

DER RING DES NIBELUNGEN Bayreuth 1976-1980

Eine Betrachtung der Inszenierung von Patrice
Chéreau
und eine Annäherung an das Gesamtkunstwerk

Magisterarbeit

in der Philosophischen Fakultät II
(Sprach- und Literaturwissenschaften)
der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

vorgelegt von

Jochen Kienbaum

aus

Gummersbach

Vorbemerkung

Im Folgenden wird eine Zitiertechnik verwendet, die dem Leser eine schnelle Orientierung ohne Nachschlagen ermöglichen soll und die dabei gleichzeitig eine unnötige Belastung des Fußnotenapparates sowie überflüssige Doppelnachweise vermeidet. Sie folgt dem heute gebräuchlichen Kennziffersystem. Die genauen bibliographischen Daten eines Zitates können dabei über Kennziffern ermittelt werden, die in Klammern hinter das Zitat gesetzt werden. Dabei steht die erste Ziffer für das im Literaturverzeichnis angeführte Werk und die zweite Ziffer (nach einem Komma angeschlossen) für die Seitenzahl; wird nur auf eine Seitenzahl verwiesen, so ist dies durch ein vorgestelltes S. erkenntlich. Dieser Kennziffer ist unter Umständen der Name des Verfassers beigegeben, soweit dieser nicht aus dem Kontext eindeutig hervorgeht. Fußnoten im Text dienen der reinen Erläuterung oder Erweiterung des Haupttextes. Lediglich der Nachweis von Zitaten aus Zeitungsausschnitten erfolgt direkt in einer Fußnote.

Beispiel: (Mann. 35,145) läßt sich über die Kennziffer 35 aufschlüsseln als: Thomas Mann, Wagner und unsere Zeit. Aufsätze, Betrachtungen, Briefe. Frankfurt/M. 1983. S.145.

Ausnahmen - Für folgende Werke wurden Siglen eingeführt:

[GS] Richard Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden. Herausgegeben von Wolfgang Golther. Stuttgart 1914. Diese Ausgabe ist seitenidentisch mit der zweiten Auflage der "Gesammelten Schriften und Dichtungen" die Richard Wagner seit 1871 selbst herausgegeben hat. Golther stellte dieser Ausgabe lediglich eine Biographie voran und einen ausführlichen Anmerkungs- und Registerteil nach.

[ML] Richard Wagner, Mein Leben. Vollständige, kommentierte Ausgabe. Hrsg. von Martin Gregor-Dellin. München 1983.

Danksagung

Zu besonderem Dank verpflichtet bin ich den Mitarbeitern des Richard-Wagner-Archivs Bayreuth, besonders Herrn Dr. Fischer, für die Möglichkeit der Einsicht in schwer zugängliches Material und die umfangreiche Kritikensammlung des Archivs. Ferner danke ich allen Freunden und geduldigen Helfern, die mir während der Arbeit immer wieder Mut machten.

INHALTSVERZEICHNIS

VORBEMERKUNG

| | |
|--|----|
| EINLEITUNG | 5 |
| 1. DIE IDEE DES GESAMTKUNSTWERKES | 11 |
| 1.1 Philosophische und kulturhistorische Ursprünge .. | 11 |
| 1.2 Die ästhetische Theorie Richard Wagners | 21 |
| 1.2.1 Die Revolution | 21 |
| 1.2.2 Das Gesamtkunstwerk der Zukunft | 28 |
| 1.2.3 Das Musikdrama | 36 |
| 1.3 Stichworte zur "Ring"-Genese | 43 |
| 1.4 Der "Ring" und die Idee vom Gesamtkunstwerk | 47 |
| 1.4.1 Mythismus und Esoterismus | 47 |
| 1.4.2 Zusammenfassung in Form eines vorläufigen Definitionversuches | 49 |
| 2. DIE JÜNGERE AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE | 52 |
| 2.1 Neu-Bayreuth | 53 |
| 2.2 Werkstatt Bayreuth | 60 |
| 2.3 Chéreaus Weg nach Bayreuth | 65 |

| | |
|--|-----|
| 3. DIE "RING"-INSZENIERUNG PATRICE CHEREAUS | 71 |
| 3.1 Das Material und die Methode der Inszenierungs- Betrachtung | 71 |
| 3.2 Das szenische System | 76 |
| 3.2.1 Die Bühnenbilder | 77 |
| 3.2.2 Die Kostüme | 84 |
| 3.3 Der "Ring" als eine Mythologie unserer Zeit | 90 |
| 3.4 Mythologie und Ideologie | 97 |
| 3.5 Die Tragödie der Macht - Schwerpunkte der szenischen Aktion | 102 |
| 3.5.1 Ein kurzes Verlaufsmodell der Tragödie der Macht | 105 |
| 3.6 Chéreaus Pessimismus | 108 |
| 4. VERSUCH EINER SUMME | 110 |
| LITERATURVERZEICHNIS | 115 |

EINLEITUNG

Richard Wagner ist auch heute noch als Gegenstand von Diskussionen und Ressentiments lebendig. Bei kaum einem anderen Künstler liegen Anerkennung und Ablehnung so eng beieinander. Richard Wagner war ein Künstler des 19. Jahrhunderts. Doch sein Werk, in dem sich Leben, Denken und Handeln bis zur Untrennbarkeit verzahnen und das als ein Traum vom allumfassenden Kunstwerk betrachtet werden kann, ragt weit in unser 20. Jahrhundert hinein. Die von Wagner in aller Konsequenz entwickelte pathetische Kunstform aus Idealismus, Ideologie, Religionsersatz und Großer Oper stellte zu allen Zeiten eine immense Herausforderung für unzählige Interpreten dar. Der Strom des Zitierens und Kommentierens reißt dabei nicht ab. Eine Feststellung von Klaus Umbach ist daher ebenso gültig und zutreffend wie trivial: "Generationen haben sich an ihm und allem, was er aus- und angerichtet hat, mit kultischer Lust die Finger wund geschrieben" (44,12). Ganze Bibliotheken lassen sich füllen, und glaubwürdige Schätzungen gehen davon aus, daß Wagner hinter Christus und vor Luther, Hitler und Goethe Platz zwei belegt.¹ In dieser Flut von Sekundärliteratur halten sich Zuspruch und Widerspruch eigentümlich die Waage. Gemeinsam aber ist allen Interpreten - Befürwortern wie Gegnern - eine intensive, persönliche und zuweilen kämpferisch-dogmatische Haltung gegenüber Wagners künstlerischem Schaffen und dem, was im Lauf des vergangenen Jahrhunderts daraus gemacht wurde. Es liegt nicht in meiner Absicht, mit dieser Arbeit die bisher geleistete und dabei oft widersprüchliche Gedankenarbeit in aller Genauigkeit nachzuvollziehen und zu kommentieren, denn der eng gesteckte Rahmen einer Magisterarbeit erfordert Beschränkungen. Die Einschränkungen, die ich vorgenommen habe, lassen sich im Titel nachvollziehen.

¹ Schon 1895, zwölf Jahre nach Wagners Tod, sind in einem Katalog zu einer Richard-Wagner-Bibliothek bereits 10.180 Nummern aufgeführt.

DER RING DES NIBELUNGEN. Bayreuth 1976 - 1980
Eine Betrachtung der Inszenierung von Patrice Chéreau
und eine Annäherung an das Gesamtkunstwerk

Im Grunde genommen ist meine Arbeit bestrebt, sich der immer noch aktuellen Wirkung im Werk Wagners in zwei voneinander unabhängigen Teiluntersuchungen zu nähern. Zum einen soll der „Ring des Nibelungen“, unbestritten Wagners Hauptwerk, in einer exemplarischen Inszenierung untersucht werden und zum anderen soll eine Annäherung an das Gesamtkunstwerk versucht werden. Vorab einige Feststellungen zu den Kriterien der Auswahl.

Eine Annäherung an das Gesamtkunstwerk: Von den meisten Menschen wird mit Richard Wagner unweigerlich der Begriff des Gesamtkunstwerkes verbunden. Doch das Gesamtkunstwerk ist keine Idee Richard Wagners, sondern im wesentlichen eine Idee des Kunstwillens im 19. Jahrhundert, ein theoretisches Gebilde, das sich einer eindeutigen Definition entzieht. Falsch ist es, unter Gesamtkunstwerk lediglich die multimediale Verbindung verschiedener Einzelkünste zu sehen. Das Gesamtkunstwerk ist vielmehr der Versuch, eine Ganzheitsvorstellung vom Leben (der Gesamtwirklichkeit) in ein künstlerisches System einzukleiden. Wagner war nur einer von vielen Künstlern, die eine solche Ganzheitsvorstellung in den Mittelpunkt ihres Schaffens stellten. Neben Wagners Kunstschriften, die als sein Entwurf einer Ästhetik zu verstehen sind, sollen im ersten Kapitel meiner Arbeit auch Texte von Interesse sein, die grundlegende, das heißt von bestimmten Künstlern und Kunstwerken losgelöste Annäherungen an das Phänomen Gesamtkunstwerk versuchen.

Die drei „Zürcher Kunstschriften“² Wagners sind, um eine Formulierung Thomas Manns zu benutzen, „ästhetische, kulturkritische Manifeste und Selbsterläuterungen, - Künstlerschriften von erstaunlicher Gescheitheit und denkerischer Willenskraft“ (35,77). „Die Kunst und Revolution“ (1848) formuliert die geschichtsphilosophischen Grundlagen des kunsttheoretischen Entwurfs Wagners, der insgesamt stark von den Ereignissen der Revolution 1848/49 in Dresden geprägt ist. „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1850) entfaltet in diesem Rahmen die eigentliche ästhetische Theorie des Gesamtkunstwerkes als Verbindung von Kunst und Leben. „Oper und Drama“ (1852) konkretisiert dann diese Theorie in der Ästhetik des Musikdramas.

Stellt man im Zusammenhang mit dem Theater Richard Wagners die Frage nach dem Gesamtkunstwerk, so ist eine genaue Darstellung der Kunstschriften unumgänglich, die man als „bedeutenden Beitrag der ‚Hegelschen Linken‘ zu Fragen der Ästhetik bezeichnen kann“ (Kühnel. 31,498). Dieser Darstellung der theoretischen Schriften Wagners und der Annäherung an eine Definition des Begriffes Gesamtkunstwerk wird Kapitel 1 meiner Arbeit gewidmet.

„Der Ring des Nibelungen“: Wagner hat sein „Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend“ parallel zu den Kunstschriften entwickelt. Anders als zuvor in „Lohengrin“ und „Tannhäuser, in denen die zentralen Hauptfiguren an ihren eigenen Bedingtheiten scheitern, geht es Wagner im „Ring“ auch um das Umfeld und die gesellschaftlichen Verhältnisse, in denen die Menschen leben. Das hängt zusammen mit den Kunstschriften und deren Bezug zu den sozialpolitischen Träumen und Utopien, die mit dem Ende der Revolution zerplatzen. Wagners Wendung von Lohengrin zu Siegfried ist die vom unpolitischen Künstler zum

² Es hat sich eingebürgert Wagners Kunstschriften als „Zürcher Kunstschriften“ zu bezeichnen, obwohl dies nicht völlig exakt ist. Denn zumindest die ersten beiden der drei Schriften wurden bereits in Dresden, also vor der Revolution von 1848 und der damit verbundenen Flucht ins schweizerische Exil, konzipiert und zum Teil auch niedergeschrieben.

politischen Menschen. Wagner verarbeitet im „Ring“ seine Sicht auf das 19. Jahrhundert; es ist seine „summa artium saeculie“ (C. Schmid. 38,397). Wagners Sagenkonglomerat ist kein zeitloses Märchen, sondern ist eindeutig als Mythos seiner Zeit formuliert, ist eine Vermischung von Mythologie und Ideologie. George Bernard Shaw sah als erster hinter dem germanisierenden Mummenschanz, zu dem der „Ring“ Ende des vorigen Jahrhunderts gemacht wurde, die politische Allegorie des Revolutionärs Wagner.³ Doch erst 70 Jahre nach Shaw findet diese Ansicht Eingang auf die Bühnen. Dort steht sie allerdings nicht allein. Eine Vielzahl von Erklärungsmodellen findet - mehr oder weniger gerechtfertigt - Anwendung auf den „Ring“. Von je her entzieht sich dieses heterogenen Werk einer eindeutigen Interpretation. Es ist in der Bandbreite der Möglichkeiten Shakespeares Königsdramen und Goethes „Faust“ ebenbürtig, die Wagner übrigens sehr hoch schätzte.

Von Anfang an ist mit der Konzeption des „Ring“ auch eine Absage an die herkömmliche Theaterform verbunden. Wagner plant Festspiele in einem eigens dafür errichtetem Theater mit freiem Eintritt für alle Besucher. Mit den ersten Bayreuther Festspielen 1876 kann Wagners hoher Anspruch allerdings nicht eingelöst werden. Zu viele Konzessionen, vor allem finanzieller Art, mußte er eingehen. Dennoch sind die Bayreuther Festspiele gerade seit den 50er Jahren und - unter etwas anderem Gesichtspunkt - seit den 70er Jahren dieses Jahrhunderts wieder zum geographischen Zentrum und Brennpunkt der engagierten und couragierten Wagnerinterpretation geworden. Kapitel 2 meiner Arbeit liefert dazu einen knappen Überblick.

³ Shaw bezeichnet in „The Perfect Wagnerite“ (1898) denjenigen als Dummkopf, der erklärt, „das Rheingold sei doch völlig und ausschließlich das, was man ein ‚Kunstwerk‘ nennt, und Wagner habe niemals [...] von industriellen und politischen Problemen aus sozialistischer und humanitärer Sicht geträumt“ (41,51). Die historischen Fakten der Biographie Wagners widerlegen eine solche Behauptung klar und geben somit Shaw durchaus Recht.

Die „Ring“-Inszenierung Patrice Chéreaus: Bayreuther Festspiele 1976. Gefeiert wird das 100-jährige Jubiläum. Doch die Inszenierung des französischen Teams bestehend aus Patrice Chéreau (Regie), Pierre Boulez (musikalische Leitung), Richard Peduzzi (Bühnenbild) und Jaques Schmidt (Kostüme) wird Anlaß eines handfesten Skandals. Es kommt zu Schlägereien, es werden Flugblätter verteilt und Unterschriftenlisten gegen die Inszenierung ausgelegt. Zahlreiche Altwagnerianer formieren sich zu einer „Bürgerinitiative, die für ein zukunftsorientiertes Verständnis des Wagnerschen Werkes“ eintritt und nachdrücklich „Werkschutz für Wotan fordert“ (Faerber. 22,74).

Just zum Jubeljahr [...] hatten sich die Konservativen wohl eine Art musikalisches Burgtheater erwartet: würdig und langweilig. Nun war es - scheinbar - respektlos und sicher unterhaltsam. Dem Altgedienten verging Hören und Sehen.⁴

Fünf Jahre später erfährt die öffentliche Meinung über Chéreaus „Ring“ eine komplette Kehrtwendung. Mit einem selbst für Bayreuther Verhältnisse überschwänglichen Applaus von 90 Minuten Länge und der beeindruckenden Zahl von 101 Vorhängen wird die Inszenierung verabschiedet. Festspielleiter Wolfgang Wagner bezeichnet die Arbeit Chéreaus als „eine für Bayreuth bedeutsame Phase des festspielgeschehens und im weiteren Sinne von Theatergeschichte“ (11,9).

Chéreau folgt in seiner Inszenierung konsequent einer Interpretation, die sich aus der sozialpolitischen Summe der Kunstschriften Wagners und dem „Ring“ als Kommentar des 19. Jahrhunderts ergibt. Dabei überzieht er das Werk keineswegs vorschnell und unreflektiert mit linker Ideologie. Dieser Vorwurf könnte eher Joachim Herz gemacht werden, der nur

⁴ Aus: N.N., „Der neue ‚Ring‘ in Bayreuth“. In: DER SPIEGEL, Hamburg. Nr 32 vom 2. August 1976

kurz zuvor in Leipzig einen „Ring“ rein im Geiste Shaws inszenierte. Für Chéreau ist der „Ring“ Wagners Versuch, einer Epoche ihr mythologisches Fundament zu geben und dabei gleichzeitig die Gesinnung dieser Epoche einzufangen. Das Werk wird im Gewand der Allegorie zum Mythos des industriellen Zeitalters, ein durch Sagen gefiltertes 19. Jahrhundert. So bekommt die Bezeichnung „Jahrhundertring“ einen ernst zu nehmenden Doppelsinn. Der Inszenierungsstil entspricht dieser Mehrschichtigkeit. Bildelemente aus verschiedenen Epochen und Stilrichtungen werden zitiert und kombiniert. Dabei bleiben erregende Bilder und eine in Oper nie dagewesene Personenregie im Gedächtnis. Kapitel 3 meiner Arbeit versucht, die wesentlichen Merkmale und Aussagen der Inszenierung Chéreaus abzuleiten und zu betrachten.

Die Frage, wie sich nun die Annäherung an das Gesamtkunstwerk und die Betrachtung der Inszenierung im Sinne einer Synthes verbinden lassen, kann ich im Rahmen dieser Magisterarbeit sicherlich nur anschnitten. Eine vollständigere Untersuchung dieses Problems könnte jedoch Aufgabe für folgende Arbeiten sein. Kapitel 4 schneidet folglich die Verbindung der beiden unabhängigen Teiluntersuchungen zur Wirkung des Werkes Wagners nur an. Mehr als ein thesenhafter „Versuch einer Summe“, so der Titel des letzten Kapitels kann im Rahmen dieser Arbeit nicht gegeben werden.

1. DIE IDEE DES GESAMTKUNSTWERKES

Dies alles gibt es also: die Gesamtausgabe, den Gesamtbetriebsrat, den Gesamtdrehimpuls, die Gesamthandsgemeinschaft, die Gesamthochschule, den Gesamtkatalog, die Gesamtschuld, die Gesamtschule, die Gesamtstrafe, die Gesamtstreitkräfte, den Gesamtverband und etliches Einschlägiges mehr; und als echte Teilmenge dieses Gesamtgesamt gibt es das Gesamtkunstwerk: was ist das? (Marquard. 36,40)

1.1 Philosophische und kulturhistorische Ursprünge

Der Ausstellungsmacher Harald Szeemann hat 1983 in Zürich den Versuch unternommen, in einer quantitativ umfassenden Ausstellung des Phänomens Gesamtkunstwerk Herr zu werden. "Der Hang zum Gesamtkunstwerk", so der Titel dieses Ausstellungsprojektes, sollte aufzeigen, mit welchen Schwierigkeiten ein Definitionsversuch des Begriffes Gesamtkunstwerk verbunden ist. Harald Szeemann ging bei seiner Präsentation von folgender Prämisse aus.

Der Begriff Gesamtkunstwerk, von Richard Wagner erstmals für sein Kunstwollen und seine Vision der Vereinigung der Künste im "Kunstwerk der Zukunft" in seinen Zürcher Schriften verwendet, wurde theoretisch nie definiert und ist nicht nur in der Kunstliteratur zu einer beliebig verwendbaren Begriffshülse geworden. (9,16f.)

In der Tat drängt sich einem aufmerksamen Leser der Feuilletons verschiedenster Zeitschriften und Zeitungen, einem wachsamem Betrachter von Kulturmagazinen der bundesdeutschen Fernsehanstalten unweigerlich der Eindruck auf, daß die Verwendung des Begriffes Gesamtkunstwerk eine wahrhafte Inflation erlebt. In den meisten Fällen drückt sich darin die Unsicherheit aus, bestimmten Kunstwerken nicht mehr mit einer kunsthistorisch schlüssigen Klassifizierung oder einer geradlinigen werkimmanenten Interpretation gerecht werden zu können. Zumeist handelt es sich dann auch um Kunstwerke synthetischer und synästhetischer Natur. Diese Kunstwerke

verbinden und vereinigen diverse Kunstformen und -stile zu einem Kunstwerk. Der Begriff Gesamtkunstwerk wird bei der Interpretation zur entschuldigenden Floskel, zur Schublade, in die all das verbannt wird, das durch gängige Ismen nicht mehr erfaßt werden kann. Die Zürcher Ausstellung mit ihrer weitgefächerten Palette unterschiedlichster Künstler und Kunstwerke führte dem Betrachter drastisch vor, wie breit das Anwendungsgebiet des Begriffes Gesamtkunstwerk sein kann. Es zeigte sich vor allem, daß es - nicht nur im Hinblick auf Wagners "Ring" - nützlich ist, im Gesamtkunstwerk mehr als eine Synthese verschiedener Einzelkünste zu sehen. Es scheint weitaus nützlicher zu sein,

als besonderes Kennzeichen des Gesamtkunstwerkes nicht allein die multimediale Verbindung aller Künste in einem Kunstwerk gelten zu lassen, sondern vor allem auch noch eine andere Verbindung: die von Kunst und Wirklichkeit; denn zum Gesamtkunstwerk gehört die Tendenz zur Tilgung der Grenze zwischen ästhetischem Gebilde und Realität. (Marquard. 36,40)

Harald Szeemann sprach davon, daß es Richard Wagner war, der zum ersten Mal seine Vision der Kunst und sein Kunstwollen mit dem Begriff des Gesamtkunstwerkes in Zusammenhang brachte. Folglich soll Wagners ästhetisches System, 1848-52 in den Kunstschriften niedergelegt, im Mittelpunkt dieses Kapitels stehen. Doch zuvor bedarf es einiger grundsätzlicher Überlegungen zu den philosophischen und kulturhistorischen Ursprüngen der Gesamtkunstwerkidee, auf die auch Wagner seine Konzeption des "Drama der Zukunft" aufbaut.⁵

Für Odo Marquard ist die Tendenz zur Tilgung der Grenze zwischen Realität und Kunstwerk das entscheidende Kriterium für ein Gesamtkunstwerk, die multimediale Verbindung

⁵ Hierzu dienen mir zwei Aufsätze aus dem Katalog der Züricher Ausstellung:

I. "Gesamtkunstwerk und Identitätssystem" von Odo Marquard. (9,40-49)

II. "Der Hang zum Gesamtkunstwerk" von Bazon Brock. (9,22-39)

mehrerer Künste ist für ihn dagegen lediglich ein sekundäres Kennzeichen. Die philosophischen Wurzeln eines solchen Definitionsversuches liegen eindeutig in der Philosophie des deutschen Idealismus. Folgerichtig beginnt für Marquard die "Idee des Gesamtkunstwerkes mit dem 'ästhetischsten' System des deutschen Idealismus, dem 'Identitätssystem' von Schelling" (36,41).

Die Identitätsphilosophie Schellings kann ihm Rahmen der vorliegenden Arbeit verständlicherweise nur in den für die Idee des Gesamtkunstwerks wesentlichen Zügen wiedergegeben werden, also extrem verkürzt. Für die spätere Darstellung der Wagnerschen Theorie ist dabei entscheidend, daß Schelling als erster ein philosophisches System entwarf, welches die Wirklichkeit, in der der Mensch lebt, mit der Welt des Geistes und der ästhetischen Gebilde eng verknüpft. Schellings Ausgangspunkt ist die Gegensätzlichkeit von Natur und Geist, auf die bislang die "Emanzipationsgeschichte der Autonomie des menschlichen Ich" (36,43) als scheinbar unüberwindliche Grenze stieß. Schellings identitätsphilosophisches System hebt im Gegensatz zu seinen Vorläufern diese Grenze einfach auf, indem es Natur und Geist, Reales und Ideales als identisch erklärt. In Folge dieser Gleichsetzung kann die Endlichkeit der Emanzipationsgeschichte des menschlichen Geistes der Vergessenheit preisgegeben werden. "Vergessen werden muß, daß die Geschichte als Produkt des menschlichen Geistes anders ist als die Natur; vergessen werden muß, daß die Natur die Geschichte limitiert" (36,43). Wenn aber die Emanzipationsgeschichte ihre Endlichkeit, die in der Grenze zwischen Natur und Geist begründet ist, vergißt, dann führt das zwangsläufig - wie Marquard sagt - "zu einem schnellen Marsch in die Illusion" (36,43). Für diese Art der Illusion des Vergessens gibt es Schelling zufolge ein Organ, das für Illusionen schlechthin zuständig ist.

Die Kunst; genauer: die 'intellektuelle Anschauung', die zur 'ästhetischen' und dadurch zur 'absoluten' wird; denn jetzt - identitätssystematisch im Zeichen des Vergessens und der Illusion

- kommt es darauf an, die Gesamtwirklichkeit ästhetisch anzuschauen: nicht mehr nur in Kunstwerken, sondern als Kunstwerk. Schelling erklärte die Wirklichkeit zum gesamtsten aller möglichen Gesamtkunstwerke. (36,43)

Somit ist das Identitätssystem eine "Ästhetik der Gesamtwirklichkeit" (Marquard. 36,43). Daraus folgt, daß die Gesamtwirklichkeit ästhetisch parieren und sich wie ein Kunstwerk benehmen soll. Eine identitätssystematische Deutung der Gesamtwirklichkeit als Kunstwerk ist freilich riskant. Darum erwog Schelling selbst in seinen als Schlußbetrachtung der Identitätsphilosophie konzipierten Vorlesungen über die "Philosophie der Kunst" eine Zwischenlösung, die die Gefahren der völligen Ermächtigung der Illusion abmildert. Schelling zog sich - quasi zum Ersatz - auf eine separierte ästhetische Wirklichkeit zurück. Nach dem Zusammenbruch der identitätssystematischen Deutung der Gesamtwirklichkeit als Kunstwerk beginnt eine Suche "nach jenem konkreten Kunstwerk, das das Gesamte ist zumindest dadurch, daß es - wenn schon nicht die Wirklichkeit - alle Künste (sie potenzierend oder destruierend) integriert und dadurch das Kunstwerk wirklicher macht" (36,44). Schelling schreibt dazu:

Ich bemerke nur noch, daß die vollkommenste Zusammensetzung aller Künste, die Vereinigung von Poesie und Musik durch Gesang, von Poesie und Malerei durch Tanz, selbst wieder synthetisiert die komponierteste Theatererscheinung ist, dergleichen das Drama des Altertums war, wovon uns nur eine Karikatur, die Oper, geblieben ist, die in höherem und edlerem Stil von Seiten der Poesie sowohl als der übrigen konkurrierenden Künste am ehesten zur Aufführung des alten mit Gesang verbundenen Dramas zurückführen könnte. (Schelling. Zit. n.: 36,44)

Wenn Schelling hier fordert, das Theater solle sich der vollkommenen Zusammensetzung der Künste im Drama des Altertums besinnen und diese Vollkommenheit in einer Erneuerung der Oper wiederbeleben, dann klingt das bereits wie eine

Vorwegnahme der Kernaussagen von Wagners Kunstschriften. Zunächst ist für die Annäherung an die Idee des Gesamtkunstwerks aber wichtig, daß dort, wo das Identitätssystem in der Bewältigung der Gesamtwirklichkeit an sein Ende kommt und notwendig scheitert, zumindest in der Suche nach dem Gesamtkunstwerk die Trennung von Kunst und Wirklichkeit gemildert wird. Allerdings will nicht mehr die Wirklichkeit zum Kunstwerk werden, sondern die Kunst ihrerseits erhebt den Anspruch auf höchstmögliche Wirklichkeitsnähe. Das Gesamtkunstwerk ist "gewissermaßen das in ein besonderes Kunstwerk emigrierte Identitätssystem" (36,44). Unbestritten bleibt dabei auch für Marquard:

Durchgesetzt hat das Konzept des Gesamtkunstwerks Wagner mit seinen Musikdramen, auch wenn er seinerseits das Wort "Gesamtkunstwerk" eher beiläufig gebraucht und niemals programmatisch. (36,41)⁶

Aus der geschilderten Entwicklung des Identitätssystems lassen sich im Hinblick auf die "Karriere des Gesamtkunstwerks" (36,40) drei philosophie-geschichtliche Voraussetzungen ableiten: 1.) Das Kunstwerk wird durch die Trennung vom mechanischen Artefakt emphatisch und ästhetisch. Das geschah laut Marquard im Zeitalter der ästhetischen Philosophie, das etwa um 1750 mit den ersten ästhetischen Theorien einsetzte. Ab dieser Zeit müssen Kunstwerke als Rettungsversuch der religiösen Werkgerechtigkeit verstanden werden, die durch die Reformation zerstört wurde. Die guten Werke müssen "aus dem religiösen Territorium in das ästhetische Territorium emigrieren, um Heilsrelevanz zu behalten" (36,40). 2.) Mit der ästhetischen Emphatisierung des Kunstwerks entsteht zugleich ein neuer Begriff des Gesamten. Dort, wo der "Begriff Gottes und seiner Schöpfung als

⁶ Wagner, das wird im Verlauf von Abschnitt 1.2 noch einsichtig, verwendet den Begriff Gesamtkunstwerk meist eng bezogen auf die Konzeption der griechischen Tragödie (z.B.: GS III,12; 29; 159). Dabei nähert er sich - wie bereits erwähnt - den Vorstellungen Schellings vom Gesamtkunstwerk, das aus der Restauration des Dramas des Altertums entstehen kann.

Begriff für das Gesamte in Zweifel gerät" (ebd.), wird in der Konstruktion von Systemen nach der Werkgerechtigkeit auch der Begriff des Gesamten der Sphäre des Religiösen entrissen. Im Erstellen einheitlicher Systeme kann der Mensch als Realschöpfer seine Wirklichkeit gestalten, er wird Gott ähnlich. Gerade weil sich Systemkonstruktionen gegenüber der Unterscheidung von Gott und Mensch neutral verhalten, erleben sie in der Philosophie des Deutschen Idealismus ihre Hochzeit. 3.) Die dritte Voraussetzung besteht in der Fusion der beiden ersten. Das System wird zum Kunstwerk und das Kunstwerk wird zum System. In dem Moment, wo die Realschöpfer - Gott und Mensch - mit dem Gesamtsystem Schwierigkeiten haben, treten die Künstler als phantastischer Schöpfer auf. Sie definieren das Gesamte (das System) nun ästhetisch als Kunstwerk und begeben sich schließlich auch konkret auf die Suche nach dem Kunstwerk, das das Gesamte ist. Dieser dritte Schritt auf dem Weg hin zum Gesamtkunstwerk geschah zuerst bei Schelling, der erklärte; "der eigentliche Sinn, mit dem diese Art der Philosophie [d.i. seine] aufgefasst werden muß, ist also der ästhetische, und eben darum ist die Kunst das wahre Organon der Philosophie" (zit. n.: 36,41). Ging Schelling anfangs von einem System aus, das die Gesamtwirklichkeit zum gestalteten Kunstwerk erheben wollte, so steht am Ende der Entwicklung ein Rückzug des Konzepts Gesamtkunstwerk in die Kunst. Ein mögliches Gesamtkunstwerk manifestiert sich lediglich als ästhetisches System.

Bazon Brock versucht in seinem Katalogbeitrag zur Zürcher Ausstellung "Der Hang zum Gesamtkunstwerk" das Konzept Gesamtkunstwerk wieder aus der Kunst zu lösen und erneut im Zusammenhang mit der Gesamtwirklichkeit zu sehen, denn das "Konzept Gesamtkunstwerk ist nicht allein den Künstlern vorbehalten" (19,23). Der Hang zum Gesamtkunstwerk hat für Brock nicht nur philosophische und ästhetische Ursprünge, sondern auch kulturgeschichtliche. Von je her haben alle europäischen Kulturen eine unübersehbare Gemeinsamkeit. Sie werden verknüpft durch "gemeinsame Repräsentationen von Ganzheitsvorstellungen [...], wie sie vor allem die gothi-

sche Kathedrale, die Institution 'Universität' und die Idee des 'Staates' darstellen; die Einheit der Welt als Schöpfung des Christengottes, Wirkungsfeld der Natur- und Kunstgesetze und als Schöpfung des Menschen" (19,22). In dieser Suche nach Ganzheitsvorstellungen auf den Gebieten der Religion, der Kunst und der Wissenschaft, sowie der Politik liegen für Bazou Brock die Wurzeln der Gesamtkunstwerksidee.

Transportiert und vermittelt werden solche Ganzheitsvorstellungen in den jeweiligen Bereichen vom Heiligen, vom wissenschaftlichen, beziehungsweise künstlerischen Genie und vom politischen Führer. Im Verlauf der gemeinsamen Geschichte der europäischen Kulturen seit dem Mittelalter hat sich gezeigt, daß die Idee von einer Ganzheitsvorstellung stets mit der Obsession verbunden war, diese Vorstellung Wirklichkeit werden zu lassen.

Das Konzept "Gesamtkunstwerk" ist in erster Linie durch die Obsession gekennzeichnet, mit der Individuen das Bild vom Ganzen, die persönliche Verkörperung des Ganzen und die allgemeine Unterwerfung unter das Ganze zu realisieren versuchen. (19,22)

Historische Beispiele zeigen jedoch unmißverständlich, daß es unmöglich ist Heiliger, Genie und Führer in einer Person zu sein.⁷ Mithin ist der Dreischritt aus Entwurf einer Ganzheitsvorstellung, Verkörperung dieser Vorstellung und

⁷ Brock führt beispielhaft einige Personen auf, denen diese Einheit nicht gelang. Suger von Denis entwarf die gotische Kathedrale als Bild des himmlischen Jerusalems und brachte sich als Berater politische Führer ins Gespräch, wurde aber kein Heiliger wie etwa Bernard von Clairvaux, der seinerseits keine zeitgemäßen Repräsentationen der Einheit von Gottesschöpfung und Menschenwerk entwickelte. Michelangelo entwarf als Künstler in seinen Gemälden gewaltige Ganzheitsvorstellungen, in die er seine Person als Schöpfer unmittelbar integrierte, war aber kein Führer, der andere unter seine Vorstellungen unterwerfen wollte. Ludwig XIV. war zwar in Person und Rolle die Verkörperung der Unterwerfung des Einzelnen unter eine Idee vom Staat, entwarf aber keineswegs neue Vorstellungen von übergeordneten Zusammenhängen - weder philosophisch-systematisch, noch künstlerisch-bildlich. Wird die Einheit von "Denken, Wollen und Handeln" trotz fehlender Voraussetzungen in den einzelnen Schritten versucht, wird das Ergebnis totalitär: Hitler, Robespierre und Cola di Rienzi haben dies gezeigt. (vgl. 19,23)

Unterwerfung der Wirklichkeit unter diese Vorstellung nicht ohne Probleme zu vollziehen. Für Bazon Brock steht aber fest, daß mit der "pathetischen Geste des Dennoch" trotzdem versucht wird, "gegen alle prinzipiellen und historischen Einwände [...], den alten Traum wachzuhalten" (19,23).

Und zwar wird dies nach wie vor nicht nur vom Künstler versucht, sondern auch vom Politiker oder vom Wissenschaftler.

Wir haben also von Gesamtkunstwerk-Konzeptionen sowohl in ökonomisch-politischen, wie im wissenschaftlichen als auch künstlerischen Bereich auszugehen. (19,23)

Die Konzeption einer Ganzheitsvorstellung ist zunächst nichts anderes als ein "gedankliches Konstrukt übergeordneter Zusammenhänge als bildliche oder epische Vorstellung oder als wissenschaftliches System oder als politische Utopie" (ebd.).⁸ Ein Gesamtkunstwerk - nichts anderes ist eine solche Konzeption einer Ganzheitsvorstellung - wird lediglich als "fiktive Größe" (ebd.) zur Sprache gebracht. Nach wie vor verbunden mit dem Gesamtkunstwerk ist die Absicht, "diese Bilder und Gedanken über 'das Ganze' auch selbst zu verkörpern, also in die eigene Lebensrealität aufzunehmen (wie ein Heiliger das tut), und das ebenso unabdingbare Verlangen, auch andere - möglichst viele, gar alle - Menschen der einen Wahrheit zu unterwerfen" (19,24). Bazon Brock schlägt vor, die beiden letzten Entfaltungsstufen des Gesamtkunstwerks "Totalkunst" und "Totalitarismus" (ebd.) zu nennen. Damit wird der Gebrauch des Begriffs Gesamtkunstwerk unmißverständlich. In Brocks Stufenmodell aus Gesamtkunstwerk, Totalkunst und Totalitarismus wird nur die schriftlich oder bildlich fixierte Systemkonstruktion (die Vision oder Utopie) mit dem Begriff Gesamtkunstwerk versehen. In einer Zusammenfassung des Brockschen Stufenmodells

⁸ Im Bereich der Naturwissenschaft sind zum Beispiel die Quanten- und die Relativitätstheorie solche Versuche der systematischen Erfassung der Gesamtwirklichkeit. Es sind gedankliche Konstruktionen, die fiktiv sind, aber das uns umgebende physikalische Ganze zureichend und widerspruchsfrei beschreiben, ohne daß feststeht, ob die physikalischen Gesetzmäßigkeiten der Natur tatsächlich so funktionieren.

zeigt sich, daß der Träger des Anspruchs auf Darstellung einer Ganzheitsvorstellung jeweils ein anderer ist.

Für das GESAMTKUNSTWERK ist die fixierte Vision, Utopie oder Systemkonstruktion - also das GESTALTETE WERK - der Träger des Anspruchs auf Darstellung eines Ganzen. Für die TOTALKUNST ist das realexperimentierende SUBJEKT der Träger des Anspruchs. Der TOTALITARISMUS faßt in betonter Weise LEBEN selbst (die Massen) als Träger des Ganzheitsanspruchs auf, weil ja im Leben der Massen die Utopien verwirklicht werden sollen. (19,30)

Bazon Brock betont ausdrücklich, daß das Gesamtkunstwerk nur eine Fragestellung hat, nämlich: "Was ist das Ganze?" (19,24). Das "Zur-Sprache-Bringen des Ganzen" (ebd.) als fiktives, bildliches Konstrukt ist eine "mythische Erzählung" (ebd.). Das Gesamtkunstwerk muß, um Wahrheitsanspruch erheben zu können - und Wahrheitsanspruch muß es erheben, wenn es das Ganze zu erfassen behauptet, das Gesamtkunstwerk muß also seine Aussagen über den Zusammenhang des 'Ganzen' deutlich vom historischen Urheber trennen. Urheberlose Erzählungen aber sind nichts anderes als Mythen, zumindest sind sie mythenähnlich.⁹ Der Totalitarismus geht von der rhetorischen Frage "Wollt ihr das Ganze?" (19,24) aus, aber die Antwort steht bereits fest und kann "nur noch rituell bestätigt werden: der Ritus ist die vollziehende Unterwerfung unter den Mythos als anonyme Repräsentanz des übergeordneten Ganzen" (ebd.). Unter diesem Gesichtspunkt kann zum Beispiel auch das Dritte Reich als pervertierte Form eines Gesamtkunstwerkes verstanden werden. Gleichzeitig zeigt sich, daß das epische oder bildliche Fixieren eines Gesamtkunstwerkes allein neutral ist, also weder negativ, noch positiv. Zwischen Gesamtkunstwerk und Totalitarismus steht die Totalkunst, die fragt: "Was soll das Ganze? Und

⁹ In diesem Zusammenhang weist Brock ebenfalls darauf hin, daß ein Gesamtkunstwerk nicht zwingend als additive Verknüpfung verschiedener Medien der Vermittlung zu betrachten ist, sondern sehr wohl auch eine monomediale Darstellung - eine Malerei, ein Film etc. - Gesamtkunstwerk sein kann, insofern es den Anspruch erhebt, eine Ganzheitsvorstellung zu transportieren.

antwortet: Es soll Kultur ermöglichen, ohne die Verbindlichkeit durch totalitäre Gewalt zu erzwingen" (19,24). In der Totalkunst ist weder der Ritus nur ein praktischer Vollzug des Mythos (wie im Totalitarismus), noch der Mythos ein verfestigtes Bild eines Ritus, den es nur noch zu vollziehen gilt (wie im Gesamtkunstwerk). In der Totalkunst radikalisiert der Schöpfer einer Ganzheitsvorstellung das Verhältnis von Fiktion und Realität, indem er sich selbst als experimentierendes Subjekt in dieses Spannungsverhältnis begibt. Brock nennt das "Symptomverordnung" (19,28). Der Künstler, der das macht, unterwirft nicht andere, sondern nur sich selbst der Rückvermittlung von Mythen auf den eigenen Lebenszusammenhang.¹⁰

Für Bazon Brock ist - wie zuvor schon für Odo Marquard - das 19. Jahrhundert dasjenige Zeitalter, in dem die Suche nach Gesamtheitsvorstellungen - und damit das bildliche und epische Fixieren von Gesamtkunstwerken - ihren Höhepunkt erlebt. Richard Wagner ist einer dieser Künstler, die in eben dieser Zeit das Gesamtkunstwerk (als typische Fiktion eines Ganzheit-Systems) in den Mittelpunkt ihres künstlerischen Schaffens stellten.¹¹ Um sich dem Phänomen Gesamtkunstwerk auch im Werk Richard Wagners weiter anzunähern, sollen in den folgenden Kapiteln die "Zürcher Kunstschriften" in ihren wesentlichen Kernaussagen referiert werden. Es wird sinnvoll sein, nach der Darstellung der Wagnerschen Theorie und vor der Untersuchung der "Ring"-Inszenierung von Patrice Chéreau auf die bis hierher beschriebenen

¹⁰ "Derartige Realexperimente sind offensichtlich die bevorzugte Form, in der moderne Künstler die Vermittlung zwischen Spekulation über das Ganze und faktischer Unterwerfung unter das Ganze vorzunehmen suchen" (Brock. (19,29). Brock nennt als einen Künstler, der dies konsequent versucht hat, Joseph Beuys. Um genauer auf die Klassifizierung Joseph Beuys' als Totalkünstler einzugehen, fehlt im Rahmen dieser Arbeit leider der entsprechende Raum.

¹¹ Auch Harald Szeemann legt bei seiner Ausstellung in Zürich das Jahr 1800 als historischen Ausgangspunkt für den "Hang zum Gesamtkunstwerk" fest. Gleichzeitig verdeutlicht der Untertitel "Europäische Utopien seit 1800", daß es sich bei dem Phänomen Gesamtkunstwerk, wie von Brock postuliert, um eine gesamteuropäische Erscheinung handelt.

philosophischen und kulturgeschichtlichen Ursprünge der Gesamtkunstwerksidee nochmals zurückzugreifen.

1.2 Die ästhetische Theorie Richard Wagners

1.2.1 Die Revolution

Welche Rolle der junge Kapellmeister Richard Wagner im einzelnen bei den Barrikadenkämpfen im Mai 1849 in Dresden gespielt hat, ist nicht eindeutig zu klären. Fest steht aber, daß das Gedankengut der Revolution Wagners Werk nachhaltig beeinflußt hat und sowohl in den Schriften, als auch in den Dichtungen dieser Zeit seine Spuren hinterließ. "Er war ein Kind der Revolution und des Aufbruchs, was wir nicht vergessen sollten" (Gregor-Dellin. 26,3). Die Wagner-Forschung trat über Jahre hinweg einer Politisierung des Gegenstandes ihres Interesses entgegen: "Ihr galt's der Kunst" (Krohn: 30,86). Mittlerweile ist es keineswegs mehr umstritten, daß Wagner an den Unruhen im Mai 1849 Anteil nahm. Wagner selbst verleugnete zu keiner Zeit seine Beteiligung an der Revolution, spielt seine Rolle aber in der Autobiographie "Mein Leben" herunter. Strittig bleiben dagegen die Motive, die ihn zu revolutionärer Aktivität trieben. Wie so oft bei Wagner vermischen sich private Ziele und äußere Umstände untrennbar und es scheint, "als habe er das Soziale gar nicht zur Politik gezählt, sondern es für sein eigenes, wiewohl bedeutendes Gebiet menschlicher Betätigung gehalten" (Gregor-Dellin. 26,3). hne Wagners Beteiligung an der Revolution verharmlosen zu wollen, muß berücksichtigt werden, daß Wagners Besessenheit von sich selbst und die damit verbundene Idee einer neuen Kunst, sein enormer Behauptungswille, sowie die wirtschaftliche Not des Kapellmeisters - "das eigentliche mephistophelische Thema seiner Dresdner Jahre war das Geld" (Gregor-Dellin. 27,209) - entscheidenden Anteil am Revoltieren des Künstlers hatten. Er fand ein Ventil für aufgestaute Ressentiments privater Natur. Von August Röckel, dem Wagner eine Anstellung als

Musikdirektor am Hoftheater besorgt hatte, und der die Juli-Revolution in Paris (1830) selbst miterlebt hatte, mit Lasalle, Lafitte und anderen Köpfen der Reformbewegung persönlich bekannt war und sich intensiv mit deren sozialen Reformtheorien auseinandersetzte, dürfte Wagner, in dessen Bibliothek sich bis dato kein politisches Buch befand, die entscheidenden "sozialutopischen und revolutionären Denkanstöße" (Gregor-Dellin. 26,26) erhalten haben. Im Freundeskreis um Wagner und Röckel waren Schriften wie etwa Proudhons "Was ist Eigentum?" (1840), Weitlings "Evangelium des armen Sünders" (1843), Feuerbachs "Grundsätze der Philosophie der Zukunft" (1843) und "Das Wesen der Religion" (1845), Stirners "Der Einzige und sein Eigentum" (1845) Gegenstand der Diskussionen und auch über Karl Marx dürfte im Zusammenhang mit Proudhon gesprochen worden sein. In "Mein Leben" gibt Wagner die Beweggründe wieder, die seiner Meinung nach Röckel zum Sozialisten gemacht haben könnten.

Schon längst hatte er jede Hoffnung aufgegeben, [...] seine musikalische Laufbahn war für ihn zum reinen Frondienst geworden, [...] so schleppte er sich elendig im Schuldenmachen dahin. Auf unseren Spaziergängen unterhielt er mich [...] einzig mit der Ausbeute seiner Lektüre von volkswirtschaftlichen Büchern, deren Lehren er mit Eifer auf die Verbesserung seiner verschuldeten Lage anwendete." (ML, 377)

Wagner unterstellt Röckel also private, egoistische und höchst unpolitische Motive, die seinen Freund und Kollegen bestärkten, "die Umgestaltung aller bürgerlichen Verhältnisse [...] aus einer vollständigen Veränderung ihrer sozialen Grundlage" (ML,386f.) zu fordern. Aber bei genauer Betrachtung stellt sich Wagners persönliche Lage nicht anders dar als die seines Freundes. Seine Finanzen waren in höchst desolatem Zustand, und durch Spekulationen auf den Verkauf seiner Opernpartituren manövrierte sich Wagner noch tiefer in die wirtschaftliche Misere. Zwar gewährte ihm die Hofintendanz eine Gehaltserhöhung, doch knüpfte man an diese - nach Wagners Urteil - erniedrigende Bedingungen, so daß er

sich vom dekadenten Hoftheater und dessen Publikum in seiner künstlerischen Entwicklung beschnitten sah.

Verständlicherweise zeigte sich Wagner den republikanischen Strömungen der Zeit durchaus offen, als die Nachrichten von der Proklamation der Republik in Paris (Februar 1848) Dresden erreichten. Doch erst nach der endgültigen Beendigung der "Lohengrin"-Partitur, am 28. April 1848, fand er "Muße, sich etwas nach der Strömung der Ereignisse umzusehen" (ML, 375). Bezeichnend für Wagner ist allerdings der Umstand, daß er sich im Rückblick deutlich von Röckel und dessen Einstellung zur Revolution distanzierte:

Auf die Proudhonschen und anderer Sozialisten Lehren von der Vernichtung der Macht des Kapitals durch unmittelbar produktive Arbeit baute er [Röckel] eine ganz neue moralische Weltordnung auf, für welche er mich allmählich [...] insoweit gewann, daß ich nun wieder meinerseits darauf die Realisierung meines Kunstideals aufzubauen begann. (ML, 387)

Wagner richtet seine Gedanken "sogleich wieder auf das Naheliegende, indem er das Theater in das Auge faßte" (ebd.). Revolutorisches Gedankengut und persönliche Abneigung gegen die bestehenden Zustände führten Wagner zu seinem Entwurf zur "Organisation eines deutschen Nationaltheaters". Darin stehen seine Überlegungen, "wie auch das Theater und die Musik durch jenen Geist gehoben werden könnten" (GS II, 233). Neben einer dezidierten Neuorganisation des Theaterbetriebs, in der der Hof als leitendes Organ des Theaters durch einen von künstlerischem und technischem Personal gewählten Intendanten mit weitreichenden Kompetenzen ersetzt werden sollte (man darf annehmen, daß sich Wagner auf diesen Posten selbst Hoffnungen machte), wird in diesem Entwurf erstmals - rudimentär - die Idee des Gesamtkunstwerkes formuliert.

In der theatralischen Kunst vereinigen sich [...] sämtliche Künste zu einem so unmittelbaren Eindruck auf die Öffentlichkeit, wie ihn keine der übrigen Künste für sich allein hervorzubringen vermag.

Ihr Wesen ist Vergesellschaftung mit Bewahrung des vollsten Rechts auf Individualität. (GS II,235)

In "Das Kunstwerk der Zukunft" knüpft er später an diese ersten Gedanken zur Erneuerung der Kunst an; im Augenblick machte ihn der Fehlschlag seiner Reformversuche umso empfänglicher für die Revolution.¹² Während Wagner in "Mein Leben", ab dem 17. Juli 1865 Cosima zur Niederschrift diktiert, häufig den Versuch unternahm, seine revolutionäre Gesinnung zu bagatellisieren, ist "Eine Mitteilung an meine Freunde" (GS IV), geschrieben 1851, eindeutiger bestimmt von einer Rechtfertigung der sozialrevolutionären Triebkräfte, die sein Denken und Handeln bestimmten. Eine Reform des Theaters mußte scheitern, so die spätere Einsicht Wagners, weil "aus der Nichtswürdigkeit der politischen und sozialen Zustände [...] sich gerade keine anderen öffentlichen Kunstwerke bedingen konnten, als eben die von mir angegriffenen" (GS IV,308). Dem Geist der Revolution verschrieb sich der Kapellmeister, weil sich darin "die reine menschliche Natur gegen den politisch-juristischen Formalismus empörte" (GS IV,309). So war die Teilnahme Wagners an der "politischen Erscheinungswelt [...] künstlerischer Natur"; er wurde "Revolutionär zu Gunsten des Theaters" (GS IV,309). Doch auch hier, so muß man feststellen, spielt Wagner sein revolutionäres Engagement herunter.

Politik, Sozialismus, Communismus. [...] Bei mir - Bruch beschlossen. - Einsamkeit: communistische Ideen über kunstförderliche Gestaltung der Menschheit der Zukunft. (4,113)

Das sind Stichworte, die er in den Annalen des "Braunen Buch" zum Herbst 1848 notiert. Im "Aufruf an die Deutschen" (vgl. ML,376) und in einem Brief an den sächsischen Ab-

¹² Der Entwurf berücksichtigte ferner die Anhebung der Gehälter, die Gründung einer Dichtervereinigung, allgemeine Demokratisierung im Theaterbetrieb, kollektive Selbstverwaltung, sowie die Einrichtung einer Chor- und Orchesterschule. Die am 15. Mai dem zuständigen Minister des Inneren eingereichte Schrift wurde mit negativem Bescheid wenige Tage später an das Direktorium des Theaters zurückgewiesen.

geordneten in der Frankfurter Nationalversammlung fordert er "sofortige Volksbewaffnung", sowie eine Lösung der Territorialfrage: "Das Parlament muß die einzelnen Staaten erst noch vollkommen revolutionieren. [...] Nichts Sanfteres führt zum Ziel." (zit. n. Krohn. 30,92) In den von Röckel herausgegebenen "Volksblättern" veröffentlicht Wagner im Frühjahr 1949 die Kampfschrift "Die Revolution", in der von der "Göttin Revolution" die Rede ist und in der der Komponist das Ende der Revolution folgendermaßen erträumt: "frohlockende Jubelgesänge der befreiten Menschheit erfüllen die noch vom Kampfgetöse erregte Luft" (zit. n. Wagner-Lexikon: 13,176)

Die direkte politische Lage spitzte sich mehr und mehr zu, als preussische Truppen aufzogen, um Dresden notfalls belagern zu können, und sich in der Stadt Kommunalgarden und sächsisches Militär gegenüberstanden; der Mai-Aufstand brach los. Wagner fühlte sich von einem "großen, ja ausschweifenden Behagen" befallen; "fast dasselbe Phänomen, welches Goethe beschreibt, als er die Kannonade von Valmy auf seine Sinneswahrnehmungen zu verdeutlichen sucht" (ML,405). Mit Bakunin und Röckel stand Wagner auf den Barrikaden, die zum Teil unter der fachkundigen Anleitung des Architekten Gottfried Semper errichtet wurden, diente der provisorischen Regierung der Aufständigen als Abgesandter, Verbindungsmann und Kundschafter.¹³ Als am 6. Mai das preußische Militär einmarschierte, konnte aller Enthusiasmus nicht verhindern, daß für Röckel, Bakunin, Heubner und viele andere der Auf-

¹³ Daß Wagner möglicherweise in weit höherem Ausmaß in die Kämpfe involviert war, als es hier den Anschein hat, soll ein Ausschnitt aus der Polizei-Akte, die nach seiner Flucht angelegt wurde, verdeutlichen: "Der Gelbgießer Oehme, einer der am meisten gravirten Theilnehmer am Aufstande [...] beschuldigt Wagnern, daß derselbe und Röckel eine bedeutende Anzahl Handgranaten bei ihm bestellt und anfertigen lassen" (n. Wagner-Lexikon: 13,178). Bewiesen wurde dies freilich niemals, aber es ist durchaus denkbar. Auch die nicht rechtmäßige Requirierung der Gewehre des Dresdner Jagdvereines zur Bewaffnung der Aufständigen geht auf Wagners Konto. Daß die Brandstiftung an der Oper in Dresden ebenfalls eine Tat Wagners - quasi als persönlicher Racheakt des gekränkten Kapellmeisters - war, ist allderings nicht haltbar. Das Entzünden der Oper erfolgte wohl mehr aus strategischen Gründen seitens des Militärs.

stand am 8. Mai mit der Verhaftung endete. Wagner entkam aufgrund einer Reihe von Mißverständnissen der Arrestierung und reiste zu seinem Gönner Franz Liszt nach Weimar. Als man nach ihm in Dresden steckbrieflich zu fahnden begann, floh er mit falschen Papieren zunächst nach Paris und von dort endgültig ins Schweizer Exil. In Briefen an Eduard Devrient und an seine Frau Minna zieht er eine erste Bilanz seiner revolutionären Aktivitäten. Er bringt sie erneut in Zusammenhang mit seiner Kunstauffassung.

Das einzige, was mich wahrhaftig lebendig erhielt, war - allerdings der Zweck meines Lebens - mein künstlerisches Produzieren. Auch das haben mir die Umstände verleidet: [...] seit zwei Jahren zersplittete ich denn meine künstlerischen Kräfte ohne Lust und Freude. So bin ich denn endlich Revolutionär geworden [...] und kann zu keiner Freude am Schaffen mehr kommen. Die letzte Katastrophe hat mich insoweit zu mir selbst gebracht, als ich mir dieses traurigen, zerstörten Zustandes vollkommen gewiß ward. (Brief an E. Devrient: 17.5.1849. 25,15)

Die Dresdner Revolution und ihr ganzer Erfolg hat mich nun belehrt, daß ich keineswegs ein eigentlicher Revolutionär bin: ich habe [...] gesehen, daß ein wirklich siegreicher Revolutionär gänzlich ohne Rücksicht verfahren muß, [...] sein einziges Streben ist Vernichtung. [...] Aber nicht Menschen unserer Art sind zu dieser fürchterlichen Aufgabe bestimmt: wir sind nur Revolutionäre, um auf einem frischen Boden aufbauen zu können; nicht das Zerstören reizt uns, sondern das Neugestalten. (Brief an Minna: 14.5.1849. 25,14)

Diese beiden Briefe legen den Schluß nahe, daß sich Wagner von der Revolution endgültig verabschiedet hatte und die neue künstlerische Schaffenskraft suchte. Im späteren Gnadengesuch an den sächsischen König verfährt er ebenso.¹⁴ Der "Glaube an eine gänzliche Umwandlung der politischen und

¹⁴ Geschrieben am 15. Mai 1856 in Zürich. Das Gnadengesuch wurde abgelehnt, und somit war es Wagner nach wie vor verwehrt, in das Königreich Sachsen einzureisen.

namentlich der sozialen Welt" (zit. n. Gregor-Dellin. 27,868f.), so Wagner, diene lediglich dazu, ein "ideales Verhältnis der Kunst zum Leben zu verwirklichen" (ebd.). Neben aller Reue und devoter Entschuldigung betont Wagner, daß er sich "einer eigentlich strafbaren Handlung [...] wenig bewußt" (ebd.) sei. Nach dem endgültigen Bruch mit der Vergangenheit drängte ihn "eine wirklich krankhafte Exaltation" (ebd.) dazu,

wie zu meiner eigene Rechtfertigung, [...] jene Ideen über Kunst und Leben, die mich einer so heftigen Katastrophe zugeführt, nach Möglichkeit systematisch zu ordnen, ausführlicher zu bearbeiten, und in einer Reihe von literarischen Arbeiten der Öffentlichkeit vorzulegen. (ebd.)

Die revolutionäre Glut glomm weiter, sparsam, gelenkt und weniger bemerkbar, weil sie nicht mehr durch die Hitzigkeit der Tagesereignisse gespeist wurde. Im Exil entstanden Wagners Kunstschriften, in denen sich das Ideen-Gemisch der Revolution mit künstlerischer Produktivität vermengte. Diese Schriften konzipierte Wagner weniger im Sinne einer ästhetischen Theorie, die in ein geschlossenes philosophisches System eingebettet war, sondern mehr im Sinne einer Absichtserklärung, die seine persönliche künstlerische Zukunft betraf. Das Umfeld, in dem die Kunstschriften entstanden, muß folglich stets mitbewertet werden. Die äußere Biographie Wagners kann (und sollte) als Leitfaden zur Orientierung dienen, um den Revolutionär Wagner in den Zürcher Kunstschriften wiederzufinden, freilich in einer zum Kunst-Revolutionär abgemilderten Form. Der revolutionäre Funke flammt in seinen Werken, namentlich in "Die Kunst und die Revolution" und "Das Kunstwerk der Zukunft" immer wieder auf und er kann auch nicht "durch die gutgemeinten 'Rettungsversuche' einer biedereren Wagnerianer-Gemeinde erstickt werden" (Krohn: 30,98)

1.2.2 Das Gesamtkunstwerk der Zukunft

Geschichtsphilosophischer Ausgangspunkt für Wagners Gesamtkunstwerk der Zukunft ist der Gegensatz zwischen antikem Griechentum und moderner Zivilisation. Im antiken griechischen Staat sieht Wagner, hier noch ganz in der Tradition des deutschen Idealismus, einen politischen und gesellschaftlichen Idealzustand, der auch die ideale Kunst in Form der griechischen Tragödie einschloß; wobei die "Kunst als Ergebnis des staatlichen Lebens" und "als soziales Produkt" (GS III,9) zu bewerten ist. Im "Gesamtkunstwerk der griechischen Tragödie" (GS III,12) fand sich der Zuschauer selbst wieder, "vereint mit den edelsten Teilen des Gesamtwesens der Nation" (ebd.). Im Drama waren alle Einzelkünste gesammelt und dienten dem Menschen dazu, "sich selbst zu erfassen, seine Tätigkeit zu begreifen" (GS III,11). Für die moderne Zivilisation gilt dieser Öffentlichkeitscharakter der Kunst nicht mehr - oder doch in anderer Weise. Nach wie vor ist das Theater (Schauspiel wie Oper) Ausdruck und Spiegel des Zustandes der Allgemeinheit. Der Verlust des Öffentlichkeitscharakters der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts führt konsequenterweise zu ihrer Privatisierung und Kommerzialisierung. Kunst erhält Warencharakter.

Wo der griechische Künstler, außer durch seinen eigenen Genuß am Kunstwerke durch den Erfolg und die öffentliche Zustimmung belohnt wurde, wird der moderne Künstler gehalten und - bezahlt. Und so gelangen wir denn dahin, den wesentlichen Unterschied scharf und fest zu bezeichnen, nämlich: die griechische öffentliche Kunst war eben Kunst, die unsrige - künstlerisches Handwerk. (GS III,24)

Um diese Beurteilung des Künstlers als einen von seiner Arbeit entfremdeten Handwerker zu verstehen, muß die Entwicklungslinie der Gesellschaft betrachtet werden, die Wagner vom Untergang der attischen Polis bis in seine Zeit zieht. Die ökonomische Grundlage des griechischen Staates war die

Sklaverei. Der Sklave verrichtete die handwerkliche Arbeit, "die größte der häuslichen Hantierungen" (GS III,26), während der freie Grieche nur "in der Öffentlichkeit, in der Volksgenossenschaft" (ebd.) lebte, deren Bedürfnisse der Staatsmann und der Künstler, nicht aber der Handwerker, befriedigten. Hier distanziert sich Wagner im Sinne der linken Hegel-Nachfolge deutlich vom idealistischen Griechenland-mythos, denn für Wagner ist die Sklaverei "die verhängnisvolle Angel alles Weltgeschickes geworden" (GS III, 26). Das Ideal der attischen Polis verkommt somit zum Scheinideal:

Der Sklave hat, durch sein bloßes, als notwendig erachtetes Dasein als Sklave, die Nichtigkeit und Flüchtigkeit aller Schönheit und Stärke des griechischen Menschentumes aufgedeckt und für alle Zeiten nachgewiesen, daß Schönheit und Stärke, als Grundzüge des öffentlichen Lebens, nur dann beglückende Dauer haben können, wenn sie allen Menschen eigen sind. (ebd.)

Für Wagner sind im Verlauf der Menschheitsgeschichte nicht etwa aus Sklaven freie Menschen und Bürger geworden, sondern aus nahezu allen Menschen Sklaven.

Sklaven, denen einst christliche Apostel und Kaiser Konstantin rieten, ein elendes Diesseits geduldig um ein besseres Jenseits hinzugeben; Sklaven, denen heute von Bankiers und Fabrikbesitzern gelehrt wird, den Zweck des Daseins in der handwerklichen Arbeit um das tägliche Brot zu suchen. (GS III,27)

Frei von Sklaverei waren folglich einst despotische Herrscher, die die Religion als Deckmantel der Macht mißbrauchten, und frei sind im 19. Jahrhundert Menschen, die genügend Geld besitzen, um dem Leben etwas anderes abringen zu können, als den puren Überlebenskampf. Da sich die Kunst als Resultierende des staatlichen Lebens definiert, wundert es nicht, "wenn auch die Kunst nach Gelde geht" (GS III,28); "ihr wirkliches Wesen ist die Industrie, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb" (GS III,19). Die Kunst ist nicht mehr als Einheit der Einzelkünste im öffentlichen Bewußtsein

vorhanden, denn - analog zur Zersplitterung des gesellschaftlichen (Schein)ideals "in tausend egoistische Richtungen" (GS III,12) - zerfiel auch das "große Gesamtkunstwerk der griechischen Tragödie in die einzelnen, ihm inbegriffenen Kunstbestandteile" (ebd.).

Rhetorik, Bildhauerei, Malerei, Musik, usw. verließen den Reigen, in dem sie vereint sich bewegt hatten, um jede ihren Weg für sich zu gehen, sich selbstständig, aber einsam egoistisch fortzubilden. (GS III, 29)

Lediglich "im Bewußtsein des einzelnen [im Sinne des vereinzelteten Künstlers], im Gegensatz zu dem öffentlichen Unbewußtsein davon" (GS III,28) lebt die Einheit der Künste weiter. Hier liegen für Wagner die Aufgaben der großen Menschheitsrevolution, denn "nur die Revolution kann aus tiefstem Grunde das von neuem, und schöner, edler, allgemeiner gebären" (GS III,29), was mit dem Untergang der griechischen Tragödie verschwand. Das "eigentliche Wesen der großen sozialen Bewegung" (GS III,28) ist es, den Menschen "aus dem Handwerkertume heraus zum künstlerischen Menschentum, zur freien Menschenwürde" (ebd.) zu führen, aus dem dann die Wiedergeburt der Tragödie als "Fest der Menschheit" (GS III,35) in der Gesellschaft der Zukunft möglich wird. In "Das Kunstwerk der Zukunft", der zweiten der drei Zürcher Kunstschriften, wird die ästhetische Utopie des Gesamtkunstwerkes von Wagner detaillierter ausgeführt. Zu Beginn erhält der dialektische Dreischritt der geschichtlichen Entwicklung (griechischer Staat - moderne Zivilisation - Gesellschaft der Zukunft) eine Erweiterung im Sinne des anthropologischen Materialismus Feuerbachs. Der Mensch lebt in einem naturfremden Gesellschaftszustand, in dem Leben und Wissenschaft, Sinnlichkeit und Intellektualität sich unvermittelt gegenüberstehen. Luxus, "als Bedürfnis ohne Bedürfnis" (GS III,49), bestimmt diesen Kulturzustand, den es in der großen Menschheitsrevolution zu überwinden gilt. Erneut wird Wagners abstrakter Gedankengang politisch und revolutionär. Das "Aufgehen des Egoismus in den Kommunismus"

(GS III,51), die Vernichtung des Staates, ist das letzte Ziel der Revolution, und auch die Kunst, die der Kulturzustand - bedingt durch Mode und Manier - nicht kennt, überwindet den Gegensatz von Kunst und Leben. Das Kunstwerk der Zukunft wird ein Gesamtkunstwerk im doppelten Sinne, nämlich zum einen:

Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zugunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur.
(GS III,60)

Zum anderen stellt es nicht "die willkürliche mögliche Tat des Einzelnen", sondern "das notwendig denkbare gemeinsame Werk der Menschen der Zukunft" (ebd.) dar. Das "große allgemeine Kunstwerk der Zukunft" (GS III,63) verwirklicht die Wiederkehr der "Totalität der Natur" (GS III,61), nach der sich der "in der modernen Gegenwart unbefriedigte Geist sehnt" (ebd.). Nachdem Wagner die Geschichte der Menschheit als dialektischen Dreischritt von Natur, Kultur und Kunst beschrieben hat, wendet er sich einer genauen Analyse der 1.) "rein menschlichen Kunstarten" (GS III,67) Tanz-, Ton- und Dichtkunst und 2.) den (nach)bildenden Kunstarten Bau-, Bildhauer- und Malerkunst zu. Erstere haben in der Tanzkunst als der realsten aller Kunstarten ihren Ursprung, weil "ihr künstlerischer Stoff der wirkliche, leibliche Mensch, und zwar nicht ein Teil desselben, sondern der ganze Mensch" (GS III,71) ist. Das Gesetz des Rhythmus, als oberstes Gesetz der Tanzkunst, bestimmt die Ton- und Dichtkunst, Melodie und Harmonie haben die beiden letzteren gemeinsam. Alle drei Kunstarten haben im Untergang der griechischen Tragödie, in der sie vereint waren und sich wechselseitig bestimmten, eine Isolation erfahren, die jeweils zu unnatürlichsten Abarten führten. Der Tanz wurde zum manierierten höfischen Tanz, die Tonkunst fand ihren Untergang im Kontrapunkt, der vom sinnlichen Menschen abgelösten Musik. Sie ist nur noch das

"künstliche Mitsichselbstspielen der Musik, die Mathematik des Gefühls, mechanischer Rhythmus der egoistischen Harmonie" (GS III,88). Das Drama entfernte sich im Lesedrama am weitesten vom ursprünglichen Gesamtkunstwerk der Tragödie; "das Unerhörte: für die Stumme Lektüre geschriebene Dramen!" (GS III,111). Allerdings erkennt Wagner in der Vergangenheit vereinzelte Bestrebungen, die egoistische Vereinzelung der Künste zu Überwinden. Im Bezug auf das Drama geschah dies in den Schauspielervereinigungen der Shakespeare-Zeit und auf dem Gebiet der Tonkunst in der symphonischen Musik. Die klassische Symphonie strebt in ihrer Entwicklung dem Wagnerschen Ideal des musikalischen Dramas zu. Haydns Musik ist charakterisiert durch die "rhythmische Tanzmelodie" (GS III,91), Mozart "hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Atem des Menschen ein" (ebd.), Beethoven schließlich knüpft in seiner "Neunten Symphonie" die Musik wieder an das dichterische Wort. Diese Symphonie ist das "menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft" (GS III,96). Nicht anders erging es den bildenden Künsten, in denen "der künstlerische und nach künstlerischer Selbstdarstellung verlangende Mensch nach seinem künstlerischen Bedürfnisse die Natur sich unterordnete, damit sie ihm nach seiner höchsten Absicht diene" (GS III,125). Verdichtende Nachahmung der Natur war ihre Aufgabe: Nachahmung der menschlichen Gestalt in der Skulptur und stilisierte Nachahmung des Götterhains im Säulenumgang des Tempels. Die Baukunst erfuhr ihren Niedergang aus der Privatisierung der ursprünglichen öffentlichen Aufgaben im Tempel- und Theaterbau. Wagner nennt exemplarisch die "widerliche Erscheinung des in das Ungeheure gesteigerten Prunkes der Paläste der Kaiser und Reichen auf der einen Seite, und der bloßen [...] Nützlichkeit in den öffentlichen Bauwerken" (GS III,127) auf der anderen. Die Bildhauerkunst wiederum lebte ursprünglich aus der "sinnlichen Schönheit des menschlichen Leibes" (GS III,134) und wurde im Verlauf der Geschichte zur "Mumie des Griechentums" (GS III,137). Die neuzeitliche Bildhauerkunst, so Wagner, orientiert sich nur noch am "schönen Gestein, nicht an dem wirklichen Leben"

(GS III,138). Die Malerei strebte zwar als jüngste, gewissermaßen nachgeborene der drei bildenden Künste nach "dem sehnsüchtigen Bedürfnisse [...], das verloren gegangene, menschlich lebendige Kunstwerk der Erinnerung wieder vorzuführen" (GS III,141), war aber von vorneherein ein Produkt wachsender Entfremdung der Kunst vom Leben. Ihre Werke sind "an der einsamen Zimmerwand des Egoisten" oder "in beziehungsloser, unzusammenhängender und entstellender Übereinanderschichtung in einem Bildspeicher" (nämlich im Museum) (GS III,153) zu sehen.

Die umfassende Idee des Gesamtkunstwerkes gründet sich bei Wagner auf die beiden Hauptaspekte der bisher beschriebenen ästhetischen Utopie. Das Kunstwerk der Zukunft ist das musikalische Drama, in dem die verlorene Einheit der Künste wieder hergestellt sein wird, und der Künstler der Zukunft ist die "Genossenschaft aller Künstler" (GS III,161), daß heißt, da Kunst und Leben nach der großen Menschheitsrevolution nicht mehr getrennt sein werden, das Volk der Inbegriff der zu sich selbst befreiten Menschheit ist (GS III,169). "Das wahre Streben der Kunst ist daher das Allumfassende [...], die Verherrlichung des Menschen in der Kunst überhaupt" (GS III,150). Das musikalische Drama stellt gewissermaßen die Reinkarnation der griechischen Tragödie mit Öffentlichkeitscharakter in einer umfassenden freien Gesellschaft ohne Sklaven dar:

Nach seiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle vorhanden ist. Das wahre Drama ist nur denkbar als aus dem gemeinsamen Drange aller Künste zur unmittelbarsten Mitteilung an eine gemeinsame Öffentlichkeit hervorgehend: jede einzelne Kunstart vermag der gemeinsamen Öffentlichkeit zum vollen Verständnisse nur durch gemeinsame Mitteilung mit den übrigen Kunstarten im Drama sich zu erschließen, denn die Absicht jeder einzelnen Kunstart wird nur im gegenseitig sich verständigenden und verständnisgebenden Zusammenwirken aller Kunstarten vollständig erreicht.
(GS III,150)

Nicht nur die drei rein menschlichen Künste tragen ihren Teil zum umfassenden Kunstwerk bei, sondern auch die drei nachbildenden Künste. Die Architektur löst sich vom "gewöhnlichen Nutzgebäude" (ebd.), in dem es "willkürlich, unproduktiv, unschön" dem Luxus dient (ebd.), und schafft mit der Konstruktion des Theaters ein Gebäude, "das in allen seinen Teilen einzig einem gemeinsamen künstlerischen Zwecke" dient (ebd.). Die Malerei (spez. die Landschaftsmalerei) wird den "weiten Rahmen der tragischen Bühne erfüllen und den ganzen Raum der Szene zum Zeugnis seiner [d.i. des Künstlers] naturschöpferischen Kraft gestalten" (GS III,153). Für die Skulptur bedeutet das Kunstwerk der Zukunft die "Entzauberung des Steines in das Fleisch und Blut des Menschen, aus dem Bewegungslosen in die Bewegung, aus dem Monumentalen [im Sinne von Monument: dem Leben und der Natur als zeitlos entfremdet] in das Gegenwärtige" (GS III,140). der Darsteller wird zur lebenden Skulptur, zum "mimischen Tänzer", der zugleich "singen und sprechen kann" (GS III,156). Neu am Kunstwerk der Zukunft gegenüber der griechischen Tragödie ist das symphonische Orchester: "die Tonsprache Beethovens, durch das Orchester in das Drama eingeführt, ist ein ganz neues Moment für das dramatische Kunstwerk" (GS III,156).

Das Orchester ist sozusagen der Boden unendlichen, allgemeinen Gefühles, aus dem das individuelle Gefühl des einzelnen Darstellers zur höchsten Fülle herauszuwachsen vermag: es löst den starren, unbeweglichen Boden der wirklichen Szene gewissermaßen in eine flüssigweich nachgiebige, eindruckempfindliche, ätherische Fläche auf, deren ungemessener Grund das Meer des Gefühles selbst ist. (GS III,157)¹⁵

¹⁵ Friedrich Nietzsche hat in "Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" dieses Prinzip genau und umfassend analysiert. Für ihn sind dabei das Dionysische und das Apollinische Grundkonstituenten des musikalischen Dramas Wagners. Nietzsche geht dabei, anders als Wagner selbst, auch sehr genau auf die Wirkung der Musik, als Grundlage der Szene und des Wortes, auf den Zuschauer ein.

In den losen Schlußabsätzen von "Das Kunstwerk der Zukunft" konkretisiert Wagner nochmals die entscheidenden Grundbedingungen der großen Menschheitsrevolution, welche das Gesamtkunstwerk der Zukunft erst ermöglichen werden. Es sind dies: a) die Abschaffung aller bürgerlichen Eigentumsverhältnisse und: b) die Aufhebung des Staates, der keine andere Aufgabe habe, als diese überkommenen Eigentumsverhältnisse zu konservieren. Wagners Idee des Gesamtkunstwerkes kann folglich nur in einer postrevolutionären Gesellschaft Realität werden. Ein Brief an den Freund Theodor Uhlig, Violinist und Musikschriftsteller in Dresden, verdeutlicht, wie sehr dieser sozial-revolutionäre Gedanke auch in die Konzeption des "Ring" und der damit verbundenen Festspielidee einfloß:

Mit dieser meiner neuen Konzeption trete ich gänzlich aus allem Bezug zu unserem heutigen Theater und Publikum heraus: ich breche bestimmt und für immer mit der formellen Gegenwart. [...] An eine Aufführung kann ich erst nach der Revolution denken; erst die Revolution kann mir die Künstler und die Zuhörer zuführen. Die nächste Revolution muß notwendig unsrer ganzen Theaterwirtschaft das Ende bringen: sie müssen und werden alles zusammenbrechen, dies ist unausbleiblich. Aus den Trümmern rufe ich mir zusammen, was ich brauche: ich werde, was ich bedarf, dann finden. Am Rheine schlage ich dann ein Theater auf und lade zu einem großen Feste ein: nach einem Jahr Vorbereitung führe ich dann im Laufe von vier Tagen mein ganzes Werk auf: mit ihm gebe ich den Menschen der Revolution dann die Bedeutung dieser Revolution, nach ihrem edelsten Sinne, zu erkennen. Dieses Publikum wird mich verstehen, das jetztige kann es nicht. (Brief v. 12. Nov. 1851. 25,18)

1.2.3 Das Musikdrama

"Oper und Drama"¹⁶, das letzte und zugleich umfangreichste Werk der Zürcher Kunstschriften, konzentriert sich auf die Ästhetik des Musikdramas. Das soll verwirklicht werden aus der Synthese von Oper (dem Wesen der Musik (Teil I)) und Schauspiel (dem Wesen der dramatischen Dichtkunst (Teil II)).¹⁷ In einem Brief an Theodor Uhlig hat Wagner während der Niederschrift die Hauptgedanken metaphorisch folgendermaßen umschrieben:

I. Darstellung des Wesens der Oper bis auf unsere Tage, mit dem Resultate, "die Musik ist ein gebärender Organismus (Beethoven hat ihn gleichsam zum Gebären der Melodie geübt) - also ein weiblicher". - II. Darstellung des Wesens des Dramas von Shakespeare bis auf unsere Tage: Resultat, "der dichterische Verstand ist ein zeugender Organismus, die dichterische Absicht der befruchtende Same, der nur in der Liebeserregung entsteht und der Drang zur Befruchtung eines weiblichen Organismus ist, der den Samen - in der Liebe empfangen - gebären muß." III. [...] "Darstellung des Gebärungsaktes der dichterischen Absicht durch die vollendete Tonsprache." (Brief vom Dezember 1850. Zit. n. Wagner-Lexikon. 13,153)

Für Wagner bestand der größte Irrtum des Kunstgenre Oper darin, "daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) zum Mittel

¹⁶ Im folgenden zitiere ich nach der kritischen Neuausgabe auf der Basis der 1. Aufl. aus dem Jahr 1851: Hg. und kommentiert von Klaus Kropfinger, Stuttgart [Reclam UB] 1984. [OuD]

¹⁷ Aufgrund des enormen Umfangs des Werkes können hier nur die grobe Struktur und die wichtigsten Gedanken erfaßt und skizziert werden. "Oper und Drama" ist, wie Wagners Kunstschriften generell, auf möglichst genaue und unverfängliche Darstellung bedacht. Durch die genauen Analysen der Musik- und Theatergeschichte, sowie durch Wagners Hang, alle Ergebnisse aus dialektischen Diskursen umständlich herleiten zu wollen, wurde die Schrift zu dem, was sie ist: ein umfangreiches und durch Wagners ausladenden Stil schwer goutierbares theoretisches Werk, das kaum jemand vollständig liest.

gemacht" (OuD,19) wurde und daß das Drama bzw. die Dichtkunst im Sinne des Librettos mißbraucht wurde: *prima la parola, doppo la musica*. Die Oper als Folge von Arien, Rezitativen und Ballettnummern diene allein dem Sänger (resp. dem Tänzer) zur "Darlegung seiner Kunstfertigkeit" (OuD,24); der "Komponist legte nur dem Sänger, der Dichter wiederum dem Komponisten das Material zu dessen Virtuosität zurecht" (ebd.). Im Verlauf der Geschichte der Oper vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart sieht Wagner einen anhaltenden Verdrängungsprozeß des dramatischen Dichters zugunsten der absoluten Musik, die in der Grande Opéra Meyerbeers ihren vorläufigen Gipfelpunkt fand, und die, bei Aufbietung aller musikalischer und theatralischer Mittel, nur durch den "Effekt", "der Wirkung ohne Ursache" (OuD,101), definiert ist:

Meyerbeer brachte es dahin, daß ihm als feinste Schmeichelei gesagt wurde, die Texte seiner Opern seien sehr schlecht und erbärmlich, aber was verstünde die Musik aus diesem elenden Zeuge zu machen! - So war der vollste Triumph der Musik erreicht: der Komponist hatte den Dichter in Grund und Boden ruiniert, und auf den Trümmern der Operndichtkunst ward der Musiker als eigentlicher wirklicher Dichter gekrönt. (OuD,101)

Anknüpfungspunkt für das von Wagner intendierte musikalische Drama kann also nicht die Oper sein, weil in ihr "jenes Mittel des Ausdruckes [die Musik] aus sich die Absicht des Dramas bedingen wollte" (OuD, 108), sondern nur die symphonische Musik, die sich - wie bereits in "Das Kunstwerk der Zukunft" ausgeführt - losgelöst vom dichterischen Wort zunächst ihre Formensprache entwickelt hat und namentlich in der "Symphonie Nr. 9" von Beethoven nun bestrebt ist, sich dem gleichberechtigtem dichterischen Wort wieder zu nähern. Teil II von "Oper und Drama" wendet sich der Zustandsbeschreibung des neuzeitlichen Theaters zu. War der Irrtum der Oper, das Drama absolut aus der Musik erzeugen zu wollen, so will das Schauspiel nichts anderes sein als ein "Literaturzweig, eine Gattung der Dichtkunst wie Roman oder

Lehrgedicht, nur mit dem Unterschiede, daß jenes, anstatt bloß gelesen, von verschiedenen Personen auswendig gelernt, deklamiert, von Gesten begleitet und von Theaterlampen beleuchtet werden soll" (OuD,130). Wagner unterscheidet zwei Ausgangspunkte neuzeitlichen Theaters; den Roman auf der einen Seite und das klassizistische Drama in der Nachfolge Aristoteles' auf der anderen. Für Wagner stellt das Shakespearsche Drama, mit dem das neuzeitliche Schauspiel einsetzt, eine Umsetzung des Romans, als der eigentlichen Kunstgattung des prosaisch bürgerlichen Zeitalters, dar. Diese Strukturverwandschaft zeigt sich in zwei Eigenschaften: (1) in seiner "Vielstoffigkeit" und "ungeheuerlichen Vielhandligkeit" (OuD,136), nämlich dem amorphen Charakter, im Nebeneinander mehrerer Handlungsstränge, im ständigen Wechsel der Szene, in der Vielzahl der dramatischen Personen; (2) in der Außenbestimmtheit der handelnden Personen, das heißt ihrer Determination durch die historisch-soziale Umgebung. "Um verständlich zu werden, muß er [der Roman-dichter] umständlich werden" (OuD,180), er muß die Handlung "aus der äußeren Notwendigkeit der Umgebung begreiflich machen (OuD,179), sie als "sozialen Niederschlag geschichtlicher Ereignisse" (OuD,148) festhalten. Den Roman und das darauf fußende Schauspiel sieht Wagner als Entsprechung der bürgerlichen Gesellschaft und der darin vorhandenen Vereinzelung und Determination des Individuums an. Der Roman "ging auf Darstellung der Wirklichkeit aus, und sein Bemühen war so echt, daß er vor dieser Wirklichkeit sich als Kunstwerk endlich selbst vernichtete" (OuD,181) und notwendigerweise in der "praktischen Politik" endete (OuD,178). Als Gegenpol zur Adaption des Romans für die Bühne sieht Wagner die Haute Tragédie Racines. Sie ist eine nur "äußerliche und damit entstellende Nachahmung und Wiederholung der griechischen Tragödie" (OuD,142). War der Roman geprägt durch eine offene Form, so stellt die mißverstandene Restauration der aristotelischen Tragödie eine geschlossenen Form dar, eine historische Sackgasse. "Zwischen diesen äußersten Gegensätzen [...] erwuchs nun [...] das moderne Drama in seiner zwitterhaften, unnatürlichen Gestalt" (OuD,142), wie sie

besonders das zwischen beiden Polen schwankende historische Drama Schillers zeigt, das Wagner zwangsläufig strikt ablehnt:

Der Dichter, der es versuchte, mit Umgehung der chronistischen Genauigkeit geschichtliche Stoffe zu verarbeiten [eine andere dramatische Verarbeitung von Geschichte gibt es nicht], und zu diesem Zwecke über den Tatbestand der Geschichte nach willkürlichem, künstlerisch formellen Ermessen verfügte, konnte weder Geschichte noch aber auch ein Drama zustande bringen.

(OuD,153)

Das musikalische Drama der Zukunft dagegen findet seinen dichterischen Anknüpfungspunkt im Mythos, der der geschichtlichen und sozialen "Vielstoffigkeit" und "Vielhandlichkeit" des Romans entgegentritt, und zwar nicht nur als bloße Nachahmung und Wiederholung antiker und archaischer Mythen im Sinne der Haute Tragédie Racines. Für Wagner ist der Mythos eine "große Handlung in einem weiten Kreise von Beziehungen" (OuD,218), der an die Stelle der gespiegelten Wirklichkeit im Roman die Fiktion einer gedachten Wirklichkeit setzt, die als "Verdichtung" (OuD,218) und "Steigerung" (OuD,225) die Komplexität der Wirklichkeit nicht auflöst, sondern erst begreiflich macht. Ferner ist der Mythos bei Wagner überindividueller Ausdruck einer neuen Kollektivität und ermöglicht so die Überwindung der prosaischen und partikularen Existenz des Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft.

So ist das Kunstschaffen im Drama ein organisches, im Roman ein mechanisches; denn das Drama gibt uns den Menschen, der Roman erklärt uns den Staatsbürger; jenes zeigt uns die Fülle der

menschlichen Natur, dieser entschuldigt ihre Dürftigkeit aus dem Staat: das Drama gestaltet sonach aus innerer Notwendigkeit, der Roman aus äußerlichem Zwange. (OuD,180)¹⁸

Der weitere Gedankengang Wagners über das wahre musikalische Drama (dem Drama der Zukunft) orientiert sich wieder an dem in "Die Kunst und die Revolution" und "Das Kunstwerk der Zukunft" entwickeltem Dreischritt von Naturzustand (bzw. antikem Griechentum), Kulturzustand (bzw. moderner Zivilisation) und zukünftigem Menschentum. Die Urpoesie der Lyrik, als adäquater Ausdruck des Naturzustandes, wendet sich an das Gefühl. Getragen wird die Lyrik vom "ursprünglichen und schöpferischen Bund der Gebärden-, Ton- und Wortsprache" (OuD,229). Der Roman dagegen als Ausdruck der modernen Zivilisation (des Kulturzustandes) verfügt nur über das "Organ des dichtenden Verstandes" (OuD,229), wobei der Verstand das Gegenteil des Gefühls ist. Das musikalische Drama wiederum leistet "die Gefühlswerdung des Verstandes" (OuD,215), indem es auf höherer Ebene die Einheit von Gefühl und Verstand erwirkt:

Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache, wie das Gefühl Anfang und Ende des Verstandes, der Mythos Anfang und Ende der Geschichte, die Lyrik Anfang und Ende der Dichtkunst ist. Die Vermittlerin zwischen Anfang und Mittelpunkt, wie zwischen diesem und dem Ausgangspunkte, ist die Phantasie. Der Gang dieser

¹⁸ Wagner schaltet an dieser Stelle seiner Schrift eine ausführliche Interpretation des Ödipus-Mythos ein, der ein verdichtetes "Bild der ganzen Geschichte der Menschheit vom Anfang der Gesellschaft bis zum notwendigen Untergang des Staates darstellt" (OuD,200). In der Ödipus-Tragödie ist das Mißverhältnis von freier Selbstbestimmung des Menschen und Willkür des Staates (der Eigentumsgesellschaft) verdeutlicht. Auch "Oper und Drama" trägt somit in einem Teil politische Züge. Zum anderen findet Wagner im Mythos das sich aus 'innerer Notwendigkeit' entwickelnde 'Reinmenschliche', die Urkraft der Gefühlsqualitäten Liebe, Haß, Leid usw. Das 'Reinmenschliche' bewirkt im musikalischen Drama letztlich erst die höchste dramatische Wirkung. Der Mythos dient bei Wagner also zur Verdeutlichung der sozial-politischen Dimension des Dramas und als Grundlage echter dramatischer Handlung überhaupt.

Entwicklung ist aber ein solcher, daß er nicht eine Rückkehr, sondern ein Fortschritt bis zum Gewinn der höchsten menschlichen Fähigkeit ist. (OuD,230)

Dieses dialektische Modell der fortschreitenden Entwicklung bis hin zum musikalischen Drama wird am anschaulichsten in der Figur, die Wagner ursprünglich für den Erstdruck von "Oper und Drama" vorsah.

(fehlt hier leider)

(Wiedergabe der Figur nach: OuD,484)

Im dritten Teil von "Oper und Drama" versucht Wagner, die Synthese von Tonkunst und Dichtkunst im Sinne eines Organismus der vielseitigen Verflechtung zu entfalten. Im Mittelpunkt stehen dabei (a) Stabreim und Wortvers bzw. Wortversmelodie als kleinste formale Einheiten des Dramas ("in welchem viele solcher Perioden nach höchster Fülle sich so darstellen, daß sie, zur Verwirklichung einer höchsten dichterischen Absicht, eine aus der anderen sich bedingen und zu einer reichen Gesamtkundgebung sich entwickeln" (OuD,308)), (b) die Rolle des Orchesters, das die Fähigkeit besitzt "Unaussprechliches kund zu geben" (OuD,329) und dem deshalb im Drama der Zukunft die Rolle des Tragödienchores zugewiesen wird und (c) die Technik der Leitmotivverkettung.

Der lebensgebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdrucks ist die Versmelodie des Darstellers: auf sie bezieht sich als Ahnung die vorbereitende absolute Orchestermelodie; aus ihr leitet sich als Erinnerung der "Gedanke" des Instrumentalmotives her. [...] Die dem Auge sinnfällige, stets gegenwärtige Erscheinung und Bewegung

des Verkünders der Versmelodie, des Darstellers, ist die dramatische Gebärde; sie wird dem Gehöre verdeutlicht durch das Orchester, das seine ursprünglichste und notwendigste Wirksamkeit als harmonische Trägerin der Versmelodie selbst abschließt. - An dem Gesamtausdrucke aller Mitteilungen des Darstellers an das Gehör, wie an das Auge nimmt das Orchester somit einen ununterbrochenen, nach jeder Seite hin tragenden und verdeutlichenden Anteil: es ist der Bewegungsvolle Mutterschoß der Musik, aus dem das einigende Band des Ausdrucks erwächst. - Der Chor der griechischen Tragödie hat seine gefühlsnotwendige Bedeutung für das Drama im modernen Orchester allein zurückgelassen, um in ihm, frei von aller Beengung, zu unermeßlich mannigfaltiger Kundgebung sich zu entwickeln. (OuD,349)

Die Leitmotive werden dabei "durch das Orchester gewissermaßen zu Gefühlswegweisern durch den ganzen vielgewundenen Bau des Dramas; an ihnen werden wir zu steten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht" (OuD,360). Das komplexe Motivgeflecht hat im stetigen Wechsel von 'Ahnung' (Orchestermelodie), Gegenwart (Versmelodie) und 'Erinnerung' (Instrumentalmotiv) darüber hinaus die Funktion, das Publikum in das Drama einzubeziehen, es zum "notwendigen Mitschöpfer des Kunstwerkes" (OuD,344) zu machen.¹⁹

In den letzten Abschnitten des Werkes hebt Wagner nochmals explizit den Charakter der ästhetischen und zugleich sozialen Utopie seiner Dramenkonzeption hervor, denn "jenes Leben der Zukunft wird aber ganz das, was es sein kann, nur dadurch sein, daß es dieses Kunstwerk in sich aufnimmt" (OuD,392). Gleichzeitig verweist er in den letzten Zeilen

¹⁹ Es ließe sich in einer mathematischen Darstellungsweise folgende Formel aufstellen:

Stabreim + Stabreim + ... = Wortversmelodie.

Instrumentalmotiv + Instrumentalmotiv + ... = Orchestermelodie.

Vgl. auch die Analyse Klaus Kropfingers (OuD,486-495). Hier findet sich neben weiteren Einzelheiten eine genaue Erklärung des Systems der verschiedenen Motivstrukturen.

darauf, daß jegliche fortschrittliche (im Sinne von: zukünftig ausgerichtete) Kunst notwendigerweise utopische Züge in sich trägt:

Der Erzeuger des Kunstwerkes der Zukunft ist niemand anderes als der Künstler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt, und in ihm enthalten zu sein sich sehnt. Wer diese Sehnsucht aus seinem eigensten Vermögen in sich nährt, der lebt schon jetzt in einem besseren Leben - nur einer aber kann dies: - Der Künstler.

Das aber ist auch die entgültige Aufgabe der Revolution. Die Kunst, im besonderen aber seine eigene Konzeption des Dramas, wird für Wagner zu einem Surrogat für die Revolution und gleichzeitig, im Sinne einer Utopie, zur Vorahnung einer nachrevolutionären Gesellschaft.

1.3 Stichworte zur "Ring"-Genese

Wagners theoretische Schriften, im besonderen "Oper und Drama", ausschließlich auf die Konzeption des "Ring" zu beziehen, wäre falsch. Wagner hat bereits während der Niederschrift von "Oper und Drama" eine weitere Schrift angekündigt, die unmittelbar mit der letzteren zusammenhängt: "Eine Mitteilung an meine Freunde" (GS IV). Sie wurde als umfangreiches, erklärendes Vorwort zur Herausgabe der Dichtungen seiner drei romantischen Opern "Der fliegende Holländer", "Tannhäuser" und "Lohengrin"²⁰ konzipiert und diente nicht zuletzt dazu, diese Opern rückwirkend in den Zusammenhang mit seiner Dramenkonzeption in "Oper und Drama" zu stellen. Des weiteren ging es Wagner darum, der seiner Auffassung nach entstellenden Aufführungspraxis seiner Zeit

²⁰ Die exakte Gattungsbezeichnung lautet jeweils "Romantische Oper in 3 Aufzügen". Für den "Tannhäuser" erwog Wagner zeitweilig die Bezeichnung "Handlung in 3 Aufzügen". Nach 1951 benennt Wagner seine Werke nicht mehr einheitlich. Für "Tristan und Isolde" gibt Wagner keinerlei Gattungsbezeichnung an, "Die Meistersinger von Nürnberg" sind "Eine Oper in drei Aufzügen", "Der Ring des Nibelungen" ein "Bühnenfestspiel für drei Tagen und einen Vorabend" und "Parsifal" schließlich "Ein Bühnenweihfestspiel"

entgegen zu wirken.²¹ Es finden sich in der "Mitteilung" umfangreiche Passagen, die theoretische Postulate aus "Oper und Drama" in den genannten Opern bereits als verwirklicht sehen. Zum anderen muß berücksichtigt werden, daß mit dem Dramenentwurf "Siegfrieds Tod", der 1848 in Dresden niedergeschrieben wurde, die gesamte Ringdichtung im Keim schon angelegt war. Mit "Oper und Drama" in Verbindung stehen freilich die umfangreichen Umarbeitungen und Erweiterungen der Dichtung. Die Komposition der langen, epischen Rückverweise in Erzählungen in "Siegfrieds Tod" hätten Wagner beträchtliche Schwierigkeiten bereitet, weil das Prinzip der Dramatisierung durch die Musik nicht angewendet werden konnte. Die 'Vergegenwärtigung' von 'Erinnerung' und 'Ahnung' als dramatische Verdeutlichung in den musikalischen Motiven führte schließlich zur Erweiterung zur Tetralogie.²² Was sich zunächst wie eine Bestätigung der Theorie des musikalischen Dramas anhört, erfährt allerdings im Nachhinein von Wagner selbst eine deutliche Einschränkung; seine Musikdramen seien letztlich gar keine, weil stets der Musik als bestimmenden und vorherrschenden Ausdrucksmittel Vorrang eingeräumt worden sei. Wagner sah seine Werke "aus dem Geiste der Musik" (GS IV,319) hervorgehen, empfand die Tonkunst als "Mutterschoß" seiner Dramen, und diese selbst als ersichtlich gewordene Taten der Musik" (Über die Benennung Musikdrama. GS IX,305f.). Als Indiz dafür, daß Wagners Werke der traditionellen Oper noch stark verbunden sind, dient die Verwendung einiger von Wagner

²¹ Nähere Einzelheiten dazu, speziell zur mehrfach gescheiterten Uraufführung des "Lohengrin", bei Klaus Kropfinger. (Vgl.: OuD,444ff.)

²² Mai/Juni 1851 schrieb Wagner "Der junge Siegfried" (später "Siegfried"), nachdem er bereits den Abschied Brünnhildes von Siegfried und die Welterzählung der Nornen als Vorspiel in "Siegfrieds Tod" (später "Götterdämmerung") integriert hatte. Im Juni/Juli 1852 entstehen "Die Walküre" und im Herbst 1852 "Der Raub des Rheingoldes" (später "Das Rheingold"). Nach einer erneuten Anpassung des Textes von "Der junge Siegfried" wurde der vollständige Text von "Der Ring des Nibelungen" am 15. Dezember 1852 in einem Privatdruck von 50 Exemplaren veröffentlicht und auch während der Komposition nicht mehr wesentlich verändert.

strikt abgelehnter formaler Gestaltungsmittel, wie etwa Arien (Walküre), Terzette (Götterdämmerung), Chöre (Götterdämmerung) oder traditionelle Formgerüste wie Ronden (Siegfried).²³ Mit Sicherheit wurden von Wagner Erkenntnisse aus der bereits vollständig getroffenen Stoffauswahl und Stoffbearbeitung nachträglich in das theoretische System von "Oper und Drama" eingearbeitet. Von besonderem Interesse ist dabei Wagners Hinwendung zum Nibelungenmythos und die Verarbeitung der verschiedenen Vorlagen. Nicht ein eindeutiges Inspirationserlebnis führte zur Nibelungensage, sondern eine, für Wagners Arbeitsweise typische, schrittweise vollzogene Annäherung. Seine ursprüngliche Idee war ein Drama über Friedrich Barbarossa. Der Komponist meinte, einen Weg zu erkennen, der von den Staufern (den Ghibellinen) zu den Nibelungen zurückführe. Weil, so Wagner, das Italienische den deutschen W-Anlaut durch ein GH- substituieren, und weil die Ghibellinen mit den Nibelungen in eine Abstammungslinie gebracht werden sollten, müssen letztere ursprünglich Wibelungen geheißen haben. Im Sommer 1848 fertigt Wagner den Aufsatz "Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage", aus dem nach Überarbeitungen "Der Nibelungen-Mythos. Als Entwurf zu einem Drama" wurde. Dieser Text bezieht sich allerdings nicht allein auf das klassische Nibelungenepos, sondern auf eine Fülle nordischer Sagen und Epen unterschiedlichster Provenienz. In einem Brief vom 9. Januar 1856 an Franz Müller in Weimar, der an einem Buch über die Nibelungensage arbeitete, führt Wagner selbst seine wichtigsten Quellen an:

1. "Der Nibelungen Noth und Klage" herausgegeben von Lachmann.
2. "Zu den Nibelungen etc." von Lachmann.
3. "Grimm's Mythologie"
4. "Edda"
5. "Volsunga-Saga" (übersetzt von Hagen-Breslau)
6. "Wilkina- und Niflungasaga" (ebenso.-)
7. "Das deutsche Heldenbuch - alte Ausgabe", auch erneuert von Hagen. - Bearbeitet in sechs Bänden von Simrock.
8. "Die deutsche Heldensage" von Wilh. Grimm

²³ Vgl. dazu: Pierre Boulez; Anmerkungen zur musikalischen Struktur. (18, 243-250)

9. "Untersuchungen zur deutschen Heldensage" von Mone - (sehr wichtig) 10. "Heimskringla" - übersetzt von Mohnike (glaub ich!) (nicht von Wachter - schlecht!)

(zit. n.: Wapnewski. 47,276)²⁴

Wagner schmiedet aus dieser Materialfülle seinen "Ring", der als Mythos im Sinne der Ausführungen in "Oper und Drama" zu verstehen ist als "große Handlung in einem weiten Kreise von Beziehungen" (OuD,218) und als überindividueller Ausdruck der gemeinsamen Geschichte. In der Stoff- und Themenwahl vollzieht Wagner keinen simplen Rückschritt ins Griechentum, sondern er sucht - wieder ein dialektischer Schritt im Sinne der Kunstschriften - nach dem Mythos seiner Zeit, der dann wirken soll wie die antiken griechischen Mythen in ihrer Zeit. Wagner versuchte, sich mittels des Mythos, "des urheberlosen Erzählens", als "identifizierbarer Urheber seiner Weltbild-Erzählung" (Brock. 19,25) zu eliminieren, was unverzichtbar war, wenn am Ende der Arbeit ein allgemein-verpflichtendes Weltbild stehen sollte. Aus dem Verhältnis der theoretischen Schriften Wagners (und der "Ring"-Dichtung) zu den eingangs referierten Erklärungsmodellen für das Gesamtkunstwerk erwachsen einige nicht zu übersehende Problemstellungen, mit denen sich letztlich auch die szenische Interpretation durch Regisseur und Dirigent konfrontiert sieht.

²⁴ Für die genaue Erforschung der Quellen Wagners sind nach wie vor die Untersuchungen Otto Strobels von eminenter Bedeutung, auch wenn diese nicht immer verschont blieben von Einflüssen ihrer Entstehungszeit: Neue Wagner-Forschungen. Veröffentlichungen der Richard-Wagner-Forschungsstätte Bayreuth. Bd. 1, Karlsruhe 1943. Skizzen und Entwürfe zur RING-Dichtung. München 1930.

1.4 Der "Ring" und die Idee vom Gesamtkunstwerk

1.4.1 Mythismus und Esoterismus

Odo Marquard sah den Ursprung des Gesamtkunstwerkes im Identitätssystem Schellings. Aus der Anwendung der Schellingkritik Hegels lassen sich gegen das Gesamtkunstwerk Einwände formulieren, die auch im Hinblick auf Wagners "Ring" ihre Berechtigung haben. Marquard nennt zwei "prekäre Kompensationen": einen "latenten Esoterismus" und einen "manifesten Mythismus". Beide sind Resultat der sich im Gesamtkunstwerk vollziehenden überstarken "Ermächtigung der Illusion" (36,48). Kunst und Wirklichkeit verlieren in der beabsichtigten Gleichsetzung im Gesamtkunstwerk ihre notwendigen Differenzen, und dieser Differenzverlust wird durch die Flucht ins Esoterische kompensiert. Des weiteren findet im Gesamtkunstwerk im Namen des ganzheitlichen Systems eine Verdrängung von Geschichte statt. Diese Verdrängung von geschichtlichem Bewußtsein steigert sich zum Mythismus. Die Entwicklung des Gesamtkunstwerkes wurde zu allen Zeiten, so Marquard, "in all seinen Gestalten durch die Tendenz zum Mythos - zum neuen Mythos - geprägt" (36,48). In der Verbindung beider Phänomene liegt das Prekäre. Wagners Entwurf des Gesamtkunstwerkes nimmt "die Kraft aller Künste zusammen, um selber die Wirklichkeit zu werden: als Artistenversion eines neomythisch religiösen Kults" (36,45). Es begann 1848 in der Revolution mit dem Aufbegehren gegen soziale Mißstände und es endete, nach der Zwischenstufe einer Revolution der Künste, im neuen Mythos, der die "Dignität der Wirklichkeit" (36,44) einer noch nicht wirklich gewordenen Gesellschaft besitzen möchte. "Die revolutionäre Naherwartung sucht nach ihrer Enttäuschung Trost im Gesamtkunstwerk. Dort soll zumindest der Egoismus der Künste durch ihren Kommunismus besiegt werden" (Marquard. 36,45). Wagners Idee des Gesamtkunstwerks ist in der Form, in der sie sich im "Ring" äußert, an der Idee des Identitätssystem gemessen in hohem Maße einschränkend und

einseitig. Am Ende der Kette von Wagners Bemühungen um das Gesamtkunstwerk der Zukunft steht der Mythos von einem Gott, "dessen Ich es mit seinem Es so schwer hat, daß ihm der - dabei autonom werdende - Mensch bei der Erlösung helfen muß" (Marquard. 36,45). Wagner kreiert einen Mythos vom "traurigen Gott"²⁵ und das Gesamtkunstwerk wird zum Gottesdienst dieses endsüchtigen Gottes. Wagner selbst spricht von der "lebendig dargestellten Religion" (GS III,63), vom "Kult der neuen Religion" (GS III,123) und der "Religion der Zukunft" (GS III,63). Die prekären Kompensationen, von denen Marquard im Anschluß an Hegels Schellingkritik spricht, finden sich also auch bei Wagner; Flucht in den Mythismus, weil Geschichte verdrängt wird, und Hang zum Esoterismus als Folge der dem Gesamtkunstwerk immanenten Tendenz, Differenzen von Kunst und Leben nicht wahren zu wollen. Wie sehr Wagners Kunstauffassung gerade von der Flucht ins Esoterische bestimmt ist, soll eine Bemerkung von Martin Gregor-Dellin noch deutlicher machen:

Wir haben es in Wagners Kunstschriften der Jahre 1849 bis 1851 mit einem vollkommenen theoretischen System zu tun, das in sich schlüssig und stimmig erscheint und nur einen einzigen Nachteil hat: es ist eine verkappte Religion. (27,339)

Der Heilscharakter dieser religionsähnlichen Theorie äußert sich am deutlichsten in der engen Verflechtung des Einzelnen mit dem Ganzen. Die reicht bis zur vollkommenen Verwechslung und Austauschbarkeit von kunsttheoretischen und gesellschaftsutopischen Konzepten. Auch Wagners sozialrevolutionärer Impetus bekommt mehr und mehr Züge einer Privatrevolution des Geistes. Der zentrale Begriff in seinem gesamten Werk wird der der Erlösung; die Erlösung der Kunst, die Erlösung des einzelnen Menschen und die Erlösung der Gesamtgemeinschaft. Wagner selbst wird, polemisch formuliert, zum Propheten der Erlösung. Hier liegt mit Sicherheit die Wurzel des bis zur Sektenähnlichkeit

²⁵ Buchtitel von Peter Wapnewski. P.W., Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden. München 1982

gesteigerten Wagnerismus. Die geschilderten Einwände findet letztlich in der Idee der Festspiele ihre vollendetste Ausprägung. Die Festspiele waren mehr als Wagners Versuch, den überkommenen Methoden des Theaters seiner Zeit zu entfliehen. Die Bayreuther Festspiele bedeuten für den verkappten Religionscharakter und das latent Esoterische in der Gesamtkunstwerkskonzeption eine Realisation im Sinne religiöser Surrogate: Gottesdienstersatz, Pilgerfahrt und, im Falle des "Parsifal", von Wagner selbst so benannt, Weihefest. Hans Mayer merkt an, daß Wagner stets auf die Begründung einer Nachfolge aus war. Das unterscheidet den Wagnerianer deutlich etwa vom Goetheaner. Der Vergleich Wagners und seiner Nachfolger mit Goethe und dessen Nachfolge drängt sich deshalb auf, weil die Formeln "Goethe in Weimar" und "Wagner in Bayreuth" - als Ausdruck eines Prozesses der Verknüpfung von Leben und künstlerischer Tätigkeit - Parallelitäten aufweisen.

Allein Goethe hat keine Nachfolge begründet oder auch nur begründen wollen. [...] Der Goetheaner ist daher seinerseits inkommensurabel: er verharret auf der eigenen und unverwechselbaren Subjektivität. Der Wagnerianer jedoch integriert sich in aller Bewußtheit einer Gemeinschaft mit Ordenscharakter. Es bedurfte keiner Suche voll bleichen Eifers: der Gral hatte sich auf dem fränkischen Hügelland niedergelassen. Bayreuth war von nun an Gralsgebiet. (Mayer. 34,22f.)

1.4.2 Zusammenfassung in Form eines vorläufigen Definitionsversuches

In erster Linie sind Wagners Kunstschriften - und das Resultat deren Umsetzung im "Ring des Nibelungen" - eine Reaktion auf die gescheiterte Revolution und den mit ihr verbundenen Reformideen. Wagners Gesamtkunstwerkskonzept ist, so beschreibt es Odo Marquard, eine Flucht in die Kunst, nachdem die revolutionäre Naherwartung enttäuscht

wurde. Wenn schon das Ideal der Gesellschaft der Zukunft, wie es in "Die Kunst und die Revolution" entworfen wurde, nicht zu verwirklichen war, so sollten zumindest die Künste ihre egoistische Vereinzelung aufgeben und sich im Kunstwerk der Zukunft einem gemeinsamen Ziel unterwerfen. Dieses Kunstwerk der Zukunft ist orientiert am Gesamtkunstwerk der griechischen Tragödie und ihrem enormen Öffentlichkeitscharakter. Wagner nähert seine Musikdramen diesem Ideal an. Der "Ring", "keine Repertoirestücke nach dem modernen Theaterbegriff" (GS IV,343), wird in seiner formalen Gestaltung und seiner Aufführung im Festspielhaus zumindest mit dem Anschein des 'Gesamtkunstwerk der Zukunft' und der 'Wiedergeburt der griechischen Tragödie' versehen. Die reale Umsetzung des Gesellschaftsideals der Revolution, ursprünglich ein konstituierendes Moment der Wagnerschen Theorie, steht dabei nicht mehr zur Diskussion. Doch lediglich für die Dauer der Aufführung ist, wenn überhaupt, die Differenz von Kunst und Leben ansatzweise aufgehoben. Diese Aufhebung erreicht Wagner durch die besondere Technik seiner Komposition, die mittels der Leitmotivik das Publikum zum integrativen Bestandteil des Werkes macht. Es kommt zu einer Kooperation mehrerer Wahrnehmungsorgane; wenn sich Wagner der Synästhesie bedient, macht er sich einen durch die Neurophysiologie akzeptierten Trick zu eigen. Die Wirkung eines Kunstwerkes auf den Betrachter ist größer, wenn mehrere Wahrnehmungen unterschiedlicher Qualität gleichzeitig verarbeitet werden müssen. Die Leitmotive transportieren zusätzlich zu den Bildern auf der Bühne und dem Text inhaltliche Querverweise. Die Leitmotive sind Topoi, "Aufrufe zu Wahrnehmungsassoziationen, [...] so etwas wie Pathosformeln, [...] die Wagner in sein Werk integriert" (Brock. 19,26).²⁶ Bazon Brock erwähnt, daß ein 24-stündiges Wagnersches Musikdrama eine so starke "Annäherung zwischen Ereigniszeit des Bühnengeschehens und Erlebniszeit des Publikums" bedeuten würde, daß sich das Publikum bereits in

²⁶ Aus diesem Grund wird Wagner auch häufig als Stammvater der Filmmusik bezeichnet. Filmmusik besteht durchweg aus der Addition und Integration von Pathosformeln.

einem "Realexperiment über Zeiterfahrung befände" (ebd.). Diese Möglichkeit wird aber von Wagner nicht in Betracht gezogen. Der "Ring" beansprucht den Zuschauer zwar an vier Abenden, bleibt aber dabei den traditionellen Aufführungspraktiken des Theaters verbunden.

Inhaltlich muß der "Ring" als fiktive und utopische Ganzheitsvorstellung in Form einer neo-mythischen Erzählung betrachtet werden, in der viele Menschen ihren eigenen Lebenswillen und ihre Vorstellungen von der Welt repräsentiert sehen. Der "Ring" beinhaltet aber keine direkte Handlungsaufforderung oder einen rituellen Vollzug der ausgebreiteten Ganzheitsvorstellung. In Bazon Brocks Dreistufenmodell aus Gesamtkunstwerk, Totalkunst und Totalitarismus steht Wagners "Ring" auf der untersten Stufe. Somit bleibt das Gesamtkunstwerk Richard Wagners letztlich doch "kunstimmanent" und unterliegt nach wie vor dem "ästhetischen Schein" (Brock. 19,28).

2. GRUNDZÜGE DER JÜNGEREN AUFFÜHRUNGSGESCHICHTE

Das Datum des 100-jährigen Festspieljubiläums nimmt Wolfgang Wagner, Enkel des Festspielinitiators, zum Anlaß eines Wagnisses. Die musikalische Leitung des Jubiläums-"Ring" übernimmt Pierre Boulez, ein Komponist und Dirigent der kühlen Konstruktion, ein Neutöner, der einst forderte, alle Opernhäuser in die Luft zu sprengen. Die Wahl des Regisseurs fällt, nachdem Bergmann, Brook und Stein absagten, auf Patrice Chéreau, der Mitte der 70er Jahre in Deutschland noch nahezu unbekannt ist. Auch er ist wie Boulez ein hochintelligenter Artist und rationaler Grübler, ein junger französischer Theaterregisseur, der in der Auswahl seiner Themen stets klar gesellschafts- und realitätsbezogen war, aber ohne das Theatervokabular üblicher Lehrstücke. Mit der Verpflichtung eines französischen Teams, also Vertreter eines Landes, das Richard Wagner zeitlebens und zunehmend mit Abneigung und Feindschaft bedacht hat (unterstützt durch seine halb-französische Frau Cosima), wird die Zentenarfeier alles andere als eine deutsche Angelegenheit. Wolfgang Wagner will offen den internationalen, europäischen Charakter von Wagners Werk demonstrieren und zur Diskussion stellen. Patrice Chéreau nähert sich dem immensen Werk weder voreingenommen noch leichtfertig. Er arbeitet sich gründlich in die komplexe Materie ein, ohne dabei den Rückblick auf bisher Geleistetes zu vergessen.

Die Arbeit, die seit 1951 in Bayreuth geleistet wurde, hat - neben anderen Verdiensten - eines bewirkt: daß man sich davon freigemacht hat, Wagners szenische Anweisungen buchstabengetreu auszulegen. Man konnte diesen theatralischen Stoff neu deuten im Sinne einer größeren, freieren Figuration. Diese Figuration braucht vor der scheinbaren Vielgestaltigkeit der Wagnerschen

Bühne nicht zurückzuschrecken, einer Bühne, die - antikes Theater und bürgerliche Komödie zugleich - eine Interpretation der Mythen im Anekdotischen und Erhabenen eröffnet. (Chéreau. 20,130)

Chéreau stellt sich der heterogenen Vielgestaltigkeit des Wagnerschen Theaterkosmos, die sich ihm im "Ring" eröffnet. Im Rückgriff auf die Bayreuther Festspielgeschichte formt er teils assoziativ und teils zitierend seine Variation der freien Figuration. Deren Besonderheiten und Wirkungen wiederum sind nicht ohne einen Rückblick auf die jüngere Vergangenheit der Bayreuther Aufführungsgeschichte nachzuvollziehen.

2.1 Neu-Bayreuth

Als bedeutende historische Wendemarke in der Geschichte der Bayreuther Festspiele ist das Jahr 1951 allgemein anerkannt. Nach dem Kriegsende zögern die Alliierten zunächst, ob sie den Bayreuther Festspielbetrieb wieder genehmigen sollen, die Erinnerung an die enge Allianz von Nationalsozialistischer Herrschaft und Haus Wahnfried ist noch zu frisch. Winifred Wagner, die Schwiegertochter des Komponisten, wird 1947 von der Spruchkammer als "Minderbelastete" eingestuft. Weil sie, so die Klageschrift, "in ihrem Fanatismus [für Hitler so weit ging], daß sie das Erbe Richard Wagners den ideologischen Weltanschauungen des Nationalsozialismus zur propagandistischen Auswertung zur Verfügung stellte", muß sie mit der Verpflichtung abdanken, "sich jedweder Mitwirkung an der Organisation, Verwaltung und Leitung der Bayreuther Bühnenfestspiele zu enthalten" (zit. n.: Umbach. 45,28). Die Wagner-Enkel Wieland und Wolfgang übernehmen, unbelastet von der Hypothek des Dritten Reichs, aber mit der Erwartung beschwert, die verrufene Stätte umfassend zu reformieren, die künstlerische Leitung. Eröffnet werden die Festspiele mit "Parsifal" unter der Regie Wieland Wagners. Wir können heute kaum mehr ermessen, welche Revolution diese Inszenierung bedeutete, deren Bilder uns heute klassisch schön erscheinen. Der radikale Bruch mit der Tradition als

Ballast und die intensive Auseinandersetzung mit dem Werk, mit den Quellen, ist das Programm von "Neubayreuth". Das Wort von der "Entrümpelung" wurde geprägt. (O.G. Bauer. 15,300)

Welches Gerümpel der Vergangenheit gilt es im Einzelnen zu entfernen? Stichwortartig sei das Programm der Ära Neu-Bayreuth erläutert. Die Reform verläuft nicht nur wie bisher im theatertechnischen, sondern auch im ideologischen Sinn. Die umfassende geistige Auseinandersetzung mit dem Werk steht im Mittelpunkt des Interesses, nicht die Wahrung der Traditionen. Es kommt endlich zum längst überfälligen, historisch notwendigen Gegenschlag zur stoffprunkenden Üppigkeit der Aufführungen früherer und besonders nationalsozialistischer Zeit. Wieland und Wolfgang sind keine Wagnerianer, "sie schwören nicht auf den Dogmenkodex Cosima Wagners und ihrer Paladine", ihnen geht es um die "Gewinnung eines [...] neuen, weder legendär noch nationalistisch verfälschten Wagner-Bildes, um die Verlebendigung der Wagnerschen Idee aus dem Geist und nach den Gestaltungsgrundsätzen des musikalischen Theaters" (K.-H. Ruppel. 40,154). Man nutzt das Gebot und die Gunst der Stunde, allen historischen und historisierenden Ballast von Wagners Werk abzuschlagen, sich ihm völlig neu zu nähern. Weniger das Bayreuth Richard Wagners selbst ist dabei Angriffspunkt, als vielmehr die nachwagnersche Epoche.

Erst das nachwagnersche Bayreuth, vor allem aber Hans Pfitzner und seine eifernden Gefolgsleute haben Wagners szenische Vorschriften zum sakrosankten Bestandteil des Werkes erklärt. Pfitzners gereizter Ruf nach einem "Reichsgesetz zum Schutz von Kunstwerken gegen willkürliche Entstellung" - nach dem Maulkorb also für Dirigenten und Regisseure! - ist die fragwürdige Konsequenz des Dogmas von der wahren Werktreue [...]. Obgleich Pfitzners Forderungen nur durch polizeiliche Reglementierung der Kunst realisierbar wären, bilden sie bis heute das geistige Rüstzeug aller strammen Parteigänger der sogenannten Werktreue. (Wieland Wagner. 45,175)

Ausgangspunkt des Streitgesprächs über die Neugestaltung der Festspiele, so Wieland Wagner, "kann nur die Frage sein, ob im Gesamtwerk Wagners die vielzitierten szenischen Angaben denselben Rang einnehmen wie Musik und Dichtung" (45,175). Nicht erst die deutschtümelnde, nationalistische und politische Vereinhaltung Wagners im Dritten Reich, deren Kind auch Pfitzners Aussage eindeutig ist, macht mutige Inszenierungskonzepte, wie etwa den "Fliegenden Holländer" von Klemperer und Fehling an der Berliner Krolloper, zum Skandal und mithin zum Politikum, sondern zu allen Zeiten sind geringfügige Korrekturen an der szenischen Gestaltung unwillkommen; man denke nur an den Proteststurm, den Siegfried Wagner mit der Verlegung einer Tür von der Mitte des Bühnenbildes der "Walküre" (1. Aufzug) auf die rechte Seite auslösen konnte. Schon Cosima Wagner nimmt für sich das Recht in Anspruch, alleine über das Ideenerbe ihres Mannes verfügen zu dürfen. Symptomatisch für ihr Verständnis von szenischer Gestaltung ist etwa der Bannfluch über Adolphe Appias Buch "Die Musik und die Inszenierung" und die darin geäußerten Forderungen im Bezug auf das Werk Wagners, obsessiv besteht Cosima auf die von Wagner angeblich für alle Ewigkeit vorgegebene Form.²⁷

Hier ist nichts zu erfinden, sondern nur im einzelnen zu vervollkommen und gewiß wird der Schöpfer des Dramas selbst nichts gefordert und aufgestellt haben, was diesem Drama nachteilig wäre. Auch würden diese Werke nicht so gewaltig gewirkt haben, wenn die Umgebung des Dramas gestört hätte. [...] Kurz und gut, alles hat zu bleiben wie es von dem dramatischen Schöpfer vorgegeben wurde, und es läßt sich da nur im einzelnen, wie gesagt, vervollkommen. (Brief vom 11.4.1903 an Graf Keyserling. 6,630)

²⁷ Der Schweizer Bühnenentwerfer und -theoretiker Appia (1862-1928) wollte in seinen Inszenierungen radikal jede realistische Detailornamentik und Milieuschilderung, jede Art von gemalten oder bemalten Bühnenbild tilgen. Er strebte dagegen den konsequent funktionalen Einsatz von Licht an. Das Licht sollte erst den mit wenigen, meist geometrisch klaren Bühnenbildelementen bestückten Bühnenraum gestalten und zu einem wirklichen Lebensraum erweitern.

Das, was Cosima Wagner aber unter vervollkommen verstand, waren lediglich kleine Korrekturen einzelner Gesten der Sänger oder minimale Änderungen an Bühnenbildern und Kostümen, von denen sie glaubte, auch Richard Wagner hätte sie vorgenommen, wenn er den "Ring" nochmals inszeniert hätte. Cosima Wagner hat, so das spätere Urteil ihres Enkels Wieland, "Bayreuth für Jahrzehnte zur Reservation einer längst gestorbenen Kunstrichtung gemacht und damit seine ursprünglich revolutionäre Aufgabe in das Gegenteil verkehrt" (45,177).²⁸

Fünzig Jahre nach Cosimas Urteil, anlässlich des zweiten "Ring" von Wieland Wagner, sprechen Kritiker von der konsequenten Anwendung der Ideen Appias auf der Bayreuther Bühne. Die zentrale Scheibe als Spielpodest und der weite Rundhorizont liefern für das Geistige im "Ring" den Symbolraum, der mit einem dramaturgisch eingesetztem Licht aus speziell entwickelten Projektoren und mit neuen Farben erhellt wird. Die Kostüme entbehren alle Anzeichen des Germanischen, sind eindeutig orientiert an der klassischen griechischen Tragödie. Nicht das Nationale wird betont, sondern der Grundzusammenhang mit der abendländischen Kultur und die Zeitlosigkeit der Mythen. Mit dieser Inszenierung konzentriert sich Wieland Wagner radikal auf Personen, Geräte und Gesten, seine Arbeit wird gekennzeichnet durch strenge Abstraktion und puristische Materialfeindschaft.

²⁸ Für einen Überblick über die Geschichte der Bayreuther Festspiele und die vorherrschenden Inszenierungsstile bis 1951, der an dieser Stelle aus Gründen der Themenstellung und des Umfangs dieser Arbeit nicht erfolgen kann, seien folgende Schriften (in einer subjektiven, unvollständigen Auswahl) empfohlen:

- Cosima Wagner, Das Zweite Leben. Briefe und Aufzeichnungen 1883-1930. Hrsg. v. Dietrich Mack. München 1980.
- Oswald G. Bauer, Die Aufführungsgeschichte in Grundzügen. In: (8,647-674)
- Hans Mayer, Richard Wagner in Bayreuth. 1876-1976. Frankfurt/M. 1978 (suhrkamp st 480)
- Hartmut Zelinsky, Richard Wagner - ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876-1976. Berlin-Wien ³1983

Die von "Altwagnerianern" so gern gestellte Frage, wie "der Meister" sich selbst zu einer modernen Inszenierung gestellt hätte, "wenn er heute leben würde", ist genauso sinnlos wie die Frage, was etwa Beethoven zu der Interpretation seiner "Neunten Symphonie" durch Toscanini gesagt hätte oder wie Goethe die Hamburger Inszenierung seines "Faust" durch Gustaf Gründgens beurteilt hätte. Nur die geistige Aussage eines Werkes, nicht seine zeitbedingte Aufführungsform, hat für künftige Generationen Bedeutung und sichert ihm Bestand - und Wirkung! - für weitere Jahrhunderte. Es kann deshalb auch kein Sondergesetz für das Wagnersche Werk anerkannt werden, das dieses aus der zwangsläufigen Entwicklung der Kunst- und Geistesgeschichte ausschließt. (Wieland Wagner. 45,177)

Wieland Wagner sucht, ohne dabei die Entwicklung der Kunst- und Geistesgeschichte zu vernachlässigen, nach einer zeitunabhängig gültigen Kernaussage im "Ring", nach der seelischen Wahrheit in Wagners Kunstmythologie. Er entwickelt einen "archetypisch-zeichenhaften und psychologisch-analytischen Stil" (Koebner. 29,207), der Aussagen über die menschliche Existenz schlechthin treffen will. Die Archetypenlehre C.G. Jungs steht dabei Pate. Wieland Wagner geht es um eine Verbindlichkeit des Werkes, die sich über nationale und nationalistische Schranken hinwegsetzt und die deswegen zwangsläufig auch auf historische und geographische Fixierbarkeit verzichtet.²⁹ Wirklichkeitsgetreues Bühnenbild, Illusionismus und historische Treue fallen der Entrümpelung der Bayreuther Bühne zum Opfer. Wielands Bayreuther Revolution basiert dabei jedoch auf der "prinzipiellen und systematischen Entromantisierung", so der Ansatzpunkt der

²⁹ Am deutlichsten wird dieses Prinzip in der "Meistersinger"-Inszenierung von 1956. Wieland Wagner verzichtet auf alle Kulissen, die eine geographische Zuordnung zulassen; es werden, so spottet man, "Meistersinger ohne Nürnberg". Für den zweiten Akt mit einem Steinpflaster, über dem zwei riesige, kugelförmige Blütendolden im unendlichen Blau der Sommernacht schweben, hat Wieland wohl sein berühmtestes Bühnenbild geschaffen.

Kritik Johannes Jacobis (48,204).³⁰ Schon Tietjen und Preetorius hätten unter (und trotz) Hitlers politischem Patronat neue Wege beschritten.

Während Preetorius nur so weit "stilisierte und symbolisierte" (48,204), wie es die Musik zuläßt, zerstört Wieland Wagner diese Grenze der Natur. "Er ersetzt realistische Handlungen durch Zeichen" und reduziert die Oper auf "eine gesungene Choreographie" (ebd.), mithin müsse der Zuschauer "dreimal um seinen eigenen Kopf herumdenken, damit er die Symbolsprache des Bühnenbildners verstehe" (ebd.).

Es ist die vermeintliche (oder wirkliche?) Unmodernität der Romantik überhaupt, durch die man in Neu-Bayreuth auf Tiefenpsychologie und wildeste Symbolkonstruktionen verfallen ist. Diesen Irrweg können aber doch nur Zuschauer "interessant" finden, die Richard Wagners Werke vielleicht noch als einen theatralischen Anlaß goutieren, der Essenz hingegen mit ästhetisch-intellektuellen Ausreden Ausweichen möchten. (ebd.)

Im gleichen Tenor ist die Kritik Marcel Reich-Ranickis gehalten. Wieland Wagners "Entrümpelungsaktion [...] war nötig und verdienstvoll" (48,190), doch wenn zugleich Entromantisierung bezweckt wird, führe das zu einem krassen Widerspruch aus "Ekstase im Orchester und Askese auf der Bühne" (ebd.). Im "Tannhäuser", so Reich-Ranicki, erspart Wieland Wagner dem Zuschauer zwar die Peinlichkeit wortgetreuer Ausführung der Original-Regieanweisungen, die schwülstigtropische Venusgrotte in zartem Rosa, aber präsentiert statt dessen "eine Art Gymnastiklehrerin [...], die im fahlen Dämmerlicht angestrengt turnende und exerzierende Massen" (ebd.) dirigiert. Das sei ebenso bedenklich, wie die Tendenz, "Die Meistersinger" als "repräsentative deutsche Festoper zu verleugnen" (48,192). Hans Mayer dagegen begrüßt, daß Wagners Werk nicht mehr durch "Historismus und

³⁰ Diese und die folgenden Äußerungen entstammen einer Wagner-Diskussion, in der DIE ZEIT vom 24.7.1964 bis zum 21.8.1964 unter dem Motto: Des Meisters Wort und der Enkel Sinn bedeutende Kritiker und Kenner der Bayreuther Festspiele zu Wort kommen läßt. Neben Jacobi sind dies noch Theodor W. Adorno, Marcel Reich-Ranicki, Hans Mayer und Joachim Kaiser. (Die Wiedergabe der Beiträge erfolgt nach: 8,186-210)

Restauration im Bereich des 19. Jahrhunderts festzuhalten ist" (48,195). (Gemeint sind hier lediglich äußere Gestaltung von Bühnenbild und Kostüm.) Der Traum des heilen Nürnbergs zum Beispiel sei verbrannt, mithin muß, "wer heute den 'Meistersinger'-Traum inszeniert, [...] auf Nürnberg verzichten" (48,200).

Die Enkel haben das Werk Richard Wagners mitsamt dem Festspielgedanken erfolgreich in die lebendige Auseinandersetzung der Nachkriegszeit einmontiert. (48,195)

Für Theodor Adorno sind Harmonisierungen und Ausweichmanöver ins "sogenannte Zeitlose [...], dessen Idee freilich der Wagnerschen Mythologie recht nahelag" (48,187), aussichtslos.

Gilt schon Wagner gegenüber, daß man, wie man es macht, es falsch mache, so hilft am ehesten, wenn man das Falsche, Brüchige, Antinomische selbst zur Erscheinung zwingt, anstatt es zu glätten und eine Art von Harmonie herzustellen, der das Tiefste an Wagner widerstreitet. (48,189)

Eine Annäherung an Wagner ist für Adorno lediglich im Sinne eines "surrealistischen Lösungsversuch" (48,187) möglich, auch wenn der Surrealismus der zwanziger und dreißiger Jahre überholt sei; Wagners "Zeitkern aufzusprengen, selbst als einen geschichtlich verfallenen zu zeigen, oder wie man heute bereits allzu prompt sagt, ihn verfremden" (48,188), heißt, dem "Zeitkern", der gleich einer "Spinne im gewaltigen Netz der Tauschbeziehungen des 19. Jahrhunderts haust" (48,187), zu entkommen. Damit nimmt Adorno indirekt die Entwicklung der 70er Jahre vorweg. Ein geeignetes Fazit all dieser Beiträge versucht Joachim Kaiser zu liefern: 1.) Sie sind über den Vorwurf des Konservativen und Rückständigen erhaben, weil sie alles andere sind, als "simpel völkische oder faselnde Wagnerianerei" (48,210), im Gegenteil, es sind Äußerungen von an Marx geschulten Professoren, von Hegel-Interpreten, die vor Hitlers Mannen emigrierten, und die

sich nun offen und ehrlich mit Wagners Werk und Wirkung auseinandersetzen. 2.) Sie beweisen: "Wagner lebt noch, aber man darf und muß manches verändern" (48,210), ohne aber permanent die Inszenierungen des 19. Jahrhunderts zu wiederholen oder zu restaurieren.

Der Neu-Bayreuther Stil der Abstraktion und Symbolisierung, als eines der möglichen Mittel der Veränderung von Kaiser angesprochen, wird schnell auf anderen Bühnen kopiert. Es entsteht dadurch eine Art international gültiger Aufführungsstil. Wielands Weg der Wagner-Interpretation, der als Gegenentwurf zum dogmatischen Wagnerismus des frühen und des nationalsozialistischen Bayreuths konzipiert wurde, wird selbst zum Dogma; an ihm beginnt man jede weitere Inszenierung zu messen. Die Wagnerianer schwenken erneut um; Patrice Chéreaus Inszenierung (und nicht nur dessen Arbeit) wird, weil sie neue Sehgewohnheiten fordert - indem sie Neuland betritt - , in den 70er Jahren in der gleichen Art und Weise an Wieland Wagners Stil gemessen, wie der in seiner Zeit am Bayreuth der Jahrhundertwende.

2.2 Werkstatt Bayreuth

Nach dem Tod Wieland Wagners im Jahr 1966 übernimmt Wolfgang Wagner allein die Verantwortung über die Festspiele. Nach einer kurzen Übergangszeit, in der Inszenierungen Wielands weitergespielt und durch Inszenierungen Wolfgang Wagners ergänzt werden, bricht in den 70er Jahren eine weitere Epoche Bayreuther Bühnengeschichte an; die Festspiele werden zur Werkstatt der Interpretation. Konnte man bislang trotz der künstlerischen Verschiedenheit der beiden Brüder von einem Bayreuther Stil sprechen, so tritt nun durch die Verpflichtung junger und engagierter Regisseure ein Nebeneinander verschiedener Inszenierungsstile an dessen Stelle. "Die schöpferischen Impulse gehen nicht mehr von Bayreuth aus, sondern anderswo gemachte Wagner-Erfahrungen müssen hier gesammelt und verarbeitet werden", schreibt der Kritiker Hans-Klaus Jungheinrich - anlässlich Chéreaus "Ring" - in

einer Beurteilung des Bayreuther Regiestils der letzten Jahre; eine zumindest für die frühen 70er Jahre richtige Einschätzung.³¹

Einer der bedeutendsten Ausgangspunkte für neue Wagner-Erfahrungen, die zur Ablösung des Neu-Bayreuther Stils als führenden Wagnerstil beitragen, ist die Schule Walter Felsensteins. Er tritt für ein zeitbezogenes und realistisches Musiktheater ein. Sein Schüler Joachim Herz ist einer der ersten, der eine Oper Wagners in direkten Bezug zur Entstehungszeit setzt. 1962 inszeniert er den "Fliegenden Holländer" an der Komischen Oper Berlin als Drama des bürgerlichen Milieus des Vormärz; Dalands Schiff ist ein Rad-dampfer, und die Begegnung des Holländers mit Senta findet ganz bürgerlich-realistisch am Wohnzimmertisch statt. Der "Fliegende Holländer" spielt in der Welt Ibsens, und in den frühen 70er Jahren unseres Jahrhunderts wird es ausgesprochene Mode, Wagners Opern im Ambiente des 19. Jahrhunderts spielen zu lassen. Um Mißverständnissen vorzubeugen, sei hier ausdrücklich betont, daß es sich dabei nicht um die Wiederherstellung der Inszenierungstraditionen des 19. Jahrhunderts handelt, sondern um den Versuch, das 19. Jahrhundert als Keimzelle und Geburtsstätte des Industriellen Zeitalters zu thematisieren.³² Ein weiteres Kennzeichen der neuen Inszenierungen ist, daß die Heterogenität des Wagnerschen Werkes, die enorme Breite der Deutungsskala, nicht mit Stilisierung umgangen, sondern brüchig und widersprüchlich mitinszeniert wird. Das ist die Umsetzung dessen, was Adorno fordert, nämlich die Ambivalenz und Brüchigkeit des Wagnerschen Werkes nicht zuzuschminken, sondern über die Brüche in der Inszenierung Rechenschaft abzulegen.

Anläßlich des 100. Jubiläums der Bayreuther Festspiele (das

³¹ In: FRANKFURTER RUNDSCHAU, Frankfurt. 31.7.1976

³² In diesem Zusammenhang muß konsequenterweise auch auf die Inszenierung des "Peer Gynt" von Ibsen durch Peter Stein an der Schaubühne Berlin hingewiesen werden. Stein verfuhr bei der Verarbeitung und Bewältigung des 19. Jahrhunderts ähnlich.

im Jahr 1976 ansteht) erfährt besonders Wagners "Ring" eine Vielzahl von Neuinszenierungen. Doch nicht nur das Jubiläum ist dafür Grund, sondern nach 1968 scheint zahlreichen Regisseuren der "Ring" auch als revolutionäres und politisches Drama hochaktuell zu sein. Ab 1970 zeigen Ulrich Melchinger und sein Bühnenbildner Thomas Richter-Forgach in Kassel einen "Ring", der vor allem unbekümmerter Protest gegen erstarrte Ästhetik, gegen Interpretationsdogmatik und gegen die zementierte Forderung nach bruchloser Konzeption ist. "Das heimliche Verlangen nach Beschönigung und Harmonisierung der Gegensätze" (Melchinger. 42,39) wird vehement zerstört; Wagners Mythen zeigen, so Melchinger, die "Wurzeln vieler Denkweisen auf, die zu den Katastrophen des 20. Jahrhundert geführt haben" (42,29) und das, was Wagner "mit revolutionärem Engagement aufgedeckt und kritisiert hat" (ebd.), gilt es auf der Bühne zu zeigen. Melchingers Inszenierung, oft fälschlich und unscharf mit 'Science Fiction' umschrieben, schreckt dabei auch nicht vor offener Parodie zurück. Ab 1972 zeigen Joachim Herz und Rudolph Heinrich den "Ring" in Leipzig zum ersten mal als bündige, politische Allegorie; mit großer Verspätung sozusagen eine "Ring"-Inszenierung von G.B. Shaw. Dieser "Ring" ist in seinen collagierten Bildern klar auf die industrielle und großbürgerliche Welt des 19. Jahrhunderts bezogen. Eine Inszenierung mit deutlich erkennbarem politischen Ansatz, der die Utopie einer besseren Welt durch bessere Politik nicht ausschließt. Es folgen Günther Rennert in München (1975), Götz Friedrich in London (1974-76), Jean-Claude Riber in Genf (1975-77) und viele andere. Im Gegensatz zum Neubayreuther Konzept der Zeitunabhängigkeit der Wagnerschen Mythen, wird in all den genannten Inszenierungen Zeitbezogenheit deutlich intendiert. Gesellschaftliche Fragen des 19. Jahrhunderts, Ideologiegeschichte und Ideologiekritik bestimmen die Interpretation. Neu-Bayreuth setzte sich mit den Zeitlosen Strukturen und Inhalten der Wagnerschen Werke auseinander. Es verzichtete dabei auf geographische und nationale Eindeutigkeiten, und Wieland Wagners Stil war somit ein Versuch, Wagners Werk aus nationalen Beschränkungen

zu lösen, deren historisch jüngste die ideologische Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten war. Das Werk Wagners sollte einem weiten Kreis von Nationen ohne Vorbehalt geöffnet werden. Also ist auch Wieland Wagners Theater eine Antwort auf aktuelles und jüngst vergangenes Zeitgeschehen, ist trotz intendierter Zeitunabhängigkeit eine Antwort auf den Zeitgeist der Gesellschaft, in der Wieland Wagner lebte. Die Inszenierungen der 70er Jahre beschäftigen sich mit dem Verhältnis von Mythologie und Ideologie, der immer noch vorhandenen politischen Aktualität Wagners, verzichten aber - wie der Neu-Bayreuther Stil - auf die eindeutige Fixierbarkeit dieser politischen Aktualität; sie besitzt internationalen, allgemeingültigen Charakter. Die Re-Politisierung des Werkes Wagners verläuft jenseits ideologischer Vereinnahmung, zeigt zwar Ideologie im Werk Wagners auf, fordert aber die Verwirklichung nicht ein.

Wolfgang Wagner verpflanzt diesen bereits in voller Blüte stehenden Zweig der Wagner-Interpretation 1972 nach Bayreuth. Er engagiert Götz Friedrich, wie Herz ein Schüler Felsensteins. Friedrich inszeniert den "Tannhäuser" (Bühnenbild: Jürgen Rose) als Tragödie des Künstlers, der an der Gesellschaft zerbricht; dieser "Tannhäuser" war gleichermaßen ein Kommentar zur Situation des Künstler-Genies Wagner zu seiner Zeit, ein Beitrag zur Situation des Künstlers im Dritten Reich und nicht zuletzt ein Angriff auf das großbürgerliche Publikum in Bayreuth selbst. Harry Kupfers Inszenierung des "Fliegenden Holländer" (1978) als Traum Sentas, gespickt mit tiefenpsychologischen Anspielungen und ohne den versöhnenden und kitschigen Schluß der Zweiten Fassung, folgt. Das Publikum quittierte diese Irritation der Seh- und Hörgewohnheiten mit heftiger Ablehnung, in die sich aber auch breite und enthusiastische Zustimmung mischte. Wolfgang Wagner hat den Werkstatt-Charakter, den er den Festspielen gab stets verteidigt.

Bloß eine auslaufende großbürgerliche Zeit in Bayreuth zu konservieren, diese Konzeption ist von den Ereignissen längst

überholt. [...] Für viele Alt-Wagnerianer ist innerhalb der Wagnerschen Werke die Welt in sich aufgegangen. Wir stehen auf dem Standpunkt, daß es alles offene Schlüsse sind. (39,7)

Offene Schlüsse fordern immer neue Auseinandersetzungen, machen ständiges Hinterfragen und immer neue Ansätze nötig, und die Bayreuther Inszenierungen sind mit der Premiere keinesfalls abgeschlossene Arbeiten. Wolfgang Wagner steht zu seinen Inszenatoren, ermöglicht ihnen, gegen alle Proteststürme ankämpfend, die Werkstatt Bayreuth mit allen verfügbaren Werkzeugen zu nutzen.

Richard Wagner kehrt zurück in das Laboratorium namens Bühne, wo, nur scheinbar respektlos, probiert wird und wo nun nichts mehr heilig, besser: schein-heilig ist. Seine eigene Devise, Neues zu schaffen, wird beim Wort genommen, bis die Fetzen fliegen. Selbst Bayreuth, der Hort, auf den so lange Verlaß war, nennt sich nun "Werkstatt". Da fallen Späne, und da wirbelt Staub. (K. Umbach. 44,31)

Schließlich holt Wolfgang Wagner das Fernsehen nach Bayreuth, eine weitere (letzte?) Bastion fällt. Mit Friedrichs "Tannhäuser" wird am Neujahrstag 1979 erstmals eine Festspiel-Inszenierung im Fernsehen ausgestrahlt und einer breiten Öffentlichkeit zugeführt; 1981 folgt der erste Teil des "Ring". Wolfgang Wagner kommentiert lapidar: "Wir müssen uns ja mit den Möglichkeiten der Massenmedien auseinandersetzen!" (39,8). Fernsehübertragungen sind nur eine weitere Facette des Bayreuther Werkstattgedankens, den Wolfgang Wagner folgendermaßen charakterisiert:

Richard Wagners Werk muß immer wieder von unserer Gegenwart aus gefordert und gemessen werden, es muß uns unmittelbar betreffen. Dazu müssen moderne wissenschaftliche und technische Erkenntnisse und zeitgemäße Stilmittel eingearbeitet werden. Die ständige, lebendige Auseinandersetzung mit dem Aktuellen, mit unserer Gegenwart, das ist es, was wir mit dem Begriff Werkstatt Bayreuth zusammenfassen. (Zit. n. O.G.Bauer: 15,302)

Ein Statement, das möglicherweise ganz im Sinne Richard Wagners ist, der schließlich mit der Festspielidee und dem "Ring" auch eine Auseinandersetzung mit seiner Zeit anstrebte und der seinen Darstellern bei der Uraufführung des "Ring" nur eine Anweisung mit auf den Weg gab: "Kinder, macht Neues!"

2.3 Chéreaus Weg nach Bayreuth

Chéreaus Weg nach Bayreuth und zu Wagners "Ring" - am Anfang dieses Kapitels lediglich angerissen - soll an dieser Stelle etwas vertieft werden. Er kann gewissermaßen zweifach nachvollzogen werden. Der erste Weg führt über eine innere Verwandtschaft der Einstellungen Wagners und Chéreaus zum Verhältnis von Kunst und Revolution, der zweite über eine äußere Entwicklung des Theaters nach 1968, in deren Verlauf eine Renaissance des "Ring" möglich wird. Patrice Chéreau sagt über Richard Wagner:

Mir scheint, Wagner war zuerst versucht eine politische Revolution zu machen. Aus dieser Revolution wurde dann aber nur ein Revolutionieren der Kunst [...]. Er entdeckt zu einem gegebenen Zeitpunkt die Macht und Ohnmacht seiner Kunst - und er entdeckt die Macht, die ihm erwachsen kann, wenn er seine Ohnmacht erkannt hat, durch die Kunst nichts anderes als die Kunst selbst verändern zu können. (11,120)

Der erste Teil meiner Arbeit hat mit der Erläuterung der "Zürcher Kunstschriften" gezeigt, daß Chéreaus Vorstellung vom Weg Wagners als einer Passage von der Revolution der Gesellschaft zur Revolution der Kunst richtig ist. Gleichermäßen interessant aber ist, daß Chéreaus eigener künstlerischer Werdegang genauso beschrieben werden könnte.³³ Kann man für Wagners Ästhetik und die daraus resultierende

³³ Die folgenden Ausführungen stützen sich auf: Günther Rühle, "Macht und Ohnmacht des Schönen. Notizen nach einem Gespräch mit Patrice Chéreau." In: FAZ, Frankfurt. 16.10.1976

"Ring"-Konzeption das Jahr 1848 als Fluchtpunkt annehmen, so ist für Chéreau das Jahr 1968 von ähnlicher Bedeutung. Die Studentenrevolten dieses Jahres beabsichtigen, so Chéreau, die alten Vorstellungen der Nachkriegsgeneration zugunsten einer neuen Gesellschaft zu beseitigen. Anlässlich der Besetzung des Nationaltheaters in Paris stellt Chéreau gleichzeitig fest, daß der Forderung der Studenten, das Theater der Revolte anzunähern und den Arbeitern zu öffnen, mit Skepsis zu begegnen ist. Ein Künstler, so Chéreaus Argumentation, kann nur für sich selbst engagiert sein, in seiner eigenen Haltung wahr sein, er kann aber nicht ein fremdes Engagement zeigen.

Was damals auf der Straße geschah war Theater. Ich mache aber selbst Theater, ich brauche die Straße nicht. Alles, was ein Regisseur, ein Schauspieler macht, ist nur Theater. Wenn die Revolte ehrlich sein soll, dann muß man auf die Straße gehen, in den ideologischen Kampf.³⁴

Mit der Erkenntnis, daß sich Kunst und Revolution nicht gleichsetzen lassen, trennt sich Chéreau Ende 1968 vom direkt engagierten Theater, ohne sich freilich von den Ideen des Mai 1968 zu verabschieden - das Verhältnis von Intellekt, Theater und Revolte bestimmt noch immer seine Arbeit, er ändert lediglich die Form der Verkündung. Auch Richard Wagner verwarf die Ideen und Ideale des Dresdener Aufstandes aus dem Jahr 1848 nicht, sondern verarbeitet sie in einer ihm, dem Künstler, angemessenen Form; es entsteht in mühsamer und langer Arbeit "Der Ring des Nibelungen". Es ist bezeichnenderweise dieses Drama, mit dem sich in den frühen 70er Jahren, nach den Unruhen von 1968, viele junge Regisseure besonders unter ideologischen und politischen Gesichtspunkten beschäftigen. Dafür liefert Günther Erken folgende Erklärungsmöglichkeit:

³⁴ ebd.

Die Renaissance des "Ring" seit 1970 wurde denkbar als eine Fortsetzung bzw. Ablösung der europäischen Königsdramen-Renaissance seit 1965, die unter anderem gleichsam einen stofflichen Ersatz bot für den fehlenden politischen Allegoriker, einen Brecht der sechziger Jahre. (21,221)

Die von Erken beschriebenen Stationen, die zur Renaissance des "Ring" führen, legen in nuce eine Entwicklung des Theaters dar, an deren Ende eine neue Qualität des politischen Engagements auf der Bühne steht. Impliziert wird dabei, daß es unter den Autoren der 60er und 70er Jahre keinen gibt, der politische Aktualitäten mittels allegorischer Darstellung vermitteln kann. Erken geht es offensichtlich nicht nur primär um die politische Aktualität, sondern auch um die Möglichkeit, das vorhandene Dramen-Repertoire vergangener Jahrhunderte in die sich verändernden politischen Ansichten einzubeziehen. Die größte Überraschung ist dabei, daß gerade Regisseure des Sprechtheaters Wagners Werk in dieses Repertoire einordnen. Wagners Werk wird so der übrigen Dramenliteratur gleichgesetzt, und die Regisseure schließen mit dem "Ring" die von Literaturwissenschaftlern oft beklagte Lücke zwischen Hebbel und Hauptmann. Die Literaturwissenschaft kann das Fehlen wahrhaftiger Dramenliteratur in dieser Epoche jedoch nur beklagen, weil sie Wagners "Ring"-Text meist wissendlich übersah. Andererseits galt aber gerade Oper bislang in Kreisen junger Theater-schaffender, besonders bei denen, die sich der linken Ideologie verpflichtet fühlten, als höchste Ausprägung bürgerlicher Schau-Lust und Selbstdarstellung. Mit Wagners "Ring" bemächtigt man sich nun auch des Musiktheaters, um mit eben diesem Objekt bürgerlichen Theaters gegen dasselbe vorzugehen. Erleichtert wurde dieser Schritt nicht zuletzt durch die Rehabilitation und Anerkennung Richard Wagners als Revolutionär von 1848 in der Wagnerforschung selbst. Patrice Chéreau ist ein typischer Vetreter dieser Gruppe von Regisseuren. Die von Erken kurz zusammengefaßte Entwicklung des Theaters läßt sich im Inszenierungsverzeichnis Chéreaus nachverfolgen. Im Gespräch mit Günther Rühle gibt Chéreau in

der biographischen Erkundung nicht das Schultheater, sondern ein Gastspiel des Berliner Ensembles in Paris als ausschlaggebendes Moment für seine Theaterlaufbahn an.

Freilich: Er hat nie ein Stück Brechts inszeniert, weil ihn "das Zuviel an Rationalismus"³⁵ davon abhielt, und doch sind Chéreaus Inszenierungen von Brecht geprägt. "Auch Chéreau sucht nach der Fabel und müht sich, Vorgänge zu inszenieren, die durchsichtig sind für Erkenntnis" (Rühle)³⁶. Es ist Shakespeares "Richard II.", den Chéreau 1969 im Anschluß an die beschriebene Abkehr von der Revolution inszeniert, ohne die Ideen des Mai-Aufstandes des Vorjahres zu verleugnen. Er selbst spielt die Titelrolle und zeigt einen Intellektuellen, der die Welt säubern möchte, aber nicht kann. Er ist König und Mächtiger und doch ohnmächtig, "ein Bub, dem man sein Spielzeug kaputtgemacht hat" (Chéreau)³⁷. Anfang 1972 inszeniert er Wedekinds "Lulu" und erklärt das Leben der Titelfigur aus den Bedingungen ihrer Behandlung, bei anderen Männern wäre es anders verlaufen: Chéreau durchleuchtet kritisch die soziale Dimension des Dramas und zeigt "Realpolitik in der Realpsychologie". Zur gleichen Zeit gelingt Peter Stein an der Berliner Schaubühne mit Ibsens "Peer Gynt" ein ähnlicher Aktualisierungsvorgang, auch dort

wird ein schon fast verworfenes Stück für die Gegenwart neu geöffnet. Der Deutsche Peter Stein und der Franzose Patrice Chéreau vollziehen ihre Wandlung zur gleichen Zeit, den Wandel vom "engagierten Theater der action directe" zu einem Theater, das die "ganzen sinnlichen Reize der Theaterkunst"³⁸ wiederherstellt, ohne dabei Brüche in der Tradition und Unvereinbarkeiten von Gegenwart und Vergangenheit zu

³⁵ ebd.

³⁶ ebd.

³⁷ ebd.

³⁸ ebd.

verdecken.³⁹ In loser Assoziation - also weder vollständig noch objektiv - lassen sich zu diesem Theater der sinnlichen Reize und der politischen Auseinandersetzung auch die folgenden Regisseure und ihre Arbeiten der 70er Jahre addieren: Peter Zadek (mit Shakespeare, Schiller, Wedekind), Hansgünther Heyme (Schillers "Wallenstein") und Claus Peymann (Shakespeare, Schiller, Goethe).

Auch die beiden letzten Arbeiten Chéreaus vor seinem Bayreuther "Ring" stehen unter dem angesprochenen Aspekt. "La Dispute" von Mariveaux und "Lear" von Edward Bond bedienen sich einerseits eines lehrstückhaften Charakters, der der Demonstrationstechnik Brechts nicht unähnlich ist, und andererseits sind sie bestimmt vom Eindringen und Horchen in die menschliche Psyche, das der Seelenanatomie und Psychopathologie der Shakespeareschen Tragödien verwandt ist. Auf dem gleichen Weg nähert sich Chéreau der Oper. Wenn er in Paris "Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach nicht - wie üblich - als bunt und opulent ausgestattetes Liebesmärchen erzählt, sondern sich auf E.T.A. Hoffmann bezieht und dessen Nachtstücke der Romantik auf die Bühne projiziert, dann ist das ein Versuch, das Musiktheater in die Entwicklung der dramatischen Literatur zu integrieren und gegen alle Konventionen in der Oper auch psychologische und sozial-gesellschaftliche Fragen aufzuwerfen und beantworten zu wollen. Methodisch und formal deuten diese Inszenierungen alle bereits auf Chéreaus Bayreuther "Ring" hin, der auch von seiner Haltung gegenüber dem Verhältnis von Kunst und Revolution, das dem von Wagner fast gleich ist, nicht unbeeinflusst bleibt.

Als Chéreau die Ohnmacht der Kunst im politischen Bereich zu erkennen begann, erschloß er sich langsam die Macht der

³⁹ Die Wege dieser beiden Regisseure kreuzen sich später erneut. Beide arbeiten zur gleichen Zeit am "Ring": der Franzose in Bayreuth, der Deutsche, der die Verpflichtung in Bayreuth nicht eingehen wollte, in Paris.

Darstellenden Kunst und die Phantasie ihrer Betrachter; die Macht in der Ohnmacht des Schönen. (Rühle)⁴⁰

Das Erkennen der Ohnmacht der Kunst im politischen Bereich als Macht im Bereich der Phantasie und des Phantastischen, das ist die gleiche Macht und Ohnmacht, von der Chéreau im Bezug auf Wagner spricht. Auf Grund dieser politisch-ästhetischen Verwandtschaft mit Wagner und der Entwicklung seines bisherigen Inszenierungsstils kann Chéreau in seiner "Ring"-Konzeption den Abstraktionismus der 50er Jahre nicht gutheißen, aber ebensowenig eine plumpe politische Umsetzung, die sich etwa vordergründig auf G.B. Shaws Thesen stützt. Über die sagt Chéreau: "Sie erscheinen mir unzureichend, ein bißchen laienhaft in ihrer politischen Schlußfolgerung, und sie führen nicht sehr weit" (11,127). Möglich ist für Chéreau ein imaginäres 19. Jahrhundert, das zugleich eine Allegorie unserer Zeit ist. Chéreaus "Ring"-Inszenierung, das werden die folgenden Betrachtungen zeigen, verleugnet dabei weder den mythischen, noch den politischen Charakter des Werkes.

⁴⁰ Rühle, "Macht und Ohnmacht des Schönen", a.a.O.

3. DIE "RING"-INSZENIERUNG PATRICE CHEREAUS

3.1 Das Material und die Methode der Inszenierungs-Betrachtung

Ich versuche im folgenden Kapitel meiner Arbeit, Chéreaus Bayreuther "Ring"-Inszenierung anhand des verstreut vorliegenden Materials in Schrift und Bild genauer zu untersuchen und zu beurteilen, als das in der Wagner-Literatur bisher geschehen ist. Ich halte es für sinnvoll und notwendig, den zahlreich vorliegenden, aber oft abbrevistischen Beurteilungen und Zusammenfassungen eine breiter angelegte, ausführlichere Betrachtung zur Seite zu stellen.

Das Bildmaterial für meine Untersuchung liefert die Fernsehaufzeichnung, die der Bayerische Rundfunk in den Jahren 1979/80 besorgte. Sie wurde 1980/81 erstmals ausgestrahlt und ist seitdem in unregelmäßigen Abständen wiederholt worden - zuletzt während der Niederschrift dieser Arbeit im Spätsommer 1989.⁴¹ Es handelt sich bei dieser Aufzeichnung nicht um eine im Musiktheaterbereich sonst übliche Live-Übertragung oder Aufzeichnung mit Publikum, sondern um eine Bühnenaufführung unter Studio-Bedingungen. Diese Art der Aufzeichnung verbindet die Vorteile der film- und fernseh-gerechten Gestaltung von Kameraführung, Schnitt und Beleuchtung mit der höchstmöglichen Authentizität der Darstellung, weil die Sänger und das Orchester trotz abwesendem

⁴¹ Leider war es mir nicht vergönnt, Chéreaus Inszenierung in einer Bayreuther Festspielaufführung live sehen. Doch selbst die Fernsehaufzeichnung erregte in mir eine tiefe und starke Faszination, der eine intensive Beschäftigung mit dem "deutschen Ärgernis Wagner" (K. Umbach. 44,7) folgte. Die vorliegende Untersuchung ist nicht zuletzt ein Produkt dieser immer noch regen Faszination.

Publikum unter Aufführungsbedingungen singen, spielen und musizieren müssen. Freilich fehlt einer Fernseaufzeichnung die direkte Kommunikation und Auseinandersetzung mit dem Publikum, aber sie ermöglicht auch demjenigen Kreis von Interessierten die Rezeption, der von den Festspielaufführungen ausgeschlossen war oder einer späteren Generation angehört.⁴² Wolfgang Diez und Peter Windgassen beurteilen die Fernseaufzeichnung des "Ring" in ihrer Einführung zur ersten Ausstrahlung noch unter einem anderen Gesichtspunkt. Die Fernseaufzeichnung verwirklicht im gewissen Sinn Wagners ursprüngliche Festspielidee, sein Werk kostenlos jedermann zugänglich zu machen.

Die Fernsehhausstrahlung muß auch als Teil der Bayreuther Werkstattidee Wolfgang Wagners aufgefasst werden. Die Resultate die erzielt werden, wenn in Bayreuth das Werk Richard Wagners auf den Prüfstand aktueller Interpretation gehoben wird, sollen nicht nur dem kleinen Kreis der Festspielbesucher vorbehalten sein, sondern gehen, weil sie enorme Relevanz und Aussagekraft besitzen, viele an. Ist Chéreaus Inszenierung auf den ersten Blick spannendes Theater mit fesselnden Bildern, so scheint sie sich bei wiederholter Betrachtung und eingehender Beschäftigung immer mehr zu verästeln. Ein ausführlicher Kommentar scheint dringend notwendig zu sein.

Daran hat nicht übertriebene Regiewillkür die Schuld; es ist das Ergebnis einer genauen und ernsthaften Entschlüsselung dessen, was

⁴² Götz Friedrich, dessen "Tannhäuser" als erste Bayreuther Produktion für das Fernsehen aufgezeichnet wurde, sagt dazu: "Natürlich trifft es zu, daß die lebendige Reaktion im Zuschauerraum - ob zustimmend, ob Protest - für das Fernsehen nicht ersetzt werden kann. Leserbriefe wiegen einen Beifalls-Orkan oder ein Buh-Konzert nicht auf. Aber für das Kommunikative einer Operaufführung gibt es auch für die Fernsehrezeption Möglichkeiten, die kaum bekannt sind. [...] Die Alternative Opernhaus oder Pantoffelkino muß ja nicht ewig stimmen!" (Interview mit W. Bronnenmayer. In: 39,16)

in Wagners "Ring" unser eigens Leben beschreibt und betrifft.

(Diez/Windgassen)⁴³

Diese aktuellen, unser Leben betreffenden Bezüge in Chéreaus Inszenierung sollen im Mittelpunkt meiner Darstellungen stehen. Ein Problem für die vorliegende Untersuchung stellt dabei der Zeitpunkt der Aufnahme und damit die momentane Gestalt der Inszenierung dar. Nach insgesamt fünf Jahren Laufzeit geben die Fernsehbilder die "Ring"-Inszenierung in ihrer letzten Gestalt wieder. Dennoch sind sie kein Endprodukt, denn Patrice Chéreau hat bis zur letzten Aufführung an seiner Inszenierung gearbeitet. Der Kritiker Reinhard Baumgart beschreibt diese für Chéreau typische Arbeitsweise so:

In der vorletzten Pause seiner allerletzten "Götterdämmerung" sitzt mir Chéreau in mildem Sonnenlicht gegenüber und redet über seine Arbeit, als stünde die Premiere noch bevor. Dann schiebt er mit einem Wust von Konzept- und Denkkzetteln ab, hinter die Bühne, wo er bis in die letzten Tage Dampf und Licht und Bewegungen kontrolliert, die Sänger getätschelt hat, als Bühnenarbeiter eingesprungen ist: nach fünf Jahren noch sein eigener begeisterter Inspizient und Regieassistent. Das ist vermutlich ein Theaterweltrekord.⁴⁴

⁴³ Der Frage nachzugehen, wie weit die Ausnahmestellung der Chéreau-Inszenierung auf die Tatsache zurückzuführen sei, daß es sich bei der Fernsehaufzeichnung um die einzige komplette Bildaufzeichnung der Nibelungen-Tetralogie handelt, mithin also keine konkurrierenden Vergleiche möglich sind, scheint mir müßig zu sein. Chéreaus "Ring" genießt seinen Ruf nicht durch die generelle Verfügbarkeit auf Videobändern, sondern lediglich durch die exemplarische und einzigartige Interpretation. Durch das Videomaterial wird eine genau Analyse allerdings erleichtert.

⁴⁴ Reinhart Baumgart; "Vierzehn Stunden durch Wagners Herz und Hirn. Ein Nachruf auf Chéreaus Bayreuther Inszenierung des 'Ring des Nibelungen'" . In: DIE ZEIT, Hamburg. 5.Sept.1980. Im Verlauf meiner Untersuchung werde ich mich häufiger auf Baumgarts Kritik beziehen, weil sein umfangreicher Text neben einer genauen Betrachtung der Inszenierung und deren Interpretation auch die im Laufe von fünf Jahren geäußerte Kritik dokumentiert und verarbeitet.

Auch wenn Chéreau in seiner Arbeit scheinbar keinen wirklichen Endpunkt findet, sind die Korrekturen der letzten Aufführungen nur kleine Eingriffe. Schwerwiegende Änderungen, auch grundsätzlicher konzeptioneller Art, liegen weiter zurück. Chéreau sagt: "Der wirkliche RING fand [...] 1977 statt" (11,91), und er unterstützt somit indirekt die erbitterten Kritiker der Premierenversion von 1976. Wichtigste Änderung im zweiten Jahr des "Ring" ist die Einbindung zweier komplett neuer Bühnenbilder (Walhall und Walkürenfelsen), sowie die Überarbeitung aller übriger Bühnenbilder und der Kostüme. Durch Umbesetzungen einzelner Rollen, durch weitere Proben und nicht zuletzt durch die höhere Akzeptanz Boulezscher Musikinterpretation seitens des Orchesters bekommt die Inszenierung immer wieder ein neues Gesicht, gewinnt immer reichere Facetten. Wenn man allen Feinheiten der Regie und der Rezeption gerecht werden wollte, müßte der Titel meiner Arbeit genaugenommen "Der RING in einer Fernsehaufzeichnung. Bayreuth 1979/80" lauten. Ich hielt das aber für allzu spitzfindig. Chéreaus Konzeption geht auf das Jahr 1976 zurück und ist, wenn auch mit kleinen Änderungen und Korrekturen versehen, bis 1980 gültig.

Neben dem Bildmaterial, das die Videoaufzeichnung bietet, stützt sich meine Betrachtung der Inszenierung sehr wesentlich auch auf Texte, die Chéreau und andere an der Inszenierung Beteiligte verfasst haben, um ihre Bayreuther Arbeit transparent zu machen und der Diskussion zu öffnen. Die wichtigsten Texte, auf die ich mich berufe, sollen in einem kurzen Überblick genannt werden.

Im Abdruck eines Gespräch zwischen Carlo Schmid, Pierre Boulez und Patrice Chéreau in einem der Bayreuther Programmhefte des Jahres 1977 findet sich zum ersten Mal eine dezidierte Beschreibung des Inszenierungskonzeptes von Chéreau. Dieses Gespräch wird nachträglich von Boulez und

Chéreau ausführlich kommentiert.⁴⁵ Unter dem Titel "Die szenische Allegorie riskiert Evidenz" verfasst Chéreau eine zusammenfassende und wissenschaftlich genauere Konzeptionsbeschreibung, die er dem Dokumentationsband einer Tagung unter dem Motto "Ring - Heute" des Forschungsinstituts für Musiktheater der Universität Bayreuth beisteuert. Der 1980 - nach Ablauf der Produktion - herausgegebene Bildband "Der

Ring. Bayreuth 1976 - 1980" enthält neben einer umfangreichen Fotodokumentation auch Texte, Arbeitsprotokolle und -kommentare von Peduzzi und Schmidt. Es sind die einzigen Äußerungen des Bühnenbildners und des Kostümbildners, die mir bekannt sind.⁴⁶ Die aus Gründen der Authentizität und Übersichtlichkeit vorgenommene Beschränkung auf primäre, daß heißt unmittelbar mit der Inszenierungsarbeit in Zusammenhang stehender Texte, ist ein wesentlicher Bestandteil meiner Untersuchungsmethode. Ich unterziehe die "Ring"-Inszenierung keiner Aufführungsanalyse, die Vollständigkeit anstrebt, sondern ich will versuchen, mich mit einer interpretierenden Betrachtung und Beschreibung den wichtigsten Aussagen zu nähern, die Chéreau in diesem 14-stündigen Werk betont.

⁴⁵ Der genaue Titel lautet: "Mythologie und Ideologie. Gedankenaustausch über die Neuinszenierung 'Der Ring des Nibelungen' 1976 zwischen Carlo Schmid, Pierre Boulez und Patrice Chéreau." Programmheft IV (Rheingold) der Festspiele Bayreuth 1977. Die Kommentare von Boulez und Chéreau befinden sich in: Programmheft VI (Siegfried) der Festspiele Bayreuth 1977. Dem Verfasser liegen zwar diese Programmhefte vor, dennoch sollen die Texte nach einem ungekürzten Abdruck in dem von Herbert Barth herausgegebenen Buch "Bayreuther Dramaturgie. Der Ring des Nibelungen" (38,373-436) zitiert werden, weil sie in dieser Buchausgabe ohne Schwierigkeiten zugänglich sind.

⁴⁶ Ebenfalls in diesem Buch: Texte von François Regnault, über den Chéreau sagt: "Unter anderen Himmeln, mit anderen Zungen würde man ihn als Dramaturgen bezeichnen, er selbst mußte sich mit diesem Titel attribuieren, um angehört und gehört zu werden. Dramaturg ist aber ein Wort, was wir nicht mögen. [...] Ich möchte es deshalb, in Erinnerung an die Probenzeit, so ausdrücken: Während dieser dunklen Sommertage 1976, in denen wir keine Augen mehr zum Schauen hatten, war er es, der noch sehen konnte - war er der erste Zuschauer dieses RING" (11,38).

3.2 Das szenische System

Bevor die Untersuchung der Inszenierung konkret wird, soll geklärt werden, was ich unter szenischem System im Gegensatz zur szenischen Aktion verstehe. Im Begriff des "szenischen Systems" verstehe ich das Wort Szene im Sinne von Bühne, Schauplatz und Ort der Handlung, das Wort System im Sinne von Gesamtheit, Gefüge von Teilen, die voneinander abhängig sind, ineinandergreifen oder zusammenwirken. Im Begriff der "szenischen Aktion" dagegen verstehe ich Szene auch als bewegten Auftritt und Teil eines dramatischen Handlungsgefüges; szenische Aktionen sind die Handlungen, die Geschehnisse und die Ereignisse, die in einem bestimmten Teil des Dramas auf der Bühne ablaufen.

Bühnenbilder und Kostüme sind genau aufeinander abgestimmte Systeme, die letztlich szenische Aktionen erst plausibel und nachvollziehbar machen. Im Gegensatz zu den Schauspielern oder Sängern, die Träger der szenischen Aktion sind, besteht das szenische System aus leblosen Gegenständen und Hüllen, mit und in denen die Schauspieler und Sänger die Inszenierungs-idee eines Regisseurs mit Leben füllen. Das szenische System aus Bühnenbildern und Kostümen läßt sich daher auch leichter als die szenische Aktion mittels stehender Bilder (Fotos, Zeichnungen etc.) dokumentieren und beschreiben.

In meiner Untersuchung werde ich das szenische System und die szenische Aktion in Chéreaus "Ring"-Inszenierung getrennt untersuchen, dabei die grundlegende Konzeption Chéreaus und seines Teams kontinuierlich in die Betrachtung einfließen lassen. Trotz dieser Aufspaltung von szenischem System und szenischer Aktion, kann im Folgenden, so denke ich, ein umfassender Überblick zum Verständnis der Inszenierung und ihrer Bedeutung im Ablauf der Bayreuther Festspielgeschichte gegeben werden.

3.2.1 Die Bühnenbilder

Patrice Chéreau stellt wie Wieland Wagner zu Beginn seiner "Ring"-Arbeit die Frage nach der Bedeutung der szenischen Anweisungen im "Ring"-Text. Sind diese Anweisungen Richard Wagners ebenso wörtlich zu nehmen, wie Musik und Dichtung? Diese Frage beantworten Chéreau und sein Bühnenbildner Richard Peduzzi mit einem klaren Nein. Die szenischen Anweisungen Wagners dürfen weitestgehend übergangen oder zumindest revidiert werden, um im "Ring" eine aktuelle und zeitbezogene Aussage freilegen zu können. Am auffälligsten ist (und das wurde auch mit der heftigsten Kritik bedacht), daß dort wo Richard Wagner naturnahe Plätze oder Natur selbst als Ort der Handlung vorsah, bei Chéreau Architektur dominiert. Die Beschreibung dieses szenischen Systems aus Architektursymbolen und Architekturzeichen unterschiedlichster Epochen, in dem die Personen agieren und auf das sie reagieren, soll mit Walhall ("Rheingold", Bild 2) beginnen. Die Götterburg Walhall soll weithin sichtbares Zeichen der Macht Wotans sein. Der Stil dieses Bauwerks entspricht nicht einer bestimmten Stilepoche. Während sich der obere Teil scheinbar in den Wolken verliert, scheint der untere Teil und die Grundmauern in der Erde zu versinken. Das Eingangsportal setzt sich zusammen aus einem Hauptgesims mit Szenen eines heidnischen Opfers, das zur Rechten durch einen Säulenstumpf aus Marmor, überragt von einem klassischen Kapitell, gestützt wird und auf der Linken durch einen tristen Eckpfeiler aus Sichtbeton, so als ob der luxuriöse Bau plötzlich unterbrochen wurde. Die rechte Hälfte Walhalls besteht aus einer glatten Sichtbetonwand und die linke Hälfte, ebenfalls aus Beton, wird gegliedert durch zwei Fensterreihen. Diese Fensterreihen sehen allerdings eher aus wie leere Öffnungen in das offensichtlich große und kalte Innere der Burg.⁴⁷ Nur ein Teil der monströsen Imponier-

⁴⁷ "In meiner Vorstellung lag hinter dieser Wand ein Haufen voller Leichen. Cosima berichtet in ihren Tagebüchern, daß Wagner eines Tages zu ihr gesagt hatte: 'Diese Götter sind Raubtiere.'" (Peduzzi. 11,109)

architektur Walhalls ist sichtbar, die wahren Dimensionen dieses Bauwerks sind zu groß für den einsehbaren Bühnenausschnitt. Der Bühnenvordergrund wird rechts und links von Ziegelwänden begrenzt; an der rechten Wand erkennt man Ansätze weiterer Architekturelemente aus der griechischen Antike. Die Bildelemente, die am befremdlichsten wirken, sind zum einen ein großes industrielles Räderwerk, das aus einer Walzstraße oder einem anderem Großbetrieb der Jahrhundertwende stammen könnte, und zum anderen der Gitterboden als Spielfläche. Beides sind optische Indizien für ein ausgedehntes, teilweise unterirdisch gelegenes System von Maschinenräumen. Die Macht der Götter stützt sich offensichtlich auf das Beherrschen der Kraft der Technik, mit der sich Wotan die Natur untertan gemacht hat. Der Gitterboden und die Räderwerke tauchen in unterschiedlichsten Kombinationen immer wieder auf; die Natur ist in Chéreaus "Ring", lange bevor die Handlung einsetzt, von der Technik und deren industrieller Anwendung vergewaltigt worden.

Das erste Bild des "Ring" verdeutlicht dies auf drastische Weise. Die Rheintöchter leben nicht, wie bei Wagner vorgesehen, in der unberührten Tiefe des Flusses ("Rheingold", Bild 1) sondern an und in einem Stauwehr, das von Nebel und Wasserschwaden umwirbelt wird, und in dem über seine ganze Breite eine gewaltige Kupferrolle von den Wassermassen in Bewegung gehalten wird. Dieser Staudamm beherbergt in seiner Mitte das Rheingold. Der Staudamm kontrolliert den lebendigen Strom und verwandelt dessen Kraft in Energie, die in das Maschinensystem, das die Welt überzieht, eingespeist wird. Später, wenn Siegfried an diesem Staudamm ermordet wird ("Götterdämmerung", III,1) ist er verödet und verrostet und die Kupferwalze steht still; äußeres Zeichen für den Untergang des Imperiums Wotans, dem zu Beginn der Tetralogie mit Walhall das adäquate Denkmal gesetzt wird.

Das Innere Walhalls ("Walküre", II,1) präsentiert sich wie vermutet. Kalte und erdrückend-hohe Marmormauern umstellen das Arbeitszimmer des Weltbeherrschers. Im Hintergrund gibt

eine hohe im klassizistischen Stil gestaltete Türöffnung den Blick frei in eine weite Flucht von Gängen und Sälen. Ein Stuhl und ein mannsgroßer Spiegel sind die einzigen mobilen Einrichtungsgegenstände. Optischer Mittelpunkt des Palastraumes ist ein Pendel, dessen Aufhängungspunkt hoch oben im Schnürboden zu vermuten ist. Es kreist um eine Windrose in der Bühnenmitte, Zeichen des Weltlaufs nach dem Willen des Weltbeherrschers. Walhall ist einerseits Repräsentationsarchitektur als Mittelding zwischen Prunkbau und Festung, aber andererseits gleichzeitig Bunker und Gefängnis. Diese Variante des Gebrauchs von Architektur, nämlich Bauwerke als Zeichen der Macht und Stärke zu errichten, begegnet dem Betrachter noch zwei weitere Male im "Ring".

Der Hof Hundings ("Walküre", 1. Aufzug) ist ein großer Innenhof der nach hinten von einer hohen, zweigeschossigen Fensterfront abgeschlossen wird. Hinter diesen Fenstern sieht der Zuschauer Bäume und den freien Himmel. Die Gebäude rechts und links sind klassizistische Bauwerke, die mit Säulen und Simsen verziert sind. Hunding zeigt sich als Großgrundbesitzer, der seine gesetzlich legitimierte Macht anmaßend mittels klassischem Stil, mit goldenem Schnitt und mit edlen Materialien maskiert. Auch Hundings Hof ist - wie Walhall - gleichzeitig ein Gefängnis; Sieglinde, ungefragt in die Ehe mit Hunding gezwungen, ist eingesperrt in diese Mauern, gehört zum Besitz ihres Mannes. Die Natur ist vom häuslichen Leben durch eine Wand getrennt, lediglich der Blick durch die Fenster vermittelt etwas von der anderen Seite des Lebens; der Seite des Lebens, die noch nicht Stein wurde.⁴⁸

Dieselbe Veruntreuung ästhetischer Formen als Maske der Macht findet sich in der Welt der Gibichungen. Gunter und Guttrune ("Götterdämmerung", I,1) leben in einer hohen, den

⁴⁸ Ein abgestorbener Zwillingsbaum und eine versiegende Quelle im Hof dieses Gebäudes machen die Vergewaltigung der Natur noch deutlicher. Gleichzeitig dienen sie als Zeichen für Sieglindes innere Verfassung. Bei "Winterstürme wichen dem Wonnemond", also der Vereinigung von Sigmund und Sieglinde, teilt sich die Fensterfront und schiebt sich zur Seite. Der Blick auf die hereinbrechende Natur wird frei.

ganzen Bühnenraum einnehmenden Halle, die auf vier tief-schwarzen, klassisch-griechischen Säulen ruht. Auch die sich rechts und links anschließenden Gebäudeteile sind schwarz, wirken wie aus Eisen gegossen. Nach hinten öffnet sich der Blick auf den Strom und einen weiten, endlosen Horizont. Das Bildmotiv des Gitterbodens ist auch hier sichtbar. Der Gitterboden verband Walhall mit dem unterirdischen Reich der Nibelungen, einem Bergwerk, das die industrielle Unterwelt darstellt, und in dem Alberich nach dem Raub des Rheingoldes die Technik der Götter für seine Gewaltherrschaft über das Volk der Nibelungen usurpiert.⁴⁹ In der Halle der Gibichungen ist der Gitterboden die Verbindung zur tristen Arbeitswelt des Hafens ("Götterdämmerung", II und III,2). Dieses Bühnenbild wird dominiert von einer rußigen, dreckigen Häuserfront, die aus Ziegelsteinen errichtet wurde und mit metallenen Feuerleitern und blinden, zugemauerten Fenstern verunstaltet ist. Dieses Hafenbecken - irgendwo zwischen Positano, Hamburg oder Brooklyn - ist ein Überall und Nirgendwo der industriellen Endzeit. Dieses Hafenbecken und seine Bewohner stellen das Schlußbild der Tetralogie.

Die bis hierher beschriebenen Schauplätze werden von Technik und Architektur dominiert. Das organische und lebendige System der Natur erscheint gar nicht, oder nur am Rande. Die Natur ist entweder durch Mauern vom Lebensraum der Menschen getrennt (Hundings Hof) oder wird dazu genutzt, das technische System Wotans mit Energie zu speisen (Staudamm). Daneben existieren im "Ring" aber auch Spielorte, die weit ab von menschlichen Ansiedlungen in freier Natur liegen. Wie bauen Chéreau und Peduzzi diese Schauplätze in ihr szenisches System ein, das, so weit es vorgestellt wurde,

⁴⁹ Bei der Gestaltung des Bergwerkes von Nibelheim bezog sich Peduzzi auf Stiche von Industrieanlagen des 19. Jahrhunderts. "Nibelheim war ein Granitsteinbruch mit einer eingebauten Treppe aus Metall. Dieser riesige Block wurde gestützt durch eine Reihe von Ziegelsteinpfeilern, die aussahen, als habe sie das Gewicht des Felsens schon zerdrückt. [...] Um es kurz zu machen: Ich gab ein Bergwerk wieder, wie man es auf den Stichen in der 'Encyclopédie' von Diderot und Alembert sehen kann" (Peduzzi, 11,104)

von einer gestalteten und verwalteten, mit Bauwerken vollständig überzogenen Welt ausgeht?

Ein Zwitter aus Architektur beziehungsweise Industrie und Natur ist die Höhle Mimes ("Siegfried", I), der Ort der Jugend Siegfrieds und des Exils des Nibelungenschmiedes. Im Vordergrund befindet sich der bekannte Gitterboden, der rechts und links von Resten gemauerter Ziegelwände begrenzt und abgeschlossen ist. Am rechten Bühnenrand sieht der Zuschauer ein altes Schwungrad wieder, das schon in Hundings Besitz zu sehen war. In der Mitte der vorderen Spielfläche ist eine Grube eingelassen, in der sich ein Amboss und Arbeitsgeräte des Schmieds befinden. Aber auch Kleidungsstücke, ein Koffer, Kochutensilien, altes und schmutziges Bettzeug und weitere Attribute, die Mime als eine gescheiterte, obdachlose Existenz definieren. Er hat sich in den Ruinen einer verfallenen industriellen Anlage niedergelassen. Der Bühnenhintergrund zeigt einen dichten Wald, der den Blick auf den Horizont verdeckt und durch den ständig bedrohliche Nebelschwaden ziehen. Als Wotan in der Gestalt des anonymen Wanderers die Wohnstätte Mimes betritt, weicht der Wald zurück und es schieben sich Mauern zwischen die Natur und der Werkstattgrube. Während der Zugang zum Wald mit einem zweiflügeligen Eisenschiebetor versperrt wird, fährt gleichzeitig, von einem Tuch verdeckt, ein Schmiedehammer in die Werkstatt Mimes; ein Schmiedehammer, der deutlich jüngeren Datums ist, als das alte Schwungrad. Es ist die jüngste Maschinengeneration Wotans, und sie ist vorgesehen für Siegfried und sein Schwert. Der Wille Wotans, Weltbeherrschung durch Technik zu erlangen, erfährt an dieser Stelle der Tetralogie zum letzten Mal einen sichtbaren und direkten Ausdruck.

Das, was mit dem Auftritt Wotans als Wanderer im 1. Aufzug von "Siegfried" offen vorgeführt wird, nämlich, daß die Natur vor ihm und seinen Handlungen weichen muß, von Mauern und Maschinen in den Hintergrund verbannt wird, das läßt sich in den anderen Naturszenen ebenfalls beobachten. Die Lichtung, auf der Siegmund seinen Tod findet ("Walküre", II,2), ist ein geometrisch exaktes Oval, das wie ein von

Menschenhand errichtetes Spielpodest leicht erhöht im umliegenden Wald positioniert wurde. Diese Lichtung ist eine künstliche Insel im Reich der Natur. Die gleiche Schein-Natur umgibt die Lichtung vor Fafners Höhle ("Siegfried", II). Rechts und links erkennt man Mauerteile, die andeuten, daß dieser Wald von Wotan künstlich angelegt wurde, um Siegfried in die von ihm gewünschte Richtung zu dirigieren. Der im Käfig gefangene Waldvogel - von Wotan selbst zu Beginn des Aufzuges in die Äste gehängt - ist das deutlichste Zeichen für die von Wotan gestaltete und mißbrauchte Natur. Wenn Siegfried losstürmt, Brünnhilde zu befreien, dann öffnet sich der Wald an genau der Stelle, an der zuvor die Ziegelmauern von Fafners Höhle standen. Verschlossen die Mauern im ersten Aufzug von "Siegfried" auf Veranlassung Wotans die Natur, so öffnen sie sich hier und geben den Blick und den Weg frei auf einen weit entfernten, hellen Horizont, an dessen Grenze der Walkürenfelsen liegt, ein Ort am Ende aller Wege.

Die Gestaltung des Walkürenfelsens ist deshalb besonders schwierig, weil er in drei Teilen des "Ring" insgesamt viermal zu sehen ist ("Walküre", III; "Siegfried", III; "Götterdämmerung", Vorspiel und I,2). Er erscheint dabei jeweils an dramaturgisch besonders exponierten Stellen im Handlungsgefüge der Tetralogie. Am Walkürenfelsen muß Wotan zweimal seinen Traum von der unbegrenzten Weltherrschaft aufgeben und auch Brünnhilde verliert an diesem Ort die Liebe und das Vertrauen Siegfrieds. Wotan begräbt das erste Mal ("Walküre", III) seine Tochter Brünnhilde im Feuerzauber - und damit die Freiheitsidee, die mit Siegmund verbunden war. Das zweite Mal ("Siegfried", III) zerschlägt Siegfried auf dem Weg zu Brünnhilde Wotans Speer und vernichtet damit endgültig Wotans Machtlegitimation; dem Gott bleibt nur noch, die Trümmer des Speeres zu nehmen und das Ende abzuwarten, die Götterdämmerung.

Auch dieses Bühnenbild der dramaturgischen Wendepunkte ist wilde Natur und von Menschenhand gestalteter Lebensraum

zugleich.⁵⁰ Eine für Peduzzi geeignete Vorlage zur Gestaltung des Walkürenfelsens lieferte Arnold Böcklins Gemälde "Die Toteninsel", das der Bühnenbildner so beschreibt:

Ein enormer Steinblock, verloren inmitten eines Ozeans, eine häßliche, fleischfressende Pflanze, die selber von der Stille des Himmels und der Fluten verschluckt wird, unerbittlich auf Raubfang aus und bereit, sich nach jedem Beutezug wieder zu verschließen. Der Tod schien inmitten dieser verwunschenen Insel sein feuchtes und schattiges Königreich eingerichtet zu haben. (11,109)

Es stand für Peduzzi zu keiner Zeit zur Debatte, dieses Gemälde zu reproduzieren, aber der Ort, den er für den Walkürenfelsens gesucht hatte, war gefunden. Peduzzi baut ein Mauerwerk mit drei Seiten. Nach vorne ist der Felsen offen, an den Aussenseiten besteht er aus grob behauenen Felswänden, die jeweils am äußeren Ende der Einfriedung höher sind als hinten. In die Rückwand ist eine klassische Säule eingelassen, in die Seitenwände sind jeweils niedrige Türöffnungen geschlagen. Im Innenraum dieses Bollwerks aus zusammengerückten Felsteilen ziehen sich unterschiedlich hohe Podeste an den Wänden entlang. Sie stehen auf metallenen Bogenstellungen und sind mit Eisentreppen verbunden. Dieser ausgehöhlte Felsenraum, der an eine untergegangene Kirche oder an einen Tempelruine erinnert, steht frei in der Bühnenmitte, umgeben nur von einem weiten Rundhorizont, der die Isolation dieses Ortes noch zusätzlich verdeutlicht. Der Walkürenfelsens steht inmitten einer Einöde und ist ein Ort, in dem man Schutz sucht. Der Schutzsuchende, so Francois

Regnault, ist in dieser Felseninsel "Wind und Feuer ausgesetzt, Kälte und Gewitterstürmen, vor allem aber auch Blicken - denn sie ist ein Theater aus Stein" (11,108)

⁵⁰ Wie Walhall fand auch der Walkürenfelsens seine endgültige Gestaltung erst im Jahr 1977.

3.2.2 Die Kostüme

Die Kostüme dienen wie das Bühnenbild im besonderen Maße der äußeren Erscheinung und der optischen Präsenz eines Inszenierungsansatzes, der einem dramatischen Werk zugrunde liegt. Bevor in Aktion und Text Aussagen gemacht werden können, vermitteln Kostüme und Bühnenbilder entscheidende Kriterien zum Verständnis einer Inszenierung. Jacques Schmidt befolgt bei seiner Kostümgestaltung einen einfachen Grundsatz:

Dem Wort "Kostüm" [...] habe ich schon immer das der "Bekleidung" vorgezogen. Das Wort Kostüm beschwört nämlich, mehr oder weniger, den Gedanken an Verkleidung herauf. [...] Ich versuche, genau das Gegenteil zu machen, versuche das Alltägliche und das Gewöhnliche wiederzufinden. [...] Ich will Kostüme, die so wenig ungewöhnlich wie nur möglich sind. (Ring,111)

Drei Faktoren sind für Schmidt entscheidend, um den Eindruck von Verkleidung zu umgehen. Erstens sollte man seiner Meinung nach kein Kostüm auf dem Papier festlegen, ohne vorher den Sänger oder Schauspieler, der es später auf der Bühne tragen muß, gesehen zu haben. Sowohl die Entfaltung der Persönlichkeit auf der Bühne ist wichtig, als auch das Verhalten auf der Probe; selbst in der Kantine beobachtet Schmidt die Personen (11,112). Zweitens lehnt Schmidt den "Kostüm-Sakrophag" (ebd.) ab, das heißt, seine Kostüme müssen aufgeknöpft und ausgezogen werden können, selbst wenn das nicht vorgesehen ist. Detailtreue bis hin zur Unterkleidung und konsequente Funktionalität sind oberstes Gebot. Drittens, und das ist von größter Bedeutung, gehen Schmidt und Chéreau davon aus, daß "es niemals das Kostüm allein ist, [...] durch das ein theatralischer Effekt erzielt wird" (11,111). Alles in allem sind das Prinzipien, die mehr an die Kostümgestaltung beim Film, als im Theater erinnern. Ein weiterer nicht zu unterschätzender Faktor für das Erreichen der großen Geschlossenheit im Wechselspiel von

Kostüm, Bühnenbild und Regie im "Ring" ist die Tatsache, daß Schmidt, Peduzzi und Chéreau seit vielen Jahren ein festes und eingespieltes Team sind, sie sich ihre Arbeit also nicht mehr umständlich gegenseitig erläutern müssen. Oftmals schlagen sie intuitiv den gleichen Weg zur Lösung szenischer Probleme ein. Wie für das Bühnenbild war deshalb auch für die Kostüme schnell eine generelle Richtung definiert und der Zeitabschnitt gefunden, in dem die Inszenierung stattfinden sollte.

Es würde sich im großen und ganzen um das Maschinenzeitalter handeln und Jules Verne sollte ein bißchen der Pate des Unternehmens sein. Wir würden etwa von der Zeit an ausgehen, in der Wagner begann, das Werk zu schreiben, das heißt ab 1850.
(11,111)

Einige Kostüme gewannen innerhalb dieser Vorgabe sehr schnell konkrete Gestalt und änderten sich in der fünfjährigen Laufzeit der Inszenierung nicht, andere gewannen ihr endgültiges Aussehen - wie Teile des Bühnenbildes - erst im zweiten oder dritten Jahr.⁵¹ Ausgehend von der oben erwähnten Epoche, durch die Jahreszahl 1850 provisorisch fixiert, erarbeitet sich Schmidt eine Dokumentation der bürgerlichen und alltäglichen Welt des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts. Einige Kostüme gehen auf ganz konkrete Quellen und Vorbilder zurück, andere sind fiktiv. Es soll im folgenden, geordnet nach Personengruppen, ein Überblick über die Kostüme gegeben werden.

Die Nibelungen. Das Kostüm Alberichs ist samt Dreispitz und Mantel die genaue Kopie der Tracht eines elsässischen Handwerksmeisters, deren sämtliche Details, wie etwa die Anzahl der Knöpfe, in einem Codex genau bestimmt waren. Mime ist der stets Geduckte und sich Versteckende im übergroßen und zerschlissenen Mantel, "der manchmal wie leer zu sein schien" (Schmidt. 11,115). Durch seine Nickelbrille ist er

⁵¹ Ich gehe auch in der Beschreibung der Kostüme von der letzten Fassung des "Ring" aus, also der Stand der Inszenierung, der mit der Fernsehauffzeichnung festgehalten und dokumentiert wurde.

als kurzsichtiger Spezialist gekennzeichnet. Die Nibelungen werden von Kindern gespielt; sie tragen entsprechend der Bühnenbildvorlage Peduzzis Arbeitskleidung der Bergleute aus dem 19. Jahrhundert.

Die Götter. Im Rheingold präsentieren sich Wotan, Donner und Froh im barocken Stil. Sie tragen weite, aufwendig verzierte Brokatmäntel und Perücken des 17. Jahrhunderts, die an die Herrscher des ancien régime erinnern. Unter dem Erbstück aus der Feudalzeit trägt Wotan aber bereits einen dunkelbraunen Gehrock, das großbürgerliche Kostüm des 19. Jahrhunderts. Später, wenn Wotan beschließt, die Geschicke seiner Weltherrschaft in die eigene Hand zu nehmen ("Walküre", II,1), legt er den Brokatmantel, endgültig ab. Als Wanderer ("Siegfried") trägt er fast die gleiche Kleidung wie Alberich, nämlich weiten Mantel und Dreispitz; beide sind wie Zwillinge auf der Jagd nach dem verlorenen Ring. Den Speer allerdings, das mythologisch verbrämte Szepter seines Machtanspruches, behält er, bis Siegfried ihn zerschlägt ("Siegfried", III).⁵² Fricka, die Gattin Wotans und seine heimliche Mitregentin, trägt großbürgerliche Gesellschaftskleidung; sie ist eine grande dame der Salons im ausgehenden 19. Jahrhundert. Loge ist ein verkrüppelter Intellektueller, ein Außenseiter. Wotans unermüdlicher Vermittler zwischen Menschen- und Götterwelt ist ein stets fluchtbereiter Buckliger im hoffmannesken Frack, der einige Nummern zu klein ist.⁵³

Erda und die Nornen, die welt-weisen Frauen. Erda sollte "von Anfang an eine Frau der Erde sein, eine Bäuerin ohne Geschlecht, eine jener Frauen ohne Alter und ohne Zeitgenossen, die etwas Geheimnisvolles an sich haben und Falten" (Schmidt. 11,114). Das Kostüm ist inspiriert von der

⁵² Außerdem wollten Schmidt und Chéreau erreichen, daß Wotan Ähnlichkeiten mit Prinz Salina aus Viscontis Film "Der Leopard" bekommt. Und auch der von Peduzzi konstruierte Innenraum Walhalls ("Walküre", II,1) sieht wie ein sizilianischer Palastraum aus, der aus Viscontis Film herübergeholt wurde. (vgl.: 11,112)

⁵³ Schmidt bezeichnet Loge auch "als eine Art englischen Clown im zu kurzen Frack und mit Klumpfuß" (11,115). Chéreau zitiert in der Figur Loges seine Inszenierung von "Hoffmanns Erzählungen" in Paris.

Kleidung der Berber, mit einer Unzahl an Unterröcken, Tüchern und Schleiern. Erda ist, wie ihre Töchter, die Nornen, eine Gestalt aus einer fernen, unberührten Region, eine Stimme der Naturweisheit. Sie wirkt wie ein Fremdkörper im technisierten Machtbereich Wotans, der Welt der Industrie und Architektur. Die Nornen sind "Hexen oder sizilianische Bäuerinnen" (Schmidt. 11,116) und unter den Kapuzen ihrer weiten, schwarzen Kleider vollziehen sie fremdartige Rituale der Prophezeiung.

Brünnhilde. Ein langes, schlichtes Kleid in Dunkelgrau, darüber ein Brustpanzer aus dunkel schimmerndem Metall und ein Helm. So zeigt sie sich in der "Walküre". Brünnhilde ist keine kämpfende Heroine, sondern zu allen Zeiten ein unschuldiges Mädchen. Bei keiner anderen Person im "Ring" läßt sich die grundlegende Rollenanlage und die Gestaltung des Kostüms, das mehr Ideenträger als Bekleidung ist, so schwer trennen wie bei Brünnhilde.⁵⁴ Chéreau sagt zu dieser Figur:

Sie ist ein mutiges Mädchen, mutiger als Erwachsene es sein können, das seine Ideen und Ideale mit Nachdruck verteidigt. Ich verglich sie mit Cordelia und der Jungfrau von Orleans, und noch mehr als Jeanne d'Arc war sie Brechts Simone Machard, die die Deutschen zurückschlägt und davon träumt, die Jungfrau von Orleans zu sein, mit ihrem allzu großen Brustpanzer über ihrem Internatskleidchen. (11,63)

In der "Götterdämmerung" trägt Brünnhilde nicht mehr den Brustpanzer und das unschuldige Jung-Mädchenkleid, sondern ein übergroßes Gewand, dessen Saum über den Boden schleift und das Ärmel wie Riesenflügel hat, die sie niederziehen. Dieses Kleid ist ein exaktes Zeichen ihrer psychologischen Situation; ihre Idee von Freiheit und Liebe vermag sie nicht

⁵⁴ Chéreau hebt immer wieder hervor, daß zu dieser glücklichen Verbindung Gwyneth Jones, die von 1976 bis 1980 die Sängerin und vor allem die Darstellerin der Brünnhilde war, nicht unwesentlich beigetragen hat.

mehr auszufüllen, Ideal und Realität klaffen auseinander.⁵⁵ Die Zerrissenen und die Außenseiter. Siegmund und Sieglinde sind Kinder, die fernab der Welt aufgewachsen sind. Ihre Bekleidung ist eine Mischung aus historischen Zitaten, romantischen Vorstellungen von ungezwungener Freiheit und psychologischen Zeichen. Siegmunds Kostüm charakterisiert den heimatlosen Rebellen als eine Mischung aus Handwerksbursche des 19. Jahrhunderts, Freiheitskämpfer oder Student der Revolution von 1848 und Mitstreiter im Kampf um die Amerikanische Unabhängigkeit. Sieglinde dagegen trägt in ihren Kleidungsstücken leidenschaftlichen Eifer und Sinnlichkeit offen zur Schau. Siegfried, das heimatlose Waisenkind, trägt eine improvisierte Findelkindkleidung aus Kleidungsstücken der Erwachsenenwelt. Deren auffälligstes Einzelstück ist ein verfilzter, dreckiger und zerrissener Wollpullover, "den er oder sein Ziehvater Mime aus der Müllkippe gezogen haben" (Schmidt. 11,115).

Die menschliche Herrscherelite. Gunter und Guttrune, die Machthabern der Gibichungenwelt, sind eindeutig Repräsentanten der Welt der Großindustriellen. Gunter trägt einen Smoking und Guttrune ein weißes Abendkleid. Ihre Bekleidung signalisiert, daß sie der Welt der Arbeit und der alltäglichen Verrichtungen weit entrückt sind. Hagen, der eigentliche Machthaber am Gibichungenhof, "der Zwitter, den man in guten Familien vor Besuchern versteckt" (Schmidt. 11,112), ist anders gekleidet: ein grauer Konfektionsanzug von der Stange, "abgetragen, unförmig und irgendwie alterslos" (ebd.). Er ist die graue Eminenz zwischen den herrschenden Industriellen und dem Volk der Arbeiter; Syndikus des Unternehmens und Gewerkschaftsboß in einer Person. Als Zeichen seines Machtanspruches hält er wie Wotan einen Speer in seinen Händen. Hagen, der Sohn Alberichs, ist in der

⁵⁵ Regnault beschreibt sie in der Szene, in der sie von Gunter wider ihren Willen in den Herrschaftsbereich der Gibichungen gezerzt wird, mit den Worten Baudelaires über den Albatros: "Auf den Boden verbannt, von Hohngeschrei umgeben, hindern die Riesenflügel seinen Gang." (Vgl.: Francois Regnault, "Porträt der Gwyneth Jones als Albatros" (11,113f.))

"Götterdämmerung" das negative Spiegelbild des Gottes.⁵⁶ Als Siegfried in diese Welt der Macht und des glamourösen Scheins eindringt, wird auch er in einen Smoking gesteckt und von Guttrune wie ein Renommierheld dem Volk vorgeführt. Seine Findelkindkleidung, die zugleich die Kleidung seiner Jugend und seiner Freiheit war, streift Siegfried ein letztes Mal über, als er mit Gunter und Hagen auf die Jagd geht; eine Jagd, deren einzige Beute er selbst wird.

Das Volk der Gibichungen. Diese Menschenmenge ist ein Querschnitt durch alle Zeiten und Schichten der modernen Arbeitswelt. Stilrichtungen aus ungefähr einem Jahrhundert vermischen sich; Werkspolizisten mit Karabinern neben Arbeitern mit Speeren, kleine Mädchen in ärmlicher Bettlerkleidung neben Frauen in Gouvernantenkleidern der Jahrhundertwende, Maschinisten in blauer Drillichkleidung neben Büroangestellten in abgewetzten Anzügen. Diese Volk überlebt die Feuersbrunst der "Götterdämmerung" und wendet seinen Blick am Ende des "Ring" ratsuchend ins Publikum. Um den Eindruck einer Bevölkerung, nicht einer Miliz oder Armee zu erwecken, legt Schmidt Wert darauf, daß keine gleichen Kostüme zu sehen sind: "Für mich genügen drei identisch gekleidete Chorsänger auf der Bühne, um jegliche Wahrscheinlichkeit abzuwürgen" (11,115).

Wie läßt sich nun das beschriebene szenische System, das nur noch wenig mit Wagners germanischer Mythen- und Sagenwelt und den im Text verankerten szenischen Anweisungen zu tun hat, und das deshalb die heftigste Kritik hervorrief, wie läßt sich also dieses szenische System, das Chéreau, Peduzzi und Schmidt aufbauen, mit Wagners "Ring" in einen übergeordneten Zusammenhang bringen?

⁵⁶ Schmidt bezieht sich unter anderem auch auf frühere Inszenierungen Chéreaus: "Es gab natürlich auch Bezüge zu 'La Dispute' von Marivaux [...]. Siegmund und Sieglind waren Kinder die fern von der Welt aufgezogen wurden, und Gunter und Guttrune konnten dem Prinzen und Hermiane gleichen, ebenso aber auch diesen Königspaaren auf Staatsbesuch, wie man sie auf Titelbildern der Illustrierten sieht, oder auch Hollywood-Stars, wie etwa Fred Astaire und Ginger Rogers" (11,112).

3.3 Der "Ring" als eine Mythologie unserer Zeit

Obwohl die Bühnenbilder und die Kostüme als überdeutliche Zeichen für das 19. Jahrhundert dienen, obwohl das szenische System also primär am 19. Jahrhundert orientiert zu sein scheint, behalten die Bilder einen guten Rest von Undurchdringlichkeit, Unaufklärbarkeit und Irritation, den Reinhard Baumgart treffend beschreibt:

Die Bilder versorgen, beruhigen den Zuschauer mit keinerlei verbindlichen Orts- und Zeitangaben, ohne ihn aber in jenes Licht- und Kulissen-Nirwana zu entführen, das in Operhäusern als mythisch gilt. Zu viele scharfe, in jedem Detail übergenaue, datierbare Realität wird da hergezeigt.⁵⁷

Baumgart betont drei Wirkungen des szenischen Systems, die im Prinzip widersprüchlich erscheinen. Chéreaus "Ring"-Bilder sind a) überscharf realistisch, dabei b) unverbindlich in Zeit- und Ortsangabe, obwohl sie sich c) nicht die üblichen Bühnenbild- und Kostümbildstilistiken, (das Licht- und Kulissen-Nirwana) zu eigen machen, das zeitlos-mythisch wirken soll, weil es nicht historisch fixierbar ist. Sowohl Peduzzi, als auch Schmidt machen keinen Hehl daraus, daß ihre Arbeiten sich zitierend unzähliger Quellen aus dem 19. Jahrhundert bedienen. Aber diese Anleihen im 19. Jahrhundert sind lediglich Ausgangspunkte, um sich tastend auch in die Zeit davor und danach zu bewegen; die Barockmäntel der Götter, das zeitlose und lediglich Ideen verkörpernde Gewand Brünnhildes, die zeitgenössische Gesellschaftskleidung der Gibichungen und der Anzug Hagens sind Belege dafür. Und in den Bühnenbildern wird gleichermaßen auf die Architektur der Antike zurückgegriffen, wie in der Verwendung von Sichtbeton auf die Gegenwart vorausgedeutet. Vor allen Dingen lassen sich die Elemente des szenischen Systems, trotz Detailtreue und historisch genauer Anspielungen, nicht mit letzter Sicherheit als dem 19. Jahrhundert

⁵⁷ Baumgart, "Vierzehn Stunden durch Wagners Herz und Hirn"; a.a.O.

zugehörig identifizieren. Dazu trägt insbesondere die Selbstverständlichkeit bei, mit der auf der Bühne scheinbar

anachronistische Zeichen und Requisiten kombiniert werden. Speere und Schwerter neben Karabinern und zeitgenössischen Anzügen, Bauwerke aus Beton neben naturnahen Schauplätzen. Alle Elemente des szenischen Systems wirken wie selbstverständlich und erst auf den zweiten Blick enthüllen sie die Technik, mit der sie aufgebaut wurden, nämlich die Technik der Collage. So wirken etwa die Bühnenbilder wie Bauwerke einer genau definierbaren Epoche, sind es aber nicht. Peduzzis Bauten könnten ebenso gut später oder früher errichtet worden sein. Es besteht zusätzlich die Möglichkeit, diese Bauwerke nur als Visionen anzuerkennen, als Bauwerke, die in einem imaginären Stil zusammengefügt wurden. Es sind Theaterbauten, die bloß zufällige Ähnlichkeiten mit Bauten besitzen, die real denkbar wären.

Das, was Chéreau, Peduzzi und Schmidt als 19. Jahrhundert auf die Bühne stellen, ist nicht einmal ansatzweise so konkret und realistisch wie in anderen Inszenierungen, deren Regisseure Wagners "Ring" ebenfalls in die Zeit seiner Entstehung versetzten. Walhall war zum Beispiel in Leipzig eine Nachbildung des Washingtoner Kapitols und die Halle der Gibichungen eine Nachbildung der Reichskanzlei. Chéreau dagegen versuchte, von Anfang an gleichermaßen konkret und abstrakt zu sein.

Man kann Walhall als das Kapitol von Washington zeigen, als die Oper von Paris, Wall-Street, Bayreuther Festspielhaus oder als eines der Schlösser von Ludwig II. Walhall ist nichts von alledem, selbst wenn es gleichzeitig das alles sein könnte. Sich ein Walhall vorzustellen, das nicht existiert, es selbst zu entwerfen und aufzubauen, ist schwieriger, aber auch richtiger. (20,135)

Allgemeiner formuliert heißt das:

Wir versuchten, eine Allegorie aufzubauen, mehr visionär zu sein, als schulmeisterlich Bilder vorzuführen. (ebd.)

Die Begriffe der Allegorie und der Vision stehen wiederum im Zusammenhang mit einem möglichen Verständnis von Mythologie, das Chéreau seiner Inszenierung unterlegt. Viele Interpreten des "Ring" sprechen im Zusammenhang mit diesem Werk häufig von Symbolen und Symbolkonstruktionen, die Wagners Aussagen transportieren sollen; Chéreau dagegen sagt:

Ich habe schon immer den Ausdruck "Allegorie" [...] dem des "Symbol" vorgezogen, und Wagner meinte vermutlich das gleiche, wenn er vom "szenischen Gleichnis" spricht. (20,131)

Chéreau bezieht sich hierbei vor allem auf mittelalterliche Allegorien und auf die szenischen Allegorien der Barockzeit, besonders auf die spanischen 'autos sacramentales'. In diesen Formen der Allegorie werden Ideen konkret in Handlungen und einzelne Personen umgesetzt. So ist für Chéreau das Stauwehr auf der Bühne einerseits ein konkretes Stauwehr, aber gleichzeitig auch eine "bedrohliche Konstruktion, eine Theatermaschinerie und eine allegorische Gestalt dessen, was heute Energie erzeugt" (20,132). Alle Bühnenbilder und die in ihnen vollzogenen szenischen Aktionen müssen als szenische Gleichnisse interpretiert werden, denn es geht Chéreau nicht darum, ein historisch exaktes Abbild des 19. Jahrhunderts aufzubauen. Allegorie, Vision und Phantasmagorie sind Stilmittel, die ihn dabei in die Nähe des Mythos und der Mythologie führen. Chéreau versetzt Wagners "Ring" zwar in die Geschichte des bürgerlichen Jahrhunderts, aus dem er auftauchte, aber die mythologische Qualität von Wagners "Ring"-Text wird damit nicht vollständig ausgelöscht.

Als Fremdes, ungefälliges, vieldeutiges Irgendwann und Nirgendwo begann sie vor unseren Augen neu zu entstehen. (Baumgart)⁵⁸

Hat nun dieses fremdartige Irgendwann und Nirgendwo bestehend aus allegorischen Anspielungen und Verweisen auf das

⁵⁸ Baumgart, "Vierzehn Stunden durch Wagners Herz und Hirn"; a.a.O.

19. Jahrhundert wirklich Gemeinsamkeiten mit Wagners Mythologie? In der Kritik zum "Ring" wurde Chéreau stets der Vorwurf gemacht, daß er durch Verbürgerlichung der Szene, durch die deutlich sichtbaren Bezüge zum 19. Jahrhundert, dem "Ring"-Mythos den Schauer des Mythischen, die Dignität des Erhabenen genommen habe. Es ist sicherlich korrekt, wenn man sagt, daß einem Mythos durch zeitliche und gesellschaftliche Konkretisierungen seine archaische Kraft genommen, daß er reduziert wird. Aber liefert Wagner denn in seiner Tetralogie, wie in der zuständigen Literatur allenthalben behauptet wird, überhaupt einen Mythos? Peter Wapnewski schlägt vor, diese Frage nicht mittels einer ausgedehnten und umfassenden religionsgeschichtlichen Untersuchung oder mittels eines philologisch-philosophischen Diskurses zu klären. Denn man erhält bereits eine vorläufige Antwort auf diese Frage, so Wapnewski, wenn man die Verfechter des Mythischen im "Ring" auffordert, den Mythos Wagners einfach nachzuerzählen. Die Verlegenheit, in die man dabei gerät, verdeutlicht Wapnewski. Der "Ring" erzählt uns:

Daß der freieste Wille sich verstrickt; daß er im Bestreben, sich wiederum zu befreien, noch tiefer verstrickt wird; daß Gesetz und Ordnung nicht nur notwendige, sondern auch knebelnde Kräfte sind; daß der geballte Wille nicht schützt vor Betrug und Betrügnern; daß die Götter, um Götter zu bleiben, sich den Menschen erschaffen und ihn belasten müssen mit Aufträgen, die sie nicht ausführen können, wollen sie Götter bleiben; daß schließlich die gewollte Selbstaufhebung Raum schaffen kann für einen neuen Anfang.

(46,263)

Wapnewskis bescheidener Versuch, die einzelnen Handlungsstränge der "Ring"-Fabel zu bestimmen und aufzulisten, ist in seinem Ergebnis gewiß richtig, aber er ist zugleich unvollständig, er ist sehr allgemein und abstrakt. Mythen sind zwar ihrem Wesen nach von allgemeiner Bedeutung, aber die Stoffe sind in der Regel klar organisiert und in ihrer Reduktion auf wenige oder nur einen Handlungsstrang leicht nachzuerzählen. Denn, so Wapnewski:

Die Geschehnisse um Tantalus oder Ödipus, Jason und Herakles und Niobe mögen gelegentlich schwer deutbare Geschichten sein, als "Geschichten" sind sie einfach. Die Geschehnisse im "Ring" hingegen sperren sich der schlichten Nacherzählung, eben weil sie nicht schlicht sind. (ebd.)

Die lange Entstehungsgeschichte des "Ring", die sich über mehr als ein Vierteljahrhundert hinzog, hat sicher ihren Teil zu dieser sperrigen Komplexität, zu den Brüchen, Widersprüchen und Wiederholungen in Wagners Werk beigetragen. Eine entscheidendere Rolle für die Schwierigkeiten, die sich ergeben, wenn man die "Ring"-Fabel in einfachen Sätzen zusammenzufassen möchte, spielt jedoch Wagners besondere Technik, mit der er sich der nordischen Sagen und Mythen bedient. Fest steht, daß Wagner seinen "Ring" in unmittelbarem Zusammenhang mit der Revolution von 1848 konzipiert und niedergeschrieben hat. Wagner geht es in seinem Drama in erster Linie darum, einem bestimmten historischen und gesellschaftlichen Bewußtsein einen Ausdruck zu geben. Um nun eine aktuelle, also zeitabhängige und direkte Gestaltung zu umgehen, wendet Wagner den Kunstgriff der Mythisierung an. Daß heißt, er entleiht sich der Literatur alte Mythen und stellt daraus eine neue Geschichte zusammen. Diese Geschichte wiederum wird getragen vom historischen Bewußtsein des Frühkapitalismus und der gescheiterten Revolution. Wagner liefert eine zeitbezogene Fabel in der Gestalt und mit den Gestalten der Mythologie ab. Die soll seiner Epoche als kulturelles Fundament dienen.⁵⁹ Die von Wagner künstlich geschaffene Mythologie vereinigt direkte Bezüge auf die gesellschaftlichen Zustände der Entstehungszeit des Werkes mit einer auf Zeitlosigkeit abhebenden Form. Gleichzeitig ist sie Keimform für histori-

⁵⁹ Auch der Nibelungenmythos, wie er uns in der heutigen Form vorliegt, entstand im Mittelalter zu einer Zeit, in der die politischen Entwicklungen drohten, in Krieg, Gewalt und Spaltung des Reiches zu enden. Das "Nibelungenlied" sollte diese Gefahren aufzeigen und vor ihnen warnen; es lag also ein sehr konkreter und zeitabhängigen Anlaß für die Niederschrift des "Nibelungenliedes" vor.

sches und politisches Bewußtsein. Mythen haben stets, auch wenn sie überzeitlich wirken und nicht unmittelbar Bezug auf bestimmte historische Ereignisse nehmen, das Antlitz ihrer Entstehungszeit getragen. Solchermaßen sind sie nie völlig zeitunabhängig in den Vorgängen und Ereignissen, die sie uns schildern. Wagner benutzt die germanische Mythologie, um "emblematische Bilder zu schaffen, in denen sich die

Menschen wiedererkennen und ihre Todesängste, ihr Schicksal und ihre Furcht daraus ablesen können" (Chéreau. 20,132). Das, so Chéreau weiter, ist auch die Aufgabe des Regisseurs auf dem Theater. Deshalb darf sich ein Regisseur des "Ring" dem historischen und politischen Bewußtsein dieses Werkes nicht entziehen, indem er versucht, Zeitlosigkeit im Sinne eines pseudo-mythischen Licht- und Kulissennirwanas herzustellen. Chéreau faßt das in einer einfachen und treffenden Formulierung zusammen:

Eine Mythologie zu wollen, die nicht auf eine bestimmte Zeit bezogen, das ist, als wolle man den Rahmen ohne das Bild. (38,430)

Das Erzählen in Form einer Mythologie ist für Chéreau zunächst nicht mehr als ein formales Stilmittel, ein Rahmen, mit dem ein im Inhalt ausgebreitetes Gemälde begrenzt, erfahrbar und nachvollziehbar gemacht wird.

Der Mythos ist in diesem Fall eine universelle Sprache, die es uns ermöglicht, die Dichte und Tiefe dessen zu erfassen und zu begreifen, was Wagner mit seinem Text ausdrücken wollte. (Chéreau. 38,428)

Wagner bindet in die universelle Sprache des Mythos, die im wesentlichen aus dem Ideengerüst der Edda besteht und so auf den generellen Ursprung der indo-germanischen Fabeln schlechthin führt, Vorstellungen des 19. Jahrhunderts ein. Mythos, Märchen, deutsche Philosophie und sozial-romantische Utopien vermischen sich. Um das freizulegen, was in diesem Werk praktische Bedeutung für unsere Zeit hat, entwirft auch

Chéreau ein mythologisches System. Für ihn kann der "Ring" nur eine Mythologie unserer Epoche sein.

Für uns gibt es heute eine Mythologie des 19. Jahrhunderts. Sie ist die Vergangenheit unserer Industriegesellschaft, die Kindheit unserer Welt in ihren ersten Bewegungen. Es gibt eine Sage der industriellen Welt. (20,134)

Den Menschen des Jahres 1976 erzählt der "Ring" die Geschichte der Entstehung unserer Gesellschaft; das ist die Geschichte des Frühkapitalismus. Was Wagner seinerzeit noch in germanischen Mythen verstecken mußte, um sich mitteilen zu können, das kann Chéreau heute offen als Mythologie des 19. Jahrhunderts zeigen. Der "Ring" erzählt uns die Geschichte derjenigen Epoche, aus der wir hervorgegangen sind. "Das 19. Jahrhundert ist von jetzt ab unsere Mythologie, es ist unsere Vergangenheit, beinhaltet unsere Träume und Ängste" (Chéreau. 38,430). Zu keiner Zeit hatten Mythen eine andere Funktion, als daß sie der Überlieferung eines Volkes von seinen Vorstellungen über die Entstehung der Welt und ihrer Götter dienten. Chéreau macht nichts anderes, wenn er das szenische System seiner "Ring"-Inszenierung als eine Vision des 19. Jahrhundert und noch weiter zurückliegender Zeiten gestaltet. Eine Vision, die aber auch unmittelbar bis in unsere Gegenwart hineinragt. Wichtig bleibt, daß das was Chéreau als Mythologie des 19. Jahrhunderts auf die Bühne stellt, primär der formalen Gestaltung dient, genau wie Wagners Rekurs auf die Mythen der Edda ein formaler Kunstgriff war. Diese Feststellung führt zu der Frage, was im "Ring" eigentlich erzählt wird, welche immer noch aktuelle Botschaft sich im Gewand der Mythen versteckt?

3.4 Mythologie und Ideologie

Der "Ring" beginnt mit einem Diebstahl ("Rheingold") und endet mit Mord, Selbstmord und Brandstiftung; dabei findet sich nirgends eine befriedigende Antwort auf die Frage nach dem Sinn. Von mythischer Größe ist im Zusammenhang mit dem "Ring" schon deswegen nicht zu sprechen, weil keine Lichtgestalten verherrlicht, keine Heroen idealisiert und keine Gottheiten erhoben werden. Angesichts der massiven Anhäufung von Verbrechen, als da wären Verschleppung, Erschleichung, Totschlag, Entführung, Blutschande, Bigamie, Anstiftung zum Mord und Mord, kann nur ein naiver Betrachter, der in Unkenntnis des genauen Geschehens ist, die Glorifizierung der germanischen Götter- und Menschengeschlechter in Wagners Werk vermuten.⁶⁰ Selbst wenn man von einer durchgängigen Gestaltung des "Ring" als Mythos im traditionellen Verständnis ausginge, ließe sich dieser Interpretationsansatz nicht bruchlos durch das ganze Werk verfolgen. Das liegt an der Vermischung von mythologischen mit ideologischen Elementen, die Wagner vornahm, ohne dabei jedoch das eine oder das andere Element in den Vordergrund zu rücken. Ideologie und Mythologie sind im "Ring" von gleicher Bedeutung und Gewichtung.

Ausgangspunkt der "Ring"-Konzeption war "Siegfrieds Tod", ein Drama, das sich hauptsächlich mit der Utopie des freien Menschen beschäftigte und das sehr nahe an die politischen Realitäten der gescheiterten Revolution von 1848 angelehnt

⁶⁰ Ein Jurist hat 1968 unter dem Pseudonym Ernst von Pidde den Versuch unternommen, freilich mit Humor und einer gehörigen Prise Ironie, den "Ring"-Text im Lichte des deutschen Strafrechts zu untersuchen. Fünfmal lebenslänglich Zuchthaus und 90 Jahre Freiheitsentzug springen unter dem Strich für das Personal des "Ring" heraus. Hinter diesem juristischen Jux steht die Einsicht, daß der "Ring"-Mythos eines verdeutlicht: das Versagen, sowohl der Götter, als auch der Menschen, vor den selbstgesetzten Normen und sittlichen Regeln. Üblicherweise haben Mythen genau die entgegengesetzte Funktion. Vgl.: Ernst von Pidde, Richard Wagners Ring des Nibelungen im Lichte des deutschen Strafrechts. Frankfurt/m. 1968.

war. Mit dem Anwachsen des Stoffes wurde der "Ring" zunehmend mythologisch. Je weiter Wagner sich im "Ring"-Text dem späteren Anfang, dem "Rheingold", in Rückwärtsbewegungen näherte, desto mehr näherte sich der Text auch den Vorlagen der Edda an. Ist "Siegfrieds Tod" (die spätere "Götterdämmerung") noch ein Drama der Menschen, das Drama einer Welt ohne Götter, so ist "Rheingold" das genaue Gegenteil, nämlich ein Drama der Götter um Wotan und um dessen selbsternannten Gegengott Alberich. Menschen kommen als handelnde Personen nicht vor; neben den Göttern sind lediglich Zwerge (die Nibelungen) und Riesen (Fasolt und Fafner), also reine Märchenfiguren, die Akteure des "Rheingold". "Rheingold" ist folglich die mythologischste der vier "Ring"-Opern.

Gleichzeitig gestaltete Wagner "Rheingold" aber auch als Spiegel der Ideologien des 19. Jahrhunderts. Die Götter sind, so Chéreau, "viel mehr noch die Bourgeois-Familie, der Stamm und der Clan des 19. Jahrhunderts" (38,390). Daß die Götter nicht nur mythologisch miteinander verwandt sind, sondern ganz konkret im Sinne der bürgerlichen Familie, betont Chéreau überdeutlich. Besonders auffällig ist dieses Gestaltungsprinzip in der Anlage der Beziehungen zwischen Wotan und seiner Gattin Fricka, in denen man ohne weiteres die psychologischen Gestaltungsmerkmale eines Ibsendramas wiedererkennt.⁶¹ Doch nicht nur die Vorstellungen über die großbürgerliche Familie als soziale Kernzelle des gesellschaftspolitischen Lebens im 19. Jahrhundert werden gespiegelt, sondern schlechthin das gesamte politische Programm und die politische Botschaft der Dresdener Jahre Wagners, "der beim Schreiben des 'Rheingold' im Sinne von Proudhon gut hätte sagen können: 'Eigentum ist Diebstahl'" (Chéreau. 20,134).

"Rheingold" ist, weil es überdeutlich durch politische Ideologien gekennzeichnet ist, auch am ehesten für eine marxistische Lesart geeignet. George Bernhard Shaw hat dies

⁶¹ Luca Ronconi hat in seinem Mailänder "Ring" (1974/75) die Götter als Buddenbrooks inszeniert, also den Bezug zur bürgerlichen Familie des 19. Jahrhunderts überdeutlich hergestellt. Allerdings vergaß er darüber die mythologische Komponente völlig, was seine Interpretation als unvollständig und somit unbefriedigend erscheinen läßt.

mit "The Perfect Wagnerite"⁶² versucht, indem er sozialistisches Gedankengut im "Ring" aufspürt und in direkten Bezug zur sozialistischen Ökonomie-Theorie Karl Marx' stellte. Ein kritischer Leser der Analysen Shaws stellt jedoch schnell fest, daß Gleichsetzungen wie Kapital=Ring, Walhall=Villa Hügel, Nibelungen=Proletariat und Götter=Bourgeoisie zwar im "Rheingold" schlüssig sind, aber in den anderen "Ring"-Teilen zunehmend unscharf und ungültig werden.⁶³ In der Figur Siegfrieds nur den Typus des anarchistischen Revolutionärs zu sehen, ihn als Siegfried Bakunin zu bezeichnen, ist lediglich eine flinke Parallelisierung und bleibt pragmatisch und evolutionär an der Oberfläche. Zwar kann Shaw sich, wenn er so vorgeht, auf Wagners Biographie und auf die Dresdener Revolution berufen, er übergeht aber gleichzeitig entscheidende Facetten der Siegfried-Figur, die offensichtlich von seiner Lesart des "Ring" nicht berücksichtigt werden können. Die "Götterdämmerung" bezeichnet Shaw, weil sie sich seinem Interpretationsansatz gänzlich entzieht, abfällig als Große Oper. Shaw wirft Wagner vor, er sei mit der "Götterdämmerung" wieder dem gängigen Genre der Oper verfallen, habe die eigenen Vorstellungen vom Musikdrama verleugnet.⁶⁴ Bezeichnend ist jedoch, daß die Passagen und Inhalte, die Shaw nur oberflächlich behandelt oder einfach übergeht, genau jene

⁶² Die deutsche Ausgabe trägt den dümmlichen, zumindest aber irreführenden Titel: G.B.Shaw, Ein Wagner-Brevier. Kommentar zum Ring des Nibelungen. Frankfurt/M. 1973.

⁶³ Wagner selbst hat bereits zu seinen Lebzeiten eine Interpretation dieser Art mehrmals indirekt unterstützt. Nach der Besichtigung der Londoner Hafen- und Dockanlagen während eines Englandaufenthaltes sagte er zum Beispiel, daß sich der Traum Alberichs hier erfüllt hätte. (Vgl.: Cosimas Tagebücher. (5.II,1052))

⁶⁴ In diesem Zusammenhang muß berücksichtigt werden, daß Wagner den Handlungsablauf und den Text zur "Götterdämmerung" bereits sehr früh konzipiert hat. Somit sind traditionelle Elemente wie Terzette, Chöre und theatralische Eidschwüre nicht einmal so ungewöhnlich. Die kompositorische Gestaltung des Textes - am Ende der 25-jährigen "Ring"-Entwicklung - stellt diesen einfachen theatralen Vorgängen aber diffizilste und dichteste musikalische Motiv-Verknüpfungen zur Seite, so daß der Gesamteindruck, den die "Götterdämmerung" auf den Zuschauer ausübt, alles andere als einfach und traditionell zu nennen ist.

Stellen sind, an denen in der Konzeption Richard Wagners die Absicht zur Gestaltung eines künstlichen Mythos gegenüber der Absicht, gleichzeitig Ideologien des 19. Jahrhunderts zu verarbeiten, die Oberhand gewinnt. Diese Wechselbeziehung zwischen Ideologie und Mythologie beruht auf einem Prinzip der Gegenläufigkeit von mythischer Ferne und bürgerlich historisierender Nähe. Dem zeitgenössischen Rezipienten werden die Götter, die mythologischsten Figuren, aus den ältesten Überlieferungen der Edda, durch die Gestaltung mit historisch nahen und einleuchtenden Ideologien gegenwärtiger. Die Welt der Götter läßt sich mit den gleichen politischen Modellen erklären, wie die Welt des Großbürgertums. Je weiter aber im Verlauf der "Ring"-Handlung die mythische Ferne abgebaut wird, es sich also, wie bereits beschrieben, immer mehr um eine Welt ohne Götter handelt, desto weniger lassen sich auch Ideologieelemente des 19. Jahrhunderts finden. Anders herum formuliert; je kleiner die mythologische Distanz wird, desto größer wird die ideologische Distanz. Die Protagonisten in "Walküre" und "Siegfried" (Siegmund, Sieglinde, Siegfried und Brunnhilde) sind, obwohl sie Nachfahren Wotans sind, in der Welt der Menschen aufgewachsen. Die mythische Distanz zu diesen Figuren ist im Vergleich zur reinen Götterwelt recht gering, aber gleichzeitig verkörpern diese Figuren ein ideologisches Ideal, eine politische und soziale Utopie, die mit den Kategorien geläufiger Ideologien nicht mehr zu fassen sind. Dadurch behalten die Figuren dem Rezipienten gegenüber eine große Distanz; eine Distanz, die die Figuren weit mythischer erscheinen läßt als etwa die Götter. Mit dem Volk der Gibichungen tritt dem Zuschauer in der "Götterdämmerung" zuletzt eine Gruppe von Menschen gegenüber, die ihm aufgrund des Fehlens jeglicher Verwandtschaft mit Göttern oder anderen mythologischen Figuren historisch und gesellschaftlich nahe stehen müßte. Doch gerade dieses Volk wirkt, trotz der Kostüme, die auf das 19. Jahrhundert und die Gegenwart verweisen, wie ein mythisches Urbild und ist im höchsten Maße archaisch. Die Menschen sind den Spätfolgen der Aktionen der Götter (und Gegengötter) wehrlos ausgesetzt,

ihnen bleibt nur übrig, zu reagieren. Chéreau betont dies, wenn er das Volk im letzten Akt der "Götterdämmerung" zweimal als stummen Chor auftreten läßt, der mit ratlosen Blicken das Geschehen verfolgt und somit wortlos kommentiert. Das erste Mal nach Siegfrieds Tod, wenn der Chor in den Orchestergraben blickt und stumm den Klängen des Trauermarsches lauscht, das zweite Mal, wenn die Menschen nach dem Weltbrand zu den Schlußakkorden ihren Blick zugleich fragend und anklagend in den Zuschauerraum richten und auch nach dem Verklingen des letzten Ton diese Stellung beibehalten, bevor sich der Vorhang endgültig senkt.

Das Verhältnis von Mythologie und Ideologie im "Ring" läßt sich einfach zusammenfassen. Je weiter sich die Figuren von der Sagen- und Mythenwelt der Edda entfernen, desto weniger sind sie mit Hilfe von vertrauten Ideologien (speziell denen des 19. Jahrhunderts) gestaltet und zu verstehen; sie bekommen, obwohl sie der Gegenwart historisch am nächsten sind, einen distanzierten, mythisch-archaischen Charakter. Umgekehrt sind die mythologischsten Figuren, die der Gegenwart historisch am entferntesten sein müßten, mit Hilfe politischer Ideologien des 19. Jahrhunderts der mythischen Distanz entrissen und der historischen Gegenwart recht nahe. Dieses Phänomen, das eine Inszenierung des "Ring" so erschwert, hat Patrice Chéreau genau erkannt.

Die Schwierigkeit der Inszenierung liegt darin, diesen verschiedenen Elementen Rechnung zu tragen und zu wissen, daß eine ausschließlich mythologische Deutung das Werk entschärfen und auf einen künstlichen Olymp verbannen würde, in dem wir uns nicht mehr erkennen könnten. Ebenso würde eine ausschließlich politische Deutung das Werk zu einer Gelegenheitsarbeit herabwürdigen.
(Chéreau. 20,134)

Eine für Chéreau akzeptable Deutung des "Ring" muß durchgängig Mythologie und Ideologie vereinen, denn nur so sind politische Gelegenheitsarbeit und künstlicher Olymp einer traditionellen Mythologie zu vermeiden. Beides kann auch

Wagner nicht beabsichtigt haben; die Ausführungen über seine Ästhetik und über die "Ring"-Genese legen diesen Schluß nahe (vgl. Kapitel 1).

3.5 Die Tragödie der Macht - Schwerpunkte der szenischen Aktion

Chéreaus "Ring" ist formal als Mythologie des 19. Jahrhunderts gekennzeichnet, wobei die mythischen Elemente vermischt sind mit Elementen der Ideologie. Im folgenden sollen die sich aus dieser formalen Gestaltung resultierenden inhaltlichen Schwerpunkte betrachtet werden. Wagner hat in den ersten Entwürfen zum "Ring" versucht, die Utopie des freien Menschen zu entwerfen. Verzweifelt versuchte er in der Figur Siegfrieds diesen Menschen entstehen zu lassen, sein Kommen zu verkünden. Es ist bereits gezeigt worden, wie Wagner dieses utopische und stets wiederkehrende Suchen in die Welt der germanischen Götter projizierte; auf die gleiche Art also, wie ihn die Menschen vorher in den promethischen Mythos projiziert hatten. Doch für Patrice Chéreau ist der "Ring" mehr als dieses Suchen nach dem freien Menschen, "selbst wenn man von dieser Utopie, auf der Wagner so beharrt, etwas lernen könnte" (38,428).

Der "Ring" ist vielmehr eine überwältigende Vision Wagners von der Macht, von der politischen Macht, von der Gesellschaft und dem modernen Staat. Der "Ring" ist vielleicht eine Art Vorahnung, eine Beschreibung der Mechanismen der Macht: wie man sie an sich reißen und wie man sie verlieren kann. (38,428f.)

Betrachtet man den "Ring" unter diesem Blickwinkel, dann wird es verständlich, daß Wagner die Figur Wotans im Verlauf der "Ring"-Entstehung immer mehr in den Vordergrund rückt. Wenn es im "Ring" eine Hauptfigur gibt, so Chéreau, dann ist dies eindeutig Wotan. Auch der französische Philosoph André Glucksmann, mit Chéreau persönlich befreundet und an den vorbereitenden Gesprächen zum "Ring" beteiligt, rückt den

"Ring" weit ab vom Humanismus, von vergeblichen Diskussionen über Liebe und Freiheit, entfernt das Werk auch von den rein marxistischen Interpretationen. Für Glucksmann handelt es sich bei Wagner um einen Diskurs über die Mechanismen der Macht. Von Glucksmann erhielt Chéreau die entscheidende Anregung für seine "Ring"-Interpretation.⁶⁵

Das zentrale Problem ist nicht das Gold, sondern Wotan. Und schon erhebt sich Wagner ein für allemal über all die marxistischen Palmwedel, mit denen man sein Haupt hätte umwinden wollen. Hinter dem Ringdiebstahl das Unternehmen Wotans. Hinter dem Phantasma des Kapitals die Machtfrage. Die gewinnsüchtigen Götter brauchen Endkämpfe. Wenn Walhalla, die Macht, die verbotene Stadt, der Palast des Zentral-komitees in Brand stehen, dann brennt alles. Ich oder das Chaos. Tabula rasa als Regierungsmethode. [...] Warum affimiert sie sich in der Planifizierung der Katastrophen? Warum kennt sie nur eine Geschichte, die eines nicht endenwollenden Countdown? Warum stellen die Staaten ihre Uhren nach der Zeit der Apokalypsen? Warum werden die Götter zur Dämmerung geboren?
(Glucksmann. 24,275)

Diese Gedanken Glucksmanns verweisen revolutionäre Auslegungen, unzureichende marxistische Analysen (wie die von Shaw) und auch "gewagte Gleichmachungen mit dem Nazitum" (Chéreau. 11,69) auf ihre Plätze. Wie aber verhält sich diese Interpretation zur mythologischen Struktur im "Ring"? In den vorangegangenen Abschnitten meiner Arbeit habe ich bereits zu zeigen versucht, daß Wagners "Ring" nicht als Mythos im traditionellen Sinn aufzufassen ist, weil er nicht, wie im Mythos üblich, die Verkörperung von Göttern und Helden anstrebt. Im griechischen Drama zum Beispiel wurde diese Verkörperung noch in einem quasi-religiösen Kultakt vollzogen. Nichts davon bei Wagner, ihm geht es nicht um die reale Präsenz des Göttlichen, um das Lebendigwerden des Mythos auf der Bühne, sondern er "leiht sich alte Mythen aus, die zur Literatur geworden sind. Aus den geliehenen Personen, Charaktere, Ereignisse stellt er ein

⁶⁵ vgl.: (11,69) und (20,429.)

neues Theaterstück zusammen" (Schmid. 38,389). Dieses Theaterstück ist dem modernen Theater näher als der griechischen Tragödie. Aus den ästhetischen Schriften Wagners geht hervor, daß für ihn das moderne Drama seinen Ursprung in den Stücken Shakespeares hat. Auch Chéreau geht konsequent auf diese Quelle des modernen Dramas ein, wenn er Wagners "Ring" unter Berücksichtigung der Interpretationsansätze Glucksmanns näher an Shakespeares Tragödien rückt.

Jede Epoche wird auf ihre Weise die Tragödie der politischen Macht schreiben, mit einem mehr oder weniger apokalyptischen Ende. Shakespeare hat das mit seinem "König Lear" getan, den Wagner sehr gut kannte und der dem "Ring" nicht unähnlich ist. In der Erwartung, welches Werk uns das moderne Zeitalter über dieses Thema bringen wird, spinnen wir den Faden weiter, der von Shakespeare über Wagner zu uns führt. Wir wissen jedenfalls eines: [...] auf der Bühne wird nur eine einzige Mythologie zu sehen sein - unsere Mythologie, die Mythologie der Gegenwart. (Chéreau. 20,134)

Um diese Sicht auf Wagners Tetralogie richtig nachvollziehen zu können, muß wenn man sich nochmals die künstlerische Entwicklung Chéreaus als Regisseur, wie sie in Kapitel 2.3 meiner Arbeit beschrieben wurde, vor Augen führen. Das Theater ist für Chéreau weder der Ort für direkte revolutionäre Agitation, noch für zeitunabhängige und somit unaktuelle Fabeln. Das Theater ist vielmehr ein Ort, an dem mittels allegorischer Systeme Spiegelbilder unserer Gesellschaft gezeigt werden. Warum gerade Wagners "Ring" in den 70er Jahren als politische Allegorie entdeckt wurde, habe ich in der Beschreibung der Entwicklung von Brecht über die Shakespeare-Renaissance, wie Günther Erken sie beschreibt, zu verdeutlichen versucht (Vgl. auch hier Kapitel 2.3). Auch der scheinbare Widerspruch zwischen mythologischer Fabel auf der einen Seite und aktualisiertem, historisch fassbarem szenischen System auf der anderen läßt sich so mindern und aufheben. Peter Wapnewski bemüht zu diesem Zweck die Formel von Hamlet im Frack, eine Redewendung, die in nuce das gleichermaßen theaterhistorische wie theater-

theoretische Problem der Aktualisierung alter Dramen verdeutlicht: "Hamlet im Frack mag gehen, Prometheus im Frack wäre nur albern wäre peinlich" (46,263). Dadurch, daß Chéreau den "Ring" als ein Drama im Sinne einer Shakespearschen Tragödie betrachtet, sind Wotan im Gehrock, Hagen im Straßenanzug und Gunter im Frack möglich. Es sind schließlich keine Figuren einer Mythologie, die eine Verkörperung göttlicher Macht auf der Bühne vorführen will, sondern Figuren einer Tragödie der politischen Macht; Figuren einer Tragödie, die Aussagen über die Gegenwart unserer Gesellschaft macht. Wie bei Shakespeare ergibt sich für Chéreau auch bei Wagner der besondere theatrale Reiz und die damit verbundene Wirkung dieser Tragödie aus dem Wechselspiel von historischer Nähe und mythisch-archaischer Distanz.

3.5.1 Ein kurzes Verlaufsmodell der Tragödie der Macht

Wotan wird in der Abfolge der "Ring"-Entwürfe Wagners einem Gott immer unähnlicher, einem Politiker immer ähnlicher. Er und seine Mitgötter sind Unternehmer, sind Verwalter der Natur, die Herren neuer Maschinen. Die Götter erinnern den Zuschauer eher an Romanhelden von Jules Verne, an jene Mischung von Robinson Crusoe und genialem Ingenieur des 19. Jahrhunderts, in dem sich Wissenschaft und Technik zu göttlicher Allmacht emporträumen. "Ich dachte an eine Bourgeoisie, die sich verkleidet und sich in ein germanisches Pantheon hineinträumt" (Chéreau. 11,55). Die Gewalt, die Wotan der Natur zufügt, ist alt und setzt nicht erst mit Beginn der "Ring"-Handlung ein.

Die Nornen erzählen uns ja, daß Wotan die heile Welt erheblich zerstört hat. Von ihnen erfahren wir, daß es eine Geschichte gibt, die sich vor dem Raub des Rheingoldes ereignete. (Chéreau. 11,70)

Die Verbauung und Einmauerung der Welt findet als weithin sichtbares Zeichen der Macht in Walhall nur ihre Krönung.

Den ersten Schritt in Richtung Apokalypse hat Wotan lange zuvor gemacht. In Gang gesetzt wird die eigentliche, unheilvolle Entwicklung hin zur Katastrophe mit dem Auftritt Alberichs im "Rheingold". Alberich ist der Macht- und Besitzlose, der mit seinem verzweifelten Willen zur Gegenmacht durch Lieblosigkeit gegen Wotans Macht rebelliert. Doch Wotan hebt die unrechtmäßige Gegenherrschaft Alberichs nicht auf, sondern bemächtigt sich, in den Mantel legalistischer Macht gehüllt, auch des verbrecherischen Machtrings. Mit dem Einzug der Götter in Walhall hält Wotan nach wie vor am unbeweglich gewordenen Gebäude seiner Macht fest.

"Walküre" und "Siegfried" führen die Krise der Macht Wotans vor. Mit Siegmund setzt Wotan einen kritischen Rebellen in die Welt, der bewußt gegen Gesetz und Ordnung erzogen wurde. Mit dem Inzest von Siegmund und Sieglinde geht Wotans Wunsch in Erfüllung, ein ganzes Geschlecht anarchistischer Rebellen zu züchten, das ihm zu neuer Handlungsfreiheit verhelfen soll. Aber diese Selbstauflösung des Gesetzes würde sich spätestens, wenn Siegmund den Machtring in Händen hielte, gegen Wotan selbst richten. Am Ende von Wotans Disput mit Fricka steht die Einsicht, daß mit allen Mitteln versucht werden muß, das politische System und die Regierung Wotans zu retten. Das heißt, Siegmund muß sterben. Doch Brünnhilde trägt den Virus der Freiheitsidee bereits in sich und rettet ihn, auf dem Walkürenfelsen durch Feuer und Schlaf isoliert, in die Zukunft. Siegfried, das Kind der Wälsungen, soll als Held der zweiten Generation den Menschen endlich Freiheit und Liebe bringen. Das ist Brünnhildes Traum. Doch Brünnhildes Träume und Wotans Gedanken meinen nicht dasselbe. Siegfried ist, sobald er lebt, für Wotan das willkommene Objekt, seine taktischen Experimente zur Machterhaltung fortzusetzen. Im Gegensatz zu Siegmund, der zu viel von der Welt wußte, wird Siegfried von vorneherein von der Welt isoliert. Wotan setzt diesmal auf die Unwissenheit seines Helden, der den Ring zwar erobern kann, aber ihn ohne Wotans Hilfe nicht zu nutzen weiss. Nicht als Gott, sondern in der Tarnung des Wanderers setzt Wotan seine machtpoliti-

schen Experimente fort. Er manipuliert Mime, Alberich und Siegfried, die letztendlich nichts anderes sind als die Opfer Wotans. Nach Siegfrieds Sieg über Fafner gerät Wotans Gespräch mit Erda ("Siegfried", III) zur Proklamation der Zukunft. Erda bestreitet ihm das Recht, den Gesetzesspeer und damit die Macht weiter in seinen Händen halten zu dürfen. Wotan setzt seine Hoffnung dagegen, den Speer an Siegfried zu vererben. Speer, Schwert und Ring, die Insignien der Weltmacht, wären dann in der Hand eines freien Helden vereint, der für politisches Handeln aber jederzeit auf Wotans Wissen angewiesen wäre. Chéreau belädt Wotan immer mehr mit faschistoiden Zügen und somit mit der äußersten Schuld politischer Verirrung.

Siegfried ist in Chéreaus Inszenierung weder der sonnige Held, noch der dumpfe Schlagetot. Er ist eher verbittert und deshalb manchmal grausam. Innerlich scheint er zu fühlen, daß die ihn umgebende Wirklichkeit synthetisch ist, daß er Opfer einer großen Manipulation ist. Seine Freiheit ist nur eine scheinbare Freiheit des im Schutzpark der Naivität Aufgewachsenen. Alles, was sich ereignet, ist von Wotan vorherbestimmt und herbeigeführt. Wenn Siegfried in die Welt der Gibichungen kommt, zeigt sich sofort, daß er, der in der Retorte von Wotans Schutzpark aufwuchs, nie ein gesellschaftskritisches Abwehrsystem aufbauen konnte. Nun wird er von Hagen und Gunter für deren finstere Pläne ausgenutzt. Wer im Schutzpark der Naivität aufwuchs stirbt an der Wirklichkeit. Erst im Augenblick seines Todes vermag er die Bruchstücke seines Lebens zu einem Ganzen zusammenfügen. Chéreau inszeniert diesen Augenblick nicht als heroische Erzählung, sondern als eine langwierige und mühselige Strapaze des sich Erinnerns. Mit ihm geht auch Brünnhildes Traum von der schrankenlosen, ideellen Liebe zugrunde. Brünnhildes Irrtum war es, die Liebe zur Politik machen zu wollen. Durch ihren unschuldigen Gebrauch des Machtrings als persönliches Liebespfand wollte sie die Idee der Freiheit retten. Doch nach Siegfrieds Tod erkennt sie, daß jede Art von Machtpolitik der Liebe entgegensteht und unweigerlich zur Katastrophe führt. Sie gibt deshalb den Rheintöchtern

den Ring zurück und begeht Selbstmord. Im anschließenden Weltbrand verbrennt auch Walhall, in das sich Wotan lange zuvor mit den Bruchstücken seines zerschlagenen Gesetzesspeeres und der damit verbundenen Erkenntnis, die Katastrophe nicht mehr aufhalten zu können, zurückgezogen hat.

Im Schlußbild der Tetralogie bleiben ratlose Menschen zurück, die aus dem Spiel dieser modernen Mythologie heraustreten in die Wirklichkeit und sich dem Publikum mit fragendem Blick zuwenden. Die Lösung bleibt aus. Die Lösung, so Chéreau, wäre unsere eigene Antwort auf unsere eigene Frage: Wie soll es weitergehen?

3.6 Chéreaus Pessimismus

Die Kritik warf Patrice Chéreau vor, in seiner "Ring"-Inszenierung eine zutiefst pessimistische Haltung anzunehmen, die nicht gerechtfertigt sei. Dem entgegnet der Regisseur:

Ich glaube, es war Adorno, der sagte: "Der Pessimismus Wagners ist die Haltung eines Rebellen, der seine Rebellion verraten hat."
Wenn das der Fall ist - und ich bin dieser Meinung -, müßten wir eigentlich von diesem Pessimismus weit entfernt sein, haben wir doch weit mehr Gründe, uns auch heute anzuhören, was Wagner zu sagen hat und was wir von einem solchen Pessimismus lernen können.
(20,143f.)

Der Pessimismus, der sich in Chéreaus Inszenierung äußert, kann also mit dem zornigen und pessimistischen Blick des exilierten Revolutionärs Wagner auf seine Welt verglichen werden. Ebenso wie Wagner ist dabei auch Chéreau nicht von Schopenhauer beeinflusst. Der "Ring"-Text war fertig, bevor Wagner auch nur eine Zeile von Schopenhauer gelesen hatte. Die Stelle, die am meisten als schopenhauerisch gilt, nämlich Wotans Verzweifeln an der Politik und Wagners pessimistische Kritik am Machtpolitiker Wotan, also das Ende des

zweiten Aktes der "Walküre", blieb stehen, wie sie schon dastand. Es kommt allerdings zu einem interessanten Gleichklang von Schopenhauers Pessimismus und dem Wagners. Schopenhauers Pessimismus, der davon ausgeht, daß die Selbsterneuerung des Willens die Selbstzerfleischung alles Lebens beenden soll, ist Weltflucht, ist unpolitisch, in seiner Konsequenz dennoch antipolitisch. Patrice Chéreau kommt in seiner "Ring"-Inszenierung durch einen skeptisch-konkreten Blick auf den Zustand der Welt, und weil er den an der Politik verzweifelnden Revolutionär Wagner ernst nimmt, zu einem politikfeindlichen Fazit. Politik, so zeigt es der "Ring", ist zielvolles Eingreifen in das Bestehende; das Ziel heißt dabei: Fortsetzung des Leidenskampfes.

Das mit dem Ziel einer menschenwürdigen Ordnung begangene Verbrechen Wotans an der Natur wird als Wille zur Macht zum grausamen Verbrechen am Menschen selber, zum Verbrechen an seiner Freiheit. Diese Sicht Chéreaus auf den "Ring" ist letztlich eine zutiefst antizivilisatorische, die mit dem Zivilisationspessimismus in Wagners Kunstschriften durchaus übereinstimmt. Chéreaus Sicht auf den "Ring" ist auf keinen Fall simple, linke Ideologie, sondern fußt auf eine Weltanschauung, die sich jeglicher politischen Ideologie verweigert. Somit ist das, was Chéreau inszeniert hat, nicht nur eine politische Tragödie, sondern es ist die Tragödie der Politik.

4. VERSUCH EINER SUMME

Es ist schwierig, die "Ring"-Inszenierung Patrice Chéreaus mit der Idee des Gesamtkunstwerkes in Verbindung zu bringen, weil der Regisseur selbst dieses Thema zu keiner Zeit anschneidet. Aber auch wenn das Gesamtkunstwerk von Chéreau nicht explizit angesprochen wird, schwingt die Tragweite dieses Problemkomplexes jederzeit mit. Im folgenden Abschnitt versuche ich, die beiden von mir in Kapitel 1 und Kapitel 3 getrennt durchgeführten Untersuchungen zur Wirkung des Werkes Wagners bis in unsere Zeit thesenartig zu verbinden. Wie verhält sich der Bayreuther "Ring" der Jahre 1976 - 1980 zum Konzept Gesamtkunstwerk?

Die Darstellung der Kunstschriften Wagners und der "Ring"-Genese haben in Kapitel 1 gezeigt, daß Wagners "Ring" in erster Linie eine Verarbeitung der revolutionären Reformideen war. Wagner arbeitete politische Vorstellungen von einer postrevolutionären Gesellschaft in seine Kunsttheorie ein. Für die Idee des Gesamtkunstwerkes folgte daraus, daß Wagner die Enttäuschung der revolutionären Naherwartung mittels eines ästhetischen Systems zu kompensieren versuchte.⁶⁶ Wagners Konzeption des Musikdramas als Beitrag zur Entwicklung des Gesamtkunstwerkes der Zukunft war also eine Flucht in die Welt des ästhetischen Scheins. Die Utopie von der Revolution der Gesellschaft wird zugunsten der Utopie von der Revolution der Kunst aufgegeben. Nur auf der inhaltlichen Ebene des Wagnerschen Kunstwerkes spielt die Utopie einer freien Gesellschaft noch

⁶⁶ Adorno spricht sinngemäß davon, daß die Figur Wotans die Phantasmagorie der begrabenen Revolution sei und Wagners pessimistische Gesamtaussage im Ring dem Pessimismus des übergelaufenen Rebellen einen Ausdruck verleitet.

eine Rolle. Doch auch diese Utopie, die sich auf der inhaltlichen Ebene in den Figuren Siegmunds und Siegfrieds verkörpert, ist zum Scheitern verurteilt; mithin kann vom "Ring" als von einer negativen Utopie gesprochen werden.⁶⁷ Chéreau macht diese negative Utopie zum Schwerpunkt seiner Inszenierung und erweitert sie sogar. Sein "Ring" ist als Trauerspiel der Macht - als Tragödie der Politik - eine negative Utopie, die jegliche Form des politischen Systems einschließt und sich somit den kulturpessimistischen Analysen Wagners in den Kunstschriften anschließt. Folgerichtig belegt Chéreau in seiner Inszenierung besonders die Elemente der Ideologie des 19. Jahrhunderts mit einer negativen Wertung. Der deutlich sichtbare Bezug auf Wagners Zivilisationskritik ist aber nur der erste von zwei Berührungspunkten mit Wagners kunsttheoretischen Schriften.

In "Oper und Drama" führt Wagner als das eigentliche Sujet des Musikdramas den Mythos an. Der Mythos ist für ihn der einzige dichterische Anknüpfungspunkt, um der geschichtlichen und sozialen 'Vielstoffigkeit' und 'Vielhandligkeit' des Romans, der Ausdruck des prosaischen Zeitalters ist, entgegenzutreten. Wagner beabsichtigt dabei keinesfalls, alte Mythen etwa im Sinne der klassischen Haute Tragédie Racines nur wiederzubeleben. Es geht vielmehr darum, neue Mythen zu schaffen, die politische und gesellschaftliche Realitäten auf die gleiche Weise verarbeiten, wie das die Mythen der Griechen getan haben. Nicht um den Inhalt der alten Mythen geht es Wagner, sondern um die Technik, der sie sich bedienen, um eine adäquate Beschreibung der Realität liefern zu können. Der Mythos ist eine "große Handlung in einem weiten Kreis von Beziehungen" (OuD, 218). An die Stelle der gespiegelten Wirklichkeit tritt die Fiktion einer gedachten Wirklichkeit, die als

⁶⁷ Inwiefern auch Wagners Versuch einer Theaterreform, der seinen Ausdruck in der Etablierung der Bayreuther Festspiele fand, scheiterte, soll an dieser Stelle nicht näher erläutert werden. Festzuhalten ist, daß die Festspiele Bayreuth gemessen am heutigen Theaterwesen (bes. dem heutigen Musiktheater) nach wie vor eine spezielle Stellung einnehmen, selbst wenn nicht alle Träume, die Wagner mit den Festspielen verband, in Erfüllung gingen.

"Verdichtung" und "Steigerung" (OuD, 218 u. 225) die Komplexität der Wirklichkeit nicht auflöst, sondern erst begreiflich macht. Der Mythos ist ein überindividueller und kollektiv verständlicher Ausdruck der Wirklichkeit, der mittels der herkömmlichen prosaischen und partikularen Kunstformen nicht möglich ist. Ein derart gestalteter Mythos ermöglicht es, eine ganzheitliche Sicht auf die Realität im Kunstwerk transportieren zu können, die selbst dann mit einem sehr hohen Grad an Wahrhaftigkeit versehen ist, wenn es sich bei dieser Ganzheitsvorstellung um eine Fiktion oder Utopie handelt. Nach den Definitionsversuchen von Marquard und Brock ist eine solche neo-mythische Gestaltung ein wesentlicher Bestandteil der Gesamtkunstwerksidee.

Auch Patrice Chéreau inszeniert den "Ring" in der Gestalt eines neuen Mythos. Es ist ein Mythos, der als eine mögliche Sicht auf das 19. Jahrhundert formuliert wurde. Die Epoche der industriellen Revolution, in der das Großbürgertum verschwand, um den veränderten Verhältnissen Raum zu geben, die in ihrer Folge das 20. Jahrhundert bestimmt haben. Die Geschichte dieser Epoche wird in der Form eines Mythos erzählt, der an die Stelle einer exakt gespiegelten Historie eine fiktive Wirklichkeit setzt, die eindeutig mehr von unseren Vorstellungen und Träumen von dieser Epoche und den Ursprüngen unserer Gesellschaft ausgeht als von den verifizierbaren Fakten. In einer solchen neo-mythischen Sicht auf die Vergangenheit lassen sich auch Ängste und Zwangsvorstellungen hervorragend einbauen.⁶⁸ Vergangenheit und Gegenwart treten sich so in einem fruchtbaren Wechselspiel gegenüber, das in den resultierenden Bildern eminent theatralisch ist und wesentlich lebendiger als ein historisches Drama sein kann. Chéreaus "Ring" als Mythologie des 19. Jahrhunderts ist der Idee des Gesamtkunstwerks also verwandt. Daß Chéreau sich des Begriffes Gesamtkunstwerk selbst nicht bedient, hat einen anderen Grund.

⁶⁸ Auf die Verbindung von Mythos und Psychologie in Wagners "Ring", die ich nicht weiter ausführen möchte, geht auch Thomas Mann in seinem Aufsatz "Leiden und Größe Richard Wagners" (35,63-121) genau ein.

Chéreau sagt, daß Wagners Rekurs auf den Mythos gleichzeitig eine Art Verfremdung, eine Distanzierung im Sinne Brechts sei (11,57). Doch bei Wagner geht es um mehr als nur um zeitkritisches Theaterspielen, das mit den Techniken der Verfremdung ansprechend verpackt wird. Vielmehr als bei Brecht liegt bei Wagner der Versuch zu einer grundlegenden Bestimmung der Kunst vor: ihr Zweck ist es, den verborgenen Sinn der Dinge zu offenbaren. Deshalb eignet sich auch Wagners "Ring" wesentlich besser dazu, als szenische Allegorie phantasmagorisch, visionär und philosophisch verbrämt gestaltet zu werden; ein weiteres Indiz dafür, daß Wagners Kunstideal den Ideen des Schellingschen Identitätssystem und, so Marquard, dessen Emigration ins Gesamtkunstwerk sehr nahe steht. Trotz der vielen offensichtlichen Verbindungen, die sich von Chéreaus Inszenierung zur Idee des Gesamtkunstwerkes ziehen lassen, betrachtet Chéreau den "Ring" eher als ein exemplarisches Theaterstück des 19. Jahrhunderts, das nur aufgrund seiner Heterogenität und der sich daraus ergebenden Vielzahl von Interpretationen weit in das 20. Jahrhundert hineinragt; es eignet sich deshalb auch hervorragend dazu, stets aufs Neue aktuelle Zeitbezüge offenzulegen.

Abschließend muß besonders darauf hingewiesen werden, daß Patrice Chéreau in seiner Inszenierung keinerlei Konzessionen gegenüber dem latenten Esoterismus im Werk Wagners und dessen Erscheinung als verkappter Religion macht. Das Theater Wagners geht, wenn man den Worten Thomas Manns Glauben schenken darf, zurück auf die "heimliche Sehnsucht und den letzten Ergeiz allen Theaters"; das ist "der Ritus, aus dem es bei Heiden und Christen hervorgegangen ist" (35,88). Bazon Brock bezeichnet den Übergang vom Gesamtkunstwerk, das zunächst nichts anderes ist als eine gestaltete Utopie, in die Totalkunst als Übertragung der Fiktion in die Realität. Eine Übertragung dieser Art schwingt im Gesamtkunstwerk Wagners latent mit. Die Festspiele haben im Verlauf ihrer 110-jährigen

Geschichte gezeigt, daß eine allgeimene Verpflichtung unter die Ganzheitsvorstellungen, die in Wagners Spätwerken "Ring des Nibelungen" und "Parsifal" formuliert werden, von der Wagnernachfolge - ich nenne sie an dieser Stelle bewußt abwertend Wagnerianer - schnell zum Postulat erhoben wurde. Ähnliche Ansprüche auf die Vermittlung einer letzten Weisheit erhob Chéreau zu keiner Zeit, genauso wenig beabsichtigte er, Wagners Werk ins Lächerliche zu ziehen oder zu korrumpieren. Chéreaus Inszenierung des "Ring" bleibt im Sinne von Bazon Brock 'kunstimmanent', bloß dem 'ästhetischen Schein' verpflichtet, ist also ein Gesamtkunstwerk, das nur eine Fiktion, nur eine der vielen möglichen Ganzheitsvorstellungen äußert. Nicht im mindesten wird eine rituelle Übernahme in die Lebensrealität der Zuschauer eingefordert. Ein Gutteil der heftigen und überspannten Kritik an Chéreaus Inszenierung war aus diesem Grund von vorneherein unberechtigt, denn sie ging stillschweigend vom Gegenteil aus. Ich möchte nicht zuletzt aus diesem Grund meine Arbeit mit einer resümierenden Äußerung Patrice Chéreaus, die zugleich den Blick auf zukünftige Inszenierungen des "Ring" richtet, schließen.

Während dieser fünf Jahre in Bayreuth hatte ich eine wunderbare Lust daran, die Geschichte des "Ring" so zu erzählen und sie meinen Zeitgenossen in allen Einzelheiten zu zeigen. Andere Regisseure, bessere oder schlechtere, werden kommen und diese Geschichte auf ihre Art und Weise erzählen. Kunst, die auf einer Bühne stattfindet, ist vergänglich und flüchtig. (11,93)

LITERATURVERZEICHNIS

1. Primärliteratur

- [1] Richard Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden. Hrsg. von Wolfgang Golther. Stuttgart 1914. Diese Ausgabe ist seitenidentisch mit der zweiten Auflage der "Gesammelten Schriften und Dichtungen", die Richard Wagner selbst seit 1871 herausgegeben hat. Golther stellte dieser Ausgabe lediglich eine Biographie voran und einen ausführlichen Anmerkungs- und Registerteil nach.
- [2] Richard Wagner, Oper und Drama. Kritische Neuausgabe auf der Basis der 1. Auflage aus dem Jahre 1851. Hrsg. u. komm. v. Klaus Kropfnger. Stuttgart 1984
- [3] Richard Wagner, Mein Leben. Vollständige und kommentierte Ausgabe. Hrsg. von Martin Gregor-Dellin. München 1983
- [4] Richard Wagner, Das Braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882. Hrsg. von Joachim Bergfeld. München 1988
- [5] Cosima Wagner, Die Tagebücher. Vollständiger Text der in der Richard-Wagner-Gedenkstätte aufbewahrten Niederschrift. Hrsg. von der Stadt Bayreuth. Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. Bd. I. 1869 - 1877. München 1976
Bd. II. 1878 - 1883. München 1977
- [6] Cosima Wagner, Das zweite Leben. Briefe und Aufzeichnungen 1883-1930. Hrsg. von Dietrich Mack. München 1980

2. Sekundärliteratur

Eine nahezu vollständige Bibliographie der Literatur über Richard Wagner findet sich in "Internationale Wagner Bibliographie" (Bd.1: 1945 - 1955. Hrsg. von Herbert Barth. Bayreuth 1956. Bd.2: 1956 - 1960. Hrsg. von Henrik Barth. Bayreuth 1961. Bd.3: 1961 - 1966. Hrsg. von Henrik Barth. Bayreuth 1968. Bd.4: 1967 - 1978. Hrsg. von Henrik Barth. Bayreuth 1979) Die wichtigsten Schriften bis 1986 finden sich in: Richard-Wagner-Handbuch (10,854-879)

Ein Index der Programmheftbeiträge der Festspiele Bayreuth 1951 - 1986 findet sich in: Programmhefte III bis VI (Der Ring des Nibelungen). Festspiele Bayreuth 1986. Erstellt von Matthias Th. Vogt.

Im folgenden Literaturverzeichnis sind nur Schriften aufgeführt, auf die referierend oder zitierend Bezug genommen wurde; die Auflistung erfolgt in alphabetischer Reihenfolge.

2.1 Sammelwerke

[7] Herbert Barth (Hg.), Bayreuther Dramaturgie. Der Ring des Nibelungen. Stuttgart und Zürich 1980

[8] Der Festspielhügel. Richard Wagners Werk in Bayreuth von den Anfängen bis zur Gegenwart. Hrsg. von Herbert Barth in Zusammenarb. mit D. Mack und W. Rauh. Vierte erw. Auflage. Bayreuth 1987

[9] Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800. Katalog zur Ausstellung im Kunsthaus Zürich 11.2. bis 30.4.1983. Aarau und Frankfurt/M. 1983

[10] Richard-Wagner-Handbuch. Unter Mitarb. zahlr. Fachwissenschaftler hrsg. von Ulrich Müller u. Peter Wapnewski. Stuttgart 1986

- [11] Der "Ring". Bayreuth 1976-1980. Mit Beiträgen von: P.Boulez, P.Chéreau, R.Peduzzi, J.Schmidt, F.Regnault. Vorw.: Wolfgang Wagner. Unter Mitarb. von Sylvie de Nussac. Berlin, Hamburg 1980
- [12] Theaterarbeit an Wagners Ring. Mit Beitr. v. Bloch, Boulez, Brazda, Chéreau, Erken, Friedrich, Goerges, Grassi (u.v.a.) Hrsg. im Auftrag der Universität Bayreuth von D. Mack. München 1978
- [13] Richard Wagner. Leben - Werk - Wirkung. Hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Michael von Soden. (Hermes Handlexikon) Düsseldorf 1983

2.2 Einzelschriften und Aufsätze aus Sammelwerken

- [14] Theodor W[iesengrund] Adorno, Versuch über Wagner. Frankfurt/M. 1981
- [15] Oswald Georg Bauer, Werkstatt Bayreuth. In: Der Festspielhügel. (8,284-304)
- [16] ders., Die Aufführungsgeschichte in Grundzügen. In: Richard-Wagner-Handbuch. (10,647-674)
- [17] Dieter Borchmeyer, Das Theater Richard Wagners. Idee - Dichtung - Wirkung. Stuttgart 1982
- [18] Pierre Boulez, Anmerkungen zur musikalischen Struktur. In: Theaterarbeit an Wagners Ring. (12,243-250)
- [19] Bazon Brock, Der Hang zum Gesamtkunstwerk. In: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. (9,21-39)
- [20] Patrice Chéreau, Die szenische Allegorie riskiert Evidenz. In: Theaterarbeit an Wagners Ring. (12,130-144)
- [21] Günther Erken, Über das Verhältnis zu Mythos und Ideologie. In: Theaterarbeit an Wagners Ring. (12,220-225)
- [22] Uwe Faerber, Werkschutz für Wotan. In: Klaus Umbach (Hg.), Richard Wagner - Ein deutsches Ärgernis. Reinbek bei Hamburg 1982. (S. 74-95)
- [23] ders., Der Jubiläums-RING in Bayreuth 1976. Berlin 1976 (Selbstverlag)
- [24] André Glucksmann, Die Meisterdenker. Reinbek bei Hamburg 1978

- [25] Martin Gregor-Dellin (Ausw. und Einltg.), Hoffnungen und Enttäuschungen Wagners von der Revolution bis zum Kaiserreich. In: Programmheft I (Parsifal). Festspiele Bayreuth 1971. (S. 2-107)
- [26] ders., Richard Wagner - Die Revolution als Oper. München 1973
- [27] ders., Richard Wagner. Sein Leben - Sein Werk - Sein Jahrhundert. München 1980
- [28] Marianne Kesting, Wagner und das Epische Theater. In: Bayreuther Dramaturgie. (7,351-361)
- [29] Thomas Koebner, Der RING und die Revolution. In: Theaterarbeit an Wagners Ring. (12,207-219)
- [30] Rüdiger Krohn, Wagner und die Revolution 1848/49. In: Richard-Wagner-Handbuch. (10,86-99)
- [31] Jürgen Kühnel, Wagners Schriften. In: Richard-Wagner-Handbuch. (10,471-588)
- [32] Dietrich Mack, Aufklärung und Bekenntnis. In: Theaterarbeit an Wagners Ring. (12,9-13)
- [33] Hans Mayer, Nachrichten aus Deutschland. Frankfurt/M. 1982
- [34] ders., Richard Wagner in Bayreuth. 1876-1976. Frankfurt/M. 1978
- [35] Thomas Mann, Wagner und unsere Zeit. Aufsätze, Betrachtungen, Briefe. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt/M. 1983
- [36] Odo Marquard, Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. In: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. (9,40-49)
- [37] Günter Metken, Die Wiedergeburt des Musikdramas aus dem Geiste der Kunstgeschichte. Richard Wagner und die Künste. In: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. (9,70-83)
- [38] Mythologie und Ideologie. Gedankenaustausch über die Neuinszenierung "Der Ring des Nibelungen" 1976 zwischen Carlo Schmidt, Pierre Boulez und Patrice Chéreau. In: Bayreuther Dramaturgie. (7,375-437)
- [39] Ring-Aspekte. Jahrbuch der Zeitschrift OPERNWELT 1979. Zürich 1979
- [40] Karl-Heinz Ruppel, Bayreuth - Alte Idee in neuer Form.

In: Der Festspielhügel. (8,153-157)

[41] Georg Bernhard Shaw, Ein Wagner-Brevier. Kommentar zum Ring des Nibelungen. Frankfurt/M. 1980

[42] Stimmung ist nichts, Kenntnis ist alles. Gespräch zwischen Ulrich Melchinger, Thomas Richter-Forgach und Hans Joachim Schaefer. In: Theaterarbeit an Wagners Ring. (12,28-41)

[43] Das Trauerspiel der Macht. Miszellen zur RING-Interpretation. Nach Gesprächen mit Wolfgang Wagner aufgezeichnet von Dietrich Mack. In: Programmheft III (Rheingold). Festspiele Bayreuth 1970. (S. 1-12)

[44] Klaus Umbach, Richard Wagner - Ein deutsches Ärgernis. Das Jahrhundert nach Wagner ist Wagners bedenklichster Triumph. In: Umbach (Hg.), R.W. - Ein deutsches Ärgernis. Reinbek bei Hamburg 1982 (S. 7-37)

[45] Wieland Wagner, Denkmalschutz für Wagner? In: Der Festspielhügel. (8,175-181)

[46] Peter Wapnewski, Bayreuth nach hundert und einem Jahr. Zum "Ring" und seiner Szene. In: Der Festspielhügel. (8,247-283)

[47] ders., Die Oper Richard Wagners als Dichtung. In: Richard-Wagner-Handbuch. (10,223-352)

[48] ZEIT-Diskussion: Des Meisters Wort und der Enkel Sinn. In: Der Festspielhügel. (8,186-215)

[49] Hartmut Zelinsky, Richard Wagner und die Folgen. In: H.Z. (Hg.), R.W. - Ein deutsches Thema. Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876 - 1976. Berlin und Wien ³1983