

DAS RHEINGOLD

DER RING DES NIBELUNGEN

von Richard Wagner

ABENDPROGRAMM

Schirmherrschaft:

Ute Schäfer, Ministerin für Familie, Kinder, Jugend,
Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen



Richard Wagner Verband Minden e.V.



**DER KUNSTSTIFTUNG NRW SEI FÜR DIE GROSSZÜGIGE
FÖRDERUNG BESONDERS GEDANKT.**

**KUNST
STIFTUNG
NRW**

**EIN BESONDERER DANK GILT AUCH DENJENIGEN SPENDERN,
DIE NICHT GENANNT WERDEN MÖCHTEN.**

| | |
|------------|---|
| 2 | Grußworte |
| 6 | Dank den Spendern und Sponsoren |
| 8 | Besetzung |
| 10 | Handlung |
| 12 | Richard Wagner: Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama. (1848) |
| 14 | Udo Stephan Köhne: Im Gespräch mit Gerd Heinz |
| 20 | Peter Berne: Wagner und seine politische Bedeutung für uns heute |
| 22 | Richard Wagner an Theodor Uhlig |
| 25 | Richard Wagner an August Röckel |
| 26 | Briefwechsel zwischen Richard Wagner und Franz Liszt |
| 28 | Udo Stephan Köhne: Die Entstehung des Rheingolds |
| 33 | Auszüge aus den Tagebüchern Cosima Wagners |
| 34 | Udo Stephan Köhne: Rheingold – Das radikale Werk |
| 40 | Richard Wagner: Über das Orchester und den Darsteller in Zeit und Raum |
| 42 | Alexander Moszkowski: Satiren über Richard Wagner. (1881) |
| 48 | Zeittafel |
| 52 | Elfriede Jelinek: Rein Gold |
| 54 | Udo Bermbach: Der Wahn des Gesamtkunstwerks |
| 56 | Wulf Konold: Der brausende Klang |
| 60 | Wilhelm Tappert: Ein Wagner-Lexicon |
| 64 | Mitwirkende |
| 104 | Impressum |

LIEBE OPERNBESUCHER,

»Den Ring muss ich haben!« ruft Wotan »in freier Gegend auf Bergeshöhen« dem listigen Loge zu.

In Minden – an den Ufern der Weser – wollen auch wir »den Ring haben«. Aber eben den wunderbaren Opernzyklus von Richard Wagner. Und zwar auf eine seriöse und finanzierbare Weise und ohne die Hilfe des Feuergottes.

Mit enormer Energie und großer Anstrengung haben wir uns alle hier in Minden darum bemüht. Wir sind sehr begeistert, dass es offensichtlich gelingen kann, dieses herausragende Opernwerk auf die Bühne in Minden zu bringen und den tiefsten menschlichen Kern dieser Geschichte um Liebe, Macht, Wahn und Untergang, aber auch die Hoffnung auf eine bessere Zukunft, den geneigten Zuhörern zu vermitteln.

Loges List haben wir uns bei der Finanzierung nicht zu eigen gemacht, sondern uns an Freunde und Unterstützer gewandt, die unser ambitioniertes Projekt in bewundernswertem bürgerschaftlichem Engagement und auf vielfältige Weise befördern.

In Gerd Heinz haben wir einen genialen Regisseur gefunden, der unsere Begeisterung für den »Ring des Nibelungen«

teilt und mit großer Ernsthaftigkeit im »Rheingold« bereits Zeichen setzt. Dem inspirierten und inspirierenden Dirigenten Frank Beermann, gerade mit dem ECHO Klassik 2015 ausgezeichnet, verdanken wir sehr viel. Er war es, der schon im Jahr 2002 die Idee des sog. »Mindener Modells« hatte und diese auf fulminante Weise zum Erfolg geführt hat: Die Nordwestdeutsche Philharmonie spielt in voller Besetzung auf der Bühne, das Bühnenbild mit den Sängern davor erzählt die Geschichte der Oper, sozusagen auf dem »Schoß des Publikums«.

Frank Philipp Schließmann – vom Bayreuther Festspielhaus ins wunderschöne Theater in Minden geeilt – hat ein Bühnenbild geschaffen, das den Atem still stehen lässt ... (aber bitte nur für kurze Zeit!) ...

Wir danken allen, die uns Mut gemacht haben, nach den Sternen zu greifen! Ohne die zahlreichen Spenden – ob groß oder klein – wäre die Realisierung dieses Vorhabens nicht denkbar gewesen. Aber auch ohne die unermüdliche Hilfe der vielen Mitstreiter und Mitarbeiter beim Richard Wagner Verband Minden, dem Stadttheater Minden und der Nordwestdeutschen Philharmonie gäbe es kein »Rheingold« in Minden.



Unser besonders herzlicher Dank gilt der Kunststiftung NRW für die großzügige und nachhaltige Unterstützung sowie der Kulturministerin des Landes Nordrhein-Westfalen, Frau Ute Schäfer, für die Übernahme der Schirmherrschaft.

Wir sind froh und dankbar, nun die erste Hürde in dem Gesamtvorhaben genommen zu haben – denn es gilt weiterhin: »Den Ring muss ich haben!«

Und der wird bekanntlich 2016 mit der »Walküre« fortgesetzt.

Wir wünschen Ihnen einen erbaulichen Opernabend.

Ihre
Jutta Winckler
Richard Wagner Verband Minden

Andreas Kuntze
Nordwestdeutsche Philharmonie

Andrea Krauledat
Stadttheater Minden



GRUSSWORT



Richard Wagners kompletter Opern-Zyklus *Der Ring des Nibelungen* wird in Minden aufgeführt – das lässt aufhorchen und ist ein imponierendes Signal für die Kultur außerhalb der großen Zentren! Und es verdeutlicht auf beeindruckende Weise das vorbildliche Engagement musikbegeisterter Bürgerinnen und Bürger in Minden – und nicht zuletzt des Richard Wagner Verbandes für die Kultur in ihrer Stadt.

»Es gibt nichts Gutes, außer man tut es!« Ich finde, dieser Ausspruch von Erich Kästner passt treffend auf das, was Minden für die Musik zu leisten imstande ist, seien es die für eine so umfangreiche Produktion einzuwerbenden Gelder oder die sogar bereit gestellten Privatquartiere. Der Effekt, wenn viele für ein Ziel zusammenstehen, ist dafür umso wunderbarer: Es entsteht eine Dynamik, die eine ganze Stadt erfassen kann. »Minden ist wieder im Wagner-Fieber«, heißt es nun erneut. Das macht nicht nur eine Stadt attraktiv, sondern zieht auch Musikerinnen und Musiker genauso wie Publikum an.

Wer große Opern auf kleinem Raum auf die Bühne bringt, stellt sich vielen Herausforderungen. Wie schön, dass viele der hervorragenden Künstlerinnen und Künstler die Nähe von Orchester und Sängerinnen und Sängern auf der

Bühne und auch zum Publikum als Chance und besonderen Reiz dieses »Rings« sehen und gerade deshalb gerne nach Minden kommen. Und wie schön, dass auch wieder möglichst vielen jungen Menschen der Besuch der Opern ermöglicht werden soll. Sehr fortschrittlich für seine Zeit war auch Richard Wagner – ein großer Befürworter einer Oper, die offen ist für alle, wie auch wir es uns heute wünschen. Mir war es deshalb eine große Freude, die Schirmherrschaft für diese Produktion zu übernehmen.

Allen Beteiligten – Künstlerinnen, Künstlern, Besucherinnen und Besuchern – wünsche ich wunderbare Opernabende und einen unvergesslichen »Mindener Ring«!

Herzlich

Ihre

Ute Schäfer
Ministerin für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen



DER DANK DES RICHARD WAGNER VERBANDES GILT ALL DENEN, DIE DURCH IHR PERSÖNLICHES UND FINANZIELLES ENGAGEMENT DIESE PRODUKTION ERMÖGLICHT HABEN.

Dr. Alois Bahemann
 Gunther und Erika Baumgärtner
 Dirk und Dorothee Beckmann
 Jutta Bentz
 Ursula Berkling
 Horst und Jutta Bernhardt
 Dr. Hans-Bernd und Christel Beus
 Dr. Gert Beyerle
 Eva Bielitz
 Dorothea Böge
 Renate Böke
 Christel Bollmeyer
 Axel Graf von Bülow
 Dr. Klaus-Ludwig und Susanne Bunnenberg
 Dr. Hans-Joachim Christoph
 com.on werbeagentur GmbH
 Hans-Jürgen Dammit
 Dr. Inge Decius
 Dreismann u. Brockmann
 Waltrud Dürkopp
 Dr. Ute Erffmeier
 Dieter Fechner
 Dr. Carsten Flick
 Fabian Frohn
 Sylvia Regina Gaedeke
 Hermann und Brigitte Gärtner
 Hans Gastell
 Dr. Renate Gescher
 Gesellschaft zur Förderung der NWD
 im Kreis Minden-Lübbecke
 Dr. Widbert Giessing
 Sigrid Gleichmann
 Wolfgang Gröhe

Ingo Habenicht
 Dres. Michael und Ines Hacker
 Ursula Langer Hagemann
 Ulrich Hanke
 Stefanie Hansen
 Dr. Dietmar und Margrit Harting
 Harting Technologiegruppe
 Gert Edgar Heinrichs
 Karah Helms-Völkening
 Elke Hennecke
 Marietta Henze
 Dr. Hans-Georg von Heydebreck
 Susanne Hill
 Wolfgang und Lydia Hohorst
 Berthold Freiherr von der Horst und Eichel-Streiber
 Imina Ibrügger
 Dr. Jörg Inderfurth und Dr. Astrid Beyerle
 Manfred Ittig
 J. C. C. Bruns Minden
 Dr. Ralf und Ursula Jacob
 Jacob & Söhne Fr. GmbH & Co.
 Paul und Dr. Angela Janouch
 Ulrike Janssen
 Dr. Uwe Jenderny
 Joh. Berenberg, Gossler + Co. KG
 Hans-Peter Jungmichel
 Juliane Kampshoff
 Dr. Herbert Kaufhold
 Manfred u. Herta Kersten
 Prof. Dr. Gert u. Heinke Koch
 Annelies Korff
 Gräfin Korff gen. Schmising
 Carl-Heinrich Kramer



Ulrike Kruschel
 Albert Kruse
 Antje Kuhlmann
 Frieder und Cordula Küppers
 Karl Friedrich von Langer
 Ursula Langer-Saffé
 Christine Laufer
 Dr. Hans-Joachim Lepsien
 Brigitte Liepelt
 Lions Club Minden
 Lions Club Porta Westfalica
 Lions Club Porta Westfalica Judica
 Martin Loer
 Britta Lüning
 Alexandra von Lützw
 Margarete Malohn
 Mehr Minden – Verein zur Förderung
 des 1200-jährigen Minden
 Melitta Bentz GmbH & Co. KG
 Dr. Hans-Georg Mertens
 Doris Meyer-Galander
 Ulrike Middelschulte
 Heilka Müller
 Rolf Nielsen
 Claudia Nolte
 O. Koelling GmbH
 Dr. Beate Persch-Summer
 Porta Möbel
 Karl-Heinz Preuß
 Karl Stefan Preuß und Nadia Galletti
 Eberhard von Radetzky
 Dr. Raimund Renner
 Richard Wagner Verband Bremen
 Dr. Gerhard Richter
 Dr. Ratbod und Erika Rudolph
 Dr. Klaus und Gisela Rusch
 Prof. Dr. Kurt Salfeld
 Dietrich von Salis-Soglio
 Dr. Christian und Caroline Schäferbarthold
 Wolfgang Schäferbarthold
 Dietrich und Ursula Schallenberg
 Gutrun Schirmer
 Marion Schlingmann
 Gertrud Schlüter
 Gabriele Schlüter-Boström

Josef Schmasel
 J.+M. Schmidt
 Dr. Peter und Kristiane Schneider
 Elisabeth Schnier
 Prof. Dr. Martin und Dr. Vera Schrader
 Hans-Christoph Schröter
 Karl Friedrich Schwier
 Rainer Graf von Seckendorff
 Christina Seele
 Renate Sieke
 Ursula Siekmann
 Jochen Sostmann
 Sparkasse Minden-Lübbecke
 Hans Heinrich und Regine Spieß
 Udo Stahl und Marianne Thomann-Stahl
 Johann Gottfried Stehneke
 Friedrich Stenz
 Dr. Ralf Struthoff
 Dr. Wolfgang und Ursula Suderow
 Hannelore Tewes
 Rainer Thomas
 Sven Thomas
 Ingeborg Trost
 Dr. Jorgen und Margarete Tunkel
 Ingrid Ulrich
 Victoria Hotel
 Ulrike Vögele
 Volksbank Mindener Land
 Wago Holding GmbH
 Dr. Gert Warnecke
 Gerhard Weber
 Monika Weber
 Horst Weihe
 Guido Weiler
 Dr. Uwe und Barbara Welp
 Detlev von Wendorff
 Gisela Werner
 WEZ Karl Preuß GmbH & Co KG
 Krisztina Wilken
 Gerlinde Willner
 Anne Wohlert
 Philipp Wohlert
 Helga Ziel

... und viele Weitere, nicht benannt werden möchten.

BESETZUNG

Musikalische Leitung **Frank Beermann**
 Regie **Gerd Heinz**
 Bühnenbild und Kostüme **Frank Philipp Schlößmann**
 Videogestaltung **Matthias Lippert**

Wotan **Renatus Mészár**
 Donner **Andreas Kindschuh**
 Froh **André Riemer**
 Loge **Thomas Mohr**
 Fricka **Kathrin Göring**
 Freia **Julia Bauer**
 Erda **Evelyn Krahe**
 Alberich **Heiko Trinsinger**
 Mime **Dan Karlström**
 Fasolt **Tijl Faveyts**
 Fafner **James Moellenhoff**
 Woglinde **Julia Borchert**
 Wellgunde **Christine Buffle**
 Floßhilde **Tiina Penttinen**
 Statisterie **Schülerinnen und Schüler | Ratsgymnasium Minden**

Orchester **Nordwestdeutsche Philharmonie**

Studienleitung **Thomas Michael Gribow**
 Korrepetition **Markus Fohr, Mary Satterthwaite**
 Regieassistenz / Abendspielleitung **Cesca Carnieer**
 Inspizienz **Wolfram Tetzner**

Licht / Technische Leitung / Bühnenmeister **Michael Kohlhagen**
 Bühnentechnik **Alistair Carmichael, Eike Egbers, Horst Loheide, Julia Treger**
 Bühnenbau **Matthias Schwarz**
 Kostümherstellung **Karen Friedrich-Kohlhagen**
 Maske **Franziska Meintrup, Friederike Sensemeyer**

Produktionsleitung **Dr. Jutta Hering-Winckler | Richard Wagner Verband Minden**
Andreas Kuntze, Intendant | Nordwestdeutsche Philharmonie
Andrea Krauledat, Intendantin | Stadttheater Minden

Produktionsbüro **Friedrich Luchterhandt, Tabea Küppers (Assistenz)**
 Programmheft **Udo Stephan Köhne, Christian Becker**
 Website **Hans Luckfiel**

Gesamtleitung **Dr. Jutta Hering-Winckler**

Dauer der Aufführung **ca. 2 1/4 Stunde, keine Pause**

HANDLUNG

1. Szene:

Die Rheintöchter vergnügen sich. Alberich erscheint und will mit ihnen spielen. Die Rheintöchter verspotten ihn ob seiner Hässlichkeit. Er will eine erhaschen, doch seine Bemühungen laufen ins Leere. Das Rheingold leuchtet auf. Arglos berichten die Rheintöchter, dass der zum Ring geschmiedete Goldschatz Macht über die ganze Welt verleiht. Doch nur dem, der der Liebe entsage. Alberich schwört prompt der Liebe ab und reißt das Gold an sich.

2. Szene:

Wotan betrachtet zufrieden die von den Riesen erbaute Burg Walhall. Fricka erinnert ihn daran, dass er den Erbauern Freia, die Göttin der ewigen Jugend, als Lohn versprochen habe. Wotan erklärt, dass er sein Versprechen nicht einzuhalten gedenke. Die Riesen erscheinen und fordern ihren Lohn. Wotan hofft, dass Loge eine Lösung seines Dilemmas bewirken könne. Loge berichtet vom Raub des Rheingoldes und dass Alberich, der auf die Liebe verzichtet habe, den Macht verheißenden Ring besitze. Wotan bietet den Riesen das Gold anstelle von Freia an. Die Riesen willigen ein, nehmen aber Freia als Unterpfand mit. Die Götter werden bleich und blass: Freias kraftspendende Äpfel fehlen. Wotan und Loge brechen auf, um Alberich das Rheingold zu entwenden.

Was vor Beginn des »Rheingolds« geschah:

Wotan kommt zur Weltesche. An diesem Baum entspringt die Quelle der Weisheit, von welcher die Weltesche ihr Wasser erhält. Hier sitzen die Nornen und geben das von ihrer Mutter Erda erträumte Wissen weiter. Für einen Trunk aus der Quelle der Weisheit muss Wotan ein Auge opfern. Wissend geworden schneidet er einen Ast aus der Weltesche und schärft ihn zum Speer. In diesen schnitzt er Runen, die als Garanten vertraglicher Ordnung dienen sollen. Die Quelle versiegt und die Weltesche stirbt. Wotan aber gewinnt Fricka zur Frau, mit der er eine lieblose Ehe eingeht. Von Fasolt und Fafner lässt er sich eine Burg bauen und verspricht ihnen Freia als Lohn.

»Zwei Stunden sind eine kurze Frist und eine Ewigkeit: zwei Stunden Inanspruchnahme der öffentlichen Zeit ist eine feine Kunst.«

Peter Brook

3. Szene:

Alberich hat seinen Bruder Mime den Ring schmieden lassen und besitzt auch einen unsichtbar machenden Tarnhelm. Sofort demonstriert er den Nibelungen die Macht von Ring und Tarnhelm. Wotan und Loge erscheinen. Sie geben sich voller Bewunderung für Alberichs Macht. Dieser zeigt den beiden die Wirkung des Tarnhelms durch Verwandlung in eine Schlange. Loge fragt Alberich, ob er sich auch in ein winziges Wesen verwandeln könne. Alberich wird zur Kröte. Wotan und Loge nehmen Alberich gefangen.

4. Szene:

Alberich muss Gold und Tarnhelm herausrücken. Den Ring aber will er behalten. Wotan nimmt ihn Alberich gewaltsam ab. Alberich verflucht den Ring. Die Riesen kehren mit Freia zurück. Sie verlangen so viel Gold, wie nötig ist, um Freias Gestalt vollständig zu verbergen. Gold und Tarnhelm werden von Wotan widerwillig geopfert. Auf den Ring aber will er nicht verzichten. Urmutter Erda kommt. Sie warnt vor dem Ende der Götter und rät zum Verzicht auf den Ring. Wotan erfüllt ihren Wunsch. Die Riesen raffen das Gold. Sie geraten in Streit. Fafner erschlägt seinen Bruder Fasolt: Alberichs Fluch zeigt erstmalig seine Wirkung. Wotan zieht mit den Seinen in Walhall ein. Loge sieht das Ende der Götter voraus.



RICHARD WAGNER DER NIBELUNGEN-MYTHUS. ALS ENTWURF ZU EINEM DRAMA. (1848)

Dem Schoße der Nacht und des Todes entkeimte ein Geschlecht, welches in Nibelheim (Nebelheim), d. i. in unterirdischen düsteren Klüften und Höhlen, wohnt: sie heißen Nibelungen; in unsteter, rastloser Regsamkeit durchwühlen sie (gleich Würmern im toten Körper) die Eingeweide der Erde: sie glühen, läutern und schmieden die harten Metalle. Des klaren, edlen Rheingoldes bemächtigte sich Alberich, entführte es den Tiefen der Wässer und schmiedete daraus mit großer listiger Kunst einen Ring, der ihm die oberste Gewalt über sein ganzes Geschlecht, die Nibelungen, verschaffte: so wurde er ihr Herr, zwang sie, für ihn fortan allein zu arbeiten, und sammelte den unermesslichen Nibelungenhort, dessen wichtigstes Kleinod der Tarnhelm, durch den jede Gestalt angenommen werden konnte, und den zu schmieden Alberich seinen eigenen Bruder, Reigin (Mime = Eugel), gezwungen hatte. So ausgerüstet, strebte Alberich nach der Herrschaft über die Welt und alles in ihr enthaltene.

Das Geschlecht der Riesen, der trotzigen, gewaltigen, urgeschaffenen, wird in seinem wilden Behagen gestört: ihre ungeheure Kraft, ihr schlichter Mutterwitz reicht gegen Alberichs herrschsüchtige Verschlagenheit nicht mehr aus: sie sehen mit Sorge die Nibelungen wunderbare Waffen schmieden, die in den Händen menschlicher Helden einst

den Riesen den Untergang bereiten sollen. – Diesen Zwiespalt benutzte das zur Allherrschaft erwachsene Geschlecht der Götter. Wotan verträgt mit den Riesen, den Göttern die Burg zu bauen, von der aus sie sicher die Welt ordnen und zu beherrschen vermögen; nach vollendetem Bau fordern die Riesen als Lohn den Nibelungenhort. Der höchsten Klugheit der Götter gelingt es, Alberich zu fangen; er muss ihnen sein Leben mit dem Horte lösen; den einzigen Ring will er behalten: – die Götter, wohl wissend, dass in ihm das Geheimnis der Macht Alberichs beruhe, entreißen ihm auch den Ring: da verflucht er ihn; er soll das Verderben aller sein, die ihn besitzen. Wotan stellt den Hort den Riesen zu, den Ring will er behalten, damit seine Allherrschaft zu sichern: die Riesen ertrotzen ihn, und Wotan weicht auf den Rat der drei Schicksalsfrauen (Nornen), die ihn vor dem Untergange der Götter selbst warnen.

»In einer wetteifernden Gesellschaft ist das, was die Menschen am meisten fürchten, die Liebe.«

James Purdy

Nun lassen die Riesen den Hort und den Ring auf der Gnita-(Neid-)Heide von einem ungeheuren Wurm hüten. Durch den Ring bleiben die Nibelungen mit Alberich zugleich in Knechtschaft. Aber die Riesen verstehen nicht, ihre Macht zu nützen; ihrem plumpen Sinne genügt es, die Nibelungen gebunden zu haben. So liegt der Wurm seit uralten Zeiten in träger Furchtbarkeit über dem Hort: vor dem Glanz des neuen Göttergeschlechtes verbleicht und erstarrt machtlos das Riesengeschlecht, elend und tückisch schmachten die Nibelungen in fruchtloser Regsamkeit fort. Alberich brütet ohne Rast über die Wiedererlangung des Rings.

In hoher Tätigkeit ordnen nun die Götter die Welt, banden die Elemente durch weise Gesetze, und widmeten sich der sorgsamsten Pflege des Menschengeschlechts. Ihre Kraft steht über allem. Doch der Friede, durch den sie zur Herrschaft gelangten, gründet sich nicht auf Versöhnung: er ist durch Gewalt und List vollbracht. Die Absicht ihrer höheren

Weltordnung ist sittliches Bewusstsein: das Unrecht, das sie verfolgen, haftet aber an ihnen selber. Aus den Tiefen Nibelheims grollt ihnen das Bewusstsein ihrer Schuld entgegen: denn die Knechtschaft der Nibelungen ist nicht zerbrochen; die Herrschaft ist nur Alberich geraubt, und zwar nicht für einen höheren Zweck, sondern unter dem Bauche des müßigen Wurmes liegt nutzlos die Seele, die Freiheit der Nibelungen begraben: Alberich hat somit in seinen Vorwürfen gegen die Götter recht. Wotan selbst kann aber das Unrecht nicht tilgen, ohne ein neues Unrecht zu begehen ...

DER DARSTELLER DEFINIERT DIE SITUATION UND DEN RAUM UDO STEPHAN KÖHNE IM GESPRÄCH MIT GERD HEINZ

Udo Stephan Köhne (USK): Ein Konversationsstück mit Musik, so bezeichnet Richard Strauss seine letzte Oper *Capriccio*. Müsste man Wagners »Rheingold« nicht genauso benennen?

Gerd Heinz (GH): Bravo. Das könnte man genau so sagen. Für mich ist »Rheingold« ein Sprint von der Tragödie eines Sophokles zur Komödie eines Shakespeare und zurück. Jedenfalls ist die Bezeichnung »Vorabend« eine gelinde Unterbreitung und fast eine Koketterie. »Rheingold« ist zwar von der Länge her ein Vorabend, aber was Wagner dort alles hineingepackt hat, das ist ganz unglaublich.

USK: Genau das fasziniert mich auch am »Rheingold«. Es geschieht für Wagnersche Verhältnisse wahnsinnig viel. Und es agieren eine Menge Personen, von denen keine unwichtig ist ...

GH: ... Genau. Ein wunderbares Ensemblegeflecht.

USK: Außergewöhnlich ist sicherlich auch, dass im »Rheingold« alles doch sehr vom Schauspielerischen her gedacht ist; mehrere Personen interagieren auf engstem Raum und in kürzester Zeit. Im Gegensatz zur »Walküre«, wo es häufig Zwei-Personen-Konstellationen auf der Bühne gibt. Ist das für den Regisseur eine Herausforderung?

GH: Absolut. Diese Kompaktheit – und dann auf dieser kleinen Bühne. Was ich aber als Reiz empfinde. Hier in Minden muss man den Wagner auf den Kopf stellen, so wie Hegel es gelegentlich von der Welt (oder vom Philosophen) verlangt, um sie besser erkennen zu können.

Wagner wollte die technisch größte Bühne der Welt und das versenkte Orchester, hier aber haben wir das sichtbare Orchester und ein »Nudelbrett«, ein kleines Wohnzimmer davor für das Spiel: eigentlich ein Horror für jeden Regisseur. Aber genau das ist die Herausforderung, dass



BUNRAKU-THEATER

Bunraku ist ein japanisches Figurentheater. 2005 wurde es in die UNESCO-Liste des »mündlichen und immateriellen Erbes der Menschheit« aufgenommen. Bunraku ist 1684 erstmalig in Osaka gespielt worden und verdankt seinen Namen dem Puppenspieler Uemura Bunrakuken. Die Theaterform Bunraku erzählt besonders gern tragische Liebesgeschichten, die mit einem Selbstmord enden.

man das größte Stück der Weltgeschichte auf der kleinsten Bühne entwickeln muss. Das Gebot, das einem das Mindener Modell aufdiktiert, ist die Beachtung der Sprache und die Befolgung der psychologischen Interaktion. Und in beidem finde ich Wagner unglaublich spannend. Und geradezu aufregend modern, wenn er 50 Jahre vor Freud und Jung wesentliche Entdeckungen der Psychoanalyse vorwegnimmt. Hier, vor »Walküre« und den gewaltigen Folgestücken des Mythos, den er als Mythos ja nicht nur kombiniert und kompiliert, sondern in vielen Teilen regelrecht erfindet, erlebt man etwas, dass in zwei Stunden vom Text her agierend abläuft. Und Wagner erfindet sich hier als Komponist neu, indem er sich vollkommen hinter den Dichter zurücknimmt.

USK: Eine dieser geradezu schauspielhaften Stellen mit vielen Personen auf der Bühne findet sich im vierten Bild kurz vor dem Auftritt Erda. Dann sind neun der insgesamt 14 Akteure in Aktion ...

GH: ... bei uns sogar noch mehr. A propos Erda. Wo soll Erda herkommen? Wagner ohne Wunder geht nicht. Man muss die Wunder bedienen.

Man denkt im Ring immer sofort an Nebel, Feuer, Versenkungen und Cinemascopeeffekte, aber das haben wir alles hier nicht. Deshalb versuchen wir die Verwandlung in Schlange und Kröte z. B. mit Hilfe des japanischen »Bunraku«-Theaters zu lösen.

Bunraku ist Autorentheater. Ein Rezitator hält vor der Vorstellung das Textbuch in die Höhe und verneigt sich vor ihm. Damit verspricht er Texttreue. Der Rezitator erzählt die Handlung mit melodischer und kräftiger Stimme. Er spricht sämtliche Rollen.

Die verwendeten Puppen haben beinahe Menschengröße und werden mittels Griffen bedient. Die Puppenspieler sind während der Aufführung die ganze Zeit auf der Bühne und unter schwarzen Kapuzen versteckt, die sie für ein japanisches Publikum unsichtbar werden lassen.

Der bekannteste Bunraku-Autor ist Chikamatsu Monzaemon, der als Verfasser von über 100 Stücken gilt und gerne auch als »japanischer Shakespeare« betitelt wird.

Und da helfen uns die Rheintöchter, die jetzt als schwarze Wesen auftreten und diese Puppen (eine chinesische Schlange und eine Kröte) bespielen. Und später werden sie den Auftritt Erdas vorbereiten ... und könnten vielleicht schon die Nornen sein. Wir müssen mit den einfachsten theatralischen Mitteln arbeiten. Die aber oft die poetischsten sind.

Erda muss eine Erscheinung sein. Es muss alle platt auf den Boden hauen, wenn sie kommt. Sonst kann es nicht funktionieren.

USK: Das Mindener »Rheingold« wird also die entsprechenden Wunder-Szenen enthalten...

GH: ...in spielerischer Form. Da bedienen wir uns durchaus alter theatralischer Mittel. Wie des schon erwähnten asiatischen Theaters. Alberich wird mit einem schwarzen Tuch verdeckt und dann ist er weg.

Die Antike und das elisabethanische Zeitalter – also die großen theatralischen Zeitalter – werden oft bei der Inszenierung von Wagner etwas vergessen. Das ist schade, weil Wagner ein grosser Kenner und Bewunderer von Sophokles und Shakespeare war.

USK: Dann ist Wagner vor allem als pralles und geniales Theater zu verstehen?

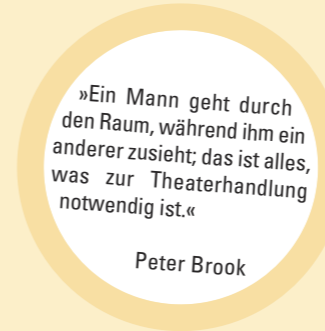
GH: Absolut. »Rheingold« hat viel von einer Shakespearekomödie. Und wie Wagner das dann verkoppelt, z. B. mit Alberichs alttestamentarischem Fluch! Der wieder purer Sophokles ist. Das ist einfach genial.

USK: Wie viel Prozent Komik enthält das »Rheingold« somit?

GH: Das würde ich jetzt ungern in Prozentzahlen berechnen wollen. Aber Vieles ist mit theatralischem Witz geschrieben. Mime zum Beispiel: Trotz seiner leidvollen Situation hat seine Szene doch eine sehr berührende Komik.

USK: Kommen wir zu Alberich und der Entwicklung, die er durchmacht ...

GH: Auch Alberich ist im ersten Bild durchaus komisch, ein ziemlich naiver, etwas tollpatschiger Mensch, der hinter den Rheintöchtern her ist. Dann aber zeigt er eine merkwürdige Schläue, indem er sagt: Ich mache das. Ich verzichte auf die Liebe. Und er hat dann die wahnsinnige Idee



zu sagen: ich kaufe sie mir eben; dann ist es zwar nicht mehr Liebe, sondern Lust – aber ich habe die Macht. Ein Natur-Dialektiker. Man darf ihn nicht als dummen Menschen zeigen. Wie Alberich im vierten Bild die Argumentation von Wotan plötzlich umdreht und sagt: Du willst mich anklagen? Du hättest doch dasselbe getan. Das ist schon von unglaublicher Schärfe. Er macht eine starke Entwicklung durch. Im dritten Bild ist er ein Unternehmer, der eine Überwachungsgesellschaft gegründet hat. Das ist ein wunderbarer Sprung vom ersten Bild.

USK: Und am Ende ist er ein Gescheiterter, der noch einen Trumpf in der Hand hält und sagt: Ich gehe, aber ...

GH: Richtig. Das »Aber« wird weiter wuchern bis in die *Götterdämmerung* hinein. Eigentlich zeigt sich in Alberich der eine Teil eines Wesens. Der andere Teil ist Wotan. Wotan und Alberich könnten auch Brüder sein. Ich bin – wie auch Shaw, Wapnewski, Borchmeyer u. v. a. – der Meinung, dass die Götter, Zwerge, Riesen nicht Gattungsbezeichnungen sind, sondern menschliche Möglichkeiten der Selbstüberhebung, des Größenwahns oder der Nieder-

tracht darstellen. Es handelt sich schlicht um Menschen in einer archaischen Situation. Aber schon mit gesellschaftlichen Unterschieden.

USK: Welche Konsequenzen hat diese Sicht auf die Szene? Beispiel erste Szene, in den Tiefen des Rheins? Wie realistisch soll das sein?

GH: Das kann man ja gar nicht realistisch machen. Und die künstlerische Wahrheit liegt ja auch nicht in der realen Täuschung. Die Bühne, die Frank Schlößmann mit mir entwickelt hat, ist ein symbolischer Raum. In den fünfziger Jahren gab es mal den schönen Begriff von der Bühne als geistigem Raum. Bei unserem Bild handelt sich um ein Gebäude, in dem wir nur durch ganz wenige Elemente etwas andeuten. So beispielsweise den Sitzplatz der Götter, der aus zerbrochenen Säulenresten besteht. Illusion sollen die Anderen, nämlich Kino, Musical oder Fernsehen, machen. Wir wollen »back to the roots«, denn Theater ist die Kunst der Behauptung. Der Darsteller definiert die Situation und den Raum. Natürlich können wir kein Gewässer spielen.

Man muss eine Übersetzung für »Rhein« finden. Da helfen uns übrigens die Videos von Matthias Lippert. Die allerdings nicht mit konkreten fotografischen Bildern arbeiten,



sondern sich aus den Linien des Bühnenbildes entwickeln, die dann in eine filmische Bewegung übergehen und das Geschehen auf der Bühne dialogisch unterstützen.

USK: Zum Abschluss ganz allgemein gefragt. Was benötigt eine gute Wagner-Inszenierung?

GH: Meines Erachtens zwei Grundvoraussetzungen. Erstens: Man muss aus der Musik heraus inszenieren. Ich glaube nicht, dass die postdramatische Tendenz (d. h. die Zerstörung der Textvorlage) in der Oper funktionieren kann. Sprechtheaterunternehmungen wie »Rimini-Protokoll« oder »She She Pop« finde ich bereichernd und produktiv grenzüberschreitend. Und obwohl Brechungen manchmal sehr interessant sein können, möchte ich doch, wenn es um Texte geht, Goethe und Shakespeare hören.

Aber beim Musiktheater ist der Versuch, die Szene gegen die Vorgabe der Musik zu brechen, in den meisten Fällen ein geistiger Offenbarungseid. Gerade bei Wagner, der die Verbindung und das Wechselspiel zwischen Text und Musik derart intensiv geknüpft hat, das sie gar nicht mehr auseinanderzureißen ist, ohne die Musik wesentlich zu beschädigen.

Zweitens: Man muss aus dem Text heraus inszenieren. Das heißt: diejenigen, die singen, müssen das genau verstehen, was sie singen. Dann können wir als Publikum es auch eher verstehen. Ich habe bei vielen Ring-Aufführungen darunter gelitten, dass ich die Konzentration auf die Sprache zugunsten des Klangs vernachlässigt fand und parallel dazu, was zwischen den Figuren wirklich vorgeht. Was spielt sich zwischen Wotan und Fricka ab? Oder: ist Freia wirklich so naiv?

Die psychische Interaktion und die Treue zum Wort, diese Dinge sind mir extrem wichtig. Und eine sehr theatrale Spielfreude.

USK: Und welche Rolle spielt das Publikum?

GH: Der Vollender des Kunstwerks ist der Rezipient, also der Leser, der Zuschauer, der Zuhörer. In der Interaktion mit dem Besucher entsteht erst das wirkliche Kunstwerk.

USK: Und damit wären wir wieder bei Richard Wagner, der ebenso dachte und es auch so formulierte – und sein Kunstwerk nur in der Aufführung zu wirklicher Vollendung gelangen sah.

PETER BERNE WAGNER UND SEINE POLITISCHE BEDEUTUNG FÜR UNS HEUTE

Wenn man sich fragt, ob und wie Wagner auch für die Politik von heute eine Bedeutung haben könnte, so liegt es auf der Hand, dass diese nicht in irgendwelchen konkreten Anweisungen liegen kann, die uns etwa als Vorbild für unser eigenes politisches Handeln dienen sollten. Denn letztendlich ist jede Politik eine Antwort auf konkrete Zeitprobleme und bleibt daher ebenso zeitgebunden wie diese; und Wagners politische Ideen waren nicht einmal originell, sondern wurden größtenteils von zeitgenössischen Denkern wie dem radikalen Sozialisten Proudhon, dem Anarchisten Bakunin oder dem heute vergessenen Apostel des Föderalismus Constantin Franz einfach übernommen. Hinzu kommt, dass Wagner kein systematischer Denker war, sondern ein ethischer Enthusiast, der sich abwechselnd von den verschiedensten Ideen begeistern ließ, wenn sie nur seinem Enthusiasmus entgegen kamen.

Tatsächlich beruht die große Wirkung, die Wagner auch heute noch auf die Menschen ausübt, nicht auf den von ihm verfassten Schriften, sondern auf seinen Werken. Diese sind aber auf einzigartige Weise imstande, die Menschen für die hohen ethischen Ideale zu begeistern, die in ihnen zum Ausdruck kommen; denn sie dringen durch die Gewalt der Musik und die urtümliche Kraft der archetypischen Bilder bis in die tiefsten Schichten der Seele hinein,

wo sie wahrhaft eine umwälzende Wirkung auszuüben vermögen. Hierfür ist gerade der »Ring« ein beeindruckendes Beispiel. Das Erklingen des Schwertmotivs am Ende des »Rheingolds«, dort, wo Wotan zum ersten Mal den Gedanken des freien Menschen erfasst – der herzerschütternde Abschied Wotans von Brünnhilde am Ende der »Walküre«, bei dem der in Schuld verstrickte Herrscher die Bedeutung der Liebe als neuer Weltenkraft zu ahnen beginnt – der ekstatische Ausbruch Sieglindes »O hehrstes Wunder« als Ausdruck der höchsten Opferbereitschaft zugunsten kommenden Lebens: Das sind Momente, wo das Kunstwerk imstande ist, durch seine hinreißende Wirkung den Menschen in seinem tiefsten Inneren zu treffen, um dort Kräfte freizusetzen, die der bloß abstrakte Gedanke nie zu erreichen vermag. Und was für unabsehbare Folgen müsste es auch für die praktischen Taten des einzelnen Menschen haben, wenn er, durch das künstlerische Erlebnis aufgewühlt und verwandelt, sich von den alten Götzen Macht, Besitz und Bequemlichkeit abwenden und die großen Ideale des »Ringes« – Liebe, Freiheit, Solidarität und Harmonie mit der Natur – zur Grundlage seines Handelns machen würde!

Neben diesen sehr allgemeinen Ideen kommen aber auch viele der im engeren Sinne politischen Ideale des 48er-

Revolutionärs im »Ring« zum Ausdruck. Wagners Kritik an kapitalistischer Ausbeutung und an der Herrschaft des »Goldes«, sein Ideal einer anarchischen Gesellschaft, in der alles »von selbst sich fügt«, sowie seine Ideen über Ehe und freie Liebe sind hinter den Taten und Leiden der Götter und Helden, welche die äußere Gestalt des mythischen Dramas bilden, deutlich zu erkennen. Das alles kann man aber, wie gesagt, auch bei anderen Denkern finden. Wirklich originell ist dagegen der Gedankenkomplex, der um die Problematik des Zivilisationsunterganges kreist. Wie verläuft ein solcher Untergang? Und wie hat sich der Mensch angesichts einer solchen Situation zu verhalten?

Wagners Antwort auf jene Fragen ist in gleichem Ausmaß überraschend, einleuchtend und befreiend. Sie lautet, dass der Mensch den Untergang des Alten als etwas Naturnotwendiges und Unvermeidliches hinnehmen sollte – weil nur so seine Kräfte für die Vorbereitung des Neuen freigesetzt werden können. [...]

Im »Ring« ist es Wotans Tochter Brünnhilde, die dort den neuen Menschen verkörpert. Während Wotan durch sein »politisches« Denken, das nur darauf gerichtet ist, die alte Ordnung zu erhalten, sich immer mehr in Schuld verstrickt, ohne das so gefürchtete Ende verhindern zu können,

verzichtet Brünnhilde gänzlich auf alle Überlegungen, welche die Erhaltung des Alten betreffen, und handelt allein nach dem Prinzip der Ehrfurcht vor dem Leben, indem sie, von reinem Mitgefühl getrieben, versucht, bedrohtes Leben vor dem Tod zu retten: Sie beschließt, gegen Wotans strenges Gebot und im Bewusstsein, eine schwere Bestrafung auf sich zu ziehen, Siegmund zu beschützen. Durch diese rein ethische, der fraglosen Liebe entsprungene Handlungsweise gibt sie nicht nur ein Beispiel dafür, wie man in der Gegenwart die verhängnisvolle Lebenszerstörung der alten Zivilisation hemmen könnte, sondern lebt zugleich jenes neue Prinzip vor, das allein imstande ist, eine bessere Zukunft zu ermöglichen. Das ist die positive, zutiefst optimistische Botschaft, die uns der »Ring« vermitteln will. Sie zeigt dem in Ohnmacht und Verzweiflung gefallenen Menschen eine Möglichkeit, auch angesichts einer drohenden Katastrophe sinnvoll zu handeln und gibt ihm so seine Freiheit und Menschenwürde zurück.

RICHARD WAGNER AN THEODOR UHLIG (ALBISBRUNN, 12. NOVEMBER 1851)

Über die beabsichtigte Vollendung der großen Dramendichtung, die ich nun vor habe, kann ich Dir jetzt nur wenig mitteilen. Bedenke, daß – ehe ich den »Siegfrieds Tod« dichtete – ich den ganzen Mythos in seinem großartigen Zusammenhange entwarf: jene Dichtung war nun der – unsrem Theater gegenüber von mir als zu ermöglichen gedachte – Versuch, eine Hauptkatastrophe des Mythos mit der Andeutung jenes Zusammenhanges zu geben. Als ich nun an die volle musikalische Ausführung ging, und als ich dabei endlich fest unser Theater ins Auge fassen mußte, fühlte ich das Unvollständige der beabsichtigten Erscheinung: es blieb eben der 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 hin-

reißend 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 Sieglinds, der Kampf Wodans mit seiner Neigung und der Sitte (Fricka); der herrliche Trotz der Walküre, der tragische Zorn Wodans, mit dem er diese straft: denke Dir dies in meinem Sinne, mit dem ungeheuren Reichtum von Momenten, in ein bündiges Drama zusammengefasst, so ist eine Tragödie von erschütterndster 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: – dieses Gold ist an sich nur ein glänzender Schmuck der Wassertiefe (Siegfrieds Tod, Akt III, Sz. I), eine andere Macht wohnt ihm aber bei, die jedoch nur der ihm zu entlocken vermag, der der Liebe ent-

sagt – 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 Riesenbrü-

der, die schnelle Erfüllung von Alberichs Fluch an diesen Beiden, von denen der eine sogleich den andren erschlägt, bilden den Gegenstand dieses Vorspiels ...





RICHARD WAGNER AN AUGUST RÖCKEL (ZÜRICH, 25./26. JANUAR 1854)

Es bliebe nur noch zu bezeichnen, was ich von meinem Standpunkte aus zu tun nun mich gedrängt fühlen muß, um dem von mir erkannten Ziele der Menschheit – das mir als Person verwehrt bleiben muß, weil Alle noch jetzt es sich verwehren – mich und die Menschheit zu nähern, ohne mit jenen Mitteln mich zu befassen, deren ich mich nun einmal nicht mehr bedienen kann. Hierzu soll mir meine Kunst verhelfen: und das Kunstwerk, das ich in diesem Sinne entwerfen mußte, ist eben mein Nibelungen-Gedicht. [...]

Für mich hat mein Gedicht nun folgenden Sinn: – 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 Erda jetzt 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 erleuchtet. Wie ging es zu, dass diese höchste Beseligerin 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, entsprungen 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.

BRIEFWECHSEL ZWISCHEN RICHARD WAGNER UND FRANZ LISZT

Wagner an Franz Liszt, 20. November 1851

Mein lieber Freund!

[...] Erfahre hiermit, der strengsten Wahrheit gemäß, die Geschichte des künstlerischen Vorhabens, in welchem ich seit längerer Zeit begriffen bin, und die Wendung, die dieses notwendig nehmen mußte. [...]

Du wirst begreifen, daß nicht etwa bloß Reflexion, sondern namentlich Begeisterung meinen neuesten Plan mir eingab!

Dieser Plan geht nun auf drei Dramen aus: 1. die Walküre. 2., der junge Siegfried. 3., Siegfried's Tod. Um alles vollständig zu geben, muß diesen drei Dramen aber noch ein großes Vorspiel vorgehen: Der Raub des Rheingoldes. Es hat zum Gegenstand die vollständige Darstellung Alles Dessen, was in Bezug auf diesen Raub, die Entstehung des Nibelungenhortes, die Entführung dieses Hortes durch Wodan, und den Fluch Alberichs, im »jungen Siegfried« erzählungsweise vorkommt.

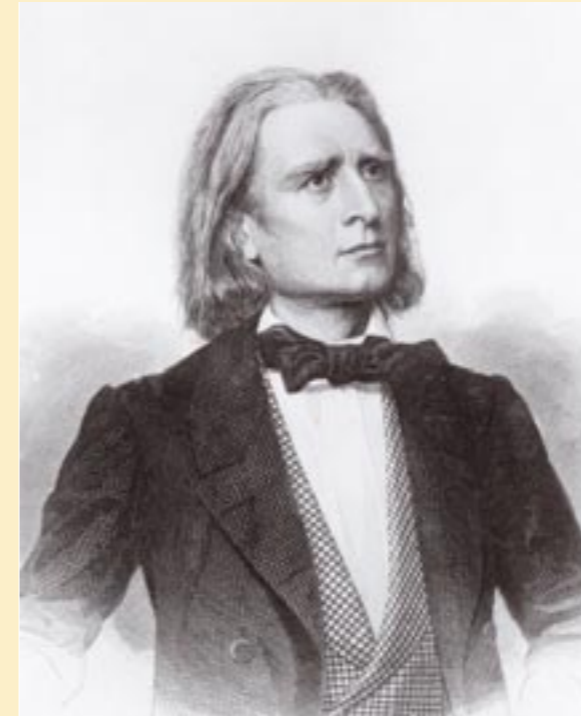
Bei der hierdurch ermöglichten Deutlichkeit der Darstellung, gewinne ich nun – indem zugleich alles, jetzt so breite, erzählungsartige vollständig hinwegfällt, oder doch zu ganz bündigen Momenten zusammengedrängt wird –

hinreichenden Raum, um die Fülle der Beziehungen auf das Ergreifendste zu steigern, während ich bei der früheren, halb epischen Darstellung, alles mühsam beschneiden und entkräften mußte.

Ich erwähne nur Eines:

»Alberich kommt aus der Erdtiefe zu den drei Töchtern des Rheines herauf, er verfolgt diese mit widerlicher Liebeswerbung, von der einen abgewiesen, wendet er sich an die andere: alle verschmähen, scherzend und neckend, den Kobold. Da beginnt das Rheingold zu erglänzen; es reizt Alberich; er fragt, wozu es wohl gut sei? Die Mädchen bedeuten, es diene ihnen zu Lust und Spiel; sein Glanz erhelle mit seligem Geschimmer die Tiefe der Fluth: viele Wunder könne aber der mit ihm wirken, Macht und Gewalt, Reichtum und Herrschaft durch das Gold gewinnen, der es zu einem Ringe zu zwingen wisse: nur aber wer der Liebe entsage, verstünde das! Damit nun aber keiner das Gold raube, seien sie als Hüterinnen bestellt: wer ihnen nahe, begehre gewiß nicht das Gold, wenigstens sähe auch Alberich nicht darnach aus, da er sich gar so verliebt gebare. Sie lachen ihn von Neuem aus. Da wird der Nibelung wüthend: er schwört der Liebe ab, raubt das Gold und entführt es in die Tiefe.«

Genug von diesem Einzelnen! Jetzt meinen Plan für die praktische Ausführung des Ganzen!



Franz Liszt, um 1858

An eine Trennung der Bestandtheile dieses großen Ganzen darf ich nicht denken, ohne meine Absicht eben im Voraus wieder zu zerstören. Der große Dramenkomplex muß in schneller Folge zugleich zur Darstellung gebracht werden, und für deren äußerliche Ermöglichung kann ich daher nur folgende Begünstigung der Umstände im Auge haben: die Aufführung meiner Nibelungendramen muß an einem großen Feste stattfinden, welches vielleicht eigens zum Zwecke eben dieser Aufführung zu veranstalten ist ...

Liszt an Wagner, 1. Dezember 1851

Dein Brief, mein herrlicher Freund, hat mich hoch erfreut. Du bist auf Deinem außerordentlichen Wege zu einem außerordentlichen großen Ziel gelangt. Die Aufgabe das Nibelungen-Epos zu einer dramatischen Trilogie zu formen und zu componiren ist Deiner würdig, und ich hege nicht den mindesten Zweifel über das monumentale Gelingen Deines Werkes ...

UDO STEPHAN KÖHNE DIE ENTSTEHUNG DES RHEINGOLDS

28 Jahre beträgt die Zeitspanne, die zwischen Niederschrift der ersten Dramenidee und der Bayreuther Premiere von Richard Wagners *Das Rheingold* verging. Ein erstaunlich langer Zeitraum, der bekanntlich noch die Komposition der drei anderen großen »Nibelungen«-Opern beinhaltet. Und jene Unterbrechung, in der *Tristan und Isolde* sowie *Die Meistersinger von Nürnberg* komponiert wurden. Damit relativiert sich dieser im ersten Moment gewaltig erscheinende Zeitabschnitt. Verglichen wiederum mit den anfangs angepeilten zwei Jahren zur Komposition der Nibelungen-Opern ist allerdings aus dem großen Gedanken eine Lebensaufgabe geworden.



Die umso beeindruckender erscheint, je mehr man sich vergegenwärtigt, wie selten in der Kulturgeschichte das Herangehen an ein derart gewaltiges Unternehmen von Erfolg gekrönt war. Bezogen auf die Musikgeschichte (und speziell die Geschichte des Musiktheaters) gelang ein solcherart riesenhaftes Projekt selten. Nur Karlheinz Stockhausens aus sieben Opern bestehender »Licht«-Zyklus kann für sich beanspruchen, zu Richard Wagners »Ring« in Konkurrenz zu treten. Jedenfalls was die quantitative Fülle des aufzuführenden Materials anbetrifft und damit auch die Gesamtdauer des Werkes. Aber bis jetzt ist es bei Einzelaufführungen geblieben; ein kompletter Licht-Zyklus lässt weiter (Stand 2015) auf sich warten.

Es gibt, das lehren diese Beispiele, nur selten Künstler, die über die ausreichende Energie, das notwendige eiserne Beharrungsvermögen, die entsprechende künstlerische Vision und nicht zuletzt eine physisch wie auch psychisch stabile Konstitution verfügen, um ein derart großartiges Projekt verwirklichen zu können. Es mag (heute wie in der Vergangenheit) nicht an Visionären gefehlt haben, die Zukunftweisendes, Avantgardistisches, bisher Unerprobtes sich auf die Fahnen geschrieben hatten und geistige wie auch praktische Vorarbeit leisteten. Aber die Vollender sind in der Minderzahl geblieben.

Am Beispiel Richard Wagner kann man studieren, wie mühsam ein solcher Weg ist, welche Höhen und Tiefen durchlaufen werden müssen, wie viel Glück zum erfolgreichen Weiterkommen benötigt wird. Und es wird sichtbar, dass es einer resistenten Psyche bedarf, um am Ende siegreich zu sein. Die Vollendung einer Vision ereignet sich nicht durch Handauflegen und das ständige Reden über sie, sondern ebenso durch Eliminierung von Konkurrenten, Diffamierung von Kollegen, das »Sich-selber-in-den-Mittelpunkt-stellen«. Ebenso durch das Zurechtbiegen der Geschichte (in Wagners Fall der Kultur- und Operngeschichte), das Reden über sich selbst, den unbedingten Glauben an den eigenen Erfolg. Dann lassen sich die vielen tausend Briefe erklären, die Wagner im Laufe seines knapp siebzigjährigen Lebens geschrieben hat; und die zahlreichen theoretischen Schriften, die begründen und vorbereiten sollten, was er musikalisch sagen wollte und warum genau auf diese, der Tradition so entgegenstehende Art. Dann sind die biographischen Schriften nicht länger rätselhaft: Warum musste (lange vor dem Internet-Zeitalter) jemand sich derart entblößen?

Wagner hat sein Leben zelebriert. Heute wäre er eine ständig medienpräzente Persönlichkeit. In der Öffentlichkeit steht er auch schon als Mittdreißiger, als er 1848 den

»Nibelungen-Mythos« erstmals zu Papier bringt. Es ist die Zeit kurz nach der gescheiterten Revolution: Wagner sieht seine politischen Ideale in ungreifbare Ferne gerückt. Der Traum, gleichermaßen angesehener Künstler und reformerischer Politiker zu sein, ist geplatzt. Es bleibt nur die Flucht und die Rolle als steckbrieflich gesuchter Verräter. Pessimismus macht sich breit, Todesgedanken gewinnen zeitweilig die Oberhand.

Das ist das psychische Umfeld, in dem der Nibelungenstoff sich für Wagner als Operndrama herauskristallisiert. Doch er muss sich gegen andere Geschichten durchsetzen. »Jesus von Nazareth«, ein Drama in fünf Akten, skizziert der Komponist wohl im Frühjahr 1849. Sogar elf Takte eines musikalischen Themas sind auf der Rückseite eines ausgeschiedenen »Lohengrin«-Partiturblasses notiert. »Nochmals und zum letzten Male stellten sich mir Mythos und Geschichte gegenüber und drängten mich diesmal sogar zu der Entscheidung, ob ich ein musikalisches Drama oder ein rezitiertes Schauspiel zu schreiben hätte«, so Wagner. Es sei dahingestellt, ob Wagner wirklich über ein Schauspiel ernsthaft nachgedacht hat. Doch die Entscheidung für den mythischen Stoff – und damit für die Nibelungen-tragödie und gegen die Jesus-Geschichte – fällt. Die Zeitlosigkeit und »Immer-Gegenwart« (Thomas Mann) des

Mythos erscheint vor dem Auge des Künstlers Wagner als notwendige Bestimmung. Und das Mittel dazu ist das Gesamtkunstwerk.

Von da an nimmt die Geschichte des »Rings« und damit die des »Rheingolds« ihren zügigen Lauf. Jener Entwurf des »Nibelungen-Mythus« von 1848 enthält schon den gesamten Handlungsablauf. Auch einige Rheingold-Episoden sind bereits zu erkennen. Als wenige Wochen später »Siegfrieds Tod« in Stabreim-Form gebracht und selbstverständlich dem engeren Freundeskreis sofort bekannt gemacht wird, ist nur an die Komposition einer(!) Oper gedacht. Diese soll alles enthalten: Rückblenden, Vorgeschichten und eine stimmige Handlung ohnehin. Wagner merkt, dass dies nicht funktioniert; dass die Wirkung von »Siegfrieds Tod« (der späteren *Götterdämmerung*) nur optimal erreicht wird, wenn die Vorgeschichte ausgebreitet wird. Nur dann ist ein Mitfühlen mit den Protagonisten möglich; das bezieht sich ebenso auf die musikalische Struktur. Die Wirkung des Leitmotivs entfaltet sich eben am allerbesten, wenn es an einem zweiten Abend dem Hörer als Rück Erinnerung ins Gedächtnis gerufen wird. Daher braucht es den »Jungen Siegfried«. Und auch diese Geschichte benötigt – das wird Wagner im Laufe der Jahre immer klarer – ihre Vorbereitung. Heraus kommt *Die Walküre*. Und dieser

wird schließlich *Das Rheingold* als Vorabend der Tetralogie vorgeschaltet. In jenem entscheidenden Brief an Theodor Uhlig vom November 1851 hat Wagner seine Konzeption vorgestellt. Er ist gewissermaßen der Ausgangspunkt der Vierteiligkeit des »Rings«. *Das Rheingold* als selbständige Oper hatte seinen Platz in Wagners Konzeption gefunden.

Verschweigen sollte man nicht, dass Wagner sich inzwischen (von 1849 bis 1851) theoretisch vergewissert hatte über die Erstellung seines Nibelungen-Dramas. 650 Seiten lang, in drei Kunstschriften (Die Kunst und die Revolution, Das Kunstwerk der Zukunft, Oper und Drama) hatte er über seinen neuen Operntypus nachgedacht, ihn ausführlich begründet, schier endlos lange Theorien entwickelt. Und sich entschieden gegen das gestellt, was damals aktuell auf der Opernbühne in der Regel stattfindet. Und er hatte in »Oper und Drama« eine Anweisung zum psychologischen Komponieren entworfen.

Danach ist die Fortführung des Nibelungen-Planes ein Leichtes. Im Frühjahr 1852 wird die gesamte Tetralogie in Prosa entworfen, am 3. November ist die Dichtung von *Das Rheingold* vollendet. Danach passiert Einmaliges. Noch im gleichen Monat liest er die Tetralogie-Dichtung Freunden vor. Im darauf folgenden Februar lässt er sie 50 Mal drucken,

ab dem 16. Februar rezitiert er sie an vier Abenden vor einem ausgewählten Publikum. Das hatte es bis dahin in der Operngeschichte noch nicht gegeben. Ein Komponist tritt mit dem Text an die Öffentlichkeit, noch bevor auch nur eine Note niedergeschrieben ist. Und mehr noch: er hat bereits die Vision, dass diese Opern an einem besonderen Tag, einem Festspiel eben, und an einem besonderen Ort, aufgeführt werden müssen.

Die Komposition erfolgt rauschhaft schnell. Zwischen dem 1. November 1853 und dem 14. Januar 1854 entsteht die »Rheingold«-Komposition. Danach werden die Partitur-Urschrift und die Reinschrift der Partitur erstellt – Wagners übliche drei Schritte bei der Fertigstellung einer Oper. Am 26. September 1854 ist das Thema »Rheingold« mit der Fertigstellung der Reinschrift für Wagner zunächst beendet.

Die Walküre wird noch während der letzten Rheingold-Korrekturen angefangen. Vor Jahresende ist sie fertig konzipiert. Im *Siegfried* dann aber stockt das bis dahin zügig durchgezogene Unternehmen. Die Aussichtslosigkeit, eine Aufführung realisieren zu können, lässt Wagner nach dem zweiten Aufzug resignieren. *Siegfried* wird erst Jahre später wieder aufgenommen.

Und zwar, als das Ziel einer zyklischen Aufführung der Tetralogie wieder in greifbare Nähe gerückt ist. »Das Rheingold« ruht unterdessen. Immerhin werden Teile des Rheingolds (»Bruchstücke« in Wagners Sprache) Ende 1862 aufgeführt. Wagner braucht Geld, also dirigiert er diese Ausschnitte. Im übrigen ist es eine erstklassige Werbung für das zukünftige große Ganze. Im Folgejahr erscheint die Ring-Dichtung erneut inklusive eines Planes für ein Festspielhaus. Doch erst der 4. Mai 1864 bringt die wundersame Wendung der Ereignisse. König Ludwig II. von Bayern empfängt den vor dem finanziellen Kollaps stehenden Wagner und sichert ihm die Aufführung der Nibelungen-Tetralogie zu. Wagner wird finanziell großzügig ausgestattet und geht beim König ein und aus.

Doch die Intriganten und Neider lassen nicht lange auf sich warten und haben Erfolg. Obendrein verstimmt den König, dass Wagner ihm die Liaison mit Cosima von Bülow verschwiegen hat. Wagner muss München wieder verlassen, fällt für eine zeitlang in Ungnade. Ludwig II. aber setzt *Das Rheingold* zur Uraufführung an. Wagner erhebt heftigen Einspruch: nur im Zyklus könne dieses Bühnenfestspiel seine besondere Wirkung entfalten. Vergebens. Der Bayern-König aber – mehr ein musikalischer Schwärmer für Wagner und die Oper und die ihn emotional tief berührenden



Stoffe als ein Empfänger für des Komponisten weltanschauliche Vorstellungen – besteht auf der Münchener Uraufführung. Wagners Einschreiten aus der Ferne hilft nichts. Unter der Leitung von Franz Wüllner geht am 22. September 1869 in der Münchner Hofoper die Uraufführung vorstatten. In der Schweiz (wo Wagner gerade weilt) wird dieser Tag demonstrativ übergangen. Cosima erwähnt die Uraufführung mit keinem Wort. Erst am Folgetag kommt man nicht umhin, über *Das Rheingold* zu sprechen. Ein typisch Wagnerscher Vorgang. Die Uraufführung – weil nicht seiner völligen Kontrolle unterlegen – interessiert ihn scheinbar nicht. Oder ist das abendliche Unwohlsein (von dem Cosima berichtet) doch im Gedanken an die Uraufführung von *Das Rheingold* zu erklären?

Sieben Jahre später dann ist die Welt für Wagner endlich in Ordnung. Das Festspielhaus ist errichtet und wird mit einem kompletten »Ring«-Zyklus eröffnet. Als sich am 13. August 1876 das erste Mal der Vorhang hebt, steht *Das Rheingold* auf dem Programm. Hans Richter dirigiert, die Regie hat der Komponist übernommen, den Wotan singt Franz Betz. Die Aufführung hat etliche Pannen und ist wahrscheinlich der schwächste der vier Teile. Nichtsdestotrotz: eine lange Geschichte ist an ihr vorläufiges Ende gekommen. Wagner hat *Das Rheingold* und die anderen Ring-Teile endlich im Zyklus auf die Bühne gebracht. Die Aufmerksamkeit (nicht nur der musikalischen Öffentlichkeit) ist gewaltig, eine Vision nach 28 Jahren Wirklichkeit geworden: *Das Rheingold* an einem festspielwürdigen Ort einem Festspiel zugewandten Publikum in bestmöglicher Qualität zu bieten.

AUSZÜGE AUS DEN TAGEBÜCHERN COSIMA WAGNERS

ZUR URAUFFÜHRUNG (22. 9. 1869) UND DER BAYREUTHER PREMIERE (13. 8. 1876)

1869:

Mittwoch 22. (September) Nachts war R. zu mir gekommen, hatte sich neben mich gesetzt und mir leise gesagt: »Du bist mein Alles« – ich dachte, ich träumte. Trüber kalter Tag, Kinderarbeiten. Nachmittag Klavierstunde von Loulou, wobei Besuch von Gr. Bassenheim, die ich immer mehr lieb gewinne. Abends R. leider unwohl.

Donnerstag 23ten Semper's Theater in Dresden vollständig abgebrannt. An Semper's Unstern dabei gedacht. Sein großes Genie förmlich ungebraucht, seine Werke zerstört! – Nach dieser Nachricht erhalten wir zwei Depeschen, welche melden, daß das Rheingold in München aufgeführt, also doch! Immer triumphieren die Schlechten. Einzig tröstet mich das Wort R.'s, »ich habe das Gefühl, daß alles das mir eigentlich nichts antut, das Innere bleibt unberührt –, nur wenn ich mit dir nicht im vollständigsten Einklang stehe, schwankt mir der Boden«.

26ten Sonntag Herrlicher Tag; mit Richard zum Sternentanz, so nennen wir das Spielen der Sonne auf dem See. An Marie M. geschrieben, von welcher ich gestern einen Bericht über die Rheingold-Aufführung in München erhalten hatte! Nachmittags Brief des Regisseurs Hallwachs, welcher von Darmstadt beauftragt ist, R. zu fragen, ob er

die Aufführung des Rheingoldes anderweitig und unter welchen Bedingungen zugeben würde. R. will dies autorisieren (zur Ehrenrettung seines in München geschändeten Werkes), wenn die Aufführung wirklich mustergiltig sein wird.

27ten Montag Herrlicher Tag, schönster Herbstsegen, ich kann mit den Kindern im Garten arbeiten. R. schreibt nach Darmstadt und Kassel (wegen Rienzi). Am Vormittag Besuch des Prinzen Georg; sehr gutartig dürftig! Abends in der Zeitung wieder über das Rheingold, daß es ein prachtvoll ausgestattetes langweiliges Werk sei!

1876:

13ten August Sonntag. Erste Rheingold-Aufführung mit vollständigem Unstern, Betz verliert den Ring, läuft zweimal in die Kulissen während des Fluches, ein Arbeiter zieht den Prospekt zu früh bei der ersten Verwandlung heraus und man sieht die Leute in Hemdärmeln da stehn und die Hinterwand des Theaters, alle Sänger befangen etc. etc. – Jeder kehrt seinerseits heim, R. zuerst sehr verstimmt, heitert nach und nach auf, und der plötzliche Besuch des Kaisers von Brasilien bringt die Stimmung wieder in herrliches Gleise. Wir gehen in sehr guter Stimmung zur Ruhe.

UDO STEPHAN KÖHNE RHEINGOLD – DAS RADIKALE WERK

»Niemand singen ihrer Zwei zugleich.« Eine auf *Das Rheingold* zweifellos zutreffende Äußerung. Was sich wie die nüchterne Beschreibung eines zentralen musikalischen Elementes dieser Oper anhört, war jedoch als Schmähung gedacht. In den 1870er Jahren traf ein unbekannter Opernfreund diese Feststellung, die bald darauf Eingang in Wilhelm Tapperts aus heutiger Sicht etwas fade ironisches Lexikon der Wagner-Unhöflichkeiten fand. Weiter heißt es dort aus dem Munde des namenlosen Opernliebhabers: »Langsam und pathetisch recitiert Einer nach dem Anderen während die Uebrigen stumm und gelangweilt zusehen.« Diese Feststellung ergibt sich naturgemäß aus der ersten: ob Bemerkungen wie »langsam« und »gelangweilt« allerdings die Folge einer uninspirierten Aufführung sind oder der Abneigung speziell dieses Zuhörers gegenüber einer solchen, damals noch ungewohnten Opernästhetik entspringen, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Zu vermuten ist letzteres: Ablehnung eines neuen Opernstils, der arienlos daherkommt und dem an der Nummernoper geschulten Zuhörer scheinbar keine Höhepunkte bietet. Festzustellen aber bleibt, dass dieser dem Wagnerschen Kompositionsstil skeptisch bis ablehnend gegenüber stehende Zuhörer genau verstanden hat, was das wesentliche Kompositionsprinzip des Ring-Vorabends ist. Nämlich Textverständlichkeit, dramatische Glaubwürdig-

keit, Schlüssigkeit des Handlungsverlaufes und eine musikalische Dramaturgie, die all dieses kongenial unterstützt. Dass in »Rheingold« gewissermaßen in Echtzeit aufeinander reagiert wird, das ist für den durch die Schule der Literaturoper gegangenen Opernhörer des frühen einundzwanzigsten Jahrhunderts keine wirkliche Besonderheit. Aber im Jahr der Uraufführung (also 1869) und erst recht im Jahr der Vollendung von *Das Rheingold* (1854) war ein solches Komponieren ein Bruch mit der Opernkonvention, wie er drastischer nicht vorstellbar war. Noch hatte die Nummernoper das Sagen. Und das sowohl in Deutschland wie auch in Frankreich und erst recht in Italien, dem Mutterland der Oper. Opernkomponieren erfolgte nach überschaubaren Regeln. Das betraf die Struktur von Arien und Szenen wie auch die Aufteilung der Anteile an Haupt- und Nebenfiguren. Diese Regeln waren zwar nicht festgelegt, aber fanden doch lockere Beachtung. Der Held, der mit einer markanten und zeitlich gewichtigen Szene in das Werk einsteigt, oder jenes große, an den Aktenden stehende Chor-Solisten-Ensemble – das waren die Bausteine, aus denen sich jenes Gebilde zusammensetzte, das Oper genannt wird.

Experimente in Richtung durchkomponierter Szenen fanden zwar schon lange vor Wagner statt, aber sie beschränkten

sich immer auf Ausschnitte und wenige Momente innerhalb des großen Ganzen einer Oper. Als Beispiele wären die Wolfsschluchtszene aus Carl Maria von Webers »Freischütz« und das Finale des ersten Aktes von Ludwig van Beethovens *Fidelio* zu nennen. Beide dürfte auch Richard Wagner gründlich studiert haben; beide sind dreißig bzw. vierzig Jahre vor »Rheingold« entstanden und markieren damit genau genommen den Beginn der Auflösung des Nummernoperprinzips.

Carl Maria von Weber – gerne als der operngeschichtliche Vorfahre Wagners tituliert – war es allerdings nicht vergönnt, seine Tat zu vollenden. In *Oberon* immerhin findet sich noch die auf den »Holländer« vorausweisende große Opernszene, die Bravourarien-Tradition mit szenisch stimmiger musikalischer Konstruktion verbindet. Doch dieses Prinzip auf ein ganzes Musiktheaterwerk zu übertragen, das hatte keiner bis dahin gewagt. Auch nicht in Italien, wo Giuseppe Verdi im *Rigoletto* (und damit ungefähr zeitgleich zum »Rheingold«) im dritten Akt mit der tradierten Arienform bricht, aber eben nur für wenige Minuten. Wagner aber tat es für die Dauer von 150 Minuten und somit eine komplette Oper lang. Ein Schock für die Zeitgenossen. Und in dieser Radikalität selbst von Wagner nicht mehr wiederholt.

Verzicht auf jedwede ariose Strukturen – das ist im »Rheingold« mit einer geradezu unheimlichen Konsequenz umgesetzt. Keine musikalische Stelle kann mehr ohne künstlerischen Bedeutungsverlust aus dem fortdauernden musikalischen Fluss herausgelöst werden. Nur Loges Bericht vom Raub des Rheingoldes ist ein vier Minuten langes vokales Kontinuum. Da aber der Abschluss dieser Szene weder sängerisch noch orchestral überzeugend zu isolieren ist, hört man Loges Bericht auch niemals außerhalb der gesamten Oper. Ähnlich ergeht es der Erda-Szene, der auch jedweder harmonischer wie sängerischer Abschlusscharakter fehlt und die damit ebenso wenig geeignet für ein zusammenhangloses Vortragen ist. Für das konzertante Wunschkonzert ungeeignete Opern-Momente.

Wie (auch für den Komponisten selber) einzigartig diese Konzeption ist, zeigt sich im Vergleich mit dem ersten Tag der Tetralogie, der »Walküre«. Hier gibt es noch (oder wieder?) jene Augenblicke, die steinbruchartig herausgemeißelt werden können. Der »Walkürenritt« etwa, ebenso Sieglindes Erzählung aus dem ersten Akt, desgleichen Siegmunds Arioso *Winterstürme wichen dem Wonnemond*. Die *Walküre* ist – obwohl in unmittelbarem Anschluss komponiert – dramaturgisch weniger avantgardistisch ausgerichtet als *Das Rheingold*. Die Handlung be-

steht hauptsächlich aus Zwei-Personen-Szenen, also Momenten, in denen es zur Konfrontation der Protagonisten kommt. Das erinnert weit mehr an die konventionelle Oper als an das von Wagner beschworene Musikdrama. Allerdings deutet wenig auf das Gesangsduett der alten deutschen Oper hin, so wie es die Zeitgenossen verstanden und auch komponierten. Aber auffällig ist, dass in den drei (jeweils fünfstündigen) Ring-Hauptteilen sich das Geschehen gerne und fast ausschließlich in solchen Konstellationen fortentwickelt. Und eben nicht in jener lebensnahen Sprachwirklichkeit, wie sie im »Rheingold« mustergültig umgesetzt ist.

Das beste und schönste Beispiel für dieses dem Leben abgelauschte Interagieren der Personen und damit letztlich für Wagners Idee vom musikalischen Drama ist in der vierten Rheingold-Szene zu finden. Wenn Fasolt beklagt, dass er Freia verliert (*»Freia, die Schöne, schau ich nicht mehr ...«*), kommt es zu einer hektischen Diskussion unter den Hauptfiguren der Oper, die (rechnet man noch den Auftritt Erdas ein) neun(!) der insgesamt vierzehn Rheingold-Akteure innerhalb von drei Minuten sängerisch in Erscheinung treten lässt. Bis auf die drei Rheintöchter, den gerade verabschiedeten Alberich und seinen Bruder Mime sind alle an dieser szenisch-musikalischen Interaktion beteiligt. Zwar greifen

Donner und Froh nur mit einzelnen Worte ein, Freia gar nur mit Hilfe-Schreien: gerade dies aber unterstreicht die alltäglicher Konversation abgelauschte Dramaturgie dieser Szene. Nur dass dieser eben Musik unterlegt ist.

Hier ist am deutlichsten abzulesen, wie konsequent Wagners in teils umständlichen Schriften aufgestellte Operntheorie in Musik gegossen ist. *Das Rheingold* dürfte die radikalste musikalische Umsetzung der Prinzipien zu sein, die Wagner in »Oper und Drama« für das Opernkunstwerk der Zukunft erdacht hatte. Darin war die wichtige These formuliert worden, die dem Wesen nach »weibliche« Musik müsse durch die »männliche« Dichtkunst gewissermaßen befruchtet werden, um das Drama hervorzubringen. Im »Rheingold« ist Wagner mit den aufgestellten Regeln und Theorien noch am besten vertraut. Folgerichtig komponiert er einigermaßen streng nach diesen Prinzipien. Im übrigen war hier (in den frühen 1850er Jahren) der revolutionäre (also der politische) Sprengstoff seiner Gedanken noch am lebendigsten. Der »Ring« sei »im Grunde genommen gegen die ganze bürgerliche Kultur und Bildung gerichtet und gedichtet«, hat Thomas Mann einmal gesagt.

So betrachtet ist *Das Rheingold* nicht nur der Aufstand wider die traditionelle Oper, sondern auch gegen Staat und



Gyges:
Rühre nimmer an den Schlaf der Welt.

Kandaules:
Hab ich den Grund gelockert, der mich trug,
Und dieser knirscht nun rächend mich hinab.

Friedrich Hebbel

Gesellschaft. Das meinte jedenfalls der Komponist in der größten seiner Züricher Kunstschriften, »Oper und Drama«. Doch sollte man sich nicht täuschen: »Oper und Drama« ist kein ideologisch schlüssiges Papier und schon gar nicht eine politische Handlungsanweisung, sondern eher eine Zurechtbiegung der Operngeschichte zur Rechtfertigung der eigenen kompositorischen Ansätze. Und diese sind im Grunde genommen wiederum von einiger Banalität. Letztlich gilt: Nicht der große ideologische Gedanke ließ Wagner zum Opern-Revolutionär werden, sondern die Abscheu vor dem als dekadent und nicht mehr den Zielen des Dramas dienendem Gegenwartsbetrieb. Die real existierende Oper der 1830er Jahre war der Ausgangspunkt seiner Empörung. Die Kritik an den als schlecht erachteten Zuständen führte ihn zurück zu jenem Gleichgewicht von Sprache und Musik, das vom Anbeginn der Operngeschichte im Mittelpunkt der Diskussionen gestanden hatte. Und wenn man so will: ist nicht die Operngeschichte ein steter Kampf



zwischen diesen zwei Prinzipien geblieben? Auf der einen Seite demjenigen, welches die dramatische Wahrheit als höchstes Gut musiktheatralischen Komponierens sieht? Auf der anderen Seite demjenigen, das in virtuosen Gesangsleistungen das wahre Glück der Opernproduktion erblickt? Zwischendurch neigte sich die Waage immer wieder der einen oder anderen Seite zu.

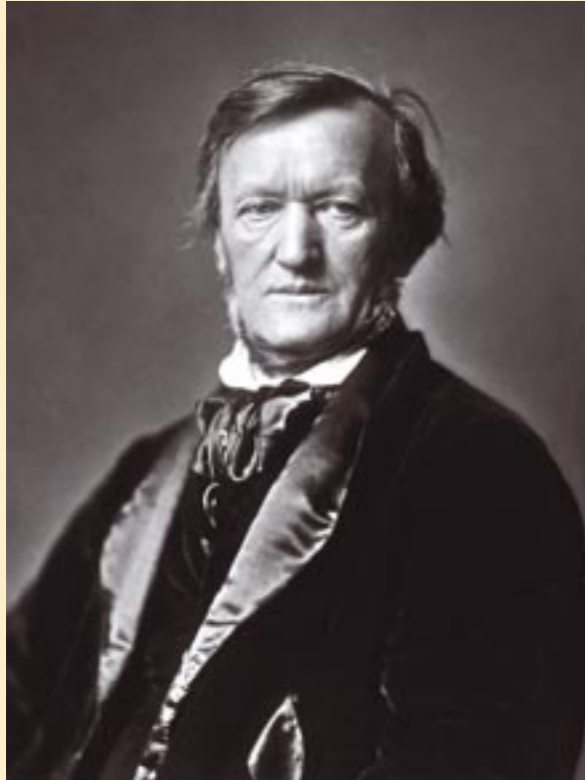
Im Barockzeitalter entstand die schematische Einförmigkeit der barocken »Opera seria«, die sich aus jenem »sprechenden Singen« entwickelt hatte, mit dem einst Claudio Monteverdi die Geschichte dieser wundersamen Gattung eröffnet hatte. Und Mozarts tief bewegende DaPonte-Opern führten über Umwege zu jenen frühromantischen Belcanto-Werken, die Bewunderung vokaler Verzierungs-kunst in den Mittelpunkt der musikalischen Dramaturgie stellten. Dagegen rebellierte dann Richard Wagner. Und so fand die Oper schließlich zurück zu jenen Prinzipien, mit denen sie ihren erfolgreichen Weg um 1600 begonnen hatte.

Wenn Franz Josef Redlich 1949 formulierte, Monteverdis »Orfeo« sei »*das erste Musikdrama, in dem dichterisches Wort, dramatische Aktion und musikalische Formung sich die schöpferische Waage halten*«, dann ist dies eine Be-

merkung, die genauso auf die Werke Richard Wagners und vor allem auf das »Rheingold« zutreffen könnte. Dann hätte Wagner nur an Monteverdi angeknüpft, an jene frühen Meisterwerke der Gattung, die musikalisches Empfinden und Sinn für theatralische Meisterschaft in Einklang brachten. Genau das ist in *Das Rheingold* gelungen. Nicht mehr und nicht weniger. Dass es dazu umfangreicher Schriften, musik-historischer Ungerechtigkeiten anderen Komponisten und deren Entwicklungen gegenüber und einer markigen Ideo-logie bedurfte, ist im Nachhinein betrachtet kleinkariert, dürfte zugleich aber mit der psychischen Konstitution der Person Wagner, die sich dauernd der Öffentlichkeit gegen-über redselig äußern musste, zu erklären sein. Das schmälert nicht die Leistung. *Das Rheingold* ist ein Maßstab, den Wagner selbst nicht mehr übertreffen konnte.

Es ist vor allem das Meisterstück eines Opernpraktikers. Diesen kann man im Vorabend zur Ring-Tetralogie tatsäch-lich und unverstellt erkennen. Spannende Handlung, spek-takuläre Szenenwechsel, musikalisch scharfe Charakteris-tik der handelnden Personen – Wagner wusste, was eine erfolgreiche Oper braucht. *Das Rheingold* ist ein Sieg des Dramatikers über den Ideologen.

RICHARD WAGNER ÜBER DAS ORCHESTER UND DEN DARSTELLER IN ZEIT UND RAUM



Richard Wagner, 1871

Der lebengebende Mittelpunkt des dramatischen Ausdruckes ist die »Vermelodie« des Darstellers: auf sie bezieht sich als »Ahnung« die vorbereitende absolute Orchester-melodie; aus ihr leitet sich als »Erinnerung« der »Gedanke« des Instrumentalmotives her. Die Ahnung ist das sich ausbreitende Licht, das, indem es auf den Gegenstand fällt, die dem Gegenstand eigentümliche, von ihm selbst aus bedingte Farbe zu einer ersichtlichen Wahrheit macht: die Erinnerung ist die gewonnene Farbe selbst, wie sie der Maler dem Gegenstande entnimmt, um sie auf ihm verwandte Gegenstände zu übertragen. Die dem Auge sinnfällige, stets gegenwärtige Erscheinung und Bewegung des Verkünders der Vermelodie, des Darstellers, ist die dramatische Gebärde; sie wird dem Gehöre verdeutlicht durch das »Orchester«, das seine ursprünglichste und notwendigste Wirksamkeit als harmonische Trägerin der Vermelodie selbst abschließt. – An dem Gesamtausdrucke aller Mitteilungen des Darstellers an das Gehör, wie an das Auge, nimmt das Orchester somit einen ununterbrochenen, nach jeder Seite hin tragenden und verdeutlichenden Anteil: es ist der bewegungsvolle Mutterschoß der Musik, aus dem das einigende Band des Ausdruckes erwächst.

(aus »Oper und Drama«)

»Das Orchester ist dieses, die Einheit des Ausdruckes jederzeit ergänzende Sprachorgan, welches da, wo der Worttonsprachausdruck der dramatischen Personen sich, zur deutlicheren Bestimmung der dramatischen Situation, bis zur Darlegung seiner kenntlichsten Verwandtschaft mit dem Ausdrucke des gewöhnlichen Lebens als Verstandesorgan herabsenkt, durch sein Vermögen der musikalischen Kundgebung der Erinnerung oder Ahnung den gesenkten Ausdruck der dramatischen Person der Art ausgleicht, daß das angeregte Gefühl stets in einer gehobenen Stimmung bleibt und nie durch gleiches Herabsinken in eine reine Verstandestätigkeit sich zu verwandeln hat.«

(aus »Oper und Drama«)

»Dennoch muß die neue Form der dramatischen Musik, um wiederum als Musik ein Kunstwerk zu bilden, die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen, und dies erreicht sie, wenn sie, im innigsten Zusammenhange mit demselben, über das ganze Drama sich erstreckt, nicht nur über einzelne kleinere, willkürlich herausgehobenen Teile desselben.«

(Über die Anwendung der Musik, aus: »Das Drama.« 1879)

»Heute ist es schwer, sich auszumalen, wie ein vitales und notwendiges Theater anders als im Missklang mit der Gesellschaft existieren könnte – da es nicht versucht, die angenommenen Werte zu feiern, sondern sie in Frage zu stellen.

Jedoch ist der Künstler nicht aufgerufen anzuklagen, zu predigen oder zu hetzen, und am wenigsten als moralischer Evangelist Belehrungen zu erteilen. Er fordert sein Publikum wahrhaft heraus, wenn er der Stachel im Fleische eines Publikums ist, das entschlossen ist, sich selbst herauszufordern. Er feiert mit einem Publikum am besten, das einen Grund zur Freude hat.«

Peter Brook

**ALEXANDER MOSZKOWSKI
SATIREN ÜBER RICHARD WAGNER (1881)**



DIE RHEINTÖCHTER

Wir tanzen und springen
Und hüten das Gold,
Schlecht geht es dem Schufte,
Der weg es uns holt.

Wir bringen Denjen'gen
Im Nu auf den Trab,
Und geht er nicht willig,
Dann kriegt er was ab.



DIE ZWERGE

Dies sind Zwerge, klein und eng;
 In der Erde Souterrain
 Wohnen sie und schmieden dort
 Gold und Silber immerfort.
 Zänkisch sind sie und gehässig,
 Garstig, eklig und gefräßig,
 Und es sind *in specie*
Fratrum ein *par nobile*
 Mime und der Alberich,
 Welcher sich das Gold erschlich.

Beide haben das gemein,
 Daß sie zwar an Körper klein,
 Klein an Seele, klein an Geist,
 Klein an dem, was Großmuth heißt,
 Aber daß in ihrer Krummheit
 Sie mit ihrer großen Dummheit
 Selbst die Riesen eclipsiren,
 Die darin gewiß brilliren.



DIE RIESEN

Dieses ist das Riesenpaar,
 Das so stark bekanntlich war,
 Daß selbst der Kanonenkönig
 Holtum hätte äußerst wenig
 Ausgerichtet gegen diese,
 Oder sonst ein neu'rer Riese.
 Leider ist nur zu bedauern,
 Daß in unsern Städtewauern
 Niemals lebt ein Sängerpaar,
 Das genügend länglich war
 – Dazu langten kaum zehn Ellen –
 Um die beiden darzustellen.

Denn kein heutzutag Erschaffner
 Reicht an Fasolt oder Fafner
 Namentlich ist es fatal,
 Daß ein Riese wie Drasal,
 Oder sonst ein solcher Mann
 Absolut nicht singen kann.

ZEITTADEL

13. Jahrhundert

Die ältesten – heute in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe, der Stiftsbibliothek St. Gallen und in der Bayerischen Staatsbibliothek in München aufbewahrten – Schriften des Nibelungenliedes entstehen. Sie werden 2009 in die Liste des UNESCO-Weltdokumentenerbes aufgenommen.

1755

Jacob Hermann Obereit entdeckt Abschriften des Nibelungenliedes.

1782

Christoph Heinrich Myller bringt die erste vollständige Ausgabe des Nibelungenliedes heraus.

4. Oktober 1848

Die »Nibelungensaga« wird als Vorstudie zum späteren »Ring des Nibelungen« konzipiert.

12. – 28. November 1848

»Siegfrieds Tod« entsteht als Dichtung in Stabreimen und wird von Wagner unter anderem seinen Freunden Hans von Bülow, Gottfried Semper und Karl Ritter vorgelesen.

14. September 1850

Richard Wagner formuliert in einem Brief an Ernst Benedikt Kietz erstmalig die Idee von einem speziellen, seinen Werken geweihten Festspiel: »*Dann würde ich nämlich hier (...) 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.*«

23. – 31. März 1852

Der Prosaentwurf »Das Rheingold« wird niedergeschrieben.

29. Mai 1852

Richard Wagner schreibt: »Eine ganze Nibelungen-Tetralogie ist in vollständigem Entwurf fertig, und in ein paar Monaten sollen es auch die Verse sein. Von da ab werde ich nun ganz und gar noch Musikmacher werden.«

3. November 1852

Beendigung der Dichtung von *Das Rheingold*.

18. – 19. November 1852

Richard Wagner liest vor ausgewählten Freunden und Bekannten wie Georg Herwegh und Familie Wille in Mariafeld bei Zürich die gesamte Tetralogie-Dichtung vor.

11. Februar 1853

Verschickung der in 50 Exemplaren als Privatdruck veröffentlichten Ring-Dichtung an Freunde wie Franz Liszt und August Röckel.

16. – 19. Februar 1853

Im Züricher Hotel »Baur au Lac« liest der Komponist seine Dichtung vor einem größeren Zuhörererkreis.

1. November 1853

Beginn der Komposition *Das Rheingold*.

14. Januar 1854

Die Kompositionsskizze ist vollendet.

1. Februar 1854

Beginn der Urschrift der Partitur.

15. Februar 1854

Beginn der Reinschrift der Partitur.

26. September 1854

Die Reinschrift der Partitur wird beendet. Der Kompositionsprozess ist damit abgeschlossen.

26. Dezember 1862

Unter dem Dirigat Richard Wagners findet im Theater an der Wien eine Aufführung von Teilen aus den Rheingold-Szenen 1, 2 und 4 statt.

Ende 1863

Die erste öffentliche Herausgabe der Ring-Dichtung enthält ein Vorwort Richard Wagners, in dem dieser einen ziemlichen konkreten Plan für ein Festspielhaus entwirft. Die Finanzierung erhofft er sich durch einen großzügigen Fürsten.

4. Mai 1864

Ludwig II. empfängt Richard Wagner und versichert ihm, dass er den Nibelungen-Zyklus vollenden könne. Er – der König – werde schon für eine Aufführung sorgen. Ludwig gibt dem Komponisten Geld, damit dieser einen Teil seiner Schulden begleichen kann. Darüber hinaus bekommt Wagner ein Jahresgehalt von 4000 Gulden (Ministerialrats-Verdienst) zugesprochen.

22. September 1869

Das Königliche Hof- und National-Theater in München spielt unter der Leitung von Franz Wüllner und in der Regie von Reinhard Hallwachs die Uraufführung von *Das Rheingold*. Die Hauptrollen in der gegen den Widerstand Wagners durchgeführten Aufführung sind mit August Kindermann (Wotan), Heinrich Vogl (Loge) und Wilhelm Fischer (Alberich) besetzt.

22. Mai 1872

Die Grundsteinlegung zum Bau des Bayreuther Festspielhauses, das einmal mit *Das Rheingold* eröffnet werden soll, findet an Wagners 59. Geburtstag statt.

2. August 1873

Richtfest am Festspielhaus inklusive Volksfest.

13. August 1876

Im Bayreuther Festspielhaus wird im Rahmen der ersten Festspiele *Das Rheingold* erstmalig im zyklischen Zusammenhang gespielt. Richard Wagner übernimmt die Regie, Hans Richter das Dirigat. Franz Betz singt den Wotan, der schon in München aufgetretene Heinrich Vogl den Loge und Karl Hill den Alberich.

1882–1883

Angelo Neumanns reisendes Wagner-Theater macht den »Ring« bei insgesamt 135 Vorstellungen populär. Die in London beginnende Tour führt durch viele deutsche Städte wie Aachen, Barmen, Mainz, Dresden, Düsseldorf, Darmstadt, Karlsruhe und Stuttgart.

31. Juli 1951

Im Jahr der Wiedereröffnung der Bayreuther Festspiele steht *Der Ring des Nibelungen* in einer Inszenierung von Wieland Wagner auf dem Programm. Die Reduzierung der Szene auf wenige markante Elemente ist der Auftakt für eine später als »Neu-Bayreuth« deklarierte Epoche. Das erste »Rheingold« und damit den ersten Zyklus der Nachkriegszeit dirigiert Hans Knappertsbusch.

8. Oktober 1958

Georg Solti beendet in den Wiener Sofiensälen die erste Studio-Einspielung von *Das Rheingold*. Besondere Aufmerksamkeit erzielt diese Einspielung nicht nur wegen der erstklassigen Wagner-Sänger, sondern auch aufgrund der Klangbühne, die Produzent John Culshaw für den Schallplattenhörer errichtet.

24. Juli 1976

Patrice Chereaus sogenannter »Jahrhundert«-Ring, der von Pierre Boulez dirigiert wird, hat am zweiten Festspielabend Premiere und spaltet Publikum und Kritik. Vier Jahre später allerdings ist er ein gewaltiger Publikumserfolg. Der Beifall nach der letzten Ring-Serie hält über eine Stunde lang an.

»Nun, das Rheingold ist fertig – fertiger,
als ich glaube.

Mit welchem Glauben, mit welcher Freude ging ich
an die Musik! Mit wahrer Verzweiflungs-Wut habe
ich endlich fortgefahren und geendet: ach, wie auch
mich die Not des Goldes umspann! Glaub mir, so ist
noch nicht komponiert worden: ich denke mir, meine
Musik ist furchtbar; es ist ein Pfuhl von Schrecknis-
sen und Hoheiten!«

An Franz Liszt, Zürich,
15. Januar 1854

ELFRIEDE JELINEK REIN GOLD

Also. Papa hat sich diese Burg bauen lassen, und jetzt kann er den Kredit nicht zurückzahlen. Eine Situation wie in jeder zweiten Familie. Die Leichen von Werkzeugen und Maschinen sind weggeräumt, die Riesen haben die Schaufelbagger ihrer Hände eingesetzt, was ihren ursprünglichen Träumereien sicher nicht entsprochen hat. Und was haben sie dafür gekriegt? Was war ihre Leistung? Was ihre Bezahlung? Das haben sie sich schon gedacht, daß dort andere Wanderer zugange sein werden, herumgehen, schamlose Wanderer, äh, Wandler des Rechts. Die Riesen werden ganz zuletzt kommen, wenn es ans Bezahlen geht.

RHEINGOLD

Spielt nur, ihr Nebelzwerge, mit dem Ringe,
wohl dien' er euch zu Eurer Thorheit Sold;
doch habet Acht: euch wird der Reif zur Schlinge;
ihr kennt den Fluch; seht, ob er Schächern hold!
Der Fluch, er will, daß nie das Werk gelinge,
als dem, der furchtlos wahr des Rheines Gold;
doch euer ängstlich Spiel mit Leim und Pappe
bedeckt gar bald des Nibelung's Nebelkappe!

Richard Wagner

Beim Händeaufhalten werden sie die ersten gewesen sein. Es wird ihnen nichts nützen. Was ein anderer gestohlen hat, warum sollen sie es zurückgeben? Was zur Entnahme frei vorhanden ist, die schöne Frau, warum sollen sie die nicht haben, warum sollen nicht sie mit ihren Pfunden wuchern? Haben sie doch mehr davon als andere, sie sind schwerer, wuchern müssen sie gar nicht, entweder die Frau oder die Frau als Warenform oder die Frau in Warenform. Die Gärtnerin. Nein, die Äpfel bleiben erst mal hier, ohne die Gärtnerin wird aus ihnen kein Mehrwert sprossen, der Tauschwert dieser Äpfel, weiß den zufällig jemand? Er muß riesig sein, schon deshalb, weil es nichts gibt, mit dem sie sich messen, mit dem sie sich aufeinander beziehen können. Gebrauchswert null. Diese Äpfel kann man ja nicht essen. Gold. Wer es hat, gibt es nicht zurück. Eigentum ist Diebstahl. Dies die Kurzfassung. Dann wäre Ruhe. Die Dings, die Fricka, Gattin, das ist aber auch schon alles, was sie ist, macht Papa Vorwürfe wegen dem Kredit. Die Stimmung im Schloß unerträglich. Gezänk. Papa sagt: Du wolltest doch das neue Haus! Mama sagt: Ich habe dich vorher gefragt, du hast gesagt, du willst es auch. Irgendwo müssen wir ja wohnen. Ich muß zugeben, ich war auch froh, daß du dann nicht so oft aushäusig sein würdest. Fehler. Wir hatten die Opfer nicht bedacht, die uns das kosten würde. Das Eigenheim hat gelockt, und was ist

gekommen? Tausende von seltsamen Kreaturen, die alle Ansprüche stellen. Jeder, der Ansprüche stellt, wird gleichzeitig deren Knecht. Auch ein Gott wird Knecht, und in dieser Kette hat schon der allererste gestohlen, doch einem Dieb etwas zu stehlen ist auch Diebstahl. Papa. Und hast du zurückgegeben, was du dem Dieb genommen? Du mußt ja Hunderte Schuldscheine unterschrieben haben, Papa! Weißt du überhaupt noch, wenigstens ungefähr, wem du was schuldest und wie viel? Kennst du dich noch aus? Was sagst du zu dem zeitlichen Mißstand, daß mit dem neuen Haus dein Schicksal schon ausgelaufen ist wie Milch aus einer lecken Flasche oder Leckeres aus dem Pappbecher einer eleganten Kaffeekette, deren Endglied man immer ist, als Endverbraucher, der sowieso immer alles zahlt? Auch wenn ihm der Becher runterfällt?



UDO BERMBACH DER WAHN DES GESAMTKUNSTWERKS

Anfang und Ende der Welt – in »Rheingold« wird beides exponiert, werden alle zentralen Probleme des »Ring« thematisiert und vorbereitet. Fast unmerklich setzt der berühmte, 136 Takte dauernde Es-Dur-Dreiklang ein, kommt aus dem dunklen Nichts eine langsame musikalische Wellenbewegung, die sich unaufhaltsam steigert und an Expressivität wie kontinuierlicher Differenzierung des Klanges stetig gewinnt, um dann am Ende ganz unvermittelt umzuschlagen in die dadaistisch anmutenden Vokalisieren der Rheintöchter: »Weia! Waga! Woge, du Welle! Walle zur Wiege!« Wie aus dem Contra-Es des ersten embryonalen Tones allmählich ein melodisches Klangbild zu wachsen und sich zu entfalten beginnt, so formt sich, in nachgezogener Parallelität und durch die Alliteration sinnfällig unterstrichen, die Sprache aus den ersten Versuchen einer fast hilflosen vokalen Artikulation. Es ist ein wahrhaft grandioser Anfang, den Wagner da in seinem opus magnum schreibt, musik- und sprachgewordene Geburt der Welt aus Ort- und Zeitlosigkeit – scheinbar eine andere, ästhetische Genesis, scheinbar auch ohne allen biblischen Schmerz, wie vor der Vertreibung aus dem Paradies.

Eine Welt der Zwecklosigkeit und des Spiels entsteht da, so mag es auf den ersten Blick scheinen, aber merkwürdigerweise eine Welt im Wasser, aus dem zwar alles Leben

kommt, auch das des Menschen, in dem es sich aber auf Dauer nicht halten, schon gar nicht entfalten kann. Und überdies eine Welt voll dunkler Riffs und Schluchten, bedeckt von »garstig glattem glitschigem Glimmer«, der allen Halt nimmt wie die Luft zum Atmen: »Feuchtes Naß füllt mir die Nase«.

Sehr schnell wird klar: es ist ein Anfang in Gegensätzen, die Exposition eines Weltendramas, das sich in spürbarer Zwiespältigkeit entwickelt, in dem eine scheinbar heile und unversehrte Natur mit der Drohung ihrer Abgründe ihr wahres Gesicht zeigt. Und die vermeintliche Unabsichtlichkeit des Spielerischen der Rheintöchter ist, wie sich sehr schnell herausstellt, vorgetäuscht, denn mit dem Erscheinen Alberichs wird das Spiel zur bösen Tat: gereizt wird einer, der sich nach Liebe sehnt, geschmäht ein Verwachsener, der sich die eigene Hässlichkeit nicht ausgesucht hat. Es ist ein schlimmer Scherz, den die Rheintöchter sich mit ihrem vorgeblichen Necken gegenüber Alberich leisten, denn der, den er trifft, kann sich nicht dagegen wehren. Kein Wunder, wenn das aufs Höchste gesteigerte und sogleich enttäuschte Verlangen sich dann in einem Fluch auf die Liebe Entlastung verschafft, wenn der Wunsch nach Macht alles übrige verdrängt, Macht, die doch wenigstens Kompensation, vielleicht auch rächende Genugtuung verschaffen könnte.



Doch Alberichs Liebesfluch markiert nur vordergründig die Wendung ins Desaströse, die Wendung zum Weg in den Untergang. Denn die Politik kommt bereits in die Welt, noch bevor das »Rheingold« beginnt. Politik ist die Folge einer Naturzerstörung. Daß Wotan aus dem Stamm der Welt- esche – Symbol einer unversehrten und blühenden, wohl auch vormenschlichen Natur – sich seinen Speer schnitt und damit jene Unversehrtheit der Natur zerstörte, bezeichnet die Ursünde allen politischen Handelns: Naturbearbeitung als Naturzerstörung, zugleich eine der Voraussetzungen von Macht. Aneignung und Bearbeitung von

Natur als Grundlage von Herrschaft: das ist feststehende Einsicht eines klassischen Topos der politischen Philosophie, spätestens seit Marx Bestandteil eines radikalen gesellschaftlichen Denkens, das in den fundamentalistischen Grundüberzeugungen des heutigen ökologischen Denkens seine zeitgemäße Adaption erfährt.

Im »Rheingold« wird so durch Wotans erste Tat dem anarchistischen Prinzip eines unregelmäßigen, spontanen und glücklichen Lebens noch vor allem Anfang der Tetralogie das Prinzip strategischen Handelns entgegengesetzt, eines Handelns, das im Verlaufe des »Ring« die hauptsächlich Handelnden geradezu systematisch und unausweichlich in immer schärfere, am Ende dann unlösbare Konflikte hineinzwingt.

WULF KONOLD DER BRAUSENDE KLANG

Der »Vorabend« der Nibelungen-Tetralogie ist das siebente musiktheatralische Werk Richard Wagners – von den vorangegangenen sechs getrennt durch eine kompositorische Pause, die von der Vollendung der »Lohengrin«-Partitur am 28. April 1848 bis zu den ersten »Rheingold«-Skizzen am 1. November 1853 mehr als ein halbes Jahrzehnt dauerte und in der – wie es Carl Dahlhaus formulierte – der Übergang von der »letzten romantischen Oper zum ersten Musikdrama« musikalisch und dramaturgisch Gestalt gewann.

Es ist sicher kein Zufall, dass sich Wagner des musikalisch Neuen zuerst theoretisch zu vergewissern suchte. Das, was Wagner in »Oper und Drama« als das vorwärtsweisende Neue, gleichwohl in der romantischen Oper bereits Angelegte ankündigte, war in musikalischer Hinsicht das Leitmotiv – bis heute in unzähligen populären Leitmotiv-Tafeln derart »breitgetreten«, dass damit eine ganz besondere Art des Hörens intendiert und propagiert wurde: jene des eher assoziativen Entlanghörens an den vielfach wiederholten, quasi »eingehämmerten« Motiven. Damit ist jedoch – auch in Wagners Intention – nur eine Seite seines kompositorischen Kalküls erfüllt und in dieser Einsichtigkeit zugleich das Ganze verfehlt; strebte er doch danach, je Neues und Vertrautes miteinander auszugleichen,

avantgardistisch und zugleich unmittelbar deutlich zu sein. So ist im gesamten »Ring des Nibelungen« die Motivbildung prägnant und formklar; ihre Überdeutlichkeit ist – mit gewissem einseitigen Recht – Wagner von seinen Verächtern als musikalische Demagogie des Immer-wieder-Sagens zum Vorwurf gemacht worden. Im Gegensatz dazu ist jedoch die musikalische Syntax, ebenso wie die Verwendung instrumentalen Kolorits, verwickelt, mehrdeutig und irregulär. So ist im »Ring« – anders noch als im *Lohengrin* – die Geschlossenheit einzelner musikalischer Abschnitte eher die Ausnahme als die Regel; diese verfällt – wie etwa im konservativen Pathos der Fricka – oft der kompositorischen Ironie; das Unschematische, das Unreglementierte wird zum Normalen. Und damit muss der Versuch von Alfred Lorenz, auch im »Ring« das in den »Meistersingern« exemplifizierte System der Barform nachzuweisen, nachdrücklich scheitern, denn nicht die legitimierbare Ausnahme von der Regel findet statt, sondern das Schema der gradtaktigen, »quadratischen« Periodik wird prinzipiell aufgehoben. Arnold Schönberg hat hierfür – wenn auch auf Brahms bezogen – den Begriff der »musikalischen Prosa« geprägt, die im »Rheingold«, einem primär deklamatorischen, große Textmengen bewegenden Musikdrama, den größten Teil des szenischen Ablaufs prägt, gegliedert lediglich durch umfängliche rein instrumentale Zwischen-

musiken; wollte man einen Begriff aus dem Bereich des Sprechtheaters verwenden, so wäre jener des »Konversationsstückes« durchaus angebracht.



Das Überwiegen des Deklamatorischen vor dem Ariosen geht einher mit einer Verlagerung des melodischen Elements ins Orchester; nicht nur in den bereits genannten Vor- und Zwischenspielen (Vorspiel; Übergang zum 2. Bild; der Abstieg nach Nibelheim, schließlich der Einzug nach Walhall), sondern auch im Dialog liegt die melodische Prägnanz im Orchester, ist die Führung der Singstimmen merklich blasser – rezitativisch in einem durchaus traditionellen Sinne, vergleichbar Händel oder – mehr noch – Monteverdi. Jede textlich-musikalische Phrase hat rhetorische Funktion, hat – im durchaus doppelten Sinne – gestische Qualität: in der Deutlichkeit des Gemeinten, aber auch im negativen Extrem des Gestikulierens, wie es Theodor W. Adorno meint, wenn er schreibt: »Das gestische Element bei Wagner ist nicht, wie es prätendiert, Äußerung des ungespaltenen Menschen, sondern der Reflex, der ein Verdinglichtes, Entfremdetes imitiert.«

Diese gestisch-rhetorischen Elemente stehen nebeneinander, nicht auseinander entwickelt, sondern in motivischer Assoziation: Der symphonischen Technik ist die musikdramatische, handlungsgezeugte entgegengesetzt.

Ein weiteres Moment des Neuen, mit der assoziativen Motivkettung und der irregulären Periodik durchaus verbun-



Wulf Konold, *Der brausende Klang*

den, ist ebenfalls mit einem Begriff Arnold Schönbergs zu fassen. In seiner »Harmonielehre« von 1911 spricht er von »*schwebender Tonalität*« und exemplifiziert sie am Beispiel des »Tristan«-Vorspiels; zu finden ist diese schwebende Tonalität aber auch schon im »Rheingold«. Gemeint ist jener Moment der harmonischen Konstruktion, in dem die traditionell akzidentiellen harmonischen Zusätze – Alterationen, Stimmführungschromatik – zu zentralen Kategorien werden; in denen eine konventionelle Analyse, die jene Abweichungen vom einfachen Schema der stufenweisen Akkordfolge auf diese bezieht, ins Leere läuft, da sie – dem kompositorischen Innovationsprozess nicht gerecht werdend – dort Triviales analysiert, wo jenes durchaus Vorhandene jedoch längst zum Akzidentiellen geworden ist.

Dies korrespondiert wiederum mit einer Emanzipation eines dritten Moments, das bereits im *Tannhäuser* und *Lohengrin* angelegt ist, aber ebenfalls erst hier selbständige, dramaturgische Funktion gewinnt: das Element der Klangfarbe als Ausdrucksträger. Wagner erweitert für den »Ring« das bislang verwendete romantische Orchester in erheblichem Maße: An die Stelle der bisher jeweils dreifach eingesetzten Holzbläser, der Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte tritt deren vierfache Besetzung, die sowohl größere Klangstärke erlaubt – auch und gerade im leisen und

mittleren dynamischen Bereich – und zudem die Abzweigung der Nebeninstrumente (Pikkoloflöte, Englischhorn, Bassklarinette, Kontrafagott) einfacher macht als zuvor. Bei den Blechbläsern ist der Unterschied noch weit erheblicher: Anstelle von vier Hörnern verwendet Wagner deren acht, den Trompeten fügt er – erstmals – die Basstrompete hinzu, den Posaunen die Kontrabassposaune, und als neues Klangregister sind schließlich die alternativ zum dritten und vierten Hörnerpaar verwendeten Wagnertuben zu erwähnen, deren sonor-dunkler Klang weite Strecken des »Ring«-Klangbildes so unverwechselbar macht. Summiert man diese Neuerungen, so zeigt sich, dass fast alle dazu dienen, das Klangbild – zuletzt im *Lohengrin* in seinen vorwärtsweisenden Momenten extrem hell – im Bereich des Dunklen, Geheimnisvollen wie Drohenden zu erweitern und zu differenzieren. Aber nicht nur das: Die Erweiterung des Instrumentariums geht einher – oder besser, ist die Folge der Emanzipation der Klangfarbe als kompositorisches Mittel eigenen Rechts, nicht als Akzidents der Harmonik, Rhythmik oder Melodie, sondern als selbständiger Ausdrucksträger.

WILHELM TAPPERT – EIN WAGNER-LEXICON.

Wörterbuch der Unhöflichkeit, Zur Gemüths-Ergötzung in müßigen Stunden

| | |
|--------------------------------------|--|
| Alliterationsgestotter | »Bombastisches Alliterationsgestotter« nennt Ed. Hanslick den Text zum »Rheingold«. |
| Aquarium. | »In der Einleitung und der darauffolgenden Wassermusik – der sogenannten <i>A q u a r i u m s c e n e</i> – wird der Hörer verhältnismässig am meisten befriedigt.« (Leipziger »Tonhalle«, 1869) |
| Bayreuther Central-Wagalaweia | nannten die <i>Wiener humoristischen Blätter</i> die Aufführung der »Nibelungen« in Bayreuth. |
| Gänsemarsch | »Niemals singen ihrer Zwei zugleich. Langsam und pathetisch recitirt Einer nach dem Anderen, während die Uebrigen stumm und gelangweilt zusehen. Ein drei Stunden langer musikalischer <i>G ä n s e m a r s c h</i> .« |
| Huren-Aquarium | Als solches bezeichnet ein Ungenanter im Wiener »Vaterland« den Grund des Rheines, wo die erste Scene des »Rheingold« spielt. Andere sprechen von dem » <i>eigenthümlichen Opern-Aquarium, Rheingold benamets</i> .« |
| Keingold | angeblich der Druckfehler, welcher die Vernichtung des Theaterzettels zur ersten Münchener Aufführung notwendig machte, – dann ein bekannter Kalauer. |
| Leibkomponist | k ö n i g l i c h - b a i r i s c h e r, – so scherzt Hiernonymus Truhn 1870. |

| | |
|---------------------|---|
| Maus | »Hätte die gute Kritik zu der neuen Propaganda nicht schon viel zu lange vornehm geschwiegen, es wäre aus der Maus nicht der Elephant geworden.« (L. Rellstab, Berlin 1857) |
| Nervenfieber | »Die zum Princip erhobene Formlosigkeit, die systemisirte Nichtmusik, das auf 5 Notenlinien verschriebene melodische <i>N e r v e n f i e b e r</i> «, nennt Ed. Hanslick in der 3. Auflage des »Musikalisch Schönen« die unendliche Melodie Wagners. |
| Pferdearbeit | »Man ruhte aus von der musikalischen Pferdearbeit der unvergesslichen zwei Festspielabende.« (Speidel im <i>Wiener Fremdenblatt</i> , 20. August 1876 – Bericht über »Rheingold« und »Walküre«) |
| Reinblech | Angeblich eine volkswitzige Bezeichnung für »Rheingold«. |
| Rheingold | <i>Die Etikette einer Sorte Grüneberger, fabricirt von Ippelberger, a Pulle 48gr. –</i> (»Montagszeitung«). |
| Rein nix | Ein enthusiastischer Verehrer Offenbachs und erbitterter Gegner Wagners sagte, als er hörte, Offenbachs »Rheinnixen« seien in Vorbereitung: » <i>Rhein-Gold, wie heisst? Rein nix. Warten sie auf die Rhein-Nix! Ich sag' Ihnen – rein Gold.</i> « |



- Schmerzenskind** das jüngste des Münchner Hoftheaters ist »Rheingold«.
- Schwimmproduction** »grosse, musikalische in einem Tempo nennt St. Heller das »Rheingold«.
(Artikel im »Karlsbader Sprudel«, 12. September 1869)
- Wortkram** *verwurzelter*: Text zum »Rheingold«. (1869)
- Zuchthausstrafe** »Wagner's Musik hören müssen, kommt gleich hinter der Zuchthausstrafe.«
(R. Wüerst, 12. Juni 1867)

FRANK BEERMANN: MUSIKALISCHE LEITUNG

Frank Beermann hat sich als Dirigent auf der Bühne und durch zahlreiche CD-Einspielungen international profiliert. Sein stets waches Interesse an Neuem, Unentdecktem, aber auch an Neuinterpretationen des Kernrepertoires hat ihm zahlreiche Preise und Anerkennungen eingebracht: u. a. den ECHO Klassik 2009 für die Aufnahme der Klavierkonzerte von Mendelssohn mit Matthias Kirschnereit (sony classical) und 2010 den Excellentia Award des Magazins »Pizzicato« für die Einspielung der Violinkonzerte von Sinding (cpo) sowie die Wahl zur Wiederentdeckung des Jahres 2013 der Zeitschrift »Die Opernwelt« für die Welturaufführung von *Vasco da Gama* von Giacomo Meyerbeer. Deren CD-Einspielung erschien im Jahr 2014 bei cpo und ist im August mit dem ECHO Klassik 2015 für die beste editorische Leistung des Jahres 2015 ausgezeichnet worden.

In der Saison 14/15 hatte Frank Beermann sein höchst erfolgreiches Debüt mit der Aufführung aller Schumann-Sinfonien in zwei Sinfoniekonzerten an »La Monnaie« in Brüssel und wurde in den deutschen Feuilletons für die Premieren von *Die tote Stadt* von E. W. Korngold und *Paradise reloaded* von Péter Eötvös gefeiert.

Ein großer Repertoireschwerpunkt des Dirigenten sind die Opern von Richard Wagner. Seine Interpretation von Wagners *Tristan und Isolde* im Rahmen der Mindener Wagnerprojekte und die Wiederentdeckung von *Vasco da Gama* von Meyerbeer in Chemnitz lösten Begeisterungstürme in den deutschen und internationalen Feuilletons aus. Das Opernglas schrieb im September 2013: »Frank Beermann ist auf dem Weg einer der wichtigsten deutschen Dirigenten zu werden.«

Die deutsche Erstaufführung der Oper *Love and other demons* von Péter Eötvös am Theater Chemnitz 2009 war in der Vergangenheit genauso erfolgreich wie die Wiederentdeckungen der Opern *Il Templario* und *Die Heimkehr des Verbannten* von Otto Nicolai, *Die Rose vom Liebesgarten* von Hans Pfitzner und *Der Schmied von Gent* von Franz Schreker.

Beermanns umfangreiches Repertoire hat in der jüngeren Vergangenheit außerdem Schwerpunkte bei Richard Strauss und Gustav Mahler gefunden. In den vergangenen Jahren hat er mit Ausnahme der 8. Sinfonie alle sinfonischen Werke von Gustav Mahler aufgeführt. Nach der Gesamteinspielung der Mozartschen Klavierkonzerte mit Matthias Kirschnereit und den Bamberger Sinfonikern hat sich auch seine Beschäftigung mit Wolfgang Amadeus Mozart ständig weiter entwickelt. So führten ihn Gastdirigate der Opern *Die Zauberflöte* und *Le nozze di Figaro* an die Staatsoper Unter den Linden in Berlin. An der Semperoper dirigierte Frank Beermann mit großem Erfolg die letzte Wiederaufnahme der Oper *Arabella* von Richard Strauss, die intensive Auseinandersetzung mit dessen Werk gipfelte in der Saison 11/12 mit der Produktion *Die schweigsame Frau* in Chemnitz, die ebenfalls für cpo auf CD aufgenommen wurde.



Erfolgreiche Gastspiele führten den Dirigenten, der seit 2007 Generalmusikdirektor der Theater Chemnitz und Chefdirigent der Robert-Schumann-Philharmonie ist, in den letzten Jahren u. a. an die Staatsoper Unter den Linden, die Semperoper, die Oper Leipzig, die Finnische Nationaloper Helsinki, die Deutsche Oper Berlin, die Bayerische Staatsoper, die Hamburgische Staatsoper, die Oper Bonn, an die Opéra de Marseille, die Königliche Oper Stockholm, das Teatro Municipal Santiago de Chile und an das Liceu in Barcelona. Er arbeitete weiterhin u. a. mit den Bamberger Sinfonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Helsinki Philharmonic Orchestra, dem Rundfunkorchester des BR, der Radiophilharmonie des NDR, der Deutschen Radiophilharmonie des SR, dem Rundfunkorchester des WDR, den Bochumer Sinfonikern, der Nordwestdeutschen Philharmonie, den Orchestern in Bilbao, Sevilla, Gran Canaria, Oviedo, Barcelona, dem Berner Sinfonieorchester und dem Bruckner Orchester Linz.

GERD HEINZ: REGIE



Gerd Heinz wurde in Aachen geboren und studierte nach dem Abitur Germanistik, Philosophie, Theaterwissenschaft und Kunstgeschichte in Köln. Parallel dazu absolvierte er eine Ausbildung zum Schauspieler und Regisseur und erhielt erste Rollen am Theater und im Fernsehen. Ab 1962 war er in Doppelfunktion als Regisseur und Schauspieler an den Theatern in Aachen, Kiel, Essen, den Schauspielhäusern in Hamburg und Bochum sowie am Staatstheater Darmstadt tätig, bei letzterem als Schauspielregisseur und stellvertretender Intendant.

Ab 1973 war er als Hausregisseur am Hamburger Thalia Theater (Boy Gobert) engagiert und inszenierte als Gast am Burgtheater und am Volkstheater in Wien, in Bonn und bei den Festspielen in Bad Hersfeld. Ab 1978 arbeitete er regelmäßig am Schauspielhaus Zürich, wurde 1980 dort Hausregisseur und führte das Haus von 1982 bis 1989 als Intendant.

Ab 1989 wandte er sich verstärkt dem Musiktheater zu und inszenierte an den Opernhäusern in Darmstadt, Essen, Düsseldorf, Hannover, Dresden, Madrid, Bordeaux, Bern und Meiningen. Daneben inszenierte er aber weiterhin für das Schauspielhaus Hannover und das Residenztheater in München.



Von 1993 bis 1997 war er leitender Regisseur des Musiktheaters und Mitglied der Operndirektion in Freiburg. Ab 1997 lehrte er als Professor an der Musikhochschule Freiburg und leitete dort zunächst die Opernschule, dann das Institut für Musiktheater.

Seit seiner Emeritierung im Jahr 2008 ist er wieder als freier Regisseur für Musiktheater, Schauspiel sowie Leseprojekte tätig und widmet sich vermehrt schriftstellerischen Arbeiten wie Texten zu Theater und bildender Kunst, Sprache und Musik sowie Stückbearbeitungen und Übersetzungen.

FRANK PHILIPP SCHLÖSSMANN: BÜHNENBILD UND KOSTÜME

Frank Philipp Schlößmann stammt aus Bad König im Odenwald und studierte am Salzburger Mozarteum Bühnen- und Kostümgestaltung. Mit den Regisseuren Andreas Homoki, Olivier Tambosi, Aron Stiehl und Stephen Lawless arbeitete er an zahlreichen Opernhäusern, u. a. an den Staatsopern Berlin, München, Hamburg, der Semperoper Dresden, Hannover, der Deutschen und der Komischen Oper in Berlin, den Opern in Köln, Leipzig, Bonn, Düsseldorf/Duisburg, Essen, Karlsruhe, Wiesbaden, den Nationaltheatern Mannheim und Weimar.

International arbeitet er an der Metropolitan Opera New York, an der San Francisco Opera, der Lyric Opera of Chicago, der Houston Grand Opera, der Los Angeles Opera, dem Royal Opera House »Covent Garden« in London sowie an der English National Opera. Ebenso in Straßburg, Dublin, am Gran Teatre del Liceu in Barcelona, in Florenz, Bologna, am »Fenice« in Venedig, in Genua, Catania, der Staatsoper Budapest, in Amsterdam, Antwerpen, Oslo, Helsinki, Zürich, Basel, Bern, Linz, Graz, an der Wiener Volksoper, am Teatro Colón in Buenos Aires, in Peking, Tokio und am Mariinsky Theater in St. Petersburg.

Außerdem entwarf er Ausstattungen für die Innsbrucker Festwochen der Alten Musik, für die Händelfestspiele in Halle sowie für die Bayreuther Festspiele. Dort gestaltete er die Bühnenbilder für *Der Ring des Nibelungen* 2006 bis 2010 und für *Tristan und Isolde* in der Inszenierung von Katharina Wagner bei den diesjährigen Festspielen.



MATTHIAS LIPPERT: VIDEOGESTALTUNG



Geboren in Hof/Saale studierte Matthias Lippert zunächst Opernregie bei August Everding und Cornel Franz an der Musikhochschule München. Er wechselte anschließend an die Technische Fachhochschule Berlin, wo er das Fach Theatertechnik belegte.

Nach seinem dortigen Abschluss arbeitete er zunächst als Technischer Produktionsleiter am Nationaltheater Mannheim und anschließend bei den Bayreuther Festspielen. Dort realisierte er u. a. Produktionen von Tankred Dorst, Stefan Herheim, Christoph Marthaler und Christoph Schlingensief. Seit 2008 arbeitet er als freiberuflicher Konstrukteur sowie als Videokünstler und Bühnenbildner.

Videoarbeiten entstanden für Hermann Schmidt-Rahmer und Michael Talke am Schauspiel Düsseldorf und für Jan Neumann an den Schauspielhäusern in Frankfurt und Essen. Im Wagnerjahr 2013 entwarf er im Auftrag der BF Medien GmbH das Bühnenbild zu *Rienzi* und hatte zusätzlich die gesamte Projektplanung bei den Aufführungen der Frühwerke Richard Wagners in der Bayreuther Oberfrankenhalle inne.

Aktuell arbeitet er als Projektleiter am New National Theatre in Tokyo für Harry Kupfer und Hans Schavernoch.

RENATUS MÉSZÁR: WOTAN



Renatus Mészár wurde in Laubach in Hessen geboren. Seine erste musikalische Ausbildung erhielt er am Klavier und als Mitglied des Knabenchors seiner Heimatstadt. Nach dem Abitur studierte er zunächst Kirchenmusik in Hamburg, bevor er sich ganz dem Gesang zuwandte. Seine Lehrer waren Annie Schoonus und Brigitte Faßbaender sowie Irmgard Hartmann-Dressler. Sein Operndebüt gab er noch während des Studiums im Jahr 1990 im Rahmen der Münchner Biennale.

Von 1992 bis 1995 war er Mitglied des Rundfunkchores des Norddeutschen Rundfunks. Sein erstes Festengagement erhielt er 1995 als »junger Bass« am Staatstheater Braunschweig und wechselte von dort 1998 ins Ensemble der Städtischen Bühnen Münster. Ab 2007 war er am Nationaltheater Weimar und ab 2010 an der Oper Bonn engagiert. Seit der Spielzeit 2012/2013 ist Renatus Mészár Ensemblemitglied am Badischen Staatstheater in Karlsruhe.

Er hat alle großen Wagner-Partien im Repertoire sowie weitere große Rollen seines Faches gesungen. Er gastierte an vielen namhaften Opernhäusern, u. a. in Hamburg, Hannover, Berlin (Komische Oper), München (Gärtnerplatz), Wien (Volksoper), Kassel und Klagenfurt wie auch auf den Festivals in Erl, Merzig, der Münchner Biennale und der Ruhr-Triennale.

Renatus Mészár hat sich neben seiner Tätigkeit als Opernsänger ein breitgefächertes Repertoire im Konzertbereich aufgebaut, das sich von Monteverdi bis zur aktuellen zeitgenössischen Musik erstreckt und auch unterschiedlichste Liederabendprogramme enthält. Zahlreiche Einspielungen für Rundfunk, Fernsehen, CD und DVD dokumentieren diese Vielseitigkeit.

Der Preisträger internationaler Gesangswettbewerbe arbeitete bereits mit so renommierten Orchestern wie den Sinfonieorchestern des NDR und des WDR, dem Kölner und dem Münchner Rundfunkorchester, den Hamburger Philharmonikern und dem Orquesta Nacional de Espana in Madrid unter Dirigenten wie Frans Brüggen, Michael Boder, Gustav Kuhn, Neville Marriner, Jun Märkl, Eiji Oue, Helmuth Rilling und Semyon Bychkov.

ANDREAS KINDSCHUH: DONNER



Andreas Kindschuh studierte nach dreijähriger Mitgliedschaft im Rundfunk-Jugendchor Wernigerode ab 1991 an der Franz-Liszt-Hochschule Weimar bei Gudrun Fischer und Mario Hoff. Noch in den ersten Studienjahren wurde er Mitglied des Kammerchores Kloster Michaelstein (Harz) und des auch international erfolgreichen Oktetts »Die Minnesänger.« 1994/95 absolvierte er bei Christa Hilpisch in Halle ein Zweitfachstudium als Altus.

Von 1995–1997 wirkte Andreas Kindschuh als Assistent für Stimmbildung und Chorleitung an der Weimarer Hochschule und war anschließend 2 Jahre lang als Stimmbildner beim Landesmusikrat Thüringen tätig. 2000 schloss er sein Studium in Weimar im Fach Sologesang/Bühne ab, danach begann er an gleicher Stelle ein Aufbaustudium bei Mario Hoff.

Seit 1996 führten ihn Gastengagements (Oper, Operette, Musical) an das Landestheater Eisenach in Rudolstadt, an das Theater Altenburg in Gera, an das Deutsche Nationaltheater Weimar, an die Komische Oper Berlin und an das Theater Chemnitz. Mit Erfolg gastierte Andreas Kindschuh bereits in zahlreichen europäischen Ländern und in den USA.

Seit der Spielzeit 2002/2003 ist Andreas Kindschuh festes Mitglied des Ensembles der Oper Chemnitz. Hier war er u. a. als »Figaro« (Mozart und Rossini), »Guglielmo«, »Papageno«, »Harlekin« (*Ariadne auf Naxos*), »Sangesmeister« (*Die Rose vom Liebesgarten*), »Schaunard« (*La Bohème*), »Barbier« (*Die schweigsame Frau*), »Freidank« (*Benzin*), »Pater Delaura« (*Love and Other Demons*), »Bosola« (*Die Herzogin von Malfi*), »Leopold« (*Im Weißen Rössl*), »Roman Cycowski« (*Comedian Harmonists*), »Conférencier« (*Cabaret*) und »Seymour« (*Der kleine Horrorladen*) zu erleben.

ANDRÉ RIEMER: FROH



André Riemer wurde in Leipzig geboren und studierte an der dortigen Hochschule für Musik »Felix Mendelssohn Bartholdy« bei Prof. Rudolf Riemer. Schon während des Studiums wirkte er als Gast in verschiedenen Inszenierungen am Theater Freiberg mit. 1993 bestand er sein Staatsexamen im Fach Gesang und absolvierte bis 1995 sein Aufbaustudium. Nach dessen Abschluss war er am »Eduard-von-Winterstein-Theater« in Annaberg-Buchholz engagiert. Gastverträge führten ihn u. a. an die Opéra national du Rhin Strasbourg, die Oper Bonn und die Deutsche Oper Berlin.

Seit 2000 ist er am Theater in Chemnitz engagiert und sang hier u. a. »Pedrillo«, »Ferrando«, »Tamino«, »Almaviva«, »Chateaufneuf«, »Baron« (*Der Wildschütz*), »Steuermann« (*Der fliegende Holländer*), »Graf Elemer« (*Arabella*), »Brig-hella« (*Ariadne auf Naxos*), »Moormann« (*Die Rose vom Liebesgarten*), »Fürst Yamadori« (*Madama Butterfly*), »Flipke« (*Der Schmied von Gent*), »Truffaldino« (*Die Liebe zu den drei Orangen*), »Arlecchino« und »Lampwick« (*Pinocchio's Abenteuer*), »Abrenuncio« (*Love and Other Demons*), »Camille de Rosillon« (*Die lustige Witwe*), »Dr. Siedler« (*Im Weißen Rössl*), »Marius« (*Les Misérables*), »Johnny Zuwegger« (*MA – Falco Meets Amadeus*), das Tenor-Solo in *Carmina Burana*, »Don Ottavio« (*Don Gio-*

vanni) sowie den »Weißen Minister« in Ligetis *Le Grand Macabre* und den »Erzähler« in *Der Mond*.

In Minden sang er 2012 die Partie des »Jungen Seemann« und die des »Hirten« in *Tristan und Isolde*.

THOMAS MOHR: LOGE



Thomas Mohr absolvierte seine Ausbildung an der Musikhochschule Lübeck, wo er nach der Diplomprüfung sein Konzertexamen mit Auszeichnung ablegte. Bereits während seines Studiums gewann er erste Preise beim »s'Hertogenbosch-Wettbewerb«, dem VDMK-Wettbewerb in Berlin sowie beim Walther-Grüner-Wettbewerb in London. Weitere Studien führten ihn zu Anna Reynolds, mit der er auch heute noch regelmäßig arbeitet. Nach festen Engagements in Bremen und Mannheim wechselte er in das Ensemble der Oper Bonn, wo er mit bedeutenden Regisseuren wie Giancarlo del Monaco, Jürgen Rose, Werner Schroeter, Andras Fricsay Kali Son und Andreas Homoki zusammenkam.

Seit 1997 ist Thomas Mohr freischaffend tätig. Seine rege Opern- und Konzerttätigkeit führt ihn in weltweit bedeutende Konzertsäle und an Opernhäuser wie die Bayerische Staatsoper München, das Opernhaus Zürich oder die Dresdner Semperoper.

Thomas Mohr arbeitet mit so namhaften Dirigenten wie Kent Nagano, Nikolaus Harnoncourt, Gerd Albrecht, Lorin Maazel, Leonard Slatkin und Antonio Pappano sowie Christoph von Dohnányi, Rafael Frühbeck de Burgos, Bernhard Klee, Sir Georg Solti und Zubin Mehta zusammen.

Vor einigen Jahren absolvierte Thomas Mohr den Fachwechsel zum Helden Tenor: 2005/2006 feierte er an der Kölner Oper große Erfolge als Idomeneo sowie als Siegmund in Robert Carsens *Der Ring des Nibelungen*, im April 2006 erfolgte sein vielbeachtetes Debüt als Parsifal in Erfurt. In den letzten Spielzeiten war Thomas Mohr in einer Neuproduktion von *Die lustige Witwe* in Köln als »Danilo«, als »Eisenstein« an der Bayerischen Staatsoper München, als »Danilo« und »Eisenstein« an der Semperoper Dresden, als »Max« in Neuproduktionen von *Der Freischütz* in Köln und am Theater St. Gallen zu erleben. Er sang in der Uraufführung *Hölderlin* von Peter Ruzicka an der Staatsoper Unter den Linden und war als »Offizier« in Hindemiths *Cardillac* an der Dresdner Semperoper zu erleben. Er gab sein erfolgreiches Debüt als »Loge« in Wagners *Rheingold* am Leipziger Opernhaus, gefolgt von Neuproduktionen als »Siegfried« im »RING Halle Ludwigshafen«, »Parsifal« am Opernhaus Malmö und dem Teatr Wielki in Poznan und war in Beethovens 9. Sinfonie mit Sir Roger Norrington in Tokio, dem Kammerorchester Basel sowie in der Hamburger Laeiszhalle zu hören.

Seit dem Wintersemester 2002/2003 lehrt Thomas Mohr als ordentlicher Professor für Gesang an der Hochschule für Künste Bremen.

KATHRIN GÖRING: FRICKA



Kathrin Göring absolvierte mit Auszeichnung ihr Gesangsstudium in Leipzig bei Jitka Kovariková und in Dresden bei Hartmut Zabel. Als Gast sang sie bereits während ihres Studiums Partien wie Hänsel (*Hänsel und Gretel*) und Cherubino (*Le nozze di Cherubino* von Giles Swayne).

Sie war 1998 Mitglied der European Union Opera, mit der sie im Festspielhaus Baden-Baden und in Paris auftrat. 1998 wurde sie Stipendiatin des Richard Wagner Verbandes Leipzig.

Eine rege Konzerttätigkeit, insbesondere als Liedsängerin, führte sie in verschiedene deutsche Städte, z. B. in das Landesfunkhaus Hannover, das Gewandhaus Leipzig und zum Bayrischen Rundfunk. Gastengagements erhielt sie u. a. von der Deutschen Oper Berlin, der Deutschen Oper am Rhein, dem Aalto Theater Essen, dem Theater Chemnitz und den Theatern in Kiel und in Bremen.

Im Jahr 2001 war Kathrin Göring Stipendiatin des Deutschen Musikrates und gewann verschiedene Gesangspreise bei internationalen Gesangswettbewerben.

Seit 2001 ist Kathrin Göring festes Mitglied der Oper Leipzig. Dort sang sie wichtige Rollen wie »Sextus« (*Titus*), »Mrs. Grose« (*Turn of the Screw*), »Rosina« (*Der Barbier von Sevilla*), »Donna Elvira« (*Don Giovanni*), »Dorabella« (*Così fan tutte*), »Romeo« (*Romeo und Julia* von Bellini), »Komponist« (*Ariadne*) sowie »Octavian« (*Der Rosenkavalier*).

Als Wagnersängerin verkörperte Kathrin Göring die Partien »Wellgunde« (*Das Rheingold*) und »Fricka« (*Die Walküre*) sowie »Kundry« (*Parsifal*). 2015 folgte »Venus« (*Tannhäuser*) und 2016 debütierte sie als »Adriano« (*Rienzi*).

Außerdem sind Rollen wie »Mutter« (*Hänsel und Gretel*), »Judith« (*Herzog Blaubarts Burg*) und »Fuchs« (*Schlaues Füchlein*) neu in ihrem Repertoire.

Im März 2015 sang Kathrin Göring »Kundry« (*Parsifal*) in einer Neuinszenierung von Thilo Reinhardt in Wuppertal.

JULIA BAUER: FREIA



Die Berlinerin Julia Bauer studierte an der Universität der Künste Berlin und spezialisierte sich auf das klassische Koloraturfach.

Engagements führten sie an die Volksoper Wien, das Brucknerhaus Linz, zu den Seefestspielen Mörbisch, nach Innsbruck, an die Semperoper Dresden und die Staatsoper Hannover, die Oper Leipzig, ans Aalto-Theater in Essen (»Lulu«, »Zerbinetta«, »Aminta«), die Staatsoper Berlin und an das Teatro de la Maestranza de Sevilla.

Zu den Highlights ihrer bisherigen Karriere zählen »Sierva María« (*Love and Other Demons*) am Theater Chemnitz, »Zerbinetta« (*Ariadne auf Naxos*) in Valencia und am Staatstheater Stuttgart sowie »Königin der Nacht« (*Die Zauberflöte*) und »Aminta« (*Die schweigsame Frau*) in Chemnitz. In Leipzig war sie als »Königin der Nacht«, an der Oper Lausanne als »Lakmé«, in Budapest in Händels »Messias« sowie in Konzerten mit Beethovens 9. Sinfonie am Gran Teatre del Liceu in Barcelona und unter Riccardo Chailly in Valencia und Alicante zu hören. Mit dem Ensemble »Intercontemporain« unter Péter Eötvös führte sie *Momente* von Stockhausen auf und konzertierte 2014 unter Marek Janowski in der Berliner Philharmonie sowie in Paris, Köln und Monte Carlo.

EVELYN KRAHE: ERDA



Die Altistin Evelyn Krahe ließ ihre Stimme von der Opernsängerin Diane Pilcher ausbilden; Meisterkurse, u. a. bei Brigitte Fassbaender, folgten.

Zur Spielzeit 2007/2008 wurde sie Ensemblemitglied am Landestheater Detmold. Im dortigen Ring-Zyklus war sie in den Rollen »Erda«, »Floßhilde«, »1. Norn«, »Waltraute« und »Schwertleite« zu hören. Sie debütierte in wichtigen Fachpartien wie der »Dalila«, »Carmen« und zuletzt der »Azucena«. Sie gastierte am Theater Bremen, der Deutschen Oper am Rhein, der Den Nye Opera in Bergen, sowie regelmäßig an der Longborough Festival Opera und am Staatstheater Braunschweig. Als Konzertsängerin trat sie u. a. in der Kölner Philharmonie sowie in der Tonhalle Düsseldorf auf.



Evelyn Krahe wurde im Frühjahr 2006 als Preisträgerin im internationalen Wettbewerb für junge Opernsänger der Kammeroper Schloss Rheinsberg ausgezeichnet. In der Kritikerumfrage der NRW-Musiktheater wurde sie im Sommer 2010 als beste Nachwuchssängerin nominiert. Im Sommer 2013 erhielt sie den Theaterpreis des Landestheaters Detmold.

Seit Beginn der Spielzeit 2013/2014 ist Evelyn Krahe Ensemblemitglied am Nationaltheater Mannheim.

HEIKO TRINSINGER: ALBERICH



Heiko Trinsinger war von 1979 bis 1987 Mitglied des Dresdner Kreuzchores, studierte Gesang an der Musikhochschule seiner Heimatstadt und absolvierte mehrere Meisterkurse. Sein erstes Engagement führte ihn von 1994 bis 1996 an das Opernstudio der Bayerischen Staatsoper, dem sich eine feste Verpflichtung an das Würzburger Theater anschloss.

Gastverpflichtungen brachten ihn u. a. an die Staatsopern in Budapest, Hamburg und München sowie nach Bonn, Chemnitz, Kassel, Köln, Leipzig, Nürnberg, Saarbrücken, Weimar, Wiesbaden, Würzburg, Antwerpen, Graz und an die Volksoper Wien.

Seit 1999 gehört der Bariton zum Ensemble des Aalto-Theaters in Essen, wo er u. a. als »Graf Almaviva« (*Le nozze di Figaro*), »Papageno« und »Sprecher« (*Die Zauberflöte*), »Don Giovanni«, »Don Alfonso« (*Così fan tutte*), »Marcello« (*La Bohème*), »Escamillo« (*Carmen*), »Danilo« (*Die lustige Witwe*), »Jochanaan« (*Salome*), »Ford« (*Falstaff*), »Enrico« (*Lucia di Lammermoor*), »Zurga« (*Die Perlenfischer*), »Kurwenal« (*Tristan und Isolde*), »Wolfram« (*Tannhäuser*), »Eugen Onegin«, »Amfortas« (*Parsifal*), »Belcore« (*L'elisir d'amore*) und »Sharpless« (*Madama Butterfly*) zu erleben war. 2014/15 war er darüber hinaus u. a. als »Lescaut« (*Manon Lescaut*), »Nekrotzar« (*Le Grand Macabre*), »Nabucco«, »Albert« (*Werther*), »Germont« (*La Traviata*), »Don Pizarro« (*Fidelio*) und »Ford« zu hören.

In Minden sang er 2005 den »Wolfram von Eschenbach« im *Tannhäuser* und 2009 den »Telramund« im *Lohengrin*.

DAN KARLSTRÖM: MIME



Der vielseitige finnische Tenor Dan Karlström ist auf den Ålands-Inseln geboren und studierte nach Abschluss seines Betriebswirtschaftstudiums bei Anssi Hirvonen an der Sibelius Akademie in Helsinki. Später arbeitete er u. a. mit Prof. Herbert Brauer in Berlin sowie in Meisterklassen bei Jaakko Ryhänen, Tom Krause, Irina Gavrilovic und Elisabeth Werres.

Seine ersten Engagements bekam er am Schillertheater NRW (Gelsenkirchen/Wuppertal) und am Staatstheater Darmstadt. Seit 2001 ist Karlström festes Mitglied des Ensembles der Oper Leipzig. Als Gast war er in Deutschland u. a. in Wiesbaden, an der Komischen Oper Berlin sowie an der Staatsoper Berlin und an der Semperoper Dresden zu hören.

An der Finnischen Nationaloper Helsinki debütierte er als Tobias in SONDHEIMS *Sweeney Todd* und war dort u. a. als »Pedrillo« in *Die Entführung aus dem Serail* und als »Yonas« in Saariahos *Adriana Mater zu hören*. In Finnland war er häufig beim Savonlinna Opernfestival zu Gast und war dort in Rollen wie »Die Vier Diener« in *Les Contes d'Hoffmann*, Remendado in *Carmen* und Goro in *Madame Butterfly* zu hören.

Dan Karlström hat mit Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Christian Thielemann, Marc Albrecht, Asher Fisch und Sakari Oramo sowie mit Regisseuren wie Peter Sellars, Claus Guth, Robert Carsen und Dietrich Hilsdorf gearbeitet.

Sein umfangreiches Repertoire umfasst zahlreiche Partien aus Oper, Operette, Musical und Konzert.

Er wirkte bei verschiedenen Medienproduktionen für Radio, Fernsehen, CD und DVD mit. Seine letzten Aufnahmen sind die von der Kritik gefeierte Gesamtaufnahme der Lieder von Jean Sibelius sowie die Ersteinspielung der Oper *Der Berggeist* von Louis Spohr mit dem Radiosinfonieorchester Warschau.

In dieser Saison wird Karlström u. a. die Titelrolle in der Neuproduktion von Zemlinskys *Der Zwerg* an der Oper Chemnitz sowie die des »Luzio« in Richard Wagners *Das Liebesverbot* an der Oper Leipzig übernehmen.

TIJL FAVEYTS: FASOLT



Der belgische Bass Tijn Faveyts debütierte mit internationaler Beachtung als »Sarastro« in Mozarts Oper *Die Zauberflöte* beim Festival d'Aix-en-Provence unter der Leitung von Daniel Harding. Von 2005 bis 2012 war er festes Ensemblemitglied am Theater St. Gallen und ist seit der Spielzeit 2013/2014 im Ensemble des Aalto-Theaters in Essen engagiert, wo man ihn schon als »Sarastro«, »Daland« (*Der fliegende Holländer*), »Hunding« (*Die Walküre*) und »Komtur« (*Don Giovanni*) sehen konnte.

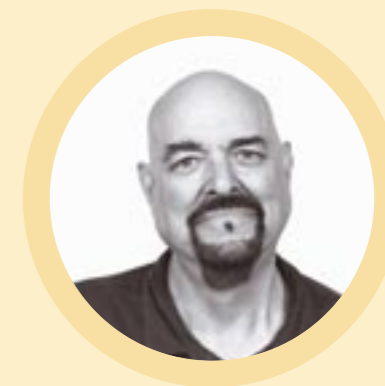
Sein Repertoire umfasst Partien wie »Don Alfonso« (*Così fan tutte*), »Sparafucile« (*Rigoletto*), »Don Basilio« (*Il barbiere di Siviglia*), »Zuniga« (*Carmen*), »Don Pasquale« (*Don Pasquale*) »Gremin« (*Eugin Onegin*), »Oroveso« (*Norma*), »Osmin« (*Die Entführung aus dem Serail*), »Doktor« (*Wozzeck*), »Bartolo« (*Le nozze di Figaro*) und »Comte des Grieux« (*Manon*).

Gastengagements führten den Bassisten u. a. an das Landestheater Salzburg, an die Vlaamse Opera, das Grand Théâtre de Luxembourg, an das Theater an der Wien, das Theater La Monnaie in Brüssel und die Nederlandse Opera Amsterdam, an das Grand Théâtre de Genève, die Staatsoper Stuttgart, die Oper Leipzig und die Opera Tel Aviv. Er trat im Rahmen von Festivals wie dem Festival d'Aix-en-

Provence, dem Beijing Music Festival sowie der Wiener Festwochen auf und und gastierte in bedeutenden Konzerthäusern wie dem Concertgebouw Amsterdam, der Tchaikowsky Concert Hall Moscow und dem Lincoln Center New York.

Dabei arbeitete er u. a. mit Dirigenten wie Jiri Kout, Kazushi Ono, Fabio Luisi, Esa-Pekka Salonen, Daniel Harding, Carlo Rizzi, Antonino Fogliani, Tomáš Netopil und Marc Albrecht und mit Regisseuren wie Nikolaus Lehnhoff, Luc Bondy, Frank Castorf, Stéphane Braunschweig, Guy Joosten, Vincent Broussard und Stefan Herheim.

JAMES MOELLENHOFF: FAFNER



James Moellenhoff wurde in St. Louis, Missouri (USA) geboren, wo er auch seine erste Gesangsausbildung erhielt, die er an der Southwest Missouri State University mit dem Bachelor of Music Degree abschloss.

Nach weiteren Studien an der University of Texas in Austin debütierte er an der Austin Lyric Opera als Sarastro in Mozarts *Die Zauberflöte*.

Auf Engagements an zahlreichen Opernhäusern in den USA und in Kanada folgte für James Moellenhoff der Wechsel nach Deutschland. In Bremen, Mannheim, Hannover, Frankfurt/M., Köln, Stuttgart, Berlin, und Leipzig eroberte er sich ein Repertoire, das alle großen Partien seines Faches auf der Opernbühne wie im Konzertsaal umfasst. Zwar liegt ein Schwerpunkt seines Wirkens im sogenannten »Wagnerfach« (»Gurnemanz«, »Pogner«, »Hagen«, »Hunding«, »Landgraf«, »Daland«, »König Marke« und »König Heinrich«), doch Mussorgkys *Boris Godunov*, »Großinquisitor« in Verdis *Don Carlo* oder »Zaccharia« im *Nabucco*, »Rocco« und »Osmin«, »Kezal« oder »Fürst Gremin« singt er ebenso gern.

Zu einstweiligen Höhepunkten seiner Karriere wurden in Montréal »König Marke« in *Tristan und Isolde*, den Kent Nagano dirigierte, »Hagen« in *Götterdämmerung* an der Königlichen Oper Stockholm unter der Leitung von Leif Sagerstam sowie an der Royal Opera Covent Garden unter Maestro Antonio Pappano und an der Royal Danish Opera in Kopenhagen die Rolle des »Grossinquisitor«.

James Moellenhoff verfügt über ein vielseitiges Konzertrepertoire mit Werken wie Haydns *Die Schöpfung*, Händels *Messias*, Rossinis *Stabat Mater* sowie dem *Requiem* von Mozart, dem *Requiem* von Verdi und Beethovens *Missa Solemnis*.

JULIA BORCHERT: WOGLINDE



Die Sopranistin Julia Borchert, geboren in Bad Pyrmont, studierte in Essen, Köln und Freiburg und vervollkommnete ihre Studien privat bei Erika Köth und Sena Jurinac.

Nach Festengagements am Nationaltheater Mannheim und der Staatsoper Hannover ist sie seit einigen Jahren freiberuflich tätig. Sie ist ein gern gesehener Gast an vielen Opern- und Konzerthäusern Europas. Sie sang Mozarts Susanna, die Pamina und die Konstanze in Mannheim, Leipzig, Glasgow Hannover, Schwetzingen und München (Staatsoper); die Gretel in Köln, Stuttgart und München (Staatsoper); die Sophie (*Der Rosenkavalier*) in Hannover, Mannheim, Lübeck und Stuttgart; Donizettis Lucia in Hannover; Puccinis Mimi in Kassel und Hannover; Agathe und Violetta in Krefeld/Mönchengladbach und Micaëla (*Carmen*) in Hamburg.

Konzertreisen mit Hellmuth Rilling, Frieder Bernius führten sie u. a. nach Italien, Spanien, Polen, Russland, in die Niederlande und die Schweiz.

Von 2004 bis 2012 sang sie bei den Bayreuther Festspielen den »1. Knappen« und das »1. Blumenmädchen« unter den Dirigaten von Pierre Boulez, Philippe Jordan, Adam Fischer und Daniele Gatti (Regie: Christoph Schlingensiefel; Stefan Herheim). Daniele Gatti lud sie ein, als »Voce dal cielo« in Verdis *Don Carlo* zur Spielzeiteröffnung 2008 an der Mailänder Scala zu debütieren, mit der sie im darauffolgenden Jahr nach Tokio eingeladen war. Unter der Leitung von Marek Janowski brillierte sie 2013 als »1. Blumenmädchen« und »Woglinde« in den konzertanten Aufführungen von *Parsifal* und *Der Ring des Nibelungen* in Berlin und Bukarest mit dem Rundfunksinfonieorchester Berlin.

Im gleichen Jahr debütierte sie als »Ortlinde« in *Die Walküre* am Teatro Massimo di Palermo und in Valencia unter Zubin Mehta (Inszenierung: La Fura del Baus).

Mit Begeisterung wurde ihre Interpretation von Wagners Wesendonckliedern mit Streichsextett im großen Sendesaal des Kölner Funkhauses aufgenommen. Ende 2014 feierte sie ihr erfolgreiches Debüt in der Laeiszhalle Hamburg mit Bach-Arien in Begleitung der Hamburger Camerata.

CHRISTINE BUFFLE: WELLGUNDE



Die Karriere der in Exeter geborenen und in Genf aufgewachsenen Sopranistin Christine Buffle spiegelt ihre britisch-schweizerische Abstammung wider: ihre künstlerische Ausbildung erhielt sie am Genfer Konservatorium und an der Guildhall School of Music in London; anschließend war sie Mitglied des internationalen Opernstudios am Opernhaus Zürich. In der Schweiz gewann sie zahlreiche Preise und Stipendien.

Am Opernhaus Zürich machte sie ihre ersten professionellen Erfahrungen zunächst in kleineren Partien («Papagena», «Modistin», «Ida», «Edelknabe», «Berta», «Echo», «Suor Genovieffa») bevor sie dort als «Königin der Nacht» mit großem Erfolg debütierte. Diese Rolle sang sie in derselben Spielzeit auch an der Scottish Opera in Glasgow.

Anschließend wurde sie als «Musette» für *La Bohème* in der Inszenierung von Harry Kupfer an die Komische Oper Berlin verpflichtet – dort war sie ständiger Gast und sang unter anderem «Najade», «Valencienne» und «1. Dame».

Weitere Gastspiele führten die junge Sängerin nach Paris, London, Strasbourg, Leeds, Basel, Berlin, Lausanne und Genf. Sie bekam Einladungen zu den Festspielen in Versailles, Edinburgh, Luzern, Garsington und Salzburg, trat mit den bedeutendsten Orchestern Europas (Berliner Philharmoniker, Wiener Symphoniker, Orchestre de la Suisse Romande, London Symphony Orchestra) auf und konzertierte unter vielen namhaften Dirigenten wie Claudio Abbado, Nikolaus Harnoncourt, Franz Welser-Möst, Marcello Viotti, Armin Jordan, Kent Nagano, Vladimir Jurowski, Michel Plasson und Emmanuel Villaume.

Seit 2003 gehört sie dem Ensemble des Landestheaters Innsbruck an und sang dort seitdem alle wichtigen Partien ihres Fachs: «Saffi» (*Der Zigeunerbaron*), «Konstanze» (*Die Entführung aus dem Serail*), «Sylva Varescu» (*Die Czardasfürstin*), «Nedda» (*I Pagliacci*), «Donna Anna» (*Don Giovanni*), «Violetta» (*La Traviata*), «Gilda» (*Rigoletto*), «Mélisande», «The Governess» (*The Turn of the Screw*), «Juliette», «Antonia» (*Les Contes d'Hoffmann*), «Elettra» (*Idomeneo*), «Alice» (*Falstaff*) sowie die Titelrolle in Leos Janaceks *Das schlaue Fuchslein*.

TIINA PENTTINEN: FLOSSHILDE



Die finnische Mezzosopranistin Tiina Penttinen begann ihr Gesangsstudium bei Sirkka Haavisto am Mittel-Ostbothnischen Konservatorium. Ab 2000 studierte sie dann bei Marjut Hannula an der Sibelius-Akademie in Helsinki. Schon während des Studiums beschäftigte sie sich ausgiebig mit dem Liedgesang und nahm Spezialkurse bei Udo Reineman, Roger Vignoles, Gustav Djupsjöbacka, Ilmo Ranta und Ellen Nyberg. Ihr Liedrepertoire umfasst Werke von Schumann, Schubert, Brahms, Sibelius, Kuula, Strauss, Mahler, Wolf, Debussy und anderen Komponisten.

Im Herbst 2004 debütierte Tiina Penttinen mit der Partie der »Annina« in *Der Rosenkavalier* an der Finnischen Nationaloper in Helsinki. 2005 war sie an der Sibelius-Akademie als »Sesto« in *La Clemenza di Tito* zu hören. Außerdem sang sie »Emilia« im *Otello* am Opernhaus in Tampere, die »Kaufmannsfrau« in Sallinnens *Ratsumies* beim Savonlinna Opernfestival sowie »Mary« in *Der fliegenden Holländer* in Turku.

Als Konzertsolistin ist Tiina Penttinen bereits mit mehreren großen finnischen Orchestern aufgetreten und hat auch viele sakrale Werke gesungen. Zu ihrem Konzertrepertoire zählen Werke von Bach, Händel, Mozart, Haydn, Liszt, Dvořák, Berlioz und Beethoven.

Seit Beginn der Spielzeit 2006/2007 ist sie festes Ensemblemitglied der Oper Chemnitz und war hier bereits u. a. als »Ruggiero«, »Cherubino«, »Dorabella«, »Zweite Dame«, »Rebecca« (*Il Templario*), »Gräfin« (*Der Wildschütz*), »Carmen«, »Mary«, »Rotelse« (*Die Rose vom Liebesgarten*), »Hänsel«, »Suzuki« (*Madama Butterfly*), »Dominga« (*Love and Other Demons*), »Mutter« (Jonathan Dove, *Swanhunter*), »Herzogin« (Torsten Rasch, *Die Herzogin von Malfi*), Orlofsky, als »Amando« (György Ligeti, *Le Grand Macabre*) »Adalgisa« (*Norma*) und »Donna Elvira« zu erleben und gehört zum Solistenensemble des Konzerts zum Jahreswechsel mit Beethovens 9. Sinfonie.

NIBELHEIM



DIE NIBELHEIMER

Schülerinnen und Schüler
des Ratsgymnasiums Minden:

Kiara Begemann, 7d
Mascha Fast, 7c
Nathalie Feldkötter, 7c
Josephine Grimaldi, 6b
Maja Kluge, 7b
Marie Knöchelmann 7b
Greta Lepsien, 7d
Chiara Miraldo, 7c
Dorothea Neitmann, 7b
Emil Ötting, 7c
Lilian Petzold, 6b
Caylin Roland, 6d
Paula Schmidt-Martens 6d
Hannah Sieglin, 7b
Marlene Sokoll, 6a
Amelie Springsguth, 7d
Julina Steffen, 7c
Nuria Strobel, 6d
Markus Timmermann 7d
Benedikt Vogler, 7a

DIE NIBELHEIMER AMBOSSE

Schlagzeuggruppe der NWD
Tijl Faveyts a. G.

Schülerinnen und Schüler der
Musikschule Petershagen
und des Ratsgymnasiums Minden:

Noah Hempen
Leonie Hubert
Tom Hubert
Johannes Münden
Bianca Negrea
Cynrik Schulte



Dem Ratsgymnasium Minden sei für die langjährige und verlässliche Zusammenarbeit bei den Produktionen des Richard Wagner Verbandes Minden gedankt.

BACKSTAGE



Musikalische Assistenz
Thomas M. Gribow
Markus Fohr
Mary Satterthwaite



Produktionsbüro
Friedrich Luchterhandt
Tabea Küppers (Assistenz)



**Regieassistenz und
Abendspilleitung**
Cesca Carnieer



Theaterbüro Stadttheater
Iris Backhaus
Andrea Niermann



Inspizienz
Wolfram Tetzner



Bühnentechnik
Michael Kohlhagen
Alistair Carmichael
Eike Egbers
Horst Loheide
Julia Treger



Kostümherstellung
Karen Friedrich-Kohlhagen
Jutta Schlüsener
Yasmin Nommensen
Kathrin Schlüsener



Maske
Franziska Meintrup
Friederike Sensemeyer

NORDWESTDEUTSCHE PHILHARMONIE



Regional verankert und international gefragt: Mit jährlich rund 130 Konzerten in Deutschland und Europa nimmt die Nordwestdeutsche Philharmonie mit Sitz in Herford als eines von drei Landesorchestern eine besondere Stellung im nordrhein-westfälischen Musikleben ein. Unter der Leitung ihres derzeitigen Chefdirigenten Yves Abel profiliert sie sich aber auch weltweit als kultureller Botschafter der Region, in der sie seit mehr als sechs Jahrzehnten zu Hause ist.

1950 als Städtebundorchester mit dem Auftrag gegründet, die Musiklandschaft in der Region Ostwestfalen-Lippe zum Blühen zu bringen, spielen die 78 Musikerinnen und Musiker inzwischen nicht nur in Konzertsälen zwischen Minden und Paderborn, Gütersloh und Detmold, sondern treten darüber hinaus bei Gastspielreisen in berühmten Häusern wie dem Concertgebouw in Amsterdam, der Tonhalle Zürich und dem Großen Festspielhaus in Salzburg auf. Neben Dänemark, Österreich, Holland, Italien, Frankreich, Spanien und Polen sorgte das Orchester mehrfach auch in Japan und den USA schon für ausverkaufte Konzertsäle.

So hat sich das Orchester seit seiner Gründung vor 65 Jahren eine hervorragende Reputation in der Fachwelt und beim Publikum erarbeitet und braucht den Vergleich mit Klangkörpern aus deutschen Metropolen nicht zu scheuen.

Besonders die Jahre unter der künstlerischen Leitung des lettischen Dirigenten Andris Nelsons gaben dem Orchester neue und vielfältige Impulse.

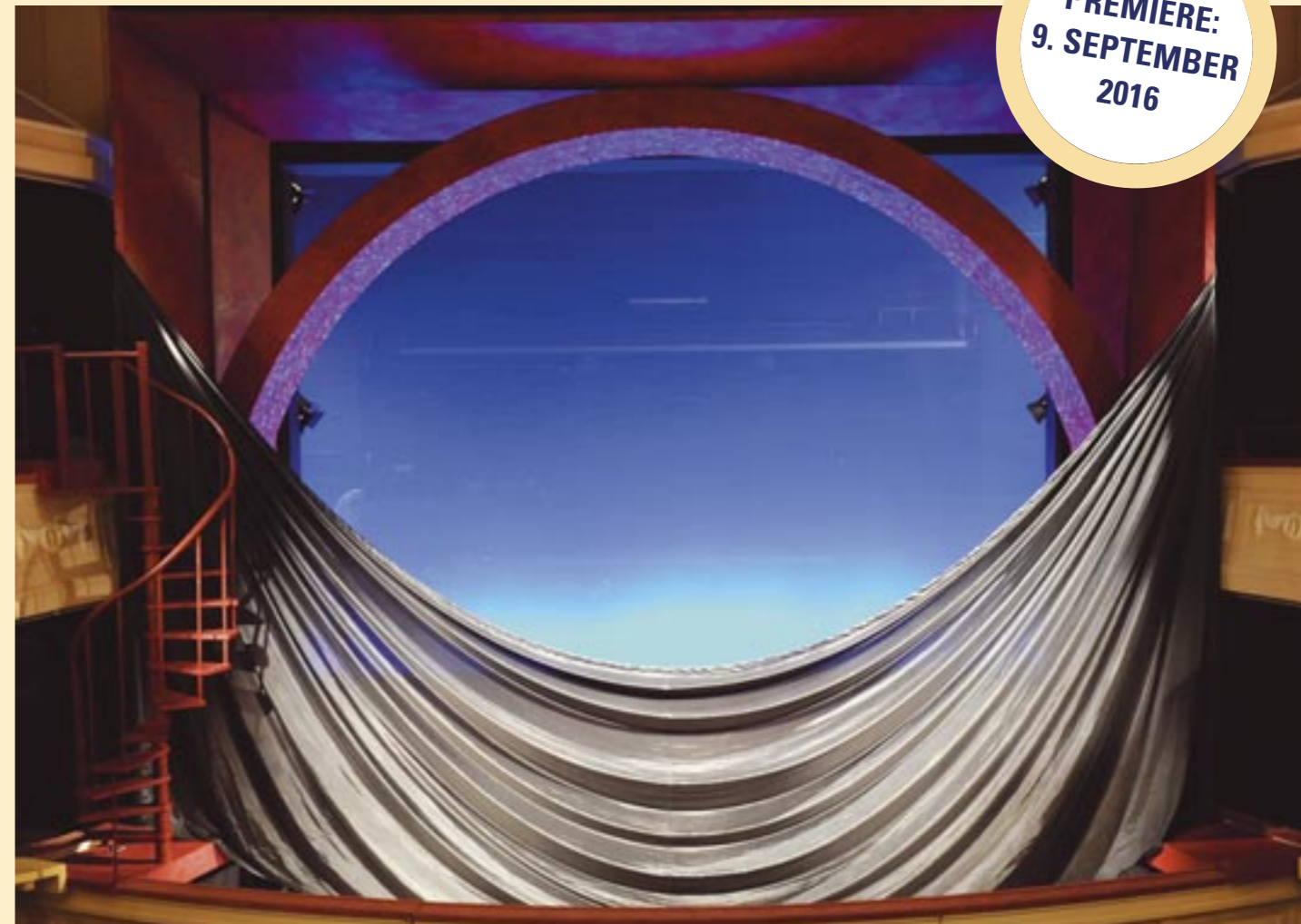
Einen großen Stellenwert misst die Nordwestdeutsche Philharmonie, die seit dem Jahr 2002 auch eine eigene Stiftung besitzt, ihrem schul- und konzertpädagogischen Programm für die Konzertbesucher von morgen bei. Mit ihren Konzerten für Kinder und Jugendliche, den Besuchen der Musiker in den Schulen und dem Angebot an Klassen, an den Proben teilzunehmen, gelingt es ihr, jährlich rund 15.000 junge Hörer an klassische Musik heranzuführen.

Rund 800 Musiktitel, die von dem Orchester eingespielt wurden, finden sich im Archiv des Westdeutschen Rundfunks. Regelmäßig hören kann man die Nordwestdeutsche Philharmonie nicht nur im Radio, sondern auch auf mehr als 200 Schallplatten- und CD-Einspielungen. Live-Aufnahmen aus großen internationalen Konzertsälen erscheinen in einer eigenen CD-Edition.


 PREMIERE:
9. SEPTEMBER
2016

IMPRESSUM

- Herausgeber** Richard Wagner Verband Minden e. V.
Redaktion Udo Stephan Köhne, Christian Becker
Gestaltung und Satz Christian Becker
Bildnachweis Titelmotiv: Com•on, Werbeagentur
 Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin (S. 29, 42, 55, 64)
 Fotos: Catrin Moritz (S. 6), Sandra Kreutzer (S. 104), Christian Becker
- Literaturnachweis** Die Inhaltsangabe und die Erklärungen zum Bunraku-Theater sind – wie auch seine Texte – Originalbeiträge von Udo Stephan Köhne für dieses Programm. Das Gespräch mit Gerd Heinz führte er im August 2015 .
- Quellennachweis** Auszüge aus:
- Programmheft des Thaliatheaters Hamburg Nr. 102, 2014/15, Text von Peter Berne
 - Udo Bermbach, Der Wahn des Gesamtkunstwerks, Frankfurt am Main 1994
 - Elfriede Jelinek »Rein Gold«– Ein Bühnenessay, Reinbek 2013.
 - Programmheft der Hamburgischen Staatsoper, *Das Rheingold* 1992, Text von Wulf Konold »Der brausende Klang«.
 - Richard Wagner, Sämtliche Briefe, Leipzig 1979 ff.
 - Richard Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen in zwölf Bänden, Leipzig o. J.
 - Cosima Wagner, Die Tagebücher I, München/Zürich 1976.
 - Friedrich Hebbel, Werke, Berlin 1911-1913.
 - Wilhelm Tappert, Ein Wagner-Lexicon, 2. Auflage, Leipzig 1903.
 - Peter Brook, Der leere Raum, Berlin 1983.
 - Alexander Moszkowski, Schultze und Müller im Ring des Nibelungen, Berlin 1881.
- Druck** Bruns Druckwelt GmbH & Co. KG, Minden



WENN ES IHNEN HEUTE GEFALLEN HAT, ERWARTEN WIR SIE GERNE IM NÄCHSTEN JAHR. WIR FREUEN UNS AUF SIE!
 UND DAMIT ES WEITERGEHEN KANN, BITTEN WIR SCHON JETZT UM IHRE UNTERSTÜTZUNG: DE16 4908 0334 007704

AUFFÜHRUNGEN IM STADTTHEATER MINDEN:

MITTWOCH, 9. SEPTEMBER 2015 / 18:00 UHR (PREMIERE)

FREITAG, 11. SEPTEMBER 2015 / 19:30 UHR

SONNTAG, 13. SEPTEMBER 2015 / 18:00 UHR

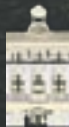
FREITAG, 18. SEPTEMBER 2015 / 19:30 UHR

SONNTAG, 20. SEPTEMBER 2015 / 16:00 UHR

DIENSTAG, 22. SEPTEMBER 2015 / 19:30 UHR

GESCHLOSSENE SCHULVORSTELLUNG: DIENSTAG, 15. SEPTEMBER 2015 / 11:00 UHR

**NORDWESTDEUTSCHE
PHILHARMONIE**



STADT
THEATER
MINDEN

Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen



**KUNST
STIFTUNG
NRW**