

DAS RHEINGOLD

Oper von Richard Wagner



DAS RHEINGOLD

Oper von Richard Wagner

Libretto vom Komponisten

Reduzierte Orchesterbesetzung von Gotthold Ephraim Lessing

In deutscher Sprache mit Übertiteln

Wotan	Nico Wouterse
Donner	Christoph Plessers
Froh	Piotr Gryniewicki
Loge	Tobias Haaks
Fricka	Haruna Yamazaki
Freia	Shinyoung Lee
Erda	Ezgi Kutlu
Alberich	Lawson Anderson
Mime	Nando Zickgraf
Fasolt	Tae-Oun Chung
Fafner	Rúni Brattaberg/Jongmin Lim
Woglinde	Hannah Beutler
Wellgunde	Michèle Silvestrini
Floßhilde	Danielle Rohr

Statisterie

Staatsorchester Rheinische Philharmonie

Musikalische Leitung	Marcus Merkel
Inszenierung	Markus Dietze und Inga Schulte
Bühne	Christof von Büren
Kostüme	Carolin Quirnbach
Creative Director Digital	Ulrich Stöcker
Technische Koordination Digital	Britta Bischof
Dramaturgie	Andreas Wahlberg
Licht	Michael Reif

Musikalische Einstudierung	Karsten Huschke, Johanna Kvam, Sejoon Park, Tatiana Sinelnikova
Regieassistent und Abendspielleitung	Johannes Dörr
Inspizienz	Sandra Folz
Soufflage	Karsten Huschke
Übertitelsinspizienz	Micha Brenner, Elias Cordie, Viktoria Eicher
Vorstellungsdirigate	Marcus Merkel, Sejoon Park

Technischer Direktor Johannes Kessler • Werkstattleitung und Konstruktion Sebastian Auer • Leiter des Bühnenbetriebs Thomas Kurz • Produktionsleiterin Teresa Müller
Bühneninspektor Thomas Wagner • Bühnenmeister Markus Bollinger, Tim Gruber
Leitung der Requisite Meike Wilkens • Leiter der Tontechnik Arne von Schilling • Leiter des Malsaals Bastian Helbach • Leiterin der Kostümabteilung Carolin Quirnbach
Produktionsleiterin Kostüm Eva Baumeister • Kostümassistent Claus Doubeck • Gewandmeister Damen Maik Stüven • Gewandmeisterin Herren Anke Bumiller • Chefmaskenbildnerin Manuela Adebahr • Maske Maren Becker, Christine Hege, Mario Koller, Elisabeth Rabe, Kristin Zeller-Kühne • Ankleiderinnen Oxana Blau, Simone Busch, Sara Cobanoğlu, Valeria Pardo Rivera, Soraya Sidi Adda • Stelzenakrobatik Wladimir Trok, Dominique Beuerle, Werner Schreiner • Kampfchoreografie Eduard Burza

Digitale Inhalte: Art Director Kasra Mani • Technical Director Linus Steffens • Lead Level Designer Tim Jahnke • Environment Artists Zoey Goldschmidt, Sarthak Taunk
Rigger Johanna Wagner • 3D Animators Finn Mäser, Lucia Otto, Janis Civan • VFX Artist Maurizio Cavallo • Level Designer Margarita Ostrovskaja • Programmierer Elorm Katsepor • Concept Artist Plamen Vasilev • Sound Designer Joshua Lehmann
Video Regenbogen: Georg Lendorff

Premiere 24. Oktober 2025, Theaterzelt

Dauer der Vorstellung: ca. 2 Stunden 35 Minuten, keine Pause

Aufführungsrechte: Schott Music, Mainz

Die VR-Experience im Zeltfoyer wird maßgeblich durch großzügige Spenden des Freundeskreises des Theaters Koblenz e.V. und der Sparkasse Koblenz ermöglicht.

Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind. Zuwiderhandlungen sind nach dem Urheberrechtsgesetz strafbar. Bitte stellen Sie Ihr Mobiltelefon vollständig aus.



Achtung, es kommt Stroboskoplicht zum Einsatz!
(ca. 2 Stunden 15 Minuten nach Beginn)

SYNOPSIS

Erstes Bild

Auf dem Grunde des Rheins scherzen und spielen die drei Rheintöchter Woglinde, Wellgunde und Floßhilde. Sie bewachen dort einen seltenen Schatz: das Rheingold. Der Nibelung Alberich erscheint und wirbt um die Gunst der Rheintöchter, versucht bei einer nach der anderen sein Glück, erntet aber nichts als Spott und Demütigung. Als Sonnenstrahlen durch den Rhein dringen, erstrahlt das Gold. Die Rheintöchter erklären Alberich, was es mit dem Schatz auf sich hat: Wer aus dem Rheingold einen Ring schmiedet, dem werde maßlose Macht über die Welt verliehen. Doch dies gelinge nur demjenigen, der der Minne Macht entsagt – der der Liebe abschwört. Die Rheintöchter halten es fatalerweise für ungefährlich, dem lüsternen Alberich dieses Geheimnis anzuvertrauen. Doch dieser, verletzt und verschmäht, verflucht die Liebe, entreißt ihnen das Gold und verschwindet.

Zweites Bild

Gottvater Wotan träumt von ewiger, grenzenloser Macht. Doch bald wird er von seiner Gemahlin Fricka, Göttin und Hüterin der Ehe, wachgerüttelt. Zusammen betrachten sie die Götterburg, die Wotan sich von den Riesen Fasolt und Fafner hat erbauen lassen. Es gibt aber ein Problem: Wotan hat den Riesen Frickas Schwester Freia als Lohn für die Arbeit versprochen. Freia ist eine Göttin mit einem besonderen Wirkungsbereich: Als Göttin der Jugend ist sie für die goldenen Äpfel zuständig, die für das Wohlergehen der Götter notwendig sind. Nun fordern die Brüder Fasolt und Fafner ihre Bezahlung. Insbesondere Fasolt beharrt auf Freia als Lohn: Er hat sich mittlerweile in sie verliebt und will sie keineswegs aufgeben. Freias Brüder Donner und Froh eilen dazu, um ihre Schwester zu schützen, doch der einzige Weg aus der Notlage läuft über den listigen Feuerhalbgott Loge, der eine alternative Lösung gefunden hat. Er erzählt von Alberich, dem Rheingold und dem Ring, und die Riesen zeigen sich bereit, für diesen Schatz auf Freia zu verzichten. Sie behalten Freia als Pfand und die Götter spüren sofort die Wirkungen der Abwesenheit der Schwester und ihrer Äpfel. Zusammen mit Loge begibt sich Wotan nach Nibelheim.

Drittes Bild

Dort treffen Loge und Wotan auf Mime, einen kunstvollen Schmied und Alberichs Bruder. Mime berichtet, wie sein Bruder durch die Macht des Ringes die Nibelungen geknechtet und gezwungen hat, Tag und Nacht seinen Reichtum zu vermehren. Mime erzählt ihnen auch von dem Tarnhelm, den er seinem Bruder geschmiedet hat. Durch ihn kann Alberich jede Gestalt annehmen und sich unsichtbar machen. Alberich erscheint und kommandiert sein Nibelungenheer herum. Loge hat einen Plan: Wenn er die Macht des Tarnhelms anzweifelt, kann er vielleicht Alberich dazu provozieren, dessen Zauberkraft vorzuführen. Alberich fällt auf diese List herein und verwandelt sich zunächst in einen Riesenwurm, dann auf den Wunsch Loges in eine kleine Kröte, die Wotan und Loge ohne Schwierigkeiten einfangen und aus Nibelheim verschleppen können.

Viertes Bild

Alberich hat keine Wahl: Sein Leben muss der gefangene Nibelung mit dem Goldschatz und dem Tarnhelm zurückerkaufen. Auch der goldene Ring gehört zum Hort, drängt Wotan, der ihn Alberich mit heftiger Gewalt entreißt. Alberich grüßt seine Freiheit mit einem Fluch auf den Ring: Wer ihn besitzt, den soll der Fluch verderben, und wer ihn nicht hat, soll gierig nach seinem Besitz streben – bis Alberich wieder den Ring in seiner Hand hält. Die Riesen kehren mit Freia zurück und verlangen nun von den Göttern aus dem Goldschatz so viel, dass Freia dahinter komplett verdeckt wird. Doch das Gold und der Tarnhelm alleine reichen nicht aus: Noch leuchtet Freias Blick durch. Fafner fordert nun auch den Ring, den Wotan jedoch nicht opfern will – und das Geschäft mit den Riesen droht zu platzen. Erst der Auftritt der allwissenden Urmutter Erda kann daran etwas ändern. Sie mahnt Wotan, den Riesen den Ring zu überlassen. Als er ihrem Rat folgt, vollzieht sich sogleich zum ersten Mal Alberichs Fluch: Im Streit um den Schatz erschlägt Fafner seinen eigenen Bruder Fasolt. Mit seinem Hammer schlägt Donner ein Gewitter auf und eine Regenbogenbrücke zieht sich bis zur Burg. Die Götter schreiten langsam zur Götterburg, der Wotan den Namen Walhall gibt. Nur Loge bleibt zurück. Aus der Tiefe ertönt der Klagegesang der Rheintöchter um das verlorene Gold.

VISION UND REALITÄT: RICHARD WAGNER INSZENIERT SEINE OPERN UND SICH SELBST

In Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“ über den Raub des Rheingoldes und dessen Folgen bis hin zum Untergang der Götter entsteht der anfängliche Konflikt, und damit der Grund alles späteren Übels, aus einem höchst banalen Umstand: Obergott Wotan hat den Riesen Fasolt und Fafner den Auftrag erteilt, die Götterburg Walhall zu errichten, ohne die Baukosten decken zu können. Er macht sich auf den Weg nach Nibelheim, um die ungeduligen Riesen mit dem von Alberich gestohlenen Gold zu entlohnen – und die Dinge nehmen ihren Lauf. Die Kollision zwischen der Walhalla-Vision Wotans und der Trivialität seiner Vergütungsvereinbarung mit den Riesen verbindet Wagners Wesen besonders stark mit ihrem Schöpfer höchstpersönlich: Die besten Pläne von Mäusen und Menschen gehen oft schief – und nicht selten scheitern sie an Banalitäten des Alltags. Der Verwirklichung von Wagners künstlerischen Visionen standen nicht nur weltliche Gegebenheiten wie chronische Geldnot im Wege, sondern auch die höchst konkrete Auseinandersetzung mit der Bühnentechnik seiner Zeit. Damals wie heute haben Wagner und seine Werke die Bühnenmaschinerie immer heraus- und überfordert, und sein von Hassliebe geprägtes Verhältnis zu dieser praktischen Seite des Theaters ist ebenso faszinierend wie andere Liebesgeschichten im Leben und Werk Wagners. Er liebt sie – und liebt sie nicht. Doch er braucht sie.

Wagner gilt zurecht durch seine Musikdramen wie auch durch seine wegweisenden Schriften als herausragender Neuerer des Theaters. Sein künstlerisches Ideal war das sogenannte Gesamtkunstwerk, in dem verschiedene Künste wie Musik, Dichtung und Malerei als notwendige Bestandteile, die sich gegenseitig ergänzen, vereint sind. In der Kunstform der Oper konnte Wagner als Dichter und Komponist, später auch als Regisseur, die Kontrolle über das künstlerische Ergebnis behalten. Er war ein Meister der Inszenierung: von seinen Musikdramen und vor allem von sich selbst. Man muss feststellen, dass seine Selbstinszenierung eine gelungene war: Heute noch von vielen als einzigartiges Genie gefeiert, gilt Wagner als Einzelgänger und kompromissloser Bahnbrecher. An dieses Bild, das auch seiner Selbstauffassung entspricht, muss man aber mit einer gewissen Hermeneutik des Verdachts herangehen. Denn wie bei vielen großen Künstlern herrschte auch bei Wagner das, was man als „Einflussangst“ bezeichnet: die Vorstellung, dass die Anerkennung künstlerischer Vorbilder und Vorläufer die eigene Kreativität und Originalität gefährdet. Deren Bedeutung auf das eigene Werk herunterzuspielen und zu leugnen, ist dann ein erprobtes Mittel der Selbststilisierung als originelles Genie: Inszenierung als Spurenverwischung.



Woher er kam der Fahrt

Ein für den werdenden Theatermacher Wagner besonders prägender Kontext war das Paris der frühen 1840er Jahre – damals die Wahlheimat so unterschiedlicher Bekanntheiten wie Honoré de Balzac, Franz Liszt, Karl Marx und Lola Montez, aber auch das unbestrittene Zentrum der modernen Theaterkunst. Insbesondere die Pariser Opéra setzte mit ihrem unermüdlichen szenischen Erfindungsreichtum (und üppigen Budget) ab den späten 1820er Jahren den Maßstab für modernes Musiktheater. Die fünfaktigen *grands opéras* von Komponisten wie Meyerbeer, Halévy und Auber prägten durch ihr monumentales Format und die Präzision ihrer Ausführung eine ganze Generation von Musikern, inklusive Wagner und dessen Vorstellung, was auf einer Bühne überhaupt realisierbar ist. Spektakuläre Anforderungen wie brennende Schlösser und Großauftritte von Chor, Ballett und Pferden trieben den Einsatz allermodernster Technik voran und ein besonders starkes Interesse der Bühnenbildner galt Erfindungen aus dem Feld der Optik und der Beleuchtung (einer von ihnen war übrigens der Fotografie-Pionier Louis Daguerre). Beispielsweise ermöglichte die Gasbeleuchtung, anders als Öllampen und Kerzen, einen dynamisierten und variierten Einsatz von Licht, und die sogenannte Prophetensonne, ein per Kohlbogenlampe – also durch elektrisches Licht – erzeugter Sonnenaufgang in Giacomo Meyerbeers „Le Prophète“ (1849), gilt als Meilenstein in der Theatergeschichte.

Abkehr vom Vorbild

Wagner sollte später mit scharfen Worten von der Pariser Opernästhetik Abstand nehmen und somit ihre Bedeutung für sein eigenes Schaffen vertuschen. Neben den künstlerischen Beweggründen gibt es mindestens drei denkbare nicht-ästhetische. Erstens bedeutete der Aufenthalt Wagners in Paris eine enttäuschende Konfrontation mit der Realität, indem ihm der Zugang zur Opéra verwehrt wurde und er zudem unter Geldnot litt. Weiterhin wuchs seine Abneigung gegen den älteren Kollegen (und Konkurrenten) Meyerbeer stetig – nicht zuletzt wegen Wagners zunehmend antisemitischer Gesinnung. Drittens musste sich Wagner sehr an der wachsenden Bedeutung der Szenografen im Pariser Theaterbetrieb gestört haben. Dort hatten sie sich für den Erfolg (und die Verwirklichung) eines Werks unentbehrlich gemacht und wurden als genauso bedeutende Neuerer gefeiert wie die Komponisten. Im Schaffensprozess ging es nun nicht mehr ausschließlich darum, die von den Autoren vorgesehenen Effekte überzeugend zu realisieren, sondern andersherum wurde all das, was die Bühnenmaschinerie vermochte, ins Libretto integriert. Für das Konzept des Gesamtkunstwerks stellte sich Wagner eher den umgekehrten Vorgang vor. Er selbst, der kundige Musiker und Dichter, sorgte für die Substanz des Kunstwerks. Die Bedeutung anderer Kompetenzbereiche wie Bühnentechnik spielte er dafür in seinen theoretischen Schriften herunter und konnte dadurch den Fokus gänzlich auf seinen Beitrag im Gesamtkunstwerk umlenken: Als Werk gelten Wagners Text und Musik.

Trotz der performativen Abkehr von der Ästhetik Meyerbeers bleiben Spuren davon in Wagners Schaffen. Seine oft zitierte kritische Formulierung – es gebe in der Operngattung *grand opéra* „Wirkung ohne Ursache“, also dramaturgisch unbegründete Effekthascherei –, war in der Tat ursprünglich an seinen eigenen (für Paris vorgesehenen und dort vollendeten) „Rienzi“ gerichtet worden. Mit seinem präzisen historischen Setting, seiner fünfaktigen Struktur mit Ballett, gewaltigen Massenszenen und abschließendem Großbrand ist in diesem Wagner-Werk der französische dramaturgische Geist am deutlichsten zu erkennen. Aber auch in seinen reifen Werken gibt es Spuren: Für die Dresdner Uraufführung von seinem „Tannhäuser“ (1845) verlangte er ein Bühnenbild von einem jener Szenografen von der Opéra (das allerdings zur Premiere nicht komplett zugestellt worden war), und für die Fassung desselben Werks für die Pariser Opéra (1861) war Wagner sogar zu einem dramaturgischen Kompromiss bereit, da dieses eminente Haus ja in jeder Oper eine Ballettszene forderte. Was „Götterdämmerung“ betrifft, so wurde das Werk bereits 1848 – also vor der endgültigen Abkehr vom französischen Modell – konzipiert und dramaturgisch festgelegt. Daher zeugen die großen Chorszenen darin wie auch die vorgeschriebenen spektakulären Effekte (ein brennender Scheiterhaufen und der über die Ufer tretende Rhein) noch in diesem späten Werk (1876) vom anhaltenden Einfluss Meyerbeers und Co.

In deutschen Landen

Ein Empfehlungsschreiben Meyerbeers (!) verhalf „Rienzi“ letztendlich zur Uraufführung in Dresden, und von nun an wurden sämtliche Musikdramen Wagners an deutschsprachigen Theatern uraufgeführt. Doch Deutschland war (und ist) nicht Paris, und Wagner sah sich erneut mit der Realität konfrontiert: Hierzulande konnten wenige oder gar keine Theater annähernd das erwünschte Budget, den Aufführungsstandard und die moderne Technologie für opulente Inszenierungen nach Pariser Art anbieten. Eine zusätzliche Einschränkung bedeutete das an deutschen Theatern dominierende Repertoiresystem, das zur Folge hatte, dass nicht für jede Produktion ein neues Bühnenbild geschaffen werden konnte. In Wagners Fall musste er sich beispielsweise damit zufriedengeben, dass für „Der fliegende Holländer“ die Szenerie aus anderen Produktionen wie „Faust“, „Oberon“, „Wilhelm Tell“ und dem Ballett „Der Seeräuber“ zusammengestellt werden musste. Der optimale Rahmen für seine Musikdramen konnte folglich für ihn nur ein eigenes Theater sein.



Bayreuth und der gelenkte Blick

Richard Wagner konzipierte gemeinsam mit dem Architekten Otto Brückwald – nachdem er zuvor die Zusammenarbeit mit drei anderen Architekten ausprobiert hatte – das Bayreuther Festspielhaus und dadurch auch das wohl standhafteste Denkmal für seine Prinzipien überhaupt. Denn seine Art der Selbstinszenierung fand ihr ästhetisches Pendant in der Inszenierung seiner eigenen Werke an diesem Spielort. Bestand seine Selbstdarstellung im Verleugern künstlerischer Vorbilder oder Inspirationsquellen, so folgte auch seine Weise, Opern zu inszenieren, vergleichbaren Prinzipien: Das Publikum sollte nie erfahren, wie eine szenische Wirkung zustande gekommen war, sondern nur den Effekt erleben. Das Ziel Wagners war die perfekte Illusion, oder mit seiner eigenen Wortwahl „Täuschung“, die schon im Zuschauerraum beginnt. Dort wurden originelle Lösungen gefunden, um den Blick und die Aufmerksamkeit des Publikums zu lenken. Wagner entschied sich für einen Sitzplan nach Amphitheater-Modell und „demokratisierte“ dadurch die Sicht von fast allen Plätzen. Die von Säulen flankierten Seitenwände erschaffen durch ihren besonderen Winkel eine Zuspitzung der Perspektive und durch das doppelte Proszenium entsteht der optische Eindruck einer weiter entfernten Bühne, als es der Fall ist. Der Raum gewinnt an Größe und Tiefe, ohne dass die Sichtbarkeit der Details eingebüßt werden muss. Ferner ließ Wagner den Orchestergraben überdecken, um Ablenkungen wie die „Mühe der Tonerzeugung“ und störende Pultbeleuchtungen sowie Nebengeräusche des Musizierens auszublenden. Die theaterhistorisch bedeutende Verdunkelung des Zuschauerraums kam allerdings durch eine Panne zustande: Die Gasbeleuchtung des Theaters war nämlich erst am Tag der Eröffnung fertig geworden und fiel zu Beginn der ersten Vorstellung komplett aus. Da der unerwartete Effekt Wagners Intentionen entsprach, wurde diese Praxis beibehalten.

Der Bühnenmaschinist Carl Brandt, laut Wagner der Einzige (außer ihm selbst), ohne den die allererste „Ring“-Produktion nicht hätte stattfinden können, brachte die Bühnentechnik auf den neuesten Stand und kombinierte etablierte Ausstattungspraktiken wie Gasbeleuchtung, bemalte Leinwände und Rampenlicht mit Innovationen. Der neue und unauffällige Vorhang, die „Wagner-Gardine“, öffnete sich zugleich nach oben und zur Seite und rahmte das Illusionstheater auf der Bühne ein, während die schwer umzusetzenden Szenen mit den Rheintöchtern und den reitenden Walküren wiederum durch drei rollende „Schwimmmaschinen“ beziehungsweise Laterna magica-Projektionen szenisch gelöst wurden. Eine doppelte Schlüsselrolle spielte die Dampfmaschine. Einerseits war sie für die Darstellung von Nebel, Wolken, Dunst, Dampf, Rauch, Feuer oder sprühenden Drachennüstern unverzichtbar. Andererseits – und noch wichtiger – war dies das von Wagner bevorzugte Mittel für Verwandlungen von Bühne und Figuren, da er damit bühnentechnische Vorgänge verschleiern konnte und somit den Mechanismus hinter der Illusion nicht preisgeben musste.

Fazit

Wurde dann Wagners Beziehung zur Bühnentechnik in Bayreuth letztendlich eine glückliche? Auf diese Frage ist die Antwort zweifellos nein. Bei der Uraufführung seines „Ring“-Zyklus wurde seine größte Sorge wahr: die „widerwärtige Störung durch die stets sich aufdrängende Sichtbarkeit des technischen Apparates“. Der „Magier von Bayreuth“ wollte zaubern, doch die Zeitzeugen berichteten ausgiebig über die technischen Aspekte der Aufführungen, insbesondere über die vielen trivialen Pannen. Im „Rheingold“ versagte die Dampfmaschine und entlarvte somit die Verwandlungen Alberichs, während am Ende derselben Oper die dafür vorgesehene Maschine den Regenbogen nicht wie geplant produzieren konnte. Bühnenarbeiter wurden hin und wieder sichtbar und ärgerlicherweise hatte der Londoner Hersteller des maßgefertigten Drachen für „Siegfried“ die vierte und letzte Wurm-Kiste aus Versehen nicht nach Bayreuth, sondern nach Beirut im damaligen Syrien verschifft. Daraufhin musste Wagner vor der Generalprobe die Regie verändern und den Fafner ohne Hals und Kopf in den Hintergrund verweisen. Wagners Theatervision und -illusion wurden zur Zielscheibe des Spotts, die Schwimmmaschinen der Rheintöchter als lächerlich abgetan, und der Geruch und der Lärm der Dampfmaschine mit Wäschereien und Bahnhöfen verglichen.

Überliefert ist ein resignierter Kommentar Wagners nach der Uraufführung: „Nächstes Jahr machen wir alles anders“. Und wie immer bei Wagner enthält auch dieser kurze Satz den Konflikt zwischen Trivialitäten und künstlerischer Vision. Ist die Aussage eine entmutigte Reaktion auf eine wegen banaler Pannen gescheiterte Premiere? Oder steckt in diesem Satz, wie es manche meinen, ein ganzer künstlerischer Imperativ, eine Carte blanche für Neuinterpretationen von Wagners Gesamtkunstwerk?

Andreas Wahlberg



Shinyoung Lee, Tae-Oun Chung



BERICHT VON DER URAUFFÜHRUNG VON „DER RING DES NIBELUNGEN“

Bayreuth, den 14. August 1876

Es ist jetzt 4 Uhr, und schon ziehen festlich gekleidete Scharen auf der stau-
bigen Straße zum Wagnertheater. Equipagen und Toiletten zeugen von den
höchsten Kreisen, Jugend und Schönheit ist stark vertreten, Künstler zählt
man zu Tausenden, auf allen Gesichtern liest man Spannung und frohe Er-
wartung. Man sammelt sich in Gruppen auf den Terrassen vor dem Theater
und in dem großen Wagner-Restaurant, wo man die Lebensgeister erfrischt
und das Thema des Tages diskutiert. Aber die Zeit eilt, man bricht auf, um
sich durch das von Militär bewachte Menschengewimmel zu drängen, das
ganz und gar droht, den Weg zu versperren. Endlich ist man nach man-
chen Abenteuern drinnen auf seinem Platz inmitten eines Galapublikums,
das an Eleganz alles übertrifft, was ich gesehen habe. Es wird still. In die
Fürstenloge tritt ein wirklicher Prinz nach dem anderen mit seinem je-
weiligen Gefolge. Zuletzt kommt der stattliche alte Kaiser mit seinem gut-
mütigen menschenfreundlichen Gesicht. Ein wahrer Sturm von Jubel braust
ihm entgegen, wenn er ganz vorn in die Loge kommt, herzlich nach allen
Seiten grüßend. Es wird stockfinster, und unmittelbar danach beginnt die
Vorstellung. Die große Wärme und das überfüllte Haus bewirken, dass das
Orchester gedämpfter als bei den Proben klingt, und trägt vielleicht das sei-
ne dazu bei, dass die Singstimmen ab und zu etwas über dem Orchester
schweben. Aber der Gesamteindruck ist schön.

Von den Ausführenden sind an allererster Stelle Vogel als Loge und
Schlosser als Mime zu nennen. Man weiß nicht, wen von diesen man am
meisten bewundern soll. Ein tosender Beifall belohnt Loge nach einem sei-
ner ellenlangen Texte; sonst vollständige Stille. Nicht einmal Louise Jaides
großartige Erda bringt eine Hand dazu, sich zu rühren. Das ist selbstver-
ständlich, sagen die Roten, weil man von der Situation so ergriffen ist; aber
soll ich nach meinem eigenen Eindruck urteilen, so muss ich sagen, das ist,
weil die langen, undramatischen Götterdialoge die Zuhörer ermüdet haben.
Aber wenn der Vorhang fällt, dann bricht ein Jubel los, der nicht enden will.
„Wagner! Wagner!“ ruft es dann aus allen Ecken. Aber kein Wagner zeigt
sich, obwohl der Kaiser oben in der Loge steht, klatscht und wartet und
wieder klatscht und wartet. Warum sich Wagner nicht zeigt, wird natürlich
verschieden gedeutet. Die Roten sagen, weil er wütend ist über verschiede-
ne missglückte szenische Wirkungen; die konservativen, aber beschränkten
Rechten meinen hingegen, dass er, der es in München gewohnt ist, von der
Fürstenloge aus die Huldigungen entgegenzunehmen, es mit seiner Würde
nicht vereinbar findet, nach vorne zur Bühne zu gehen. Ich überlasse es
den Deutschen, sich darum zu schlagen, wer recht hat. (Ich sage: sich zu
schlagen. Denn, so unglaublich das klingt: Eine solche Frage wird stets in



Piotr Gryniewicki, Nico Wouterse, Christoph Plessers, Haruna Yamazaki, Shinyoung Lee



Wagner-Gaststätten entschieden, nicht *bei*, sondern *mit* Bierkrügen. Derjenige, der außer Gefecht gesetzt ist, weil er eins der wohlbekannten „Töpfchen“ an den Kopf bekam, hat selbstverständlich verloren.)

Wenn Wagner sich über die Szenerie geärgert hat, so ist das auf jeden Fall nicht ohne Grund, denn Faktum ist, dass da manches zu wünschen übrig blieb. Zu dem zufällig Missglückten, dass zum Beispiel der hintere Vorhang vorzeitig weggezogen wurde, wobei man die ganze hintere Bühne sah, dass ein Szenenwechsel zu lange dauerte, so dass das Orchester langsamer spielen musste, um nicht zu früh fertig zu werden, dass ein Regenbogen, der auf der rechten Seite stehen sollte, sich auf der linken zeigte – dazu will man ja sagen, dass das überall passieren kann. Aber wenn nun sowohl Wagner als auch seine Freunde Jahr für Jahr die vortrefflich vorbereiteten Inszenierungen seiner Musikdramen in Deutschlands ersten Theatern (darunter „Rheingold“ und „Walküre“ in München) in der Presse als wahre Missgebilde, die Intentionen des Meisters völlig zerstörendes „Puppenspiel“ gescholten und auf Bayreuth hingewiesen haben als der Stätte, wo das Unmögliche Wirklichkeit werden sollte, so habe ich wohl das Recht zu sagen: Hier darf es nicht geschehen, dass etwas missglückt.

Nun aber etwas von dem, was nicht missglückte, wo also alles wirklich in Übereinstimmung mit Wagners Intentionen vor sich ging! Wie wirkungslos, oft kindisch sieht das aus! Wenn Alberich das Rheingold raubt und mit ihm verschwindet, sollte man doch den Eindruck bekommen, dass er es wirklich ist, der das Gold nimmt, dass er es bei sich hat; man sollte dessen leuchtenden Schein sehen, der ihm in das Dunkel folgt. Aber nichts von dem! Ein Licht wird oben ausgelöscht, und für den, dem die Handlung unbekannt ist, wird es schwer sein, zu erkennen, dass dies der unheilswangere Augenblick ist, wo Alberich mit dem geraubten Golde verschwindet. – Nicht des Meisters Intentionen will ich hier angreifen, nur die Selbstherrlichkeit und Arroganz, die Wagner und seine Klicke besudeln und ihn mit einem Dunstkreis der Unfehlbarkeit umgeben. Wenn ich jetzt davon ausgehe, dass Walhall mehr wie eine Königsburg als wie eine Götterburg in den Wolken aussieht, so sind die Dekorationen übrigens außerordentlich wirkungsvoll. Aber ich muss zugeben, dass ich, ausgehend von der Generalprobe, mir insgesamt eine größere Wirkung von „Rheingold“ erwartet hatte. Die Sache ist die, dass ich vor meinen Äußerungen zu diesem Werk die Generalproben zu den drei folgenden Dramen mit deren ständiger Steigerung und dem mächtigen Abschluss gehört habe. „Rheingold“ ist gewiss ein Meisterwerk – aber man soll die „Götterdämmerung“ nicht zuvor gehört haben. Das ist, um ein Bild aus der Heimat zu verwenden, als ob man von Fillefeld und der Lärðalsnatur nach Bergen und dessen recht respektablen sieben Bergen kommt. Selbst das Große wird klein, wenn man von dem noch Größeren kommt.

Bayreuth, den 15. August 1876

Heute hat Wagner an den Straßenecken Plakate anschlagen lassen, auf denen er das Publikum bittet, die Mitwirkenden nicht herauszurufen, *um sie nicht aus dem Rahmen des Kunstwerkes zu lösen*. Aus diesem Anlass ging es wieder los mit den Bierkrügen, denn nun meinen die weniger Wohlgesinnten, dass Wagner, der niemals Vogels Verdienste voll hat anerkennen wollen, sich aus Ärger über den Triumph, den sein „Loge“ ihm gebracht hat, zu diesem Schritt hat verleiten lassen. Dass es Herausrufe geben würde, hätte ja Wagner voraussehen müssen, und es wäre besser gewesen, er hätte diesen Anschlag einen Tag früher anbringen lassen, wenn er nicht mit Recht hätte beschuldigt werden wollen, sich von persönlichen Motiven leiten zu lassen. Ich lasse die schon erwähnten Schläge nach Herzenslust austeilen und beeile mich zu sagen, dass die Aufführung von „Die Walküre“ gestern Abend in jeder Hinsicht meisterhaft war. (Der Kaiser war wieder anwesend, aber zum letzten Mal, da er schon heute Nacht abgereist ist.)

Bayreuth, den 17. August 1876

Heute ein paar Worte zu „Siegfried“. [...] Die Szene mit dem Drachen ist gewiss tadellos inszeniert, aber es ist gefährlich, wenn die szenischen Experimente eine so hervortretende Rolle spielen wie hier. Im „Freischütz“ kann man ertragen, die Wolfsschlucht zu sehen, auch wenn das Bühnenbild hin und her wackelt. Sollte der Eule ein Flügel fehlen oder einem anderen Tier ein Fuß, so empfindet man doch, dass dies Nebensache ist. Im „Don Giovanni“ fragt man nicht danach, wie die Furien aussehen. Das ist es nicht, worauf es ankommt. Anders bei Wagner. Es ist hier im wahrsten Sinne der Drache, auf den es ankommt. Die Erwartung der Zuhörer wurde zuvor geweckt und ihre Aufmerksamkeit wiederholt auf das Ungeheuer hingelenkt, das sich nun bald zeigen soll. Der kolossale Drachenkörper ist ebenso wie Frickas Widder, Wotans Raben usw. usw. aus London bestellt worden, weil alles vom Feinsten sein sollte, und doch wirkt beispielsweise der Drache fast lächerlich, nur weil sein Kopf, der bei der Generalprobe – ich muss sagen, zum Vorteil der Wirkung – noch nicht angekommen war, unbedingt eine Rolle spielen soll. Die Augen rollen, das Maul speit Gift – und bewegt sich im Gespräch mit Siegfried. Hier ist es vorbei mit der Illusion. Phantasietiere wie Fafner in Drachengestalt soll man erzählen hören, sehen sollte man von ihnen auf der Bühne so wenig wie möglich.

Edvard Grieg





MUTTER, EHEFRAU, SCHWESTER DREI FRAUENTYPEN IN WAGNERS „RING“

Die Mütter sind die großen Opfer der Geschichte. Zwei sind uns ziemlich unbekannt; die Mutter von Sieglinde, sie kam zufällig vorüber, Wotans Kinder „haben sie kaum gekannt“. Das Gleiche gilt für Kriemhild, die Mutter von Hagen. Sie sind Bäuche, gerade eben nützlich während der Zeit des Kinderkriegens; danach verschwinden sie, sie haben ihre Funktion erfüllt. Auch wenn Siegmund und Sieglinde wie in einem Spiegel erkennen, dass sie die gleichen Augen haben, sind es diejenigen Wotans, mit dem unvergleichlichen Glanz. Nichts bleibt ihnen von ihrer Mutter, außer ihrer Abwesenheit. Die beiden anderen werden kaum besser behandelt. Sieglinde, die etwas präsenter ist, aber mehr Schwester als Mutter, und als Mutter ihrerseits Passantin. Sobald Siegfried auf der Welt ist, stirbt Sieglinde, es ist, als ob der göttliche Samen die Frauen das Leben kosten würde. Und schließlich Erda, aber was für eine sonderbare Mutter, Mutter noch bevor sie Kinder bekam, die Ahnin, unsterbliche und schlafende Urmutter. Sie taucht nur auf der Bühne auf, um Unheil zu prophezeien oder zu schlafen. Die Mütter sind entweder der Stille oder dem Tod geweiht; sie schlafen. Aber zwischen Erda und Sieglinde arbeitet sich nach und nach eine Dialektik heraus. Die erste, die Mutter der Götter, zieht sich in einen dämmernden Schlaf zurück; nachdem sie Wotan gewarnt hat, kann sie nicht mehr dagegen kämpfen, sich zu vergraben. Die zweite spricht zum ersten Mal das Motiv der Liebe an, das die „Götterdämmerung“ zuallerletzt vollendet. Mütter, die ihre Leibesfrucht dahingeben, und mit denen die Väter strategisch spielen.

Die Ehefrauen sind unangenehme kleine Spießerinnen, die die Widersprüchlichkeiten ihrer spießigen Ehemänner vergrößern. Es reicht, so möchte man meinen, den Status der rechtmäßigen Ehefrau zu besitzen, um die Schwierigkeiten bloßzulegen und das Gesetz zu erzwingen. Fricka ist das Vorbild, die Initiatorin von Walhall, voller Vorwürfe, wenn es darangeht, die Riesen dafür zu bezahlen; Fricka, die Nörgelnde, die Wotan an seine ihm auferlegten Pflichten erinnert; Fricka, die Gierige, die mit dem Gold liebäugelt, sobald es zwischen den Händen der Nibelungen erscheint. Aber was geschieht mit Brünnhilde, sobald sie die rechtmäßige Frau Gunthers geworden ist? Sie „rapportiert“, sie enthüllt, sie verrät Siegfried und schmiedet mit Hagen ein Komplott. Sie steht am Ausgangspunkt der tödlichen Jagdpartie. Sie ist Frau geworden, zumindest so eine, wie sie Wagner beschreibt, ohne alle Tugenden, wenn es keine Schwestern sind. Mütter sterben; Töchter leiden; Ehefrauen langweilen sich. Schwestern sind erhaben, aber der Mann kann damit nicht viel anfangen. Es bleiben genau gesagt noch *die Geschwister* übrig, die eine ganze Legion unter den Figuren bilden. Die beiden Riesen Fasolt und Fafner, vereint, um die Burg zu bauen, entzweit wegen des Goldes; Hagen und Gunther, vereint, um die beiden Heiraten durch Verrat durchzusetzen,

entzweit durch den Ring, einer erschlägt den andern, schließlich Wotan und seine Brüder, sowie der kleine Vetter, der zweischneidige Loge, der gegen die Verwandtschaft ein ganzes Flammengeflecht anzettelt: listig, schlau, beschützender Flammenvorhang, zerstörende Feuersbrunst. Loge wächst, während die Götter kleiner werden, eine gefährliche Vetternwirtschaft. Nun müssen die Brüder sich nur noch untereinander töten, und die Brüderschaft hält nicht mehr. Die „Schwesternschaft“ taugt kaum etwas: Fricka und Freia, das Nornentrio, die Walkürenkohorte haben alle einen gemeinsamen Zug, die Klage. Da beklagen sich die einen über die andern, sie stöhnen, sie sind unaufhörliche Heulsusen. Die Verbindungen unter den Brüdern auf der einen Seite und die der Schwestern auf der anderen sind wenig leistungsfähig; es ist keine dominierende Verbindung, es ist eine verdammte Verbindung.

Catherine Clément



Textnachweise:

Helga Brock: Edvard Grieg als Musikschriftsteller
Altenmedingen 1999

Catherine Clément: Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft
Aus dem Französischen von Annette Holoch
München 1994

Quellennachweise:

Gundula Kreuzer: Curtain, Gong, Steam.
Wagnerian Technologies of Nineteenth-Century Opera
Oakland 2018

Wagner in Context
Hrsg. von David Trippett. Cambridge 2024

Die zitierten Texte wurden teilweise gekürzt und der neuen Rechtschreibung angepasst. Überschriften sind zum Teil redaktionell hinzugefügt.

Motion Capture – ein Tracking-Verfahren zur Erfassung und Aufzeichnung von Bewegungen. Durch diese Technologie können z.B. körperliche Bewegungen in einem anderen Medium wiedergegeben oder zur Steuerung von Anwendungen genutzt werden.

In der 1. Szene werden die Körperbewegungen der drei Rheintöchter erfasst und in Echtzeit von ihren Rheintöchter-Avataren ausgeführt und auf einer LED-Wand gezeigt.

Virtual Reality – eine virtuelle Umgebung in 3D, in der Nutzer:innen durch ihre Bewegungen navigieren und interagieren können. Ein wichtiger Aspekt dieser Technologie ist die Immersion, das Eintauchen in die künstliche und die Abtrennung von der realen Umgebung.

In dieser Inszenierung haben 15 Zuschauer:innen die Möglichkeit, mit VR-Brillen in eine für diese Produktion geschaffene virtuelle Realität einzutauchen. In der 1. Szene auf dem Grunde des Rheins können sie mit den Rheintöchtern und verschiedenen Objekten aktiv interagieren, in Nibelheim (3. Szene) erleben sie die Entstehung eines Nibelungen.

Rendering – ein Verfahren in der Computergrafik, auch Bildsynthese genannt, das die Erzeugung von Bildmaterial aus Rohdaten wie z.B. einem Modell bezeichnet. Auf diese Weise können Eigenschaften von abgebildeten dreidimensionalen Gegenständen wie Schatten und Reflexionen in einem zweidimensionalen Medium wiedergegeben werden.

In dieser Inszenierung sind auf diese Weise die visuellen Inhalte entstanden, die in der 1. sowie in der 3. Szene auf der LED-Wand gezeigt werden.

 THEATER KOBLENZ

Spielzeit 2025/2026


Intendant: Markus Dietze (V.i.S.d.P.)

Redaktion: Andreas Wahlberg

Fotos: Matthias Baus (von der Hauptprobe am 20. Oktober 2025)



365

 THEATER KOBLENZ