Juliane Luster: Zur Demontage des Heldenmythos in der Stuttgarter Inszenierung des Ring des Nibelungen (1998 – 2000)
In: Matthias Theodor Vogt, Jan Sokol, Beata Ociepka, Detlef Pollack, Beata Mikołajczyk (Hg.):
Die Stärke der Schwäche. Schriften des Collegium PONTES Band 3
Peter-Lang-Verlag Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien 2009
DOI 10.1696/CP-2009-3-7

Juliane Luster

Zur Demontage des Heldenmythos in der Stuttgarter Inszenierung des *Ring des Nibelungen* (1998 – 2000)

*Der Ring des Nibelunge*n von Richard Wagner ist eine Untergangsparabel, in der »die Geschichte einer durch Macht und Politik ruinierten Welt erzählt«[1] wird. Der Gott Wotan erschafft eine Welt der Politik, die klar hierarchisch strukturiert ist und von Verträgen zusammen gehalten wird. Liebe und Macht sind die beiden Gegenpole in diesem Weltendrama. Von der Liebe enttäuscht oder gelangweilt, wird ihr abgeschworen, sie gegen ungebändigtes Macht- und Herrscherstreben eingetauscht. Alberich verflucht die Liebe, raubt das Rheingold, schmiedet den Ring und setzt so den Untergang der vorherrschenden Ordnung in Gang. Die Kämpfe, die ausgetragen werden, sind nicht nur die zwischen Oben und Unten, Gut und Böse sondern immer wieder auch die zwischen den Geschlechtern. Helden werden erschaffen, die die neue Weltordnung herbeiführen, das ›Reinmenschliche‹, den Einklang mit der Natur verkörpern[2], frei denken sollen. Doch auch sie sind zum Scheitern verurteilt. Das Ende der ›Götterdämmerung‹ konfrontiert mit verschiedensten Deutungsmöglichkeiten, sei es als Neuanfang oder als unumkehrbare Apokalypse.

Der Ring des Nibelungen ist das Zentralwerk im Schaffen Richard Wagners und das Ergebnis einer Collage aus *Nibelungenlied, Völsunga-Saga* und *Edda*-Liedern, um nur drei Hauptquellen zu nennen, deren tatsächliche Anzahl um einiges größer ist. 1848 beginnt[3] Richard Wagner mit der Ar-

[1] Bermbach, Udo: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie.* Frankfurt am Main 1994, S. 278.

[2] Garaventa, Alexandra: *Regietheater in der Oper. Eine musiksoziologische Untersuchung am Beispiel der Stuttgarter Inszenierung von Wagners* Ring des Nibelungen. München 2006, S. 225.

[3] Siehe Vogt, Matthias Theodor: *Die Geburt des Festspielgedankens aus dem Geist der*

beit am *Ring des Nibelungen* und wird diese erst 1874 beenden. Er vollzieht die Textdichtung in umgekehrter Reihenfolge: Zuerst entsteht *Siegfrieds Tod*, das später in *Götterdämmerung* umbenannt wird, dann *Siegfried* –, dann *Die Walküre,* schließlich *Das Rheingold*. Komponiert wird der *Ring* in der ›richtigen‹ Reihenfolge vom *Rheingold* bis zur *Götterdämmerung* mit einer zwölfjährigen Unterbrechung der Komposition während Wagners Arbeit an *Siegfried*.

Im *Ring des Nibelungen* verarbeitet Wagner, dessen Denken sich am radikal demokratischen Diskurs des Vormärz orientierte, seine Wahrnehmung der politischen, gesellschaftlichen Gegebenheiten im deutschen Raum in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Richard Wagner war an der Revolution von 1848/49, insbesondere bei den Maiaufständen in Dresden, beteiligt, was ihn 1849 zwang, ins Schweizer Exil, nach Zürich zu gehen. Von der Revolution erhoffte er sich die vollkommene Neuentstehung der Kunst, der Gesellschaft, der Religion. Wagner vertrat die These, dass erst die vollständige Zerstörung des Vorhandenen die Voraussetzung für eine neue Gesellschaft bilden kann. Zudem vertrat er den Standpunkt, dass Theater bzw. die Kunst abhängig ist von der Gesellschaft, in der sie entsteht und von der sie rezipiert wird und somit eine Theaterreform ohne eine Veränderung der grundlegenden gesellschaftlichen Verhältnisse nicht möglich ist.[4] Eben diese Vorstellung verarbeitet Richard Wagner als wesentlichen Teilaspekt in seinem Ring des Nibelungen. Udo Bermbach schreibt dazu: »...der Ring ist Wagners großes Weltgemälde, er ist die monumentale Theatralisierung seiner Anschauungen von der geschichtlichen Welt und der Welt seiner Tage, die radikale Abrechnung mit ihren vermeintlichen Fehlern und Gebrechen und schließlich die Forderung, mit all dem, mit Politik, Gesellschaft und Wirtschaft verhafteter Kultur Schluß zu machen, also radikal aufzugeben, was einem Neuanfang im Wege steht.«[5]

Bäderkur. In: Peter Csobádi u.a. (Hrsg.): *Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater. ›Vom Himmel durch die Welt zur Hölle‹*. In: *Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge* Nr. 15. Anif / Salzburg 1992. S. 343 – 364.

4 Garaventa, Alexandra: *Regietheater in der Oper. Eine musiksoziologische Untersuchung am Beispiel der Stuttgarter Inszenierung von Wagners* Ring des Nibelungen. München 2006, S. 214 f.

5 Bermbach, Udo: *Blühendes Leid. Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen.* Stuttgart 2003, S. 167.

Als Erzählform wählt Wagner den Mythos. Da er mit den bekannten germanischen Mythen um den Drachentöter *Siegfried* nicht auskommt, wendet er sich auch der nordischen Sagenwelt zu, um schließlich aus der Verbindung von germanischen und nordischen Sagenwelten einen eigenen mythischen Stoff zu kreieren. Des Weiteren sind es ganz bestimmte Eigenheiten der mythologischen Erzählweise, die Wagner dazu bewogen, den Mythos für die Vermittlung seiner Ideen zu nutzen. Mythen sind durch eine gewisse Ort- und Zeitlosigkeit gezeichnet, die sie außerhalb der Geschichte stehen lassen, sie sind Geschichten ohne Geschichte. Durch sie wird gleichzeitige die Verwurzelung der Gegenwart in der Vergangenheit weitergegeben. Sie sind Produkte des Volkes und dienen durch das wiederholende Erzählen der Identitätssicherung. Was entscheidend ist: Der Aussagegehalt des Mythos verändert sich mit der Auslegung derer, die ihn erzählen. Mythen sind also variierbar, sie können differenziert und aktualisiert werden. Für die heutige Rezeption des Rings bietet der Mythos in seiner Zeitlosigkeit beste Voraussetzungen für die Interpretation eines Regisseurs. Allerdings ist in dieser scheinbaren Freiheit auch eine besondere Schwierigkeit verborgen, denn schließlich verhandelt Wagner in diesem Werk nichts weniger als Entstehung und Untergang einer ganzen Welt.

Richard Wagners *Ring des Nibelungen* zu inszenieren, gehört nach wie vor zu einer der größten Herausforderungen an einen Regisseur. Über vier Abende hinweg gilt es, ein Konzept, eine Interpretation zu positionieren, die der Bedeutung und Zeichendichte dieses Werks gerecht werden kann.

Zur Stuttgarter Inszenierung 1998 – 2000

Der Stuttgarter *›Ring‹* wurde bald schon als ein Markstein in der Inszenierungsgeschichte von Wagners Tetralogie bezeichnet. Der Eindruck, den das Stuttgarter *›Ring‹*-Projekt hinterlassen hat, stellt dieses in eine Reihe mit den Inszenierungen von Wieland Wagner (1951 Bayreuth), Joachim Herz (1973 – 1976 Leipzig) und Patrice Chéreau (1976, wiederrum Bayreuth).

Wieland Wagners Inszenierung Ring der Nibelungen für die Bayreuther Festspiele 1951 markiert den Beginn eines neuen Zeitalters der Wagner-Rezeption und -Interpretation. Hervorgerufen wurde dies vor allem durch Wieland Wagners radikale Abkehr von der bis zum Zweiten Weltkrieg vor-

herrschenden stark naturalistisch überfrachteten Ästhetik. Joachim Herz und sein Team interpretieren in ihrer Inszenierung des *›Rings‹* für die Städtischen Theater Leipzig (1973 – 1976) Wagners Ring-Szenario als eine Verfremdung der gesellschaftlichen Zustände im 19. Jahrhundert und greifen damit in besonderer Konsequenz die Parallelität von mythischer Erzählung und realen gesellschaftlichen Gegebenheiten auf. »Joachim Herz und Rudolf Heinrich erhellen die geschichtlichen Voraussetzungen, unter denen die Mythologie zitiert wird. Nibelheim als Fabrik, Alberich als Industrieller, Walhall als gründerzeitliche Maskerade – das alles ist Rückübersetzung, Verfremdung der Verfremdung, das Bild auf den Begriff gebracht.«[6] Patrice Chéreau baut auf diesem Interpretationsansatz, Entstehungszeit und Handlungszeit der Erzählung auf und verbindet dies auf einer Ebene, bei seiner Inszenierung des *Ring des Nibelungen* zum hundertsten Jahrestag der Eröffnung des Bayreuther Festspielhauses 1976. Diese *›Ring‹*-Inszenierung wird bald schon, auch im zweiten Wortsinne, als ›Jahrhundertring‹ gehandelt. Chéreaus Figureninterpretation ist besonders hervorstechend: Wotan wird zur Negativfigur, an der der Regisseur die fatalen Folgen des ungezügelten Machthungers des Gottes zeigt, eines Herrschers, der sich vor den eigentlichen Problemen verschließt, diese vielmehr aussitzt, als sie zu lösen. Chéreaus Siegfried ist der Antiheld, ein gewalttätiger, gedankenloser Handlanger, Peiniger seines Ziehvaters Mime, den Patrice Chéreau als Judenkarrikatur verstand und in der Darstellung der Grausamkeit Siegfrieds Mime gegenüber zu rehabilitieren versuchte.[7] »Chéreau rekonstruierte gewissermaßen den aktuellen Zeitanteil der Tetralogie und schuf damit eine Archäologie des neunzehnten Jahrhunderts. Er tat nichts anderes als Wagner selbst: Chéreau interpretierte den Mythos aus der Erfahrung und dem Bewusstsein der Zeit.«[8]

6 Irmer, Hans-Jochen, Stein, Wolfgang: *Joachim Herz. Regisseur im Musiktheater. Beiträge zu Theorie und Praxis des Musiktheaters.* Berlin 1977, S. 105.

7 Eckert, Nora: *Der Ring des Nibelungen und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001.* Hamburg 2001, S. 267.

8 Ebd., S. 264.

Jede neue Interpretation fängt mit der Zertrümmerung der alten künstlerischen und ideologischen Klischees an[9]

Unter den zahlreichen Aspekten, die Neuinszenierungen des *›Ring‹* zur Diskussion stellen, scheint im Zusammenhang mit der Frage nach der Machtunterwanderung in den Künsten die Demontage des Heldenmythos in der Inszenierung der Tetralogie an der Staatsoper Stuttgart in den Spielzeiten 1998/99 und 1999/2000 relevant zu sein. Dort wurde eine szenische Interpretation des *›Rings‹* erstmals von vier verschiedenen Regieteams erarbeitet und zur Aufführung gebracht. *Das Rheingold* wurde von Joachim Schlömer inszeniert, *Die Walküre* von Christof Nel in Szene gesetzt, *Siegfried* brachten Jossi Wieler und Sergio Morabito auf die Bühne, und für die Regie der *Götterdämmerung* zeichnete Peter Konwitschny verantwortlich.

Der Stuttgarter Ring in den Medien

Das öffentliche Aufsehen, das die Inszenierungen des *Ring des Nibelungen* in Stuttgart hervorgerufen haben, war außerordentlich. Die Presse reagierte mit enormem Interesse und umfangreicher Berichterstattung auf die Teilinszenierungen. Als Reaktion darauf und auch als Signal der Verbindung mit den modernen Medien, wurde der *›Ring‹* für das Fernsehen aufgenommen und schließlich in DVD-Form veröffentlicht. Im Herbst 2003 erschienen *Das Rheingold* und *Die Walküre* auf DVD, im Frühjahr 2004 folgten *Siegfried* und *Götterdämmerung*. Das Südwest Fernsehen zeigte im April 2004 die Serie *Ring frei*, wobei in Kurzfassungen jeweils ein Teil der Tetralogie genauer betrachtet und anhand von Interviews mit Klaus Zehelein, dem damaligen Intendanten der Staatsoper Stuttgart, näher erläutert wurde. Der gesamte Stuttgarter *›Ring‹* wurde in den vergangen Jahren bereits mehrfach im Fernsehen gezeigt und im Radio übertragen. Praktisch alle zu Beginn des 21. Jahrhunderts zur Verfügung stehenden medialen Mittel wurden genutzt, um diesen *Ring* möglichst viel beachtet ins Blickfeld der Rezipienten zu bringen – auch eine Stuttgarter Ring–Internetseite (www.stuttgarter-ring.de) entstand, in Zusammenarbeit mit dem Fernseh-

[9] Irmer, Hans-Jochen, Stein, Wolfgang: *Joachim Herz. Regisseur im Musiktheater. Beiträge zu Theorie und Praxis des Musiktheaters.* Berlin 1977, S. 107.

sender arte. Die TV- und DVD-Aufnahmen haben den wohl stärksten Eindruck der Medialisierung des *›Rings des Nibelungen‹* hinterlassen. Diese sind als nochmalige Inszenierung der Inszenierungen zu betrachten, sie stellen ein zusätzliches interpretatorisches Element im Rahmen des Stuttgarter Ring-Projekts 1998 – 2000 dar.

Besonderes Augenmerk wurde hierbei auf die Details der Interaktionen der Figuren gelegt, wodurch ein Maß an Spannung erreicht wurde, das das des Opernbesuchs teilweise übertraf. Somit kann der Eindruck einer nachträglichen partiellen Aufwertung entstehen. Trotzdem ist nicht zu vergessen, dass die Inszenierungen primär Arbeiten für die Opernbühne sind und auch ausschließlich als solche gedacht waren. Vielmehr unterstreicht die Aufnahmeregie die inszenatorischen Vorzüge der einzelnen Inszenierungen.

Postmoderne Inszenierungsansätze

Die Vorgehensweise Klaus Zeheleins, die Inszenierung der einzelnen Teile des Ring des Nibelungen auf vier Regisseure zu verteilen, ist als postmodernes Verfahren zu verstehen, da der Schwerpunkt auf die Partikularität der einzelnen Opern gelegt und somit ein die Gesamterzählung umfassender interpretatorischer Rahmen bewusst vernachlässigt wird. Die einzelnen Teile zu einem Ganzen zusammen zu denken, obliegt den Rezipienten. Für die Regisseure ermöglicht diese Teilung, dass sie sich bei der Konzeption eines einzelnen Werkes auf dessen einzelne Teile konzentrieren können, ohne immer das Vorher und Nachher der Erzählung im Blick haben zu müssen, sie sich in die jeweils als Wesentlich erscheinenden Komponenten vertiefen und bestimmte Details der Handlung herausarbeiten können. Auch die je spezifische Bühnenbildkonstruktion für die einzelnen Werke wäre so, mit der Aufgabe, einen ganzen *›Ring‹* zu schaffen, nicht möglich gewesen. »Entbunden vom Systemzwang können die Regisseure voraussetzungslos das Wagnis des je einzelnen Augenblicks von Partitur und Szene eingehen. Nicht mehr müssen sie im Sinne einer beschränkten Ökonomie des Verweises mit ihren Mitteln über vier Theaterabende hinweg ›haushalten‹, sondern können – sich selbst gegenüber ›verantwortungslos‹ – die einzelnen Momente ›ihres‹ Stücks bedingungslos ausagieren und freiset-

zen.«[10] Entstanden sind vier Abende mit vier verschiedenen Regiehandschriften und auch vier verschiedenen Rollenbesetzungen. Als Ergebnis dessen wurden keine einheitlichen Personenkonzepte entwickelt, viel eher werden, wie mit einem Brennglas, einzelne Aspekte der Persönlichkeit der handelnden Figuren hervorgehoben und der Fokus auf die jeweilige Station innerhalb der Handlung der Tetralogie verlagert. Auch hier obliegt es dem Zuschauer, diese Charakterpuzzles zusammenzufügen.

Die musikalische Leitung lag in einer Hand, in der des Generalmusikdirektors Lothar Zagrosek. Dies scheint inkonsequent unter dem Gesichtspunkt des postmodernen Anspruchs der Gesamtkonzeption, auf die Partikularität der Ringteile zu setzen, ist allerdings mit Blick auf die Entstehung der Partitur sowie auf die Alltagsrealitäten eines Operbetriebes nachzuvollziehen. Nora Eckert mutmaßt in ihrem Buch *Der Ring des Nibelungen und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001*: »Lothar Zagrosek, so die Vermutung, hatte für sich das arbeitsteilige Konzept einfach abgelehnt, da einem Generalmusikdirektor das Opernprunkstück schlechthin eben komplett zusteht.«[11] Die musikalische Leitung bei einem Dirigenten zu belassen bleibt ein dramaturgisch ungelöstes Problem innerhalb des Stuttgarter *Ring*-Projekts. Die Dramenhandlung wird auf szenischer Ebene aus vier verschiedenen Perspektiven betrachtet, interpretiert. Zu jeder dieser Perspektiven wäre auch eine jeweils eigene musikalische Herangehensweise möglich gewesen, die den postmodernen Charakter des Stuttgarter Rings noch stärker hervorgehoben und auch konsequenter verfolgt hätte, musikalisch allerding neue Probleme aufgeworfen hätte.

Der gemeinsame interpretatorische Bogen, der die vier Inszenierungen überspannt, wird bei der Betrachtung der Ausdeutung der *›Ring‹*-Charaktere sichtbar: Bei der Erarbeitung der Figurenprofile erfolgte eine Abwendung von den Vorstellungen der mythischen Figuren als Götter, Zwerge, Wasserwesen. Das Menschliche der Charaktere wurde herausgearbeitet. Was aber geschieht, wenn die Götter und Helden menschlich, allzu menschlich werden und welche Konsequenzen ergeben sich daraus auch für das Bild des Helden?

[10] Zehelein, Klaus: *Zum Stuttgarter-Ring 1999/2000*. In: Klein, Richard (Hrsg.): *Narben des Gesamtkunstwerks. Wagners* Ring des Nibelungen. Stuttgart 2001, S. 273–276, hier S. 275.

[11] Eckert, Nora: *Der Ring des Nibelungen und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001.* Hamburg 2001, S. 356.

Heldenmythos

Helden kämpfen die Kämpfe, die niemand zu kämpfen wagt. Sie setzen ihr Leben als höchstes Gut dort ein, wo viele andere vor ihnen gescheitert sind. Voller Todesmut und Todesverachtung stürzen sie sich in größtmögliche Gefahr, in die Welt der Waffen und Kämpfe, um, wie Regina Becker-Schmidt aus der Perspektive der Gender Studies formuliert, die eigene soziale Nützlichkeit zu beweisen. Die Todesverachtung wird hier als eine eifersüchtige Reaktion auf die Leben spendende Kraft der Frauen gedeutet, die Kraft zu gebären und nutritiv zu sein, jene generative Kraft bei der Fortpflanzung, die der Mann nicht erlangen kann und die ihn im Geschlechterwettstreit immer wieder unterliegen lässt.

C. G. Jung beschreibt den Prozess der Individuation des Ich, das er als innerpsychische Entsprechung des mythischen Helden versteht, als einen Entwicklungsvorgang, der sich in mehreren Initiationen vollzieht, in denen der Held seine Ängste zu überwinden lernt und seinen Charakter entwickelt. Die Hauptaufgabe des Ich / des Helden in der Adoleszenz ist die Ablösung von der Mutter und Gewinnung der Braut. In den Mythen geht der Held auf Reisen, wo er den Gefährdungen und Vereinnahmungen durch Aspekte des Archetyps des Weiblichen begegnet. Seiner Angst, von der ›Großen Mutter‹ wieder eingesogen, verschlungen zu werden, muss er sich stellen und sie überwinden. Sinnbilder dafür sind Nacht, Wald und Meer, die der Held durchfahren muss wie Odysseus in einer ›Nachtmeerfahrt‹. Der größte Kampf ist der gegen den Drachen, der ihn zu verschlucken droht, und wie Perseus aus den Klauen des Ungeheuers Andromeda befreit, so gewinnt der Held durch den Sieg über den Drachen die Jungfrau. Mit ihr befreit er seine Anima, den weiblichen Anteil seiner eigenen Psyche, aus der Fixierung an die Mutter und entwickelt dadurch seine Genitalität und Kreativität. Er findet zu sich selbst, zum Ausdruck seiner eigenen Persönlichkeit.

Helden im Ring

Richard Wagner führt im *Ring des Nibelungen* zunächst zwei Charaktere explizit als Helden ein. Der erste ist Siegmund, der Sohn, den Wotan zeugte, um in ihm die Erfüllung seiner Wünsche, die Zurückgewinnung

des Rings und damit der höchsten Macht, zu erreichen. Für Siegmund stößt Wotan das Schwert Nothung in den Stamm der Esche, die in Hundings Haus steht. Hierher wird Siegmund, von Feinden gehetzt, kommen, seine Zwillingsschwester Sieglinde treffen und lieben, sie aus der gewalttätigen Ehe mit Hunding befreien und mit ihr fliehen.

Der zweite Held, der, dem es tatsächlich gelingt, den Ring zu gewinnen, den Drachen zu töten, ist Siegfried. Siegfried wird zudem Brünnhilde aus ihrem ewigen Schlaf befreien und sich schließlich wieder auf Abenteuersuche begeben, um bei den Gibichungen an der List Hagens und seiner eigenen Lernunfähigkeit zu scheitern. Siegfried ist das Ergebnis der größtmöglichen Freiheit, der Sohn von Siegmund und Sieglinde. Der Inzest Sieglindes und Siegmunds wird von Wagner als stärkster Verstoß gegen die gesellschaftlichen Konventionen des 19. Jahrhunderts mit der Ehe als unanfechtbarer, zwanghafter Institution gestellt. Ein anderer Aspekt ist der, dass im alten Ägypten der Inzest allein Vorrecht der Pharaonen war. Vor diesem Hintergrund erfährt die Verbindung des Zwillingspaares eine zusätzliche Aufwertung, die sie und ihren Sohn als auserwählt kennzeichnet. Die Figur Siegfried scheint die Personifizierung des Heldenmythos an sich zu sein. Er ist der neue Mensch, der frei geboren von gesellschaftlichen Konventionen nahezu unbehelligt in der Natur aufwächst.

Siegmund – Die Walküre

In der *Walküre*–Inszenierung von Christof Nel ist Siegmund nicht der strahlende Held, viel eher ein Underdog, ein Outlaw, eine Person, die sich am unteren Rand der Gesellschaft und außerhalb der herrschenden Gesetze bewegt. Christof Nel unterstreicht diese Sichtweise noch dadurch, dass er Siegmund als ungeschliffene, nahezu animalische Figur einführt. In kurzen Hosen, zu kleinem Muskelshirt und Joggingjacke gekleidet, erinnert sein Bewegungsduktus an Wölfe. Um Sieglinde einordnen zu können, nimmt er ihren Geruch zwischen ihren Beinen auf. Dieser Held versucht zwar immer das Unmögliche, ging jedoch bis zu seiner Ankunft bei Sieglinde stets als Verlierer und schließlich Verfolgter aus diesen Kämpfen hervor. Nel betont dies, indem er Siegmund zunächst skeptisch, distanziert auf Sieglindes Freundlichkeit und auch Ähnlichkeit mit ihm selbst negieren läßt. Auch Sieglindes Bewegungen nehmen immer wieder wölfische Züge

an. Sieglinde zeigt Siegmund das Schwert Nothung, dass er gewinnen soll. Die Affinität dieses Schwertes zum legendären Excalibur ist offensichtlich, jenem Schwert der Kelten, das in einen Stein gestoßen wurde und dem, der es da heraus ziehen kann, die ihm vorherbestimmte Königswürde bestätigt sowie übermenschliche Kraft und höchste Macht verleiht. Der Regisseur Christof Nel verlagert in seiner Inszenierung der ›*Walküre*‹ die Bedeutung des Schwertes jedoch auf einen emotionalen Bereich. Nothung wird zum Symbol der Liebe, der Sehnsucht, der Leidenschaft. Nothung ist in Sieglinde. Nel arbeitet hier mir einer Lichtprojektion, die auf dem Körper Sieglindes für Siegmund als Schwert erkennbar wird. In dieser Inszenierung obliegt es allein Sieglinde, das Schwert für andere sichtbar zu machen, wodurch Nothung als Symbol für ihre innersten Sehnsüchte zu verstehen ist. Dadurch, dass sie sich Siegmund öffnet und er wie sie getrieben ist, wie sie empfindet, kann das Schwert materiell werden. In diesem Interpretationsansatz werden postmoderne Verfahrensweisen deutlich. Christof Nel doppelt mit seinen Bildern nicht den Text und die musikalisch-semantisch vermittelten Inhalte, sondern fügt vielmehr eine weitere Bedeutungsebene hinzu. Diesem Siegmund wird nicht höchste kämpferische, politische Macht zuteil, sondern vor allem emotionale und die damit verbundene Selbstsicherheit, die er in der Bestätigung seiner selbst durch Sieglinde findet.

Der Inzest des Zwillingspaars Sieglinde und Siegmund ist eine Unterwanderung der herrschenden Strukturen, die von Wotan vertreten werden sollten, von dessen Frau Fricka aber vehement umkämpft werden, und denen gegenüber sich Wotan nun auch verantworten muss: Siegmund muss sterben. Im Gegensatz zu Siegfried, lässt sich Siegmund nicht zum Handlanger der Macht degradieren. Er erteilt dem System Wotans eine Absage, will nicht als strahlender Held in Wallhall einziehen. In der Inszenierung von Nel wird dies dadurch deutlich, dass er Siegmund und Sieglinde im zweiten Akt allein schon aufgrund ihres Äußeren der Handlung enthebt. Beide sind in Abendgarderobe und Trenchcoats gekleidet – Siegmund im dunklen Anzug, Sieglinde in einem dunklen, eleganten Kleid. Diese beiden sind auf der Flucht, auf dem Weg aus der Geschichte, in der sie gefangen sind. Die Liebe wird in der Walküre nicht siegen, Siegmund wird auf Befehl Wotans getötet, er fällt im Spiel der Götter um Macht, das Schwert Nothung, von Nel als Symbol der Liebe eingeführt, wird zerschlagen.

Siegfried – Siegfried

In der *Siegfried*-Inszenierung von Jossi Wieler wird ein pubertierender, Drogen konsumierender Trampel in Jeans und schmutzigem T-Shirt, auf dem ›Sieg‹ und ›Fried‹ zu lesen ist, mit blonden langen Haaren gezeigt. Auf der Suche nach seiner Identität, der Herkunft seines Lebens, findet er den Sinn seines Daseins in der Affinität zu Waffen, in Kämpfen. Im II. Akt begegnet Siegfried dem Wurm Fafner und tötet ihn. Die Bühnenbildnerin Anna Viebrock hat eine Art Grenzlandschaft auf der Bühne geschaffen: Ein hoher Zaun, an dem ein Schild vor Lebensgefahr warnt, dahinter ein Lautsprechermast, eine alte Deckenlampe, in deren Lichtkegel auf einem einfachen Stuhl Fafner sitzt. Fafner, auf dessen T-Shirt bereits in Spiegelschrift der Name seines Mörders zu lesen ist, wird von Siegfried ohne die Etablierung einer konkreten Kampfhandlung getötet. Jossi Wieler zeigt in dieser Szene kein Ungeheuer, keinen Drachen. Fafner ist ein menschliches Wesen, dessen lediglich verbal geäußerte Drohungen gegen Siegfried ihn als Angeber entlarven. Siegfried erschlägt, geleitet von seinen unkontrollierten Aggressionen, einen alternden Mann. Hierin ist eine eindeutige Unterwanderung des Heldenmythos zu erkennen.

In der zweiten Szene des III. Aktes erreicht Siegfried Brünnhildes Felsen. Er hat das Feuer durchschritten, was nur ihm, als stärksten Helden, bestimmt ist und steht nun vor der schlafenden Frau. Auf einen Feuerkranz hat das Team um Jossi Wieler verzichtet. Vielmehr öffnet sich ein Raum, der sehr stark an die Ausstattung der letzten Szene in Stanley Kubricks Film *2001: Odyssee im Weltraum* verweist. Ein weißes Zimmer, dessen Möblierung, ein Bett, ein Tisch, ein Stuhl und Wandgestaltung an Neobarock erinnern. Der Mensch hat es geschafft, er ist gelandet – auf dem Jupiter? In der 4. Dimension? Zu stellen hat er sich hier der wohl größten Herausforderung im Leben: dem Tod, dem sich in ewigem Kreislauf das Leben wieder anschließt. Der schwarze Monolith, der im Film jeweils den Übergang in eine neue Entwicklungsstufe symbolisiert, ist auch in diesem Bühnenbild von Anna Viebrock zitiert als das schwarze ›Fenster‹ im Hintergrund. Siegfried ist angekommen am Höhepunkt seines Entwicklungsprozesses vom Kind zum Mann. Hier wartet auf ihn der Übergang in einen neuen Bewusstseinszustand, in eine neue Form des Lebens. In diesem Raum wird der Held das Fürchten lernen, den für ihn schwerwiegendsten Abschnitt

seiner Initiation erleben, und von Gefühlen überwältigt werden, die ihm so bisher unbekannt waren.

Jossi Wieler betont vor allem die Unsicherheit, Überforderung Siegfrieds in dieser ihm ungewohnten Situation, dies gelingt ihm vor allem dadurch, dass er auch schon optisch zwei Welten aufeinander prallen lässt. Auf der einen Seite Brünnhilde, das wohlhabende, reine Mädchen, das in einem luxuriösen Ambiente in Reithelm und Reitjackett gekleidet ihren ewigen Schlaf hält, der für sie die Zeit hat stehen lassen und auf der anderen Seite Siegfried, der ungehobelte, unwissende Kraftprotz aus dem Wald in schmutzigem T-Shirt, Jeans und Turnschuhen, der die Gegenwart in all ihrer Kraft verkörpert. Der Regisseur Jossi Wieler inszeniert zwischen diesen beiden so verschiedenen Sphären sehr komische Momente: Nachdem Siegfried den Helm von Brünnhilde genommen hat und er sie sich genauer betrachtet, sinkt die schlafende Brünnhilde in Siegfrieds Armen mit ihm zu Boden und beginnt, es sich auf ihm bequem zu machen. Immer noch schlafend umschlingt sie den überraschten und hilflosen Siegfried mit Armen und Beinen. Siegfried gelingt es schließlich, sich von der Schlafenden loszumachen, sie von sich zu rollen und tritt die Flucht aus dem Zimmer an, entscheidet sich schließlich doch zu bleiben und zunächst im nächstgelegenen Schrank Zuflucht zu suchen. Dieses Verhalten demontiert die Vorstellungen vom ›hehrsten der Helden‹, der Idealfigur der neuen Weltordnung vollkommen. Der jugendliche, wagemutige Rebell wird ganz Mensch, ganz auf die dem Zuschauer vertraute Augenhöhe herabgeholt.

Siegfried – Götterdämmerung

Peter Konwitschnys Inszenierung der *Götterdämmerung* konfrontiert mit der Metapher vom Theater auf dem Theater und erzeugt dadurch eine kritische Distanz zum Erzählten. Er arbeitet mit Zitaten verschiedener epochaler Stationen unserer Erzählkultur. Im zweiten Teil des Vorspiels zum I. Akt zitiert Konwitschny die Ausstattung der Wagner-Aufführungen des 19. Jahrhunderts: Siegfried ist in ein Bärenfell gewickelt, im Hintergrund hängt ein gemalter Landschaftsprospekt, davor ein Küchentisch auf dem sich Siegfried durchaus räkelt oder in Pose stellt. Brünnhilde, in einem rosafarbenen einfachen Kleid und Strickjacke, übergibt Siegfried ihre Waffen, ihre Brünne und schließlich ihr Pferd Grane als treuen Begleiter

auf seiner bevorstehenden Reise. Grane ist bei Konwitschny ein Steckenpferd, ein Kinderspielzeug. Dieses Spielzeug ist für Brünnhilde ein Symbol der Erinnerung an ihre Zeit als Walküre, in Siegfrieds Händen, der nicht in der Lage ist, die Gaben als Elemente aus Brünnhildes Erinnerung einzuordnen, wird das Pferd, ebenso wie Brustpanzer und Helm, die auch der Ästhetik der Aufführungen des 19. Jahrhunderts nachempfunden sind, zu belustigenden, antiquierten Requisiten. Die Szenerie wirkt befremdlich, der Held wird gleich bei seinem ersten Auftritt der Lächerlichkeit preisgegeben und so die Macht des Heldenmythos unterwandert. Peter Konwitschny und sein Bühnenbildner Bert Neumann persiflieren in diesem Vorspiel zum I. Akt der *Götterdämmerung* die immer wieder zu hörenden Forderungen nach ›originalgetreuen‹ Inszenierungen. Im Verlauf der *Götterdämmerung* verweisen sie auf die Weiterentwicklung der Theatererzählkultur – vom Landschaftsprospekt und Bärenfell zu Projektionen und Herrenanzügen.

Im II. Akt wird vor allem Siegfrieds Einfältigkeit, seine Unfähigkeit, die gegebenen Strukturen zu durchschauen deutlich. Gleichzeitig zeigt der Regisseur Peter Konwitschny einen leichtgläubigen und achtlosen Charakter, der sich des Wertes der Dinge, die er bei sich trägt, nicht bewusst ist. Beispielhaft ist dafür Siegfrieds Auftritt mit Gutrune in der 4. Szene des zweiten Aktes. Das Schwert Nothung hält Gutrune, Siegfried trägt stolz einen Napfkuchen. Auf die Spitze getrieben wird die Betonung von Siegfrieds Naivität bezüglich allem, was um ihn herum geschieht bei Siegfrieds Tod im III. Akt, denn er wird von Hagen nicht mit dessen Speer erschlagen, sondern mit seiner eigenen Waffe. Hagen ergreift das Schwert Nothung und tötet Siegfried.

Brünnhilde – die Heldin

Schließlich veranlasst nicht Siegfried sondern Brünnhilde die Götterdämmerung, beschließt das Ende. In ihrem Handeln ist die stärkste Machtunterwanderung zu erkennen. Sie beendet die Herrschaft der Götter. Konwitschny lässt Brünnhilde den Vorgang des Erzählens beenden. Mit ihrem letzten Auftritt steigt sie als dramatische Figur aus der Handlung aus, äußerlich manifestiert sich dies in ihrem roten Alltagskostüm. Sie schaltet den Diaprojektor aus, der für die Bebilderung des Spielorts sorgte,

sie bittet alle Figuren von der Bühne, im Zuschauerraum geht das Saallicht an. Auch Siegfried wird von Brünnhilde von der Bühne geführt und beschließt so seine Existenz in einer fiktionalen Erzählung. Peter Konwitschny arbeitet hier mit den Verfremdungseffekten des Brechtschen Theaters.

Brünnhilde ist die wohl stärkste Heldin in Wagners *Ring des Nibelungen*. Für Brünnhilde, die Walküre und Wotans Tochter aus dessen Verbindung mit der Erdgöttin Erda, gerät die Begegnung mit Siegmund und dessen lebensbejahender, emotionaler Stärke im II. Akt der *Walküre* zum Schlüsselerlebnis. Von nun an wird sie sich von der gefügigen, begeisterten Tochter zur selbständig agierenden Frau entwickeln. Christof Nel inszeniert diesen Moment so, dass Brünnhilde ihre Funktion der Todesverkünderin wortwörtlich hinter sich lässt. In schwarze Flügel gehüllt, öffnet sie diese immer mehr, bis sie schließlich ganz daraus hervortritt. Siegmunds Absage an das Heldentum, den Ruhm für die Liebe quittiert sie mit einem Kuss, der ihre Wandlung verdeutlicht. Für ihre Rebellion gegen Wotans Willen, Siegmund im Kampf gegen Hunding nicht zu unterstützen, muss sie büßen. Sie wird von Wotan in ewigen Schlaf versetzt, umschlossen von einem Feuerkreis, den nur einer durchschreiten können wird: Siegfried. Brünnhilde ist es, die in letzter Konsequenz alles wagt, das Höchstmögliche riskiert. Im Namen Siegfrieds, im Namen der Idee des wahrhaft freien und unabhängigen Menschen, für die sein Name steht, bereitet sie der Geschichte, der Welt, und damit auch ihrem Dasein ein Ende. Soweit es geht, soll der Urzustand wieder erreicht werden, so dass Neues entstehen, ein neuer Versuch einer funktionierenden gesellschaftlichen Ordnung gewagt werden kann. »Sie [Brünnhilde] bleibt die einzig Handlungsfähige, Zukunftssymbol ebenso wie Gestalt einer Endzeitphantasie, das Spiel mit dem Suizid. [...] Die Männer, am Schluß des Rings, sind allesamt gescheitert, wirklich am Ende. Wotan eingeschlossen [...] Die Strafe des Vaters hat sie überstanden. Er nicht.«[12]

Richard Wagner beschließt den *Ring des Nibelungen* mit dem Motiv der größten Stärke, die dem doch so schwachen Geschlecht innewohnt: Leben zu geben. So unterwandert er symbolisch die männlichen Herrschaftsstrukturen und verweist auf den Ursprung des Daseins. Auch die Überflutung durch den Rhein ist als ein Symbol für das Weibliche zu lesen. Das Wasser umschließt alles und wird neues Leben hervorbringen.

[12] Zurmühl, Sabine: *Leuchtende Liebe Lachender Tod. Zum Tochter-Mythos Brünnhilde*, München 1984, S. 262.

Konklusion

Durch den einheitlichen Interpretationsansatz der Regisseure des Stuttgarter Rings, die Figuren ihres mythologischen Kontexts zu entheben und sie in die Nähe der Wirklichkeit an der Wende zum 21. Jahrhundert zu stellen, erhält *Der Ring des Nibelungen* eine weitere, interpretatorische Ebene, die gleichberechtigt zu der der Musik, des Textes, der Dramenhandlung steht.

Dies bedeutet für die Darstellung der Helden eine Unterwanderung der ursprünglichen Intention Wagners, in Siegfried das Idealbild des neuen Menschen zu zeigen, der frei von jeder gesellschaftlichen Konvention handelt und nicht von den hierarchischen Machtstrukturen korrumpiert wird. Sowohl die Inszenierung der Siegfried-Figur von Jossi Wieler, als auch die von Peter Konwitschny werfen dazu aber ganz andere Fragen auf: Ist dieser Held für uns noch relevant? Gibt es überhaupt Helden? Welche Helden braucht unsere Wirklichkeit?

Antworten werden darauf keine gegeben, eher Denkanstöße geliefert. Lösungen, schlüssige Interpretationen vorzugeben ist nicht die Absicht postmoderner Inszenierungsverfahren. Die Inszenierung des *Ring des Nibelungen* von Joachim Schlömer, Christof Nel, Jossi Wieler und Sergio Morabito und Peter Konwitschny an der Staatsoper Stuttgart ist in ihrer Konsequenz, postmoderne Aspekte als Ausgangspunkt der Interpretation zu verwenden, einen besonderen Fokus auf die zwischenmenschlichen Interaktionen der handelnden Figuren zu legen, sie aus ihrem mythischen Kontext in die Nähe der Wirklichkeit zu rücken, ein wichtiger Schritt in der Rezeptionsgeschichte von Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*.

Die Aufführungen des Stuttgarter Rings sind auf DVD veröffentlicht:

Richard Wagner: Der Ring des Nibelungen, Staatsorchester Stuttgart, Leitung: Lothar Zagrosek.
Das Rheingold, Regie: Joachim Schlömer. Fernsehregisseure: János Darvas, Thorsten Fricke, 2003.
Die Walküre, Regie: Christof Nel. Fernsehregisseure: János Darvas, Thorsten Fricke, 2003.
Siegfried, Regie und Dramaturgie: Jossi Wieler und Sergio Morabito. Fernsehregisseur: Hans Hulscher, 2004.
Götterdämmerung, Regie: Peter Konwitschny. Fernsehregisseur: Hans Hulscher, 2004.

Literatur

Becker-Schmidt, Regina: Von Jungen, die keine Mädchen und von Mädchen, die gerne Jungen sein wollten. Geschlechtsspezifische Umwege auf er Suche nach Identität. In: Becker-Schmidt, Regina, Knapp, Gudrun-Axeli (Hrsg.): Das Geschlechterverhältnis als Gegenstand der Sozialwissenschaften, Frankfurt am Main 1995, S. 220 – 246.

Becker-Schmidt, Knapp, Gudrun-Axelei: Feministische Theorien zur Einführung. Hamburg 2001.

Bermbach, Udo: Blühendes Leid. Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen. Stuttgart 2003.

Bermbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie, Frankfurt am Main 1994.

Bermbach, Udo, Schreiber, Hermann (Hrsg.): Götterdämmerung. Der neue Bayreuther Ring. München 2000.

Eckert, Nora: Der Ring des Nibelungen und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001, Hamburg 2001.

Garaventa, Alexandra: Regietheater in der Oper. Eine musiksoziologische Untersuchung am Beispiel der Stuttgarter Inszenierung von Wagners Ring des Nibelungen, München 2006.

Irmer, Hans-Jochen, Stein, Wolfgang: Joachim Herz. Regisseur im Musiktheater. Beiträge zu Theorie und Praxis des Musiktheaters, Berlin 1977.

Jacobi, Jolande: Die Psychologie von C.G. Jung. Eine Einführung in des Gesamtwerk. Mit einem Geleitwort von C.G. Jung, 21. Auflage, Frankfurt am Main 2006.

Klein, Richard (Hrsg.): Narben des Gesamtkunstwerks. Wagners Ring des Nibelungen. Stuttgart 2001.

Schreiber, Ulrich: Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert, 3. Aufl., Kassel 2002.

Vogt, Matthias Theodor: *Die Geburt des Festspielgedankens aus dem Geist der Bäderkur*. In: Peter Csobádi u.a. (Hrsg.): *Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater. ›Vom Himmel durch die Welt zur Hölle‹*. In: *Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge* Nr. 15. Anif / Salzburg 1992. S. 343 – 364.

Zurmühl, Sabine: Leuchtende Liebe Lachender Tod. Zum Tochter-Mythos Brünnhilde. München 1984.