

Von der Unvereinbarkeit von Macht und Liebe

Hartmut Haenchen auf der "blauen Brücke" vor dem Muziektheater Amsterdam, der Heimstatt der Niederländischen Oper.

Hartmut Haenchen op de Blauwbrug voor Het Muziektheater in Amsterdam, de thuishaven van De Nederlandse Opera.  
(Foto: Benjamin Plag.)

Hartmut Haenchen

# Von der Unvereinbarkeit von Macht und Liebe

*Over de onverenigbaarheid van  
macht en liefde*

Richard Wagners

Der Ring des Nibelungen

Schriften

Dokumente

Interviews

Einführungen auf 4 CD's

Richard Wagner

# Inhalt

- 6 Ein Wort vorab
- 7 Een woord vooraf
- 9 Peter Zacher: Hartmut Haenchens Heimatstadt Dresden:  
Fluchort und Zufluchtsort
- 13 Cornelia Ganitta: “Nederlandse Leeuw” geeft Haenchen  
voldoening
- 15 Kennismaking met Wagner en Bayreuth
- 19 Franz Straatman: Vier statements uit *Odeon*
- 22 Stammbaum der Personen im *Ring*
- 24 Erläuterungen zum Stammbaum  
Toelichting bij de stamboom
- 28 Überlebende und Tote
- 29 Stichworte zum Verständnis Wagners und seiner Werke:  
Zeitgeschichte, Zeitgenossen, Die Person Wagner,  
Musikalische Einflüsse, Politische Ansichten, Wagners wichtigste  
musikalische Neuerungen, Wagners wichtigste Quellen,  
Wagners wichtigste Themen, Philosophisches Gedankengut,  
Antisemitismus, Literatur, Das Libretto: Wort-Ton-Verhältnis,  
Stabreim
- 33 Worterklärungen
- 38 Daten und Dokumente zur Entstehung des *Rings*
- 43 Bemerkungen und Dokumente zum *Ring* allgemein
- 49 Bemerkungen und Dokumente zu *Das Rheingold*
- 51 Bemerkungen und Dokumente zu *Die Walküre*
- 53 Bemerkungen und Dokumente zu *Siegfried*
- 57 Bemerkungen und Dokumente zu *Götterdämmerung*
- 63 “Mein Ideal ward mit den ersten Aufführungen nicht erreicht”  
Über die Bayreuther Gesamtaufführung des *Ring des*  
*Nibelungen*, 1876
- 69 Wotan und seine Vögel  
Wotan en zijn vogels
- 74 Die Rheintöchter, die den Ring nicht zurück haben wollen  
De Rijndochters, die de ring niet terug willen hebben
- 77 Richard Wagner und das Tempo in seiner Musik
- 85 Druckfehler-Liste *Götterdämmerung*
- 92 Colofon
  
- 4 CD's mit Musikbeispielen  
Einführungen  
Interviews mit Aukelien van Hoytema

# Ein Wort vorab

Wieder ein Wagner-Buch? Ermutigt von vielen, die meine Interpretationen und meine Einführungen gehört haben, entschloß ich mich, die Aufzeichnungen meines über zwanzigjährigen Studiums des *Rings* einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Die Niederländische Oper hat mir dazu dankenswerter Weise kurzfristig die Möglichkeit geboten. Dieses Buch ist also nicht unter dem Aspekt einer wissenschaftlichen Arbeit zu sehen, sondern als Dokument der Arbeit eines Dirigenten in der Vorbereitung zur Aufführung des größten Werkes der Operngeschichte. Während der Vorbereitungen auf dieses Werk habe ich mich in die sehr umfangreiche Literatur über Wagner vertieft und für mich wichtige Aspekte aufgezeichnet. Da ich aber weder an eine wissenschaftliche Veröffentlichung noch an eine Herausgabe der Notizen dachte, sind einige Zitate ohne Quellen-Nachweis geblieben und die Autoren mögen mir das verzeihen. Ihnen sei hier für Ihre Arbeit gedankt. Ein Teil der Aufzeichnungen ist auch entstanden, als ich mich auf die Einführungsvorträge im Goethe-Institut Amsterdam vorbereitete. Ausschnitte daraus sind auf den beiliegenden vier CD's zu hören.

Ich glaube, daß ein *Ring*-Handbuch entstanden ist, das sowohl dem Fachmann, als auch dem interessierten Wagner-Liebhaber viel Anregung und Quellenmaterial in die Hände gibt und darüber hinaus auch noch die Gedanken eines Dirigenten zeigt. Es spiegelt meine Arbeitsweise wieder und insofern ist es auch ein Dokument meiner dreizehnjährigen Chefdirigenten-Tätigkeit an der Niederländischen Oper, die mit der

letzten Aufführung des 'Welterlösungsmotivs' sein Ende findet. Dieses Buch ist deshalb auch ein Dank an 'mein' Publikum. Ich bin glücklich, daß es mir gelungen ist, in Amsterdam eine *Ring*-Aufführung zu realisieren, die Quellen heranzieht (ein kleines Beispiel ist auf Seite 91 zu sehen), die bisher nicht einmal in Bayreuth benutzt wurden. Auf Grund meiner wissenschaftlichen Vorarbeiten hat die Bibliothek der Niederländischen Oper in mühsamer Arbeit ein neues Orchestermaterial hergestellt. Die klangliche Realisierung zeigt, daß sich hier neue Dimensionen der Wagner-Rezeption auf tun. Die Geschichte der Partituren reicht von dem für mich überraschenden Geschenk aller *Ring*-Partituren einer mir damals unbekanntem Ärztin aus dem damaligen West-Berlin, Frau Dr. Hildegard Frisius bis zur Bereitstellung aller Materialien der Richard Wagner-Gesamtausgabe insbesondere durch Frau Dr. Christa Jost bis zu meinen Korrekturen an der Neuausgabe, die – wie alles Menschenwerk – fehlerhaft ist (siehe das Druckfehler-Verzeichnis Seite 85).

Ist es ein Zufall, daß ich die Funktion des Generalmusikdirektors in Wagners Geburtsstadt antreten werde?

Hartmut Haenchen  
Amsterdam, Mai 1999

## Een woord vooraf

Nog een Wagner-boek? Aangemoedigd door velen die mijn interpretaties en lezingen hebben gehoord, besloot ik de aantekeningen die ik tijdens mijn twintig jaar durende studie van de *Ring* gemaakt heb, voor een breder publiek toegankelijk te maken. Ik ben De Nederlandse Opera erkentelijk dat zij mij hiertoe op zo korte termijn de gelegenheid heeft gegeven. Dit boek heeft niet de pretentie een wetenschappelijke verhandeling te zijn; het is de neerslag van al het voorbereidende onderzoek dat ik als dirigent voor de uitvoering van dit grootste werk uit de operageschiedenis heb verricht. Tijdens deze voorbereidingen heb ik mij in de zeer omvangrijke literatuur over Wagner verdiept en aantekeningen gemaakt over de voor mij belangrijke aspecten. Omdat ik echter noch aan een wetenschappelijke publicatie noch aan een uitgave van deze aantekeningen dacht, zijn enige citaten zonder bronvermelding gebleven, en de auteurs moeten me dat maar niet kwalijk nemen. Graag wil ik hen hier voor hun werk bedanken. Een deel van mijn aantekeningen is ook ontstaan toen ik mij voorbereidde op de lezingenreeks die ik in het Goethe-Instituut te Amsterdam heb gehouden. Fragmenten hieruit zijn op de vier cd's bij dit boek te beluisteren.

Ik geloof dat een *Ring*-handboek is ontstaan dat zowel de vakman als de geïnteresseerde Wagner-liefhebber veel stimulerende ideeën en bronnenmateriaal alsmede gedachten van een dirigent te bieden heeft. Het weerspiegelt mijn werkwijze en als zodanig vormt het ook een document van mijn dertienjarige chefsdirigentschap bij De Nederlandse Opera, dat met de laatste uitvoering van het 'Welterlösungsmotiv' wordt besloten. Dit boek is derhalve ook

een dankbetuiging aan 'mijn' publiek. Ik ben blij dat het mij is gelukt in Amsterdam een *Ring*-uitvoering te verwezenlijken waarvoor bronnen zijn gebruikt (zie voor een klein voorbeeld pag. 91) die tot dusverre zelfs in Bayreuth niet in aanmerking werden genomen. Op basis van mijn voorbereidend wetenschappelijk werk hebben de medewerkers van de Muziekbibliotheek van De Nederlandse Opera met veel geduld en moeite nieuw orkestmateriaal vervaardigd. Het klankbeeld dat hierdoor is ontstaan, maakt duidelijk dat zich hier nieuwe dimensies in de Wagner-receptie openen. De geschiedenis van de partituren reikt van het moment waarop ik tot mijn grote verrassing alle *Ring*-partituren cadeau kreeg van een mij destijds onbekende arts uit het toenmalige West-Berlijn, Dr. Hildegard Frisius, de beschikbaarstelling van al het bronmateriaal door de Richard-Wagner-Gesamtausgabe, in het bijzonder Dr. Christa Jost, tot en met mijn correcties op de nieuwe editie *Richard Wagner: Sämtliche Werke*, die – zoals alle mensenwerk – niet feilloos is (zie pag. 85v).

Is het louter toeval dat ik de functie van muzikaal directeur in Wagners geboortestad ga bekleden?

Hartmut Haenchen  
Amsterdam, mei 1999

Der führende deutsche Bildhauer Wieland Förster schuf diese Büste von Hartmut Haenchen 1998. Seit der ersten öffentlichen Ausstellung im berühmten Dresdner Albertinum im November 1998 war die Büste in zahlreichen Ausstellungen zu sehen.

De vooraanstaande Duitse beeldhouwer Wieland Förster maakte deze buste van Hartmut Haenchen in 1998. Sinds zijn onthulling in het vermaarde Albertinum te Dresden in november 1998 was deze buste op talrijke andere tentoonstellingen te bezichtigen.  
(Foto: Ilona Ripke.)

Peter Zacher

## Hartmut Haenchens Heimatstadt Dresden: Fluchtort und Zufluchtsort

Nach einem Interview in den *Dresdner Neuesten Nachrichten*  
28/29. Oktober 1995

Verabredet bin ich mit Hartmut Haenchen in Loschwitz am Dresdner Hang. Mühevoll suchen nach der richtigen Straße, mehrere Male umkehren und zurückfahren. Schließlich wage ich, auf Empfehlung von Ortskundigen, ein Sperrschild zu ignorieren, komme so ans Ziel. (Merke: wenn man etwas erreichen will, darf man sich nicht immer an alle Vorschriften halten.) Das Haus ist eingerüstet, im Innern ein Irrwitz von Baustellen – kann man hier denn überhaupt leben? Man kann. Die oberste Etage ist ausgebaut, noch nicht fertig zwar, aber schon einigermaßen wohnlich. Wer sich so einrichtet, tut er es, um hier zu leben? Zieht es den 1943 geborenen Dirigenten doch wieder nach Dresden? War Dresden so etwas wie eine Jahre bewahrte Sehnsucht?

Tatsache ist, Haenchen und seine Frau lassen eine Wohnung nach exakten eigenen Vorstellungen ausbauen, obwohl sie nicht wissen, ob sie jemals hier ganz wohnen werden. Was aus dem Rest des Hauses wird, ist ihnen nicht bekannt, auch nicht, ob einem Restitutionsanspruch von anderer Seite entsprochen werden könnte. Dennoch, ungefragt verwendet Haenchen das Wort Zufluchtsort. Die Geschichte des Hauses ist ohnehin merkwürdig. Als die Familie in Dresden wohnte – eine lange Zeit, doch davon später –, bemühte sie sich zum Weggang nach Amsterdam 1985 (“nicht ganz freiwillig”, meint Haenchen, aber das ist ein Understatement) um eine Wohnung, in der man wenigstens in Ruhe arbeiten kann. Die alte Wohnung unmittelbar an der Teplitzer Straße war ein Alptraum, selbst dann laut, wenn man nicht Musiker ist: sechsspurige Verkehrsstraße, zwei Ampeln, ein Plattenwerk mit Lkw-Verkehr und eine sowjetische Kaserne mit nächtlichen Panzerfahrten. Kaum sind die Haenchens in Amsterdam, kommt ein Hinweis, daß jemand in Dresden ein Haus privat verkaufen wolle. “Aus diesem Heimatgefühl heraus”, bekundet Haenchen seine Kaufabsicht. Das Wunder geschieht, er bekommt die staatliche Genehmigung zum Kauf. Offenbar geschieht das, weil einige Leute (Wolfgang Berghofer etwa, der damals neue Oberbürgermeister, vermutet Haenchen) schon mit dem vorsichtigen

Umdenken begonnen haben. Und so freut sich Haenchen, als alter Dresdner durch den Wiederaufbau eines typischen Dresdner Hauses auch ein Quentchen zur Rekonstruktion alter Schönheit der Stadt beitragen zu können, obwohl er alles hineinstecken muß, was er besitzt.

*Prägendes Vorbild – Rudolf Mauersberger*  
Da ist es wieder, das Wort vom alten Dresdner, so kostbar, als spräche man von alten Kunstwerken oder alten Weinen: Die frühe Dresdner Phase heißt für Hartmut Haenchen auch Kreuzchor, und darüber kann man eben nicht sprechen, ohne Rudolf Mauersberger zu nennen, den Kreuzkantor mit der sagenhaften Fähigkeit, die Jungen, auch Haenchen, an der richtigen Stelle zu packen und zu fordern. Oder zu fördern. Beides gehört zusammen. Er schafft Freiräume, läßt den erst Zwölfjährigen bereits Gruppenproben leiten – systematische Förderung eines Talents. Ohne Mauersberger wäre die Berufswahl nicht so geradlinig verlaufen. Geradlinig? Haenchen bewirbt sich um ein Dirigierstudium, wird nicht angenommen, studiert statt dessen Gesang, was er nicht als Nachteil oder gar Zeitverschwendung versteht. Im dritten Studienjahr unternimmt er einen zweiten Versuch und hat diesmal Erfolg.

Aber vor dem Studium liegt noch etwas Ungewöhnliches, die Wiederentdeckung des Requiems von Johann Adolf Hasse. Haenchen setzt sich mit Mauersbergers Interpretationsstil auseinander, erkennt plötzlich zum ersten Mal, daß es besonders in der älteren Musik doch mehrere Möglichkeiten der Interpretation gibt. Als ganz junger Kruzianer hatte er noch jede Version, der er erstmalig begegnete, für die reine Wahrheit gehalten. Mit dreizehn Jahren beginnt er, Bücher zu Interpretations- und Aufführungsfragen zu lesen, entdeckt für sich den Reichtum an Handschriften in der Sächsischen Landesbibliothek. Dabei sucht er gar nicht einmal nach alten Partituren, sondern nach alten Schriften zur Aufführungspraxis. Und dem Jungen kommt zugute, daß er damals schon beim Lesen einer Partitur Klangvorstellungen hat. Er stößt auf Hasse, von dem

damals, Mitte der fünfziger Jahre, kaum jemand etwas kennt. Haenchen beginnt, aus alten Handschriften abzuschreiben, lernt unglaublich viel dabei. Er lernt, einen Generalbaß auszusetzen, wovon er bis dahin keine Ahnung hatte. Das Lesen von Handschriften betreibt er heute noch, denn er ist ein akribischer Dirigent, der sich auch und gerade bei Werken des Standardrepertoires immer wieder an Autographen orientiert. "Da fallen einem plötzlich Druckfehler selbst in neuesten Ausgaben auf, die nur deshalb entstehen, weil sich Musikwissenschaftler nicht in einen schöpferischen Prozeß hinein-denken können." Kurzum, es kommt zur Aufführung des Hasse-Requiems, und das wird zugleich Haenchens Aufnahmeprüfung für die Hochschule. Er war ja schon mit fünfzehn Jahren als Kantor tätig und konnte erste Erfahrungen mit Chören und kleinen Orchestern machen.

Nach Abschluß des Studiums geht Haenchen 1966 nach Halle, wird Direktor der Robert-Franz-Singakademie und Dirigent der Halleschen Philharmonie. 1972 wird er 1. Kapellmeister in Zwickau. An der Berliner Staatsoper dirigiert er Modest P. Mussorgskis *Boris Godunow*. Es folgen als Ergebnis des ersten Preises ("zu meiner eigenen Überraschung") im Dirigierwettbewerb erste Gastaufgaben in Dresden, zunächst Serenaden, dann große Konzerte mit der Philharmonie. Diese Zusammenarbeit hält bis 1976 an.

Hätte es nicht nahegelegen, ihm den Posten des Chefdirigenten zu übertragen, als der 1977 frei wurde? Gab es Irritationen, Mißhelligkeiten? "Sie existierten, waren einseitig, gingen aber nicht von mir aus. Ich habe zehn Jahre lang keine Einladung an die Philharmonie bekommen. Es gab im Orchester Kräfte, die dafür sorgten, daß ich grundsätzlich nicht eingeladen werden konnte. Ich bin überzeugt, daß sie als verlängertes Arm der Machthaber wirkten. Das habe ich anhand meiner Akte eindeutig feststellen können. Aber dann geschah für mich das Wunder, daß ich ausgerechnet am Vorabend der Maueröffnung wieder ein Philharmoniekonzert dirigierte."

Wir sind der Chronologie vorausgeeilt. Noch schreiben wir das Jahr 1976. Haenchen wechselt zur Mecklenburgischen Staatskapelle nach Schwerin. Mecklenburg und große Musik? Dresdner pflegen da gewöhnlich etwas hochnäsiger zu reagieren. Was kann dort schon Nennenswertes geschehen? Immerhin waren unter Haenchens Vorgängern in diesem Amt Kurt Masur (1958-1960) und Klaus Tennstedt (1962-1971), über deren internationale Reputation ebenso wie die Haenchens nun wirklich nicht viel geredet

werden muß. Es folgt die Zeit, in der Haenchen freischaffend tätig ist und vor allem an Berliner Theatern wirkt. An der Staatsoper dirigiert er fast alle Mozart-Opern, Paul Dessaus *Lukullus*, Richard Wagners *Tannhäuser* und *Parsifal*, an der Komischen Oper Glucks *Orfeo* und Aribert Reimanns *Lear*. Er ist Gast des Rundfunk-Sinfonieorchesters und gastiert 1985 erneut in Dresden, aber nicht bei der Philharmonie, sondern zur Wiedereröffnung der Staatsoper am Pult der Staatskapelle bei der Uraufführung von Siegfried Matthus' Oper *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*.

Ein Jahr später, im Juli 1986, dirigiert er am gleichen Pult die Premiere von Richard Strauss' *Elektra* mit der großartigen Regie der Ruth Berghaus. Aber da ist das Verhältnis zwischen Haenchen und der Staatsmacht der DDR schon völlig zerrüttet. Ich erinnere mich an ein Gespräch mit ihm, das kurz vor dieser Premiere stattfand. Damals war dem Dirigenten die Verbitterung deutlich ins Gesicht geschrieben, obwohl er eigentlich Grund zur Freude gehabt haben müßte: er stand kurz vor seiner endgültigen Übersiedlung nach Amsterdam.

Die Firma Partei & Regierung hatte schon einige Jahre zuvor einen ungeschickten Versuch gemacht, das Ärgernis Haenchen loszuwerden. Völlig unerwartet erhielt er die Erlaubnis, bei einer Konzertreise nach Japan seine Familie mitzunehmen. Dahinter stand die Hoffnung, er würde die Gelegenheit nutzen und wegbleiben. Die Familie beschloß aber, diese Gelegenheit nicht zu nutzen, denn der Weg für eine Rückkehr als Gastdirigent wäre damit verbaut gewesen. "So nicht. Wenn man mich loswerden will, muß man das schon deutlicher sagen. Und außerdem wußte ich nicht ganz genau, was da eigentlich gespielt wird." Noch ein weiterer gewichtiger Grund kam hinzu: 1980 war Haenchen zum künstlerischen Leiter des Kammerorchesters Carl Philipp Emanuel Bach in Berlin gewählt worden. Das geschah in einer Zeit, in der Haenchen nicht reisen durfte, sich allerhöchster Ungnade erfreute und eigentlich gar nichts mehr ging. Da war also ein Orchester, das den Mut hatte, Haenchen trotzdem zum Chef zu berufen. Das allein schon spricht für seine Leistungsfähigkeit als Musiker, erklärt aber auch, daß er sich diesem Orchester bis heute nicht nur künstlerisch, sondern auch moralisch verpflichtet fühlt.

*Eklat in Schwerin kostete Chefposition*  
Das gab es in jenen Zeiten eben auch, diesen Männerstolz vor Königsthronen. "Ohne diese Haltung von Musikern wäre ich wahr-

scheinlich ziemlich untergegangen.“ Alles das ereignete sich nach dem “Schweriner Skandal”, der zum Drehpunkt des gespannten Verhältnisses geworden war. Die Chefposition in Schwerin war nach Dresden für Haenchen außerordentlich wichtig. Während das Schauspiel immer sehr schnell auf den politisch jeweils neusten Stand reagierte, war in der Oper die Verzögerung durch den längeren Produktionsprozeß recht beträchtlich. Die Oper rangierte für den Intendanten sowieso ganz weit hinten: die Behandlung war dementsprechend. Haenchen bekam kaum Probenzeiten, weil alles in das Schauspiel hineingestopft wurde. Das Orchester mußte in Kauf nehmen, daß ihr Chef auf Anweisung des Ministers eine Japantournee unternahm. (“Ich hätte damals nein sagen müssen.”) Der eigentliche Auslöser aber war ein doppelter: das Gerangel um Friedrich Goldmanns Oper *Hot*, die der Obrigkeit zum 30. Jahrestag der DDR überhaupt nicht gefiel. Also verbannte man die Oper ins Foyer und wollte nicht den Chefdirigenten, sondern den Studienleiter dirigieren lassen, um dem Werk “kein Übergewicht” zu verleihen. Außerdem sollte im Festakt zum Jahrestag die 2. *Sinfonie* Dmitri Schostakowitschs aufgeführt werden, aber nur das Chorfinale “Widmung an den Oktober” ohne den richtigen Kontext des Gesamtwerkes. Haenchens Weigerung kam dem Intendanten sehr gelegen – die Episode Schwerin endet hiermit.

Einen so hinausgeworfenen Dirigenten wählen nun Berliner zum Chef! So armselig waren wir, daß wir das schon als Mutbeweis werten müssen. Und zugleich ist es erstaunlich, daß Haenchen nun trotz des Schweriner Ekklats in den knapp sieben Jahren danach bis zu seinem Weggang auch in der DDR höchst attraktive Aufgaben erhielt. Berlin ohnehin, aufgepöppelt und auch künstlerisch zum Schaufenster instrumentalisiert, daneben Dresden in der auch international stark beachteten Phase der ersten vier Premieren im pompös wiedereröffneten Haus. Und Auslandsgastspiele gab es ohnehin – Haenchen war zu einem sehr gefragten Dirigenten geworden.

Seltsamerweise ist Holland eins der letzten europäischen Länder, in denen Haenchen dirigierte. 1984 wird er eingeladen, mit dem Philharmonischen Orchester Rotterdam *Elektra* in einer Produktion Harry Kupfers zu dirigieren. Es läuft gut, das Orchester einschließlich seiner Leitung reagiert unmittelbar und positiv. Es folgt sofort eine Reihe von Einladungen, dieses und andere holländische Orchester zu dirigieren. Haenchen profitiert davon, freischaffend zu sein. Das macht ihn flexibel, so daß er die Einladungen

annehmen kann. In diese Zeit (1985) fällt die Gründung der Niederländischen Philharmonie in Amsterdam, eine Gründung, bei der einiges recht unglücklich verlaufen ist, weil man mehr auf soziale Absicherung als auf künstlerische Leistungsfähigkeit orientiert ist. Drei Orchester, in Qualität und Mentalität höchst unterschiedlich, werden zusammengeworfen.

Haenchen wird gefragt, ob er bereit ist, die Leitung zu übernehmen. Er weiß, daß Hans Vonk nach Dresden gehen wird, er weiß außerdem, daß man ihn gern los sein möchte, rechnet sich also gewisse Chancen aus, die Genehmigung der DDR zur Amtsübernahme und zur Ausreise zu erhalten. Die Niederlande haben zudem ein Kulturabkommen mit der DDR, so daß er die Brücken nicht völlig abbrechen muß. Es kann ein Fehler sein, in der Politik mit Logik zu argumentieren, aber dieses Mal geht die Rechnung auf. Trotzdem weiß er beim Weggang nicht, ob er je wieder zurückkommen darf.

Auch wenn er es zu verdrängen sucht, nagt es an ihm (und erklärt, warum er vor neun Jahren älter aussah als heute). Es treibt ihn noch eine ganze Weile um, und ist vielleicht bis heute noch nicht ganz überwunden. Und trotzdem: “Ich rede heute auch mit denen, die mir damals Übles angetan haben. Ich bin kein nachtragender Mensch. Ich habe weder Rachegeanken noch Haßgefühle.” Sollten aber einzelne von ihnen wieder in eine exponierte Stellung geraten, denkt er neu über seine Haltung nach. “Ein einziges Mal habe ich von meinem Wissen aus den Akten Gebrauch gemacht und bin aktiv geworden.” Inzwischen ist Haenchens Vertrag in Amsterdam bis 2002 verlängert worden. Das spricht nicht dafür, daß man dort mit ihm besonders unzufrieden ist. Seine Arbeit hat Merkwürdigkeiten. Nicht nur, daß er in einer Doppelfunktion als Opern-Chefdirigent und Orchesterchef tätig ist. Die Amsterdamer Oper hat kein eigenes Orchester, und in die Niederländische Philharmonie ist das Kammerorchester Nederlands Kamerorkest eingebunden. Die Philharmonie ist ein riesiges Unternehmen, das ungefähr 150 Konzerte im Jahr spielt. Dazu kommen achtzig Vorstellungen in der Oper. Natürlich findet das nicht alles unter der Leitung des Chefs statt; aber in den dreizehn Jahren seiner Tätigkeit hat er nicht weniger als ca. 630 Konzerte dirigiert, dazu 44 Premieren und 380 Vorstellungen in der Oper. Die Gefahr der Erschöpfung künstlerischer Potenz liegt da sehr nahe. Aber das ist ein Problem, vor dem nicht wenige Dirigenten stehen. Bei aller Achtung allein vor der physischen Leistung (“Das hat etwas mit Mauersberger

zu tun.“) bekennen diese Zahlen aber auch die Krise, in der sich das Musikleben vieler Länder befindet.

#### *An der Grenze zur Überlastung?*

Das Orchester, unter unglücklichen Umständen als Konglomerat entstanden, mußte von Haenchen in kürzester Zeit zu einem Spitzenensemble getrimmt werden. Die Konkurrenz, das Koninklijk Concertgebouworkest, spielt im gleichen Saal, und jeder kann vergleichen. Da freut man sich natürlich, wenn die Kritik feststellt, die Philharmonie habe inzwischen den gleichen Standard wie der berühmte Bruder, zumal 14 Jahre Philharmonie gegen ein Jahrhundert der Tradition stehen. Dabei muß man noch berücksichtigen, daß das neue Orchester zwar vom Publikum, von der Presse jedoch zunächst nicht sehr herzlich begrüßt wurde. Die Philharmonie hat aber weit mehr Besucher: manche Programme sind fünfmal hintereinander ausverkauft. Und das bedeutet immerhin fünfmal etwas mehr als zehntausend Besucher bei Eintrittspreisen zwischen 18 und 40 Mark. Das ist für eine Hauptstadt ein ungewöhnlich niedriger Kartenpreis.

Hartmut Haenchen dirigiert Opern und Konzerte. Gibt es für eins der beiden Genres eine Vorliebe? Er möchte eine neue Balance schaffen, bei der er Kammerorchester (Amsterdam und Berlin), großes Orchester und Oper zu etwa gleichen Teilen dirigiert. Das heißt, daß er mehr Konzerte dirigieren möchte. Jetzt aber leitet er im Durchschnitt drei von zehn Premieren im Jahr. Dabei arbeitet die Oper mit allen holländischen Orchestern zusammen. Man wechselt sich auch bei ein und derselben Oper bei Wiederaufnahmen ab. Ein großer Vorteil: kein Musiker wechselt innerhalb einer Produktion. Man hat also von der ersten Probe bis zur letzten Vorstellung die gleichen Musiker zur Verfügung. Das konstituiert einen Standard. Auch die Sänger wechseln nicht; Haenchen kann nicht verstehen, wenn ein Opernhaus darauf stolz ist, dem Publikum bei jeder Aufführung andere Gäste zu präsentieren. Besteht aber nicht doch die Gefahr, daß Haenchen zu viel tut? Sein Programm reicht eigentlich für drei Dirigenten, und gar zu schnell wird Kreativität durch Alltagsroutine zugedeckt. Gerade ein Musiker muß ja irgendwo und irgendwie auch Kraft tanken und Zeit haben, sich intensiv mit solchen Werken zu befassen, die er noch nie dirigiert hat, gleichgültig, ob es sich dabei um tradierte oder neue Kompositionen handelt. Haenchens Gastdirigate halten sich in relativ engen Grenzen. Es gibt Spielstätten, an die er immer wieder zurückkehrte: Covent Garden Opera London, Komische und

Staatsoper Berlin. So bleibt Amsterdam das eigentliche Zentrum seiner Arbeit, wo er auch in der Planung auf Kontinuität setzt. Daß er sich mit großer Intensität in Werke einarbeitet, beweisen ausführliche Schriften zu deren Interpretation. Das ist nicht oberflächlich hingeschrieben, sondern das Resultat tiefotender gedanklicher Auseinandersetzung und intensiver Recherche, an die er sich ja schon als Jugendlicher gewöhnt hat. So etwas tut kein Routinier. Und vielleicht trifft auf Haenchens Arbeitsweise das zu, was ein französischer Dirigentenkollege mit dem Satz beantwortet hat: “Il est toujours la première fois” – Es ist immer das erste Mal, sollte es zumindest sein, auch wenn man ein Werk schon Dutzende Male dirigiert hat. Was freilich nicht heißt, daß man auch immer die Fehler des ersten Mals wiederholen müßte. Es wäre im übrigen recht reizvoll, frühere Schallplatteneinspielungen mit jüngeren Produktionen zu vergleichen. Seine Diskographie weist rund zweihundert Titel auf. Allein das könnte ein Lebenswerk sein.

Mit der Berufung als Generalmusikdirektor an die Oper Leipzig rückt er wieder der sächsischen Heimat näher ohne die Bande zu seiner Wahlheimatstadt Amsterdam aufzugeben. Eine neue Herausforderung zwischen Tradition, Geldmangel und von ihm gewünschten neuen Strukturen.

Vielleicht gibt es ja dann ein Wochenende in seinem Dresdner Haus.

## “Nederlandse Leeuw” geeft Haenchen voldoening

Hij werd op een zondag in het teken van de ram geboren: op 21 maart 1943.

De geesten van Bach en Moessorgski – op dezelfde dag respectievelijk in 1685 en 1839 ter wereld gekomen – moeten aan zijn wieg hebben gestaan. Dat feit kan een verklaring bieden voor zijn tot op heden succesvolle carrière als dirigent. Hartmut Haenchen, 1.83 meter, schoenmaat 43, draagt bij voorkeur donkere kleding, zonder stropdas. Hij hoeft zich hier niet te onderwerpen aan de Duitse dwang om een das te dragen. Afhankelijk van wat hij dirigeert, weegt hij 81 of 83 kilo.

Tien jaar woont en werkt hij in Nederland, in Amsterdam. In een kranteninterview bij zijn aantreden als chefdirigent van het Nederlands Philharmonisch Orkest van het Nederlands Kamerorkest én muzikaal directeur van De Nederlandse Opera, zei hij: “Ik weet niets van hoe het er in Amsterdam bij staat. De tijd zal het me leren of het een voor- of een nadeel is dat ik hier kom.”

Onder zijn leiding werd het symfonieorkest van de grond af opgebouwd, op basis van de fusie tussen het Amsterdams Philharmonisch en het Utrechts Symfonie Orkest, en hij stelde voor het Nederlandse Kamerorkest een eigen identiteit veilig. Een periode ook waarin hij voor de opera belangwekkende muzikale ontwikkelingen in gang zette. Wat zijn de plussen en minnen? “Ik heb steeds geprobeerd om de vooroordelen tegen Duitsers, dat zij arrogant en heerszuchtig zijn, te weerleggen.” Toch ontkom je als Duitser in Nederland blijkbaar niet aan die clichés. “Er zijn nog steeds enkele mensen in het orkest die mij als een probleem zien, omdat ik Duitser ben.” Hij kan er mee leven. [...]

Mismoedig werd Hartmut Haenchen een enkele maal over uitlatingen in kranten. Zo vroeg een recensent in een landelijke krant zich in het begin van Haenchens werkzaamheden af: “Is het voor ons nodig dat een Duitser twee belangrijke functies in ons muziekleven krijgt?” Intussen heeft die krant zijn mening drastisch gewijzigd. Nu is er sprake van “onvervangbaar bestanddeel van de Amsterdamse cultuur” is geworden. Voor hem is Amsterdam een “metropool met flair, een culturele wereldstad” en

“het beste wat iemand kan overkomen die niet in zijn geboorteland mag blijven.” Want de autoriteiten van de DDR lieten hem in 1986 ruimhartig gaan in het kader van het cultureel verdrag met Nederland. Hij, het enfant terrible, weliswaar geen politieke relschopper, maar niet iemand die overal aan mee wilde werken, zoals het dirigeren van een politiek concert. Tegen betaling mocht hij weg. Tot aan de “Wende” moest hij 20 procent van zijn inkomsten aan de DDR-staat afdragen. Maar ook in Nederland had hij het niet makkelijk om financieel binnen te lopen. Hij moest 72 procent belasting betalen. “Zestien banken liep ik af voor ik krediet kreeg om een huis te kopen.”

Tijd heelt alle wonden. Haenchen kan van het leven in Amsterdam profiteren. Hij heeft het gevoel gekregen er bij te horen. Dat werd nog versterkt door de eer die hem ten deel viel in 1993, toen hem gevraagd werd het 4-mei-herdenkingsconcert te dirigeren. En zijn benoeming tot ridder in de Orde van de Nederlandse Leeuw met Koninginnedag gaf hem helemaal grote voldoening, te meer daar hij gefeliciteerd werd door alle bureaus. Hij werkte ook zelf mee aan zijn integratie door in 1995 de Nederlandse nationaliteit aan te vragen. Hij werd Nederlander met de Nederlanders in zijn smaak voor haring en voor mosselen. Maar tijd om zich te verdiepen in het Nederlandse culturele leven, bijvoorbeeld in Nederlandse literatuur, vond hij amper. “In Duitsland was ik een fervent lezer. Ik heb hier op een stapeltje boeken *Vorfall* van Harry Mulisch liggen, in het Duits. Maar ik moet de meeste aandacht aan vakliteratuur en partituren besteden.” Vrije tijd besteedt hij ook aan museumbezoek, of hij loopt veilingen af, speurend naar een mooie aanvulling op zijn verzameling grafiek. En in de vakanties? Hij lacht: “Ik doe mijn best om dan niet langer dan acht uur per dag aan partituren te besteden.” Wat hij hier mist? Dat blijkt het brood, het echte stevige Duitse brood. Dat kun je in Amsterdam niet krijgen en daarom gaat zijn vrouw af en toe net over de grens boodschappen doen, om een hele voorraad brood in te slaan. En hij mist Dresden, waar hij opgroeide, meezong in het beroemde Kreuzchor, aan het conservatorium studeerde en een van de opningsvoorstellingen in

de herbouwde Semper Oper dirigeerde. Als iets hem met heimwee vervult, dan wel de akoestiek van dat operahuis.

“Dresden, ja das ist meine Heimat, wunderschöne stad, prachtige omgeving waar de korenvelden zo heerlijk geuren in de zomer.” Hij heeft er nu zijn eigen huis dat hem misgund werd in de DDR-tijd. Hij was uitgerekend op 9 november 1989, de dag dat de Muur viel, in Dresden, waar hij in het Kulturpalast dirigeerde. In Dresden kun je de lekkerste Saksische ‘Sauerbraten’ eten, en daar willen zijn vrouw en hij ook begraven worden.

Zelfs de kennisname vorig jaar van het zeshonderd pagina’s tellende dossier dat de Stasi naliet, heeft dat niet veranderd. Zo’n dikke pil over zijn handel en wandel had hij niet verwacht. Met veel had hij rekening gehouden, alleen niet met de mogelijkheid dat een oud-oom van joodse afkomst (die zelf door zijn familie in de nazi-tijd verstoep werd) zich als de ergste verklikker zou ontpoppen. “Dat was voor mij de grootste schok.” Maar wraakgevoelens koestert Haenchen niet, integendeel. “Ik zet me ook in voor de positie van zwakke mensen die tot informant van de Stasi werden.” De ontdekking van zijn dossier heeft hij achter zich gelaten, maar een bittere nasmaak is gebleven, want: “Het gevoel van ‘daar is mogelijk een camera, daar wordt de telefoon afgeluisterd’, laat me nooit los.” Zo’n driehonderd opera-voorstellingen en circa 280 verschillende symfonische werken heeft hij inmiddels in Amsterdam gedirigeerd. Hij vindt het heerlijk als de mensen applaudis-

seren, omdat ze overtuigd zijn van de prestatie, en niet, zoals in Duitsland, omdat de dirigent Haenchen heet. Hij zegt helemaal niets te moeten hebben van de Duitse hang naar statussymbolen. De open houding van de Nederlander is hem lief geworden, evenals diens nieuwsgierigheid – vooral op het gebied van opera – en diens eerlijkheid.

Het enige waar hij nog steeds moeite mee heeft, is de neiging van Nederlanders overall over te willen discussiëren en overleggen. “Met 120 mensen in het orkest kan ik niet tot in details treden. Maar de Nederlanders hebben een ander gevoel voor democratie. Vergaderingen duren uren; zaken worden plat gepraat, maar aan het einde blijkt er niets anders uit te komen dan het gevoel een stuk democratie te hebben ervaren. Maar kunst werkt niet democratisch.” En omdat kunst niet democratisch is brengt dat distantie, afstand met zich mee. “Natuurlijk moet er overeenstemming heersen. En ook ik put energie uit contacten. De orkestleden weten dat ik niet erg communicatief ben, ik ga niet eens gezellig met de club naar de kroeg.” Als Haenchen ontspanning zoekt, dan wel in zijn eigen wijnkelder. “Ik ben geen groot kenner, wel liefhebber.” [...]

Dit interview is overgenomen uit het dagblad *Trouw*, d.d. donderdag 17 oktober 1996. Inmiddels is Hartmut Haenchen 13 jaar in Nederland en is het aantal door hem gedirigeerde opera’s en symfonische werken aanzienlijk toegenomen.

# Kennismaking met Wagner en Bayreuth

Mijn eerste bezoek aan de Bayreuther Festspiele als jonge Oost-Duitse dirigent kan nog het beste worden omschreven als een verovering van de Grüne Hügel. In DDR-tijden was het bijna onmogelijk het land te verlaten en naar het Westen te reizen. Jarenlang heb ik brieven geschreven aan de regering, maar pas toen ik mijn eerste *Parsifal* en *Tannhäuser* had gedirigeerd, kwam er een voorzichtige positieve reactie. Men deed mij mee dat ik naar Bayreuth kon reizen, maar dat ze er geen cent aan zouden bijdragen. Oostmarken waren echter niets waard in West-Duitsland, en na de politieke moeilijkheden had ik nu een financieel probleem. In een brief aan Wolfgang Wagner heb ik vervolgens mijn situatie uitgelegd, en hij antwoordde vriendelijk dat ik kon komen. Ik ben toen in de archieven gedoken en heb zoveel literatuur gekocht als maar mogelijk was. In die periode heb ik tevens de Chéreau-*Ring* gezien en het was voor mij belangrijk om Boulez te horen. Eigenlijk was zijn heldere en doorzichtige aanpak een bevestiging van de wijze waarop ik toen over Wagner nadacht en van de richting die ik op wilde.

Al gauw merkte ik dat ik in de gaten werd gehouden door Stasi-medewerkers, wat ik later in mijn dossiers heb teruggevonden. Dat was een nachtmerrie. Een van hen gedroeg zich als een spion in een slechte film en hij fotografeerde mij met zijn sigarettenetui. In diezelfde tijd had ik contact met een cellist uit het Bayreuth-orkest, die ooit uit de DDR was gevlucht, terwijl het mij verboden was om zelfs maar met deze 'landverraders' te spreken. Meteen kwam er iemand tussenbeide die mij op mijn verplichtingen wees, en dat werd mij toen te gek. Ik heb de West-Duitse inlichtingendienst benaderd en de spionnen zijn toen opgepakt. Eenmaal terug in de DDR kon men mij eigenlijk niets verwijten, want spionnen bestaan officieel niet. Maar het jaar daarop mocht ik natuurlijk niet meer naar Bayreuth.

In mijn jeugd zat ik in Dresden op de Kreuzschule en was ik lid van het Kreuzchor. Wagner zelf heeft ook deze school bezocht, hoewel hij nooit in het koor heeft gezongen. Een van de werken die we in de Kreuzkirche uitvoerden was het graalkoor uit *Parsifal*: 'Der Glaube lebt; die Taube schwebt'. Dit was mijn eerste kennismaking met de muziek van Wagner. De ideeën voor de specifieke ijle klank van deze koorscène had de componist trouwens opgedaan in een andere kerk in Dresden, de Frauenkirche, die de vorm had van een grote koepel. In 1843 voerde hij daar zijn *Liebesmahl der Apostel* uit, dat geschreven was voor een koor van twaalfhonderd leden. Op de balustrades in de nok van die koepel had hij toen eveneens stemmen opgesteld, en dit akoestische effect horen wij terug in het graalkoor. Als over een aantal jaren de in de Tweede Wereldoorlog verwoeste Frauenkirche weer zal zijn opgebouwd, kunnen wij dit opnieuw horen.

Of dit echt de eerste Wagner-tonen zijn geweest die ik ooit heb gehoord, kan ik moeilijk zeggen. In Dresden was na de oorlog nauwelijks Wagner te horen. De Semperoper, waar de componist in de vorige eeuw chef-dirigent was geweest, was gebombardeerd en het provisorische operatheater in het Schauspielhaus had eigenlijk een te kleine orkestbak, hoewel ik *Tristan*, *Tannhäuser* en *Lohengrin* daar heb gehoord toen ik vijftien of zestien was. Mijn moeder was een groot Wagner-liefhebber en ze had een paar 78-toerenplaten met fragmenten uit Wagner-opera's. Als ik nu het Vorspiel van *Parsifal* dirigeer, herinner ik mij nog steeds het moment waarop ik die plaat moest omdraaien.

De *Ring* had ik al gedeeltelijk gehoord toen ik een jaar of vijf, zes was. Mijn moeder zat met het tekstboekje in de hand elke zomer aan een

oude radio gekluisterd om naar Bayreuth te luisteren, dat we met veel storingen konden ontvangen. De taal van de *Ring* vond ik als kind erg gek; ik vond het eigenlijk helemaal geen taal. Nu begin ik het libretto steeds beter te vinden. Het klankbeeld dat de taal zelf creëert is echt heel goed.

In mijn conservatoriumtijd was Wagner min of meer verboden – hoewel dat niet officieel zo was. De eerste reden hiervoor was heel eenvoudig. Alle Wagneruitgaven lagen bij Schott in West-Duitsland en men vond het gewoonweg veel te duur om de orkestpartituren aan te schaffen. De andere reden was ideologisch. Toen Herbert Kegel begin jaren zeventig in Leipzig *Parsifal* concertant uitvoerde, was dat een sensatie omdat dit werk ideologisch het meest beladen was. In de officiële muziekgeschiedenis heeft Wagner zijn revolutionaire ideeën op gegeven ogenblik verraden en daarom was hij in de DDR natuurlijk een slecht componist. De stukken uit de Dresden-tijd mochten wel worden uitgevoerd, maar de latere werken waren bourgeois. Er is nog een ander aspect dat een rol speelde. Al is *Parsifal* geen christelijk werk, het bevat wel een mystiek-religieus idee over mens en maatschappij, en dat kon in de marxistische ideologie niet. Zelfs een verlossingsidee als in de *Tristan* en de *Ring* ging eigenlijk al te ver.

De eerste Wagner-opera die ik in de zaal hoorde was *Tristan und Isolde*. Eind jaren zeventig kreeg ik de kans om Otmar Suitner te assisteren bij zijn *Ring* in Berlijn in de regie van Ruth Berghaus, maar die werd al meteen na *Das Rheingold* afgebroken. Hoewel zij zelf communistisch was, vond men die productie niet communistisch genoeg. Haar benadering was duidelijk ironisch en het publiek mocht zelfs lachen. Met haar niet-realistische regiestijl wist zij dit alles nog eens te beklemtonen. De werkwijze van Berghaus bevond zich ergens tussen opera en danstheater in. Zij maakte zichtbaar dat er in de DDR eigenlijk precies hetzelfde gebeurde als er op het toneel te zien was: macht, geld en een gesloten kring van mensen die meer bezaten dan de rest, die van de gouden appels mochten eten. Het intelligente publiek zag daardoor dingen die eigenlijk niet zichtbaar mochten zijn, dat voelde je aan de reacties uit de zaal. De machthebbers hadden het echter ook door, en een vervolg was onmogelijk.

In Leipzig heb ik eerder, begin jaren zeventig, nog de *Ring* van Joachim Herz gezien. Dit was de eerste opvoering in de DDR. Hij concentreerde zich op het probleem van het kapitalisme zoals dat in het werk tot uitdrukking komt. Wanneer je de vroege Wagner leest, merk je dat hij duidelijk door revolutionaire ideeën werd geïnspireerd. Zolang we streven naar geld en macht valt er hier op aarde niets te bereiken. Dat is – simpel gezegd – de boodschap van het werk. Het gaat allemaal mis zodra het om macht gaat. De *Ring* is geen verhaal over een nieuwe ideologie die een reële kans van slagen heeft – zoals de Nazi's wilden –, hoewel er over de betekenis van het slot nog steeds uitvoerig wordt gediscussieerd.

De laatste muzikale motieven die we horen spreken van de liefde, en dat is de boodschap van het stuk. Voor mij zegt Wagner heel duidelijk dat het gaat om liefde tussen mensen. Het slotthema wordt ook wel verlossingsthema genoemd, maar eigenlijk heet het motief: verlossing door middel van liefde. Assistent-dirigent Heinrich Porges heeft tijdens de repetities in 1876 opgetekend dat het om een verlossingsmotief zou gaan. Toch loopt het met de liefde van Siegfried en Brünnhilde slecht af. Dat komt omdat ook Siegfried streeft naar geld en macht. In principe is er in *Götterdämmerung* – misschien afgezien van Brünnhilde zelf – weinig meer over van de liefde. Ik denk dat Wagner juist met dit negatieve voorbeeld wilde laten zien wat hij met die liefde bedoelde, zoals wij ook van de Griekse tragedies leren hoe we in het leven moeten handelen.

Toen ik in de DDR de *Ring*-partituren wilde aanschaffen waren ze niet verkrijgbaar. Er zat niets anders op dan met een dagvisum naar West-Berlijn te gaan en ze daar voor 2500 D-Mark te gaan kopen. Omdat ik nog steeds geen geld had, heb ik in de DDR eerst grafiek verzameld met het plan die in West-Berlijn te verkopen. Een verzamelaar vond het werk echter zo mooi dat hij mij aanraadde het niet te verkopen. Hij vroeg mij wat ik nodig had en heeft de partituren toen voor mij gekocht.

Begin jaren tachtig was ik werkzaam aan de opera in Schwerin, maar ik kreeg in verband met mijn zogenaamde subversieve activiteiten een dirigeerverbod opgelegd – ik had politieke vlugschriften gemaakt. Omdat ik niets meer mocht doen, had ik een half jaar vrij. En geen inkomsten trouwens; mijn zoon verwijt mij nu nog steeds dat ik toen zijn speelgoedtrein heb verkocht. In die periode heb ik de *Ring* bestudeerd en ben ik begonnen met een analyse van alle Leitmotive. Door het gebrek aan secundaire literatuur stond ik blanco tegenover het werk. Dat ik mij toen in afzondering aan mijn bureau heb kunnen voorbereiden, is erg belangrijk geweest om een basis te leggen en een latere uitvoering aan te durven.

Nu is het moment aangebroken om de volledige *Ring des Nibelungen* te dirigeren. Hoewel ik niet meer bang hoeft te zijn voor Stasi-agenten, blijft zo'n onderneming een groot avontuur. Dat geldt voor iedereen die zich verdiept in de *Ring*.

Deze tekst is oorspronkelijk verschenen als 'Een woord vooraf van Hartmut Haenchen' bij het boek *Godenschemering – Wagner en zijn Ring des Nibelungen*, van Willem Bruls (Uitgeverij Ambo, Amsterdam 1999).

*pp. 18, 21*

Hartmut Haenchen bei Orchesterproben mit der Niederländischen Philharmonie in der Beurs van Berlage.

*S. 18, 21*

Hartmut Haenchen bij orkestrepitities met het Nederlands Philharmonisch Orkest in de Beurs van Berlage.

(Foto's: Wladimir Pollak.)



Franz Straatman

## Vier statements uit *Odeon*

*Naar aanleiding van de vier afzonderlijke Ring-producties zijn in 'Odeon' vier interviews van Franz Straatman met Hartmut Haenchen verschenen. Hieruit volgen de belangrijkste passages.*

### Das Rheingold

Hartmut Haenchen kenschetst de 'Vorabend', *Das Rheingold*, als het meest 'Italiaans' van de cyclus. "Deze opera is weliswaar doorgecomponeed muziektheater, maar je hoort door het hele werk nog duidelijk de 'nummers' van de Italiaanse opera. De grote stijlverandering bij Wagner merk je het best in de derde opera van de tetralogie, *Siegfried*. Dat werk is geconcipeerd vóór *Tristan und Isolde* en *Die Meistersinger von Nürnberg*, maar pas voltooid ná deze twee voor Wagners compeerstijl zo belangrijke opera's. In *Götterdämmerung* is hij dan gegroeid naar een stijl waarin geen noot meer zit zonder inhoudelijke betekenis. Alles is contrapuntisch en motivisch uitgewerkt, terwijl er in *Rheingold* nog pagina's lang begeleidingsfiguren voorkomen, zeg maar: 'kleuring'. *Götterdämmerung* is zo uitgewerkt, dat ik mij tijdens elke repetitie nog steeds verbaas over wat er allemaal in de muziek gebeurt."

#### *Eerste kennismaking*

Ook de omgang met Wagners eigen libretti leverde Haenchen een bijzondere ervaring op. De dirigent erkent dat zijn mening over Wagner-als-librettist enorm is veranderd, in positieve zin. Haenchen: "Mijn moeder was een echte Wagner-fan. Maar in de DDR-tijd kon je nooit naar een Ring-uitvoering. Die werd pas weer in 1975 in Leipzig gedaan, en daar bleef het toen ook bij. Je kon alleen een Ring op de radio horen wanneer die uit Bayreuth werd uitgezonden. Weliswaar werd de West-Duitse zender zwaar verstoord, maar dat kon mijn moeder niets schelen – zij luisterde gewoon door het gebrom heen. Die uitzendingen waren de eerste kennismaking met Wagner in mijn jeugd. En met de tekstboeken, die mijn moeder had. Ik vond het eerlijk gezegd afschuwelijke taal, al die allitererende woorden. Maar hoe meer ik mij er nu mee bezighoud, hoe beter ik zijn verzen vind. Wagner brengt in zijn teksten een muzikale laag aan zoals andere componisten dat nooit hebben weten te bereiken. Waar zijn collega's nogal eens klaagden over de kwaliteit van de libretti, heeft Wagner

zichzelf als librettist nooit in de weg gelopen. Integendeel."

### Die Walküre

#### *Orkestopstelling*

Met grote verwachting keek menigeen bij de première van *Das Rheingold* uit naar de opstelling van het orkest. Dat zou tegen de klok in, per opera van plaats veranderen als uitbeelding van de negatieve krachten die in de Ring zo'n enorme invloed op het verloop van de gebeurtenissen uitoefenen. Maar hoe dan? Bij *Das Rheingold* zat het gewoon middenvoor, zij het bijna op zaalniveau.

"Van een orkestbak is in *Die Walküre* geen sprake. Hier is niets, ook geen looppaden. Het orkest zit rechts op het toneel." Haenchen tekent een enorme cirkel die de hele toneelvloer beslaat. Het blijkt de essentstam die zo'n cruciale rol speelt in het verhaal. Uitvergroot en als een oplopende doorsnede vormt de plak hout de speelvloer. De essentstam waar het zwaard Nothung in steekt, vormt tevens de cirkel waar in het midden Brünnhilde te slapen wordt gekust door Wotan, waarna hij een cirkel van vuur om haar trekt. "Rechts is er een hoek vrijgehouden," zo doorbreekt Haenchen de afgedwaalde fantasie in het hoofd van de interviewer. "Inderdaad, de zangers staan naast het orkest, maar er zal genoeg afstand zijn, want het speelveld loopt op. Achteraan staan de zangers zeker zo'n vijf meter hoger dan het orkest, want dat zit gewoon op de bijna vlakke vloer."

Haenchen tekent ook voor dat in *Siegfried* het orkest links op het podium plaats zal nemen, in een ruimte die veel weg heeft van een taartpunt. En in *Götterdämmerung* komt het weer 'normaal' vóór het podium te zitten. De diepere bedoelingen hiervan zullen de bezoekers zelf moeten zien te achterhalen tijdens het volgen van deze zeer orkestrale *Ring des Nibelungen*.

#### *Dik hout*

Vrees dat de zangers door de alternatieve opstelling overstemd zullen worden, is ongegrond, zo meent Haenchen, ook al is *Die Walküre* veel compacter gecomponeerd

dan *Das Rheingold*, en werken de dramatische elementen heftiger door in de partituur. “We hebben het uitgeprobeerd en de reflecties zijn heel goed, want de essenstam loopt zeer schuin op en is van dik hout. De blazers zitten vijf meter onder het hoogste punt. Ik hoefde het orkest niet méér af te dempen dan wanneer het in de bak zou hebben gezeten.”

## Siegfried

### *Sprookjesmuziek*

Voor de luisteraar, zo leg ik Haenchen voor, is *Siegfried* een zeer aantrekkelijke opera door de prachtige sprookjesmuziek waarmee Wagner de natuur schilderde: de donkere van de grot waar Mime zijn smidse heeft, midden in een fascinerend woud dat Wagner beeldend karakteriseert; de verwondering van Siegfried als hij de natuur en de gedragingen in de dierenwereld waarneemt. En dan is er nog de draak als vermomming van Fafner, en het vogeltje dat Siegfried de weg naar Brünnhilde zal wijzen.

Haenchen: “Zelf herkende Wagner de mythe van Siegfried uit de Noorse *Edda* en de *Nibelungen*-sage ook als een sprookje toen hij in de bundel van de gebroeders Grimm het verhaal las van *Einer der auszog, das Fürchten zu lernen*. Zijn tekst berust op verschillende bronnen.”

“Voor zijn muzikale fantasie kon hij terugvallen op Carl Maria von Weber. Met *Oberon*, *Euryanthe* en *Sylvana* schiep die de romantische sprookjesmuziek in de Duitse cultuur. Wagner had een enorme bewondering voor hem. Maar uiteindelijk is het toch Wagners genialiteit die bepalend was voor wat hij in *Siegfried* tot stand bracht. Op zijn beurt heeft hij voorbeeldig gewerkt op zijn leerlingen, vooral Humperdinck.”

### *Levend zonder vrees*

Siegfried is de held, maar hij faalt, in tegenstelling tot Parsifal. Beiden worden zij afgeschilderd als niet-wetenden, kwaad noch goed onderscheidend, en levend zonder vrees.

Haenchen: “Siegfried is inderdaad Parsifal-achtig. Maar Siegfried wordt uiteindelijk niet de held die Wagner in zijn gedachten had. Met Parsifal gaat het verder: die verkrijgt inzicht in de wereld. Ik denk dat de oorspronkelijke gedachten over Siegfried in Parsifal weer terugkeren en verder worden ontwikkeld: ‘durch Mitleid wissend’. Parsifal heeft het medelijden leren kennen door Kundry. Maar Siegfried weet van geen medelijden; hij kent gewoonweg geen remmingen, want hij slaat er onmiddellijk op los:

hij bedreigt de Wanderer/Wotan, in feite zijn grootvader, hij haat Mime en doodt hem ten slotte, en hij verslaat Fafner als draak. Je kunt niet spreken van een ideale held, zoals Wagner Siegfried weergeeft.”

“Siegfried is intellectueel niet ontwikkeld. Hij heeft het inzicht in het leven ook van niemand kunnen leren. Hij ontdekt wel allerlei zaken over zichzelf in het woud: ‘Da lernt’ ich wohl, was Liebe sei: der Mutter entwandt ich die Welpen nie.’ Hij is een natuurmens. Mime heeft Siegfried alleen grootgebracht om hem Fafner te laten doden, om zo de Nibelungen-schat te bemachtigen; daarna wil hij Siegfried uit de weg ruimen. Parsifal evenwel vindt in Gurnemanz een goede leermeester.”

## Götterdämmerung

### *Ondergang*

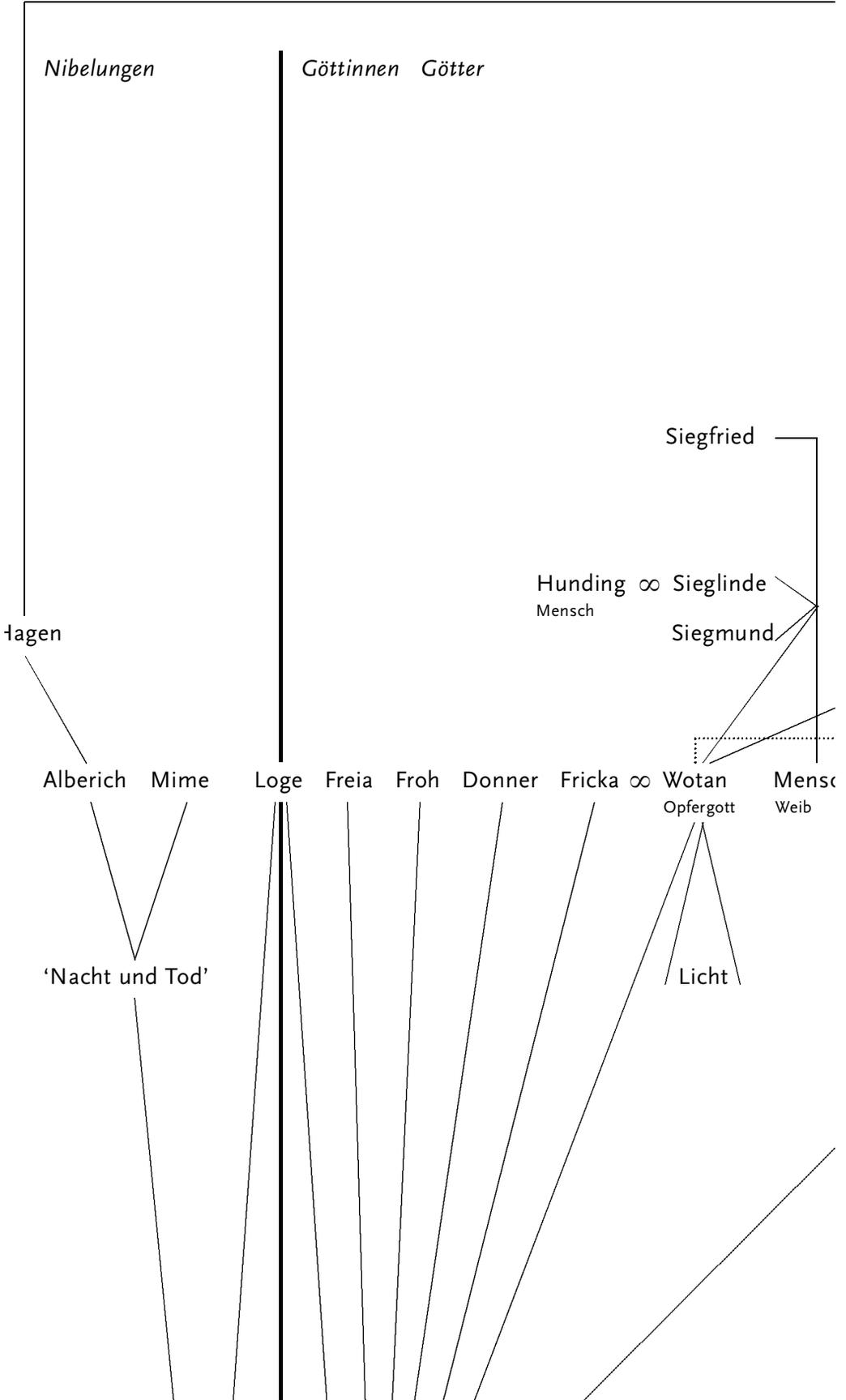
Haenchen slaat de partituur open. Het orkest bereikt bij de ondergang der goden een enorme climax. Precies in de laatste maat daarvan zet, heel zacht, het strijkorkest een afsluitende beweging in van geheel andere aard.

Haenchen: “In *Die Walküre* hoorden we al, na de aankondiging dat Sieglinde zwanger is, het liefdesverlossingsmotief: ‘Onzegbaar wonder!’ Dat is tevens muziek vol goede hoop voor de toekomst en ze klinkt ook aan het slot van *Götterdämmerung*. Onder het puin vandaan ontwikkelt zich een nieuw idee, hoewel eerst niet hoorbaar: de wereld van de liefde.”

“Veel dirigenten plaatsen precies vóór dat begin een komma, laten de muziek tot stilstand komen en zetten dan weer heel zacht in. Maar Wagner schreef daar geen komma of rust. Wagner wilde een effect bereiken wat een moderne klankregisseur nu op een regeltafel met schuifjes zou kunnen realiseren. Het effect van out- en infaden van geluid: het godenschemeringmotief sterft langzaam weg, maar daarvóór al komt het liefdesverlossingsmotief zachtjes op. Een nieuwe macht ontkiemt terwijl de oude nog aanwezig is. Op die manier beschrijft Wagner precies dat, waar veel vertolkers evenwel geen aandacht aan schenken, omdat zij beide motieven tegen elkaar afzetten. Ik ga naar het grondbeginsel te werk: precies doen wat er staat. Niet op je gevoel, maar op basis van inzicht musiceren, daar gaat het om. ‘Stimmung ist nichts, Kenntnis ist alles’, zei Wagner immers zelf al.”



Stammbaum  
Stamboom



*Rheintöchter*

*Riesen*

*Menschen*

rünnhilde

ossweisse

rimgerde

helmwige

ortlinde

erhilde

altraute

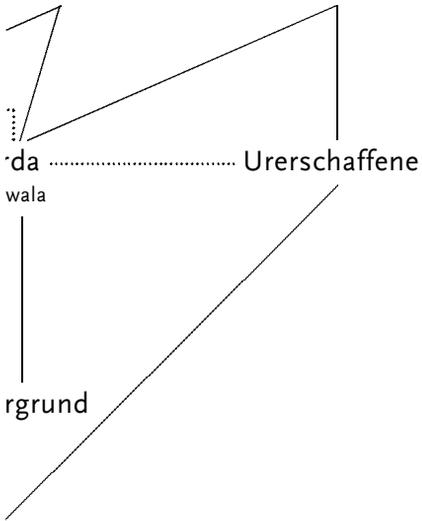
iegrune

chwertleite

dritte Norn

zweite Norn

erste Norn



Woglinde

Wellgunde

Floßhilde

Vater Rhein

Fasolt

Fafner

Gunther

Gutrune

“doch listig  
erzwäng  
ich mir Lust  
Grimhild

Gibichung

# Erläuterungen zum Stammbaum

## *Toelichtingen bij de stamboom*

### Nibelungen

(Wörtlich: Söhne der Nebel)

(“Schwarzalben”, siehe Worterklärungen)

**Alberich** häßlicher Zwerg (aus “Nacht und Tod” geboren), Bruder von Mime.

**Mime** Bruder von Alberich.

**Hagen** Sohn von Alberich, gezeugt in erkaufter Sexualität mit der Menschenfrau Grimhild, insofern Halbbruder der Gibichungen Gunther und Guttrune.

### Götter

**Wotan** Opfergott, aus “Licht” geboren (“Lichtalbe”, siehe Worterklärung): Er nahm den Namen **Wälse** in seinem Erdenleben an. Er ist der Stammvater der Wälsungen. Wagner gibt ihm als in Menschengestalt auf Erden Umherschweifender den Namen **Wolfe**, Vater Siegmunds und Sieglindes, Ehemann von Fricka. (Ein oft gehörtes Mißverständnis ist es, daß Wotan sein fehlendes Auge für Fricka geopfert hat. Wagners Text ist doch eindeutig: Er hat am Weisheitsquell ein Auge geopfert (siehe Vorspiel *Götterdämmerung*), sein zweites Auge hat er als Pfand für Fricka eingesetzt. Es wurde aber nicht eingefordert. (“...mein eines Auge setzt’ ich werbend daran”: Wagner sagt nicht “eines meiner Augen”). Wotan ist nach Wagner “die Summe der Intelligenz der Gegenwart”. Schopenhauer schrieb in seine Kopie des Textbuches von *Walküre* am Ende der Szene zwischen Fricka und Wotan: “Wotan unter dem Pantoffel.”

Über die Verneinung des Willens siehe auch Dokumente, den Brief an Liszt.

In *Siegfried* erscheint Wotan als **Wanderer**.

**Freia** Göttin der ewigen Jugend, Schwester von Fricka, Froh und Donner, Schwägerin von Wotan.

**Froh** Sonnengott, Bruder von Fricka, Freia und Donner, Schwager von Wotan.

**Donner** Donnergott, Bruder von Fricka, Freia und Froh, Schwager von Wotan.

Froh und Donner (Sonne und Regen) können den Regenbogen erstellen, den die Götter brauchen, um in Walhall einzuziehen.

**Fricka** Göttin des Schutzes der Ehe, Schwester von Freia, Donner und Froh, Ehefrau von Wotan, eine Ehe die laut Wagner ein “Irrtum der Liebe” war (siehe Brief an Röckel, Seite 45).

**Erda** Wala, Urwala: Urmutter, Walas prophetische Kündlerin, hier Beiname Erdas, Besitzerin von Urweisheiten vom Anfang bis

### Nevelingen

(letterlijk: zonen van de nevel)

(“zwart-alven”, zie Woordverklaringen)

**Alberich** weerzinwekkende dwerg (uit “nacht en dood” geboren); broer van Mime.

**Mime** broer van Alberich.

**Hagen** zoon van Alberich, verwekt bij de mensenvrouw Grimhilde, die hij in ruil voor geld tot seks dwong; en als zodanig halfbroer van Gunther en Guttrune.

### Goden

**Wotan** oppergod, uit “licht” geboren (licht-alf, zie woordverklaring): in zijn aards bestaan nam hij de naam **Wälse** aan. Hij is de stamvader van de Wälsungen. Wagner geeft hem de naam **Wolfe** voor de in mensengedaente op aarde rondzwervende vader van Siegmund en Sieglinde. Echtgenoot van Fricka. (Een vaak gehoord misverstand is dat Wotan zijn ontbrekende oog voor Fricka zou hebben geofferd. Wagners tekst is echter ondubbelzinnig: Wotan heeft bij de wijsheidsbron een oog geofferd (zie *Götterdämmerung*, voorspel); zijn tweede oog heeft hij als pand voor Fricka ingezet. Het werd echter niet opgeëist (“Om jou als vrouw te winnen zette ik mijn ene oog wervend op het spel”, *Rheingold*, 2 – Wagner zegt dus niet “een van mijn ogen”). Wotan is volgens Wagner “de som van de huidige intelligentie”. Schopenhauer schreef in zijn exemplaar van het *Walküre*-libretto aan het eind van de scène tussen Fricka en Wotan: “Wotan onder de plak.”

Over de negatie van de wil, zie Documenten, de brief aan Liszt.

In *Siegfried* treedt Wotan als **Wanderer** op.

**Freia** godin van de eeuwige jeugd, zuster van Fricka, Froh en Donner; schoonzuster van Wotan.

**Froh** zonnegod, broer van Fricka, Freia en Donner; zwager van Wotan.

**Donner** dondergod, broer van Fricka, Freia en Froh; zwager van Wotan.

Froh en Donner (zon en regen) kunnen de regenboog maken, die de goden nodig hebben om Walhalla binnen te trekken.

**Fricka** beschermster van het huwelijk; zuster van Freia, Donner en Froh; echtgenote van Wotan – een huwelijk dat volgens Wagner een “vergissing van de liefde” was (zie brief aan Röckel, p. 45).

**Erda** Wala, Oerwala: oermoeder, Wala’s profetes, hier Erda genoemd, bezitster van oerwijsheden over het begin tot aan de onder-

zum Untergang der Welt, Mutter der Walküren. Letzteres bleibt umstritten, da im Text nur der eindeutige Nachweis “mich Wissende selbst bezwang ein Waltender einst” als Hinweis auf die mögliche Vergewaltigung durch Wotan anspielt. Auf der anderen Seite wird von Fricka erzählt: “Trauerden Sinnes muß ich’s ertragen, zogst du zur Schlacht mit den schlimmen Mädchen, die wilder Minne Bund dir gebar (also unehelich, HH) denn dein Weib noch scheutest du so, daß der Walküren Schar, und Brünnhilde selbst, deines Wunsches Braut, in Gehorsam der Herrin du gabst. Doch jetzt, da dir neue Namen gefielen, als “Wälse” wölfisch im Walde du schweiftest, jetzt, da zu niedrigster Schmach du dich neigtest, gemeiner Menschen ein Paar zu erzeugen: jetzt dem Wurfe der Wölfin wirfst du zu Füßen dein Weib!” (Also hat er vorher mit keiner Menschenfrau Kinder gezeugt.)

### Walküren

**Brünnhilde** Lieblings-Tochter von Wotan gezeugt mit Erda, sie ist “Wotans Wille” und sagt: “wer bin ich, wär ich dein Wille nicht?”

**Helmwige Gerhilde Ortlinde Waltraute**

**Siegrune Roßweiße Grimgerde Schwertleite** Töchter von Wotan und Erda oder einer anderen Göttin (nicht Fricka).

### Nornen

Drei unsichtbare Nachtgestalten, die am Schicksalsseil weben und den Menschen die Zukunft im Traum vorhersagen. (Wagner frei nach der nordischen Mythologie, *Edda* u.s.w.)

### Halbgötter

**Loge** Vetter von Alberich (“dir bin ich Vetter”; “Da, Vetter, sitze du fest” – *Rheingold*, 3). Er ist also halb göttlicher Herkunft (aus “Licht” geboren) und halb Nibelung (aus “Nacht und Tod”). Loge, dessen Name nicht zufällig dem griechischen Logos (Verstand) angenähert wurde und dem Wort “Lohe” für “Flamme”, das Feuer als das wirkende Element (wie bei Heraklit).

### Wälungen

**Siegmund** Sohn von Wotan und einer Menschenfrau, Zwillingbruder und Geliebter von Sieglinde, Vater von Siegfried

**Sieglinde** Tochter von Wotan und einer Menschenfrau, Zwillingsschwester und Geliebte von Siegmund, Mutter von Siegfried.

(Es darf nicht übersehen werden, daß Wagner in der Endfassung seiner Dichtung die Zwillingseigenschaft Siegmunds und Sieglindes nur einmal hervorhebt, (“zu zwei kam ich zur Welt, eine Zwillingsschwester und ich”, *Die Walküre*, 1,ii) während der Ent-

gang van de wereld; moeder van de Walküren. Dit laatste blijft omstrede, omdat in de librettotekst alleen de eenduidige verwijzing voorkomt: “mij, alwijze, zelf bedwong ooit een heerser” (*Siegfried*, 3,i), die een mogelijke verkrachting door Wotan impliceert. Anderzijds wordt door Fricka verteld: “Hoe het mij ook griefde, ik moest het verdragen als jij ten strijde trok met dat ruwe stel meiden, die jij in wilde minnedrift [dus buitenechtelijk, HH] teelde: want jouw vrouw vreesde jij zo dat je de Walkürenschaar, en zelfs Brünnhilde, bruid van jouw wens, aan mij onderhorig maakte. Maar nu jou nieuwe namen bevielen en je als “Wälse” wolfs door het woud ging zwerven; nu jij je tot de diepste schande hebt verlaagd en een doodgewoon mensenaar verwekte: nu moet jouw eigen vrouw voor dat wolvenkroost kruipen!” (Wotan heeft dus voordien bij geen mensenvrouw kinderen verwekt.)

### Walküren

**Brünnhilde** lievelingsdochter van Wotan en Erda, zij is “Wotans wil” en zegt: “wie ben ik anders dan jouw wil?”

**Helmwige Gerhilde Ortlinde Waltraute**

**Siegrune Roßweiße Grimgerde Schwertleite** dochters van Wotan en Erda of een andere godin (niet Fricka).

### Nornen

Drie onzichtbare nachtfiguren, die de draden spinnen van het Lot en de mens in zijn dromen de toekomst voorspellen. (Wagner vrij naar de noordse mythologie, *Edda* enz.)

### Halfgoden

**Loge** neef van Alberich (“ik ben je neef”; “Hé, neef, ga maar goed zitten!” – *Rheingold*, 3). Hij is dus half van goddelijk afkomst (uit “licht” geboren) en half van Nibelungenafkomst (uit “nacht en dood”). De naam Loge is niet toevallig verwant aan het Griekse *logos* (verstand, rede) en het Duitse *Lohe* (vlam) – het vuur als werkzaam element (als bij Heraclitus).

### Wälungen

**Siegmund** zoon van Wotan en een mensenvrouw, tweelingbroer en geliefde van Sieglinde, vader van Siegfried.

**Sieglinde** dochter van Wotan en een mensenvrouw, tweelingzus en geliefde van Siegmund, moeder van Siegfried.

(Niet onbelangrijk is dat Wagner in de eindversie van zijn librettotekst het feit dat Siegmund en Sieglinde tweelingen zijn, slechts aanduidt (“als paar kwam ik ter wereld, een tweelingzuster en ik”, *Die Walküre*, 1,ii), terwijl deze relatie in het eerste ontwerp duidelijk

wurf diese Beziehung weit deutlicher ausspricht: “Schwester und Gattin: wie sie in einem Schoße umschlungen sich hielten, so umschlingen sie sich als selige zwei!” Hier verknüpfen sich die Vorstellungen von einem zwiengeschlechtlichen Urgott, der aus sich selbst das erste Menschenpaar zeugt, das notwendigerweise ein Geschwisterpaar sein muß. Tatsächlich meint aber Wagner weniger die physische Zwillingshaftigkeit beider Gotteskinder, als vielmehr die seelische und geistige.)

**Siegfried** Sohn von Siegmund und Sieglinde, Enkel von Wotan, Geliebter seiner Tante Brünnhilde: “Übermensch, Protagonist einer Kosmogonie – zugleich Märchenfigur, einer der auszog das Fürchten zu lernen” (Wagner); “Ein revolutionärer Anarchist vom Schlage des Wagner-Freundes Bakunin” (Shaw). “Ja er ist Hanswurst, Lichtgott und anarchistischer Sozialrevolutionär auf einmal” (Thomas Mann).

### Rheintöchter

**Woglinde Wellgunde Floßhilde** Töchter von Vater Rhein – “schon manchen Mann verlockten sie buhlend im Bad” (*Rheingold*, 2).

### Riesen

**Fasolt** und **Fafner**, wohnen “auf der Erde Rucken” (Siegfried, 1,2).

### Menschen

**Gunther** Sohn des Gibichung und Grimhilds, Bruder von Guttrune, Halbbruder von Hagen.

**Gutrune** Tochter des Gibichung und Grimhilds, Schwester von Gunther und Halbschwester von Hagen.

wordt uitgesproken: “Zuster en echtgenote, zoals zij elkaar in de schoot omstrengeld hielden, zo omstrengelen zij zich als zalig tweetal.” Hier worden associaties gewekt met een tweeslachtige oergod, die zelf het eerste mensenpaar voortbrengt, dat noodzakelijkerwijs broer en zus moet zijn. In feite gaat het Wagner echter minder om het fysieke tweeling-schap van deze beide mensenkinderen dan het psychische en geestelijke ervan.)

**Siegfried** zoon van Siegmund en Sieglinde, kleinzoon van Wotan, geliefde van zijn tante Brünnhilde: “Übermensch, protagonist van een kosmogonie – tegelijkertijd sprookjesfiguur, een jongen die eropuit trok om het vrezende te leren” (Wagner); “een revolutionaire anarchist van het slag van Wagners vriend Bakoenin” (Shaw). “Ja, hij is zowel Hanswurst, lichtgod als anarchistische sociaalrevolutionair” (Thomas Mann).

### Rijndochters

**Woglinde Wellgunde Floßhilde** dochters van vader Rhein – “al menig man lokten zij [...] overspelig naar hun waterige sponde” (*Rheingold*, 2).

### Reuzen

**Fasolt** en **Fafner**, wonen “op de rug der aarde” (Siegfried, 1,2).

### Mensen

**Gunther** zoon van de Gibichung en Grimhilde, broer van Guttrune, halfbroer van Hagen.

**Gutrune** dochter van de Gibichung en Grimhilde, zus van Gunther, halfzus van Hagen.

Vertaald door Janneke van der Meulen

Hartmut Haenchen bei Orchesterproben mit der Niederländischen Philharmonie in der Beurs van Berlage.

Hartmut Haenchen bij orkestrepitities met het Nederlands Philharmonisch Orkest in de Beurs van Berlage.

(Foto's: Wladimir Pollak.)



# Überlebende und Tote

## Götter

**Wotan**  
**Fricka**  
**Freia**  
**Froh**  
**Donner**

*sterben alle in der letzten Feuersbrunst*

**Erda**

*mögliche Überlebende*

## Halbgott

**Loge**

*möglicher Überlebender*

## Nornen

*mögliche Überlebende*

## Walküren

**Brünnhilde**  
**Gerhilde**  
**Ortlinde**  
**Waltraute**  
**Schwertleite**  
**Helmwige**  
**Siegrune**  
**Grimgerde**  
**Roßweiße**

*sterben in der letzten Feuersbrunst*

## Wälsungen

**Sigmund**  
**Sieglinde**  
**Siegfried**

*von Hunding getötet*  
*stirbt im Kindbett*  
*von Hagen getötet*

## Rheintöchter

**Woglinde**  
**Wellgunde**  
**Floßhilde**

*überleben alle*

## Riesen

**Fasolt**  
**Fafner**

*von Fafner getötet*  
*von Siegfried getötet*

## Nibelungen

**Alberich**  
**Mime**

*möglicher Überlebender*  
*von Siegfried getötet*

Halb Nibelung/  
halb Gibichung

**Hagen**

*von Woglinde und Wellgunde ertränkt*

## Gibichungen

**Gunther**  
**Gutrune**

*von Hagen getötet*  
*mögliche Überlebende*

**Hunding**

*von Wotan getötet*

# Stichworte zum Verständnis Wagners und seiner Werke

## Zeitgeschichte

Geboren wurde Wagner in der Zeit der Befreiungskriege. Die Völkerschlacht mit dem Zusammenbruch der Napoleonischen Herrschaft in Deutschland stand bevor.

Deutschland war in der Jugendzeit Wagners nur ein geographischer Begriff. Staatsrechtlich war es viergeteilt. Dem Feudalismus wurde die Grundlage entzogen und der Weg damit zur Industrialisierung freigegeben, jedoch gelang es 1848/9 nicht, die Volkssouveränität gegen den Adel durchzusetzen. Das führte 1866 dazu, daß Deutschland dreigeteilt blieb. Wagners Traum von einem geeinten Deutschland und einem geeinten Europa blieb unverwirklicht.

## Zeitgenossen

(siehe auch Philosophisches Gedankengut, Seite 31, und Musikalische Einflüsse, Seite 30)

**Auber** Daniel-François-Esprit: Französischer Komponist, wichtigster Vertreter der Opéra comique.

**Bakunin** Michail: Russischer Anarchist, den Wagner in Dresden kennenlernte.

**Bellini** Vincenzo: Italienischer Komponist, der Wagner tief beeinflusste.

**Berlioz** Hector: Französischer Komponist; Berlioz und Wagner fühlten sich durch das Unverständnis ihren Werken gegenüber als Brüder im Unglück.

**Bismarck** Otto von: Preußischer Staatsmann.

**Brahms** Johannes: Deutscher Komponist, durch die Nähe zu Hanslick in gespanntem Verhältnis zu Wagner.

**Bülow** Hans von: Deutscher Pianist und Dirigent, Verfechter von Wagners Musik, selbst als dieser ein Verhältnis mit seiner Frau begann.

**Devrient** Eduard: Deutscher Sänger, Librettist, Regisseur, beeinflusste Wagner bei seinen Libretti.

**Gautier** Judith: Französische Schriftstellerin, in heimlichem, intimem Briefwechsel mit Wagner.

**Glazenapp** Carl Friedrich: Deutscher Musikschriftsteller, Wagner-Biograph.

**Hanslick** Eduard: Deutscher Musikkritiker, unversöhnlicher Wagner-Gegner.

**Heckel** Emil: Gründer zahlreicher Wagner-Vereine.

**Heine** Heinrich: Deutscher Dichter, beein-

flußte Wagner vor allem in seinen frühen Werken.

**Herwegh** Georg: Deutscher Dichter der Revolution 1848/9. Machte Wagner mit Schopenhauers Philosophie bekannt.

**Kindlforth** Karl: Deutscher Dirigent, verfertigte Klavierauszüge von Wagners Opern. Seine Stieftochter Winifred Williams heiratete den Wagner-Sohn Siegfried.

**Levi** Hermann: Deutscher Dirigent jüdischer Abstammung, dem Kreise Brahms nahe, trotzdem wurde er der *Parsifal*-Uraufführungsdirigent.

**Liszt** Franz: Ungarischer Komponist, Beziehung zu Wagner in gegenseitiger Hochachtung.

**Ludwig II:** König von Bayern, großzügig-schwärmerischer Wagner-Verehrer.

**Meyerbeer** Giacomo: Deutscher Komponist wurde zum wichtigsten Vertreter der französischen Grand opéra. Wagner lehnte seine Werke aus künstlerischen Gründen (Effekthascherei) und neidvoll-antisemitischer Haltung ab.

**Meysenburg** Malvida Freiin von: Deutsche Schriftstellerin, politisch aktiv und verfolgt. Verehrerin Wagners.

**Neumann** Angelo: Österreichischer Sänger und Theaterdirektor (Leipzig), führte den *Ring* außerhalb Bayreuths mit Erlaubnis Wagners auf.

**Porges** Heinrich: Deutscher Musikschriftsteller, wurde Assistent bei der Uraufführung des *Ring*. Ihm verdanken wir wesentliche Aufzeichnungen über die Interpretation, die in der Amsterdamer Produktion berücksichtigt wurden.

**Richter** Hans: Österreichischer Dirigent. Wirkte als Kopist für Wagner und später als Dirigent in Bayreuth.

**Röckel** August: Deutscher Dirigent unter Wagners Chefdirigentschaft in Dresden. Wurde im Gegensatz zu Wagner bei der Flucht nach der Revolution gefaßt und zum Tode verurteilt. Das Urteil wurde nicht vollstreckt. Die wichtigsten Briefe zum *Ring* verdanken wir der Korrespondenz zwischen ihm und Wagner.

**Rubinstein** Joseph: Russischer Pianist jüdischer Abstammung wurde Mitglied des engsten Kreises um Wagner in der 'Nibelungenkanzlei'.

**Schnorr von Carolsfeld** Ludwig: Wichtiger Wagner-Sänger, starb drei Wochen nach der Uraufführung des *Tristan*.

**Tausig** Carl: Polnischer Pianist und Komponist. Leiter des Bayreuther Patronatsvereins.

**Uhlig** Theodor: Deutscher Geiger und Komponist, Mitglied der Dresdner Hofkapelle, war Wagners Freund aufgrund ähnlicher politischer Ansichten. Wichtiger und aufschlußreicher Briefwechsel (siehe Dokumente).

**Wagner** Cosima: Tochter Franz Liszts und der Gräfin Marie d'Agoult. Frau von Hans von Bülow (siehe oben). Später Geliebte und zweite Frau Wagners. Mit ihm drei Kinder: Isolde, Eva und Siegfried.

**Wagner** Minna: Deutsche Schauspielerin, Wagners erste Frau. Sie hatte keinen Sinn für Wagners fortschrittliche Ideen.

**Wesendonck** Mathilde: Deutsche Schriftstellerin, Frau des Wagner-Mäzen Otto Wesendonck, hatte mit Wagner ein erotisches Verhältnis.

**Wolzogen** Hans von: Deutscher Musikschriftsteller. Herausgeber der Bayreuther Blätter, schuf wichtige Schriften zum Werk Wagners.

## Die Person Wagner

Die Unsicherheit über die Frage der Vater-schaft (siehe Antisemitismus) hatte starke Auswirkungen auf Wagners Psyche. So ist auch die Vorliebe für vaterlose Kinder in seinen Werken zu erklären (Siegfried, Tristan und Parsifal). Auch die Vergangenheit seiner Mutter hat dem jungen Wagner Rätsel aufgegeben (siehe Wagners Autobiographie). Neueste Forschungen haben ergeben, daß seine Mutter mit etwa 16 Jahren die Geliebte des Prinzen Constantin von Sachsen-Weimar-Eisenach gewesen ist, später Carl Friedrich Wagner heiratete und nach dessen Tod Ludwig Geyer.

Wagner kränkelte Zeit seines Lebens. Darm-trägheit, Gesichtsröte, Gastritis, Geschwür am Bein und Herzschwäche sind nur einige seiner Krankheiten. Sein Körperbau war auffallend klein (1,69 m) im Verhältnis zu seinem großen Kopf.

Lob und Tadel gegenüber anderen Künstlern war so extrem, wie sein ganzes Wesen. Seinen Freunden verlangte er vollkommene Hingabe ab, erwiderte diese dann aber auch.

Wagner hatte eine außergewöhnliche Ausstrahlung, die nur zwei Möglichkeiten offen-ließ: vollständige Ablehnung oder vollständige Ergebenheit.

Seine Sucht, sich mit den feinsten Dingen dieser Welt zu umgeben, hat zahlreiche Kommentare herbeigeführt. Bei der Beurteilung der Verschwendungssucht Wagners sei nicht vergessen, daß es damals die heute

selbstverständliche Tantiemenregelung für Künstler noch nicht gab.

Seine zahlreichen (aber in der Literatur auch oft übertriebenen) Verhältnisse zu Frauen hat ganze Bücher hervorgebracht. Die tiefere Ursache ist sicher in der elterlichen Konstel-lation (siehe oben) zu suchen.

Wagner hat als Dirigent die Aufgabe des Orchesterleiters revolutioniert. War es bis dahin lediglich die Aufgabe, das Zusammen-spiel des Orchesters zu koordinieren, so ent-wickelte er den subjektiven Interpretationsstil.

Aus politischen Gründen und wegen seiner Schuldenberge stand er den größten Teil sei-nes Lebens unter Polizeüberwachung.

## Musikalische Einflüsse

Aufgewachsen im Theaternmilieu war er von der romantisch märchenhaften Welt des C. M. von Weber fasziniert. Das Mitglied des Gewandhausorchesters Leipzig Chr. G. Müller unterrichtete Wagner mehrere Jahre in Harmonielehre. Als Schüler der Dresdner Kreuzschule wurde er in nahe Verbindung zum Knabenchor-Gesang gebracht, was in *Siegfried* (Waldvogel) und dem Knabenchor in *Parsifal* seinen musikalischen Niederschlag fand. Er nahm auch Kompositions- und Kontrapunkt-Unterricht beim Kreuz- und Thomaskantor Theodor Weinlig. Als einer der führenden Komponisten der deutschen Romantik hatte ebenfalls Heinrich Marschner großen Einfluß auf den jungen Wagner. Auch Mendelssohn beeinflusste Wagner sehr. Das endete mit der tiefen Enttäuschung, als Mendelssohn Wagner die Partitur zur C-Dur Sinfonie nicht zurückschickte, die er ihm zur Beurteilung zugesandt hatte. Robert Schumann ermutigte den jungen Wagner. Louis Spohr hat die Idee der Leitmotivik Wagner vorweggenommen.

Wagners Verehrung galt Beethoven mit dem er sich seelenverwandt fühlte. Glucks Opernreform war für Wagner die wichtigste Tat auf dem Gebiet der Oper (siehe auch Berlioz u.a. unter Zeitgenossen, Seite 29).

## Politische Ansichten

Anlässlich der Leipziger Studentenrevolten 1830 schrieb er: "Mit einem Schlage wurde ich Revolutionär und gelangte zu der Über-zeugung, jeder halbwegs strebsame Mensch dürfe sich ausschließlich nur mit Politik beschäftigen." Zeitweise wurde er neben sei-ner Tätigkeit als Hofkapellmeister in Dresden unter dem Einfluß von Bakunin (siehe Zeit-

genossen, Seite 29) zum Redakteur einer subversiven Zeitung. Er beteiligte sich aktiv an der Revolution. Während seines Exils beschäftigte er sich mit republikanischen Tendenzen. Seine Absichten gingen aber eindeutig über nationalistische Tendenzen hinaus. "Das Kunstwerk der Zukunft soll den Geist der freien Menschheit über alle Schranken der Nationalität hinaus umfassen, das nationale Wesen in ihm darf nur ein Schmuck, ein Reiz individueller Mannigfaltigkeit, nicht eine hemmende Schranke sein."

Später entwickelte er aus der Hoffnung auf Unterstützung seines Bayreuther Projektes eine vorübergehende Identifikation mit der Politik des Kaiserreichs (Komposition des Kaisermarsches). Seine Hoffnungen wurden schwer enttäuscht. Er wandte sich deutlich wieder von der Politik des Kaiserreiches ab.

## Wagners wichtigste musikalische Neuerungen

- Verschwinden der Nummernoper
- Emanzipation des Orchesters
- Einführung der konsequenten Leitmotivtechnik
- Vorspiele werden Schilderung der Atmosphäre
- Polyphonie ersetzt mehr und mehr Homophonie
- Zugewinn der Bedeutung der Klangfarbe (Instrumentierung)
- zunehmende Chromatik, Vermeiden der üblichen Kadenz (V-I)
- Periodenbau wird unregelmäßiger
- Entwicklung einer neuen Großform

## Wagners wichtigste Quellen

(siehe auch Dokumente zur Entstehung: Wagners Bibliothek, Seite 38)

- Edda
- Artus-Sage
- Völsunga-Saga
- Thidrek-Sage

Griechische Tragödie (Oresteia)

Vergleiche: Wotan und Zeus, Siegfried und Prometheus/Herakles, Walküren und Okeaniden, das Rebellentum Brünnhildes und Prometheus, Erda und Gäa.

Nacherzählungen aus dem 19. Jahrhundert:

- Deutsche Sagen (Gebrüder Grimm)
- Deutsche Mythologie (Jacob Grimm)
- Nibelungenlied (Lachmann)

## Wagners wichtigste Themen

- der sich emanzipierende Mensch, der der Götter nicht mehr bedarf
- wie eine Kette der Gewalt und Rache zu durchbrechen ist (bei Wagner durch Liebe) (Siehe auch meine Interpretation der Schlußakte von *Götterdämmerung*, und CD 4, Track 78)

## Philosophisches Gedankengut

Von zahlreichen Philosophen flossen in seine Werke ein:

**George Friedrich Wilhelm Hegel** Menschen sind unbewußte Werkzeuge, die einem Ziel dienen. (Marx sah das genau anders herum.)

**Jung-Hegelianer** Im Gegensatz zu Hegel finden sie das Ziel wieder im Kampf gegen Diktatur. Von ihnen übernimmt Wagner die Verachtung von Institutionen, die die Regel höher setzen als die Entwicklung. Sie stellen die Bedeutung der Vernunft in Frage.

Einer von Ihnen war:

**Ludwig Feuerbach** Er versuchte deutlich zu machen, daß nicht Gott den Menschen schuf, sondern der Mensch Gott. Mit dem Schluß, daß die Religion durch Nächstenliebe ersetzt werden kann. Hauptproblem: was der Nächstenliebe im Wege steht, ist das Eigentum.

**Pierre Joseph Proudhon** Der Mensch beraubt sich seiner ursprünglichen Funktion in der Natur durch Besitz.

**Michail Bakunin** Regeln bringen alles Unglück. Anarchie ist der Weg. Sein Ziel: Bauerngemeinschaften ohne Privatbesitz.

**Jacob Burckhardt** Über den Emotionen stehen: "Was einst Jubel und Jammer war, muß nun Erkenntnis werden."

**Friedrich Nietzsche** Er glaubt, daß eine neue Kunst den Mensch retten kann und den nach seiner Auffassung zyklischen Verlauf der Geschichte (nicht positive Entwicklung) durchbrechen. Er macht deutlich, daß die bürgerliche Gesellschaft eine Farce ist. Sein 'Übermensch' hat Verachtung für Volk und Gesellschaft und die Normen 'gut' und 'schlecht'. Er vertraut auf seine Natur, nicht auf seinen Verstand.

**Arthur Schopenhauer** Der Mensch muß lernen, über seinen Lebensinstinkten zu stehen und nicht in dem Zyklus von Begehren und Enttäuschung der Nichterfüllung und neuem Begehren und neuer Enttäuschung zu erliegen. Jeder Versuch, auf die Mächte des Lebens Einfluß nehmen zu wollen, ist zum Scheitern verurteilt. Ähnlich die

**Indische Lehre** vom Wissen, welches zum 'Mitleiden' und zur Erlösung führt. Das 'Wissen' wird durch 'Liebesleid' erfahren.

Die Erlösung bedeutet, aus dem Kreis der Reinkarnation herauszutreten und ins 'Nirwana' einzutreten.

## Antisemitismus

Obwohl Wagner seinen Stief(?)-Vater, den Maler und Schauspieler Ludwig Geyer durchaus verehrte, ließ ihn der Verdacht nicht los, daß dieser möglicherweise sein leiblicher Vater gewesen sei und dieser jüdischer Abstammung war. Diese Möglichkeit, die nie eindeutig geklärt werden konnte, dürfte in der damaligen zeitgeschichtlichen Situation Wagners Minderwertigkeitskomplexe und seinen Antisemitismus wesentlich verstärkt haben.

Aufgewachsen in einer Zeit, wo der auch bereits im täglichen Sprachgebrauch gefestigte Antisemitismus durchaus 'salonfähig' war, mit einer Herkunft, die die jüdische Abstammung vom Vater nicht vollständig ausschließt, fand der Antisemitismus bei ihm Nährboden der durch Neid auf erfolgreiche Kollegen (Meyerbeer/Mendelssohn) besonders gefördert wurde. (Mendelssohn hat es nicht einmal für nötig befunden, trotz mehrfacher Bitten, ihm seine originale Partitur der C-Dur Sinfonie zurückzuschicken.)

Seine Begriffe 'deutsch' oder 'jüdisch' stehen nicht (nur) für die Herkunft der Geburt, sondern für Haltungen. So ist auch seine Freundschaft mit vielen Juden zu erklären. ("Mein Haus gleicht einer Synagoge.") In seinen musikalischen Werken sind antisemitische Inhalte nicht nachweisbar.

## Literatur

Kein Komponist hat nachweislich so viel gelesen, wie Richard Wagner. Schon als Kind lernte er Goethe und Shakespeare, die Romantiker und besonders E.T.A. Hoffmann gründlich kennen.

Letzterer hat ihn wohl auch von der Notwendigkeit überzeugt, Text und Musik selbst zu gestalten und ihm erste Anregungen für das *Meistersinger*-Thema gegeben.

Weitere Lieblingsautoren waren Ludwig Tieck und Fouqué. Heine regte ihn an, den *Fliegenden Holländer* als Sujet zu benutzen. Sein Bibliothek-Verzeichnis (siehe Daten und Dokumente, Seite 38) ist für die damalige Zeit ungewöhnlich. Er pflegte Begegnungen mit Gottfried Keller, Franz Grillparzer und Friedrich Heibel, sowie Friedrich Nietzsche, der erstaunt war, welche Kenntnis Wagner über die griechische Antike hatte.

## Das Libretto: Wort-Ton-Verhältnis

Die Entstehung des *Rings* kennt unzählige Stufen. Allein vier Text-Fassungen sind überliefert, wobei der Einfluß von Eduard Devrient vor allem wichtig war (weniger episch).

Interessant ist auch, daß in Wagners Schaffen eine Umkehrung seiner Haltung zum Verhältnis Text/Musik einsetzte. War ihm erst das Wort noch wichtiger als die Musik, schreibt er später an Röckel (25./26.1.1854) "Die nun beendigte Composition des so schwierigen und wichtigen *Rheingoldes* hat mir, wie Du siehst, eine große Sicherheit wiedergegeben. Wie vieles, bei dem ganzen Wesen meiner dichterischen Absicht, erst durch die Musik deutlich wird, das habe ich nun wieder ersehen: ich kann jetzt das musikalose Gedicht gar nicht mehr ansehen." An Franz Liszt schrieb er (6.12.1856): "Sonderbar! erst beim komponieren geht mir das eigentliche Wesen meiner Dichtung auf: überall entdecken sich mir Geheimnisse, die mir selbst bis dahin noch verborgen blieben. So wird auch Alles viel heftiger und drängen-der."

## Stabreim

Der Stabreim ist flexibel und gibt damit Wagner mehr die Möglichkeit zur offenen musikalischen Form. Der Rhythmus jedes Satzes ist anders, da die Anzahl der unbetonten Silben nicht festliegt, wie bei anderen Reimformen.

Die Reimformen sind:

a-a, a-x =

**Rheingold! Rheingold! Reines Gold**  
oder

a-x, a-x =

Wie **lauter** und **hell leuchtest hold** du uns

Wagner: "Es war dieß der, nach dem wirklichen Sprachaccente zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügende, zur unendlich mannigfaltigsten Kundgebung jederzeit leicht sich befähigende, stabgereimte Vers, in welchem einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer war."

# Wörterklärungen

Es wird immer davon ausgegangen, daß Wagner eine Vielzahl von Worten erfunden hat. Tatsächlich sind die wenigsten wirklich freie Erfindungen. Die Mehrzahl findet sich in dem von ihm sehr zerlesenen Wörterbuch von Jacob Grimm (siehe Bibliothek, Deutsche Mythologie, Seite 38). Deutlich wird auch, daß eine größere Zahl der Worte aus dem gleichen germanischen Ursprung heute noch im Niederländischen mit ähnlicher Bedeutung im Sprachgebrauch sind, auch wenn sie im Deutschen nicht mehr existieren.

**aber** abermals

**abtrotzen** durch Trotz erzwingen

**abwendig** verräterisch, abtrünnig

**Alb, Albe** ein Gnom und koboldartiges Wesen aus einem gespenstischen Zwischenreich, Naturdämon, Gattung dämonischer mythologischer Wesen zwischen Göttern und Zwergen; aufgespalten in **Lichtalben**, die sich teilweise mit den Göttern decken, und **Schwarzalben**, die zu den Zwergen, bei Wagner zu den Nibelungen, zu rechnen sind; davon abgeleitet **Licht-Alberich** für Wotan und **Schwarz-Alberich** für Alberich.

**Bappe** "mit Bappe back' ich kein Schwert". Dieser Stabreim ist durch die sächsische (weiche) Aussprache (Wagners Heimatdialekt) von Papp ermöglicht; ähnlich "brennend und **brasselnd**"; vgl. auch Goethes Heimatdialekt im *Faust* mit dem hessischen Reimpaar: "Neige (sprich: 'neiche'), du Schmerzensreiche".

**bannen** verbannen, festhalten

**bar, des Schlummers** ruhelos

**Bast** Tau, Seil, Fessel

**bergen** halten, tragen (auch im Sinne von Schwangerschaft), retten

**beuterührig** begierig, auf Beute-Suche

**bewältigen** sich aneignen

**Brautgabe** Geschenk des Bräutigams an die Braut

**Brünne** Harnisch, Brustpanzer

**brünstig** heftig, stark, rasend, nicht nur in der Liebe; "brünstiger Ritt", "bruderbrünstig mutig gemischt"

**bruderbrünstig** in Sehnsucht nach dem Bruder (siehe oben)

**buhlen** umwerben, lieblosen, Liebesspiele treiben

**dämmern** Helligkeitsveränderung, sowohl heller wie dunkler werden, entflammen, erlöschen

**dräuen** drohen

**entblühen** entstammen, hervorbringen

**entfragen** durch Fragen erfahren

**entraten** aus Zeichen raten oder lesen, verzichten

**entringen** entreißen

**entzücken** eigentlich 'reizen' oder 'begeistern', jedoch bei "entzückt ihr zu euch den zottigen Gesellen" hier im Sinne von 'für sich gewinnen' gebraucht.

**entzucken** entsenden, geheime Kräfte ausstrahlen

**erblassen** sterben

**Erda** zweifellos mit 'Erde' zusammenhängender Name, Urwala, (siehe 'val' im Artikel *Die Walküre*) Mutter der Walküre(n) und der Nornen, Prophetin, Mahnerin, mit den Urgeheimnissen alles Lebens vertraut.

**erdünnen** erahnen

**erkiesen** erwählen, siehe auch 'kiezen' im Niederländischen

**erraten** erringen, gewinnen

**ertosen** laut erklingen, erschallen

**fahn, fahn** fassen, fangen, packen

**falb** fahl, matt in der Farbe

**fräulich** weiblich, fraulich, jungfräulich

**fegen** schmieden; vgl. die alte Berufsbezeichnung Schwertfeger; "Dort liegt die Waffe, fertig fegt ich sie heut."

**Fehde** Streit

**Flausen** Ausreden, Ausflüchte, unsachkundiges Gebaren, auch Streiche

**Forst** Wald

**Freier** eine Frau umschwärmender Mann, Liebhaber, Verehrer

**freislich** schrecklich; lebt nur mehr im Namen Freisler fort (vgl. die merkwürdige Übereinstimmung von Name und Tun bei einem berühmtesten Träger des Namens im Dritten Reich!); "dem freislichen Felsen zu nah'n", "Siegfried schloß ihm den freislichen Schlund".

**Friedel** Liebesgespiele, Geliebte, Liebchen

**frieden** umhegen, beruhigen, heute nur in der Zusammensetzung 'einfrieden' gebraucht; "der Erde holdeste Frauen friedeten längst ihn schon"

**Friedmund** Namen eines Friedlichen, ruhig lebenden

**frischen** (den Mut): auffrischen, beleben, sich zusammennehmen

**Frohwalt** Name eines Frohgemuten

**frommen** zum Nutzen dienen

**Fron** erzwungene Arbeit

**gangeln** Weiterbildung von gehen; besser bekannt ist das transitive 'jemanden gängeln'

**Gauch** ursprünglich Kuckuck (vgl. "Ein

Gutzgach auf dem Steine saß" in Hindemiths *Schwanendreher*), Narr, Dummkopf, Tölpel, Betrüger wie der Kuckuck, der seine Eier in fremde Nester legt.

**Gaunergezücht** Diebesbande, Betrüger

**Gedüft** besonderer Duft; "Dieses Athem's wonnig warmes Gedüft"

**geheimnishehr** geheimnisvoll feierlich

**gehenswert** begehrenswert

**gekies** vom Schicksal bestimmt, siehe auch 'kiesen'

**Geifer** eigentlich Speichel; übertragen auch: schimpfender Wutausbruch (vgl. Geiferer, Geifermaul)

**geizen** herbeiwünschen, begehren, ersehnen

**Gelichter** Gesindel, Pack

**gemahnen** erinnern

**Geneck** von necken, hier: boshafte Anspielung

**Geschlüpfer** rutschiges Gestein oder Gelände

**Gesell** hier auch : Bursche, Mensch, Mann

**Gestemm'** "kein Stein wankt im Gestemm'". Wagner meint damit Gemäuer, weil die Quadern von den Riesen emporgestemmt werden mußten.

**Getön** Blasen, Musizieren

**Gestimm** Zusammenklang; "der Vöglein Gestimm"

**Gewirk** etwas Gewirktes, Geflochtenes, auch Geschmiedetes

**Gewitterbrunst** starkes Unwetter

**geziemen** gehören

**Gezücht** "durch den Vertrag zähmt ich ihr trotzig Gezücht": wörtlich Zucht; meist nur in den aus Luthers Bibelübersetzung bekannten Verbindungen Otter- und Nattergezücht; bei Wagner soviel wie Geschlecht (siehe auch: Nicker).

**Gibich** Stammvater der Gibichungen, also Ahne Gunthers

**gieren** verlangen, sich sehnen

**glau** glänzend, hell, scharfsinnig, gewitzt; "glatt und glau", auch bei E.T.A. Hoffmann

**gleissen** glänzen, glitzern, vgl. 'gleis' im Niederländischen

**Glimmer** Gesteinsart, hier für: glattes Gestein, siehe 'glibberig' im Niederländischen

**grämlich** schlecht gelaunt, gramgebeugt

**gram sein** abweisend, enttäuscht oder böse sein, erzürnt

**greinen** jammern, weinen

**greis** "alt und grau, greis und grämlich" uraltes Wort in der Bedeutung grau, und zwar zur Bezeichnung eines helleren Tons als das übliche Grau; 'grijs' im Niederländischen, vgl. "Der greise Kopf" (Müller/Schubert). Greis, Grizzly, Grisette.

**grieselnd** erschauernd (vor Kälte, Ekel), verwandt mit 'gruselnd'; 'grieselnd Grausen' vergleiche im Niederländischen 'griezelen'

**griesig** grausig; "G'rade so garstig, griesig und grau": nicht zu verwechseln mit griezlig: körnig. Siehe im Niederländischen 'grijzig'

**grimm und gram** wütend, wild und feindselig, erzürnt; die beiden Eigenschaftswörter sind älter als die gleichnamigen Hauptwörter.

**Grimm** Zorn

**Haft** Band, Fessel, alles was zusammenhält; "des Himmels Haft", "Meines Willens haltender Haft"

**Harm** Schmerz

**harmvoll** schmerzerfüllt

**harren** warten

**Harst** bei Wagner: Kampf; eigentlich: Heerhaufe oder Buschwerk; "von Hetze und Harst kehrten wir heim"

**Heervater** Name für Wotan

**Heft** Griff, Schaft eines Schwertes, vgl.: "Das Heft aus der Hand nehmen"

**hegen** pflegen, schützen

**hehlen** verbergen

**hehr** edel, erhaben, stolz

**heil fahren** ungeschoren davonkommen

**heischen** fordern, verlangen

**Heldenreizerin** die den Kampfesmut der Krieger aufstachelt

**Hella** nächtliche Göttin, Todesgöttin der germanischen Mythologie

**Herd** Heim, durch den Herd symbolisiert

**Hojotoho!** Kriegesruf der Walküren

**Holda** die Holde, Kosenname für eine Frau, hier häufige Bezeichnung für die junge, schöne Göttin Freia. (In *Tannhäuser* kommt dieses Wort im Frühlingslied des Hirten für die Liebesgöttin vor.)

**Hort** Schatz, Gold

**Huie** der: vom Eigenschaftswort 'huig' mit der Bedeutung rasch, der Flinke, Geschwinde, Überstürzte

**jach** "Um die Rückkehr ist mir jach": in diesem Fall nicht jäh, sondern eilig (vgl. im Niederländischen 'jachtig' und 'jachten')

**jüngen** verjüngen

**kiesen**: wählen, erwählen (vgl. im Niederländischen 'kiezen')

**kirren** gefügig machen (vgl. das deutsche Wort 'kirre' = zahm, kirre machen = zähmen)

**Klinze** "die Klinze verklemmt". In Grimms Wörterbuch gibt es nur das Eigenschaftswort 'klinzig', eine Fortbildung von klein. Das Hauptwort kann aus dem Zusammenhang als kleines Loch, Ritze interpretiert werden.

**Kluft** Schlucht

**knicken, nicken, mit den Augen zwicken** Eigenschaften Mimes, die Siegfried als Gründe seiner Abneigung angibt; die Lautverwandschaft muß Wagner gereizt haben, diese Worte hier zusammenzustellen.

- Knicken bezieht sich auf den Gang, nicken auf den Kopf, mit den Augen zwicken bezeichnet das starke Blinzeln der Kurzsichtigen; dieses letztere Wort verwendet Wagner aber auch um üblichen Sinne für kneifen.
- kosen** liebkosen, streicheln, schmeicheln, (vgl. das niederländische Wort 'kozen')
- kraus** verworren (vgl. das Deutsche 'krausen': runzeln)
- Kür** Wahl, Auswahl
- lackern** unruhige Bewegung, "es lackert und flackert": zum Zwecke einer sich reimenden Verbindung vom Hauptwort Lack (Spezialausdruck für den Flammenkranz des Schmelzofens) abgeleitet.
- lauter** rein, klar, anständig, unschuldig
- lechzen** dürsten nach, begehren, verlangen
- leckende Lohe** züngelnde Flamme
- Loges Heer** die Feuergeister
- Lohe** Flamme, Feuer
- Los kiesen** jemandes Schicksal bestimmen, siehe oben: kiesen (vgl. im Niederländischen 'lot')
- Loskieserin** die den Ausgang der Schlacht bestimmt
- luderlich** liederlich, vielleicht mit Luder verwandt
- lugen** spähen (heute noch in süddeutschen und schweizerischen Regionen verwendet)
- Lungerer** gieriger Streber, Nichtstuer
- lungern** während des Nichtstuns aufpassen, beschleichen, spähen
- Magen** Verwandte, Sippe. Im Niederländischen wird dieses Wort noch gebraucht, welches im Deutschen vollständig verschwunden ist.
- magern** abmagern, schwach werden
- magdlich** jungfräulich, mädchenhaft
- magdliche Blume** jungfräulicher Reiz
- maidlich** mädchenhaft, weiblich, jungfräulich
- Mär** Nachricht, Kunde, Sage, Legende
- Mähre** Stute, weibliches Pferd (im Niederländischen 'merrie')
- Mark** Grenze, Grenzland, in geographischen Bezeichnungen noch geläufig: Mark Brandenburg, Ostmark
- Memme** Feigling
- Met** altgermanisches Getränk aus vergorenem Honigwasser
- Minne** Liebe, kann auch Anrede an die Geliebte sein: "ihr Wasser-Minnen"
- minnig** liebevoll (vgl. im Deutschen minniglich: liebebreizend)
- Mißwende** Wende zum Unheil, Unglück
- neidisch** (Schwert): mißgünstig, neiderfüllt hier aber eher: unerbittlich, scharf (vgl. das niederländische Wort 'nijdig')
- neidlich** feindselig, grimmig; "Nothung, Nothung, neidliches Schwert"; "neidliches Volk": Bedeutungsverlagerung, Wortspiel mit niedrig; "neidlicher Hort" Bedeutungs-erweiterung im Sinne von gewaltig.
- Neidinge** Feinde: "der Neidinge harte Schar"
- Neidspiel** "leicht wird dir's mit list'ger Gewalt (was im Neidspiel nie uns gelang) den Nibelungen fest zu fah'n", spricht Fafner zu Wotan und meint damit den ehrlichen Kampf der Riesen im Gegensatz zur List der Götter.
- Neidtat** böse Tat
- Nibelungen** wörtlich: Söhne der Nebel
- Nibelheim** das Reich der Nibelungen oder der Zwerge im Innern der Erde
- Nicker, Nickergezücht** von Nickel abgeleitet; nach Grimm: 1. Kleiner Mensch, kleines Kind, 2. Scheltwort, neckender Geist; daher der Name des Metalls, das früher die Bergleute narrete, die annahmen, daß sie Silber fanden, doch war es nur Nickel.
- Nornen** unsichtbare Nachtgestalten, die am Schicksalsseil weben und den Menschen die Zukunft im Traum vorhersagen. (Wagner frei nach der nordischen Mythologie, *Edda* u.s.w.)
- pfänden** hier: verpflichten
- Quark** Schund, schlechte Ware, ein Ausdruck, der im Sächsischen heute noch in diesem Sinne gebraucht wird.
- queck** lebendig; "dich zu erquicken mit queckem Trank"; vgl. im Deutschen: Quecksilber (lebendes Silber), Quecke, quicklebendig (vgl. im Englischen "quick")
- Ränke** Intrige, Schliche, Arglist, böse Absichten
- Rast** säumende: zeitverlierende Pause, ruhiges Verweilen
- räudig** von einer Hautkrankheit (Krätze) befallenes Tier, hier: schmutzig, schäbig, widerlich
- raunen** flüstern
- Recht** zu – ziehen: zur Verantwortung ziehen
- Recke** starker Held
- Reif** Ring
- reisig** beritten, zum Kampf bereit (vgl. im Deutschen 'der Reisige': im Mittelalter berittener Söldner)
- Riesenheim** Stadt oder/und Land der Riesen
- Rune** althochdeutsch: Geheimnis, seit dem 17. Jahrhundert germanisches Schriftzeichen, auch Schrift, Zeichen; "des berath'nen Bundes Runen"; "mit list'ger Runen Rath", "Sind's gute Runen, die ihrem Aug' ich entrate?" (auch im Niederländischen 'rune')
- Runenzauber** Geheimformel zur Anwendung eines Zaubers
- säumen** zögern, warten, sich aufhalten
- Schächer** räuberischer Händler (aus Luthers Bibelübersetzung bekannt), auch ein schlechter Mensch; "ein Weib, das ungefragt Schächer ihm schenkten zur Frau".

- schachern** feilschen, handeln; wird im Deutschen heute noch gebraucht.
- Schächergewerb** übervorteilendes Händlergebaren
- Schaft** Stiel, Griff, Griffstück einer Waffe
- schier** beinahe, gar, sogar
- Schildmaid** : mit einem Schild geschütztes Mädchen, Walküre
- schlachtlos** ohne Kampf, der Ausgang eines Kampfes von Göttern bestimmt
- schleckes Geschlüpfer** leckeres, schlüpfriges Volk; beides sind Neubildungen von Wagner; schleck, Eigenschaftswort zum Hauptwort Schleck: Näscherei; Geschlüpfer, Hauptwort zu schlüpfen; schlecken: im Deutschen auch für küssen gebraucht.
- schleck** naß, rutschig
- Schluff** Schlucht
- Schmählische** die mit Schande Bedeckte
- Schwäher** Schwager
- Schwall** Flut, Menge, Meute, hier: Wassermassen
- Schwang** jede schwingende Bewegung, heute nur mehr übertragen gebraucht (vgl. im Deutschen: Überschwang, im Schwange sein); "Schweifes Schwang mich zu wahren"
- Schwefelkluft** Schlucht voll Schwefel, Zugang zu Nibelheim, dem Land der Nibelungen
- schweifen** ziellos durch die Gegend ziehen, umherziehen
- schweigen** auch transitives Zeitwort in der Bedeutung von beenden; "schweig' dein faules Schwatzen", "Schweige die schäumende Wuth"
- seimig** dickflüssig, wohlschmeckend
- sein Wort lösen** sein Wort einlösen oder halten
- sehren** versehren; ebenso **sengen** für versengen, **zehren** für verzehren (vgl. das niederländische Wort 'zeer')
- siech** krank (vgl. das niederländische Wort 'ziek')
- Siegmund** der zum Sieg Bestimmte
- Siegschwert** sieggewohntes, von Menschen unbesiegbares Schwert
- Sold** Löhnung, Lohn
- sperrn** (die Welt): eigentlich: sich widersetzen, hier: die Welt beherrschen
- Stachel** hier: Anreiz (vgl. das Deutsche 'anstacheln')
- stapfen** plump gehen, mit wuchtigen Schritten
- Starenlied** einförmiges, immer gleiches Lied
- stracks** sofort, direkt, schnell, schleunigst (vgl. das niederländische Wort 'straks')
- Strauß** Streit (vgl. die deutsche Redewendung 'einen Strauß ausfechten' und das Niederländische 'struis')
- Stich halten** im übertragenen Sinn abgeleitet von Ritterkämpfen: Rede stehen
- streitlich** kampfesstark
- Stümper** Dilettant, Pfuscher, unfähiger Handwerker, ungeschickter Mensch, Tölpel
- Stürmebezwinger** Streitvater: Beiname Wotans
- Sud, Sudel** eine durch abkochen gewonnene Lösung. Hier: Getränk, mit dem Nebensinn des Minderwertigen (vgl. das deutsche Wort 'Sudelei': Schmutz, Unsauberkeit, Pfuscherei)
- summsen** summen (lautmalerisch)
- tagen** hier: wohnen, hausen (vgl. auch das deutsche Wort 'Tagung')
- talpen** ungeschickt gehen; von Talpe, niederdeutsch für Tatzte; "da talpen die Tölpel dahin"
- Tand** Flitter, Firlefanz, wertloses Zeug, Spielzeug
- tappern** langsam, unbeholfen hantieren (verwandt mit tappen und tapsig: ungeschickt); "ich tapp're und hämm're nur"
- töriig** törricht
- traun** fürwahr
- Tropf** Dummkopf
- Trug** Täuschung, Betrug, undurchsichtiges Geschäft
- Trutz** Waffe, Wehr (vgl. das deutsche Wort 'trutzig': unerschütterlich; 'Trutzburg': uneinnehmbare Burg)
- umdämmern** schlafähnlich einhüllen, im Unterbewußten gegenwärtig sein
- umwabern**: mit Flammen umgeben
- unhold** unfreundlich, abweisend (vgl. das deutsche Wort 'Unhold': Unmensch)
- unmaßen** unmäßig, riesig
- urerschaffen** aus dem Nichts geschaffen oder geboren; im Zusammenhang mit Erda gebrauchtes Wort,
- Urwala** Urmutter Walas prophetische Künderin, hier Beiname Erdas, Besitzerin von Urweisheiten vom Anfang bis zum Untergang der Welt, hier Mutter Brünnhildes, vielleicht der Walküren.
- vernagelt sein** wie vor den Kopf geschlagen, unfähig zu jedem Tun sein
- versagen** hier: entsagen (vgl. den deutschen Sprachgebrauch: sich etwas versagen: sich etwas nicht selber zustehen)
- versehen** (sich): kennen, verstehen, umzugehen wissen mit etwas
- vertragen** auch (mit transitiver Bedeutung) einen Vertrag abschließen; "was mit den Trotz'gen einst du vertragen"
- verwähnen** sich irren, siehe auch 'Wahn'
- wabern** sich hin und her bewegen, flackern
- wabernde Lohe** ein Flammenmeer zum Schutze einer Jungfrau, das nur ein Held durchschreiten kann; kommt in diesem Sinn schon in altnordischen Mythen vor.
- Wag** bewegtes oder gestautes Wasser, Teich; auch in der Form Wog; vgl. den Namen

- Wagmüller und 'Großer Woog' in Darmstadt; "entgleißet dir weihlich im Wag" heißt soviel wie "gleißt wehevoll aus dem Wasser" (vgl. das niederländische Wort 'wak').
- Wahn** Einbildung
- wahren** schützen, bewahren; vgl. auch die deutsche Redewendung: das Gesicht wahren
- Wal** die: Walstatt, Schlachtfeld; aus dem Althochdeutschen 'val': Niederlage der Leichen auf dem Schlachtfeld; "mit wilder Thränen Fluth betroff sie weinend die Wal"; weitere Bedeutung: Erschlagene; "nach Walhall brechen wir auf, Wotan zu bringen die Wal"
- Wala, Urwala** Erda, Mutter der Walküre(n), mit seherischen Fähigkeiten ausgestattete Weise; Neubildung von Wagner: in der Mythologie findet sich keine Entsprechung, daß Wotan mit Erda die Walküren gezeugt hat,
- Walhall** Halle der Gefallenen; schon in der nordischen Mythologie Wohnort Wotans und Aufenthalt der in der Schlacht Gefallenen; bei Wagner auch Götterburg; vgl. zur Grundbedeutung die von Klenze für Ludwig I. gebaute Ruhmeshalle Walhalla bei Regensburg.
- Walküre** wörtlich: Totenwählerin; ursprünglich: Todesdämon; später: Schlachtenjungfrau, die auf Wotans Befehl die im Kampfe gefallenen Helden zu ihm führt; auch die Neunzahl ist in der Mythologie schon vorgebildet.
- Walvater** Wotan
- Wälse** Name, den Wotan im Erdenleben annahm, Stammvater der Wälsungen
- Walstatt** Schlachtfeld, Kampfplatz
- Weckerin** hier: Sonne
- Wehr** Waffe, Verteidigung
- wehrllich** wehrhaft, kämpferisch
- Wehwalt** von 'Weh', vom Unglück Verfolgter
- Welp** Jungtier
- Weldesche** Wagner übernimmt hier eine alt-nordische Sage von der zumeist 'Yggdrasil' genannten Weltesche, welche die Erde trägt. Wotan läßt sie fallen, als er seinen Untergang erkannt hat, an ihren brennenden Scheiten geht Walhall in Flammen auf.
- Weltenwonne** weltliche Freuden
- Weibergezucht** verächtlich für weibliches Geschlecht
- weichen** etwas aufgeben, zurückweichen
- weihlich** wehevoll, erhaben; "Erda, die weihlich weiseste Wala"; "aus der Weltesche weihlichstem Aste"
- werben** erreichen, erzielen
- Witzigung** Lehre, Warnung: besser bekannt ist das deutsche Mittelwort 'gewitzt'
- Wolfe** Wagners Bezeichnung für den in Menschengestalt auf Erden umherschweifenden Wotan, als Vater Siegmunds und Sieglindes
- Wölfing** der Sohn Wolfes, hier also Siegmund
- Wonne-Entzücken** Liebesumarmung, Liebesekstase
- Wonnemond, Lenzesmond** Frühlingsmonat, Mai
- wonnig** herrlich, genußvoll
- Wucher** überhöhter Zins, "Ohne Wucher hüt ihn sein Heer" ist "Ohne Nutzen hüt ihn sein Heer"
- wuchten** heben, stemmen, schufteten, mit schwerem Gewicht drücken
- Wunschgeschlecht** Liebessippe
- Wunschmädchen** Wotans Töchter, die in Walhall die gefallenen Helden betreuen
- Wunschmaid** die Wotans Wünsche erfüllt, hier die Walküre Brünnhilde
- Wurm** hier: Drachen, riesiges Ungeheuer, vgl. auch die Doppelbedeutung im Deutschen für kleiner Wurm: Kind
- Zähre** Träne
- zehren** verzehren, entkräften
- zerfechten** zerschlagen
- zerschwingen** zerschlagen, zerschmettern
- zerspellen** spalten; "Wotans Speer zerspelt der Wälsung" (vgl. das niederländische Wort 'spellen')
- zersponnen** in Weißglut gehämmertes, des Schweißens gewärtiges Schwert
- zerstieben** in kleine Teile auseinanderfallen, bersten
- zeugen** schaffen, erschaffen
- Zoll** Sühne, Strafe entrichten
- Zucht** hier: Züchtigung
- zücken** zucken
- zullen** saugen; "als zullendes Kind zog ich dich auf"; neugeborenes, säugendes Kind
- zuschmecken** den ersten Schluck nehmen, als Willkommensgruß oder Huldigung
- zwicken** zwinkern, blinzeln; "mit den Augen zwicken"

# Daten und Dokumente zur Entstehung des *Rings*

Der *Ring* hat keine wirklichen Vorgänger. Es ist ein Werk in einsamer Einzigartigkeit, der die technischen und musikalischen Möglichkeiten zu Wagners Zeit nicht entsprachen.

Das Problem ist der unwirkliche Inhalt, dessen Art der Sichtbarmachung in Kollision mit der derben Realistik des zeitbedingten Aufführungsstils kommen mußte. Daß Wagner deshalb trotz aller Mühen unglücklich über die ersten Aufführungen war, ist ab Seite 63 im Artikel "Mein Ideal ward mit den Aufführungen nicht erreicht" dokumentiert. Er beklagte sich auch an anderer Stelle: "Alle Welt ist eben nur praktisch; bei mir aber gewinnt das Ideale solche Realität, daß sie meine Wirklichkeit ausmacht." Die Illusionsbühne des 19. Jahrhunderts mußte notgedrungen die Imagination des Musikers und Dichters zerstören. Die Dekoration ist ja, so lehrt Nietzsche, immer nur Verstellung und Verhüllung; denn aller Schmuck versteckt das Geschmückte. Wagner wollte mit der besonderen Konstruktion des Festspielhauses die Szene in Traumfernen entrücken. Sein Wunsch war es deshalb auch, daß das Szenenbild den Charakter einer Traumerscheinung haben sollte (Wagner an Ludwig II. am 17. Mai 1881). Bei der Uraufführung nahm das naturalistische Bühnenbild in seiner Äußerlichkeit die Aufmerksamkeit des Zuschauers so in Anspruch, daß seine "Phantasie in Fesseln geschlagen wurde" wie Nietzsche bedauernd feststellte und er daher unempfänglich blieb für das Wesentliche: die Musik.

**1837** (Wagner ist 24 Jahre alt)  
In der *Neuen Zeitschrift für Musik* (Bd. 6, Nr. 48, 16. Juni 1837) schlägt Florentin von Zuccalmaglio vor: "...Held Siegfried sind Dichtungen, die nur des Künstlers harren, des Erweckers, um wie jene alte Sagenbilder in verjüngter Gestalt wieder ins Leben zu treten."

Wagner schreibt den Prosaentwurf zu *Rienzi*.

**1840** (Wagner ist 27 Jahre alt)  
Felix Mendelssohn-Bartholdys Schwester Fanny schlägt ihrem Bruder am 4. II. 1840 vor, das Nibelungenlied zu vertonen und im weiteren Briefwechsel zeigt sich Mendelssohn sehr begeistert von dem Plan; erste Ideen werden ausgetauscht.

Robert Schumann führt das Nibelungenlied in seinem "Projektenbuch" bereits an dritter Stelle an.

Wagner sendet seinen Prosaentwurf vom *Fliegenden Holländer* an Meyerbeer.

**1842** (Wagner ist 29 Jahre alt)  
Beginn von Wagners sagengeschichtlichen Studien.

Wagner schreibt den Prosaentwurf zu *Tannhäuser*.

**1843** (Wagner ist 30 Jahre alt)  
Wagner beim Kuraufenthalt in Teplitz Juli / August 1843: Er studiert Jacob Grimms *Deutsche Mythologie*.

Wagner richtet seine Wohnung in der Dresdner Ostra-Allee ein. Unter den Hauptstücken in der neuen Wohnung befand sich "das Corneliussche Titelblatt zu den Nibelungen in einem schönen gotischen Rahmen".

## Wagners Bibliothek in Dresden

Titel aus Wagners Dresdner Bibliothek (Ausgaben von Stoffquellen zur *Ring*-Dichtung, sowie damit in Zusammenhang stehende germanistische und historische Literatur)

- Des Aischylos Werke. Übersetzt von Johann Gustav Droysen. 2 Bände. Berlin, G. Finke, 1832.
- Johann Gustav Droysen: Gedichte des Hellenismus. 2 Bände. Hamburg, Friedrich Perthes, 1836-1843.
- Lieder der älteren oder Sämundischen Edda. Zum ersten Mal herausgegeben durch Friedrich Heinrich von der Hagen. Berlin, Haude und Spener, 1812.
- Mythologische Dichtungen und Lieder der Skandinavien. Aus dem Isländischen der jüngeren und älteren Edda übersetzt und mit einigen Anmerkungen begleitet von Friedrich Mayer, Leipzig, Carl Knobloch, 1818.
- Edward Gibbon: Geschichte des allmählichen Sinkens und endlichen Unterganges des römischen Weltreiches. Aus dem Englischen übersetzt von Johann Sperschil. Taschenbuchausgabe in 12 Bänden, Leipzig, Otto Wigand, 1840.
- Diutiska, Denkmäler deutscher Sprache und Literatur, aus alten Handschriften zum ersten Male teils herausgegeben, teils nachgewiesen und beschrieben. Den Freunden deutscher Vorzeit gewidmet von E. G. Graff. 3 Bände. Stuttgart und Tübingen, J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1826-1829.

- Jacob Grimm: Deutsche Mythologie. Zweite Ausgabe. 2 Bände. Göttingen, Dieterichsche Buchhandlung, 1844.
- Wilhelm Grimm: Die deutsche Heldensage. Göttingen, Dieterichsche Buchhandlung, 1829.
- Der Helden Buch, herausgegeben durch Friedrich Heinrich von der Hagen. Erster Band. Berlin, Johann Friedrich Unger, 1811.
- Das kleine Heldenbuch. Von Karl Simrock. Stuttgart und Tübingen, J. Cotta'scher Verlag, 1844.
- Karl Lachmann und Wilhelm Wackernagel: Zu den Nibelungen und zur Klage. Anmerkungen von Karl Lachmann. Wörterbuch von Wilhelm Wackernagel. Berlin, G. Reimer, 1836.
- Franz Joseph Mone: Untersuchungen zur Geschichte der teutschen Heldensage. Quedlinburg und Leipzig, Gottfr. Basse, 1836.
- Daz ist der Nibelunge Liet. (Mit vielen Holzschnitten.) Leipzig, Wigand, 1840.
- Der Nibelunge Not und diu Klage. Herausgegeben von Al. J. Vollmer, Leipzig, G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1843.
- Der Nibelungen Not, illustriert mit Holzschnitten nach Zeichnungen von Julius Schnorr von Carolsfeld und Eugen Neureuther. Die Bearbeitung des Textes von Gustav Pfizer. Stuttgart und Tübingen, J.G. Cotta'scher Verlag, 1843.
- Das Nibelungenlied. Übersetzt von Karl Simrock. Dritte Auflage. Stuttgart und Tübingen, J.G. Cotta'scher Verlag 1843.
- Barthold Georg Niebuhr: Römische Geschichte. 3 Teile. Berlin, G. Reimer, 1833-1843.
- Friedrich Rühls: Die Edda nebst einer Einleitung über nordische Poesie und Mythologie und einem Anhang über die historische Literatur der Isländer. Berlin, Realschulbuchhandlung, 1812.
- C. Rußwurm: Nordische Sagen, der deutschen Jugend erzählt und mit einem wissenschaftlichen Anhang versehen. Mit 5 Holzschnitten von L.v. Maydell. Leipzig, Friedrich Fleischer, 1842.
- Sagenbibliothek des Skandinavischen Alterthums in Auszügen, mit literarischen Nachweisungen von Peter Erasmus Müller. Aus der Dänischen Handschrift übersetzt von Karl Lachmann. Berlin, Realschulbuchhandlung, 1816.
- Snorri Sturluson's Weltkreis (Heimskringla) übersetzt und erläutert von Ferdinand Wachter. 2 Bände. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1835-1836.
- Heimskringla. Sagen der Könige Norwegens von Snorre Sturlason. Aus dem Isländischen von Gottlieb Mohnike. Erster Band. Stralsund, C. Löfflersche Buchhandlung, 1837.
- Vaulu-Spá. Das älteste Denkmal germanisch-nordischer Sprache, nebst einigen Gedanken über Nordens Wissen und Glauben und nordische Dichtkunst von Ludwig Ettmüller. Leipzig, Weidmannsche Buchhandlung, 1830.
- Zeitschrift für deutsches Alterthum. Herausgegeben von Moriz Haupt. Band 1-6. Leipzig, Weidmannsche Buchhandlung, 1841-1848.
- Die Lieder der alten Edda, aus einer Handschrift herausgegeben und erklärt von den Brüdern Grimm. Berlin, Reimer, 1815.
- Ludwig Frauer: Die Walkyrien der skandinavisch-germanischen Götter- und Heldensage. Weimar, Landes-Industrie-Comptoir, 1846.
- Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. 2. Ausgabe. 3 Bände. Berlin, Reimer, 1819-1822.
- Das Heldenbuch. Übertragung mittelhochdeutscher Epen von K. Simrock. 6 Bände. Stuttgart, Cotta, 1843-46.

#### **Wagners eigene Angaben zu seinen Quellen**

*Brief Richard Wagners an Franz Müller, Zürich, 9. Januar 1856:*

“Ich weiß nicht, ob ich je meine Nibelungen beenden werde, und könnte, selbst unter den günstigsten Annahmen, somit jetzt nicht den Zeitpunkt bezeichnen, wann Ihre Arbeit zu erscheinen hätte. Wollen Sie demnach, ganz auf das Unbestimmte hin, sich immer schon damit befassen, so gebe ich Ihnen für heute nur noch die Quellen an, deren Studium mich seiner Zeit für meinen Gegenstand reifte: Sie finden sie auf dem beiliegenden Zettelchen.”

Zettelbeilage:

1. Der Nibelungen Noth u. Klage herausgegeb. von Lachmann
2. Zu den Nibelungen etc.
3. Grimm's Mythologie.
4. Edda.
5. Völsunga-Saga (Übersetzt von Hagen-Breslau.)
6. Wilkina- und Niflungasaga. (ebenso.)
7. Das deutsche Heldenbuch, alte Ausgabe, auch erneuert von Hagen, – Bearbeitet in 6 Bänden von Simrock.
8. Die deutsche Heldensage von Wilh. Grimm.
9. Untersuchungen zur deutschen Heldensage von Mone – (Sehr wichtig)
10. Heimskringla – übersetzt von Mohnike. (glaub' ich !) (nicht von Wachter Schlecht.)

**1844** (Wagner ist 31 Jahre alt)  
1844 erscheint von Friedrich Theodor Vischer: Vorschlag für eine Oper: "Ich möchte die Nibelungensage als Text zu einer großen heroischen Oper empfehlen."

Auf der Basis dieses Vorschlages entwickelte die Dichterin Louise Otto erste Ideen für ein Textbuch und wandte sich durch Vermittlung des Bibliothekars Gustav Klemmt an Wagner, ihm dieses zur Vertonung anzutragen. Wagner antwortete, daß er – wenn er es denn je komponieren würde – es selbst dichten würde. Später begann der Gewandhauskapellmeister N.W. Gade mit der Komposition, die jedoch nie vollendet wurde und auch Schumanns nochmals aufflammendes Interesse wurde durch seine Krankheit abgebrochen.

**1845** (Wagner ist 32 Jahre alt)  
Erste konkrete Beschäftigung Wagners mit dem Nibelungenstoff: "Meine Studien trugen mich so durch die Dichtungen des Mittelalters hindurch, bis auf den Grund des alten urdeutschen Mythos... der wahre Mensch überhaupt... Erst jetzt erkannte ich die Möglichkeit, ihn zum Helden eines Dramas zu machen, was mir nie eingefallen war, solange ich ihn nur aus dem mittelalterlichen Nibelungenliede kannte."

Wagner stellt den Prosaentwurf für *Meistersinger* und *Lohengrin* fertig.

**1847** (Wagner ist 34 Jahre alt)  
Wagner beschäftigt sich ausgiebig mit griechischen Autoren, vor allem Aischylos (*Orestie*) und Aristophanes, die beide großen Einfluß auf die Gestaltung des *Ring* haben.

**1848** (Wagner ist 35 Jahre alt)  
Prosa-Entwürfe und Dichtung *Siegfrieds Tod*  
Entwürfe zum *Ring*, *Der Nibelungen-Mythos*.  
Februarrevolution in Paris, Wiener Aufstände – von Wagner mit einem Gedicht begrüßt.

**1849** (Wagner ist 36 Jahre alt)  
Wagner schreibt den Aufsatz: *Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage*.

In Röckels *Volksblättern* erscheint der anarchistische Aufsatz *Die Revolution*, der möglicherweise aus der Feder von Wagner ist.

Wagners aktive Teilnahme am Dresdner Maiaufstand.

Nach steckbrieflicher Suche gelingt die Flucht, durch den Zufall, daß er die vorgesehene Postkutsche verpaßt hat. (Alle Insassen wurden verhaftet).

*Brief Wagners an Ferdinand Heine, Zürich, 19.11.1849*  
"Zu meinem *Siegfried* endlich die Musik zu schreiben, drängt es mich aus ganzer Seele."

**1850** (Wagner ist 37 Jahre alt)  
Kompositions-Skizzen *Siegfrieds Tod*.

**1851** (Wagner ist 38 Jahre alt)  
Prosa-Skizze und Urschrift *Der junge Siegfried*.

**1852** (Wagner ist 39 Jahre alt)  
Fertigstellung der Urfassung der Textdichtung von *Walküre*.

Wagner entschließt sich, die Siegfried-Geschichte zweizuteilen und *Siegfrieds Tod* den *Jungen Siegfried* vorauszuschicken.

**1853** (Wagner ist 40 Jahre alt)  
Wagner veröffentlicht in fünfzig Exemplaren den vollständigen Text des *Ring* und liest ihn in Zürich vor.

*Brief Wagners an Ferdinand Heine, Zürich, 31.10. 1853:*  
"Morgen beginne ich die Komposition meiner Nibelungen-Dramen: ich bin jetzt voll und fertig dazu."

In La Spezia hat Wagner die Idee zum *Rheingold*-Vorspiel (siehe Dokumente *Rheingold*).

Beginn an der Partitur zu *Rheingold*.  
(1. November 1853)

**1854** (Wagner ist 41 Jahre alt)  
Schlußeintragung in der Partiturerstschrift *Das Rheingold*: 28. Mai 1854.

Partiturreinschrift *Das Rheingold*, Schlußeintragung: 26.9.1854.

Kopfeintrag in der Kompositionsskizze *Die Walküre*: 28.6.1854.

Schlußeintrag in der Kompositionsskizze *Die Walküre*: 27.12.1854.

**1856** (Wagner ist 43 Jahre alt)  
*Brief an Regierungsrat Franz Müller in Weimar, Mornex bei Genf, 22. Juni 1856:*  
"Zudem stehen den letzten Stücken nicht unbedeutende Veränderungen bevor; selbst ihre Titel werde ich nicht beibehalten: vermutlich bloß: *Siegfried* und das letzte: *Götterdämmerung*".

Kopfeintrag in die Orchesterskizze *Siegfried*: 22.9.1856

Unter Schopenhauers Einfluß entsteht die Idee zu einem neuen Schluß des *Ring*, der aber wieder von Wagner verworfen wird.

Wagners erste Skizzen zu *Tristan*.

**1857** (Wagner ist 44 Jahre alt)  
Kopfeintrag in die Partiturreinschrift *Siegfried*: 12. Mai 1857.

Unterbrechungseintrag im 2. Akt nach "Daß der mein Vater nicht ist": 27.6.1857.  
Richard Wagner fügt hinzu: "Wann seh'n wir uns wieder??"

**1861** (Wagner ist 48 Jahre alt)  
Wagner arbeitet an den *Meistersingern*.

**1862** (Wagner ist 49 Jahre alt)  
Wagner darf nach 13 Jahren Exil nach einer Amnestie seine Heimat Sachsen wieder besuchen.

**1864** (Wagner ist 51 Jahre alt)  
Ludwig II. von Bayern kommt an die Macht und übernimmt die hohen Schulden Wagners.

*Brief an Ludwig II. von Bayern, Stuttgart, 3. Mai 1864:*  
“Diese Tränen himmlischster Rührung sende ich Ihnen, um Ihnen zu sagen, daß nun die Wunder der Poesie wie eine göttliche Wirklichkeit in mein armes liebebedürftiges Leben getreten sind! – Und dieses Leben, sein letztes Dichten und Tönen gehört nun Ihnen, mein gnadenreicher junger König: verfügen Sie darüber als über Ihr Eigentum!”

*Brief an Eliza Wille, München, 4. Mai 1864:*  
“Sie wissen, daß mich der junge König von Bayern aufsuchen ließ. Heute wurde ich zu ihm geführt. Er ist leider so schön und geistvoll, seelenvoll und herrlich, daß ich fürchte, sein Leben müsse wie ein flüchtiger Göttertraum in dieser gemeinen Welt zerrinnen. Er liebt mich mit der Innigkeit und Glut der ersten Liebe: er kennt und weiß alles von mir, und versteht mich wie meine Seele. Er will, ich soll immerdar bei ihm bleiben, arbeiten, ausruhen, meine Werke aufführen; er will mir alles geben, was ich dazu brauche; ich soll die *Nibelungen* fertig machen, und er will sie aufführen, wie ich will. Ich soll mein unumschränkter Herr sein, nicht Kapellmeister, nichts als ich und sein Freund.”

Wiederaufnahmeeintrag in der Partiturreinschrift *Siegfried*: Starnberg 27.9.1864.

**1869** (Wagner ist 56 Jahre alt)  
Wiederaufnahme der Arbeit am *Ring*.  
Schlußeintrag in der Kompositionsskizze *Siegfried*: “Richtig ausgetragen. 14 Juni 1869.”

*Tagebucheintragung Cosima von Bülow im Oktober 1869:*  
“Und gerade nach einem so ernsten Gespräch zog der Meister ein Stück Notenpapier hervor und meinte: ‘Ich habe etwas für dich, es ist etwas gekommen.’ Dabei zeigte er mir den Beginn der Nornenszene.”

Kopfeintrag Kompositionsskizze *Götterdämmerung*: 2. Oktober 1869.

Uraufführung von *Rheingold* in München gegen Wagners Willen.

**1870** (Wagner ist 57 Jahre alt)  
Erstmals wird Bayreuth als Festspielort in Betracht gezogen.

*Brief an Dr. Anton Pusinelli, Tribschen, 12.1.1870:*  
“Und nun mußt Du diesen letzten Akt hören, die Erweckung der Brünnhilde! Mein Schönstes!”

Uraufführung der *Walküre* in München gegen den Widerstand von Wagner.

Uraufführung des *Siegfried-Idylls* in kleiner Besetzung, jedoch stand Wagner eine größere Besetzung vor Augen (siehe Brief zur Aufführung in Mannheim am 20.12.1871 und Cosimas Tagebuch, 14.1.1874).

**1871** (Wagner ist 58 Jahre alt)  
Schlußeintrag in der Partitur *Siegfried* (die Reinschrift des 3. Aktes wurde nie erstellt): Tribschen. 5. Februar 1871.

(Wagner hatte bewußt die Fertigstellung verzögert, um zu verhindern, daß das Werk wie vorher *Rheingold* und *Walküre* in München gegen seinen Willen zur Aufführung gelangte. Später (27.3.1872) verleugnete er sogar die Fertigstellung von *Siegfried*, um eine Aufführung gegen seinen Willen zu verhindern.)

**1872** (Wagner ist 59 Jahre alt)  
Grundsteinlegung des Festspielhauses in Bayreuth.

Vollendung der Orchesterskizze *Götterdämmerung* mit Widmungsgedicht an König Ludwig II. 25.8.1872.

**1873** (Wagner ist 60 Jahre alt)  
Beginn der Ausarbeitung der Orchesterpartitur von *Götterdämmerung*.

**1874** (Wagner ist 61 Jahre alt)  
Schlußeintrag in der Partitur *Götterdämmerung*: “Vollendet in Wahnfried am 21. November 1874. Ich sage nichts weiter!! R.W.”

**1875** (Wagner ist 62 Jahre alt)  
Zwei Monate Probenarbeit für die *Ring*-Aufführung im nächsten Jahr.

**1876** (Wagner ist 63 Jahre alt)  
Erste Aufführung von drei Zyklen *Der Ring des Nibelungen* in Bayreuth mit Richard Wagner als Regisseur und Hans Richter als Dirigent.

Nach der ersten *Ring*-Aufführung ergab sich ein Defizit von 148.000,- Mark.

Bekannt ist, daß Wagner häufig seine Freunde einlud, um seine Texte oder seine Musik vorzutragen. Eigentlich muß man eher sagen, daß er sie zu sich zitierte. Auf diesem Holzstich nach einem Gemälde von Papperitz sind von links nach rechts zu sehen: Franz Lenbach (malte Porträts von Richard und Cosima), Cosima Wagner zusammen mit dem Sohn Siegfried Wagner, die Sänger Emil Scaria, Amalia Materna (Brünnhilde und Kundry), der Dirigent Franz Fischer (hier noch Solocellist beim *Ring*), Richard Wagner, der Bühnen-Maschinenmeister Fritz Brandt, der Dirigent Hermann Levi, Franz Liszt am Flügel, der Dirigent Hans Richter (siehe Seite 29), die Sänger Franz Betz (Wotan und Hans Sachs) und Albert Niemann (Tannhäuser, Siegmund später auch Tristan und Siegfried), der Maler Paul von Joukowsky (machte die Entwürfe für *Parsifal*) und im Vordergrund die Gräfinnen Schleinitz und Usedom. Der Gönner König Ludwig II. darf natürlich nicht fehlen und schaut vom Bild an der Wand auf die Gesellschaft.

Het is bekend dat Wagner dikwijls vrienden uitnodigde, aan wie hij dan zijn teksten of zijn muziek voordroeg – of eigenlijk moet men zeggen dat hij ze aan zichzelf voordroeg. Op deze houtsnede naar een schilderij van Papperitz zijn van links naar rechts te zien: Franz Lenbach (schilderde portretten van Richard en Cosima), Cosima Wagner samen met Wagners zoon Siegfried, de zanger Emil Scaria (de latere Gurnemanz), Amalia Materna (Brünnhilde, later Kundry), de dirigent Franz Fischer (hier nog solocellist bij de *Ring*), Richard Wagner, de toneelmachijnemeester Fritz Brandt, de dirigent Hermann Levi, aan de vleugel Franz Liszt, de dirigent Hans Richter (zie p. 29), de zangers Franz Betz (Wotan en Hans Sachs) en Albert Niemann (Tannhauer, Siegmund, later ook Tristan en Siegfried), de Russische schilder Paul von Joukowsky (ontwierp de decors en kostuums voor *Parsifal*), en op de voorgrond de gravinnen Schleinitz en Usedom. Ook Wagners weldoener koning Ludwig II mocht natuurlijk niet ontbreken: hij kijkt vanaf het schilderij aan de muur op het gezelschap neer.

# Bemerkungen und Dokumente zum *Ring* allgemein

Die Idee des *Rings* wurde auf den Barrikaden geboren. Als 1849 der preußische Kartätschenprinz, vom königlichen Sachsen zu Hilfe gerufen wurde, um den Aufstand in Dresden niederschlagen zu lassen, fügte sich in dem bald darauf steckbrieflich verfolgten Richard Wagner das Bild der Welt, in der er lebte, zur Vision eines ungeheuerlichen Mythos zusammen: die Götter *dieser* Welt mußten untergehen! Mit der *Götterdämmerung* sollte die dramatische Vision enden, die den Menschen zeigte, daß ihnen eine neue Welt nur geschenkt werden würde, wenn sie die alte, die ihrige, die bestehende vernichteten. Aber auch mythische und dichterische Vorstellungen der Antike (die für Wagner mindestens gleich viel bedeuteten) flossen mit hinein: so die Idee einer Geschichte der Götter, die Anfang und Ende hatte, wie sie im *Prometheus* dargestellt war; zwei Titanen, Kraft und Gewalt, schmiedeten dort den Feind des jungen Gottes Zeus, den Freund der Menschen, an einen Felsen (so wie in der *Walküre* Brünnhilde an einen Felsen geschmiedet wird). So wenig gesagt werden kann, daß Wagner einen neuen *Prometheus* hat schreiben wollen, so falsch wäre die Annahme, er habe den Mythos der Germanen auf die Bühne gebracht. Nur Bilder, Vorstellungen, Ideen rief er herbei, um *seine* Vision der Welt darzustellen. Diese Götter sind alles andere als anbetungswürdig. Der *Ring* ist, wie Thomas Mann sagte, "im Grunde gegen die ganze bürgerliche Kultur und Bildung gerichtet und gedichtet". Dabei blieb es, auch als – in der Pause, die die Komposition des *Ring* mitten im *Siegfried* auf zwölf Jahre unterbrach – der Appell zur Welterneuerung (Sieg der Liebe über das Gold) von der Resignation verdrängt wurde und durch Schopenhauer die indischen Vorstellungen von der Erlösung im "Nicht-mehrsein", im Nirwana, in Tristans Reich der Nacht, eindringen.

Wagner: "Nur der Völkerfrühling (gemeint ist das Aufblühen der freiheitlichen Bestrebungen ab dem März 1848, HH) brachte ununterbrochen schönes Wetter vom März an, und trotz allen Unsinns ist doch der Grund zu Deutschlands Einheit damals gelegt worden. Ich selbst hätte, glaube ich, den *Ring* nicht konzipiert, ohne diese Bewegung." Cosima Wagner, Tagebuch, Mai 1874.

*Tagebucheintragung Eduard Devrients vom 21. Oktober 1848:*

"Kapellmeister Wagner brachte mir einen Opernentwurf, hatte wieder große sozialistische Rosinen im Kopf. Jetzt ist ihm ein einiges Deutschland nicht mehr genug, jetzt geht's aufs einige Europa, auf die einheitliche Menschheit los."

*Richard Wagner an Franz Liszt, Zürich 20. (?) Juli 1850:*

"...– ich fordere Darsteller für Heroen, wie sie unsere Szene noch nicht gesehen hat; wo sollen die herkommen? Nun, aus der Luft nicht, sondern aus der Erde: ich glaube, *Du* bist im besten Zuge, sie mir aus der Erde wachsen zu lassen, wenigstens durch begeisternde Pflege."

Die erste 'Festspielhaus'-Idee:

*Brief an Ernst Benedikt Kietz, Zürich,*

*14. September 1850:*

"Ich denke daran, den *Siegfried* wirklich noch in Musik zu setzen, nur bin ich nicht gesonnen, ihn aufs Geratewohl vom ersten besten Theater aufführen zu lassen: im Gegenteil trage ich mich mit den allerkühnsten Plänen, zu deren Verwirklichung jedoch nichts Geringeres als mindestens die Summe von 10.000 Taler gehört. Dann würde ich nämlich hier, wo ich gerade bin, nach meinem Plane aus Brettern

ein Theater errichten lassen, die geeignetsten Sänger dazu mir kommen und alles Nötige für diesen einen besonderen Fall mir so herstellen lassen, daß ich einer vortrefflichen Aufführung der Oper gewiß sein könnte. Dann würde ich überall hin an diejenigen, die für meine Werke sich interessieren, Einladungen ausschreiben, für eine tüchtige Besetzung der Zuschauerräume sorgen und – natürlich gratis – drei Vorstellungen in einer Woche hintereinander geben, worauf dann das Theater abgebrochen wird und die Sache ihr Ende hat. Nur so etwas kann mich noch reizen. Wenn Karl Ritters Onkel stirbt, bekomme ich die Summe!”

Erstmalig über die Gesamtauführung an vier Abenden:

*Brief an Theodor Uhlig, Albisbrunn, 12. Oktober 1851:*

“... – Wenn alle deutschen Theater zusammenbrechen, schlage ich ein neues am Rheine auf, rufe alle zusammen und führe das Ganze im Laufe einer Woche auf.”

Ursprüngliche Idee:

*Brief an Theodor Uhlig, Albisbrunn, 11. November 1851:*

Vorspiel: Der Raub des Rheingoldes

- 1.) Siegmund und Sieglinde: der Walküre Bestrafung
- 2.) Der junge Siegfried
- 3.) Siegfrieds Tod

*Brief an Theodor Uhlig, Albisbrunn, 12. November 1851*

“Als ich an die volle musikalische Ausführung (von *Siegfried*, HH) ging, und ich dabei endlich fest unser Theater ins Auge fassen mußte, fühlte ich das Unvollständige der beabsichtigten Erscheinung: es blieben eben der große Zusammenhang, der den Gestalten erst ihre ungeheure, schlagende Bedeutung gibt, nur durch epische Erzählung, durch Mitteilung an den Gedanken übrig. Um daher *Siegfrieds Tod* zu ermöglichen, verfaßte ich den *jungen Siegfried*: je bedeutender aber dadurch das Ganze sich schon gestaltete, desto mehr mußte mir jetzt, als ich an die szenisch-musikalische Ausführung des *jungen Siegfried* ging, einleuchten, daß ich das Bedürfnis nach deutlicher Darstellung des ganzen Zusammenhanges *an die Sinne*, nur noch gesteigert hatte. Jetzt sehe ich, ich muß, um vollkommen von der Bühne herab verstanden zu werden, den ganzen Mythos plastisch ausführen. Nicht diese Rücksicht allein bewog mich aber zu meinem neuen Plane, sondern namentlich auch das hinreißend Ergreifende des Stoffes, den ich somit für die Darstellung gewinne, und der mir einen Reichtum für künstlerische Bildung zuführt, den es Sünde wäre, ungenützt zu lassen. Denke Dir den Inhalt der Erzählung der Brünnhilde – in der letzten Szene des *jungen Siegfried* – (das Schicksal Siegmunds und Siegelinds, der Kampf Wotans mit seiner Neigung und der Sitte (Fricka); der herrliche Trotz der Walküre, der tragische Zorn Wotans mit dem er diesen Trotz straft: denke Dir dies in *meinem Sinne*, mit dem ungeheuren Reichtum von Momenten, in ein bündiges Drama zusammengefaßt, so ist eine Tragödie von der erschütterndsten Wirkung geschaffen, die zugleich alles das zu einem bestimmten sinnlichen Eindrucke vorführt, was mein Publikum in sich aufgenommen haben muß, um den *jungen Siegfried*] und den *Tod* – nach ihrer weitesten Bedeutung – leicht zu verstehen. Diesen drei Dramen sende ich nun ein größeres Vorspiel voran, welches für sich an einem besonderen einleitenden Festtage aufgeführt werden muß: es beginnt mit Alberich, der die drei Wasserfrauen des Rheines mit Liebesgelüste verfolgt, von einer nach der anderen (scherzend heiter) abgewiesen wird und aus Wut ihnen endlich das Rheingold stiehlt: – dies Gold ist an sich nur ein glänzender Schmuck der Wassertiefe (*Siegfrieds Tod*, Akt III. Sz. 1), eine andere Macht wohnt ihm aber bei, die jedoch nur der ihm zu entlocken vermag, *der der Liebe* entsagt. (Hier hast Du das gestaltende Motiv bis

zu *Siegfrieds Tod*: denke Dir die ganze Fülle von Folgen!) Der Fang Alberichs, die Zuteilung des Goldes an die zwei Riesenbrüder, die schnelle Erfüllung von Alberichs Fluch an diesen beiden, von denen der eine sogleich den anderen erschlägt, bilden den Gegenstand dieses Vorspiels. –”

“– 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 alle zusammenbrechen, dies ist unausbleiblich. Aus den Trümmern rufe ich mir dann zusammen, was ich brauche: ich werde, was ich bedarf, dann finden. Am Rheine schlage ich dann ein Theater auf und lade zu einem großen dramatischen 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 jetzige kann es nicht. –”

*Brief an Theodor Uhlig, Zürich, 20. November 1852, über seine Nibelungen-Dichtung:*

“Das Größte, was je gedichtet.”

*Wagner zu Cosima über Wotan (Eintragung von Cosima Wagner vom 29. März 1878):*

“Es ist doch kein gutes Zeichen für Schopenhauer, daß er meinen *Ring* nicht mehr beachtet. Ich wüßte keine Dichtung, in welcher die Brechung des Willens (und welcher Wille, der sich die Welt zur Lust erschafft), *ohne Einwirkung der Gnade*, durch die eigene Kraft einer stolzen Natur, wie im Wotan dargestellt ist. Durch die Trennung von Brünnhilde schon wie erloschen, bäumt sich dieser Wille noch einmal, lodert in der Begegnung mit Siegfried, flackert in der Sendung der Waltraute, bis wir ihn ganz erloschen sehen in Walhall am Schluß.”  
“Ich bin überzeugt, Schopenhauer würde sich geärgert haben, daß ich dies erfunden, bevor ich seine Philosophie gekannt.”

*Brief an Franz Liszt, Zürich, 11. Februar 1853:*

“Beachte wohl meine neue Dichtung – sie enthält der Welt Anfang und Untergang!”

*Brief an August Röckel, Zürich, 25. Januar 1854:*

“...Darstellung der oben von mir bezeichneten Wirklichkeit. – Statt der Worte: ‘Ein düsterer Tag dämmert den Göttern: in Schmach doch endet Dein edles Geschlecht, läßt Du den Reif nicht los!’ lasse ich jetzt Erda nur sagen: ‘Alles was ist – endet: ein düsterer Tag dämmert den Göttern: Dir rat’ ich, meide den Ring!’ – Wir müssen sterben lernen, und zwar sterben, im vollständigsten Sinne des Wortes; die Furcht vor dem Ende ist der Quell aller Lieblosigkeit, und sie erzeugt sich nur da, wo selbst bereits die Liebe erbleicht. Wie ging es zu, daß diese höchste alles Lebenden dem menschlichen Geschlechte so weit entschwand, daß dieses endlich alles was es tat, einrichtete und gründete nur noch aus Furcht vor dem Ende erfand? Mein Gedicht zeigt es. Es zeigt die Natur in ihrer unentstellten Wahrheit mit all ihren vorhandenen Gegensätzen, die in ihren unendlich mannigfachen Begegnungen auch das gegenseitig sich Abstoßende enthalten. Nicht aber daß Alberich von den Rheintöchtern abgestoßen wurde – was diesen ganz natürlich war – ist der entscheidende Quell des Unheils; Alberich und sein Ring konnten den Göttern nichts schaden, wenn diese nicht bereits für das Unheil empfänglich waren. Wo liegt nun der Keim dieses Unheils? Siehe die erste Szene zwischen Wotan und Fricka – die endlich bis zu der Szene im 2. Akte der *Walküre* führt. Das feste Band, das beide bindet, entspringen dem unwillkürlichen Irrtume der

Liebe, über den notwendigen Wechsel hinaus sich zu verlängern, sich gegenseitig zu gewährleisten, dieses Entgegentreten dem ewig Neuen und Wechselvollen der Erscheinungswelt – bringt beide Verbundene bis zur gegenseitigen Qual der Lieblosigkeit. Der Fortgang des ganzen Gedichtes zeigt demnach die Notwendigkeit, den Wechsel, die Mannigfaltigkeit, die Vielheit, die ewige Neuheit der Wirklichkeit und des Lebens anzuerkennen und ihr zu weichen. Wotan schwingt sich bis zu der tragischen Höhe, seinen Untergang – zu wollen. Dies ist Alles, was wir aus der Geschichte der Menschheit zu lernen haben: das Notwendige zu wollen und selbst zu vollbringen. Das Schöpfungswerk dieses höchsten, selbstvernichtenden Willens ist der endlich gewonnene furchtlose, stets liebende Mensch: Siegfried. Das ist Alles. – Des Näheren verdichtet sich die unheilstiftende Macht, das eigentliche Gift der Liebe, in dem, der Natur entwendeten und gemäßbrauchten *Golde*, dem Nibelungen-Ringe: nicht eher ist der auf ihm haftende Fluch gelöst, als bis es der Natur wiedergegeben, das Gold in den Rhein zurückversenkt ist. Auch dies lernt Wotan erst ganz am Schlusse, am letzten Ziele seiner tragischen Laufbahn erkennen: das, was Loge ihm im Anfang wiederholt und rührend vorhielt, übersah der Machtgierige am meisten; zunächst lernte er – an Fafner's Tat – nur die Macht des Fluches erkennen; erst als der Ring auch Siegfried verderben muß, begreift er, daß einzig diese Wiedererstattung des Geraubten das Unheil tilgt, und knüpft daher die Bedingung seines gewünschten eignen Unterganges an diese Tilgung eines ältesten Unrechtes. Erfahrung ist Alles. Auch Siegfried allein (der Mann allein) ist nicht der vollkommene 'Mensch': er ist nur die Hälfte, erst mit Brünnhilde wird er zum Erlöser; nicht Einer kann Alles; es bedarf Vieler, und das leidende, sich opfernde Weib wird endlich die wahre wissende Erlöserin: denn die Liebe ist eigentlich 'das ewig Weibliche' selbst. –"

"Wotan ist nach dem Abschied von Brünnhilde in Wahrheit nur noch ein abgeschiedener Geist: seiner höchsten Absicht nach kann er nur noch *gewähren* lassen, es gehen lassen wie es geht, nirgends aber mehr bestimmt eingreifen; deswegen ist er nun auch 'Wanderer' geworden: sieh Dir ihn recht an! er gleicht uns auf's Haar; er ist die Summe der Intelligenz der Gegenwart, wogegen Siegfried der von uns gewünschte, gewollte Mensch der Zukunft ist, der aber nicht durch uns gemacht werden kann, und der sich selbst schaffen muß durch unsre Vernichtung. In solcher Gestalt – mußt Du zugestehen – ist uns Wotan höchst interessant, wogegen er uns unwürdig erscheinen müßte als subtiler Intrigant, denn das wäre er, wenn er Rat schläge gäbe, die scheinbar gegen Siegfried, in Wahrheit aber für ihn, und namentlich für sich gelten: das wäre ein Betrug, würdig unsrer politischen Helden, nicht aber meines untergangsbedürftigen jovialen Gottes. Sieh, wie er dem Siegfried im dritten Akte gegenüber steht! Er ist hier vor seinem Untergange so unwillkürlicher Mensch endlich, daß sich – gegen seine höchste Absicht – noch einmal der alte Stolz rührt, und zwar (wohlgemerkt!) aufgereizt durch – Eifersucht um Brünnhilde; denn diese ist sein empfindlichster Fleck geworden. Er will sich gleichsam nicht nur so bei Seite schieben lassen, sondern fallen – besiegt werden: aber auch dies ist ihm so wenig absichtliches Spiel, daß er in schnell entflammter Leidenschaft sogar auf Sieg ausgeht, auf einen Sieg, der – wie er sagt – ihn nur noch elender machen müßte. – Für die Kundgebung der Absichten mußte ich meinem Gefühle nach ein unendlich feines Maß einhalten: allerdings soll mein Held nicht den Eindruck eines gänzlich Bewußtlosen machen: im Siegfried habe ich vielmehr den mir begreiflichen vollkommensten Menschen darzustellen gesucht, dessen höchstes Bewußtsein darin sich äußert, daß alles Bewußtsein immer nur in gegenwärtigstem Leben und Handeln sich kundgibt: wie ungeheuer ich dieses Bewußtsein, *das fast nie ausgesprochen werden darf*, erhebe, wird Dir aus der Szene Siegfrieds mit den Rheintöchtern klar werden; hier erfahren

wir, daß Siegfried unendlich wissend ist, denn er weiß das Höchste, daß Tod besser ist als Leben in Furcht: er kennt auch den Ring, aber er achtet seine Macht nicht, weil er was Besseres zu tun hat; er wahrt ihn nur als Zeugnis dessen, daß er – das Fürchten nicht gelernt hat. Gestehe, vor diesem Menschen muß alle Götterpracht erleichen! Am meisten fällt mir von Dir die Frage auf: warum nun, da das Rheingold dem Rhein zurückgegeben ist, die Götter doch noch untergehen? – Ich glaube, bei einer guten Aufführung wird der naivste Mensch hierüber ganz einig mit sich werden. Allerdings geht der Untergang nicht aus Kontrapunkten hervor: diese ließen sich überhaupt ja deuten, drehen und wenden – man brauchte nur einen juristischen Politiker als Advokat dazu zu nehmen; sondern aus unserm innersten Gefühle erwächst uns – wie Wotan aus seinem Gefühle – die Notwendigkeit dieses Unterganges. Hierauf kam es an, *aus dem Gefühle* diese Notwendigkeit zu rechtfertigen, und ihm geschieht dies ganz von selbst, wenn es vollkommen teilnehmend von Anfang an den Gang der ganzen Handlung mit all ihren einfachen, natürlichen Motiven verfolgt: wenn schließlich Wotan diese Notwendigkeit ausspricht, so sagt er nur das, was wir selbst bereits für notwendig halten. Wenn Loge am Schlusse des *Rheingoldes* den nach Walhall ziehenden Göttern nachredet: 'Ihrem Ende eilen sie zu, die so stark im Bestehen sich wähnen', so bringt er in diesem Augenblicke unsre eigene Empfindung gewiß nur zum Ausdruck, denn wer dieses Vorspiel teilnehmend verfolgt, nicht grübelnd und abwägend, sondern die Vorfälle auf sein Gefühl wirken lassend, der muß Loge vollkommen beistimmen. –

Laß mich Dir noch etwas von Brünnhilde sagen. Auch sie verkennt Du doch, wenn Du ihre Weigerung, den Ring Wotan zu überlassen, hart und eigensinnig findest. Erlebtest Du nicht, daß Brünnhilde sich von Wotan und allen Göttern geschieden um – der *Liebe* willen, weil sie – wo Wotan Plänen nachhing – nur – liebte? Seit vollends Siegfried sie erweckt, hat sie kein andres Wissen mehr als das Wissen der Liebe. Nun – das Symbol dieser Liebe ist – da Siegfried von ihr zog – dieser Ring: da ihn Wotan von ihr fordert, tritt ihr nur noch der Grund ihrer Trennung von Wotan entgegen (weil sie aus Liebe handelte), und nur eines weiß sie jetzt noch, daß sie allem Göttertume entsagt hat um der Liebe willen. Sie weiß aber, daß die Liebe das einzig Göttliche ist: so möge denn Walhall's Pracht zu Grunde gehen, aber den Ring – (die Liebe -) opfert sie nicht. Ich bitte Dich, wie erbärmlich, geizig und gemein stünde sie nun da, wenn sie den Ring deshalb verweigerte, weil sie (etwa durch Siegfried) um seinen Zauber, um seine Goldmacht wüßte? Das wirst Du doch diesem herrlichen Weibe nicht im Ernste zumuten? Schauert es Dich aber, daß dieses Weib gerade in diesem *verfluchten Ringe* das Symbol der Liebe bewahrt, so wirst Du ganz nach meiner Absicht empfinden, und hierin die Macht des Nibelungen-Fluches auf seiner furchtbarsten, tragischsten Höhe erkennen: dann wirst Du überhaupt die Notwendigkeit des ganzen letzten Dramas *Siegfrieds Tod* erkennen. Das mußten wir noch erleben, um vollkommen das Unheil des Goldes inne zu werden. Warum Brünnhilde so schnell dem verstellten Siegfried sich fügt? Eben weil dieser ihr den Ring entrissen, in welchem sie einzig auch noch ihre Kraft bewahrte. Das Furchtbare, Dämonische des ganzen Auftrittes ist Dir überhaupt entgangen: durch das Feuer, das seiner Bestimmung, wie der Erfahrung nach – einzig Siegfried durchschreiten sollte und konnte, dringt – leichter Mühe – ein 'andrer' zu ihr: Alles schwankt zu Br.'s Füßen, Alles ist aus den Fugen; in einem furchtbaren Kampfe wird sie überwältigt, sie ist 'von Gott verlassen'. Und außerdem ist es – Siegfried in Wirklichkeit, der ihr gebietet das Lager mit ihm zu teilen – Siegfried, den sie (unbewußt – aber desto verwirrender) trotz seiner Verhüllung an dem leuchtenden Auge – fast – erkennt. (Du fühlst, hier geht etwas eben '*Unaussprechliches*' vor, und hast daher sehr Unrecht, mich darüber zum Sprechen zu interpellieren!) Aber – meine Darsteller? Da falle

ich in ein gewaltiges Seufzen. Natürlich muß ich auf junge Leute halten, die durch unsre Opernbühne nicht schon ganz ruiniert sind: an sogenannte 'Berühmtheiten' denke ich gar nicht. Wie ich mir meine junge Welt nun ziehe, das muß ich auch erst sehen; am liebsten hätte ich meine Truppe ein Jahr lang zusammen, ohne sie öffentlich auftreten zu lassen; ich muß täglich mit ihnen umgehen, sie menschlich und künstlerisch üben, und für ihre Aufgabe allmählich reifen lassen. Unter den glücklichsten Umständen dürfte ich daher vor dem Sommer 1858 auf keine erste Aufführung rechnen. Möge es nun aber dauern, wie lange es wolle, immer reizt es mich, in einer so konzentrierten Tätigkeit für einen mir ganz eigenen Zweck mir noch eine Nötigung zum Leben zu setzen."

*Brief an seine Nichte Clara Brockhaus, Zürich 12. März 1854:*

"Mit den Nibelungen wird's anders: die schreibe ich nicht für die Theater, sondern – für uns! Aber aufführen werde ich sie doch: ich habe mir dies als einzige und letzte Lebensaufgabe gestellt. Meine Bühne werde ich mir selbst dazu bauen, und meine Darsteller mir selbst erziehen: wie viel Jahre es mich kostet, ist mir gleichgültig; wenn ich's nur einmal erreiche. Nach der Aufführung werfe ich mich mit der Partitur auf Brünnhilde's Scheiterhaufen, so das Alles verbrennt. –"

*Brief an August Röckel, Zürich, 23. August 1856:*

"...ich gestaltete sie (die Nibelungen-Dichtung, HH) zu einer Zeit, wo ich mit meinen Begriffen nur eine hellenistisch-optimistische Welt aufgebaut hatte, deren Realisierung ich durchaus für möglich hielt, sobald die Menschen nur wollten, wobei ich mir selbst über das Problem, warum sie denn eigentlich doch nicht wollten, ziemlich kunstreich hinweg zu helfen suchte. Ich entsinne mich nun, in diesem absichtlich gestaltenden Sinne die Individualität meines Siegfried herausgegriffen zu haben, mit dem Willen ein schmerzloses Dasein hinzustellen; mehr aber noch glaubte ich mich deutlich auszudrücken in der Darstellung des ganzen Nibelungen-Mythos, mit der Aufdeckung des ersten Unrechtes, aus dem eine ganze Welt des Unrechtes entsteht, die deshalb zu Grunde geht um uns eine Lehre zu geben, wie wir das Unrecht erkennen, seine Wurzel ausrotten und eine rechtliche Welt an ihrer Stelle gründen sollen. Kaum bemerkte ich nun aber, wie ich mit der Ausführung, ja im Grunde schon mit der Anlegung des Planes, unbewußt einer ganz anderen, viel tieferen Anschauung folgte, und, anstatt einer Phase der Weltentwicklung, das Wesen der Welt selbst, in allen seinen nur erdenklichen Phasen, erschaut und in seiner Nichtigkeit erkannt hatte, woraus natürlich, da ich meiner Anschauung, nicht aber meinen Begriffen treu blieb, etwas ganz anderes zu Tage kam, als ich mir eigentlich – gedacht hatte. Doch entsinne ich mich, schließlich meine Absicht gewaltsam einmal zur Geltung gebracht zu haben, und zwar – zum einzigsten Male – in der tendenziösen Schlußphrase, welche Brünnhilde an die Umstehenden richtet, und, vor der Verwerflichkeit des Besitzes ab, auf die einzig beseligende Liebe verweist, ohne (leider!) eigentlich mit dieser 'Liebe' selbst recht ins Reine zu kommen, die wir, im Verlaufe des Mythos, eigentlich doch als recht gründlich verheerend auftreten sahen. So blind machte mich aber an dieser einzigen Stelle die Dazwischenkunft meiner begrifflichen Absicht. Sonderbarer Weise marterte mich diese Stelle nun fortwährend, und es bedurfte wahrlich einer großen Umwälzung meiner Vernunftvorstellung, wie sie schließlich durch Sch[openhauer] bewirkt wurde, um mir den Grund meiner Pein aufzudecken, und mir zu meinem Gedichte den wirklich entsprechenden Schlußstein zu liefern, der in einer aufrichtigen Anerkennung des wahren tiefen Verhaltes der Dinge besteht, ohne im mindesten dabei tendenziös zu sein."

# Bemerkungen und Dokumente zu *Das Rheingold*

Ursprünglich sollte dieses Vorspiel *Der Raub* heißen. Es sollte die Geschichte des Verbrechens zeigen, mit dem sich die Machthaber der Welt bemächtigt haben. Das Rheingold, einst ein beglückender Schatz der Natur, wurde zum Instrument des Verbrechens, als es sich in Geld verwandelte. Aber es trägt den Fluch, den der Schwarzalbe gegen den Lichtalben schleudert, in sich selbst: "Mit Gold gekirrt, nach Gold nur sollt ihr noch gieren". Von Erda lernt Wotan, daß Sorge und Furcht die Gesellen der Besitzenden sind.

Als das *Rheingold* komponiert wurde, 1853-1854, war die ursprüngliche Konzeption noch so gut wie intakt: dafür zeugt das Motiv des welterlösenden Schwerts, also des Weltretters Siegfried, das blitzartig in Wotan auftaucht, als er "wie von einem großen Gedanken ergriffen" die Burg grüßt, das dunkle Des-Dur plötzlich in hellstes C-Dur umschmetternd.

Es war Wagners Wunsch, diesen seinen Mythos so in Kunst zu verwandeln, daß keine Reflexion mehr notwendig sei: "Jedes unbefangene menschliche Gefühl muß durch seine künstlerische Wahrnehmungsorgane das Ganze begreifen können."

Vergleichen wir die Partien des *Ring*, in denen das am schönsten geglückt ist, etwa das Wunderwerk des ersten *Walküre*-Akts, mit dem *Rheingold*, so wird klar, daß hier Musik und Vorgänge demjenigen wenig zu sagen vermögen, der nicht beides als die Darstellung eines Verbrechens, und zwar eines nicht so sehr metaphysischen wie weltbedeutenden Verbrechens versteht. Dieses Verbrechen ist sozusagen gegen die Es-Dur-Unschuld der Natur gerichtet, deren Weben uns für 157 Takte ins Paradies zurückversetzt, bis im 158. Takt zum erstenmal c-moll für "Gold" benannt wird. Wagner sagte vom *Ring*: "Ich denke mir, meine Musik ist furchtbar, es ist ein Pfuhl von Schrecknissen und Hoheiten." So dialektisch müssen wir das Vorspiel hören. Gegen die "Feierlichkeit" hat Wagner sich selbst ausgesprochen (siehe den Beitrag über das Tempo bei Wagner, Seite 77). Wenn die Götter zum Bläser Des-Dur in Walhall einziehen, haben wir dreierlei mitzusehen und mitzuhören: erstens, daß da eine Leiche liegt, Fasolt das erste Opfer des Fluchs; zweitens Loges Kommentar: "Ihrem Ende eilen sie zu, die so stark im Bestehen sich wähnen"; drittens die Antwort der Rheintöchter auf das Hohngelächter der Machthaber, die sich in ihrem Glanze sonnen: "Falsch und feig ist, was dort oben sich freut!" Fortissimo reißt die Dissonanz den glänzenden Schleier auf, bis dessen Wogen in den letzten paar Takten die Wahrheit überströmt. Das Drama hat begonnen.

Fanny Hensel zitiert in ihrem Brief an ihren Bruder Felix (9.12.1840) als Vorschlag für ein Finale der Nibelungenoper beziehungsweise ein Thema für einen Doppelchor zwischen Hunnen und Nibelungen, welches identisch ist mit dem Goldene-Äpfel-Motiv von Wagner im *Rheingold* Takt 1718, das von Loge gesungen wird. Dabei geht es um die Vertonung eines Gedichtes *Der deutsche Rhein* ("Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein") von Nikolaus Becker, welches als Antwort auf die Forderung Frankreichs, 1840 den Rhein zu bekommen, entstand und rasch Verbreitung fand und trotz Verbotes durch die Zensur auch durch den Kronprinzen von Preußen vertont wurde. Daß Wagner es hier wörtlich zitiert, ist mit Sicherheit kein Zufall sondern ein Aufgreifen eines bekannten (verbotenen) revolutionären Liedes, welches den Namen der Göttin Freia, als den Begriff der Freiheit in einem deutlichen politischen Licht erscheinen läßt.

*Brief an Familie Ritter, Zürich, 25. Dezember 1854:*

“Schon in *Spezia* hatte ich eine völlige Vision: – im Zustande der gräßlichsten Nervenleiden, mit einem Ekel vor allem, was mein Auge erblickte, streckte ich mich am Tage ein wenig aus, um mit geschlossenem Auge der widerwärtigsten Aufregung zu wehren: als ich für einen Moment in den gewissen Halbschlaf versunken war, stand plötzlich die Instrumentaleinleitung zum *Rheingold* – über die ich zuvor noch nie recht enig mit mir werden konnte – mit einer solchen Klarheit und Bestimmtheit vor mir, daß ich plötzlich begriff, was mit mir los sei. Augenblicklich beschloß ich meine Rückreise...”

*Richard Wagner in Mein Leben über die Konzeption der Instrumentaleinleitung des Rheingold in La Spezia am 5. September 1853:*

“...versank ich in eine Art somnambulem Zustand, in welchem ich plötzlich die Empfindung, als ob ich in ein stark fließendes Wasser versänke, erhielt. Das Rauschen desselben stellte sich mir bald im musikalischen Klange des *Es-Dur*-Akkordes dar, welche unaufhaltsam in figurierter Brechung dahinwogte; diese Brechungen zeigten sich als melodische Figurationen von zunehmender Bewegung, nie aber veränderte sich der reine Dreiklang von *Es-Dur*, welcher durch seine Andauer dem Elemente, darin ich versank, eine unendliche Bedeutung geben zu wollen schien. Mit der Empfindung, als ob die Wogen jetzt hoch über mich dahinbrausten, erwachte ich in jähem Schreck aus meinem Halbschlaf. Sogleich erkannte ich, daß das Orchester-Vorspiel zum *Rheingold*, wie ich es in mir herumtrug, doch aber nicht genau hatte finden können, mir aufgegangen war; und schnell begriff ich auch, welche Bewandtnis es durchaus mit mir habe: nicht von außen, sondern nur von innen sollte der Lebensstrom mir zufließen.”

*Brief an Franz Liszt, Zürich, November 1853:*

“Freund! Ich bin im Wunder! Eine neue Welt legt sich mir offen. Die große Szene im Rhein ist fertig: ich sehe einen Reichtum vor mir, wie ich ihn nicht zu ahnen wagte. Ich halte mein Vermögen jetzt für unermesslich; alles wallt und musiziert in mir. Das ist – oh, ich liebe! – und ein so göttlicher Glaube beseelt mich, daß ich selbst – der *Hoffnung* nicht bedarf!”

*Brief an Franz Liszt, Zürich, 15. Januar 1854:*

“Das *Rheingold* ist fertig – : aber auch ich bin fertig!!!”

# Bemerkungen und Dokumente

## zu *Die Walküre*

Der Name "Walküre" leitet sich ab vom althochdeutschen "val". Das bedeutet: "Niederlage der Leichen auf dem Schlachtfeld." Und aus dem Wort "kiosa". Das bedeutet: "Den "val" holen". Von diesen Begriffen sind die Worte Walküre, Walhall, Wala, Walstatt und Walvater Wotan abgeleitet.

Die Walküren waren in Walhall mit der dienenden Versorgung ihrer Helden betraut.

Wotan hatte sich, durch fremdgehen, seine eigene "Armee" zum Machterhalt aufgebaut, da die Helden eine Art ewiges Leben in Walhall erreichten.

Die Tatsache, daß nur der Schlachtentod dem Helden den Einzug in Walhall verhiess, verlieh dem blutigen Geschäft der Walküren eine edle Würde.

Den Stoff der *Walküre* entlehnte Wagner der "Völsunga-Saga", fügt ihn aber in dichterischer Vision zu einem neuen Mythos zusammen. Wagners *Ring*-Dichtung ist keine epigonale Wiederholung des Nibelungenstoffes, sondern dichterische Selbstschöpfung, in der das prä-existente Material verwandelt wird. Herders Hoffnung auf die "Sage der Sagen" in der die vermischten Stoffteile zu einer neuen *Odyssee* zusammenströmen, findet hier ihre Erfüllung. Wagners Phantasie macht Siegfried zum Sohn des Gottespaars Siegmund und Sieglinde, dessen ehebrecherisches und blutschänderisches Verhalten den Konflikt zwischen Wotan und Fricka schürt. Siegfried wird zum Enkel Wotans und zugleich in eine blutsmäßige Beziehung zu Brünnhilde gerückt, die als Tochter Wotans und Walas die Halbschwester Siegmunds und Sieglindes ist. Dadurch verwischt sich der Gegensatz zwischen Menschen und Göttern, so daß eine musikalisch gleichwertige Behandlung der Gestalten gerechtfertigt ist.

Wagner führt den recht bürgerlich anmutenden Konflikt zwischen Wotan und Fricka ein, um den mythologisch-heroischen Hintergrund des Inzest (Inzucht) zu verdeutlichen. Frickas Argumente sind am modernen Sittenkodex gemessen, um ihre Anschauungen von dem diametral entgegengerichteten Denken Wotans zu differenzieren. Es darf nicht übersehen werden, daß Wagner in der Endfassung seiner Dichtung die Zwillingsseigenschaft Siegmunds und Sieglindes nur andeutet, während der Entwurf diese Beziehung deutlich ausspricht: "Schwester und Gattin: wie sie in einem Schoße umschlungen sich hielten, so umschlingen sie sich als selige zwei!" Hier verknüpfen sich die Vorstellungen von einem zwiegeschlechtlichen Urgott, der aus sich selbst das erste Menschenpaar zeugt, das notwendigerweise ein Geschwisterpaar sein muß. Tatsächlich meint aber Wagner weniger die physische Zwillingshaftigkeit beider Gotteskinder, als vielmehr die seelische und geistige. Sieglinde erkennt in Siegmund nicht nur ihren Bruder, sondern ihr Spiegelbild, in seiner Stimme nicht nur den vertrauten Klang, sondern ihr Echo. Beide sind Seelenzwillinge, die sich gegenseitig ergänzen, Hälften, die sich erst in der Vereinigung zum Ganzen fügen. Daß sich in der Formung Siegmunds, des Flüchtigen, Unsteten und Einsamen, spiegelbildliche Beziehungen zu dem unverstandenen emigrierten Künstler Wagner knüpfen lassen, der in der Einsamkeit der verstehenden Seele einer verheirateten Frau begegnet, sei nur angedeutet.

*Erinnerung Gustav Freytags an eine Begegnung mit Richard Wagner im Herbst 1848:*

“Dieser erzählte bei einem Begegnen im Herbst 1848, daß ihn die Idee zu einer großen Oper beschäftigte, die in der germanischen Götterwelt spielen sollte; der Inhalt aus der nordischen Heldensage stand ihm noch nicht fest, aber was ihn für die Idee begeisterte, war ein Chor der Walküren, die auf ihren Rossen durch die Luft reiten. Diese Wirkung schilderte er mit großem Feuer. ‘Warum wollen Sie die armen Mädchen an Stricke hängen, sie werden Ihnen in der Höhe vor Angst schlecht singen.’ Aber das Schweben in der Luft und der Gesang aus der Höhe war für ihn gerade das Lockende, was ihm die Stoffe aus dieser Götterwelt zuerst vertraulich machte. Nun ist für einen Schaffenden nichts so charakteristisch, als das Ei, aus welchem sein Vogel herausfliegt. Die Freude an unerhörten Dekorationswirkungen ist mir immer als Grundzug und das stille ‘Leitmotiv’ seines Schaffens erschienen.”

Lange vor Beginn der *Walküre* schrieb Wagner bereits das Thema des Walkürenrittes auf (1850). Der Text (“Nach Süden wir ziehen”) entstammt aber seinem Text von *Siegfrieds Tod*.

*Brief an Minna Wagner, Zürich, 30. September 1854:*

“Als ich gestern Deinen mißtrauischen Brief bekam, hatte ich gerade das Auftreten der Fricka zu komponieren; das stimmte gar nicht übel zusammen.”

*Brief an Franz Liszt, Zürich, 13. September 1855:*

“...Die Beendigung dieses Werkes (des *tragischsten*, welches ich je konzipiert) wird mich viel kosten und ich muß darauf bedacht sein, mir sodann durch die erhebendsten Eindrücke wieder zu ersetzen, was ich zugesetzt haben werde.”

*Brief an Franz Liszt, Zürich, 3. Oktober 1855:*

Der zweite Akt muß “– wenn jede Intention vollkommen verstanden wird – eine Erschütterung hervorbringen, der nichts Dagewesenes gleicht.”

Zu Wotan-Brünnhilde, 2. Akt: “Für den Gang des ganzen großen vierteiligen Dramas ist es die wichtigste Szene...”

*Brief an Franz Liszt, 30. März 1856:*

Der 3. Akt: “Er ist geraten; wahrscheinlich das Beste, was ich noch geschrieben. Ein furchtbarer Sturm – der Elemente und der Herzen – der sich allmählich bis zum Wunderschlaf Brünnhildes besänftigt.”

*Brief an Franz Liszt, 8. Mai 1857:*

Zu der letzten großen Szene der Brünnhilde aus *Walküre*: “Die Sache ist die, daß Alles in ihr so fein, tief und leise ist, daß es des bewußten, zartesten und vollendetsten Vortrages nach jeder Seite hin bedarf, um sie verständlich zu machen; gelingt aber dies, so ist auch der Eindruck unzweifelhaft.”

# Bemerkungen und Dokumente zu *Siegfried*

Wenn man den *Ring* als dramatische Sinfonie in 4 Sätzen betrachtet, dann hat *Siegfried* die Stellung des Scherzo – allerdings eines monumentalen (Wagner: “Denn was ich niederschreibe, ist eben alles Superlativ.”). Ein sehr zwielichtiges Scherzo zugleich. Trotz der Idylle, die Zertrümmerung des Götterspeers (Symbol der alten, korrumpierten Weltherrschaft). Der Weg für den “neuen Menschen” ist frei. Daß auch er zu Schuldverstrickung und Untergang führen wird, verrät die *Siegfried*-Partitur noch nicht.

Das ist dann auch der Unterschied der Siegfried-Figur Wagners zum volkstümlichen Helden der Sage und der Unterschied zum Sigurd der nordischen Sage.

Am Anfang von Wagners Schöpfungsprozeß stand die dramatische Dichtung *Siegfrieds Tod*. Am Anfang der sich über 26 Jahre erstreckenden Arbeit am *Ring* standen *Siegfried*-Noten: die Skizzen zu einer Szene Siegfried-Brünnhilde und zu einer der Nornen, datiert vom 12.8.1850, also um vier Jahre älter als die ersten Takte des *Rheingold*.

*Siegfrieds Tod* wurde im Revolutionsjahr 1848 als Einabend-Drama entworfen. Es genügte seinem Schöpfer, je mehr seine Phantasie in die Tiefe drang, nicht mehr. Die Dichtung setzte Ringe an, erweiterte sich rückwärts Schritt für Schritt, chronologisch in Richtung *Rheingold*: Tragischer Siegfried – Jüngling Siegfried – Siegmund/Wotan – bis zum Ursprung der Welt: *Rheingold*.

Der Übergang von der Romantik im 1. und 2. Akt zur Spätromantik vollzieht sich mit dem 3. Akt.

*Tagebucheintragung Eduard Devrients vom 12. Oktober 1848:*

“Gegen Abend kam Kapellmeister Wagner, den ich trotz Thereses Widerspruch geladen hatte. Mag er auch jetzt politisch anrühlich sein, man darf ihn darum nicht gesellschaftlich desavouieren. Er las uns seine Zusammenstellung der Siegfriedsagen vor; es war mit großem Talent gemacht. Er will eine Oper daraus bilden; das wird nichts werden, fürchte ich. Die nordische Mythe findet wenig Sympathie, schon weil sie unbekannt ist; und diese rohgeschnittenen Riesengestalten müssen der Einbildungskraft überlassen bleiben, die Wirklichkeit unserer Bühne macht sie klein und tändlich. Auch holt Wagner immer zu weit aus und knetet seine modernen Anschauungen ein.”

*Erinnerung Wilhelm Tapperts an ein Gespräch mit Richard Wagner:*

“Daß das kleine Fugato über Jung-Siegfrieds Hornmotiv – in der Zwischenmusik nach dem Vorspiele zur *Götterdämmerung* – zu den frühesten Keimen gehört, bestätigte mir der Meister selbst.”

*Richard Wagner in Mein Leben:*

“...als ich auch Brünnhildes erste Anrede an Siegfried in Gesang übersetzte, entsank mir aber bald aller Mut, da ich nicht umhin konnte mich zu fragen, welche Sängerin im nächsten Jahre diese weibliche Heldengestalt in das Leben rufen sollte.”

*Brief an Theodor Uhlig, Zürich, 10. Mai 1851:*

“Habe ich Dir nicht früher schon einmal von einem heitren Stoffe geschrieben? Es war dies der Bursche, der auszieht ‘um das Fürchten zu lernen’ und so dumm ist, es nie lernen zu wollen. Denke Dir meinen Schreck, als ich plötzlich erkenne, daß dieser Bursche niemand anders ist, als – der junge Siegfried, der den Hort gewinnt und Brünnhilde erweckt!”

*Brief an Theodor Uhlig, Zürich, 24. Juni 1851:*

“Grüße Ritters tausendmal von mir – sag’ ihnen, heute früh sei mein junger Siegfried fertig und wohlgeremt zur Welt gekommen.”

*Richard Wagner: Eine Mitteilung an meine Freunde Juli/August 1851:*

“Die Handlung ist ihrem Wesen nach, bei aller Gewalt der Momente, die sie in sich schließt, durchaus heiterer Gattung: in ihr erklimmt mein Held nochmals die Höhe, die ich einst unter Leiden und verzehrendem Sehnen erstiegen; aber er ersteigt sie im heitersten Mute, um auf ihr nicht einsam zu stehen und verlangend zum Leben der Unwillkür zurückblicken zu müssen, sondern um gerade dort, auf der höchsten Spitze des Lebens, das Weib zu finden, das er zur seligsten Umarmung des Mannes erweckt. Alle Möglichkeiten für den vollendeten Ausdruck eines weitesten Inhaltes an das unmittelbar erfassende sinnliche Gefühl, die mir als solche durch mein bisheriges Kunstschaffen zur Erfahrung gekommen sind, werde ich nach Kräften hierbei als verwirklichte Möglichkeiten aufweisen. Im voraus aber rufe ich dem absoluten Musiker zu: wende dich ab von diesem Drama, es gehört dir und dem dir einzig möglichen Verständnis nicht an; dem absoluten Literaten sage ich: Blicke weg, du hast hiermit nichts zu tun!”

*Brief an August Röckel, 24. August 1851:*

“Mein Held ist im Walde aufgewachsen und ward von einem Zwerge (dem Nibelungen “Mime”) aufgezogen, um ihm den Riesenwurm zu erlegen, der den Hort bewacht. Dieser Nibelungenhort bildet ein ungewein bedeutsames Moment: Verbrechen aller Art haften an ihm. Siegfried ist nun ungefähr derselbe junge Bursche, der im Märchen vorkommt und auszieht, “um das Fürchten” zu lernen, – was ihm nie gelingen will, weil er mit kräftigen Natursinnen immer alles so sieht, wie es ist. Er erlegt den Riesenwurm und erschlägt seinen Erzieher, den Zwerg – der ihn um des Hortes willen heimlich umbringen will. Siegfried, sehnsuchtsvoll aus der Einsamkeit herausverlangend, vernimmt nun – die Gabe dazu hat er vom zufälligen Genusse des Drachenblutes gewonnen – die Stimme eines Waldvogels, der ihn auf Brünnhilde verweist, die auf einem Felsen – von Feuer umgeben – schläft. Siegfried durchdringt das Feuer und erweckt Brünnhilde – das Weib zu wonnigsten Liebesumarmung. Nur noch eines: – in unseren feurigen Gesprächen gerieten wir schon darauf: – nicht eher sind wir das, was wir sein können und sollen, bis – das Weib nicht erweckt ist.”

*Brief an Theodor Uhlig, Zürich, 2. September 1851:*

“Den Anfang hab’ ich schon im Kopfe; auch einige plastische Motive, wie den *Fafner*...”

*Bericht Carl Friedrich Glasenapps über die Verbindungen der Sieger zum 3. Akt Siegfried:*

“Selbst die musikalischen Themen des neuen Werkes regten sich damals schon in ihm, so vor allem das erhabene Thema, welches nachmals als sogenanntes ‘Welterbschaftsmotiv’ in die Musik des dritten *Siegfried*-Aktes übergang, wo es in der großen Szene Wotans mit Erda zum ersten Male erklingt.”

*Brief an Mathilde Maier, Wien, 15. Januar 1863:*

“Als ich eines Morgens das Schmelzlied laut und hell bei offenem Fenster spielte und sang, hatte mein Nachbar draußen zugehört, und frug mich nun herüber, was denn das für eine furchtbar majestätische Musik wäre. Ich sage ihm, daß Siegfried dabei mit einem großen Schmiedebalge die Glut nährte, welche die Stahlspäne des von ihm zerteilten Siegschwertes, (das einst in den Händen seines sterbenden Vaters in zwei Stücken zersprungen) zu Brei zerschmelzen sollte. Dazu hatte er nötig im Walde zuvor die mächtigste Esche zu fällen

und zu Kohle zu verbrennen; die Funken der Zornigen sprühen ihn an. Es hilft ihr nichts: sie muß brennen und ihm den Stahl schmelzen. Daraus wird denn ein furchtbar hartes Schwert, das dazu taugt, die kühnste Tat zu verrichten. ‘Sie sehen’, sagte ich, ‘eine schreckliche Art von Künstler, drum klingt auch sein Gesang fast wie majestätische Klage.’”

*Richard Wagner in Mein Leben über die Vollendung der Kompositions- und Orchesterskizze des 2. Aktes Siegfried:*

“Meine täglichen Spaziergänge richtete ich an den heiteren Sommermittagen nach dem stillen *Sihltal*, in dessen waldiger Umgebung ich viel und aufmerksam nach dem Gesange der Waldvögel lauschte, wobei ich erstaunt war, die mir gänzlich neuen Weisen von Sängern kennenzulernen, deren Gestalt ich nicht sah und deren Namen ich noch weniger wußte. Was ich von ihren Weisen mit nach Hause brachte, legte ich in der Waldszene *Siegfrieds* in künstlerischer Nachahmung nieder. Anfangs August war ich mit der sorgfältig skizzierten Komposition auch dieses zweiten Aktes zu Ende. Ich freute mich, für den dereinstigen Wiederbeginn der Fortarbeit mir gerade den dritten Akt mit der Erweckung Brünnhildes vorbehalten zu haben; denn es war mir, als ob alles Problematische meiner Arbeit nun glücklich gelöst und jetzt nur noch der eigentliche Genuß derselben zu gewinnen übrig sei.”

*Brief an Hans von Bülow, Starnberg, 30. September 1864:*

“Ich bin für den 3ten Akt des *Siegfried* wunderbar gestimmt: namentlich für die erste Szene des Wotan: das soll ein Vorspiel werden, kurz – aber mit Akzent.”

*Bericht des Grafen Du Moulin Eckart über das Siegfried-Idyll, nach einer Tagebucheintragung Cosima Wagners im Frühjahr 1878:*

“Aber sie selbst übt mit unsäglicher Rührung das Idyll, und während sie spielt, kommt er leise hinzu und hört zu. ‘Wie ich ihn bemerkte, sagt er mir: das erste Thema habe er damals in Starnberg bei meinem Besuch aufgeschrieben! Ja, ja, wir wissen schon, woher alles stammt.’”

In der 3. Szene des III. Aktes *Siegfried* (Brünnhilde: Ewig war ich, ewig bin ich) verwendete Wagner (im Mai/Juni 1869) in Starnberg 1864 entstandene Motive, die auch ins *Siegfried-Idyll* (1870) aufgenommen wurden und ursprünglich für ein Quartett gedacht waren.

*Brief an Ludwig II., München, 6. November 1864:*

“Es ist die erhabenste Szene des tragischsten meiner Helden: Wotan, das ist: der allgewaltige Lebenswille, hat sein Selbstopfer beschlossen; größer jetzt im Entsagen, als je da er begehrte, fühlt er sich jetzt allmächtig und der irdischen Urweisheit, der Naturmutter ‘Erda’, welche ihn einst die Furcht vor seinem Ende lehrte, ruft er zu, daß kein Bangen ihn mehr fesseln könne, da er mit demselben Willen, mit dem er einst nur das Leben begehrte, jetzt sein Ende will. Sein Ende? Er weiß, was Erdas Urweisheit nicht weiß: daß er in Siegfried fortlebt. In Siegfried lebt Wotan fort, wie der Künstler in seinem Kunstwerk: je freier und selbstlebender dieses, ganz wie von sich allein, besteht [und] keine Spur des bildenden Künstlers mehr an sich trägt, so daß über ihm, dem Kunstwerk, der Künstler selbst vergessen wird, – desto vollkommener findet der Künstler selbst sich befriedigt: So ist, in einem gewissen hohen Sinnen, *sein* Vergessenwerden, sein Verschwinden, sein Tod – das Leben des Kunstwerkes. – Dies ist meine Stimmung, in welcher ich mich nun zur Vollendung meines Werkes zurückwende: ich will mich – um ewig zu leben – von meinem Siegfried vernichten lassen! O, schöner Tod! –

Mit welcher Weihe werde ich nun Brünnhilde erwecken aus ihrem

langen Schlafe! Sie schlief, während Siegfried zum Jüngling heranwuchs. Wie bedeutungsvoll muß mir dies jetzt alles dünken! Meine letzte Musik war die Verkündigung des Waldvogels an Siegfried, daß er Brünnhilde erwecken könne, wenn er das Fürchten nicht gelernt habe: er lief lachend dem Vogel nach, der davonflatternd ihm den Weg zu dem Zauberfelsen zeigte. – Dieser Weg, mein holder, königlicher Freund! – mir ward er lang und beschwerlich. Ich glaubte nie, nie an den Felsen zu gelangen. Doch, bin ich Wotan, so gelingt es mir nun durch Siegfried: Er weckt die Jungfrau, das Teuerste der Welt.”

Wagner benutzte die Schlußverse “Sie ist mir ewig,/ ist mir immer,/ Erb’ und Eigen,/ Ein’ und All’” Siegfrieds mit Brünnhilde für zweimalige Liebeswerbung: Erst an Mathilde Wesendonck, Luzern 9. Juli 1859, und 24. Juni 1868 an Cosima von Bülow.

*Brief an Ludwig II., Tribschen, 23./24. Februar 1869:*

“Während er (Siegfried) hervortritt, hört man unheimlich (zu den Reden der beiden Nibelungen) das Motiv des Ringes durch die Begleitung sich winden: jetzt geht es, mit höchster, geisterhafter Weichheit, in das Thema der Rheintöchter, am Schlusse des *Rheingoldes* – (Sie wissen dies vom letzten Abende im Residenztheater her?) – über: “Rheingold! Reines Gold! ach, leuchtetest du noch in der Tiefe!” Dieses lassen jetzt, zu dem leisen Zittern der Saiteninstrumente, sechs Hörner, wie aus einer fernen Natur-Traumwelt her, vernehmen. Die bedeutungsvolle Rührung, die uns hier erfaßt, ist überwältigend! Als der Vogel von Neuem Siegfried vor dem heranschleichenden Mime gewarnt, und dieser von ferne ihm sich nähert, überlegend, wer dem Knaben wohl den Ring nachgewiesen haben könnte, hören wir leise, leise die liebevolle Sorge der Mutter Sieglinde um den Sohn, den sie sterbend gebar, in melodischer Zartheit erklingen. Der Vogel spannt fortgesetzt durch leise Warnungssphrasen unsre Aufmerksamkeit, als Mime sich nun schmeichelnd an Siegfried wendet. – Endlich, da nun auch Mime erschlagen, bricht in dem bisher so übermütigen Jüngling das Gefühl der gänzlichen Einsamkeit schmerzlich hervor: nur Bär, Wolf, Lindwurm, sind sein Umgang; der Waldvogel, dessen Sprache er nun versteht, ist ihm wie das einzige Wesen, dem er sich verwandt fühlt. Und nun der Wonneschreck, als dieser ihm Brünnhilde verkündet!! Ja, und was das Alles heißt? Das ist keine Familienkinderszene; das Schicksal der Welt hängt von dieser göttlichen Einfalt und Einzigkeit des furchtlosen Einzigen ab!” – Über den dritten Akt: “Da treffen wir, wie die Hellenen in der dampfenden Erdspalte zu Delphi, auf den Mittelpunkt der großen Welttragödie: ein Weltuntergang steht bevor; der Gott sorgt für die Wiedergeburt der Welt, denn er ist der Wille der Weltwerdung selbst. Hier ist Alles erhabenes Grauen, nur in Rätseln ansprechbar.”

*Brief an Ludwig II., Tribschen, 22. März 1869:*

“Sehr, sehr rührend und ergreifend wird diese entscheidungsvolle Begegnung Wotans mit seinem furchtlosen Sprossen, dem er freundlich, ja endlich feindlich sein muß, und der ihm doch das Liebste, das Urbild all seines Willens ist!”

*Tagebucheintragung Cosima von Bülows vom September 1869:*

Wagner: “Der Liebeskuß ist die erste Empfindung des Todes, das Aufhören der Individualität. Darum erschrickt Siegfried dabei so sehr.”

## Bemerkungen und Dokumente zu *Götterdämmerung*

Als Wagner mit der Konzeption der Tetralogie nachträglich auch die Vorgeschichte von *Siegfrieds Tod*, der Urfassung der *Götterdämmerung*, dramatisiert, ergibt sich ihm die Notwendigkeit, dieses zuerst verfaßte Schlußstück dem inzwischen verwandelten Sinngehalt des Ganzen anzugleichen. Das entscheidende Ereignis der Wandlung ist die Umbiegung des Wotan-Schicksals ins Tragische: während die große Heldenoper von 1848 mit der Neubefestigung seiner Herrschaft schließt, endet der *Ring des Nibelungen* 1852 mit seinem freiwilligen Untergang.

Das früheste Zeugnis dieser Wendung zur Tragik ist eine 1849 anzusetzende Randbemerkung im Manuskript von *Siegfrieds Tod*. Brünnhildes Schlußworte: "Nur Einer herrsche: Allvater! Herrlicher du!" sind durchgestrichen; statt dessen ruft sie den Göttern zu: "Aus eurer bangen Furcht verkünd ich euch selige Todeserlösung." Und als Wagner dann 1851 die ersten Skizzen zu *Siegfried* aufzeichnet, heißt es in der Wotan-Walaszene des dritten Aktes: "Götterende. Wotans Entschluß. Die Wala versinkt." Von hier aus, dem "Mittelpunkt der großen Weltragödie" wird jetzt der tragische Gedanke zum gestaltenden Prinzip alles Vorausgehenden und Nachfolgenden.

Und zwar nicht etwa, wie man gemeint hat, unter dem Eindruck der Philosophie Schopenhauers, die Wagner überhaupt erst nach der Vollendung der ganzen Dichtung kennengelernt hat. Indem sich ihm während des dichterischen Schaffens die Gestalt des Gottes immer mehr vermenschlicht, geht ihm ihre innere Tragik auf.

Für die Schlußredaktion von *Siegfrieds Tod* erfordert diese Wandlung des Sinngehaltes die Neufassung von vier Szenen: der Nornen-, Waltraute-, Hagen/Alberich- und Schlußzene. Wagner löst die Aufgabe, indem er als mythischen Hintergrund das ungeheure Bild der Weltesche einführt: seit Wotan aus ihrem Ast seinen Speer, das Symbol seiner Herrschaft, geschnitten hat, verdorrt der Weltbaum und versiegt der Weisheitsquell an seiner Wurzel. Der Gott läßt die Esche fallen und ihre Scheite rings um Walhall aufhäufen und als Brünnhilde die Fackel in Siegfrieds Scheiterhaufen wirft, um sich selbst zur Sühne für Mensch und Gott zu opfern, ergreifen die Flammen auch die Weltesche und Walhall. Hinter der vordergründigen Siegfriedhandlung, die im wesentlichen der Fassung von 1848 folgt, spiegelt sich jetzt in den Wechselreden der Nornen, in Waltrautes Erzählung, in Brünnhildes Vision des Götterendes der Schlußakt der metaphysischen Wotantragödie. Dieser Verlagerung des Schwerpunktes trägt Wagner auch äußerlich Rechnung, indem er 1856 den Titel *Siegfrieds Tod* in *Götterdämmerung* abändert. Das Wagnis, der Heldensage von Siegfried einen mythischen Hintergrund zu geben, konnte nur durch die Musik gelingen. Genauer: durch die Schaffung eines musikalischen Kosmos, dessen Themen durch ihren "Beziehungszauber" (Thomas Mann) Menschenschicksal und Götterschicksal miteinander verknüpfen. Jetzt verstehen wir, warum Wagner eine Kompositionsskizze zu *Siegfrieds Tod* von 1850 (Nornenszene, Anfang der Siegfried-Brünnhilde-Szene) verworfen hat. Um jenen musikalischen Kosmos zu schaffen, mußte er als Dichter und als Musiker auf den Uranfang aller Dinge zurückgehen.

Als er dann 20 Jahre später zur Komposition der entsprechenden Szenen der *Götterdämmerung* gelangt, bereichert durch das in den drei vorangehenden Teilen entwickelte thematische Material, ist er, nach der Harmonik des *Tristan*, auch der Kontrapunktik der *Meistersinger* als Musiker ein anderer geworden. Das lehrt ein vergleichender Blick

auf die Fassungen von 1850 und 1870. In Siegfrieds Abschiedsszene, wo die Worte in beiden Texten übereinstimmen, zeigt auch die Gesangsmelodie dieselbe Linienführung. Um so eindrucksvoller ist der Unterschied der feineren Ausführung: die Notenwerte sind jetzt verdoppelt, so daß aus vier Takten acht werden und der Gesang sich vom Rezitativischen zu einer Art von deutschem Belcanto erhebt; Synkopen und weitausgreifende Intervalle geben der Melodie eine erhöhte Schwungkraft; einzelne Noten werden chromatisch alteriert, ein einfacher Dreiklang wird durch den Tristan-Septakkord verdrängt; die Wiederholung einer Periode wird eine Terz höher angebracht, wodurch sie eine Sequenzsteigerung und eine mediantische Klangtönung erhält. Kurz: es ist alles plastischer und farbiger geworden. Zugleich wird, vor allem in der Nornenszene, die bloße Begleitung zu einem symphonischen Satz verdichtet, den Wagner im Wiener Konzert von 1875 als Orchesterstück ohne Gesangsstimmen aufführen kann. Eine Idee, der auch der Autor in seiner im Concertgebouw aufgeführten *Götterdämmerung-Suite* folgte.

Ihren eigentümlichen Charakter gewinnt die *Götterdämmerung* dadurch, daß ihr ein, trotz der Überarbeitung, unverkennbar von der "großen Oper" herkommender Text zugrunde liegt, mit dem Abschiedsduett, Chorensemble, Racheterzett. Aber indem er sich mit einem hochentwickelten dramatischen Kompositionsstil verbindet, entsteht etwas ganz Neues, das gegenüber den anderen Teilen des Ringes sogar noch eine überraschende Steigerung bringt. So wird die Idee eines konventionellen Trauermarsches, wovon die Skizze von 1848 überliefert ist, zum symphonischen Epilog auf Siegfrieds Tod: er habe einen großen Chor komponiert, sagte Wagner, einen Chor, der gleichsam vom Orchester gesungen werde. "Es wird Siegmunds Thema erklingen, als ob der Chor sagte: der war sein Vater; dann das Schwertmotiv, endlich sein eigenes Thema. Wie könnten Worte jemals den Eindruck, wie jene Themen, neugebildet, hervorrufen!" Und es hat einen eigenen Reiz, wenn gelegentlich ein opernhafes Element noch mitklingt: z.B. wenn Wagner den in übermütige Kolaturen ausbrechenden Dialog zwischen Siegfried und Gutrune im zweiten Akt bei den Proben als "eine Art von lebhafter Konversation" bezeichnet, die "ganz im Stil der komischen Oper" zu halten sei.

Gleich den Kompositionsskizzen zu den vorangehenden Teilen ist auch die zur *Götterdämmerung* fast ohne Korrektur wie in einem Zug niedergeschrieben. Nur die Instrumentaleinleitung zur Nornenszene scheint Wagner Kopfzerbrechen gemacht zu haben: seine Einleitungen müssen elementarer sein, nicht dramatisch, erklärt er, sonst wäre das Drama überflüssig. Sie wird erst ein Vierteljahr später nachgetragen. Wenn er dabei die Akkorde von Brünnhildes Sonnenbegrüßung verwendet, durch die Transponierung nach es-moll und den Klang der Tuben aus Licht in Nacht verwandelt. Die Ahnung kommenden Unheils kann nicht spannender dargestellt werden. Als er zur Vertonung von Brünnhildes Schlußworten gelangt, erhebt sich die Frage, welche der drei Textfassungen er wählen soll. Außer den beiden bekannten Versfassungen existiert noch ein dritter Prosaentwurf von 1856 mit großem Chorfinale der Männer und Frauen, in dem die "allwissend gewordene Brünnhild" eine weitere entscheidende Deutung des Dramas von der Welt Anfang und Untergang gibt. Aber schließlich verzichtet Wagner auf jede Schlußtendenz, da der Sinn "in der Wirkung des musikalisch ertönenden Dramas bereits mit höchster Bestimmtheit" ausgesprochen wird. Unter der Melodie der erlösenden Liebe, mit dem in den Flöten und Violinen der symphonische Schlußsatz in Des-Dur, der Walhalltonart der zweiten *Rheingold*-Szene, ausklingt, steht: "Vollendet in Wahnfried am 21.11.1874. Ich sage nichts weiter!! R.W."

Brief an Ludwig II., Bayreuth, 1. Oktober 1874:  
“Götterdämmerung: ‘...es ist der Turm, der das ganze Nibelungen-  
Gebäude bis hoch über die Wolken überragt!’ ”

Brief an Ferdinand von Ziegsar, Zürich,

10. Mai 1851:

“Der junge *Siegfried* enthält in den heitersten einnehmendsten und erwärmendsten Zügen (die natürlich nicht dem Nibelungenliede entnommen sein können, HH) als Hauptmomente die Gewinnung des Nibelungenhortes und die Erweckung der Brünnhilde. Für das Erfassen dieses Stoffes ist bei unsrem Publikum wenig oder fast gar keine Kenntnis des Mythos vorauszusetzen, sondern es lernt ihn dabei selbst in den populärsten Zügen kennen, ohne irgend welche Not des Nachdenkens oder Kombinierens zu empfinden, sondern gewissermaßen spielend, wie ihn Kinder durch ein Märchen kennen lernen. Ist dieses heitre Drama aufgeführt worden (das übrigens für sich durchaus ein vollständiges Ganzes bildet) so hat das Publikum unmittelbar vor seinen Sinnen *das*, was ihm dann für ein leichtes Verständnis von *Siegfrieds Tod* (als einem wiederum vollständigen Ganzen) von äußerster Wichtigkeit ist, – und dieses zweite ‘ernstere Drama’ – später aufgeführt, wird dann einen so bestimmten Eindruck machen, wie er jetzt wohl schwerlich zu erzielen wäre. Sind diese beiden Dramen in dieser Reihenfolge vor das Publikum gelangt, so kann jedes einzelne zu jeder Zeit gegeben werden, wie Lust und Möglichkeit dazu da ist. Ein wichtigster Vorteil ist aber auch der, daß durch diesen *jungen Siegfried* – der ihrer heutigen Gewohnheit viel näher steht, – sich die Sänger für den *Siegfrieds Tod* ganz von selbst bilden und fähig machen. Nur müssen wir vor allem auf eines bedacht sein, das ist: – ein liebenswürdiger, frischer und schlanker Tenor! –”

Einige Mitwirkende, darunter der Dirigent Henri Viotta, im Bühnenbild zum 3. Akt der *Götterdämmerung* bei der Aufführung der Niederländischen Wagnergesellschaft im Jahre 1902.

Enige medewerkers, onder wie de dirigent Henri Viotta, in het decor van het derde bedrijf van *Götterdämmerung*, bij de uitvoering van het Nederlandse Wagnergezelschap in 1902.



Richard Wagner in einem Marmorrelief von  
Gustav Adolf Kietz, Dresden, Herbst 1881.

Richard Wagner in een marmerrelief van  
Gustav Adolf Kietz, Dresden, herfst 1881.

# “Mein Ideal ward mit den Aufführungen nicht erreicht”

Über die Bayreuther Gesamtaufführung des  
*Ring des Nibelungen*, 1876

Die folgenden Auszüge dokumentieren die Unzufriedenheit Richard Wagners mit dem künstlerischen Ergebnis der ersten Festspiele.

*Richard Fricke, Tagebuch 13. August 1879:*

“Abends erste Vorstellung von *Rheingold*. Von den Verwandlungen mißglückte vieles und ich kann wohl sagen, auf keiner Probe sind diese Fehler vorgekommen. Zum Schluß wurde Wagner eine halbe Stunde lang gerufen – kam aber nicht. Er saß außer sich in seinem Zimmer, schimpfte auf alle Darsteller, außer auf Hill und mich, welche bei ihm waren, er war nicht zu beruhigen.”

*Richard Fricke, Tagebuch, Ende August 1876:*

“Er fühlt von Tag zu Tag wie anders sein Werk noch in Szene gesetzt werden kann, er fühlt heraus, was alles zu verbannen und zu verwerfen ist (...).

‘Nächstes Jahr machen wir alles anders’, sagte er mir unter vier Augen.”

*Max Brückner, Mitteilung an Erich Kloss, vor 1908:*

“Die sehr eingehenden Besprechungen und Klarstellungen der Absichten des Meisters erforderten mancherlei Änderungen der Ausführung nach den Josef Hoffmann’schen Entwürfen; es war nicht mehr die Zeit genug, um den Wünschen des Meisters in allem nachkommen zu können und so lag die Absicht schon damals vor, für später den *Ring* noch einmal gänzlich neu in Szene gehen zu lassen.”

*Richard Wagner an Lilli Lehmann, 7. September 1876:*

“Wir werden nächstes Jahr noch Vieles zu corrigieren haben; ich hoffe, die Meisten werden willig dazu sein, zu meinem Ziele, eine immer correctere Aufführung herbeizuführen, mitzuwirken.”

*Cosima Wagner, Tagebücher, 9. September 1876:*

“Abends lange Besprechungen der Aufführungen und der Erfahrungen, welche dabei gemacht. R. will die Matadoren Betz und Niemann nicht mehr; der erste ist aus Wut darüber, daß er nicht herausgerufen wurde, zu einer förmlichen Verhöhnung seiner Aufgabe gekommen! Brandt’s Leistungen bei weitem hinter dem zurück, was man erwarten konnte! Richter nicht eines Tempos sicher – – trübseligste Erfahrungen! Ich spreche von der Scene zwischen Waltraute und Brünnhilde und finde, daß – so wundervoll sie sei – sie doch so ermüdend wirke, weil vorher zu viel Musik schon gehört worden; R. gibt mir recht und entschließt sich, den 1ten Akt zu teilen, eine lange Pause nach dem Vorspiel zu machen und den Akt mit der orchestralen Fahrt Siegfried’s zu beginnen. Somit wäre die *Götterdämmerung* eine Wiederholung des Ganzen, ein Vorspiel und 3 Stücke. – Kostüme, Dekorationen, alles muß für die Wiederholung wieder vorgenommen werden. R. ist sehr traurig, sagt, er möchte sterben! –”

*Richard Wagner an Ludwig II., 11. September 1876:*

“(…) So will ich denn mein Werk auch nur vor mir, – vor Ihnen, mein Erhabener, retten. Ich will es noch pflegen, bis es in allen Theilen,

soweit unsere schlecht geleiteten und verwendeten Kunstmittel reichen, rein, deutlich und mindestens correct dasteht, um wenigstens erst dann der schönen Mitwelt zur Verstümmelung übergeben werden zu können. So will ich für das Erste abermals drei Aufführungen im nächsten Sommer veranstalten: hierzu gedenke ich in einzelnen Theilen auch eine geeignetere Besetzung der Rollen vorzunehmen, und Alles in den Aufführungen erkannte Mangelhafte und Ungeeignete durch sorgfältiges Nachstudieren verbessern, wie denn auch die scenisch-decorative Ausstattung der besonnensten Nachhilfe und theilweisen Erneuerung bedarf. (...) Ich halte deswegen, eben weil ich es noch nicht für vollendet gut aufgeführt halte, mein Werk noch von aller weiteren Verbreitung zurück."

*Richard Wagner an Judith Gautier, 26. September 1876?:*  
"(...) in jenen Tagen, die für manchen so erfreulich und für mich so unbefriedigend waren. (...)"

*Richard Wagner an Friedrich Feustel, 7. Oktober 1876:*  
"Ich hoffe demnach mit dem Schluß dieses Jahres alles in das Reine gebracht zu sehen, und gedenke von Neujahr an die Wiederaufführungen in Angriff zu nehmen. Es kostet mich dieses letztere viel Überwindung, da ich, namentlich wenn ich die nötige Anerkennung und Unterstützung finde, sehr ernst und streng in der Korrektur der Aufführungen und des Personals selbst vorzugehen mich gehalten fühle, wozu mir jetzt noch jeder Mut und jede Laune abgeht."

*Cosima Wagner, Tagebücher, 21. Oktober 1876:*  
"R. träumt (...), daß *Siegfried* aufgeführt würde und daß etwas Unrichtiges auf der Bühne, 'Brandt, die Beleuchtung geht ein', mit diesen Worten sei er aufgewacht!"

*Richard Wagner an August Förster, Herbst 1876:*  
"Mein Werk ist noch nicht fertig: erst die Aufführungen haben mich über vieles dabei unfertig Gebliebene noch belehrt. Lassen Sie mir Zeit, im nächsten Jahr hier in Bayreuth in sorgfältig korrigierter Gestalt mein Werk nochmals vorzuführen."

*Richard Wagner, Ansprache an die Abgeordneten des Patronatsvereins, Bayreuth, 15. September 1877:*  
"Selbst unter günstigen Umständen würde ich mich schwer zu einer Wiederholung entschließen. Denn unter dem Druck der damaligen Verhältnisse, auch weil niemand an das rechtzeitige Zustandekommen unsrer Aufführungen glaubte, hatten viele Beteiligten ihre Arbeiten für dieselben sehr vernachlässigt. Es wurde manches flüchtig, manches ungenügend gemacht. Nachlässigkeiten aller Art kamen vor, auch meinerseits. Mein Ideal ward mit den vorjährigen Aufführungen nicht erreicht.

(...) Sagen wir also, meine Herren, daß wir wieder am Anfange stehen, allerdings mit enormen Vorgebungen (wie man im Spiel sagt), die wir früher nicht hatten! (...) Wir haben die Freiheit, zu atmen und zu uns selber zu kommen. Diesen Eindruck der vorjährigen Festspiele haben wir von vorn an.

(...) Das haben wir jetzt voraus, daß dies einmal geschehen ist; daß wir auch so wäre es das letzte mal gewesen, daß wir den *Ring des Nibelungen* in der alten Weise aufführten, und wohin es führen sollte, sehe ich nicht ein. Nur das sehe ich ein, daß wir nicht sowohl viel werden nachholen müssen – auch das Wort 'nachholen' ist hier nicht vorausgewußt – wir müssen vielmehr etwas ganz anderes bekommen."

*Cosima Wagner, Tagebücher, 23. September 1878:*

“‘Ach! es graut mir vor allem Kostüm- und Schminke-Wesen; (...) nachdem ich das unsichtbare Orchester geschaffen, möchte ich auch das unsichtbare Theater erfinden! – Und das unhörbare Orchester’, fügt er hinzu, das kummervolle Sinnen mit Humor beschließend.”

*Richard Wagner, Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876, Bayreuther Blätter 1878:*

“Ist unser Theatergebäude bis jetzt keinem Tadel eines Verständigen unterworfen worden, so haben sich einzelne Aufführungen im szenisch-dekorativen Teile unsrer Festspiele Ausstellungen, namentlich von besserwissenden Unverständigen zugezogen. Worin einzelne Schwächen hierbei lagen, wußte niemand besser als wir selbst, wir wußten aber auch, woher sie rührten.

(...) Ebenso erging es uns mit der Herstellung des Lindwurmes übel: diese wurde einfach als eine Stümperei beurteilt, weil niemand sich die Mühe gab zu bedeuten, daß wir uns hier – aus Not – (...) in der letzten Stunde entschließen mußten unser Ungetüm ohne den Hals desselben, welcher noch heute auf einer der Stationen zwischen London und Bayreuth unentdeckt liegt, mit dicht an den ungeheuren Rumpf geheftetem Kopfe, somit allerdings in großer Entstelltheit, in die Aktion zu führen.

(...) Der jetzt auf den Theatern, welche sich neuerdings der Mühen der Aufführung des *Siegfried* unterzogen haben, mit für uns so beschämend lebendig sich bewegenden Blättern ausgestattete Lindenbaum des zweiten Aktes mußte – immer aus demselben Grunde der Verzögerung – erst hier am Orte flüchtig nachgeschafft werden; der Schlußszene der *Götterdämmerung* blieb eine wohlerprobte Ausführung der hinteren Verkleidung für alle Vorstellungen versagt.”

*Richard Wagner an Ludwig II., 9. Februar 1879:*

“Der Musiker und der Dramatiker (gemeint ist der Regisseur) fehlen mir (...) noch gänzlich. Ich kenne keinen Dirigenten, dem ich die richtige Aufführung meiner Musik zutrauen könnte, und keinen singenden Darsteller, dem ich, ohne ihn meinerseits selbst von Takt zu That (sic!), von Phrase zu Phrase anzuleiten, die richtige Wiedergabe meiner dramatischen Gestalten zumuthen würde. Die Stümperhaftigkeit auf jedem Kunstgebiete des Deutschen ist unvergleichlich, und jeder Compromiss, welchen ich zu Zeiten mir ihr einzugehen versuche, führte dahin, wo beim erhabener Herr und hochgeliebter Freund mich an jenem Abende der letzten Aufführung der *Götterdämmerung* in Bayreuth angekommen sah, als ich mehrere Male, hinter ihm sitzend, heftig aufzuckte, so dass ich vom Theuersten theilnahmsvoll befragt wurde, was mir fehle? Es war nur in diesen Augenblicken, zu demüthigend, zu gestehen, was mich so verzweiflungs[voll] erregte, und hiermit zu erklären, dass es mein Entsetzen darüber sei, wahrzunehmen, wie mein Kapellmeister, trotzdem ich ihn für den Besten halte, den ich noch kenne, das richtige Zeitmaass – öfters schon geglückt – doch nicht festzuhalten vermochte, weil – ja! weil er eben unfähig war zu wissen, warum es so und nicht anders angefasst werden müsse.

– Hierin liegt eben Alles: zufällig kann einmal etwas glücken, – aber Bewusstsein ist nicht da, – durch das, was ich meine Schule nenne. – Nun: eine Schule zu halten, ist mir erspart worden. Ich könnte es beklagen, Niemand aber darum verklagen.”

*Richard Wagner an Ludwig II., 27. März 1879:*

“Nie ist es mir so nahe, als nach meinen letzten Erfahrungen, herangetreten, was es heisst, ein fertiges Werk von mir nun für das Gefallen der Welt durch öffentliche Preisgebung durch unsere erbärmlichen theatralischen Reproduktionsmittel vorzubereiten. – Ich sagte es Ihnen schon früher einmal, mein erhabener Freund, dass mit dem

letzten Federstrich einer solchen Partitur ich mein Werk nun eigentlich der Hölle weihe, welche aus jedem Takte desselben ein Folterwerkzeug für mich zu schaffen versteht. (...)

*Richard Wagner an Ludwig II., 25. August 1879:*

“Vor der Uebersetzung aller Zeichen und Deutungen in das ‘Praktische’ der gemeinen technischen Ausführung muss es mir noch grauen. (...)”

*Richard Wagner an Ludwig II., 31. März 1880:*

“Zu meinem Unglück erfand ich die Idee von einem Bayreuther Ideal! Dieses hat nun gerade die allerunmächtigsten Menschen zu Freunden gewonnen; sie thun für ihre Verhältnisse das Unmögliche und können doch nichts andres, als weit hinter dem Nöthigen zurückbleiben!”

*Richard Wagner an Ludwig II., 2. Dezember 1880:*

“Aller meiner Nöthe und tiefen Verstimmungen war nun ich eingedenk geworden, denen ich noch vor vier Jahren durch den persönlichen Umgang mit den Darstellern der Bayreuther Bühnenfestspiele verfallen war: die Erinnerung hieran hatte sogar das Gedenken des extatischen Zustandes während des Gelingens überdauert.”

*Richard Wagner an Ludwig II., 16. März 1881:*

“Um keinen Preis möchte ich die hiesigen Aufführungen des Nibelungen-Ringes – die immer doch noch die correctesten waren! – wieder erleben, – höchstens nach meinem Tode!”

Hartmut Haenchen bei Orchesterproben mit der Niederländischen Philharmonie in der Beurs van Berlage.

Hartmut Haenchen bij orkestrepitities met het Nederlands Philharmonisch Orkest in de Beurs van Berlage.

(Foto's: Wladimir Pollak.)



Dieses Faksimile von Wagners Skizze des Schlusses der *Götterdämmerung* macht sehr deutlich, daß Wagner ein unmerkliches Hervorwachsen des Welterlösungsmotivs aus dem Chaos des zusammenbrechenden Walhall-, Siegfried- und Götter-dämmerungs-Motiv beabsichtigte und nicht das heute in fast allen Interpretationen übliche neu Ansetzen des Welterlösungsmotivs (siehe auch den Artikel "Wotan und die Vögel" und musikalisches Beispiel auf CD 4, Track 78).

Wagner schrieb darunter:

*Vollendet in Wahnfried am 21. November 1874.  
Ich sage nichts weiter!! R.W.*

Uit deze facsimile van Wagners schetsen voor het slot van *Götterdämmerung* blijkt overduidelijk dat Wagner het wereldverlossingsmotief haast onmerkbaar uit de chaos van het uiteenvallende Walhalla-, Siegfried- en Götterdämmerungsmotief wilde laten opkomen en het niet, zoals tegenwoordig in vrijwel alle interpretaties gebeurt, als een geheel nieuw motief wilde introduceren (vgl. ook het artikel "Wotan en zijn vogels", en het muzikale voorbeeld op cd 4, track 78).

Wagner schreef eronder:

*Voltooid op Wahnfried op 21 november 1874.  
Ik zeg verder niets meer!! R.W.*

In allen Mythologien spelen Vögel eine große Rolle. Dabei werden die verschiedensten Vogelarten als Gleichnis für unterschiedlichste Funktionen beziehungsweise deren Bild gebraucht.

Jedem Kenner des *Rings* ist natürlich die Rolle des “Waldvogel” ein Begriff. Eine Rolle die Wagner ursprünglich einer Knabenstimme zugewiesen hat, auch wenn die Aufführungspraxis seit Wagners Zeit fast ausnahmslos aus Gründen der außerordentlichen sängerischen und musikalischen Schwierigkeiten dazu geführt hat, die Rolle von Frauenstimmen singen zu lassen.

Es steht aber außer Zweifel, daß Wagner, nicht nur auf Grund seiner autographen Anweisung, ein Experiment machen wollte. Aus der musikalischen Dramaturgie in *Siegfried* ist deutlich ablesbar, daß die erste Frau, die auf der Bühne sichtbar und hörbar werden darf, Brünnhilde ist, die Siegfried das Fürchten lehrt. Überdies wissen wir natürlich auch, daß Wagner in seiner Dresdner Schulzeit mit den Knabenstimmen des Dresdner Kreuzchors in direkten Kontakt kam, die für einen bleibenden Eindruck bei ihm sorgten, was sich auch in anderen Werken widerspiegelt (*Tannhäuser* und *Parsifal*).

Auf Grund Wotans – aus der Emotion des Abschieds von Brünnhilde geborenem – “Willen zum Untergang” und seiner Idee vom freien Helden, der von ihm unbeeinflusst sein soll, muß er doch nach einer Möglichkeit suchen, Siegfrieds (seines Enkels) Weg zu beeinflussen, um seine Macht an eine neue Generation von Menschen weiterzugeben. Musikalisch läßt sich das verfolgen an dem einzigen Leitmotiv, dem Wagner selbst einen Namen gegeben hat, dem Welterbschaftsmotiv. Es erklingt erstmalig im Dialog zwischen Wotan und Erda am Anfang des dritten Aktes von *Siegfried*. Die Musik spricht aus, was Wagners Text nur andeutet: “Um der Götter Ende grämt mich die Angst nicht, seit mein Wunsch es will. Was in des Zwiespalts wildem Schmerze verzweifelnd einst [in *Walküre*] ich beschloß, froh und freudig führe frei ich nun aus.” Danach erklingt das Welterbschaftsmotiv, Wotans Idee, die Herrschaft über die Welt an eine neue Generation von Menschen, nicht Göttern, weiterzugeben. Danach wird auch der Text deutlicher “...dem herrlichsten Wälsung [Siegfried]

In alle mythologieën spelen vogels een grote rol. Hierbij worden de meest verschillende vogels als metafoor voor de meest uiteenlopende functies resp. hun beeld gebruikt.

Voor elke kenner van de *Ring* is de Woudvogel natuurlijk een begrip. Wagner heeft deze partij oorspronkelijk aan een jongensstem toebedeeld, maar de uitzonderlijke zangtechnische en muzikale moeilijkheden ervan hebben ertoe geleid dat deze rol sinds Wagners tijd vrijwel zonder uitzondering door een vrouwenstem wordt gezongen.

Het staat echter buiten kijf – en niet enkel op grond van zijn aanwijzing in de autograaf – dat Wagner een experiment wilde doen. Uit de muzikale dramaturgie in *Siegfried* valt duidelijk af te lezen dat de eerste vrouw die op het toneel zicht- en hoorbaar moet worden, Brünnhilde is, die Siegfried het vrezen leert. Verder weten we natuurlijk ook dat Wagner tijdens zijn schooltijd te Dresden in direct contact kwam met de knapenstemmen van het Dresdner Kreuzchor, die een onuitwisbare indruk op hem maakten, hetgeen ook in andere werken wordt weerspiegeld (*Tannhäuser* en *Parsifal*).

Vanwege Wotans – uit de emotie van het afscheid van Brünnhilde voortgevloeide – “ondergangswens” en zijn idee van de vrije held, die op geen enkele manier door hem beïnvloed mag zijn, moet hij desalniettemin naar een mogelijkheid zoeken om Siegfrieds weg te beïnvloeden, zodat zijn macht aan een nieuwe mensengeneratie kan worden doorgegeven. Muzikaal gezien kan dit worden opgemaakt uit het enige leidmotief waaraan Wagner zelf een naam gegeven heeft: het “Welterbschaftsmotiv”. Dit klinkt voor de eerste keer in de dialoog tussen Wotan en Erda aan het begin van het derde bedrijf van *Siegfried*. De muziek maakt expliciet wat in de tekst slechts wordt aangeduid: “Om het einde der goden bezwaart mij geen angst, sinds mijn wens het zo wil. Wat ik, door woeste smart verscheurd, ooit [in *Die Walküre*] vertwijfeld besloot, blijmoedig en vrij voer ik dat nu uit.” Vervolgens klinkt het Welterbschaftsmotiv: Wotans idee de heerschappij over de wereld aan een nieuwe generatie van mensen – en niet goden – over te dragen. Daarna wordt ook de tekst duidelijker: “nu dan wijs ik als erfgenaam de gezegende Wälsung [Siegfried] aan”. Met dit motief eindigt *Siegfried* toch ook optimistisch.

weis' ich mein Erbe nun an". Mit diesem Motiv endet die Oper *Siegfried* auch noch optimistisch. Om aber seinen Enkel bis zu diesem Punkt zu führen, muß Wotan zu Mitteln greifen, die die Freiheit von Siegfried nicht beeinträchtigen. Da Vögel im allgemeinen als Symbol der Freiheit angesehen werden und der Vogel auch singen muß, ist natürlich ein Waldvögelin nahelegend, welches Wotan als Führer für Siegfried ausersieht. Da erscheint es verwirrend, daß er in seiner Begegnung als Wanderer mit seinem sehr pubertären Enkel singt, nachdem Siegfried der Waldvogel entschwunden ist: "Es floh dir zu seinem Heil. Den Herrn der Raben errieth es hier: weh' ihm, holen sie's ein!" Zunächst erklärt Wotan damit noch einmal indirekt, daß er ja Siegfried nicht direkt beeinflussen darf und daß er deswegen verbalen Abstand zu dem Waldvogel nemen muß. Außerdem führt er gleichzeitig zwei neue Vögel ein, die in den meisten Produktionen unbeachtet bleiben, da sie nicht als Rolle aufgeführt sind, sondern nur im Text und den Regieanweisungen erwähnt werden.

Zunächst stehen die Raben in der mythologischen Rangordnung als Symbol für Klugheit weit über dem Waldvogel, der nur nachspreken kann, was man (in dem Fall Wotan) ihm vorgesagt hat. Gleichzeitig werden zwei Figuren in den Kosmos des *Ring* eingeführt, die im weiteren Verlauf der *Götterdämmerung* die Rolle des Gottes Wotan übernehmen.

In der Erzählung der Waltraute (einer der Walküren) im ersten Akt von *Götterdämmerung* tauchen sie im Zusammenhang mit Wotan wieder af: "Seine Raben beide sandt' er auf Reise, kehrten die einst mit guter Kunde zurück, – dann noch einmal – zum letzten Mal! – lächelte ewig der Gott." In der *Edda*, einer der Quellen, die Wagner für den *Ring* benutzte, werden die Raben sogar mit Namen bedacht: Hugin (Gedanke) und Munin (Erinnerung).

Es geht also nicht nur om die Erinnerungen, die den Gott – zum letzten Mal! – lächeln machen, es geht auch om die Gedanken, die Wotan hegt. Hatte er in *Siegfried* seinen Untergang beschlossen, mit der Hoffnung ein neues Geschlecht aufgebaut zu haben, zeigt sich in *Götterdämmerung* die moralische und geistige Unfähigkeit Siegfrieds und er beschließt nicht nur, alle Vorbereidingen zu treffen, sein Haus mit allen Göttern zu verbrennen, sondern er schickt seine Raben aus, om Siegfried zu zwingen, diesen nachzuschauen und damit seine einzige verwundbare Stelle seinem Feind Hagen preiszugeben. Die originale

Om zijn kleinzoon echter zover te krijgen, moet Wotan middelen gebruiken die geen afbreuk doen aan Siegfrieds vrijheid. Omdat vogels in het algemeen als symbool van vrijheid worden beschouwd en de vogel ook zingen moet, ligt een woudvogeltje natuurlijk voor de hand, dat Wotan Siegfried tot gids laat dienen. Het lijkt verwarrend dat hij, tijdens zijn ontmoeting als Wanderer met zijn uitermate puberaal reagerende kleinzoon, nadat Siegfried het woudvogeltje uit het oog is verloren, zingt: "Om zich te redden vluchtte het! De heer der raven herkende het hier: o wee, als zij het vangen!" Allereerst geeft Wotan hiermee nog eenmaal indirect te kennen dat hij Siegfried niet rechtstreeks mag beïnvloeden en dat hij zich daarom verbaal van de woudvogel moet distantiëren. Bovendien introduceert hij tegelijkertijd twee nieuwe vogels, waaraan in de meeste producties geen aandacht wordt geschonken, omdat ze niet als rol worden opgevoerd en enkel in de tekst en de regieaanwijzingen worden vermeld.

Allereerst is de raaf in de mythologische hiërarchie als symbool voor schranderheid verheven boven de woudvogel, die enkel kan nazeggen wat men (in dit geval Wotan) hem heeft voorgezegd. Tegelijkertijd worden met deze raven twee figuren in de *Ring*-kosmos geïntroduceerd die in het verdere verloop van *Götterdämmerung* de rol van de god Wotan overnemen.

In het relaas van Waltraute (een der Walküren), in het eerste bedrijf van *Götterdämmerung*, duiken zij in verband met Wotan opnieuw op: "Zijn beide raven zond hij op reis: keerden die ooit met goede tijding terug, nog eenmaal dan – de laatste maal! – glimlachte eeuwig de god." In de *Edda*, een van de bronnen waaruit Wagner voor zijn *Ring* heeft geput, krijgen de raven zowaar een naam toebedeeld: Hugin (gedachte) en Munin (herinnering).

Het gaat dus niet alleen om de herinneringen die de god – voor de laatste maal! – doen glimlachen, maar ook om de gedachten die Wotan koestert. Had hij in *Siegfried* – in de hoop een nieuw geslacht te hebben gegrondvest – tot zijn ondergang besloten, in *Götterdämmerung* treedt het morele en geestelijke onvermogen van Siegfried aan de dag, en Wotan besluit niet alleen alle voorbereidingen te treffen om zijn huis met alle goden te verbranden, maar hij stuurt zijn raven vooruit om Siegfried te dwingen hen na te turen en daarmee zijn enige verwondbare plek aan zijn vijand Hagen prijs te geven. De regieaanwijzing luidt: "Twee raven vliegen uit het struikgewas op, cirkelen even boven Siegfrieds hoofd rond en vliegen dan

Regieaanwijzing luidt: "Zwei Raben fliegen aus einem Busche auf, kreisen über Siegfried und fliegen dann, dem Rheine zu, davon." Worauf Hagen singt: "Errätst du auch dieser Raben Geraun'?" danach folgt die Regieaanwijzing: "Siegfried fährt heftig auf und blickt, Hagen den Rücken zukehrend, den Raben nach", und Hagen singt: "Rache rieten sie mir" und stößt den Speer in Siegfrieds Rücken. Hagen hat also Wotans Zeichen verstanden. Es ergibt sich wie so oft in *Die Walküre* die Parallele einer schon geachten Situation: In *Die Walküre* läßt Wotan seinen Sohn Siegmund durch Hunding ermorden, hier gibt er Hagen das Zeichen zum Mord an seinem Enkel Siegfried. Seine Idee van "freien Helden" ist gescheitert.

Daß Wotan das alles selbst voorbereit hat und nach der Erzählung van Waltraute im ersten Akt offensichtlicly doch noch einmal Walhall verlassen hat, ist aus einer beiläufigen Bemerkung van Siegfried am Anfang des dritten Aktes zu entnehmen: "Ein Albe führte mich irr, daß ich die Fährte verlor.—" und Siegfried redet sogar mit ihm "He, Schelm! In welchem Berge barg'st du so schnell mir das Wild?". Natürlich kommt keine Antwort, da er ja seine Absicht erreicht hat: Siegfried jagte dem Bären nach, den der Albe verschwinden ließ, um Siegfried zu den Rheintöchtern zu führen, da diese ihm die Bedeutung des Ringes sagen müssen, um ihm somit die spirituelle Kraft des Ringes zu geben, damit allerdings auch den Fluch, auf Grund dessen Hagen sein Werk tun kann.

Aus *Siegfried* wissen wir, daß sowohl Alberich als auch Wotan als Albe bezeichnet werden, damit auf eine in den Urgründen liegende Gemeinshap van beiden hinweisend. Es ist unwahrscheinlicly, daß Alberich dies inszeniert haben sollte, da er befürchten mußte, daß Siegfried den Ring an die Rheintöchter zurückgibt. Um die Fragen spiritueller Bedingungen des Ringes hat er sich niemals Gedanken gemacht.

Wotans "großer Gedanke" aus dem *Rheingold*, bei dem erstmalig das Schwertmotiv erklingt, zerfällt hier auch musikalisch. Nur das Anfangsintervall, die Quarte, die ebenfalls mit dem Anfang des Siegfried-Motivs gleichgesetzt werden kann, erklingt hier noch, dafür aber gleichsam in eine Pause hinein und das tweede Mal nur noch gestopft, wie verzweifelt mit *sforzato*. Der verlorene Rest einer "großen Idee".

Schließlich ist das mystische Moment, in dem die Hand des toten Siegfried sich

weg, richting Rijn." Waarna Hagen zingt: "Begrijp jij ook dat ravengekras?", waarna de regieaanwijzing volgt: "Siegfried staat plotseeling op en kijkt, Hagen de rug toekierend, de raven na". Vervolgens zingt Hagen: "Wraak raadden zij mij", en hij stoot zijn speer in Siegfrieds rug. Hagen heeft Wotans teken dus begrepen. Hier hebben we, zoals zo vaak in de *Ring*, te maken met de pendant van een eerdere situatie: in *Die Walküre* laat Wotan zijn zoon Siegmund door Hunding vermoorden; hier geeft hij Hagen het teken voor de moord op zijn kleinzoon Siegfried. Wotans idee van de "vrije held" is mislukt.

Dat Wotan dit alles zelf heeft voorbereit en na het relaas van Waltraute in het eerste bedrijf toch nog één keer uit Walhall weg is gegaan, valt uit een terloopse opmerking van Siegfried aan het begin van het derde bedrijf op te maken: "Een alf misleidde mij, zodat ik verdwaalde." Siegfried richt zich zelfs rechtstreeks tot hem: "Hé, schelm! Naar welke berg verdreef jij zo gauw het wild?" Natuurlicly komt er geen antwoord, hij heeft immers zijn doel bereikt: Siegfried joeg op de beer, die de alf liet verdwijnen om Siegfried naar de Rijndochters te loodsen; deze moeten hem de betekenis van de ring uiteenzetten, om hem zodoende de spirituele kracht van de ring te geven – waardoor hij echter ook vatbaar wordt voor de vloek, die Hagen in staat stelt zijn werk te doen.

Uit *Siegfried* weten we dat Alberich en Wotan beiden als alf worden bestempeld, hetgeen op een oorspronkelijke verwantschap tussen hen duidt. Het is onwaarschijnlijk dat Alberich de alf is die Siegfried misleidde, omdat hij vrezen moest dat Siegfried de ring aan de Rijndochters zou teruggeven. Met de spirituele voorwaarden van de ring heeft hij zich nooit beziggehouden.

Wotans "grootse idee" uit *Das Rheingold*, waarbij het zwaardmotief voor het eerst klinkt, valt hier ook muzikaal uiteen. Alleen het begin-interval, de kwart, waarmee het Siegfried-motief eveneens begint, klinkt hier nog, maar als het ware in een pauze en de tweede keer alleen nog gestopt, quasi verwijfeld met *sforzato*. Het machteloze restant van een "groots idee".

Ten slotte valt het mystieke moment waarom de hand van de dode Siegfried zich plotseeling nog eenmaal met de ring "dreigend verheft" en zodoende Hagen belet om de ring te pakken, ook slechts te verklaren als de manifestatie van een goddelijke macht. Wie anders dan Wotan kan deze laatste handeling sturen, om te verhinderen dat de ring

plötzlich noch einmal mit dem Ring “drohend empor” hebt und so die Übernahme des Ringes durch Hagen verhindert, auch nur mit einer göttlichen Macht zu erklären. Wer anders als Wotan kann diese letzte Handlung lenken, um zu verhindern, daß der Ring in die Hände des “Bösen” gelangt, in die Hand dessen, dem der Ring durch “erzwungene Eide” scheinbar zu- steht?

Musikalisches läßt sich diese Theorie einfach untermauern: In dem beschriebenen Moment erscheint noch einmal “– zum letzten Mal –” das Schwertmotiv, welches erstmals im *Rheingold* bei Wotans “großem Gedanken” als seine Idee des “freien Helden” auftaucht. Hier verbindet Wagner dieses glanzvolle Motiv unmittelbar mit dem Götterdämmerungsmotiv: Wotans große Idee ist gescheitert und zum Untergang verurteilt und Wotan ruft diesen Untergang herbei. Interessant dabei ist, daß er das Götterdämmerungsmotiv hier mit einer Triole variiert. Wenn wir die wesentlichen “weiblichen” Motive im Ring betrachten, so fällt auf, daß sie fast ausnahmslos in ungeraden Taktarten stehen, während die männlichen nahezu alle in geraden Taktarten stehen. (Nur Mime macht eine Ausnahme, wenn er den Mutteranspruch an Siegfried deutlich machen will). Möglicherweise wollte Wagner damit auch die unmittelbar danach auftretende Brünnhilde als diejenige musikalisch umschreiben, die mit ihrem Opfer- und Liebestod als Hoffnungsfigur aus dem Untergang hervorgeht.

Im Schlußgesang der Brünnhilde wird das Ganze noch deutlicher. Sie hat nicht nur den Ring von Siegfried zurückgeerbt, sondern auch ihr göttliches Wissen, was sie, wie wir aus *Siegfried* wissen, mit der Liebe gleichsetzt. Sie singt “Alles weiß ich, – Alles ward mir nun frei. Auch deine Raben hör’ ich rauschen mit bang ersehnter Botschaft send’ ich die beiden nun heim.–” Sie erkennt die Raben, nachdem sie ihr Wissen zurückgeerbt hat, aber eben erst jetzt, als die Vögel Wotans und beschreibt in ihrer Formulierung, was Wotan mit zwiespältigem Gefühl nun erwartet: Er hat die Scheite aus der Weltesche um Walhall für das große vernichtende Feuer aufschichten lassen, den Brand kann und soll aber nur derjenige als endgültigen Schluß unter seine Herrschaftsgedanken legen, der gleichzeitig eine andere Alternative für das Weiterbestehen der Welt anbietet: Brünnhilde, die durch das Zeichen der Liebe im Tod nicht nur den Ring von seinem Fluch erlöst, der die Macht durch Unterdrückung und Mord symbolisiert, sondern auch die Macht

in handen van het “kwaad” raakt, in de hand van degene aan wie de ring door “afgedwongen eden” schijnbaar toekomt?

Muzikaal gezien laat deze theorie zich moeiteloos onderbouwen: op het beschreven moment klinkt nog één maal – voor de laatste maal – het zwaardmotief, dat voor het eerst opduikt in *Das Rheingold*, bij Wotans “grootse idee” over de “vrije held”. Hier verbindt Wagner dit glansrijke motief rechtstreeks met het Götterdämmerungsmotief: Wotans grootse idee is op een mislukking uitgedraaid en tot de ondergang gedoemd en Wotan roept deze ondergang op. Interessant hierbij is dat hij het Götterdämmerungsmotief hier met een triool varieert. Als we de wezenlijk vrouwelijke motieven in de *Ring* beschouwen, valt op dat deze vrijwel zonder uitzondering in on-even maatsoorten staan, terwijl de mannelijke vrijwel alle in even maatsoorten staan. (Alleen Mime vormt een uitzondering, als hij Siegfried duidelijk wil maken dat hij voor hem zowel vader als moeder is.) Wellicht wilde Wagner daarmee ook de meteen hierna naar voren schrijdende Brünnhilde muzikaal kenschetsen als degene die met haar offer- en liefdesdood als personificatie van de hoop uit de ondergang tevoorschijn komt.

In de slotzang van Brünnhilde wordt dit alles nog duidelijker. Zij heeft niet alleen de ring van Siegfried teruggeërfd, maar ook haar goddelijke wijsheid, die zij, zoals wij uit *Siegfried* weten, gelijkstelt aan de liefde. Zij zingt: “Alles weet ik, alles werd mij nu klaar. Ook jouw raven hoor ik ruisen; met langverwachte tijding zend ik ze beide nu terug.” Pas als zij haar wijsheid heeft teruggeërfd, herkent zij de raven als Wotans vogels, en zij beschrijft in haar formulering wat de inwendig verscheurde Wotan nu verwacht: hij heeft het hout van de verkapt wereldes rond Walhalla laten opstapelen voor het grote, alverterende vuur; slechts diegene mag zijn almachtsidee definitief in vlammen laten opgaan die tegelijkertijd een alternatief voor het voortbestaan van de wereld biedt: Brünnhilde, die door haar liefdesdood niet alleen de ring van zijn vloek bevrijdt, die de macht door onderdrukking en moord symboliseert, maar ook de macht van Wotan, die op verdragen berustte. Zelf had hij zich al bij zijn eigen naderende dood neergelegd; Freia’s levensverlengende appels eet hij immers niet meer. Als Brünnhilde het vuur ontsteekt dat haar met Siegfried in de dood en liefde verenigen zal en tegelijkertijd heel Walhalla zal verwoesten, zingt zij dan ook: “Vlieg huiswaarts, gij raven! Bericht jullie heer wat je aan de Rijn

Wotans, die auf Verträgen beruhte. Er selbst hatte sich dem Siechtum und absehbaren Tod bereids ergeben, da er die levensverlängernden Äpfel von Freia nicht mehr zu sich neemt.

Brünnhilde zingt, wenn sie das Feuer entzündet, welches sie mit Siegfried im Tod in Liebe vereinen wird und gleichzeitig ganz Walhall mit vernichtet, dann auch folgerichtig: "Fliegt heim, ihr Raben! Raunt es eurem Herren, was hier am Rhein ihr gehört!—" Daß die Raben als Augen Wotans das Geschehen bis zu Brünnhildes Sprung mit ihrem Pferd Grane in die Flammen beobachten, zeigt eine kleine Regieaanwijzing: "Zwei Raben sind vom Felsen am Ufer aufgeflogen und verschwinden nach dem Hintergrunde."

Nur die Liebe ist die Alternative zu Macht und Verträgen und kann die Welt von ihrem Leid befreien. So beschrijft Wagner musikalisch genau, was vele Interpreten allerdings niet beachten, da sie es im Gegensatz zu Wagners Willen niet ineenander verweben, sondern gegeneinander absetzen: Aus dem Götterdämmerungsmotiv erscheint zunächst unhörbar das Liebeserlöschungsmotiv. Die Hoffnung ist zart und blüht aus dem Untergang hervor. Der Untergang war notwendig, um mit Brünnhildes Liebe und Weltkenntnis etwas Neues aufzubauen. Mit dieser Hoffnung bleibt der Hörer zurück.

hebt gehoord!" Dat de raven als ogen van Wotan het hele gebeuren tot aan Brünnhilde's sprong met haar paard Grane in de vlammen gadeslaan, blijkt uit een kleine regieaanwijzing: "Twee raven zijn van de rots aan de oever opgevlogen en verdwijnen naar de achtergrond."

De liefde is het enige alternatief voor macht en verdragen, en alleen zij kan de wereld van haar ellende verlossen. Zo beschrijft Wagner muzikaal heel precies wat door veel vertolkers niettemin wordt veronachtzaamd, doordat zij het in tegenstelling tot Wagners wil niet met elkaar verweven maar tegen elkaar afzetten: uit het Götterdämmerungsmotief verschijnt eerst onhoorbaar het liefdesverlossingsmotief. De hoop is breekbaar en bloeit uit de ondergang tevoorschijn. De ondergang was noodzakelijk om met Brünnhilde's liefde en inzicht iets nieuws op te bouwen. Met deze hoop blijft de toehoorder achter.

Vertaald door Janneke van der Meulen

## Die Rheintöchter, die den Ring nicht zurück haben wollen

Wenn die Rheintöchter am Anfang des dritten Aktes von *Götterdämmerung* bitten, "Frau Sonne, sende uns den Helden, der das Gold uns wiedergebe!" wird ihre Bitte erhört und Siegfried kommt mit dem Ring, den er zuvor von Brünnhilde geraubt hat. Sie war sich der Wirkung und des Fluches des Ringes ebensowenig bewußt wie Siegfried. Für Brünnhilde war es: "Siegfrieds Liebe!... – Sie wahrt mir der Reif.–" "Von meinem Ringe raune ihnen zu: die Liebe ließe ich nie, mir nähmen nie sie die Liebe" (sie singt dies mit den Tönen des Fluchmotivs von Alberich, seine Bedeutung nicht wissend und den Fluch damit für sich selbst außer Kraft setzend). So ist es auch verständlich, daß sie ihn nicht auf das Drängen Waltrautes zurückgeben kann: "...und wie im Traume raunt' er [Wotan] das Wort:– 'des tiefen Rheines Töchtern gäbe den Ring sie wieder zurück,– von des Fluches Last erlöst wär' Gott und Welt!'"

Waltraute singt: "Der Welt Unheil haftet sicher an ihm." Sie weiß also auch nicht genau um die Bedeutung des Ringes und kann es deshalb Brünnhilde nicht überzeugend erklären. Für Brünnhilde ist der Ring das Liebespfand Siegfrieds. Das Symbol der liebelosen Macht verwandelt sich in ihrer Hand in das Symbol der machtlosen Liebe.

Siegfrieds Untreue gegenüber Brünnhilde ist nicht nur eine Frage des Vergessens durch den Zaubertrank Hagens, wie wir aus den Probenbemerkungen Wagners wissen, der szenisch deutlich machen wollte, daß Siegfried beim ersten Anblick einer Frau, (die nicht wie Brünnhilde seine Tante ist) – Guttrune – sofort in Liebe entbrennt. Der Zaubertrank bewirkt also nicht die Untreue, wie oft behauptet wird, sondern nur ein (teilweises) Vergessen. So ist Siegfried durchaus auch für die Reize der Rheintöchter empfänglich und er läßt es nicht auf sich sitzen, daß die Rheintöchter ihn Frauen gegenüber als "geizig" beschimpfen, weil er ihnen vorerst den Ring nicht im Tausch für einen Bären als Beute geben will. Er ist in seiner Eitelkeit verletzt und will den Rheintöchtern gefällig sein (und sicher mehr als eine Gefälligkeit zurückhaben), denn er spiegelt die Situation zwischen Alberich und den Rheintöchtern im *Rheingold*: Alberich verzichtete für das Gold auf die Liebe, Siegfried bietet das Gold für die Liebe.

## De Rijndochters, die de ring niet terug willen hebben

Als de Rijndochters aan het begin van het derde bedrijf van *Götterdämmerung* smeken: "Vrouwe Zon, zend ons toch de held, die ons het goud terugbezorgt!", wordt hun bede verhoord en Siegfried komt met de ring, die hij twee bedrijven eerder van Brünnhilde heeft geroofd. Zij was zich evenmin als Siegfried bewust van de werking en de vervloeking van de ring. Voor Brünnhilde was hij, zoals zij Waltraute te kennen geeft, "Siegfrieds liefde!", "Haar waarborgt de ring". "Over mijn ring kan je hun melden: de liefde loochen ik nooit, zij ontnemen mij nooit de liefde". (Zij zingt dit op de klanken van Alberichs vloekmotief; de betekenis van de vloek kent zij echter niet, waardoor deze geen vat op haar heeft.) Het is dan ook begrijpelijk dat zij hem niet op aandringen van Waltraute teruggeven kan: "en als in een droom prevelde hij [Wotan]: 'Zou zij het kroost van de Rijn de ring weer teruggeven, van de last van de vloek was god en wereld verlost!' " Waltraute zingt: "'s Werelds doem schuilt gewis erin." Zij weet dus ook niet precies wat de ring betekent en kan het Brünnhilde derhalve ook niet overtuigend uitleggen. Voor Brünnhilde is de ring het liefdespand van Siegfried. Het symbool van liefdeloze macht verandert in haar hand in het symbool van machteloze liefde.

Zoals we weten uit de opmerkingen die Wagner tijdens de repetities heeft gemaakt, is Siegfrieds ontrouw jegens Brünnhilde niet louter een kwestie van geheugenverlies door de toverdrank van Hagen. Wagner wilde scenisch duidelijk maken dat Siegfried bij de eerste aanblik van een vrouw (die niet zoals Brünnhilde zijn tante is) – Guttrune – op slag verliefd wordt. De toverdrank bewerkstelligt dus niet de ontrouw, zoals vaak wordt beweerd, maar slechts een (gedeeltelijk) geheugenverlies. Zo is Siegfried ook allerminst ongevoelig voor de charmes van de Rijndochters, en hij laat het niet op zich zitten als deze nimfen hem verwijten "geurig" tegenover vrouwen te zijn, omdat hij eerst niet bereid is de ring voor een beer te ruilen. Hij is in zijn ijdelheid gekrenkt en wil aardig zijn tegen de Rijndochters (en daarvoor beslist meer dan een aardigheidje terugkrijgen), want hier vinden we de pendant van de situatie tussen Alberich en de Rijndochters in *Rheingold*: Alberich gaf voor het goud de liefde op, Siegfried biedt het goud in ruil voor de liefde.

Die Rheintöchter nehmen aber den Ring vorerst nicht an, da der Fluch des Ringes nur genommen werden kann, wenn der Besitzer des Ringes die Bedeutung seiner Macht und des Fluches kennt. Weder Brünnhilde noch Siegfried kennen den Fluch und die Macht. Brünnhilde hat sie mit dem Verlust ihres göttlichen Wissens vergessen, denn für sie ist der Ring nur Liebespfand und Siegfried kennt weder Fluch noch die wirkliche Macht des Ringes. Erst wenn er den Fluch kennt, erfüllt er sich auch. Siegfried stirbt im Sinne des Fluches und Brünnhilde, um den Ring vom Fluch zu erlösen.

Interessant ist, daß der Ring letztlich nur als Symbol einer geistigen Haltung fungeert. Der Ring kann von den Rheintöchtern darum auch zunächst nicht zurückgenommen werden, weil die Idee des Ring-Symbols Siegfried nicht bekannt ist und damit die Entzauberung des Ringes nicht möglich.

Deshalb singen die Rheintöchter: "Behalt' ihn, Held, und wahr' ihn wohl, bis du das Unheil errätst, das in dem Ring du hegst, froh fühlst du dich, befrei'n wir dich von dem Fluch." Siegfried fragt folgerichtig nach der Bedeutung des Fluches und des Ringes. Die Rheintöchter erklären aber nur die Wirkung des Fluches und nicht die Macht des Ringes.

Es gehört zu den Merkwürdigkeiten des Textes, die ihre Ursache darin haben, daß Wagner den Text von hinten nach vorne schrieb und die Musik chronologisch, daß Siegfried am Ende der Rheintöchter-Szene singt: "Wohl warnte mich einst vor dem Fluch ein Wurm [...]. Der Welt Erbe gewänne mir ein Ring". Das kann er nicht gehört haben, denn am Anfang von *Rheingold* existierte er noch nicht und Fafners Satz "des Hortes Herrn umringt Verrat" hat Wagner beim Komponieren weggelassen.

Wohl weiß Siegfried vom Waldvogel, daß der Ring "ihn zum Walter der Welt" macht, doch Siegfried vertraut immer nur auf seine Kraft und mißt diesem Wort keine Bedeutung bei. Er verschenkt ihn auch an Brünnhilde als Zeichen der Liebe und nicht, um ihr die Macht über die Welt zu geben.

Jedoch ist Siegfried auch später gern bereit, ihn wiederum für Liebe wegzugeben, da ihm diese Art von Macht, der er sich nicht bewußt ist, gleichgültig ist: "für der Minne Gunst miss' ich ihn gern". Da jedoch Siegfried sich durch die Rheintöchter, mit der Vorhersage seines Todes bedroht fühlt, und er sich als Held in seiner Eitelkeit keine Schwäche leisten will, gibt er

De Rijndochters willen de ring echter nog niet accepteren, omdat deze alleen van de vloek kan worden bevrijd als de bezitter van de ring weet wat de betekenis is van zijn macht en de vloek. Brünnhilde noch Siegfried kennen de vloek en de macht. Brünnhilde is deze met het verlies van haar goddelijke wijsheid vergeten, want voor haar is de ring enkel een liefdespand en Siegfried kent noch de vloek noch de werkelijke macht van de ring. Pas als hij de vloek kent, brengt hij hem ook in vervulling. Siegfried sterft in de zin van de vloek en Brünnhilde sterft om de ring van de vloek te bevrijden.

Interessant is dat de ring uiteindelijk slechts als een symbool van een geestelijke houding functioneert. De ring kan dan ook niet meteen door de Rijndochters worden teruggenomen, omdat Siegfried de symboolwaarde van de ring niet kent en deze dus ook niet van zijn betovering kan worden ontdaan.

Daarom zingen de Rijndochters: "Houd hem toch, held, en bewaar hem goed, tot jij het onheil bevroedt, dat in de ring steeds loert; blij voel jij je dan, door ons bevrijd van die vloek." Als Siegfried vraagt naar de betekenis van de vloek en de ring, vertellen de Rijndochters slechts over de werking van de vloek en niet over de macht van de ring.

Het behoort tot de eigenaardigheden van de tekst die voortvloeien uit het feit dat Wagner de libretto's in omgekeerde volgorde schreef en de muziek chronologisch, dat Siegfried aan het eind van de scène met de Rijndochters zingt: "Wel waarschuwde mij ooit voor de vloek een draak [...]. 's Werelds erfgoed verwierf mij een ring". Dat kan hij echter niet gehoord hebben, want aan het begin van *Rheingold* was hij nog niet geboren en Fafners zin "de heer van de schat omringt verraad" heeft Wagner bij het componeren geschrapt.

Wel weet Siegfried van de Woudvogel dat de ring hem "de wereldmacht" bezorgt, maar Siegfried vertrouwt steeds enkel op zijn kracht en kent deze woorden geen betekenis toe. Hij geeft de ring ook aan Brünnhilde als teken van liefde en niet om haar de macht over de wereld te geven.

Toch is Siegfried ook later graag bereid hem weer in ruil voor liefde af te staan, omdat dit soort macht, waarvan hij zich niet bewust is, hem niet interesseert: "voor 't mingenot mis ik hem graag". Omdat Siegfried zich echter bedreigd voelt door de Rijndochters en hun voorspelling van zijn dood en hij zich, ijdel als hij is, geen zwakheid wil permitteren, geeft hij de ring nu niet meer terug. Daarmee belichaamt hij een thema uit de mythologie, dat steeds opnieuw aan de

den Ring nun nicht mehr zurück. Damit stellt er ein Thema aus der Mythologie dar, welches immer wieder im Vordergrund steht: Lieber sterben, als Angst haben. Die Rheintöchter wissen, daß sie den Ring noch am gleichen Tag erhalten werden: "Ein stolzes Weib wird noch heut' dich Argen beerben; sie beut uns bess'eres Gehör: zu ihr!"

Die geistige Seite des anderen Symbols, des Tarnhelmes, wirkt consequenterwise ebenso: Selbst der Schmied des Tarnhelmes, Mime, kann sich dessen nicht bedienen, da er den spirituellen Sinn nicht kennt und auch Siegfried weiß mit dem Tarnhelm nichts anzufangen. Er singt in *Götterdämmerung*: "Dies Gewirk, unkund seiner Kraft." Hagen muß ihm erst die Wirkung erklären, die im Übrigen nun sogar über die, die wir aus *Rheingold* kennen, hinausgeht. Denn in *Götterdämmerung* verleiht er nicht nur die Kraft der Verwandlung, sondern auch die Möglichkeit, an jeden beliebigen Ort zu gelangen. Von letzterer Möglichkeit macht Siegfried aber zunächst nicht Gebrauch, er benutzt sein eigenes Schiff und vertraut seiner Kraft und nimmt ihn nur, um die Gestalt von Gunther anzunehmen. Erst bei der möglichst schnellen Rückfahrt zu Guttrune macht er Gebrauch von dieser Seite der Zauberkraft.

Die Symbole Ring und Tarnhelm wirken also nur mit dem Wissen der Besitzer um ihre spirituelle Kraft. Sie wirken nicht, wenn dieses Wissen nicht vorhanden ist. Deswegen können die Rheintöchter den Ring in dem Moment, da er ihnen von Siegfried angeboten wird, nicht zurücknehmen, weil sie den Fluch damit nicht zurücknehmen könnten.

Schließlich sei darauf verwiesen, daß der Ring sogar wirken kann und sich der Fluch erfüllt, wenn der oder diejenigen nur direkt vor der Besitsergreifung stehen. So geschieht es, wenn der Kampf der Riesen, der Brudermord aus dem *Rheingold* sich bei dem Mord von Hagen an seinem Halbbruder Gunther wiederholt. Dieser Vorgang zeigt, daß die spirituelle Kraft wichtiger ist, als das Symbol selbst.

orde komt: liever sterven dan angst hebben. De Rijndochters weten dat zij de ring nog diezelfde dag zullen krijgen: "Een fiere vrouw zal vandaag nog jouw goed beërven: zij leent ons een williger oor: naar haar!"

De geestelijke kant van het andere symbool, de Tarnhelm, werkt op eendere wijze: zelfs de smid van de helm, Mime, kan hem niet gebruiken, omdat hij de spirituele betekenis ervan niet kent, en ook Siegfried weet de Tarnhelm aanvankelijk niet te benutten. Hij zingt in *Götterdämmerung*: "Dit smeedsel, onkundig van zijn kracht", waarna Hagen hem vertelt waartoe de helm dient. Aangetekend zij overigens dat deze helm, behalve de toverkracht die we al uit *Rheingold* kennen, in *Götterdämmerung* nog een andere functie erbij heeft gekregen: hij verleent de bezitter niet alleen de kracht om van gedaante te verwisselen, maar stelt hem tevens in staat om zich bliksemsnel naar elk gewenst oord te verplaatsen. Die laatste mogelijkheid benut Siegfried echter niet meteen: hij gebruikt zijn eigen schip en vertrouwt op zijn eigen kracht en neemt de Tarnhelm alleen mee om Gunthers gedaante aan te nemen. Pas als hij zo snel mogelijk naar Guttrune wil terugkeren benut hij ook deze functie van de toverhelm.

De symbolen ring en Tarnhelm ontlenen hun werking dus enkel aan de spirituele kracht van degene die hen bezit en missen elke kracht als deze niet voorhanden is. Op het moment dat Siegfried hun de ring aanbiedt, kunnen de Rijndochters deze dan ook niet terugnemen, omdat zij hem daarmee niet van de vloek kunnen ontdoen.

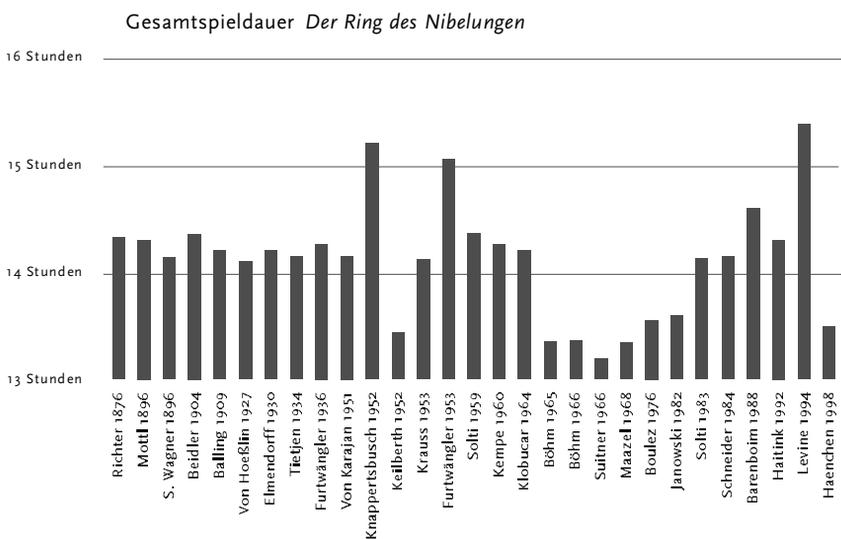
Ten slotte zij erop gewezen dat de spirituele kracht van de ring zich ook al laat gelden en dat de vloek ook al in vervulling gaat vlak voor het moment dat deze of gene de ring in bezit neemt. Zo gaat het als de tweestrijd tussen de reuzen, de broedermoord uit *Rheingold*, zich bij de moord van Hagen op zijn halfbroer Gunther herhaalt. Uit deze episode blijkt dat de spirituele kracht belangrijker is dan het symbool zelf.

Vertaald door Janneke van der Meulen

# Richard Wagner und das Tempo in seiner Musik oder “Wenn Ihr nicht alle so langweilige Kerle wärt”

Im Zeitalter der Medien geht es im Allgemeinen nicht mehr um die Darstellung des jeweiligen Werkes sondern um die Selbstdarstellung der Dirigenten und Regisseure. Da von der Mehrzahl der Medien bei der Vielzahl der Ereignisse nur noch die Extreme beachtet werden – es muß extrem jung oder alt, extrem schnell oder langsam, extrem leise oder laut sein, extrem schön oder häßlich –, richtet sich eine überwältigende Zahl der Interpreten nach dieser Anforderung der Zeit, um auf diese Weise von diesen Medien beachtet zu werden.

Diese These zu beweisen, scheint nicht so einfach. Am Beispiel der Temponahme läßt sie sich jedoch deutlich nachweisen. Beim Studium der Aufführungstraditionen von Wagners Werken fällt auf, daß etwa in den ersten 70 Jahren der Existenz von Wagners Werken eine bestimmte Richtung der Temponahme feststellbar war, die auf der Übertragung von einer Generation zur anderen erfolgte und keine extreme Abweichungen aufweist. Diese Weitergabe der auf Wagner zurückgehenden Tempi erfolgte ohne Tonträger (und ohne Einfluß der Werbung der Tonträger-Industrie, die ihre Produkte ohne Rücksicht auf die tatsächliche Qualität vermarktet). Seit etwa der Mitte des 20. Jahrhunderts – zusammenfallend mit dem enorm wachsenden Einfluß der Medien – beginnt sich eine Tendenz abzuzeichnen, die Extreme sucht, die nachweisbar weit von Wagners ursprünglichen Ideen abweichen, denn wir können nach allen historischen Dokumenten davon ausgehen, daß die Aufführungszeiten (sprich: Tendenzen des Tempos) der Uraufführung sicher in wesentlichen Aspekten Wagners Intentionen näher stehen, als die späteren Extreme und eher zu langsam als zu schnell waren. Die folgende Grafik macht deutlich, was damit gemeint ist.



	Dirigent	Rheingold	Walküre	Siegfried	Götterdämmerung	Gesamtzeit
1876	Richter	2'31	3'39	4'00	4'19	14'29
1896	Mottl	2'32	3'48	3'56	4'14	14'30
1896	S. Wagner	2'21	3'44	3'53	4'15	14'13
1904	Beidler	2'23	3'36	3'58	4'38	14'35
1909	Balling	2'21	3'39	3'54	4'24	14'18
1927	Von Hoeßlin	2'22	3'51	3'49	4'09	14'11
1930	Elmendorff	2'39	3'38	3'54	4'13	14'24
1934	Tietjen	2'17	3'47	3'51	4'18	14'13
1936	Furtwängler	2'36	3'38	3'58	4'14	14'26
1951	Von Karajan	2'25	3'36	3'53	4'20	14'14
1951	Knappertsbusch	2'42	3'53	4'05	4'40	15'20
1952	<b>Keilberth</b>	<b>2'20</b>	<b>3'32</b>	<b>3'34</b>	<b>4'15</b>	<b>13'41</b>
1953	<b>Krauss</b>	<b>2'24</b>	<b>3'32</b>	<b>3'57</b>	<b>4'20</b>	<b>14'13</b>
1953	<b>Furtwängler</b>	<b>2'35</b>	<b>3'55</b>	<b>4'08</b>	<b>4'28</b>	<b>15'06</b>
1959-65	<b>Solti</b>	<b>2'26</b>	<b>3'49</b>	<b>3'57</b>	<b>4'25</b>	<b>14'37</b>
1960	Kempe	2'32	3'41	3'54	4'18	14'25
1964	Klobucar	2'29	3'37	3'57	4'18	14'21
1965	Böhm	2'20	3'30	3'46	3'59	13'35
1966-67	<b>Böhm</b>	<b>2'16</b>	<b>3'29</b>	<b>3'42</b>	<b>4'07</b>	<b>13'34</b>
1966	Suitner	2'14	3'27	3'37	3'59	13'17
1968	Maazel	2'21	3'32	3'36	4'04	13'33
1976	Boulez	2'24	3'30	3'48	4'15	13'57
1982	<b>Janowski</b>	<b>2'19</b>	<b>3'39</b>	<b>3'52</b>	<b>4'09</b>	<b>13'59</b>
1983	Solti	2'23	3'41	3'47	4'21	14'12
1984	Schneider	2'24	3'40	3'52	4'17	14'13
1988	Barenboim	2'35	3'52	3'56	4'35	14'58
1992	<b>Haitink</b>	<b>2'29</b>	<b>3'52</b>	<b>3'49</b>	<b>4'18</b>	<b>14'28</b>
1994	<b>Levine</b>	<b>2'37</b>	<b>3'59</b>	<b>4'21</b>	<b>4'39</b>	<b>15'36</b>
1998	Haenchen	2'21	3'41	3'40	4'03	13'45

**fett** = CD-Aufnahmen

Natürlich ist Tempo von vielerlei Faktoren abhängig, die hier im Einzelnen nicht dargelegt werden können. Kein Dirigent ist in der Lage hundertprozentig Abend für Abend das gleiche Tempo zu erreichen. Sicher nicht in einer Kunstform wie der Oper. Dabei handelt es sich aber um Abweichungen, die beim *Ring* (nach den Bayreuther Aufzeichnungen) bei dem gleichen Dirigenten in einer Serie maximal 14 Minuten (und das ist schon extrem) im Gesamtwerk betragen. Auf der anderen Seite ist der *Ring* geeignet, eine allgemeine Tendenz darzulegen, da es sich immerhin um Musik handelt, die in ihren (bisherigen) Extremen eine Differenz der Aufführungsdauern von 2 Stunden und 19 Minuten (!) ertragen muß. Man muß sich aber bewußt sein, daß es einige Tausend verschiedene Tempi im gesamten Zyklus gibt, die wiederum durch Wagners proportionale Anweisungen verbunden sind, aus denen sich eine Gesamtauführungsdauer ergibt. Da aber alle sehr schnellen Tempi durch spieltechnische Grenzen nicht (wesentlich) schneller gespielt werden können, müssen sich Tempo-unterschiede nur im mittleren und langsameren Tempobereich abspielen. Bekannt ist, daß der Uraufführungsdirigent Hans Richter, der nahezu alle Instrumente beherrschte, den Musikern in jedem Fall nachweisen konnte, daß alles, was Wagner geschrieben hatte, auch spielbar war. Und wenn es – wie für die Bayreuther Wiederaufnahme des *Rings* – mit 46 Orchesterproben erreicht wurde.

Wenn wir davon ausgehen, daß heute bestimmte spieltechnische Probleme leichter zu bewältigen sind als zu Wagners Zeit, ist der Unterschied zu Wagners Tempo-Ideen bei den heute üblichen langsameren Aufführungen als noch größer anzunehmen.

Wie immer können natürlich nur originale Quellen Grundlage einer Beurteilung des "richtigen" Tempos sein.

In unserer Produktion in Amsterdam sind wir in der Lage, erstmalig alle Aufzeichnungen der musikalischen Assistenten von 1876 (Porges, Levi, Mottl und Kniese) in die Interpretation wieder aufzunehmen. Auf der Grundlage der originalen Aufführungsideen Wagners müßte die Gesamttendenz bei der Aufführung seiner Werke also etwas schneller sein, als bei der Uraufführung. An wenigen Beispielen ist deutlich zu machen, worum es Wagner ging.

Wagner, der als Autor Regie führte und selbstverständlich auch die musikalische Oberleitung hatte, brauchte Dirigenten, die fähig und bereit waren, vorbehaltlos auf seine Vorstellungen einzugehen und sie zu realisieren. So sind auch die Probenbemerkungen Wagners von 1876 zu verstehen.

Für *Walküre* und *Siegfried* – um zwei allgemeingültige Vorbilder herauszugreifen – sind zusammen 715 Bemerkungen überliefert. Das Erstaunliche ist, daß 208 davon Anweisungen sind, die schnellere Tempi verlangen, als sie vom Uraufführungsdirigenten Hans Richter in den Proben realisiert wurden. Das sind immerhin 30% aller überlieferten Bemerkungen. Dagegen stehen nur 135 Anweisungen, die sich auf Verzögerungen beziehen, 101 auf Dynamik und 206 auf Ausdruck und Artikulation. Auffallend ist, daß Wagner allein für diese zwei Opern 36 mal die Anweisung gibt: "Nicht schleppen" und immerhin 17 mal: "Ohne Sentimentalität". Es ist hier nicht der Raum, um alle Anweisungen zu analysieren, aber selbst Anweisungen, die eigentlich eine Verlangsamung umschreiben und auch in dieser Kategorie mitgezählt wurden, beinhalten gegenüber der heutigen Praxis eine Beschleunigung. An zwei Beispielen möchte ich das deutlich machen: Im ersten Akt von *Siegfried* bei Mimes Text "Nun tobst du wieder wie toll" schreibt Wagner in der Partitur erst "Sehr allmählich immer etwas langsamer" und einige Takte später "Sehr mäßig und immer noch langsamer", um kurz danach ein neues durch die Verlangsamung erreichtes Tempo mit "Andante" anzugeben. Offensichtlich führte das schon zu Zeiten der Uraufführung zum langsamen falschen Tempo. Dazu bemerkte Wagner: "Alle Tempomodifikationen genau beachten, jedoch in langsamen Stellen nie soweit gehen, daß das Gefühl verweilender Ruhe sich erzeuge." Zum Beginn des zweiten Aktes von *Siegfried* gibt es in der Partitur eine Tempoanweisung "Träg und schleppend" und es wird im Wesentlichen von dem "Riesenmotiv" und dem "Hortmotiv" als musikalischer Ausdruck des auf dem Hort schlafenden Riesenwurms Fafner beherrscht. In neueren Interpretationen wird dieser Anfang außerordentlich langsam genommen. Wagner umschreibt aber in seinen Probenanweisungen von 1876 sehr genau, was er darunter versteht: "Das träg und schleppend kommt durch ein geringes Zurückhalten beim 2. und 4. Viertel des Riesenmotivs am Besten zum Ausdruck, in den Zwischentakten wieder vorwärts im Tempo." Im dritten Akt, beim "Vaterfreude-Motiv", welches er in der Partitur mit "sehr mäßig" bezeichnet, bemerkt er: "Diese ersten Achtel immer etwas gehalten, dann weiter fließender..." Die genannten Beispiele und die große Anzahl der Anweisungen für die Textartikulation und für den Ausdruck machen deutlich, daß Wagner dem Sprachrhythmus und der sprachlichen Verständlichkeit mit seinen Tempi folgte und somit jeder Form der Zerdehnung und falscher Sentimentalität entgegenwirkte. Porges schreibt in seinem Bericht über die Uraufführung von 1876 (*Rheingold*, Seite 15): "Den richtigen Eindruck werden ... diese dialogischen Stellen nur dann hervorbringen, wenn das Tempo, in dem sie ausgeführt werden, im

Wesentlichen dasselbe ist, wie das der gesprochenen Rede.“ Deutlicher kann es nicht gesagt werden. An anderer Stelle (Seite 14) verweist Porges auch auf das Verhältnis der Dynamik zwischen Sänger und Orchester, was letztlich nicht nur dynamische Folgen sondern auch Tempokonsequenzen hat: “Bei den Proben des Nibelungenringes stellte es sich nämlich als eine Nothwendigkeit heraus, an vielen Stellen die dynamischen Bezeichnungen der Tonstärke zu ermässigen, öfter an die Stelle eines fortissimo ein forte, an die Stelle eines forte ein mezzo forte u.s.w. zu setzen. Dies geschah aus dem Grunde, um vor allem Wort und Ton des Sängers zu deutlichem Vernehmen gelangen zu lassen; denn wir sollen eben keinen Moment vergessen, daß wir einer dramatischen Aufführung, die durch die überzeugende Gegenwartigkeit einer dem wirklichen Leben nachgebildeten Handlung zu wirken hat, beiwohnen, und nicht etwa ein Werk der rein symphonischen Kunst aufzunehmen haben. Für den Vortrag jener symphonischen Sätze, bei denen gleichzeitig der Darsteller durch das gesungene Wort wirken soll, gilt daher die Vorschrift, daß bei ihnen die Kraft der Tongebung nie den äußersten Grad erreichen darf.” Die Erfahrung mit Sängern des “schweren” Faches zeigt aber, daß je größer der Ton, desto langsamer das Tempo wird. Wagner wollte hier offensichtlich bewußt dagegen angehen. Porges fährt fort: “Dieses Verhältnis der Tonstärke des Orchesters zum Sänger kam im Verlaufe der Proben öfter zur Sprache, und der Meister bediente sich wiederholt und mit Vorliebe des Vergleichs, daß das Orchester den Sänger stets so tragen solle, wie die bewegte See einen Nachen, diesen aber nie in die Gefahr des Umschlagens bringen oder gar verschlingen dürfe. Die Beachtung dieser Vorschrift darf aber die Spieler ebensowenig dazu verleiten, in eine weichliche oder gar gleichgültige Vortragsweise zu verfallen, sondern sie müssen vielmehr mit angespanntester Aufmerksamkeit darauf bedacht sein, durch besonders deutliche Phrasierung der Perioden und äußerste Bestimmtheit in der Ausführung der metrischen und rhythmischen Akzente, die plastischen Umrisse ihrer Melodien- und Themenkomplexe in aller Prägnanz hervortreten zu lassen.” Wenn das schon für die das Orchester dämpfende akustische Situation in Bayreuth galt, um wieviel mehr ist es für andere Opernhäuser gültig! Interessant ist, mit dieser Erkenntnis und dem Wissen um Wagners originale Anmerkungen (die bisher in keiner Partitur standen), die Aufführungstraditionen zu verfolgen. Das sind auf der einen Seite die überlieferten Aufführungszeiten, die natürlich nur Tendenzen wiedergeben können. Deutlicher wird es bei den überlieferten Aufnahmen. Da wird meine These durch noch vorhandene Tonträger bestätigt.

Der von His Masters Voice aufgenommene “Potted” *Ring* (1927-32) mit den Dirigenten L. Collingwood, L. Blech, A. Coates, J. Barbirolli, R. Heger, K. Alwin, K. Muck macht deutlich, daß Wagners Anweisungen fortlebten und jeder Dirigent auf seine Weise versuchte, sich den Intentionen Wagners so weit wie möglich zu nähern. Diese sind auf diesen Aufnahmen mit unterschiedlichen musikalischen Handschriften in flüssigen Tempi und brillanter Textbehandlung noch immer zu hören. Die Aufnahmen entsprechen dem in der obigen Graphik dargestellten Sachverhalt, daß in den ersten 70 Jahren der Aufführungspraxis noch eine auf Wagner selbst basierende “Aufführungs-Tradition” bestand. Diese wurde durch zwei Faktoren unterbrochen: Das Abbrechen der direkten Aufführungstradition und das Aufkommen des Faschismus und der zeitgleich aufkommende Einfluß der Medien.

Der Bruch der direkten Tradition entstand nach dem Tode von Siegfried Wagner und Cosima (1930) und dem Aussterben der ersten und zweiten Generation der Dirigenten. Siegfried Wagner hatte versäumt, eine Nachfolge generativ aufzubauen. Keiner der späteren Dirigenten außer Kaehler war Assistent bei den Festspielen gewesen. Es ist verständlich, daß von hier an die mündlich und verstreut schrift-

lich vorhandenen auf Wagner selbst zurückgehenden Aufführungsdetails in den nächsten Jahren verschwinden. Die Aufführungen von Dirigenten, die der deutschen Sprache nicht in vollem Umfang mächtig waren, brachten zusätzlich Verwirrung in die Aufführungspraxis, da musikalische Anweisungen wie zum Beispiel "sehr gehalten" plötzlich als Tempoanweisung und nicht als Artikulationsanweisung verstanden wurden. Neben Toscanini, welcher zur genannten Kategorie gehörte und einer der langsamsten Wagner-Dirigenten überhaupt war, stand die nächste große Wagner-Dirigenten-Persönlichkeit: W. Furtwängler.

Er hat im Gegensatz zum "Bayreuther Stil" die Gleichberechtigung von Text, Theater und Musik abgelehnt und deutlich den Primat der Musik gegeben: "Das 'Ganze' der Oper, ihre Struktur, und ihr Sinn, wird aber durch die Musik bestimmt, der daher auch der Primat innerhalb der Oper zufällt."

Daß offensichtlich die faschistische Zeit nicht nur Wagners Werk ideologisch mißbraucht hat, sondern dieses auch zu sentimental, pathetischen und damit langsameren Aufführungen geführt hat, läßt sich an Hand der Bayreuther Aufführungszeiten leider nicht restlos beweisen, da die dafür relevanten Zeiten nicht (vollständig genug) überliefert sind.

Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist jedoch, daß Furtwänglers Interpretation seit seinem erstem Ring von 1936, der in etwa noch den Uraufführungszeiten entsprach, bis zu seiner Aufnahme vom Jahre 1953 um 40 Minuten (!) langsamer geworden ist. Die Aufnahme zeigt auch deutlich, daß die überlieferten Anweisungen von Wagner nahezu keine Berücksichtigung mehr fanden und in vielen Fällen den nun wieder zusammengetragenen Anmerkungen Wagners geradezu diametral gegenüber standen.

Daß Furtwängler für viele nachfolgende Dirigenten prägend war, steht natürlich außer Zweifel. Und die Mehrzahl der späteren Schallplatten-Einspielungen und Aufführungen ist langsamer als die Uraufführung oder als die Tempi der ersten 70 Jahre nach der Entstehung. Die Abweichung zum langsamsten Ring von der Uraufführung beträgt 1 Stunde 7 Minuten, die Abweichung des schnellsten Ringes beträgt zur Uraufführung 1 Stunde 12 Minuten. Dabei muß man vor Augen haben, daß für Wagners Wünsche die Uraufführung – vor allem von *Siegfried* – schon zu langsam war, der Unterschied der heutigen langsameren Aufführungen zu Wagners Vorstellung also noch größer ist.

Daneben gab es aber eine andere Traditions-Linie, die durchaus noch etwas vom ursprünglichen Bayreuther Stil bewahrt hat: Richard Strauss, der 1898 in Bayreuth assistierte, fiel – was die Tempi der Aufführungen seiner eigenen Werke durch andere anlangte – ein ähnliches Schicksal zu wie Richard Wagner. (Man vergleiche nur die Aufnahmen unter seiner Leitung mit neueren Aufnahmen, die fast ausnahmslos langsamer sind.) Er hat Felix Mottl (Assistent des ersten Ringes und Dirigent des Ringes von 1896) aufs Tiefste verehrt. Obwohl Mottl wegen seiner "langsamen" Tempi oft kritisiert wurde (er brauchte 1 Minute (!) für den gesamten Ring länger als Richter), können wir davon ausgehen, daß die Tempi noch sehr nahe bei Wagners Intentionen waren. Cosima schrieb, daß "Mottl ein ausgesprochener Bühnendirektor war, der den Zusammenhang zwischen Szene und Orchester meisterlich zu wahren wußte." Er gehorchte damit einer zentralen Forderung des Bayreuther Stils. Strauss fühlte sich als direkter Nachfolger von Mottl und hat seinerseits wieder Nachfolger wie Clemens Krauss und Karl Böhm gefunden, die alle etwas unter den Uraufführungszeiten bleiben.

Richard Strauss hat einmal gesagt: "Nicht ich bin im *Parsifal* schneller, sondern ihr in Bayreuth seid immer langsamer geworden. Glaubt mir, es ist wirklich falsch, was ihr in Bayreuth macht." Auch Gustav Mahler hat sich dahingehend geäußert.

Schließlich gibt es noch die Besonderheit des “unsichtbaren” Orchesters, in welchem durch die besonders tiefe Aufstellung des Orchesters unter der Bühne der direkte Kontakt der einzelnen Musiker zur Bühne unmöglich ist, weswegen eine allgemeine Tendenz zu langsamen Tempi in Bayreuth zu bemerken ist, die Wieland Wagner treffend umschreibt:

“Daher kommt zu einem großen Teil auch das Schleppen hier in Bayreuth. Der eine wartet mehr oder weniger unbewußt auf den anderen und entschließt sich erst dann weiterzugehen, wenn er ihn zu hören meint.” Es ist allgemein bekannt, daß die besondere und viel gelobte Akustik von Bayreuth eigentlich nur wirklich im *Parsifal* voll funktionsfähig ist. In den frühen Stücken, die für andere Bühnen komponiert wurden, und auch im *Ring*, der von viel dichteren Strukturen lebt, als *Parsifal*, vor allem auch in *Meistersinger*, ist man sich bewußt, daß die Bayreuther Akustik durchaus nicht das Ideal ist, da sie die Kontrapunktik dieser Werke verwischt. Aus Bemerkungen und Aufzeichnungen kann man vermuten, daß Wagner selbst möglicherweise Veränderungen wieder angebracht hätte, wenn er 1896 den *Ring* hätte noch einmal selbst realisieren können. So aber ist die Orchesteraufstellung in Bayreuth als “heilig” erklärt worden und Herbert von Karajan bekam große Schwierigkeiten, als er versuchen wollte, etwas zu verändern. Auch ein Beispiel, wie Tradition erstarren kann. Inzwischen aufgefundene Dokumente beweisen, daß in den Jahren bis zum Tode Siegfried Wagners durchaus mit der Akustik und der Orchesteraufstellung experimentiert wurde.

Schließlich sei darauf hingewiesen, daß die überwiegende Verlangsamung der Tempi bei anderen Werken Wagners ebenso, oder sogar noch stärker ausgeprägt war, wie zum Beispiel bei *Parsifal*, der nur wenige schnelle Tempi beinhaltet, die – wie oben dargestellt – sich weitgehend “temponeutral” verhalten: Die Uraufführung 1882 unter H. Levi dauerte 4/04, 1888 unter F. Mottl 4/15, 1897 unter A. Seidl 4/19, 1901 unter Karl Muck 4/27, 1909 unter S. Wagner gab es eine kleine Korrektur dieser Tendenz mit 4/22, 1931 unter A. Toscanini einen Rekord von 4/42 (38 Minuten langsamer als die UA), der nach dem Einfluß von C. Krauss 1953 eine umgekehrte Tendenz folgte (3/44), der aber mit J. Levine 1990 wieder das andere Extrem mit 4/33 folgte. Erstaunlich ist, daß innerhalb einer Oper Tempo-Unterschiede von nahezu einer Stunde denkbar sind. Vergleicht man das mit dem ganzen *Ring*, bei dem die Unterschiede “nur” mehr als zweieinviertel Stunden (gerechnet auf ca. 14 Stunden Musik) betragen, so sind die Extreme bei einer Berechnung auf 4 Stunden Musik wirklich extrem, sind aber eine deutliche Unterstützung meiner dargelegten Ansichten über die Gründe der Verlangsamung.

Wenige Detail-Vergleiche machen die Tendenz zur Verlangsamung von Wagners Musik noch deutlicher als die Gesamtzeiten: Die erste Aufnahme vom *Meistersinger*-Vorspiel (1905) mit Myrte Elvyn dauert nur 7'55 Min. R. Strauss nahm sich 1944 9'25 Min und Bruno Walter 1959 10'10 Min. 1905 brauchte E. Paur bei seiner Einspielung von *Siegfrieds Tod* auf dem Welte-Mignon-Flügel 8'32 Min. A. Toscanini nimmt für das gleiche Stück nahezu das halbe Tempo und braucht 13'57 Min. Olga Samaroff spielte 1905 den *Walkürenritt* (Konzertfassung) in 3'45 Min. Dazu brauchen W. Furtwängler 4'30 und A. Toscanini 5'25 Min.

Gehen wir aber zurück zu den Quellen. In einem Brief vor dem ersten Bayreuther *Ring* 1876 schrieb Wagner an seinen Uraufführungsdirigenten Hans Richter: “Freund! Es ist unerläßlich, daß Sie den Klavierproben genau beiwohnen, Sie lernen sonst mein Tempo nicht kennen, und dann ist es mehr als beschwerlich, in den Orchesterproben, wo ich mich doch nicht gern erst mit Ihnen über das Tempo verständige,

zum Schaden des Ganzen dies nachzuholen. Gestern kamen wir, besonders bei Betz (dem Sänger des Wotan, HH), den ich am Klavier immer im feurigsten Tempo habe singen lassen, aus dem Schleppen nicht heraus. ...Ich glaube wirklich auch, Sie halten sich durchgängig zu sehr am Viertelschlagen, was immer den Schwung eines Tempos hindert, namentlich bei langen Noten, wie sie in Wotans Zorn häufig vorkommen. Man schlage meinerwegen selbst die Achtel aus, wo der Präzision dadurch genützt wird: nur wird man nie ein lebensvolles Allegro durchgängig durch Viertel im Charakter erhalten.“ An anderer Stelle schreibt er: “Es war nur in diesen Augenblicken so demüthigend, zu gestehen, was mich so verzweiflungsvoll erregte, und hiermit zu erklären, daß es mein Entsetzen darüber sei, wahrzunehmen, wie mein Kapellmeister, trotzdem ich ihn für den Besten halte, den ich noch kenne, das richtige Zeitmaß – öfters schon geglückt – doch nicht festzuhalten vermochte, weil – ja! weil er eben unfähig war zu wissen, warum es so und nicht anders aufgefaßt werden müsse.“ Cosima schreibt in ihrem Tagebuch am 20.II.1878: “Richard ruft wiederum aus: Nicht einen Menschen hinterlasse ich, welcher mein Tempo kennt.”

Auch aus diesen Briefstellen wird deutlich, daß es ihm vor allem darum ging, daß die Tempi nicht zu langsam werden und er sogar Anweisungen gab, wie man bestimmte Stellen dirigiertechisch lösen sollte. Das gleiche bestätigt der treue Helfer und Assistent bei den Proben zur Uraufführung H.Porges (siehe Zeitgenossen). Er hielt in seinen Aufzeichnungen fest: “Nirgends durfte ein unmotivirtes, nicht durch die eigenthümliche Natur der Situation gebotenes Zögern oder verweilen stattfinden” und kurz darauf berichtet er über Wagner, “dass er jeder blos individuellen Willkür, und äusserte sich diese auch auf geniale Weise, abhold ist.” In der Beschreibung der Proben zu *Walküre* schreibt er über die Szene zwischen Wotan und Fricka: “In dem ganzen, an fesselndem Detail überreichen Dialoge erneute er eine oft gethane Mahnung, keine Zögerung im Tempo eintreten zu lassen, zu welcher Sänger und Spieler gerade bei gemüthstiefen Stellen so leicht hinneigen.”

Was ich oben als “Bayreuther Stil” gekennzeichnet habe, wird auch aus einem Brief an den Theaterdirektor Angelo Neuman deutlich, wo er seinen “Schüler” Seidl überschwenglich rühmte: “Keiner von allen Dirigenten kennt meine Tempi und die Übereinstimmung der Musik mit der Aktion. Seidl habe ich unterrichtet.”

Am eindrucksvollsten sind zwei etwas überspitzte Proben-Bemerkungen Richard Wagners im Jahre 1876, die innerhalb der Untersuchungen für die Quellen zur Aufführungspraxis wieder ans Tageslicht getreten sind:

“Wenn Ihr nicht alle so langweilige Kerle wärt, müßte das *Rheingold* in zwei Stunden fertig sein.” Und: “**Stimmung ist gar nichts. Die Hauptsache ist und bleibt Kenntniss.**”

Für den ersten Tag der Gesamtaufführung des *Ringes* 1876 ließ Wagner die folgende Notiz für alle Mitwirkenden aushängen, die die wichtigsten Interpretationsanweisungen zusammenfaßt und letztlich genau bestätigt, was in dem Artikel über das Tempo gesagt wird, daß die musikalische Detailarbeit im Zusammenhang mit dem Text wichtiger ist, als alles andere:

Letzte Bitte

an meine lieben Genossen.

! Deutlichkeit !

– Die grossen Noten kommen von selbst:  
Die kleinen Noten und ihr Text sind die  
Hauptsache. –

– Nie dem Publikum etwas sagen, sondern  
immer dem Anderen; in Selbstgesprächen  
nach unten oder nach oben blickend, nie  
gerad' aus. –

Letzter Wunsch:

Bleibt mir gut, Ihr Lieben!

Bayreuth, 13 August 1876.  
Richard Wagner

Voor de eerste dag van de eerste volledige *Ring*-uitvoering in 1876 liet Wagner dit briefje ophangen, dat gericht is aan alle medewerkers; het vormt een zeer bondige samenvatting van de belangrijkste interpretatie-aanwijzingen en bevestigt wat in het artikel over het tempo wordt gesteld, nl. dat de muzikale detaillering in nauwe samenhang met de tekst van allesoverheersend belang is:

Laatste verzoek

aan mijn dierbare kameraden:

!Duidelijkheid!

– De grote noten komen vanzelf: de kleine  
noten en hun tekst zijn de hoofdzaak. –

– Je nooit tot het publiek richten, maar altijd tot  
de anderen; bij monologen naar beneden of  
naar boven kijken, nooit recht voor je uit. –

Laatste wens:

Blijf mij welgezind, beste vrienden!

Bayreuth, 13 augustus 1876.  
Richard Wagner

## Druckfehler-Liste *Götterdämmerung*, Neue Wagner Gesamtausgabe

Für einen Dirigenten ist eine genaue Partitur das Arbeitsmittel aus dem seine Interpretationsvorstellungen entstehen. Wie an anderer Stelle schon dargelegt, haben wir für die Amsterdamer Produktion auf Quellen zurückgreifen können, die bisher in die Interpretation des *Ringes* nicht eingeflossen sind, da sie zwar zugänglich waren, jedoch nie – auch nicht in Bayreuth – alle zusammengetragen wurden. Es ist selbstverständlich, daß wir für unsere Aufführungen die neuesten Ausgaben, die die Richard-Wagner-Gesamtausgabe herausgegeben hatte (*Rheingold* und *Götterdämmerung*), benutzt haben und die Bibliothek der Niederländischen Oper hat, neben meinen persönlichen Interpretationsanweisungen und der durch mich vorgenommenen kompletten Festlegung der Stricharten für alle Streichinstrumente auf dieser Grundlage in mühsamer Arbeit ein neues Orchestermaterial erstellt. Allen Mitarbeitern sei an dieser Stelle noch einmal dafür gedankt. Um ein Bild zu geben, mit welchen Details sich ein Dirigent auseinanderzusetzen hat, bevor er wirklich zum Musizieren kommt, folgt hier die Liste für eines der Stücke, welches bereits in korrigierter Version durch die Wagner-Ausgabe gedruckt vorliegt.

Die große Anzahl der Fehler ist dabei der kleinste Teil der Fehler, die meine Mitarbeiter und ich im Orchestermaterial, Klavierauszug und den anderen Partituren gefunden haben. Sie würden ein weiteres Buch füllen.

Dabei ist diese Liste als eine offizielle Liste anzusehen, da ich alle von mir vermuteten Fehler durch die Mitarbeiter der Richard-Wagner-Gesamtausgabe an Hand der originalen Quellen prüfen ließ und alle nicht in Klammer gesetzten Anmerkungen sind durch die Editionsleitung als Fehler in der neuen Partitur anerkannt. Die in Klammer gesetzten Fehler beruhen auf Vermutungen meinerseits, die sich in den Quellen nicht eindeutig belegen lassen.

# 1. Akt

Seite	Takt	System	
(09	44	Vla	letzte zwei Noten fehlt Haltebogen (siehe 146))
12	56	Viol1	im Nachschlag muß "g" sein (nicht "ges") fehlt Auflösungszeichen
17	75	Kb	Überbindung vom vorigen Takt fehlt
41	203	Vla	muß "as" sein, nicht "a"
(82	448	Hrn4	4. Note muß "fis" sein, nicht "d")
(96	498/9	EH/Kl2/3	p muß sicher wie bei den anderen Instrumenten auf 1 von T. 499 stehen.)
103	535	Viol1	12. und 13. Note müssen nicht gebunden sein.
112	570	Vla	letzter Akkord fehlt Achtel-Fahne
116	586	Viol1	Bogen von T. 585 geht bis zum 3. Triolen-Achtel
120	599	Hrn3	muß Hrnl sein, siehe Takt auf voriger Seite
(136	663	EH	das dim. scheint mir sehr unlogisch (müßte nicht Fg2 auch cresc. haben?)
(143	754	Vla	Vla2 muß sicher auch übergehalten sein)
156	843	üb. Viol1	bei der Tempoanweisung fehlt der Punkt hinter der halben Note (über Picc. ist es richtig)
169	19	Viol2	5. Note muß "es" sein
181	105	Kb	fehlt vermutlich cresc.
186	130	Hrn2	hier sollte die Pause Hrnl ergänzt werden
192	171	Viol1	letzte Note muß Achtel sein (nicht 16tel)
194	190	Viol1	muß das cresc. nicht nur bis zum 2. Viertel gehen?
(229	398	Vc/Kb	vermutlich auch dim.)
(250	554	Klar3	müßte analog Fag cresc. sein, nicht dim. (evtl. auch Klar2))
270	695	Vla	fehlt cresc.
280	778	Hrn	4 fehlt Keil auf 1. Note
295	874	Viol1	untere Stimme Überbindung steht nur auf S. 295 ist 296 nicht fortgesetzt
296	876	Viol1/Vla/Vc	jeweils untere Stimme fehlt Überbindung Taktmitte
298	885/6	Viol1	untere Stimme fehlt Überbindung
299	889/90	Viol1	untere Stimme fehlt Überbindung
(299	890	Viol1	untere Stimme fehlt Überbindung Taktmitte)
299	890/91	Viol1/Vla	untere Stimme fehlen Überbindungen
300	891/92	Viol1/Vla	untere Stimme fehlen Überbindungen
300	892	Viol1/Viol2	untere Stimme fehlen Überbindungen
300	892/3	Viol1/Viol2	untere Stimme fehlen Überbindungen
301	899	Viol1	untere Stimme fehlt Überbindung (auf der folgenden Seite richtig)
303	905	Ob3	muß "as" sein, nicht "a"
314	1026/7	Fg	fehlt vermutlich cresc. decresc, wie Klar
(314	1027	Vla	muß vermutlich dim. an Stelle cresc. sein (wie z.B. Flöte))
(316	1043	Fag3	vermutlich auch sf auf 1. Note? (wie Hrnl6))

Seite	Takt	System	
319	1059	Klar1/2	erste Note muß "f" sein, nicht "fis" Auflösungszeichen fehlt
319	1067	Viol1	Hohe Oktave besser Auflösungszeichen vorschreiben
(322	1079	Hrn3/4	fehlt p auf Achtel)
(322	1081	Fag1-3	fehlt p auf Achtel)
333	1134	Klar1	fehlt Haltebogen von erster zu zweiter Note
335	1144	Kb	fehlt dim.
(336	1148	Vc/Kb	vermutlich fehlt dim.)
(337	1153	Vla	vorletzte Note (im Nachschlag) muß "d" sein, nicht "dis")
341	1167	Viol2	der Bogen ist verglichen mit den analogen Stellen (Vla und Takt davor) unlogisch, 1. Viertel ist nicht an 2. Viertel gebunden.
354	1261	Vc/Kb	vorletzte Note sollte ein Auflösungszeichen haben (siehe Takt später Viol) Notation mehrfach inkonsequent. (Nicht immer hier aufgeführt)
357	1268	Vla/Vc/Kb	hier fehlen genau 16 Noten (ein Viertel zu wenig im Takt der Streicher.)
359	1293	Vc	1. Achtel muß "c" sein
(361	1316/7	Viol2/Vla/Vc	vermutlich fehlt dim.)
389	1505/6	EH	fehlt cresc.
406	1596	Vla	letzte Note muß "g" sein, nicht "f". Siehe Harfe, siehe T. 1594
417	1674	Hrn1-4	fehlt: ohne Dämpfer
472	1706	Trp2,3/Btrp/ Pos1,2,3/	alle Str. fehlen Pausen für den ganzen Takt
423	1716		Streicher fehlt cresc. wie T. 1714
432	1759	Viol2	1. Note muß "des" sein, nicht "d"
(439	1823	Vla	fehlt cresc.)

## 2. Akt

4	20/21	Viol2	fehlt Haltebogen
(16	105	Kb	fehlt vermutlich cresc.)
18	116	Vc/Kb	das nochmalige p ist überflüssig. Wagner hat es aber selbst gesetzt.
36	270	SIEGF.	2. Note muß "cis" sein
37	275	Vla	fehlt Achtel-Pause nach erster Note
41	293	Kb	fehlt forte
44	307	Viol2	sf muß weg
(47	322	Kb	vermutlich fehlt die Bindung über drei Viertel wie Vla)
51	345	SIEGF.	muß Achtelauftakt sein (nicht Viertel)
64	404	Kb	2. Note muß "d" sein
83	537	4.Pos	fehlt Bezeichnung 4.Pos
88	584	Trp2/3	fp wie Pos
89	585	Trp2/3	cresc. wie Pos
92	610	Viol2	die Bezeichnung "Bogen" steht im falschen System.
98	649/50/51	Hrn2,6	fehlt Überbindung
99	654	Ob1,2/Fag1,2	Punkt hinter halber Note zu viel
(100	657/8	Pos3,4	Bogen vermutlich über zwei Takte wie alle anderen)

Seite	Takt	System	
100	661	Hrn <sub>3,4</sub>	erste zwei Achtel müssen gebunden sein

Die Bogensetzung ist hier sehr inkonsequent. Manchmal muß der Bogen der ersten Stimme auch für die zweite gelten, manchmal wird es extra angegeben. Dabei meine ich nicht etwa die Haltebögen. Z.B. ist Takt 661 Ob<sub>2</sub>, Klar<sub>3</sub> nicht extra als gebunden angegeben, obwohl das sicher so gemeint ist.

Takt 686 ist z.B. im Fag<sub>2</sub> nur Haltebogen, aber keine Bindung wie Fag<sub>1</sub>. Dagegen ist das Hr<sub>n6</sub> wohl mit Haltebogen und Überbindung extra versehen. Die Partitur ist leider voll von diesen Ungenauigkeiten. Ich führe nicht alle extra auf, sonst würde die Liste zu umfangreich. (Die alte Ausgabe hat da eindeutig weniger Fehler, siehe Takt 686).

Seite	Takt	System	
121	776	Viol <sub>1/2</sub> Vla	das Fortführungszeichen des cresc. ist in der Pause nicht sinnvoll vor dem sub p müßte da nicht cresc. (wie Fg) sein?)
(122)	779	Kb	muß cresc. (wie Fg) sein)
(122)	781	Kb	(Kb) fehlt Fortsetzungszeichen cresc.
123	782	Bläser	Haltebogen von erster zu zweiter Note fehlt.
127	803	Viol <sub>1</sub>	
138	889	SIEGF.	am Anfang der Zeile fehlt das b
142	912/13	Viol <sub>2</sub> /Vla	jeweils zweite Hälfte muß 16tel (nicht 32tel) sein.
144	922	Viol <sub>1/2</sub>	erste Triole muß gebunden sein
(145)	929	Fag/Hrn	Unklarheit in der Phrasierung Horn wahrscheinlich ganztaktig gebunden (siehe Takt vorher und Fag))
166	1016	Kb	jeweils fp stehen
170	1047/8	Fg <sub>1</sub>	muß das Fag die Bogensetzung haben wie alle anderen Holzbläser.
(171)	1054/55	SIEG.	Schreibweise "Blut-Brüderschaft" ist unwahrscheinlich. Steht aber so in den Quellen.)
172	1066/67	Trp	das doppelte cresc.-Zeichen muß ein durchgehendes cresc.-Zeichen sein. Es entstand offensichtlich, weil in der alten Ausgabe eine neue Zeile beginnt und das cresc. unterbrochen ist.
177	1106	GUTR.	heißt es "sännest" oder "sannest"?
179	1115	Vc/Kb	Das p auf dem letzten Viertel ist falsch. Es muß ein Achtel eher stehen, wie Takt davor.
179	1116	Viol <sub>2</sub> /2	von der 4. zur 5. Note fehlt der Bogen
(181)	1137	Baßtrp	Ich bezweifle das c in der Baßtrompete. Erstdruck wahrscheinlich richtig)
186	1180	Viol <sub>2</sub>	fehlt Achtel-Pause
198	1243	Hrn <sub>4</sub>	entsprechend dem Kb müßte das p auf dem ersten Viertel stehen.
(213)	1345	BRÜN.	muß es nicht "Zaubers" heißen an Stelle "Zaubers"? In den Quellen steht aber "Zaubers".
(213)	1348	Baßkl	fehlt wahrscheinlich dim.)
215	1365	Vc/Kb	der Bogen muß auf dem 3. Viertel enden
217	1380	Viol <sub>1/2</sub>	fehlt Punkt hinter erstem Viertel
224	1425/6	Kb	gebunden, wie Vc
231	1476	Vc	muß sicher durchgängig 16tel sein (nicht 32tel)

Seite	Takt	System	
251 (253)	1598 1606	Vc/Kb BRÜN.	letztes Viertel jeweils 4 16tel (nicht 32tel) Kann es sein, daß es "entrückt" statt "entzückt" heißen muß? In den Quellen steht "entzückt".)
(269)	1692	Fag3	diese Artikulation ist unwahrscheinlich, da sie bei gleicher Motivik im Fag3 davor nicht ist und im Vc/Kb zur gleichen Zeit nie.)

### 3. Akt

(1	7		dieser Takt ist dynamisch unklar. Haben die Pos dim? wie später? Hat die Kbpos und Kbtb kein dim. wie die Vc/KB, dann stellt sich die Frage nach Viol und Vla)
9	61	Vla	entsprechend der anderen Stellen (57/58) muß das letzte Achtel der Figur mit angebunden sein.
12	75	Viol2/Vla	muß pizz sein. Steht jetzt zu spät.
14	90	Viol1	Fortführungszeichen vom cresc. muß weg
(21	127/8	WOG/WELL/ FLOSS	heißt es "wieder gebe" oder "wiedergäbe" (Die Quellen haben "wiedergebe")?)
25 (40 die	151 223/4	WOG Vla	fehlt ein Viertel-Pause entsprechend der Vc-Stelle T. 226/7 müßte Triole an die folgende Note angebunden sein.)
44	243	Vla	5. Note muß "e" sein.
46	252	Viol1/2 16.	Note muß "d" (nicht "des") sein
(62	355	Ob1,2,Klar1	ich vermute, daß diese Stimmen genau so gebunden sein müssen, wie die Flöten. In der alten Ausgabe steht es allerdings auch nicht.)
63	360	Vla	2. Note muß "d" sein, nicht "des".
65	370	Hrn3/4	Das p muß auf dem zweiten Viertel stehen
86	462	Hfe1	Hier muß der Baßschlüssel stehen (nicht Violinschlüssel)
98	539	Viol1	im 3. Viertel fehlt jeweils eine Hilfslinie. (Alles steht eine Terz zu tief)
103	562	SIEGF.	4. Note muß "cis" sein.
109	586	Kb	vermutlich fehlt Haltebogen
118	632	GUN	diesen Satz muß Hagen singen.
118	632-3	Vla	fehlt durchgehender Bogen und cresc. in T. 633
121	666	Vc	fehlt p
121	666	über System:	Bei der Angabe des Tempoverhältnisses fehlt der Punkt hinter dem Viertel
123	681	Viol 1	Die Nachschlagnoten müssen "e" und "f" sein, nicht "f" und "g".
(123	685/6	Viol 1	entsprechend dem pizz. in den anderen Stimmen, haben die Viol1 hier auch pizz.)
(124	692		Tempoverhältnis muß Viertel gleich punktirtes Viertel sein. Punkt ist ver- gessen, schon in alter Ausgabe)

Seite	Takt	System	
124	694	Viol2	7. Note muß "b" sein. Vorzeichen steht nur in der hohen Oktave. Im Allgemeinen gilt aber die Notation sonst nur für die jeweilige Oktave (siehe Viol1 699, da ist das Vorzeichen unten extra angegeben.)
135 143	770/1 817	Klar 2 Bläser /Viol1	muß gebunden sein wie Klar3 hier fehlen überall die Fortführungszeichen vom piu p
(155	872	Hfe	die wiederholte á 3 Bezeichnung schafft Verwirrung, da diese hier (und auch bei anderen Stellen) durchgängig gültig ist.)
163	902	Fl1	muß das cresc. ebenso wie in der Oboe sein
(168	932	Pk	hat die Pauke kein cresc.? Das neuerliche p legt die Vermutung nahe.)
179	968	Trp1/2	auf dem letzten Viertel fehlt das Triolenzeichen.
(185	982	Kb	entsprechend Fag3 müßte hier auch dim. stehen zumal p im T. 985 folgt.)
189 205	1008 1121	Vla 1 Vla/Vc	muß "b" sein, nicht "h". Keil fehlt auf erstem Viertel (Der Unterschied der Artikulation ist unwahrscheinlich.)
209 232 251	1151 1257 1373	Pos 2 Vla Vc	muß sicher auch cresc. sein. 14. Note muß "es" sein, nicht "d". fehlt cresc.
264 (288	1444 1520	Viol2 Viol1/2	3. Note muß "des" sein, nicht "d". Ich empfehle aus praktischen Gründen, die "große" Triole auf dem 1. und 3. Viertel in 2 kleine Triolen umzuändern.)
304 (312	1600 986	Pk2	fehlt dim. Anmerkung: Porges Anmerkung bezieht sich auf die 1. Note des Taktes 985 und nicht wie angegeben auf T. 986)

Die *Richard-Wagner-Gesamtausgabe* ist zur Zeit in Vorbereitung. Tausende von Details werden beim Bewerten der Quellen gründlich untersucht und fließen in den Neudruck ein, der bisher für *Rheingold* und *Götterdämmerung* erschien. Daß auch das nicht ohne Fehler geht, zeigt meine Aufstellung der Druckfehler in der Neuen Gesamtausgabe. Ich hatte das Glück, daß uns per Fax regelmäßig die neuesten Erkenntnisse zugeschickt wurden, die wir in unser Material einarbeiten konnten und somit eine Partitur erstellt wurde, die der noch nicht gedruckten neuen Ausgabe entspricht.

De *Richard-Wagner-Gesamtausgabe* is momenteel nog in voorbereiding. Duizenden details werden bij het evalueren van het bronmateriaal grondig onderzocht en opgenomen in de nieuwe editie, waarvan *Das Rheingold* en *Götterdämmerung* inmiddels verschenen zijn. Dat ook deze niet feilloos zijn, blijkt uit mijn opsomming van de zetfouten in deze nieuwe volledige uitgave. Ik had het geluk dat ons per fax regelmatig de nieuwste bevindingen werden toegezonden, die wij in ons materiaal verwerken konden, waardoor een partituur kon worden samengesteld die overeenkomt met de nog niet gedrukte nieuwe editie.

# Colofon

## Uitgever

De Nederlandse Opera, Amsterdam

Redactie en productie

Hartmut Haenchen, samenstelling

Niels-Peter van Doorn, eindredactie

Klaus Bertisch, redactie

ism Anne Christin Erbe

Miranda Bruinsma, productie

ism Pepijn Zeevenhooven

Typografische vormgeving

Lex Reitsma

Lithografie

Scanstudio, Heemstede

Druk

drukkerij Mart.Spruijt bv, Amsterdam

## Teksten

Peter Zacher

Hartmut Haenchens Heimatstadt Dresden:

Fluchtort und Zufluchtsort

Uit: *Dresdner Neueste Nachrichten*, Dresden,  
28/29 oktober 1995

Cornelia Ganitta

'Nederlandse Leeuw' geeft Haenchen voldoening

Uit: *Trouw*, Amsterdam, 17 oktober 1996

Hartmut Haenchen

Kennismaking met Wagner en Bayreuth.

Oorspronkelijk: Een woord vooraf van Hartmut

Haenchen

Uit: Willem Bruls, *Godenschemering – Wagner  
en zijn Ring des Nibelungen*, uitgeverij Ambo,  
Amsterdam, 1999

Franz Straatman

Vier statements uit *Odeon*

*Odeon*, tijdschrift van De Nederlandse Opera,  
nrs. 27, 28, 29 en 30, Amsterdam 1997/98

Hartmut Haenchen

Richard Wagner und das Tempo in seiner Musik,

Eerder verschenen in Nederlandse vertaling in:  
programmaboek *Götterdämmerung*, De Neder-  
landse Opera, 1998

Alle overige teksten zijn originele bijdragen van  
Hartmut Haenchen met gebruik van historische  
bronnen.

*Met bijzondere dank aan*

Tros Radio 4

mevr. A. van Hoytema

Peter Lockwood

Brenda Hurley (pianobegeleiding op cd)

web-site Hartmut Haenchen:

<http://www.haenchen.net>

© Copyright 1999

De Nederlandse Opera Stichting,

Waterlooplein 22, 1011 PG Amsterdam

Rechthebbenden die menen aan deze uitgave  
aanspraken te kunnen ontlenen, wordt verzocht  
contact op te nemen met de uitgever. Niets uit  
deze uitgave mag worden vermenigvuldigd en/of  
openbaar gemaakt door middel van druk, foto-  
kopie, microfilm of op welke andere wijze dan  
ook, zonder voorafgaande toestemming van de  
uitgever.

ISBN 90-5082-111-1

## *Umschlag*

Hartmut Haenchen im Orchestergraben des  
Muziektheaters Amsterdam, der Platz, an dem  
er in 44 Premieren und 380 Vorstellungen als  
Chefdirigent wirkte.

## *Omslag*

Hartmut Haenchen in de orkestbak van Het  
Muziektheater in Amsterdam, de plek, waar hij  
als chef-dirigent 44 premières en 380 voorstel-  
lingen leidde.

(Foto: Marco Borggreve.)