

# DIE WALKÜRE

ERSTER TAG DES BÜHNENFESTSPIELS  
»DER RING DES NIBELUNGEN«

MUSIK UND TEXT VON Richard Wagner

ESSAY VON MICHAEL P. STEINBERG  
ZUR PRODUKTION »DIE WALKÜRE«  
AN DER STAATSOOPER UNTER DEN LINDEN  
IM SCHILLER THEATER 2011

# SIEGMUNDS TOD

TEXT VON Michael P. Steinberg

»Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein.« Walter Benjamin schrieb diesen heute zum wissenschaftlichen Kanon gehörenden Satz zu Beginn des Zweiten Weltkriegs, den er nicht überleben sollte. Seine Bemerkung setzt sich kritisch mit der Geschichte an sich wie auch mit ihrem Verständnis in der Wissenschaft und in den Künsten auseinander. Vielleicht ist kein Dokument der Kultur für diese Auseinandersetzung geeigneter als das Werk Richard Wagners, denn es bildet nicht nur eine fundierte Analyse der Annäherung von Kultur und Barbarei, es ist zugleich auch das Symptom dieses Phänomens.

Wenn wir uns dem Innersten von Richard Wagners »Ring des Nibelungen« nähern, und das tun wir mit der »Walküre«, nähern wir uns dem zentralen Problem und Kernstück der Tetralogie, das gleichzeitig das zentrale Problem der Karriere und des Erbes Wagners ist: der wechselseitigen Beziehung von Kultur und Barbarei, Schönheit und Gewalt. Dies ist die Geschichte Wotans, und es ist auch Wagners Geschichte.

Wotans Geschichte beginnt mit seinem erfolglosen Diebstahl des Goldes und des Rings von Alberich, der wiederum das Gold dem Rhein entrissen hatte. Wotans misslungenes Tauschgeschäft ist nur insofern erfolgreich, als dass er das Gold, den Ring und damit seine Macht von einem Nibelungen an einen Riesen weitergibt, mit anderen Worten: von einem Akteur aktiver Unwissenheit an einen

Akteur passiver Unwissenheit. Schon zu diesem Zeitpunkt ist es offensichtlich, dass sich Wotan nach seiner Ankunft in Walhall bemühen wird, seine Beute zurückzubekommen, und dass er, um dies zu erreichen, Erda aufspüren muss. Wotans Interesse an Erda ist strategisch und erotisch zugleich. Wotans Strategie dient der Konstituierung der Familie als Vermittler zwischen der privaten und der öffentlichen Welt, mit anderen Worten: zwischen Eros und Liebe auf der einen und Reichtum und Macht auf der anderen Seite. In gewisser Weise kann man sagen, dass diese Art des Denkens und Handelns zu den Grundfesten von Mythologie und Tragödie gehört, von den altnordischen Quellen der Wagnerschen Götter bis zur klassischen griechischen Kosmologie eines Homer oder Sophokles. Sophokles' korrupter König Kreon zum Beispiel – mitschuldig an dem Tod der Kinder seines Schwagers Ödipus – ist nicht in der Lage, zwischen Liebe, Pflicht und Staatsraison zu wählen. Sophokles' Tragödie »Antigone« bildete den zentralen Bezugspunkt für die Vorliebe des deutschen 19. Jahrhunderts zum Drama und seiner philosophischen Kraft. Wotan allerdings besitzt weder einen Staat, noch dient er einem solchen. Er ist zwischen seiner privaten Welt und der großen, universalen Welt hin- und hergerissen. Dennoch wird für ihn wie für Kreon die Familie nicht nur zum »Mediator« zwischen privatem und öffentlichem Bereich, sondern auch zum »Instrument« dieser Vermittlung. Es ist deshalb richtig, dass George Bernard Shaw die Handlung des »Rings« in den Kontext des Kapitalismus und seiner »Gesetze« des grenzenlosen Handels, anstatt in den Kontext von staatlicher und nationaler Politik brachte. Lassen Sie mich Ihnen deshalb die »Wotan GmbH« vorstellen, eine multinationale Gesellschaft.

Die »Wotan GmbH« möchte ihren Aufsichtsrat mit Familienmitgliedern besetzen – das ist die Handlung der »Walküre«. Hier offenbart sich Wotans Modernität, vor

dem Hintergrund, dass seine Macht durch den Zwang zur Einhaltung von Verträgen gefährdet ist. »Der Verträge bin ich nun Knecht«, gesteht er seiner Tochter Brünnhilde. Er hat ein verbindliches Tauschgeschäft – die Zusage von Freia an die Riesen als Zahlung für den Bau von Walhall – durch ein anderes ersetzt: die Überlassung von Gold und Ring. Um den Vertrag anzuerkennen und ihm gleichzeitig zu entfliehen, arrangiert Wotan, dass seine Zwillingsskinder Siegmund und Sieglinde zueinanderfinden und zusammen Siegfried zeugen, dessen Abstand von zwei Generationen zu Wotan nötig ist, um die Rahmenbedingungen zu schaffen, welche es Siegfried möglich machen werden, das Gold und den Ring für Wotan unter dem Deckmantel seiner angeblich privaten Angelegenheiten zurückzuholen. Wotans Umgehung des Erbschaftsrechts aber schützt ihn nicht vor dem Eherecht. Dies hat sein verantwortlicher Rechtsberater Loge, ein Junggeselle, vermutlich nicht berücksichtigt. Wotans Gefährtin Fricka, deren Portfolio den Bereich Eherecht und damit die Aufrechterhaltung der Tabus Untreue und Inzest beinhaltet, ruiniert diesen Plan. Wotans erzwungene Abhängigkeit von diesen gesetzlichen Beschränkungen zwingt ihn deshalb, Gewalt gegen seine eigenen Kinder anzuwenden, was die Ermordung seines Sohnes Siegmund und den Missbrauch und Ruin seiner Tochter Brünnhilde nach sich zieht.

\*

Im 19. Jahrhundert entwickelt sich die Mehrgenerationenfamilie ganz plötzlich zum Treffpunkt und zur Bruchstelle der traditionellen Welt von Gemeinschaft, Ehre und Gefühl und der zeitgenössischen Welt von Gesellschaft, Austausch und Kommerzialisierung. Wenn sich die Familie nach innen wendet, erfährt und verkörpert sie sich selbst in Gefühlen von Zuneigung – und vielleicht Liebe.

Wenn sie sich nach außen an die Welt wendet, oder wenn sie sogar ihre eigenen inneren Beziehungen nach verinnerlichteten weltlichen Regeln ausrichtet, wird sie zu einer Institution der Macht. Gemäß dieses Systems sind Liebe und Inneres weiblich, Macht und Selbstbehauptung dagegen männlich. Die Kontinuität der Generationen ist patriarchalisch definiert: als eine Kontinuität des Namens, des Kapitals, des Eigentums und der Macht. Die Kontinuität der Liebe ist rational weitaus schwieriger zu fixieren, da Liebe von subjektiver Energie und von zwischenmenschlichen Beziehungen abhängig ist.

In der bürgerlichen Familie des 19. Jahrhunderts tauchen Liebesbeziehungen in Form von Konfigurationen und bildlichen Ausdrücken auf, welche der Weitergabe von Macht und Kapital von einer Generation an die andere konträr gegenüber stehen. Eine hauptsächliche Art dieser von Beziehung ist die zwischen Bruder und Schwester. In der Literatur des 19. Jahrhunderts ist das Bruder-Schwester-Verhältnis in der Tat ein geradezu klassischer Schauplatz der emotionalen Bande. Geschwisterliche Verhältnisse passen nicht zu der Rationalisierung der Familie als einer wirtschaftlich produktiven, dynastischen und Kapital schaffenden Einheit. In dieser neuen Welt schlagen die emotionalen Bande zwischen Geschwistern schnell in Gewalt um, wenn zum Beispiel einer der Brüder die Vermögensbildung in die Hand nimmt: Fafner gegen Fasolt, Alberich gegen Mime, sogar Siegfried gegen seinen falschen Bruder Gunther. Das Verhältnis zwischen Bruder und Schwester muss dagegen als eine besonders ausweglose Situation im Spannungsfeld zwischen Emotio und Ratio verstanden werden.

Die Intensität der Bruder-Schwester-Beziehung zu dieser Zeit und ihre erotische Aufladung führt oftmals zur ihrer Einstufung als Inzest. David Warren Sabean schlägt Folgendes vor: »Die Beziehung zwischen Brüdern und Schwestern ist ein zentrales Thema der deutschen

Familie in der post-napoleonischen Ära. Heinz Reif demonstriert in seiner Studie zu Paderborner Adelsfamilien, dass die Ideale der neuen bürgerlichen Familie zu dieser Zeit sogar für den Landadel charakteristisch wurden: Innerlichkeit, Freundschaft, Ehe, emotionales Werben, Individualisierung und gefühlvoller Zusammenhalt erfuhren hohe Wertschätzung. Familienverhältnisse waren von intensiven inneren Erfahrungen und der Konstruktion persönlicher, auf Gefühlen basierender Beziehungen mit einer Tendenz zur Entwicklung individualisierter Ausdrucksformen gekennzeichnet. Zu dieser Zeit tritt bei Familien des Adels wie des Bildungsbürgertums eine neue Betonung zweipoliger Beziehungen auf, welche zum Teil andere Familienmitglieder ausschlossen. Des Weiteren gab es ein großes Interesse daran, Briefe zu schreiben, um einzelne Personen in der Familie anzusprechen und besondere Beziehungen zu Gleichaltrigen aufzubauen, zuallererst zu Geschwistern.«<sup>1</sup>

Im Jahre 1800, so Sabean, kontrastierte der Wittenberger Theologe Carl Nitzsch die Reinheit der geschwisterlichen Liebe mit der Unreinheit und Eigennützigkeit der ehelichen Liebe, in welcher Lust mit Egoismus assoziiert wird. Paradoxerweise funktioniert die Kennzeichnung der geschwisterlichen Liebe im Sinne eines Reformansatzes der Liebe und besaß ein erotisierendes Moment. Die deutsche Literatur zwischen 1770 und 1830 war durchtränkt von Geschichten bewussten und unbewussten Inzests. Die reale Beziehung zwischen Johann Wolfgang von Goethe und seiner Schwester Cornelia wurde von psychoanalytischen Beobachtern als inzestuös angesehen und von Kurt Eissler sogar als »das Zentrum von Goethes Kreativität« bezeichnet. Etwas weniger berühmt – aber nicht weniger bedeutsam – war offenbar das Verhältnis von Felix und Fanny Mendelssohn Bartholdy sowie von Heinrich und Ulrike von Kleist. In allen Fällen wurden die geschwisterliche Zunei-

gung und gegenseitige Anziehungskraft von einem Gefühl der Gleichheit in Erziehung und Kindheitsnaturell gefördert. Und in beiden Fällen, wie Sabean herausstellt, beanspruchte das männliche Geschwisterkind die Führungsrolle im öffentlichen Leben für sich.

Die erotische Zuneigung zwischen Bruder und Schwester ist noch in einer anderen Art und Weise als ein spezifisches Phänomen des frühen 19. Jahrhunderts charakterisiert, und zwar in Bezug auf den romantischen Begriff der Androgynität. In den Beiträgen der Zeitschrift »Athenäum« der Gebrüder Schlegel wurde Androgynität als Harmonisierung des männlichen mit dem weiblichen Charakter und ergiebigste Quelle der Kreativität gewürdigt. Für Geschwister aus dem Bürgertum, welche in ein sozial patriarchalisch ausgerichtetes Modell der ästhetischen Erziehung gezwängt wurden, bot das Erkennen einer gegengeschlechtlichen Version des Selbst im Geschwisterteil ein Spiel mit der Androgynität. Der Zwilling wird dabei zum idealen geistigen Typus für diese Möglichkeit: Das Gesicht ist die gegengeschlechtliche Replik der eigenen Identität.

In Wagners Siegmund und Sieglinde haben wir ein spätes – und nicht etwa ein erstes – Beispiel für diesen Idealtypus. Für das männliche Geschwisterkind – für Goethe und Felix Mendelssohn zum Beispiel – bedeutete der kulturell sanktionierte Fortgang dieser ästhetischen Erziehung und ihr Spiel mit der Androgynität das endgültige Erlangen einer gesicherten Männlichkeit. Ermöglicht wurde dies durch die sukzessive Trennung von der Schwester, die mit Nachdruck beinhalten, dass diese ihre Fähigkeiten auf das eigene Heim beschränkte, während der Bruder seine Fähigkeiten in die Welt hinaustragen konnte.

Der inzestuöse Bund von Siegmund und Sieglinde, welcher im Zentrum der Handlung steht, verortet die »Ring«-Tetralogie also auch im Zentrum der familiären

und sozialen Netzwerke des 19. Jahrhunderts. Siegmund in seiner einzigartigen psychologischen Feinheit und Vielschichtigkeit verkörpert genau diese Komplexität und Verletzlichkeit einer Zwischengeneration im Übergang vom Familienunternehmen zum System des Kapitalismus. Sein Leben spürt dem kulturellen und politischen Übergang von freiheitlicher Hoffnung zum brutalen Verrat in Deutschland um die Mitte des 19. Jahrhunderts nach. Sein Charakter stellt die Hoffnung und die Niederlage einer Subjektivität dar, welche das Innenleben und die ethischen Handlungen miteinander vereinigt. Seine Musik bezieht sich auf das Gleiche, auf die gleiche Hoffnung und die gleiche Niederlage.

Der Plan Siegmunds – Wotans Plan – wird durch das plötzliche Auftauchen des sogenannten Schwertmotivs am Ende des »Rheingolds« signalisiert. Die Figur des Siegmund taucht zu Beginn der »Walküre« auf. Wenn wir uns den »Ring« als Konzert vorstellen, dann würde Siegmund als Soloinstrument einsetzen. Damit erinnert er an die Figur der Gräfin Almaviva in Mozarts »Le nozze di Figaro«. Aber während Siegmunds Auftritt, wie auch jener der Gräfin, zu Beginn des zweiten Teils innerhalb einer vierteiligen Großform geschieht, kommt ihm eine zusätzliche Bedeutung als eröffnende Geste im ersten der drei großen musikalischen Dramen zu. Ihnen geht ein Prolog voraus – eine Stellung, die Wagner dem »Rheingold« explizit zuweist.

Im ersten Akt der »Walküre« wird Siegmund ein ungewöhnliches Vorrecht gewährt, indem er seine Stimme in einer Kombination von Selbst-Bewusstsein und Selbst-Präsentation in der Ich-Form erhebt. Man könnte sagen, dass er die Erlaubnis des Dramas bekommt, seine eigene musikalische und psychologische Subjektivität zu konstruieren. Diese »Erlaubnis« kann als Geste einer vorläufigen »Gastfreundschaft« seitens des Dramas verstanden werden, als Gegenstück zu der flüchtigen Gastfreundschaft, welche ihm von dem feindselig gesinnten Hunding gewährt

wird. Siegmund ist damit gleichzeitig Zentralfigur und Gast des musikalischen Dramas. Im Verlauf des ersten Akts verschafft er sich durch zwei unerwartete, widersprüchliche Auseinandersetzungen Gehör: mit seinem erotischen Gegenpart und mit dem Erbe seines Vaters.

In seinem Bericht an Sieglinde und Hunding erinnert sich Siegmund an eine rastlose Kindheit mit seinem Vater, den er »Wälse« nennt. Wälse und sein Sohn werden von der Gesellschaft geächtet und greifen trotzdem in sie ein, um Gerechtigkeit herzustellen. Sie vertreten andere Werte als ebendiese Gesellschaft, und sind, wie Hunding mit wachsender Erregung erklärt, »ein wildes Geschlecht«, welches von allen gehasst wird. Wagners Anerkennung des edlen Charakters Siegmunds scheint offensichtlich. Weniger offensichtlich ist jedoch der Grad seiner Identifizierung mit Siegmund selbst. Ein erster Bestandteil dieser Identifizierung ist die Gleichsetzung mit dem vereitelten Revolutionär: Siegmund und Richard als verhinderte Helden der Revolution von 1848 mit ihren Wünschen und Zielsetzungen. Noch eigentümlicher ist, dass Wagners Identifizierung mit Siegmund das Bild des Ausgestoßenen in seinen verschiedenen symbolischen Erscheinungsformen beschwört. Wälse, der Fliegende Holländer (alias Ahasverus, der »Ewige Jude«), hat einen Sohn, welchen er liebt, erzieht, verlässt und schließlich tötet. Die Konstruktion von Wagners eigenem, phantasmatischem Verhältnis bezüglich von Fragen der Vaterschaft und Abstammung in diesem Bereich ist vielschichtig genug. Wagners eigene Biographie ist von dem Gefühl des Verlassenwerdens, ausgelöst durch den Tod seines Vaters, gekennzeichnet. Dies geht einher mit seiner Furcht vor einer möglichen Vaterschaft des zweiten Mannes seiner Mutter, dem Schauspieler Ludwig Geyer. Geyer war eigentlich Pantomime. Vom »Pantomimen« zu Mime – der Allegorie des falschen, jüdischen Vaters – ist der Weg nicht weit. Wagner verdächtigte Geyer, sein biolo-

gischer Vater und außerdem jüdisch zu sein, was nicht der Wahrheit entsprach. Weiterhin gibt es seine im Nachhinein als leidig empfundene musikalische Abstammung von zwei prominenten Komponisten seiner Jugend: von Meyerbeer und Mendelssohn, den Wagner in der Folge des Gefühls, von ihm verlassen worden zu sein, verleugnete. Schließlich gibt es noch den größtenwahnsinnigen Wagner, der sich mit Christus selbst identifizierte, dem ursprünglichen und vollkommenen Sohn, welcher von seinem jüdischen Vater verlassen wurde: dem »Alten Gott«, um Nietzsches Bezeichnung für Wotan zu benutzen. Wagner-Siegmund-Christus: Der Sohn, der von seinem jüdischen Vater im Namen der Gerechtigkeit erzogen, geliebt und getötet wurde. Nicht zufällig arbeitete Wagner zu der Zeit der ersten Entwürfe für den »Ring« auch an einem Sprechdrama namens »Jesus von Nazareth«.

Diese jüdische Komponente der symbolischen Beteiligung Wagners in Siegmund bringt einen wichtigen Aspekt und einen Wendepunkt in der Geschichte der deutsch-jüdischen Beziehungen im 19. Jahrhundert und der symbolischen Konstruktion der eigenen Identität und der Identität der Anderen zur Sprache. Die Aufladung Siegmunds mit einer jüdischen Phantasie bringt nicht nur die phantasmagorische Konstruktion des Juden als dem »Anderen« hervor, sondern auch das entsprechende Phantasiegebilde des Juden als innerstes und höchst gefährliches Selbst. So wird der traumhaft vergegenwärtigte »Andere« am gefährlichsten, wenn er die innersten und am stärksten unterdrückten Aspekte der eigenen Identität zu verkörpern scheint.

Siegmund ist somit die Verkörperung einer komplizierten und ambivalenten jüdischen Phantasie. Diese Phantasie ist philosemitisch und antisemitisch zugleich – zwei Haltungen, welche mehr Gemeinsamkeiten als Unterschiede aufweisen. Siegmund ist ein adliger Außenseiter,

aber er verdirbt und verführt auch die Gesellschaft, wenn wir Fricka Glauben schenken möchten. Er ist eine komplizierte Figur und auf keinen Fall zu unterschätzen.

Der junge Thomas Mann – ästhetisch frühreif und ideologisch verwirrt – stürzte sich kopfüber in den Strudel der Fin-de-siècle-Phantasie des jüdischen Siegmund. In seiner 1905 verfassten Erzählung »Wälsungenblut« porträtiert Mann einen hart arbeitenden Beamten namens Beckerath, einen Kulturbanausen, der mit der kultivierten Sieglinde Aarenhold verlobt ist, deren Loyalität in erster Linie ihrem Zwilling Bruder Siegmund gilt. Beckerath ist Hunding und Thomas Mann selbst, Sieglinde nimmt dagegen zwangsläufig die Position der Katia Pringsheim ein, Zwillingsschwester von Klaus Pringsheim und Manns frisch angetraute Ehefrau, deren Familie nicht allzu erfreut über die Erzählung war. Dies sollte auch für uns gelten, denn die Gleichsetzung von jüdischer Herkunft mit rassischer Absonderung und Inzest ist so eindeutig, dass sie nicht explizit benannt werden muss.

Die Erzählung beginnt mit einem Mittagessen bei den Aarenholds, an dem Siegmund und Sieglinde Beckerath fragen, ob er den Geschwistern den Besuch einer Aufführung der »Walküre« am selben Abend erlaube, als eine letzte Handlung in geschwisterlicher Vertrautheit vor Sieglindes Hochzeit. Die beiden wohnen der Aufführung alleine in der Familienloge bei. An dieser Stelle erzählt Mann, wie die Zwillinge die Handlung der »Walküre« erleben: Siegmund berichtet bewegt von dem Hass und dem Neid, welcher wie ein Fluch über seinem Leben und dem Leben seines außergewöhnlichen Vaters liegt, wie ihr Haus niedergebrannt und seine Schwester verschleppt wurde, wie sie in den Wäldern ein verfolgtes, ausgegrenztes Leben führten, und wie er zuletzt auf rätselhafte Weise auch seinen Vater verlor. Dann singt Siegmund von seinem größten Schmerz: von seiner Sehnsucht nach Menschen, von seinem

Verlangen und seiner unablässigen Einsamkeit. Er singt von Männern und Frauen, von gelegentlicher Freundschaft und Liebe, die ihn aber immer wieder ins Dunkle zurückstoßen. Ein Fluch liegt auf ihm, er ist gezeichnet von dem Stigma seiner eigentümlichen Herkunft.

Die erotische Spannung zwischen Siegmund und Sieglinde Aarenhold wächst während der Aufführung, und als sie schließlich zu Hause angekommen sind, vollziehen sie nicht nur den Liebesakt wie ihre Wagnerschen Vorbilder, sondern sie tun dies sogar auf einem Eisbärenfell. Mann schließt die Erzählung mit der Beobachtung, dass an Siegmund in post-koitaler Erregung »einen Augenblick die Merkzeichen seiner Art sehr scharf auf seinem Gesichte hervor[traten]«. Die jüdische Herkunft kann nicht länger verborgen werden, so Mann, angesichts des naturgemäßen, archaischen Wesens des inzestuösen Geschlechtsverkehrs.

Der Antisemitismus in Manns Porträt darf allerdings die starke Neigung der deutschen jüdischen Leserschaft, sich mit Siegmund zu identifizieren, nicht verdecken. Das jüdische Publikum der Jahrhundertwende erkannte mit Sicherheit die deutliche Stereotypisierung von Alberich, Mime und – etwas subtiler – von Loge. Aber genau so sicherlich identifizierten sie sich nicht mit diesen Figuren. Wenn sie den antisemitischen Stereotyp hinnahmen, identifizierten sie sich vermutlich eher mit dem Erzeuger dieses Stereotyps und verbanden diese Figuren mit ihrer Vorstellung des kulturell unterlegenen osteuropäischen Juden. Sie identifizierten sich mit Siegmund und benannten ihre Söhne nach ihm. Wie Lohengrins ist auch Siegmunds Herkunft adlig, was allerdings für seine Position in der Außenwelt irrelevant ist: Sein Heldentum erschuf er selbst, wie auch seine Persönlichkeit an sich.

Diese Identifikation hielt tatsächlich auch nach 1933 an. Ernst Bloch schrieb, dass Siegmund und Sieglinde als Flüchtlinge verstanden werden müssen, da das Liebes-

motiv eine tiefgreifende Einsamkeit ausdrücke. Siegmund, so Bloch, handle als der am meisten leuchtende, freie und unkonformistische aller Helden des »Rings«, völlig anders als der »freie« Siegfried, welcher sich damit begnüge, unbefangen seiner eigenen Natur zu folgen.<sup>2</sup>

Das Vorspiel zum ersten Akt der »Walküre« schildert einen Sturm, durch den Siegmund auf seinem Weg zu Sieglinde zu Hundings Feuerstelle läuft. Das Vorspiel zum zweiten Akt ist abstrakter in seinem Zutagetreten von Gewalt; trotzdem gibt es Variationen des Schwertmotivs in beiden instrumentalen Vorspielen, was ihre enge Verwandtschaft bezeugt. Wenn sich der Vorhang zum zweiten Akt hebt, merken wir jedoch, dass durch die musikalischen Unterschiede eine andere Figurengruppe angekündigt wird – namentlich Wotan und Brünnhilde. Brünnhilde, die Walküre, ist eine Reiterin, und die abschließenden Kadenz des Vorspiels weisen darauf hin. Aber sogar diese Musik wird metaphorisch, indem sie auf die Übergabe der Macht von dem alle Regeln überschreitenden Sohn Siegmund an den strafenden Vater Wotan hindeutet, also auf die traumatische Umkehrung des Generationenerbes.

Siegmunds wiederholte Manifestierung seiner selbst kommt erst zu ihrem Ende, als er getötet wird. Der »Ring« ist symptomatisch für den Tod einer befreiten und offenen Innerlichkeit der Generation nach 1848. Siegmund ist das geliebte Subjekt nicht nur der Erzählung, sondern auch des Musikdramas. Die musikalische Innerlichkeit erholt sich nicht mehr von diesem vorgezeichneten Tod. Siegmunds Nachkommenschaft, namentlich Siegfried, steht für eine vollkommen neue musikalische wie auch politische Ästhetik, und zwar für den Übergang von einer freien Subjektivität zu einer aufgezwungenen, beschränkten Identität.

Siegmund ist ein 48er, Siegfried dagegen ein Sohn einer späteren Epoche, der Gründerzeit und des Kai-

serreichs. Siegfried wird erst im Sommer 1876 volljährig. Der deutsche Ausdruck »Mündigkeit« ist vom Wort »Mund« abgeleitet: Das Erwachsenwerden wird also damit gleichgesetzt, eine Stimme in der Öffentlichkeit zu haben. Die Geschichte des »Rings« macht es notwendig, neue historische Berechnungen anzustellen: Wenn Siegfried 1876 erstmalig singt, müssen wir daraus schließen, dass sein Vater Siegmund zwanzig Jahre vorher durch die schuldige Hand seines eigenen Vaters Wotan starb. In Wahrheit sang Siegmund erstmalig im Sommer 1870 in München – kein unbedeutendes Datum für den symbolischen Tod der »Generation 1848«. Ob das frühe Publikum der »Walküre« jedoch das Mitschwingen einer derartigen Symbolik fühlte, muss offen bleiben.

Wie wir uns erinnern, wird Siegfried für Wotans Plan, den Ring und seine Macht zurück zu gewinnen, instrumentalisiert. Durch Vertrag und Gesetz gezwungen, dem Riesen Fafner Alberichs Ring zu überlassen, braucht Wotan einen freien, ungebundenen Menschen, welcher den zum Fetisch gemachten Gegenstand wieder in Besitz nehmen kann, ohne dabei zu wissen, dass er für sein eigenes Familienunternehmen arbeitet. In Wotans Vorstellung ist Siegfried ein Ding, keine Person. Es ist Siegmund, den Wotan liebt – und tötet; Siegmund, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts der bürgerliche Sohn in diesem grundlegend bourgeoisen Epos einer sozial, industriell und politisch aufsteigenden Familie ist.

Im Übergang der Generationen von Siegmund zu Siegfried, von 1848 zu 1870, von freiheitlicher Hoffnung zu nationalistischer Macht, ist das 19. Jahrhundert verloren. Der Tod Siegmunds durch die Hand seines sich selbst überlistenden Vaters Wotan zeigt eine brutale Allegorie der Zerstörung der Innerlichkeit durch die Hand einer sich selbst überlistenden Moderne, in welcher Vernunft nicht Freiheit ist, sondern nur jenen »Eisernen Käfig« produziert,

von dem Max Weber gesprochen hat. Das Pathos in Wotans Abschiedsgesang am Ende der »Walküre« liegt in seiner Überdetermination: Es ist Wotans Abgesang auf das Versprechen einer Innerlichkeit, die er nie verstanden hat, und an der er aufgrund seiner Arroganz scheitert. Es ist in einem gewissen Sinne auch Wagners Abgesang auf eine Welt, an der er in ähnlicher Art und Weise gescheitert ist, und daher in gewisser Weise ein Abgesang auf Musik an sich. Wie Brünnhilde zu Wotan sagt: Er ist sein eigener Feind geworden – ein Dilemma, das auch auf Wagner zutrifft.

- 1 David Warren Sabeau: »Fanny and Felix Mendelssohn Bartholdy and the Question of Incest«, in: »The Musical Quarterly« 77/4 (Winter 1993), S. 712.
- 2 Diesen Hinweis führt auch Patrice Chéreau in der Denkschrift zu seiner Ring«-Produktion für die Bayreuther Festspiele an. Siehe Patrice Chéreau: *Lorsque cinq ans seront passés*«, Toulouse 1994, S. 17.

Aus dem Englischen übersetzt von Julia Maxelon

## IMPRESSUM

**HERAUSGEBER** Staatsoper Unter den Linden  
**INTENDANT** Matthias Schulz  
**GENERALMUSIKDIREKTOR** Daniel Barenboim  
**GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR** Ronny Unganz

**REDAKTION** Dr. Detlef Giese, Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

© 2010 Staatsoper Unter den Linden

**TEXTNACHWEISE** Der in englischer Sprache verfasste und ins Deutsche übertragene Text von Michael P. Steinberg ist ein Originalbeitrag für das Programmhefte der Produktion »Die Walküre« an der Staatsoper Unter den Linden 2011 und des Teatro alla Scala 2010.

**GESTALTUNG, LAYOUT** Dieter Thomas nach Herburg Weiland, München