



ANDREA SIEBER

Digitale Projektionen

Wagners erste *Rheingold*-Szene realisiert von
La Fura dels Baus

Im breiten Spektrum der modernen Nibelungen-Rezeption nimmt Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* eine doppelte Sonderstellung ein:¹ Zum einen hat sich Wagner bewusst für ein eigenständig verfasstes Nibelungen-Libretto² entschieden, das bekanntlich nur wenige Verbindungen zum mittelhochdeutschen *Nibelungenlied* aufweist, zahlreiche Quellen der skandinavischen Tradition kompiliert, diese inhaltlich deutlich überschreitet und dadurch einen vollkommen neuen Nibelungen-Mythos erschafft.³ Zum anderen können seit der Premiere der *Ring*-Tetralogie im Rahmen der Bayreuther Festspiele 1876 auf der Basis der regelmäßigen Neuinszenierungen vor Ort und deren hervorragender

¹ Für Basisinformationen vgl. Volker MERTENS: Wagner. Der Ring des Nibelungen (Opernführer kompakt), Kassel 2013.

² Im Folgenden mit Versangaben zitiert nach Richard WAGNER: Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. u. kommentiert v. Egon Voss (RUB 18628), Stuttgart 2009. Noch bevor Wagner mit den expliziten Vorarbeiten zu seinem *Ring* angefangen hatte, lehnte er beispielsweise 1845 das Libretto zu einer Nibelungen-Oper der Dichterin Louise Otto ab. Vgl. Wagners Brief an deren Vermittler Dr. Gustav Klemm vom 20. Juni 1845 in: Richard WAGNER: Sämtliche Briefe, hrsg. v. Gertrud Strobel u. a. Bd. 1–9, Leipzig 1967ff., hier: Band 2, S. 437f.

³ Übersichten zu Wagners Dresdner Bibliothek und zur Werkgenese des *Rings* wurden zuletzt dokumentiert von Rüdiger JACOBS: Die Bedeutung nordischer Mythen in Richard Wagners Dramen-Konzept am Beispiel der Ring-Konzeption, in: „Sang an Aegir“. Nordische Mythen um 1900, hrsg. v. Katja Schulz/Florian Heesch (Edda-Rezeption 1), Heidelberg 2009, S. 179–211, hier besonders S. 187–189 (Quellentitel) und S. 195 (Stationen der Werkentstehung). Eine ausführliche Zeittafel zur Werkentstehung findet sich in der Edition von Voss; vgl. WAGNER: Ring des Nibelungen, S. 444–450.

Dokumentation sowohl der kontinuierliche Wandel von Inszenierungskonzepten als auch deren weltweite Auswirkungen auf die Aufführungspraxis jenseits von Bayreuth beobachtet werden.⁴

Beide Aspekte – mythische Innovation bei gleichzeitiger Stabilität der Tradierung – bilden den Ausgangspunkt für einige Beobachtungen, wie die konstitutive Plurimedialität des Wagnerschen Musikdramas als ‚Präsenzmedium‘⁵ in einer konkreten Bühnenaufführung realisiert wurde. Ins Zentrum der Überlegungen rücke ich die *Ring*-Aufführung der katalanischen Theatergruppe La Fura dels Baus. Dabei konzentriere ich mich auf die Handlungs- und Figurenkonstellation in der ersten *Rheingold*-Szene⁶ und die damit verschränkte Etablierung des für die gesamte *Ring*-Tetralogie titelgebenden Ring-Motivs.⁷ Dieser enge Fokus ermöglicht es, in einem vorangestellten Abschnitt zunächst auf die Konzeption der

⁴ Eine direkte Gegenüberstellung der Bayreuther Inszenierungen mit exemplarischen Aufführungen außerhalb der Festspiele zumindest bis zum Jahr 2001 ermöglicht die Zusammenschau der Publikation von Nora ECKERT: *Der Ring des Nibelungen und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001*, Hamburg 2001, mit der Publikation von Philippe OLIVIER: *Der Ring des Nibelungen in Bayreuth von den Anfängen bis heute*, Mainz 2007. Vgl. außerdem den Abschnitt „Im Wandel der Inszenierungen“ in: MERTENS: *Wagner*, S. 158–176, sowie die Dauerausstellung zur Aufführungsgeschichte der Bayreuther Festspiele im Neubau des Richard Wagner Museums in Bayreuth: <https://www.wagnermuseum.de/ausstellungen/dauerausstellungen/> (Stand: 13.8.2018).

⁵ Wagners Musikdramen gehören zu den sogen. ‚Präsenzmedien‘. Zur Begriffsbestimmung und zu Analyseansätzen vgl. einführend Stephanie GROßMANN: *Präsenzmedien*, in: *Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive*, hrsg. v. Hans Krah/Michael Titzmann (Medien, Texte, Semiotik *Passau*. Neue Reihe 1), Passau 2017, S. 249–266.

⁶ Vgl. die erste Szene aus „Vorabend: Das Rheingold“, in: WAGNER, *Ring des Nibelungen*, S. 9–27. Während ich in der Vortragsfassung zum Thema „Wagner als One-Man-Show? Überlegungen zu modernen Dramatisierungen des Nibelungen-Mythos“ noch ausführlich auf zwei medial deutlich anders konfigurierte *Rheingold*-Inszenierungen (Salzburger Marionettentheater, Kaminski on Air) kontrastierend einging, konzentriere ich mich aus Gründen der argumentativen Kohärenz nun für die Publikationsfassung vollkommen auf die Realisierung durch La Fura dels Baus.

⁷ Vgl. die Deutung des Motivs von Michael NIEHAUS: *Dinge der Macht. „Der Ring des Nibelungen“ und „Der Herr der Ringe“*, in: *Zeitschrift für Germanistik*, N.F. 22/1 (2012), S. 72–88, zu Wagner, S. 72–81.

untersuchten Szene näher einzugehen, bevor die Besonderheiten der konkreten Realisierung herausgearbeitet werden sollen. Die eher mikroanalytische Herangehensweise impliziert eine thematische und strukturelle Limitierung, weshalb die Bedeutungsverflechtungen mit der Gesamthandlung und weiteren Motivkomplexen der Tetralogie lediglich punktuell angedeutet werden können.

1. Konzeption der ersten *Rheingold*-Szene

Die Rheintöchter Woglinde, Wellgunde und Floßhilde tummeln und necken sich arglos im Rhein, statt das mythische Gold ihres Vaters mit voller Aufmerksamkeit zu hüten.⁸ Von ihrer erotischen Ausstrahlung angezogen, wirbt der Nibelung Alberich um ihre Gunst. Nacheinander bei sich steigernder Nähe geht jedes der drei Mädchen scheinbar auf das Liebeswerben ein, um den hässlichen Zwerg anschließend umso nachdrücklicher von sich zu weisen und zu verspotten.⁹ Sprachlos vor Wut wird Alberichs Aufmerksamkeit plötzlich durch Lichteffekte auf das Rheingold gelenkt,¹⁰ dessen „leuchtende Lust“ (*Rheingold*, 212) und „[g]lühender Glanz“ (214) von den Rheintöchtern gepriesen wird. Ihre Einladung, gemeinsam mit ihnen schwimmend im Gold zu „schwelgen“ (245), erscheint Alberich angesichts der bisherigen Zurückweisungen sinnlos. Unvorsichtig geworden verrät Wellgunde, welche Macht dem Gold innewohnt:

⁸ Vgl. die Kritik von Floßhilde an den Schwestern in Vers 15–19. Für Basisinformationen zum *Rheingold* und eine Kurzzusammenfassung der Handlung siehe MERTENS: Wagner, S. 39f.

⁹ Floßhilde als die Abgeklärteste lässt zunächst eine Berührung durch Alberich zu und simuliert zu zärtlichen Worten sogar eine Umarmung; vgl. Vers 145–149.

¹⁰ Vgl. die Regieanweisung in WAGNER: Ring des Nibelungen, S. 21: „Er verbleibt in sprachloser Wut, den Blick aufwärts gerichtet, wo er dann plötzlich von folgendem Schauspiel angezogen und gefesselt wird. / Durch die Flut ist von oben her ein immer lichter Schein gedrungen, der sich nun an einer hohen Stelle des mittleren Riffes zu einem blendend hell strahlenden Goldglanze entzündet; ein zauberisch goldenes Licht bricht von hier durch das Wasser.“

Der Welt Erbe
 gewänne zu eigen,
 wer aus dem Rheingold
 schüfe den Ring,
 der maßlose Macht ihm verlieh'.
 (*Rheingold*, 252–256)

Weil sich Wellgunde absolut sicher ist, dass niemand die Bedingung dafür erfüllen will,¹¹ und trotz erneuter Intervention der klugen Floßhilde hat Woglinde bereits unbedacht verraten, dass ein Minneverzicht als Schlüssel zu Macht fungiert.¹²

Der bisher von den Rheintöchtern unterschätzte Zwerg erkennt seine Chance:

Das Licht löscht' ich euch aus;
 das Gold entreiß' ich dem Riff,
 schmiede den rächenden Ring:
 denn hör es die Flut –
 so verflucht' ich die Liebe!
 (*Rheingold*, 312–315)

Alberich packt das Rheingold und verschwindet damit unter gellendem Hohngelächter in der Tiefe des Flusses, wohin ihm die Rheintöchter hilflos und schreiend folgen.¹³ Zum Abschluss der ersten *Rheingold*-Szene ist demnach klar, dass Alberich aus dem geraubten Gold einen Ring schmieden wird, der ihm die prophezeite „maßlose Macht“ (256) verleihen soll.

Innerhalb der skizzierten Handlungs- und Figurenkonstellation verfügen Alberich und die Rheintöchter über divergierende Wissens- und Wahrnehmungshorizonte. Auf das Begehren des Zwergs reagieren die Hüterinnen des Rheingolds mit simulierter Zuneigung. Ihre anfänglich ludische Selbstvergessenheit in den Wellen des Rheins mündet schließlich in eine eklatante Selbsttäuschung, bei der sie aus übertriebener

¹¹ Vgl. Vers 274–277.

¹² Vgl. Vers 268–273.

¹³ Vgl. die Regieanweisung in WAGNER: Ring des Nibelungen, S. 27 sowie die Verse 316–319.

Selbstsicherheit sowohl die kognitiven Kompetenzen als auch das Begehren von Alberich verkennen und ihn durch Preisgabe des Rheingold-Gheimnisses überhaupt erst auf die Idee bringen, ihren Schatz zu rauben und daraus den verhängnisvollen Ring zu schmieden (vgl. nochmals *Rheingold*, 252–256).¹⁴ Durch den gestuften Prozess wiederholter und sich steigernder Zurückweisung und Verspottung wurde Alberich zwar zunehmend in Wut versetzt, diese wird aber von den Rheintöchtern in ihrer Hybris als Minnewahn missverstanden (vgl. 302–307). Trotz der emotionalen Erregung ist Alberich für die unvorsichtigen Äußerungen hochgradig sensibilisiert und ergreift mit dem Rheingold seine Chance, zu unermesslicher Macht zu kommen, wodurch er sich gleichzeitig nebenbei auch für die erlittenen Demütigungen rächen möchte.

Die Szene spielt sich gemäß der Informationen zur Gestaltung des Bühnenraums im „*wogende[n] Gewässer*“ des Rheins ab, der von „*schroffe[n] Felsenriffe[n]*“¹⁵ durchzogen ist. Die Rheinlandschaft bildet die Kulisse für Alberichs verzweifelte Jagd nach den Rheintöchtern, bei der er von Klippe zu Klippe hetzen und enorme Höhenunterschiede überwinden muss, was ihn nicht nur atemlos macht, sondern letztlich seine Wut und seine männliche Aggressionsbereitschaft gegenüber den Mädchen steigert.¹⁶ Nach Patrizio Collini versinnbildlicht das glitzernde Wellenspiel des Rheins eine „wassersprudelnde[] Erotik der Rheintöchter“¹⁷. Damit korrespondiert unter negativem Vorzeichen Alberichs Minnebesessenheit als erdverhaftete, männliche Omnipotenzphantasie. Diese wird

¹⁴ Jan BUHR: „Der Ring des Nibelungen“ und Wagners Ästhetik im Fokus struktureller Semantik (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 654), Würzburg 2008, S. 307f., identifiziert in dieser Szene im Rekurs auf A.J. Greimas ein tiefenstrukturelles Erzählprogramm, das die Motivationen auf der Handlungsoberfläche ergänzt.

¹⁵ Vgl. Nebentext in WAGNER: Ring des Nibelungen, S. 9.

¹⁶ Vgl. Nebentext in WAGNER: Ring des Nibelungen, S. 21.

¹⁷ Patrizio COLLINI: Wellenrausch. Romantische Metamorphosen in Wagners *Rheingold*, in: Die Elixiere der Literatur. Festschrift für Franz Loquai zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Michael Haase/Sandro M. Moraldo/Gertrud M. Rösch (Schriftenreihe des Instituts für Deutsch als Fremdsprachenphilologie 16), München 2016, S. 89–94, hier: S. 90.

schließlich im Moment des Scheiterns in ein materielles Begehren transformiert und auf das anorganische Rheingold umgelenkt.¹⁸

Diese Gender-Opposition zeigt sich auch auf der Ebene der Sprache, denn das „den drei Wassermädchen vorbehaltene autoerotische Wellenspiel“ findet gleich zu Beginn der Szene beispielsweise im „selbstreferentiellen, onomatopoetischen Singen“¹⁹ Woglindes als gesanglich artikulierter Wellenklang sein Äquivalent:²⁰

Weia! Waga!
 Woge, du Welle,
 walle zur Wiege!
 Wagalaweia!
 Wallala weiala weia!
 (*Rheingold*, 1–5)

Neben der sprachlich akzentuierten autoerotischen Konnotation des Wassers wird durch die Metapher der „Wiege“ das Element des Wassers²¹ zusätzlich als Medium von Weiblichkeit, Sexualität und Fruchtbarkeit kenntlich gemacht. Im späteren gemeinsamen sirenartigen Verlockungsgesang der Rheintöchter (vgl. *Rheingold*, 207–230) scheint außerdem das unheilbringende Potential weiblicher Wasserwesen auf, das hier jedoch ins Leere läuft.²²

¹⁸ COLLINI: Wellenrausch, S. 90, bezeichnet Alberich als „metallbesessene[s], versteinernde[s] männliche[s] Subjekt, das nur dem Sex-Appeal des Unorganischen gehorcht [...]“.

¹⁹ COLLINI: Wellenrausch, S. 92.

²⁰ Zur Verschränkung der sprachlichen Ausdrücke mit den weiteren semantischen Ebenen der Gesangsmelodie, des szenischen Arrangements und der Musik ohne Gesangsmelodie vgl. die graphische Darstellung und die Erläuterungen bei BUHR: „Der Ring des Nibelungen“ und Wagners Ästhetik, S. 216–219.

²¹ Zur zeichenhaften Verkörperung des Elements Wasser durch die Rheintöchter vgl. Stephanie GROßMANN: Die ‚Verkörperung‘ von Richard Wagners *Rheingold* durch La Fura dels Baus, in: Die Nibelungen. Passauer Beiträge zu Rezeption und Verarbeitung eines produktiven Narrativs. Festschrift für Theodor Nolte, hrsg. v. Hans Krahn, Passau 2015, S. 227–240, hier: S. 233.

²² Anders als COLLINI: Wellenrausch, S. 92f., sehe ich hier eine negativ konnotierte Anspielung auf den Sirenen-Mythos. Wagner hat den Auftritt der Rheintöchter bekanntlich nach dem Vorbild der *merewip* (Str. 1532,1) im *Nibelungenlied* modelliert. Dort prophezeien

Ansonsten zeichnen sich sowohl die Redeanteile der Rheintöchter als auch die Alberichs durch eine dichte Frequenz der für Wagner typischen Alliterationen aus. Ergänzend zu bisherigen Beobachtungen zur etymologischen und figurativen Behandlung von Eigenenamen,²³ zum Einsatz von Archaismen oder Dialekten wäre es insgesamt sprechakttheoretisch lohnenswert zu untersuchen, inwiefern die wechselseitigen Verspottungen und Provokationen im Butler'schen Sinne als *hate speech*²⁴ zu charakterisieren und somit als konkrete Beleidigungen oder verbale Verletzungen im Rahmen eines symbolisch ausgetragenen Geschlechterkampfes aufzufassen sind.

Bezogen auf die Gender-Konstruktionen ist des Weiteren auffällig, dass in der ersten Rheingold-Szene keine weibliche, sondern eine männliche Normtransgression vollzogen wird.²⁵ Indem Alberich der Liebe entsagt, um an das Rheingold zu kommen und daraus den magischen Ring zu schmieden, handelt er wider die „Natur“ der Geschlechterverhältnisse und deren Begehrensökonomie der „Liebe“:²⁶ „denn was nur lebt will lieben; / meiden will keiner die Minne“ (*Rheingold*, 276f.). Der

im zweiten Teil drei weissagende Frauen Hagen den Untergang der Burgunden. Vgl. *Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*. Nach der Handschrift B hrsg. v. Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übers. u. kommentiert v. Siegfried Grosse (RUB 18914), Stuttgart 2010, Str. 1530–1546, sowie Volker MERTENS: Richard Wagner und das Mittelalter, in: Richard Wagner und sein Mittelalter, hrsg. v. Ursula Müller/Ulrich Müller, Anif/Salzburg 1989, S. 9–84, hier: S. 49.

²³ Vgl. Rüdiger HARNISCH: Von *Schwértleite* zu *Schwertléite*. Figuren- und Namengruppen in Richard Wagners *Ring des Nibelungen*, in: Beiträge zur Namenforschung 52/3 (2017), S. 323–348.

²⁴ Vgl. Judith BUTLER: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Aus dem Englischen von Katharina Menke/Markus Krist, Frankfurt am Main 2006.

²⁵ Die zentrale Transgressions-Figur, über die Gender-Normen im *Ring* verhandelt werden, ist Brünnhilde. Vgl. Ortrud GUTJAHN: „Im Schläfe liegt eine Frau, die hat ihn das Fürchten gelehrt“. Die Walküre als Ikone der androgynen Mythographie Richard Wagners, in: Leonore = Fidelio. Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik-) Theater, hrsg. v. Silvia Kronberger/Ulrich Müller, Anif/Salzburg 2004, S. 144–160.

²⁶ NIEHAUS: Dinge der Macht, S. 74f., deutet den Verstoß gegen die natürliche Ordnung als eine Art ökonomischen Sündenfall, durch den Macht einerseits akkumuliert wird und andererseits auch neue Formen von ökonomischem Besitz hervorgebracht werden.

Liebesverzicht entspricht gleichzeitig einem Lebensverzicht zu Gunsten des Machtpotenzials des Rings.²⁷

Die Erschaffung dieses Rings wird jedoch auf der Bühne tatsächlich gar nicht realisiert. Vorerst bleibt er eine visuelle Leerstelle.²⁸ Bereits in der Anschlusszene wird er aber bekanntlich auf Loges Rat hin zusammen mit dem aus dem Rheingold inzwischen produzierten Nibelungenhort und der ebenfalls neu geschaffenen Tarnkappe zum Tauschobjekt für Freia auserkoren, die Wotan leichtfertig den Riesen Fasolt und Fafner als Lohn für die Erbauung von Walhall angeboten hatte. In der dritten und vierten Szene folgt die Überlistung und Gefangenahme Alberichs. Als er seine geraubten Güter und magischen Objekte nicht mehr für sich beanspruchen kann, verflucht er den Ring (vgl. *Rheingold*, 1481-1514).²⁹

Auf der Ebene des kulturellen Wissens³⁰ stellt der durch den Fluch transformierte Ring nicht nur ein negatives Tauschobjekt mit erzwungener Handlungsdynamik dar, sondern avanciert nach Ortrud Gutjahr auch zu einem zirkulären Symbol,³¹ das paradigmatisch einen narrativen Semioseprozess vorantreibt und syntagmatisch eine mythisch-strukturelle Synthese der Tetralogie leistet. Im weiteren Handlungsverlauf zirkuliert der Ring dementsprechend als Objekt zwischen diversen Figuren: „Alberich – Wotan – Fasolt – Fafner – Siegfried – Brünnhilde – Siegfried – Brünnhilde – Rheintöchter.“³² Die Bedeutung des Rings bleibt in diesem

²⁷ Liebe und Macht sind zwar hier als sich einander ausschließende Energien konfiguriert, diese werden aber trotzdem im Ring symbolisch miteinander verschränkt. Vgl. dazu NIEHAUS: *Dinge der Macht*, S. 77, 81, sowie Ortrud GUTJAH: *Ursprungsmythen der Kultur. Narrative psychokultureller Entwicklung in Sigmund Freuds Totem und Tabu und Richard Wagners Der Ring des Nibelungen*, in: *Kulturtheorie*, hrsg. v. Ortrud Gutjahr, Würzburg 2005, S. 87–118, hier: S. 107f.

²⁸ NIEHAUS: *Dinge der Macht*, S. 74, pointiert dies provokant: „Im Grunde genommen dreht sich dieses größte aller Bühnenwerke um ein unsichtbares Ding.“

²⁹ Auf die in Alberichs Sprechakt des Fluchs implizierte Verkennung seiner Macht verweist NIEHAUS: *Dinge der Macht*, S. 76.

³⁰ Zu Begriff und kulturellen Konzeption von Wissen vgl. Ralf KLAUSNITZER: *Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen*, Berlin/New York 2008, S. 12f.

³¹ Vgl. GUTJAH: *Ursprungsmythen*, S. 98f.

³² NIEHAUS: *Dinge der Macht*, S. 78.

Zirkulationsprozess jedoch ambivalent, denn nach Michael Niehaus hat der Ring Alberichs „seinen Stellenwert strukturell gesehen allein dadurch, dass ihn die Nibelungen *nicht mehr* und die Rheintöchter *noch nicht* haben.“³³ Obwohl von wissenden Figuren permanent auf das Machtpotenzial des Rings verwiesen wird, codieren ihn die schicksalsentscheidenden Hoffnungsträger Brünnhilde und Siegfried durch ihren Machtverzicht zum Liebessymbol um. Die magische Energie des Rings bleibt demnach über weite Strecken der Handlung ungenutzt. Aus der Perspektive der Götter dient er durch seine Zirkulation strukturell dem Aufschub der Götterdämmerung. „In dieser Hinsicht steht der Ring dafür, dass das Handeln der Subjekte vorab einer Logik gehorcht, die sie entmächtigt. Unter dieser Bedingung – die freilich auch das Ding selbst entleert – erscheint der Mythos als Niedergangsmythos.“³⁴ Zu einer gegenläufigen Deutung gelangt Gutjahr, indem sie Brünnhildes Vermenschlichung nicht nur als Entmächtigung der mit „übernatürlichen Kräften begabte[n] Halbgöttin“ betrachtet, sondern dies als Teil eines Individualisierungsprozesses interpretiert, der in eine „Erlösungsdramaturgie“ mündet, bei der die „Walküre mit ihrer Metamorphose die Geburt eines neuen Mythos“³⁵ verkörpert. Der Ring reflektiert somit auch einen Prozess der Enkulturation.³⁶

Mit dem Ring als materiellem Objekt und Dingsymbol auf der Handlungsebene korrespondiert das Ring-Motiv³⁷ auf der musikalischen

³³ NIEHAUS: Dinge der Macht, S. 79; Hervorhebungen im Original. Zu diesem Ergebnis kommt auch BUHR: „Der Ring des Nibelungen“ und Wagners Ästhetik, S. 295.

³⁴ NIEHAUS: Dinge der Macht, S. 80; Hervorhebungen im Original.

³⁵ GUTJAHR: Ursprungsmythen, S. 100, 108, 109.

³⁶ Vgl. GUTJAHR: Ursprungsmythen, S. 97 passim.

³⁷ Ausführlicher dazu inkl. Notenbeispiele vgl. Christian BERGER: Leitmotive in den harmonischen Kraftfeldern von Wagners *Rheingold*, in: Richard Wagners *Ring des Nibelungen*. Musikalische Dramaturgie – Kulturelle Kontextualität – Primär-Rezeption, hrsg. v. Klaus Hortschansky (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 20), Schneverdingen 2004, S. 33–48, hier besonders S. 37–46. BUHR: „Der Ring des Nibelungen“ und Wagners Ästhetik, S. 279–301, arbeitet anhand von Wagners frühen Entwürfen *Der Nibelungenmythus* und *Siegfrieds Tod* die historische Genese des Ring-Motivs als Kern-Symbol heraus.

Ebene. Als musikalische Struktur erklingt es zum ersten Mal gegen Ende der ersten *Rheingold*-Szene, als Wellgunde verheißungsvoll von der Macht des Rings singt (vgl. nochmals *Rheingold*, 252–256).

Das Motiv besteht aus zunächst ab- und dann aufsteigenden Terzen, die insofern eine kreisförmige Struktur bilden, als dass das Motiv an seinen Ausgangspunkt zurückkehrt. Zugleich schwingt in diesem Motiv eine unüberhörbare Disharmonie mit, da sich die Terzen zu einem verminderten Septakkord zusammenschließen, der harmonisch mehrdeutig und instabil ist.³⁸

Als Leitmotiv³⁹ durchzieht diese musikalische Struktur die gesamte Ring-Tetralogie. In der konkreten szenischen Realisierung (*aktuelle Funktion*),⁴⁰ in der die musikalische Struktur erstmalig erklingt, wird das Ring-Motiv dabei auf verschiedenen Ebenen in besonderer Weise semantisch aufgeladen, wodurch es später im Handlungsverlauf eine *Erkennbarkeitsfunktion* übernehmen kann. Gleichzeitig implizieren solchermaßen eingeführte Leitmotive ein spezifisches *Verarbeitungspotential*:

Der Komponist hat im Voraus nicht nur die Vorstellungen zu bedenken, die dem späteren Handlungsverlauf entsprechen und die es später über eine Verwendung des Leitmotivs auszudrücken gilt. Er muss zudem die musikalische Gestalt des Leitmotivs bei seinem erstmaligen Auftreten derart wählen, dass es später Ausdruck dieser Inhalte werden kann, ohne seine Erkennbarkeit oder den dortigen aktuellen Bezug zu gefährden.⁴¹

Aus der bereits konturierten semantischen Funktion des Rings die Ring-Tetralogie mythisch-strukturell zu synthetisieren resultiert auch, dass die musikalische Struktur des Ring-Motivs am häufigsten wiederkehrt, dabei vielfältig variiert und mit anderen Leitmotiven verschränkt bzw. überblendet wird.⁴² Betont man neben den sprachlich und musikalisch

³⁸ GROßMANN: ‚Verkörperung‘ von Richard Wagners *Rheingold*, S. 235.

³⁹ Allgemein zur Leitmotivik vgl. BERGER: *Leitmotive*, S. 34-37, sowie BUHR: „Der Ring des Nibelungen“ und Wagners Ästhetik, S. 201–204.

⁴⁰ Die kursiv gesetzten Begriffe wurden übernommen von BUHR: „Der Ring des Nibelungen“ und Wagners Ästhetik, S. 235.

⁴¹ BUHR: „Der Ring des Nibelungen“ und Wagners Ästhetik, S. 235.

⁴² Vgl. BERGER: *Leitmotive*, S. 37-46. Für exemplarische Verbindungen zum Wallhall-Motiv siehe GROßMANN: ‚Verkörperung‘ von Richard Wagners *Rheingold*, S. 235–237. BUHR:

intendierten Vorstellungen außerdem diese Vernetzung der Leitmotive, dann ergibt sich im Zusammenspiel eine besondere Komplexität des Ring-Motivs, die bei Betrachtung der konkreten szenischen Realisierung zu berücksichtigen ist.

2. Exemplarische Realisierung durch La Fura dels Baus

Anhand der langen Bühnengeschichte der *Ring*-Tetralogie, die sich seit der Premiere im Rahmen der Bayreuther Festspiele 1876 bis in die aktuelle Gegenwart durch eine enorme Kontinuität auszeichnet und zudem hervorragend dokumentiert ist, lässt sich der Wandel von konkreten Aufführungen bestens nachvollziehen. Immer wieder ist zu beobachten, wie seit dem Ende des 19. Jahrhunderts verschiedene Regisseure mit der Starrheit der Bayreuther Inszenierungspraxis zu kämpfen hatten, bis Wieland Wagner nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs ab 1951 im sogenannten ‚Neu-Bayreuth‘ zu einer „Entrümpelung“⁴³ ansetzt. Auf seine neue Abstraktion und archetypisch-anthropologische Interpretation des *Ring* folgten verschiedene Phasen der kritischen Politisierung, der aktualisierenden Psychologisierung und der postmodernen Provokation.⁴⁴

Die im Folgenden vorgestellte Realisierung der ersten *Rheingold*-Szene durch die katalanische Theatergruppe La Fura dels Baus (Leitung: Carlus Padrissa) zeichnet sich im Kontext des angedeuteten historischen Wandels durch spektakuläre akrobatische Bühnenskulpturen und gigantische digitale Videoprojektionen aus.⁴⁵ Die *Ring*-Tetralogie wurde von La Fura dels Baus am 28. April 2007 in Valencia unter der musikalischen

„Der Ring des Nibelungen“ und Wagners Ästhetik, S. 237–239 zeigt, wie der Nähe zum Entsagungsmotiv, bei dem das Leitmotiv in die Gesangsmelodie integriert ist, eine *Kommentarfunktion* zukommt.

⁴³ Clemens RISI: „Keinen Wagner-Kult mehr. Sondern Theater, Theater, Theater“ – *Der Ring des Nibelungen* und das Regietheater, in: Von der Zukunft einer unmöglichen Kunst. 21 Perspektiven zum Musiktheater, hrsg. v. Bettina Knauer/Peter Krause, Bielefeld 2006, S. 139–147, hier: S. 142.

⁴⁴ Vgl. nochmals die Überblicksdarstellungen aus Anm. 4.

⁴⁵ Vgl. insgesamt Daniela A.M. SCHULZ: Körper – Grenzen – Räume. Die katalanische Theatergruppe „La Fura dels Baus“ und ihre Performances (Theater 35), Bielefeld 2013, sowie GROßMANN: ‚Verkörperung‘ von Richard Wagners *Rheingold*.

Leitung von Zubin Meta mit dem Orquestra de la Comunitat Valenciana im Palau de les Arts *Reina Sofia* uraufgeführt.⁴⁶ Die Realisierung entstand in enger Kooperation mit dem Videokünstler Franc Aleu, der digitale Filmsequenzen für die aufführungsbegleitenden Projektionen programmiert hat. Die projizierten Bilderwelten zielen im Zusammenspiel mit den teilweise synchron ablaufenden akrobatischen Performances des Fura-Kollektivs auf eine „visuelle Leitmotivik“⁴⁷ ab, die durch semantische Korrespondenzen die sprachlich und musikalisch intendierten Vorstellungen verstärken können. Darüber hinaus werden auch neue Visualisierungen wie beispielsweise eine DNA-Doppelhelix geschaffen, die mit Siegfried als Kollektiv-Held⁴⁸ assoziiert bzw. als spezielle Konkretisierung des Walhall-Motivs⁴⁹ eingesetzt wird. Solche neuen Motive überschreiten das bisherige Motiv-Repertoire und fordern die Wahrnehmung des Publikums in besonderer Weise heraus.

Da in der ersten *Rheingold*-Szene noch keine akrobatischen Bühnenskulpturen zum Einsatz kommen, wird die visuelle Leitmotivik in dieser Szene von den digitalen Projektionen dominiert. Diese beginnen parallel zum musikalischen Vorspiel bereits deutlich vor dem Einsetzen der Bühnenhandlung: Zunächst formieren sich aus einer Art Urmaterie Flüssigkeitstropfen, die zunehmend an Größe gewinnen und sich im Kontrast zur fließenden Dynamik der Musik vorübergehend zu geysirartigen Springquellen verbinden, bevor sie schließlich als gigantische Wellen über die HD-Rückprojektionsleinwände wogen, die das spätere Motiv der DNA-Doppelhelix antizipieren. Mit dem Übergang vom Vorspiel zur ersten Szene wird der Blick auf den Bühnenraum freigegeben.

⁴⁶ Die im Folgenden verwendete DVD-Edition: Richard Wagner/La Fura dels Baus/Zubin Mehta: *Das Rheingold* © 2009 C Major Entertainment GmbH, dokumentiert Live-Aufnahmen in Valencia vom April/Mai 2007. Weitere Aufführungen fanden in Kooperation mit dem Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino ab dem 19. Juni 2007 in Florenz statt.

⁴⁷ SCHULZ: Körper – Grenzen – Räume, S. 201.

⁴⁸ Vgl. SCHULZ: Körper – Grenzen – Räume, S. 209 passim.

⁴⁹ Vgl. GROßMANN: ‚Verkörperung‘ von Richard Wagners *Rheingold*, S.238f.

Die Rheintöchter, die in größtenteils transparente, wasserabweisende Latexkleidung gehüllt sind, plantschen in drei in den Boden eines metallischen Podestes versenkten, mit Wasser gefüllten, erleuchteten Quadern auf einer sonst leeren Bühne.⁵⁰ Alberich, der ebenfalls mit überdimensionalen Gummistiefeln und einem schuppenartigen Oberteil mit zum Medium Wasser passender Funktionskleidung ausgestattet ist, erscheint am Rande des Podests. Die fortdauernden Flüssigkeitsprojektionen treten ab diesem Zeitpunkt in ein Spannungsverhältnis zu dieser Figurenkonstellation (vgl. Abb. 1).



Abb. 1: La Fura dels Baus *Rheingold*, Wellen-Motiv als DNA-Doppelhelix⁵¹

Außerdem wird die Bühne permanent mit weiteren Lichtprojektionen geflutet.⁵² Alberich wird von den Rheintöchtern abwechselnd mit erotischen Wasserspielen angelockt. Zunächst rutscht er auf den Knien zwischen deren Bassins hin und her, bis er in eines der Becken hineingleitet und von Floßhilde unter Wasser gedrückt wird. Die puristische Kulisse bietet Alberich keine Gelegenheit für eine wilde Hetzjagd, wie sie durch

⁵⁰ Kostüme: Chu Uroz, Bühnenbild: Roland Olbeter.

⁵¹ Filmstill nach DVD-Edition (Anm. 46), Timecode 00:07:54.

⁵² Licht: Peter van Praet.

Wagners Nebentext intendiert ist.⁵³ Auch der Bewegungsraum der Rheintöchter wird durch die mit Wasser gefüllten Quader deutlich limitiert. Das minutenlange Auf- und Abtauchen auf engstem Raum im Wasser verlangt von den Sängerinnen neben der Bewältigung ihrer Gesangspartien einen „extremen Körpereinsatz“.⁵⁴ Durch ihre Bewegungen erzeugen die Sängerinnen in den Bassins aufsteigende Wasserblasen, Strudel oder Wellen, die eine ästhetische Brücke zu den überdimensionalen Flüssigkeitsprojektionen bilden, und dabei im Kleinformat des in Echtzeit bewegten Wassers die gigantische Projektion virtueller Flüssigkeitsmengen spiegeln (vgl. Abb. 2).



Abb. 2: La Fura dels Baus *Rheingold*, Wasserspiele als Mikro-Makrokosmos-Relation⁵⁵

Durch Überblendung von Nahaufnahmen der bewegten Wasseroberfläche in den Bassins mit der Totale auf die digitalen Großprojektionen wird

⁵³ Vgl. nochmals Anm. 15.

⁵⁴ SCHULZ: Körper – Grenzen – Räume, S. 245; siehe außerdem S. 224.

⁵⁵ Filmstill nach DVD-Edition (Anm. 46), Timecode 00:07:28.

dies in der DVD-Edition filmästhetisch sichtbar gemacht.⁵⁶ Ob dies als Anspielung auf eine mythische Korrespondenz von Mikrokosmos und Makrokosmos,⁵⁷ die auch im weiteren Verlauf der Handlung sinntragend erscheint, bereits an dieser Stelle vom Publikum bewusst wahrgenommen wird, bleibt spekulativ.

Als Alberichs Werbung scheitert, kommt dadurch etwas Dynamik in die statisch anmutende Bühnenaufführung, dass die Quader mit den Sängerinnen an Drahtseilen emporgezogen werden, wo sie fast bis zum Ende der Szene im Bühnenraum schweben bleiben. Durch die entstandene Höhendistanz kann sich Alberich den Rheintöchter nicht mehr physisch annähern. Nachdem er sich wutschäumend mit geballter Faust und den Worten „Fing’ eine diese Faust! [...]“ (V. 196) ein letztes Mal emporreckt, sinkt er verzagt zu Boden.

Gleichzeitig verändert sich das visuelle Leitmotiv auf der Ebene der digitalen Projektion: Die metallischblau bis transparent wirkende Doppelhelix-Welle weicht goldenen Tropfen, die auf der Projektionsfläche durch den virtuellen Raum schweben und dabei immer wieder in lauter kleine Goldtröpfchen zerplatzen. Währenddessen entlassen die inzwischen mit gespreizten Beinen in den Bassins stehenden Rheintöchter jeweils aus einer Bauchtasche ihrer transparenten Latexkleidung nach und nach kleine durchsichtige Eier, in denen sich goldene Embryonen befinden, ins Wasser und beginnen dort mit ihnen zu spielen. Parallel zum simulierten Geburtsvorgang in den Bassins formiert sich in der Mitte der digitalen Projektionen ein goldener Fötus in transparenter Fruchtblase. Langsam um seine Körperachse kreisend schwebt dieser Goldembryo durch Zoom-in auf das Publikum zu, bis die digitale Projektion bei extremer Nahaufnahme seines Gesichts kurz stoppt, sodass sich die

⁵⁶ Die Videodokumentation ermöglicht den Zugang zu der an sich flüchtigen Bühnenaufführung, wobei heuristisch die filmästhetische Aufbereitung des Materials, die nicht zur Bühnenaufführung dazu gehört, prinzipiell abstrahiert werden muss. Dazu vgl. GROßMANN: Präsenzmedien, S. 252.

⁵⁷ Vgl. GROßMANN: ‚Verkörperung‘ von Richard Wagners *Rheingold*, S. 238: „Die Projektionen nutzen ihr Potential, das von ihnen Abgebildete maximal zu verkleinern oder zu vergrößern, also Mikro- und Makrostrukturen vorzuführen.“

Publikumswahrnehmung der überwältigenden Präsenz dieses neuen visuellen Leitmotivs als Sinnbild für das Rheingold kaum entziehen kann (vgl. Abb. 3).⁵⁸



Abb. 3: La Fura dels Baus *Rheingold*, Visuelles Leitmotiv – Goldembryo⁵⁹

In dem Augenblick, als der Embryo eine beinahe die gesamte Projektionswand ausfüllende Dimension erlangt hat, strecken die drei Rheintöchter jeweils einen der von ihren hervorgebrachten Embryonen dem Publikum entgegen, während sie mit ihrem Jubelgesang das Rheingold begrüßen (vgl. V. 207–230) und gleichzeitig die sogenannte Rheingold-Fanfare in den Blechbläsern erklingt. Eindrücklicher lässt sich die Spiegelung von Mikro- und Makrokosmos und die schicksalhafte Verschränkung menschlicher Geburt mit der machtvollen Potenz des Rheingolds nicht vor Augen stellen.

Nachdem der Embryo zu raumfüllender Größe angewachsen ist, zerfällt er in Relation zur vorherigen Größe wieder in mikroskopisch klein

⁵⁸ Der projizierte Goldembryo könnte von einem Publikum mit Spezialwissen u.a. als visuelle Anspielung auf Stanley KUBRICKS Sci-Fiction-Film *2001: A Space Odyssey* (1968) wahrgenommen werden. Vgl. SCHULZ: Körper – Grenzen – Räume, S. 224, 227.

⁵⁹ Filmstill nach DVD-Edition (Anm. 46), Timecode 00:21:25.

anmutende Goldtröpfchen. Im Zusammenspiel mit der zurückkehrenden Doppelhelix-Welle, die jetzt durch die Goldtropfen neu eingefärbt erscheint, formiert sich nun parallel zu dem von Woglinde gesungenen Entsagungs-Motiv (vgl. V. 268–273) in der digitalen Projektion ein goldener Ring, der konzentrisch kreisend, nicht nur stetig an Größe gewinnt, sondern auch vervielfacht wird (vgl. Abb. 4).



Abb. 4: La Fura dels Baus *Rheingold*, verdreifachtes Ring-Motiv⁶⁰

Analog zum Goldembryo bewegen sich die Ring-Symbole ebenfalls um ihre Achse kreisend durch Zoom-in überwältigend auf das Publikum zu.⁶¹ Während Floßhilde gerade noch betont, dass sie wegen Alberichs Minnebrunst nicht um das Gold fürchtet (vgl. V. 282–285), verdunkeln sich plötzlich die goldenen Ringe.⁶² Nun kreisen sie düster, stahlblau bis bleiern erscheinend, auf der Projektionswand. Schließlich werden die Ringe wieder in Tropfen aufgelöst, die sich aufs Neue zu Goldembryonen

⁶⁰ Filmstill nach DVD-Edition (Anm. 46), Timecode 00:25:44.

⁶¹ Insbesondere bei der Visualisierung des Ring-Motivs ist damit zu rechnen, dass das Publikum dies als Anspielung auf Peter JACKSONS *Lord of the Rings*-Filmtrilogie (2001–2003) wahrnimmt.

⁶² Vgl. DVD-Edition (Anm. 46), Timecode 00:26:13.

verbinden, die in den Bildvordergrund schweben, wobei einer der Embryonen ein weiteres Mal überdimensional ins Bildzentrum gerückt wird.⁶³

Als Alberich schließlich seiner Erkenntnis Ausdruck verleiht, dass er verstanden hat, wie er durch Liebesverzicht der Welt Erbe gewinnen kann (vgl. V. 296–299), mutiert dieser zuletzt fokussierte, überdimensionale Goldembryo zu einem monströs-versteinerten Gesicht. Dies wird als eine Art visueller Zersetzungsprozess in Szene gesetzt (vgl. Abb. 5), an dessen Endpunkt das Monstergesicht deutlich näher an das Opernpublikum herangezoomt erscheint als zuvor die goldenen Embryonengesichter.⁶⁴



Abb. 5: La Fura dels Baus *Rheingold*, Transformation vom Goldembryo zum Monster⁶⁵

Als die aufgeregten Rheintöchter schließlich zu ihrer Flucht-Gesangspartie ansetzen (vgl. V. 302–307), öffnet Alberich nach und nach ihre Wasserbassins, sodass sie, während das Wasser ausströmt, gegen die dadurch entstehenden Geräusche ansingen müssen. Gleichzeitig verlischt die digitale Projektion. Alberich fängt unterdessen in kleinen, an der Unterseite

⁶³ Vgl. DVD-Edition (Anm. 46), Timecode 00:27:04–27:16.

⁶⁴ Vgl. DVD-Edition (Anm. 46), Timecode 00:28:07.

⁶⁵ Filmstill nach DVD-Edition (Anm. 46), Timecode 00:27:51.

der Bassins befindlichen Netzen die Embryonen auf. In dem eigentlich hochdramatischen Moment, als er die Liebe verflucht (vgl. nochmals V. 312–315), steht Alberich beinahe regungslos am vorderen Bühnenrand. Die Rheintöchter werden schließlich schreiend und wehklagend (vgl. V. 316–319) in den leeren Glaskästen herabgelassen und von Akteuren des Fura-Kollektivs, die aufgrund ihrer Tarnkleidung vor der nunmehr schwarzen Monitorwand kaum sichtbar sind, ebenfalls in Netzen gefangengesetzt und einzeln von der Bühne abtransportiert.

3. Fazit

Zur konkreten szenischen Realisierung der ersten *Rheingold*-Szene durch die katalanische Theatergruppe La Fura dels Baus lässt sich abschließend festhalten, dass durch den konzeptuell dominanten Einbezug digitaler Projektionen auf der visuellen Ebene der Bühnenaufführung neue Dimensionen der leitmotivischen Semantisierung von Wagners Musikdrama eröffnet werden. Im Verhältnis zur musikalischen Realisierung, zur Limitierung der Bewegungsräume der Sängerinnen und zur relativ statischen Figurenführung Alberichs wirken die raumgreifenden Computeranimationen in ihrer Gesamtheit wesentlich dynamischer als das sonstige Bühnengeschehen. Die zum Teil extrem nah herangezoozten Bilder zielen performativ auf die visuelle Überwältigung des Publikums ab. Auffällig sind außerdem die neuen Akzente, die über die digitalen Projektionen gesetzt werden: Zum einen korrespondieren die visuellen Leitmotive Welle und Ring teilweise mit den thematischen und musikalischen Leitmotiven, verstärken diese und ermöglichen auf diese Weise einen besonders intensiven synästhetischen Gesamteindruck der intendierten Vorstellungen beim Publikum.⁶⁶ Details wie die Vorwegnahme der DNA-Doppelhelix-Struktur im Wellen-Motiv, einer Struktur, der erst ab der zweiten *Rheingold*-Szene durch Visualisierung als akrobatische Performance eine explizit sinntragende Bedeutung zukommt, bleiben wahrscheinlich bei einer Erstrezeption der Aufführung unterhalb einer

⁶⁶ Vgl. in BUHR: „Der Ring des Nibelungen“ und Wagners Ästhetik, S. 231–274, den Abschnitt „12.4 Funktion und Semantik der Leitmotive“.

bewussten Wahrnehmungsschwelle und entfalten lediglich subtil eine überschüssige Bedeutungsdimension.

Zum anderen werden die Goldembryonen sowohl auf der Ebene der Bühnenhandlung als Requisit (Mikroebene) als auch auf der Ebene der digitalen Projektion (Makroebene) programmatisch als neues visuelles Leitmotiv in die Inszenierung eingeführt, weshalb ihr Bedeutungs-potential kaum zu ignorieren ist. Die symbolische Engführung des Rheingolds mit einem vorgeburtlichen Zustand menschlichen Lebens stellt eine deutliche Erweiterung der sprachlich und musikalisch von Wagner intendierten Vorstellungen dar. Die grundsätzlich mitschwingenden positiven Konnotationen von Gold und Geburt werden im Augenblick der visuellen Zersetzung des Goldembryos allerdings radikal dekonstruiert, was beim Publikum Irritationen auslösen könnte, weil es den Vorgriff auf die destruktive Macht des Goldes eventuell (noch) nicht entschlüsseln kann.

Die in der digitalen Projektion des Ring-Motivs vorgeführte Gestaltmetamorphose – die Entstehung des Rings aus flüssig wirkenden Goldklumpen – dürfte demgegenüber eher der Bestätigung von Publikumserwartungen dienen. Obwohl der von Alberich geschmiedete reale Ring als symbolisches Requisit (Mikroebene) erst deutlich später auf der Bühne sichtbar in Szene gesetzt wird, erscheint der virtuelle Ring in der digitalen Projektion an programmatischer Stelle als ein Objekt von überwältigender Größe (Makroebene) und mit besonderer Potentialität (Vervielfachung). Das visuelle Leitmotiv korrespondiert somit zunächst mit dem musikalischen Leitmotiv. In dem Augenblick als der Ring ähnlich wie der Goldembryo durch Verdunklung eine visuelle Transformation durchläuft, antizipiert die digitale Projektion zusätzlich seine negative Wirkungsmacht, die Alberich auf der Handlungsebene dem Ring erst nach dessen Verlust versucht durch Verfluchung zuzuschreiben.

Die in der Realisierung der ersten *Rheingold*-Szene von La Fura dels Baus gesetzten Rezeptionsreize dürften bei einem gemischten Publikum insgesamt verschiedene kulturelle Vorstellungen aktivieren und unterschiedliche Effekte erzeugen. Eine herkömmliche Faszination durch Wagners Musikästhetik und die dramatische Zuspitzung von Figuren- und Handlungskonstellationen, die das Publikum zunehmend in das

Bühnengeschehen involviert, steht dabei gleichberechtigt neben den visuellen Überwältigungsstrategien der Projektionen, die auf neue Formen der digital stimulierten Immersion abzielen können.

Bibliographische Hinweise

Der Internetlink wurde am 29.01.2022 überprüft.

Primärtexte

Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B hrsg. v. Ursula Schulze. Ins Neuhochdeutsche übers. u. kommentiert v. Siegfried Grosse (RUB 18914), Stuttgart 2010.

WAGNER, Richard: Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Textbuch mit Varianten der Partitur, hrsg. u. kommentiert v. Egon Voss (RUB 18628), Stuttgart 2009.

WAGNER, Richard: Sämtliche Briefe, hrsg. v. Gertrud Strobel u. a. Bd. 1–9, Leipzig 1967ff.

Forschungsliteratur

BERGER, Christian: Leitmotive in den harmonischen Kraftfeldern von Wagners *Rheingold*, in: Richard Wagners *Ring des Nibelungen*. Musikalische Dramaturgie – Kulturelle Kontextualität – Primär-Rezeption, hrsg. v. Klaus Hortschansky (Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 20), Schneverdingen 2004, S. 33–48.

BUHR, Jan: „Der Ring des Nibelungen“ und Wagners Ästhetik im Fokus strukturaler Semantik (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 654), Würzburg 2008.

BUTLER, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Aus dem Englischen von Katharina Menke/Markus Krist, Frankfurt am Main 2006.

COLLINI, Patrizio: Wellenrausch. Romantische Metamorphosen in Wagners *Rheingold*, in: Die Elixiere der Literatur. Festschrift für Franz Loquai zum 65. Geburtstag, hrsg. v. Michael Haase/Sandro M. Moraldo/Gertrud M. Rösch (Schriftenreihe des Instituts für Deutsch als Fremdsprachenphilologie 16), München 2016, S. 89–94.

ECKERT, Nora: Der Ring des Nibelungen und seine Inszenierungen von 1876 bis 2001, Hamburg 2001.

GROßMANN, Stephanie: Präsenzmedien, in: Medien und Kommunikation. Eine Einführung aus semiotischer Perspektive, hrsg. v. Hans Krah/Michael Titzmann (Medien, Texte, Semiotik *Passau*. Neue Reihe 1), Passau 2017, S. 249–266.

GROßMANN, Stephanie: Die ‚Verkörperung‘ von Richard Wagners *Rheingold* durch La Fura dels Baus, in: Die Nibelungen. Passauer Beiträge zu Rezeption und Verarbeitung eines produktiven Narrativs. Festschrift für Theodor Nolte, hrsg. v. Hans Krah, Passau 2015, S. 227–240.

GUTJAHN, Ortrud: Ursprungsmythen der Kultur. Narrative psychokultureller Entwicklung in Sigmund Freuds *Totem und Tabu* und Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen*, in: Kulturtheorie, hrsg. v. Ortrud Gutjahr, Würzburg 2005, S. 87–118.

GUTJAHN, Ortrud: „Im Schläfe liegt eine Frau, die hat ihn das Fürchten gelehrt“. Die Walküre als Ikone der androgynen Mythographie Richard Wagners, in: Leonore = Fidelio. Die Frau als Kämpferin, Retterin und Erlöserin im (Musik-) Theater, hrsg. v. Silvia Kronberger/Ulrich Müller, Anif/Salzburg 2004, S. 144–160.

- HARNISCH, Rüdiger: Von *Schwértleite* zu *Schwertléite*. Figuren- und Namensgruppen in Richard Wagners *Ring des Nibelungen*, in: Beiträge zur Namenforschung 52/3 (2017), S. 323–348.
- JACOBS, Rüdiger: Die Bedeutung nordischer Mythen in Richard Wagners Dramen-Konzept am Beispiel der Ring-Konzeption, in: „Sang an Aegir“. Nordische Mythen um 1900, hrsg. v. Katja Schulz/Florian Heesch (Edda-Rezeption 1), Heidelberg 2009, S. 179–211.
- KLAUSNITZER, Ralf: Literatur und Wissen. Zugänge – Modelle – Analysen, Berlin/New York 2008.
- MERTENS, Volker: Richard Wagner und das Mittelalter, in: Richard Wagner und sein Mittelalter, hrsg. v. Ursula Müller/Ulrich Müller, Anif/Salzburg 1989, S. 9–84.
- MERTENS, Volker: Wagner. Der Ring des Nibelungen (Opernführer kompakt), Kassel 2013.
- NIEHAUS, Michael: Dinge der Macht. „Der Ring des Nibelungen“ und „Der Herr der Ringe“, in: Zeitschrift für Germanistik. N.F. 22/1 (2012), S. 72–88.
- OLIVIER, Philippe: Der Ring des Nibelungen in Bayreuth von den Anfängen bis heute, Mainz 2007.
- RISI, Clemens: „Keinen Wagner-Kult mehr. Sondern Theater, Theater, Theater“ – *Der Ring des Nibelungen* und das Regietheater, in: Von der Zukunft einer unmöglichen Kunst. 21 Perspektiven zum Musiktheater, hrsg. v. Bettina Knauer/Peter Krause, Bielefeld 2006, S. 139–147.
- SCHULZ, Daniela A.M.: Körper – Grenzen – Räume. Die katalanische Theatergruppe „La Fura dels Baus“ und ihre Performances (Theater 35), Bielefeld 2013.

Filme

- JACKSON, Peter: *Lord of the Rings*-Filmtrilogie (2001–2003).
- KUBRICK, Stanley: *2001: A Space Odyssey* (1968).
- WAGNER, Richard/LA FURA DELS BAUS/MEHTA, Zubin: *Das Rheingold* © 2009 C Major Entertainment GmbH.

Internetlink

- Dauerausstellung zur Aufführungsgeschichte der Bayreuther Festspiele im Neubau des Richard Wagner Museums in Bayreuth
<https://www.wagnermuseum.de/ausstellungen/dauerausstellungen/>.