

Von der Verhüllung zur Entdeckung der Körper

Anmerkungen zur Inszenierungsgeschichte von Wagners *Ring des Nibelungen*

»Nirgends zeigte sich deutlicher, daß der Deutsche seinen Körper noch nicht entdeckt hatte, als bei Wagner, wo man die lächerlichsten Verunstaltungen der Leiblichkeit duldet: die Siegfriede mit den eingeschnürten Bierbäuchen, die Siegmunde mit wurstartig ausgestopften Trikotbeinen, die Walküren, die ihre freie Zeit zwischen Schüsseln voll dampfender Leberknödel und schäumenden Maßkrügen im Münchner Hofbräuhaus zu verbringen scheinen, die Isolden, die als ›Riesendamen‹ vor den Jahrmarktsbuden unwiderstehliche Anziehungskraft auf die Sinne von Schlächterburschen ausüben müßten.«

Es war einer der prominenten Theaterreformer des beginnenden 20. Jahrhunderts, Georg Fuchs, der seiner Leserschaft im Jahr 1906 von diesen leidvollen Erfahrungen Mitteilung machen mußte. Dieses Bild der »wurstartig ausgestopften Trikotbeine« und der »Walküren vor Schüsseln voll dampfender Leberknödel« mag sich zwar immer noch hartnäckig in einigen Köpfen halten – Köpfen zumeist, die noch nie eine Wagner-Aufführung erlebt haben. Doch haben die inzwischen 125 Jahre Aufführungsgeschichte von Wagners Tetralogie bewiesen, daß gerade der *Ring* mit der breitesten Vielfalt szenischer Gestaltungsmittel und Inszenierungsweisen im Bereich der Oper aufwarten kann.

Die Geschichte des Regietheaters um den *Ring* ist fast so alt wie die Tetralogie selbst. Das Werk und seine Aufführung immer neu in Frage zu stellen, ist nicht erst eine Erfindung der letzten Jahrzehnte Inszenierungsgeschichte. Schon Wagner selbst rang mit seinem eigenen Werk bei dem Versuch, es zur Aufführung zu bringen. Die Suche des Komponisten nach der richtigen Weise, sein Werk in Szene zu setzen, erwies sich unweigerlich als die Jagd nach einem Phantom. Es hätte eigentlich Wagner selbst schon einleuchten müssen, daß er die Such-Haltung nur etwas hätte umlenken müssen, von der Suche nach der *richtigen* Realisierung zur Suche nach einem *überzeugenden* Umgang mit dem Material, und dann sind wir gar nicht mehr so weit von der Stoßrichtung des zeitgenössischen Regietheaters entfernt.

Welchen Wert Wagner der Aufführung, der Gesamtheit der musiktheatralen Ausdrucksmittel, beimaß, wird deutlich, wenn man sich die Probenzeiten für die erste zyklische Aufführung des *Ring* anlässlich der ersten Bayreuther Festspiele vor Augen führt. Bereits im Sommer 1874 – also zwei Jahre vor der Uraufführung – begann Wagner mit den Vorproben in Haus Wahnfried in Bayreuth. Gegenüber einem seiner schärfsten Kritiker, Eduard Hanslick, formulierte Wagner im selben Jahr: »Ein Kunstwerk existiert nur dadurch, daß es zur Erscheinung kommt. Dies Moment ist für das Drama die Aufführung auf der Bühne.« Doch das ›Wie‹ des zur Erscheinung Kommens muß natürlich je nach Ort und Zeit der Aufführung unterschiedlich ausfallen, denn – so Wagner in seiner Schrift »Oper und Drama« von 1851 – »das Unvergleichliche des Mythos ist ja, daß er jederzeit wahr, und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist.«

Mit der von ihm selbst verantworteten Aufführungsserie im Jahr 1876 war der Komponist allerdings alles andere als zufrieden. Angesichts der bevorstehenden Generalproben notierte seine Gattin Cosima (am 28. Juli 1876) in ihr Tagebuch: »Immer tiefere Einsicht in die Unvollkommenheit der Darstellung! ...« Vor allem an den allzu vordergründig-realistischen Bühnenkostümen des Professors Doepler mit ihren Tierhörnern, Fellen und Eisenrüstungen ließ er kein gutes Haar: »Die Co-

stüme erinnern durchweg an Indianer-Häuptlinge und haben neben dem ethnographischen Unsinn noch den Stempel der Kleinen-Theater-Geschmacklosigkeit! Ich bin darüber trostlos«. Und so ist es nicht erstaunlich, daß Wagner das Resümee seines ersten Versuchs einer szenischen Realisierung des gesamten *Ring* auf die knappe Formel brachte: »Kinder! schafft Neues! Nächstes Jahr machen wir alles anders.«

Doch dazu, im nächsten Jahr alles anders zu machen, ist er selbst nicht mehr gekommen. Die zweiten Bayreuther Festspiele fanden erst sechs Jahre später, 1882, statt und drehten sich ausschließlich um den neuen *Parsifal*. Und im Jahr darauf starb Richard Wagner ja bekanntlich in Venedig. Es war seinen Nachfolgern überlassen, seine Werke und vor allem den *Ring* in immer neuem Lichte zur Erscheinung zu bringen. Seine Witwe Cosima mißverstand diesen Auftrag als Einbalsamierung der szenischen Konzeption der ersten Festspiele durch Wagner selbst, mit der der Komponist ja nachweislich so unzufrieden gewesen war. Infolge des nun einsetzenden Wagner-Kultes wurden die Bayreuther Festspiele schnell zum gesellschaftlichen Ereignis. Bayreuth »zog genau die modischen Publikumsmassen, die Neureichen und den europäischen Hochadel an, jene Klientel, die Wagner eigentlich ausschließen wollte. Die prophetischen Worte Friedrich Nietzsches hatten sich erfüllt: ›Die Deutschen haben sich einen Wagner zurecht gemacht, den sie verehren können.« (Dieter David Scholz).

Der Wagner-Kult manifestierte sich zum einen im naiven Glauben an die Kraft des Naturalismus, gleichzeitig aber auch in einer gefährlichen Tendenz zu deutschnationaler Interpretation des Heldischen. »Der Komponist wurde biographisch verklärt und politisch vereinnahmt. Er wurde idoliert zum Religionsgründer eines germanischen, antisemitischen, völkischen Christen- und Deutschtums.« (Scholz) Es ist wohl nicht übertrieben, hier schon die Basis dessen zu sehen, was zum dunkelsten Kapitel in der Aufführungsgeschichte von Wagners Oeuvre in Deutschland werden sollte, die Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten. Von 1933 bis 1945 wurde »mit großem Aufwand die Identifikation der Nationalsozialisten mit dem Werk Wagners propagiert, auch wenn es dabei um einen mißbrauchten Wagner ›auf der Stufe der Verhunzung‹ ging, um mit Thomas Mann zu reden.« (Scholz)

Der Neuanfang der Bayreuther Festspiele, sechs Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs, 1951, im sogenannten Neu-Bayreuth, war nicht nur die dringend notwendige Abgrenzung von der Vereinnahmungspraxis Richard Wagners durch die Nationalsozialisten, sondern auch im konkret ästhetischen Sinne eine Abkehr von einer Aufführungstradition, die sich in der Mehrzahl – einzelne rühmliche Reformer wie etwa Adolphe Appia ausgenommen – an die Illusionskraft naturalistischen Theaters gehalten hatte.

Mit Wieland Wagners künstlerischer Leitung der Bayreuther Festspiele begann die kritische, intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Material, immer auf der Suche nach der für den Moment überzeugenden Lösung, einer wirkungsmächtigen musiktheatralen Aufführung. »Keinen Wagner-Kult mehr. Sondern Theater, Theater, Theater« – das war in Wielands Worten (1955) die Losung von Neu-Bayreuth. Man sprach von Entrümpelung und meinte damit ganz konkret die Leere der Wielandschen Bühne wie auch den Angriff auf diejenigen, die immer noch davon überzeugt waren, in der Partitur des Meisters untrügliche, eindeutige Anweisungen für eine gelingende Aufführung vorzufinden. Mit Wieland Wagner begann die bis heute andauernde Tradition der durch die Inszenierungen ausgelösten Skandale. Zeit seines Lebens mußte er sich mit mehr oder weniger fanatischen Anhängern einer engstirnigen und mißverstandenen Werktreue auseinandersetzen. In einem Interview meinte er einmal treffend: »Die Vorschriften Richard Wagners, die sämtliche alten Wagnerianer auswendig können, sind für das Theater seiner Zeit und nicht für das Theater unserer Zeit. Die Vorschriften sind für die Kulissenbühne, sind für das Gaslicht und für die gemalte Hängede-

koration. Wir haben inzwischen die Lichtorgel, wir sind andere Menschen, und wir haben Kriege durchgemacht!«

Die Inszenierungsgeschichte des *Ring* seit dem Zweiten Weltkrieg läßt sich schreiben als immer neu perspektivierte Beleuchtung einzelner Aspekte, als Formulierung immer neuer Konzepte im Ringen mit dem Material. So waren Wieland Wagners Inszenierungen unter anderem geprägt durch die Auseinandersetzung mit den Wurzeln des *Ring* im griechischen Theater. Der als »Jahrhundert-Ring« apostrophierte und in den wildesten Reaktionen wahrlich zu einem solchen avancierte *Ring* des französischen Theater- und Filmregisseurs Patrice Chéreau aus dem Jahr 1976 verortete die Tetralogie in den politischen, gesellschaftlichen, sozialen Bedingungen ihrer Entstehungszeit und bot eine politische Parabel auf das 19. Jahrhundert. Harry Kupfer stellte 1988 in seinem *Ring* die Frage nach der Zukunft des Menschen angesichts des zerstörerischen Potentials, das jedem zivilisatorischen Akt innewohnt, angesichts der drohenden und mit Tschernobyl denkbar nahegerückten Selbstzerstörung des Menschen. Und in Kupfers Berliner Konzeption von 1993 ging er noch einen Schritt weiter zurück und verortete den Beginn der Katastrophe schon in der Entstehung des Menschen; in der Schöpfung selbst »ist die Katastrophe, der Untergang der Schöpfung bereits vorprogrammiert«, wie Kupfer in einem Interview zu seinem Berliner *Ring* formulierte: »Sobald aus dem Naturwesen der denkende Mensch wird, der aus der Weltesche einen Ast ausschneiden und daraus sein Wehr- und Machtinstrument fertigen kann, entsteht im Gegensatz zur Natur eine Intelligenz, die über mindere Intelligenzen Macht ausüben, Macht mißbrauchen kann und damit die gesamte Schöpfung gefährdet.«

Neben dem Aufzeigen der vielen intelligenten Lesarten und Konzepte ist es für die Formulierung einer Geschichte der *Ring*-Inszenierungen jedoch nicht minder wichtig, noch einen anderen Aspekt in den Blick zu nehmen. Zum Ereignis wird Theater und Oper nicht nur durch das Erkennen und Nachvollziehen von Regie-Konzepten, nicht nur durch die Sinne beanspruchende und überwältigende Bühnenbilder. Zum Ereignis wird Theater und Oper auch und vor allem durch die Präsenz der singenden Darsteller, der Körper und Stimmen auf der Bühne.

Patrice Chéreau ist es zu verdanken, daß der Körper als zentrales Element theatraler Wirkung aus den üppigen Gewändern der vorherigen Inszenierungen Wieland und Wolfgang Wagners befreit wurde und damit wieder zur Erscheinung kam. Diese Neu-Entdeckung des Körpers ging offenkundig auch mit einer günstigen Besetzungspolitik einher. Bei der als Ritual inszenierten Todesverkündigungsszene, als Brünnhilde Siegmund mit einem weißen Tuch einhüllte, präsentierte der ehemalige Zehnkämpfer Peter Hofmann seinen freien Oberkörper. Und seine Zwillingsschwester und Geliebte Sieglinde (Jeannine Altmeyer) war ihm im ersten Akt im wallenden, aber weit ausgeschnittenen, weißen Nachthemd erschienen, das vor allem in Bewegung den Körper immer wieder durchscheinen ließ.

In Harry Kupfers Inszenierungen in Bayreuth (1988) und in Berlin (1993-96) wurde diese körperbetonte Bewegungsfreude noch einmal gesteigert bis zum sportlichen Aktionismus. Das Bühnenbild von Hans Schavernoch mutierte zeitweise zur Sportarena, wenn etwa in Bayreuth der Ex-Sportler Peter Hofmann in der *Walküre* nun tatsächlich sportive Höchstleistungen vollbrachte, indem er aus einiger Höhe herunterspringen mußte, um sich in Hundings Hütte zu flüchten, oder wenn im *Siegfried* Mime an seiner Schmiede an einer Leiter einhändig herumhing. Den freien Oberkörper seines Kollegen und Tenor-Rivalen Peter Hofmann hatte der Siegfried des Siegfried Jerusalem bei seinen Schmiedeliedern in Kupfers Bayreuther Inszenierung auch zu bieten. Eindrücklich und gleichzeitig gefährlich auch die Szene im letzten Akt der *Walküre*, in der Wotan seine Lieblingstochter Brünnhilde, weil sie seinen Befehl missachtet hatte, als Strafe über den Boden schleifte.

Indem die Sänger mit ihren Körpern das Risiko echter Verletzungen eingehen, tritt hier eine

Dimension ins Spiel, die sich als die performative Dimension bezeichnen und einen Einfluß der Performance-Kunst seit den 1960er Jahren erkennen läßt. Gesten und Handlungen stehen nicht für etwas anderes ein, etwa für die Geste einer Rolle, sondern sie bedeuten in erster Linie sich selbst, also die Geste oder Handlung des Darstellers selbst, der sich durch seine Handlung einer realen Verletzungsgefahr aussetzt.

Auf ganz unterschiedliche Weise wurde die Körperlichkeit der Sängerdarsteller in zwei jüngeren *Ring*-Produktionen explizit zum Thema gemacht, in Alfred Kirchners Bayreuther Inszenierung von 1994 in den Bühnenbildern und Kostümen von Rosalie und in der 1999/2000 mit vier verschiedenen Regieteams entwickelten Stuttgarter Produktion (Schlömer, Nel, Wieler/Morabito, Konwitschny).

Rosalies Kostüm für die Brünnhilde der Deborah Polaski in Alfred Kirchners Inszenierung wirkte nach den Enthüllungen der Körper wie ein Rückschritt zu den Verpackungen und Verschleierungen des Körpers lang vergangener Jahrzehnte. Doch lag ihrem stilisierten Dirndl mit Rüschen und Kreuzen, die Schlaufen bedeuteten, vielmehr die Spannung von Verhüllung und Enthüllung zugrunde. Das panzerartige Kostüm, das aber gleichzeitig so wirkte, als würde sich auf ihm die Brust abzeichnen, stand für eine zwiespaltene Figur; Brünnhilde erschien uns hier als gepanzerte, starke und gleichzeitig schwache, ungeschützte Frau.

In Christof Nels Stuttgarter *Walküre* war der berühmt-berüchtigte Walküren-Ritt wie eine Revue inszeniert, an der die acht Sängerinnen genauso viel Vergnügen zu haben schienen wie das Publikum. Füllige Sängerinnen hatten sich in unvorteilhafte Kostüme stecken müssen, die ihre Üppigkeit zum Teil noch betonten. Nichts wurde versteckt. Doch es geschahen Wandlungen: So wurde etwa der Körper einer üppigen Walküre durch ihr Tänzeln leicht, und umgekehrt wurde der Körper einer dünnen, kleinen Walküre durch ein mitgeführtes Megaphon und durch die Schwere der Musik schwer. Nels Umgang mit der ungeheuer aufgeladenen ideologisierten Musik verschaffte dem Gewicht der Musik eine spürbare Erleichterung. Die Personenführung wirkte derart ironisch (z. B. durch den Versuch, das Martialische des Rhythmus durch einen Gang, wie ihn ein Model über einen Laufsteg gehen würde, zu konterkarieren), daß es zu spontanem Szenen-Applaus nach dem Walkürenensemble kam!

Wiederum als Rückgriff auf die Inszenierungsgeschichte erschien Peter Konwitschnys Stuttgarter Inszenierung des Beginns der *Götterdämmerung*. Er ließ die Szene Brünnhilde-Siegfried im 1. Akt der *Götterdämmerung* in einer Bretterbude spielen, die mit schwarzen Planen zugedeckt werden konnte, und verwies damit auf eine nicht unwichtige Quelle der Aufführungspraxis des *Ring*: das Volks- und Bauerntheater. Doch ging Konwitschny noch einen Schritt weiter, indem er zur Charakterisierung Siegfrieds diesen in einem Fellkostüm aus der Uraufführungszeit mit geschnürten Sandalen als sympathischen, aber dümmlichen Tenor agieren ließ. An diesem Kostüm könnte nun Georg Fuchs wieder mit seiner Tirade von 1906 einsetzen, handelte es sich bei der Fußbekleidung doch um ebenso Geschnürtes wie zu Fuchs' Zeit, doch hatte sich Albert Bonnema im Jahr 1999 immerhin schon des Trikots entledigt, das für die Fuchs'sche Beschreibung der »wurstartig ausgestopften Trikotbeine« so wichtig gewesen war. Damit auch nicht ein Stückchen nackte Haut sichtbar würde, waren die Verschnürungen 100 Jahre zuvor über fleischfarbenen Trikots angebracht. Bonnema dagegen zeigte Fleisch.

Eine der eindrucklichsten Szenen des gesamten Stuttgarter *Ring* war das Finale des ersten Aktes, wenn Siegfried in Gestalt von Gunther bei Brünnhilde auftaucht und sie sich ihm unterwerfen muß. Luana DeVol riß in diesem Moment ihre Unterhose herunter und ging dann, damit zwischen den Beinen gefesselt, langsam nach hinten ins Gemach. In einem Interview in der Zeitschrift *Opernwelt* aus Anlaß ihrer Wahl zur Sängerin des Jahres 2000 wurde Luana DeVol gefragt, ob es schwer gewesen wäre, dies umzusetzen. Der Interviewer Stephan Mösch meinte, »nie ein stärkeres Zeichen

für Vergewaltigung auf der Bühne gesehen« zu haben. Luana DeVol antwortete: »Es war sehr schwer für mich. Sehr schwer. Und es geht mir noch immer sehr nah. Ich kann diese Geste nicht einfach abrufen. Ich bin Amerikanerin und sehr prüde aufgewachsen. Aber ich tue es, weil ich weiß, daß es für Brünnhildes Charakter und in der Szene sehr stark ist.« Hier wird natürlich das ganze Ausmaß der Wirkung erst deutlich, denn in der Zeichenhaftigkeit ging die Wirkung nicht auf; es war auch die ganz persönliche Betroffenheit der Darstellerin im Umgang mit ihrem Körper, die sich auf den Zuschauer übertrug.

Den Reigen der Wagner-Inszenierungen, die einen neuen Blick auf die Körperlichkeit der Sängerdarsteller ermöglicht haben, sollen zwei Beispiele beschließen (eines davon allerdings nicht vom *Ring*), die gerade in ihrer Unterschiedlichkeit bewiesen haben, welche Spannweite Wagners Musik den Inszenierungsteams immer wieder eröffnet hat und eröffnet. Als in Chéreaus *Walküre* am Ende des 1. Aktes Siegmund und Sieglinde sich als Zwillingsgeschwister und vor allem Liebende erkannten, ging es bei Jeannine Altmeyer und Peter Hofmann richtig zur Sache. Ihre Körper zogen sich förmlich an, mußten sich berühren und quasi verschlingen, wodurch die Emphase und Erotik der Musik aufs äußerste intensiviert wurde. Es entstand eine Erregung, die sich nur im spontanen kollektiven Applaus-Aufschrei des Publikums entladen konnte. Siebzehn Jahre später verweigerte Heiner Müller im Licht- und Farbkubus des Bühnenbildners Erich Wonder und in den Kostümen des japanischen Mode-Designers Yohji Yamamoto dem verbotenen Liebespaar Tristan und Isolde und dem Publikum genau die Bestätigung der orgiastischen Klänge und ließ zum Höhepunkt der aufschäumenden Musik gerade die ungeheure Spannung der Distanz walten: Tristan und Isolde bewegten sich wie in Zeitlupe aufeinander zu und streckten im Moment des musikalischen Höhepunkts ihre Handflächen einander entgegen. Bevor es zu einer Berührung kommen konnte, blieben die Hände jedoch wie erstarrt in einer deutlich erkennbaren Distanz voneinander entfernt. Es war gerade diese Distanz, die gleich einem physikalischen Experiment größtmögliche Energieströme zwischen Waltraud Meier und Siegfried Jerusalem einerseits und zwischen Bühne und Publikum andererseits auszulösen imstande war. Hier kam keine explizite Erotik zum Tragen, wie sie die Musik womöglich nahe legen würde, sondern eine bis in die Fingerspitzen gespannte (bis zur Gefahr der Überspannung gedehnte) Erotik.

»Nirgends zeigte sich deutlicher, daß der Deutsche seinen Körper noch nicht entdeckt hatte, als bei Wagner, wo man die lächerlichsten Verunstaltungen der Leiblichkeit duldet« – meinte Georg Fuchs noch 1906. Zumindest in diesem Punkt haben wir in den letzten 100 Jahren dazugelernt, und dies ist nicht zuletzt das Verdienst des steten Ringens mit dem *Ring*.