

GÖTTERDÄMMERUNG

DRITTER TAG DES BÜHNENFESTSPIELS

»DER RING DES NIBELUNGEN«

MUSIK UND TEXT VON Richard Wagner

ESSAY VON MICHAEL P. STEINBERG
ZUR PRODUKTION »GÖTTERDÄMMERUNG«
AN DER STAATSOPER UNTER DEN LINDEN
IM SCHILLER THEATER 2013

»LES PASSIONS HUMAINES« DIE MENSCHLICHEN LEIDENSCHAFTEN

TEXT VON Michael P. Steinberg

Was wäre passiert, wenn die drei Nornen bei ihrer Erzählung der Vorgeschichte von »Der Ring des Nibelungen« im Prolog der »Götterdämmerung« Zugang zu Wikipedia gehabt hätten? Die Fakten zur Weltgeschichte hätten sie sicherlich umfassender beherrscht, natürlich abhängig von dem Zeitpunkt ihres Zugriffs auf diese wunderbare Informationsquelle. Das Wissen, über das die originalen, 1876 in Bayreuth singenden Nornen verfügten, hätte eine Genealogie des großen Werkes, in dem sie ihre Rolle spielen, enthalten: ausgehend von Wagners Wunsch, die Geschichte von Siegfrieds Tod nachzuerzählen, bis zur endgültigen Realisierung der Tetralogie im Schatten der wissenschaftlichen Entdeckung der vierteiligen Struktur, die der »Oresteia« von Aischylos zugrunde liegt. Die nachfolgenden Nornen würden vermutlich auch etwas wissen von der Geschichte der Wagner-Inszenierungen nach 1876: von dem Bayreuther Realismus, der bis zum Zweiten Weltkrieg vorherrschte, von Wieland Wagners modernem Minimalismus der 1950er Jahre, von Patrice Chéreaus radikalem Historismus von 1976 sowie vom Regieoper-Bestreben von Harry Kupfer bis Guy Cassiers. Und die drei Nornen, die im März 2013 in das Gespräch einsteigen, würden sehr wahrscheinlich etwas wissen über den Stil und den Interpretationsansatz der Produktion, deren Vervollstän-

digung sich in dem Moment zu entfalten beginnt, in dem ihre eigene Erzählung Gestalt annimmt. Sie würden zum Beispiel wissen, dass die Bühne ab dem »Rheingold« den Zuschauern in Berlin und Mailand ein visuelles Leitmotiv in der Form eines panoramahaften Zitats eines versteckten Meisterwerks geboten hat: Jef Lambeaux' bildhauerischer Fries von 1898, bekannt als »Les Passions Humaines« (Die menschlichen Leidenschaften). Und unter den Wikipedia-Artikeln über Jef Lambeaux und den »Temple des Passions Humaines« würden sie einige Elemente der folgenden Darstellung entdecken.¹ Im Jahr 1889 wurde dem jungen Victor Horta auf Empfehlung von Alphonse Balat, dem Lieblingsarchitekten von König Leopold II. von Belgien, ein Auftrag über 100.000 Franc erteilt. Er sollte einen Pavillon für einen wichtigen Standort an der Ecke des Cinquantenaire Parks in Brüssel entwerfen – ein Platz, der für die Gedenkfeier zum fünfzigjährigen Jubiläum von Belgiens Unabhängigkeit 1880 geplant und benannt worden war. Im folgenden Jahr gab König Leopold dem aus Antwerpen stammenden Bildhauer Jef Lambeaux den Auftrag, diesen Pavillon mit einem bildhauerischen Fries zu füllen, dessen Resultat »Les Passions Humaines« war. Hortas Architektur ist ein frühes Beispiel der Art Nouveau oder des Jugendstils, ein Stil den er entscheidend prägen würde. Sein korrekter Neoklassizismus ist untergraben von starken Elementen eines umstürzlerischen Organizismus. Auf den ersten Blick sieht das Gebäude wie ein klassischer Tempel aus. Allerdings gibt es an dem Gebäude nicht eine einzige gerade Linie. Schwach gebogen, wie der Fuß eines Baumes, scheinen die Wände organisch gewachsen zu sein.

Der Pavillon hat eine turbulente Geschichte. Ursprünglich geplant für die Weltausstellung in Brüssel 1897 und rechtzeitig fertig gestellt, wurde die Eröffnung wegen Unstimmigkeiten zwischen Architekt und Künstler jedoch bis 1899 verschoben. Am Tag der Einweihung, dem 1. Oktober 1899, stand der unvollendete Tempel offen, und das Relief war

vom umliegenden Park aus sichtbar. Horta wurde danach jedoch gezwungen, den Tempel mit hölzernen Barrikaden zu verschließen und ließ ihn unvollendet, bis er kurz nach Lambeaux' Tod 1908 dessen Wunsch nachkam, eine Mauer zu bauen, die das Unterrelief dauerhaft verstecken und durch ihre geschlossene Fassade das durch das Glasdach fallende natürliche Licht hervorheben würde.

Anlässlich eines Staatsbesuchs von König Faisal ibn Abd al-Aziz von Saudi-Arabien in Belgien 1967 schenkte König Baudouin den Pavillon in einer 99-jährigen Erbpacht dem saudischen König zum Gebrauch als Museum für islamische Kunst gemeinsam mit dem Ost-Pavillon der 1880er Nationalausstellung, der später die Große Moschee von Brüssel werden sollte. Heute gehört das Gebäude rechtlich der gemeinnützigen Organisation »Islamic and Cultural Centre of Belgium«, deren Vorsitzender der saudi-arabische Botschafter in Belgien ist. Der Pavillon und das Lambeaux-Relief wurden durch einen königlichen Erlass am 18. November 1976 geschützt. Zwei Jahre später wurde die Spende an König Khalid von Saudi Arabien durch einen weiteren königlichen Erlass vom 12. September 1979 offiziell. Mit nur wenigen Ausnahmen blieb der Pavillon für die Öffentlichkeit geschlossen und der Lambeaux-Fries hinter einem schützenden Vorhang doppelt versteckt. Der Fries ist verstörend. Wie und wen er allerdings verstört, stellt eine interessante Frage dar, eine Frage, die nicht irrelevant ist für sein heutiges Nachleben auf der Wagner-Bühne. Lambeaux hatte 1889 einen Entwurf des Reliefs »Les Passions Humaines« in Papierform dem Triennial-Salon von Gent vorgestellt. Er entfachte sofort eine Kontroverse. Als eine neomanieristische, weltliche Antwort auf Michelangelos »Jüngstes Gericht« stellt das Werk menschliche Körper dar, verschlungen in suggestiven Posen von erotischer Seligkeit und physischer Folter, Eros und Thanatos, Liebe und Tod. Es deutet auch Szenen von Krieg, Vergewaltigung und Selbstmord an. Die Zeitschrift »L'art moderne« beschrieb das

Werk 1890 als »einen Haufen von nackten und gewundenen Körpern, muskulösen Ringern im Delirium, ein absolut und unvergleichbar kindisches Konzept. Es ist gleichzeitig chaotisch und unklar, aufgebläht und anmaßend, pompös und leer. [...] Und was, wenn die Regierung anstatt 300.000 Franc für die ›Leidenschaften‹ zu bezahlen, einfach Kunst kaufen würde?« Die Darstellung der Kreuzigung unter einem Bild des Todes verursachte einen besonderen Streit unter katholischen Betrachtern. In jüngerer Zeit wurde das Werk allgemein als unvereinbar mit der Pachtung des Pavillons durch Saudi-Arabien erachtet.

Das Publikum in Berlin und Mailand, das den »Ring« in der Regie von Guy Cassiers verfolgt hat, konnte den Lambeaux-Fries bestaunen (oder, genauer gesagt, mehrere Zitate von ihm): vom Eröffnungstableau der zweiten Szene des »Rheingolds« an. Cassiers und sein Team – den Designer Enrico Bagnoli und die Videokünstler Arjen Klerkx und Kurt D’Haeseleer eingeschlossen – haben dem Bühnenbild ein teilbares Glasfaserabbild des Lambeaux-Frieses zugrunde gelegt. Die Durchsichtigkeit des Fiberglases ermöglicht es, von beiden Seiten darauf zu projizieren. Diese Projektionen können sich sichtbar mit dem Material von Lambeaux vereinen. Sie können vollständig dominieren, so dass der Lambeaux selbst vor dem Auge verschwindet, oder, wie im Finale von »Das Rheingold«, können sie sich vollkommen zurückziehen zugunsten der visuellen Kraft des gesamten bildhauerischen Reliefs. In der zweiten Szene des »Rheingolds« spiegelte der Fries eine panoramahafte Weltsicht von Walhall wieder; eine Landschaft, die reizvolle Gebirgsausblicke mit einer klaren Fassade einer degenerierten Umwelt kombinierte. Letztere erschien in flüchtigen Referenzen zu dem Werk des Photographen Edward Burtynsky. Als der Fries im »Rheingold«-Finale selber als das Portal zu dem neuen Schloss der Götter fungierte, offenbarte er sein eigenes Bild in seinen vollen Dimensionen, jedoch nun eingefärbt

in einem dunklen, seltsam verstörenden, goldenen Farbton, als wolle er die Gier und Maßlosigkeit der Götter-Besatzung verkörpern. In der »Walküre« und im »Siegfried« trat der Lambeaux-Fries wieder sowohl in senkrechten Fragmenten als auch als Ganzes auf. Er zeigte die – an die Fernsehberichte über den Golfkrieg von 1990 erinnernde – Kampfmontage, die den zweiten Akt der »Walküre« eröffnete, sowie das blendende, weiße Tableau, das Siegfrieds Eroberung von Brünnhilde begleitete.

Jedes Erscheinen des Lambeaux-Frieses auf Cassiers’ Bühne ist folglich äußerst genau eingesetzt, sowohl wörtlich als auch metaphorisch, optisch und dramaturgisch. Diese visuelle und dramatische Vielschichtigkeit übersetzt diese Bilder ziemlich präzise in visuelle Entsprechungen zu der musikalischen Struktur von Wagners Partitur und zu der Funktion der musikalischen Leitmotive im Besonderen. Die visuellen Leitmotive, so wie Wagners musikalische Figuren, sind repetitiv und wiedererkennbar, aber ihre Wiederholungen sind immer destabilisiert von Unterschieden, so dass der Sinn des Erkennens nie einen wirklich konstant bleibenden Gegenstand der Wiedererkennung liefert. Das Leitmotiv ist daher mehr ein Akt des Bezugnehmens als eine Abbildung eines bestimmten Objekts oder einer Idee. Der Akt des Bezugnehmens ist abhängig von seinem Moment; er weist sowohl auf vorherige als auch auf folgende Vorkommnisse des Leitmotivs im Verlauf der Tetralogie hin. Die Leitmotive, musikalisch und visuell, sind aus den beiden grundlegenden, widersprüchlichen Elementen in Wagners musikalisch-dramatischer Praxis gebaut: Aktion und Erzählung.

Die Handlung und der Text von »Götterdämmerung« sind die Elemente, mit denen Wagner zuerst begann, den Plan des »Rings« als einer Geschichte von Siegfrieds Tod zu skizzieren. Die sich steigernde Notwendigkeit nach einer Vorgeschichte als Voraussetzung für die Handlung um Siegfried erzeugte die zunehmend gewichtiger werdenden,

vorangehenden drei Werke, die Wagner dann in chronologischer Reihenfolge komponierte. Als sich der Text der Tetralogie entwickelte, wünschte er sich doch, den Schwerpunkt auf der Auflösung am Ende beizubehalten. Die ursprüngliche Idee einer »Aktions-Oper«, die von einer langen, in der Tat immer länger werdenden Einführung unterstützt wird, dominierte weiterhin – musikalisch wie dramaturgisch – die besondere Ästhetik der gesamten, endgültigen Tetralogie. Diese Ästhetik gibt der Aktion ausgewiesene Priorität über die Erzählung. Trotzdem zeigt die Entwicklung des »Rings« ein beständiges »Überholen« von Struktur durch das Gerüst, von Handlung durch Hintergrund, von Aktion durch Erzählung. Definitiv sind »Das Rheingold«, »Die Walküre« und »Siegfried« ebenso wichtig wie »Götterdämmerung«. Und die Erzählungen im Zyklus, von Loge im »Rheingold« bis zu Brünnhilde am Ende der »Götterdämmerung«, entsprechen und übertreffen vielleicht die Handlungsszenen in ihrer Tiefe und Feinsinnigkeit der musikalischen Form und der portraitierten menschlichen Komplexität.

In dieser entstehenden Struktur wird das musikalische Leitmotiv zum Kern, zum Mikrokosmos der Zweipoligkeit von Aktion und Erzählung. Das Leitmotiv wird zu einer Mischform, so wenig einleuchtend wie das auch sein mag, aus Aktion und Erzählung. Jedes Leitmotiv erklingt als ein Ereignis im gegenwärtigen Moment wieder – genauso wie jede musikalische Äußerung (angenommen es handelt sich um eine Live-Aufführung) von einem Musiker und einem Instrument im Moment des Hörens gespielt wird. Trotzdem, mit den hervorzuhebenden Ausnahmen im »Rheingold«, wo die Motive zum ersten Mal gespielt und gehört werden, beziehen sich diese Phrasen regelmäßig auf ein vorheriges Erscheinen, auf den existentiellen Abstand zwischen Vergangenheit und Gegenwart und auf die Erinnerung oder das Vergessen der Vergangenheit vom Standpunkt der Gegenwart aus. Wenn wir zum Beispiel beim ersten Hören wahrnehmen, dass

der prächtige Klang und die Stimmung der Akkorde, die in der letzten Szene von »Siegfried« Brünnhildes Erwachen signalisieren, die glückliche Zukunft der Liebenden nicht absichern, wird man den unheimlich melancholischen Klang und Ausdruck bei deren Wiederholung zu Beginn der »Götterdämmerung« rückwirkend zu Vorböten mehr von Unheil als von Freude umdefinieren. Dieser Übergang von Freude zu Unheil ist letztendlich durch die Begleitung von Siegfrieds Tod durch dieselbe Musik versiegelt. Diese »Wiederholung mit Variation« ist ergreifend, weil sie nahelegt, dass das jugendliche Erwachen des Eros und das Wissen, das sich in der Erwartung des Todes ansammelt, zusammengehören. Unheil ist so gesehen in der Freude eingepreßt, der Tod im Leben, die Tragödie in der Komödie.

Prägung ist natürlich vielmehr eine optische Metapher als eine musikalische. Das spricht dafür, die Funktion von Lambeaux' »Passions Humaines« in Gestalt einer Serie von visuellen Leitmotiven wörtlicher zu nehmen. So wie wir beginnen, das Relief und seine Fragmente durch die Einprägungen in der Glasfaserreproduktion und seine Überlagerungen mit Projektionen optisch zu erkennen, bauen wir ein Vokabular von bedeutungsvollen und miteinander verknüpften Bildern auf, eine visuelle Partitur analog zu der musikalischen, die Wagner bietet. Die optischen und dreidimensionalen Elemente werden außerdem zu Entsprechungen zu den parallel auftretenden, musikalischen und zeitlichen Elementen der Partitur einschließlich der verwendeten Leitmotive.

Wagner hat textlich mit der »Götterdämmerung« begonnen und endet dort kompositorisch. Wenn er allerdings musikalisch und dramaturgisch dorthin gelangt, hat die Architektur, mit der er den »Ring« bis dahin angelegt hat, bereits angefangen, aus dem Gleichgewicht zu kommen. In ihrer fesselnden Leidenschaft und Wucht mehr eine Oper als ein Musikdrama, scheint die »Götterdämmerung« immer im »Jetzt« zu leben, in dem Moment, der sich jetzt auf der Bühne

entfaltet. Wotans Verschwinden aus der Geschichte hat die »longue durée« der Götter aufgehoben. Gleiches passiert durch das Reißen des Schicksalsseils der Nornen im Prolog. Waltrautes Besuch bei Brünnhilde scheint wie von einem anderen Planeten oder von einem anderen Gefilde zu sein.

Die »Götterdämmerung« ist eine Geschichte von menschlichen Leidenschaften. Es gibt dort keine Götter. Obwohl Brünnhilde göttlicher Herkunft ist, scheint sie hier doch ganz Mensch. Auch wenn Siegfried in seinem schnellen Sieg über Wotan einen Gott angetroffen und bekämpft hat, kennzeichnen ihn seine unglückliche Kindheit und sein ruiniertes Erwachsensein als völlig – und schmerzlich – menschlich. So liegt das letztendliche Ziel dieses Epos über die Götter in einer vollkommen menschlichen Geschichte, in einer Geschichte über den Abstieg in menschliche Gefilde.

Ihrer menschlichen Profile ungeachtet, bilden Siegfrieds Reise von Brünnhildes Felsen in die Welt der Gibichungen und seine anschließende Entführung und Auslieferung Brünnhildes an denselben elenden Ort eine Variation des bekannten mythischen Tropus über den Abstieg der Götter in die menschliche Welt. In der Grundversion dieses globalen Mythos – wie er unter anderem durch die olympischen Göttergeschichten und in späteren christianisierten Texten verbreitet ist – steigen die Götter in die menschliche Welt hinab, um außergewöhnliche Güte unter der Norm von Selbstsüchtigkeit und durch diese Güte einen Weg zu göttlicher sowie zu menschlicher Erlösung zu finden. Ovid erzählt beispielsweise in einer der Gründungsmythen der Gastfreundschaft (in Buch VIII der »Metamorphosen«) die Geschichte des betagten Bauernpaares Philemon und Baucis, die ihren bescheidenen Haushalt zwei bäuerlichen Gästen anbieten. Diese entpuppen sich als Zeus und Hermes in Verkleidung. Weil der Opernkanon diese Paradigmen erbt, ist er voll von Geschichten über »hohe« Paare, die Weisheit und moralische Erdung von »Niedrigeren« gewinnen: zum

Beispiel Tamino und Pamina in der »Zauberflöte« und noch deutlicher bei ihren Nachfahren des 20. Jahrhunderts: Kaiser und Kaiserin in Strauss' »Die Frau ohne Schatten«.

Die Mythologien der Welt enthalten bedeutende Fassungen dieser Parabel des Abstiegs. In einer wichtigen Hindu-Variante werden Götter, die im Himmel gegen bestimmte Gesetze verstoßen haben, bestraft, indem sie zum Abstieg in die erbärmliche Welt der Sterblichkeit verurteilt werden. Ihre Belohnung ist es letztendlich, getötet und dadurch zurück ins himmlische Leben gerufen zu werden. Das ist dem Mythos von Walhall, wie Brünnhilde ihn im zweiten Akt der »Walküre« verkündet, nicht unähnlich. Brünnhilde geht davon aus, dass Siegmund ihr nach Walhall folgen wollen wird.

Hier, in der »Götterdämmerung«, ist die Situation allerdings eine andere: Zwei essentiell gütige Kreaturen, die eingebunden in und vielleicht verdammt durch den Umgang mit den Göttern sind, finden Verrat und Bösartigkeit in der Welt der Menschen und werden durch die dunkle Seite der Menschheit zerstört. Es gibt kein Walhall mehr, zu dem man zurückkehren kann, weil es selbst durch seinen Umgang mit den niedrigen Welten verhängnisvoll beschädigt und gefährdet wurde. Warum ist diese menschliche Welt so schwach und zerfallen?

Musikalisch stellt Wagner die Welt von Hagen und der Gibichungen zweimal vor. Die erste und feierlichere Einführung, die den Prolog mit dem ersten Akt verbindet, ist bekannt als »Siegfrieds Rheinfahrt«. Beginnend mit dem »Siegfriedruf« – vermutlich wird hier vom Orchester der Klang der Begrüßung der Welt des jungen Helden zitiert – nimmt diese »Orchesterfantasie« schnell orchestrale Kraft und Dynamik auf, um in kurzer Zeit auf eine musikalische Biographie eines jungen Helden mit einer großen Zukunft hinauszulaufen. Es ist die erste Tondichtung, und somit ein Vorläufer von »Ein Heldenleben« und »Till Eulenspiegel«.

Mit der Entfaltung der »Götterdämmerung« wird sie vorge-schichtlich zu der Prämisse, die letztlich vom »Totenmarsch« im dritten Akt beantwortet werden wird, der die gleiche Geschichte als einen zerplatzten Traum nacherzählt. Dies ist eine große Geschichte, größer als die Spanne an Zeit, die sie füllt, in dem Sinne, als würde das Orchester den jungen Siegfried beauftragen (um die berühmten Worte des Gurnemanz im »Parsifal« ins Gegenteil zu wenden): »Zur Zeit wird hier der Raum.« Tatsächlich endet die lebhafteste, optimistische »Rheinfahrt« mit einer dunklen Kadenz. So führt sie uns, dem Publikum, etwas von Siegfried selbst in die Halle der Gibichungen. Hier liegt Siegfrieds Zukunft und sein Schicksal sowie auf bestimmte Weise ebenso Deutschlands und Europas Zukunft nach 1876.

Die zweite musikalische Einführung zu der Welt der Gibichungen ist das außergewöhnliche Vorspiel des zweiten Akts und die dunkle, brütende Melodielinie, mit der Hagen Alberich verkündet wird, wie er sein eigenes Elend von seiner Mutter erbt. »Gab mir die Mutter Mut, nicht mag ich ihr doch danken, dass deiner List sie erlag: frühalt, fahl und bleich, hass' ich die Frohen, freue mich nie!« In seiner Charakteranlage ist Hagen das Gegenteil von Siegfried, der im Wald versuchte, sich die Schönheit seiner verlorenen Mutter vorzustellen. Politisch, ebenso wie stimmlich, ist Hagen der Erbe Fafners. Er hortet nicht Gold, sondern ein Vermächtnis von Frustration und Wut. Die Musik des Vorspiels zum zweiten Akt sowie die kurze, verheerende Szene zwischen Hagen und seinem Vater führt uns die dunkle Seite der europäischen »Welt unserer Väter« vor. Die Seite, die, in Joseph Conrads Worten, »ein verfluchtes Erbe in Besitz« nahm, »das um den Preis dunkler Angst und unmäßiger Arbeit zu bestellen war«² und in Elend, Übel und Gewalt enden wird. Wenn der zweite Akt von Siegfried eine Parabel vom Abstieg in das Unbewusste bot, dann zieht uns die Welt von Hagen und den Gibichungen, so wie Conrad, in das »Herz der Finsternis«,

das genauso politisch und historisch wie psychologisch und moralisch ist.

»Herz der Finsternis«, Joseph Conrads Novelle von 1899, begleitete 1890/1891 die Reise des Autors nach Belgisch-Kongo als Angestellter der »Société Anonyme du Haut-Congo« und bei seinem Dienst als Kapitän des Dampfschiffes »Roi des Belges« auf dem Kongo-Fluss. Das Schiff war nach dem belgischen König Leopold II. benannt, der mit der Hilfe des britischen Forschers H. M. Stanley im Kongo ein Kolonialreich beansprucht und aufgebaut hatte. Der von dort aus initiierte globale Handel mit Elfenbein und Kautschuk war nur durch die buchstäbliche Versklavung und den allgemeinen gewalttätigen Missbrauch der Ureinwohner ermöglicht. Conrads Erzähler Marlow ist bei einer Expedition namens »Eldorado« (»Der Goldene«) den Kongo-Fluss aufwärts zu einer von einem Herrn Kurtz geleiteten Versorgungsstation diesem System ausgesetzt: »Die Fahrt flußaufwärts war wie eine Rückkehr zu den Urzeiten der Welt, als Pflanzen die Erde überwucherten und die großen Bäume Herrscher waren. [...] Man verlor seinen Weg auf dem Fluß, wie es einem in der Wüste geht, geriet immer wieder in Untiefen, während man die Durchfahrt suchte, bis man glaubte, man sei verhext – irgendwohin – weit weg – vielleicht in ein anderes Dasein – und werde nichts, was man je gekannt, wiedersehen. Es gab Augenblicke, in denen die Vergangenheit vor einem stand, wie es manchmal geschieht, wenn einem nicht eine Sekunde Zeit für sich bleibt; doch die Vergangenheit kehrte als unruhiger, geräuschvoller Traum wieder, und die Erinnerung weckte inmitten der überwältigenden Wirklichkeit dieser fremden Welt von Pflanzen, Wasser und Schweigen nur Verwunderung. Diese Ruhe des Lebens hatte aber mit Frieden ganz und gar nichts zu tun.«³

Conrad kannte Wagners Werk. Wie sein Freund und Mitarbeiter Ford Madox Ford berichtete, stand er einmal durch einen bemerkenswerten Zufall einen heftigen Sturm

in der vierten Etage eines belgischen Küstenhotels durch, während er einem schallenden Alt beim Üben einer Passage aus der »Götterdämmerung« im Keller zuhörte.⁴ Die Verbindung ist jedoch tiefgreifender als das. Obwohl Wagners Hagen Conrads Kurtz um fast ein Vierteljahrhundert vorausgeht, gibt es genug Gründe, sich Hagen als eine Analogie zu dem Kolonialstationsvorsteher vorzustellen, der zum Inbegriff des Kolonialsystems, dessen psychischer und politischer Korruption und »institutionellem Extremismus« geworden ist. Diesen Ausdruck prägte die Historikerin Isabel Hull in Bezug auf den deutschen Genozid an den Herero in Deutsch-Südwestafrika zwischen 1904 und 1907. Hull beschreibt diesen Vorgang als den Übergang von Unterdrückung zu Vernichtung.⁵ Hagen und die Gibichungen nehmen demnach die Gestalt der niedrig gestellten Gruppe in der herrschenden Schicht an und reagieren auf die Wagnisse der großstädtischen Autoritäten. Diesen Umstand verdeutlicht vor allem die quälende Seriosität von Hagens Wache am Ende der ersten Szene des ersten Akts. Außerdem deckt dieser Zusammenhang das Ausmaß der Zerstörung und Selbstzerstörung auf, die durch Siegfrieds Zusammenarbeit mit Hagen und Gunther, in anderen Worten durch die Zusammenarbeit der Elite mit den Sklaventreibern, herbeigeführt wurde. »Hier sitz' ich zur Wacht, wahre den Hof, wehre die Halle dem Feind. [...] Ihr freien Söhne, frohe Gesellen, segelt nur lustig dahin! Dünkt er euch niedrig, ihr dient ihm doch, des Niblungen Sohn.«

Adam Hochschild schreibt zu Beginn von »King Leopold's Ghost«, seiner gefeierten Historie über die belgische Besatzung des Kongo und über die Sklavereigegner, die sie halfen zu beenden, dass 1897 oder 1898 erstmals umfassendes Wissen über die Gewalt des Kolonialsystems europäische Leser erreichte. Diese Neuigkeiten verbreiteten sich zum Teil dank der Arbeit eines Angestellten eines Schifffahrtsunternehmens namens Edward Morel, der auf seiner Rückreise vom Kongo-Flussbassin zum Heimathafen von Antwerpen

zum Journalisten und Aktivisten geworden war.⁶ Es ist daher mehr als möglich, dass der aus Antwerpen stammende Bildhauer Jef Lambeaux von diesen Tatsachen wusste, als er 1898 den riesigen Fries »Les Passions Humaines« entwarf. Vor diesem Hintergrund bekommt die Gewalt von »Les Passions Humaines« einen konkreten historischen Bezug zu der Versklavung Afrikas, welche die globale Modernisierung des 19. Jahrhunderts begleitete. Die Zensur dieses Inhalts durch die Könige von Belgien bis hin zu den Königen von Saudi-Arabien stellt eine Dimension dieser gleichen globalen Geschichte dar. Der Auftritt und die fundamentale Bedeutung des Lambeaux-Frieses in Guy Cassiers' Inszenierung betonen die Kraft dieser Produktion, die sich als origineller und zutiefst verantwortlicher Dialog mit der komplexen Welt von Richard Wagner darstellt.

1 Zugriff am 9. Januar 2013.

2 Joseph Conrad: »Herz der Finsternis«, Berlin 2009, S. 61.

3 Joseph Conrad: »Herz der Finsternis«, Berlin 2009, S. 58 f.

4 Vgl. John Louis DiGaetani: »Richard Wagner and the Modern British Novel«, London 1978, S. 25 f.

5 Isabel V. Hull: »Absolute Destruction: Military Culture and the Practices of War in Imperial Germany«, Ithaca 2005, S. 1 und passim.

6 Adam Hochschild: »King Leopold's Ghost: A Story of Greed, Terror, and Heroism in Colonial Africa«, New York 1998, S. 1 und passim.

Aus dem Englischen übersetzt von Lorina Mattern

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDE RINREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Dr. Detlef Giese, Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

© 2013 Staatsoper Unter den Linden

TEXTNACHWEISE Der in englischer Sprache verfasste und ins Deutsche übertragene Text von Michael P. Steinberg ist ein Originalbeitrag für das

Programmhefte der Produktion »Götterdämmerung« an der Staatsoper Unter den Linden 2013

GESTALTUNG, LAYOUT Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München