

# „TELESCOPAGE DER VERGANGENHEIT DURCH DIE GEGENWART“<sup>1</sup>

## Zur Urgeschichte der Modernität im „Ring des Nibelungen“

Sebastian Reus

In seiner Diskussion der Frage, wie das Spezifische von Wagners Modernität zu fassen sei, hat Richard Klein gleich zu Beginn daran erinnert, dass die bloße Zuordnung Wagners zur ästhetischen Moderne eine Trivialität sei.<sup>2</sup> Gleichwohl sei mit dieser Aussage dasjenige markiert, was in bezug auf Wagners Modernität erst noch zu klären wäre, nämlich eben worin diese bestehe. Inwiefern lässt sie sich als ästhetischer Entwurf verstehen, der ästhetische Erfahrung mit den Erfahrungen der Moderne zusammenbindet und derart genuin moderne ästhetische Erfahrung ermöglicht?<sup>3</sup> Worum es Klein in seinem Aufsatz geht, ist entsprechend der Nachweis, dass ‚Wagners plurale Moderne‘ von einer rückhaltlosen Hingabe an die ästhetische Modernität in all ihrer Ausdifferenziertheit und inneren wie äußeren Unterschiedenheit gezeichnet ist. Sie geht in der Moderne voll auf, ohne irgendeiner bestimmten Richtung, Strömung, theoretischen Linie oder formalen Ausgestaltung zugeordnet werden zu können. Die „Verschränkung divergierender, auseinanderstrebender Paradigmen“<sup>4</sup> wird bei Wagner nirgendwo aufgehoben und zu einer ausgleichenden Einheit gebracht, sondern in ihrer beständigen Differenziertheit aufrechterhalten. Eben diese innere Spannung des Wagnerschen Œuvres bringe, so Klein, „die Extreme der Modernität zur Darstellung.“<sup>5</sup> Und diese Modernität, so lässt sich ergänzen, beschränkt sich nicht bloß auf den ästhetischen Bereich.

Insofern sollte auch Nietzsches Schlussbemerkung aus dem Vorwort zum *Fall Wagner*, welche Klein seinen Ausführungen voranstellt, nicht so verstanden werden, dass Wagner, indem er die Modernität resümiere, gleichsam deren bruchlose Selbstverständigung leiste und somit als Paradigma aufgefasst werden könnte, das sich dann ablehnen oder bejahen lässt.<sup>6</sup> Denn auch wenn Nietzsche aus tiefster Enttäuschung, mit aller Bitterkeit und Schärfe vorgetragener Vatermord keinen Hehl aus seiner Bewertung des Modernen macht, sei es verstanden als allgemeiner

---

<sup>1</sup> Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 588.

<sup>2</sup> Vgl. Klein, Richard: Wagners plurale Moderne. Eine Konstruktion von Unvereinbarkeiten. In: Mahnkopf, Claus-Steffen (Hg.): Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne. Stuttgart: Klett-Cotta 1999, S. 185.

<sup>3</sup> Zur Diskussion des Begriffs moderner ästhetischer Erfahrung vgl. Menke, Christoph: Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 9-15.

<sup>4</sup> Klein: Wagners plurale Moderne, S. 185.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Vgl. Nietzsche, Friedrich: Der Fall Wagner. In: Werke in drei Bänden. Hrsg. v. Karl Schlechta. Bd. 2. München/Wien: Hanser 1955, S. 904.

Ausdruck der sich abzeichnenden Epoche der *Décadence* oder als spezifisch dekadent aufgefasster des Musikdramas; seinem analytischen Blick entgeht doch nicht der entscheidende Punkt an Wagners Modernität. In ihr mischen sich Segen und Fluch, ohne dass sie wieder voneinander zu scheiden wären: „Durch Wagner redet die Modernität ihre *intimste* Sprache: sie verbirgt weder ihr Gutes, noch ihr Böses, sie hat alle Scham vor sich verlernt.“<sup>7</sup> Gerade dass die Modernität ihre Intimität derart nach außen kehrt, wie es sich bei Wagner vollzieht, zeichnet seinen Beitrag zu jener aus. Modernität äußert sich bei ihm in all ihren Facetten, und in diesem Verlust der Scham vor sich selbst, den Nietzsche süffisant konstatiert, enthüllt sich nicht nur gleichermaßen Gutes wie Böses, die strenge Unterscheidung zwischen beiden Bereichen wird in Konsequenz unmöglich. Das eine ist ohne das andere nicht zu haben, eben darum kann Nietzsche den einen Philosophen verstehen, der sich hier gleichsam in seinem eigenen (Satz-)Spiegel betrachtet und behauptet, dass alles nichts helfe, „man muß erst Wagnerianer sein...“<sup>8</sup> In der Moderne hat sich die Möglichkeit eines einfachen Pro und Contras verkompliziert.

Totalität ist das Stichwort, unter dem Klein die Modernität des Wagnerschen Musikdramas zu begreifen sucht, zur Tradition einer negativen Ästhetik bezieht er allerdings allgemein durchaus kritisch Stellung: „Die Faszination des Musikdramas gründet gerade im *unauflösbaren Ineinander* von Traumfabrik und absolutem Wissen, Rausch und Weltgeschichtsphilosophie, erotischer Suggestion und mythischem Todernst.“<sup>9</sup> Insofern revidiert Klein auch das kritische Wagnerverständnis Adornos, dem er bei aller negativ-dialektischen Elaboriertheit das Verhaftetbleiben in den Kategorien des Idealismus attestiert.<sup>10</sup> Was Kleins Ansatz von Nietzsche *und* Adorno unterscheidet, ist der Versuch, die Verschränkung von Kulturindustrie und ästhetischem Gehalt nicht mehr vermittelt einer bestimmten oder abstrakten Negation zu präparieren, um erneut ‚gut‘ und ‚böse‘, fortschrittliche und regressive Momente zu scheiden, sondern gerade im Zugleich von rationaler Durchdringung und sinnlicher Betäubung bei Wagner neue, positive ästhetische Momente zu entdecken. Öfter kommt er daher auf die Verschränktheit scheinbar gegenläufiger und sogar auf den ersten Blick antimoderner Momente in Wagners Werk zurück, die jedoch erst in dieser komplizierten Gemengelage dessen moderne Komplexität markieren, zu der die nicht lösbaren Widersprüche gehören:

Aber es berührt die vielleicht tiefste Eigenart seiner Kunst: ineins das Ganze ergreifen *und* es demontieren, es bis in die kleinsten Details integral beherrschen *und* sich an seine Vielfaltsflut verlieren, die gesamte Weltgeschichte ab origine als Tragödie, als permanenten Verblendungszusammenhang erklären und doch im sinnlich-erotischen

---

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Klein: Wagners plurale Moderne, S. 216.

<sup>10</sup> Vgl. Klein: Solidarität mit Metaphysik? Ein Versuch über die musikphilosophische Problematik der Wagner-Kritik Theodor W. Adornos. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991.

Hic et Nunc aufgehen.<sup>11</sup>

Wird im Kontext von Überlegungen zur Ästhetik des Modernen der Begriff des Ganzen in die Diskussion eingebracht, kann man damit rechnen, dass an irgendeiner Stelle der Bezug zu Hegel hergestellt wird. Das von diesem so nie gebrauchte Schlagwort vom ‚Ende der Kunst‘ scheint einen Aspekt des Gesamtkunstwerks unerbittlich hervorzukehren. In der Verquickung von Idealismus und Illusionismus zeigt sich, dass das Ganze, um dessen Willen das Musikdrama entworfen wird, nur als (unaufgelöste) Einheit von Widersprüchen zu haben ist. Auch Klein schlägt den angedeuteten Bogen, indem er hierzu resümiert: „In *dieser* Hinsicht behält Hegels meist mißverständene Lehre vom ‚Ende der Kunst‘ gegen Schelling wie gegen Wagner recht: In der abstrakten Wirklichkeit der Moderne kann auch kein Gesamtkunstwerk mehr das Gesamte in anschaulicher, schöner Individualität – für alle – repräsentieren.“<sup>12</sup> Die theaterpraktische Realisierung des Musikdramas markiert schlicht gesprochen den Punkt, an dem spätestens das Ideal zur Inszenierung wird und damit rückwirkend diese reine Idealität in Frage stellt. Die so oft zitierte Enttäuschung Wagners über die Bayreuther Aufführungen des *Rings* rührt eben auch, neben allen damaligen praktischen Unzulänglichkeiten, aus dieser Unhintergebarkeit, dass die Illusion einer entrückten ästhetischen Sphäre immer irgendwie produziert sein muss. Dabei können die Bemühungen der ersten Bayreuther Inszenierungen des *Rings* und des *Parsifal* als Beispiel dafür eintreten, dass mit dem Streben nach der Wirkung der Szene im Sinne der Realpräsenz einer ästhetischen Gegenwelt das notwendige Maß des Künstlichen und Technischen ungleich stärker anwächst.<sup>13</sup> Insofern bleibt Wagners dramaturgische und bühnenbildnerische Vorstellungskraft beispielsweise immer auch vom grandiosen Eindruck der Pariser Oper geprägt.<sup>14</sup> Doch nicht die Qualität und Perfektion der gestalterischen und technischen Umsetzung ist das Entscheidende, sondern die Diskrepanz zwischen idealistischer Konzeption und notwendig endlicher, technischer, ‚kulturindustrieller‘ Realisation.

Interessanterweise bedeutet dies aber gerade nicht bloß, dass etwa Wagners Kunst die Bestätigung für Hegels ästhetische Prämisse liefere. Worum es Hegel ging, war ja, die Kunst als das nicht mehr dem Entwicklungsstand des allgemeinen Geistes angemessene Medium zu begreifen. Die Kunst könne nicht mehr dazu dienen, die höchsten Wahrheiten dieses Geistes zu formulieren und daher sei sie „nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes“<sup>15</sup>. Habe sie diese ‚höchste Bestimmung‘ in vergangenen Epochen, ähnlich wie die Religion, erfüllen können, so falle diese Aufgabe nunmehr Wissenschaft und Philosophie zu. Allerdings beschnei-

<sup>11</sup> Klein: Wagners plurale Moderne, S. 223. Vgl. ebd., S. 220f. u. 224f.

<sup>12</sup> Ebd., S. 209.

<sup>13</sup> Vgl. Baumann, Carl-Friedrich: Bühnentechnik im Festspielhaus Bayreuth. München: Prestel 1980, S. 14ff.

<sup>14</sup> Vgl. Bauer, Oswald Georg: Richard Wagner geht ins Theater. Eindrücke, Erfahrungen, Reflexionen und der Weg nach Bayreuth. Begleitbuch zur Ausstellung „Richard Wagner geht ins Theater“. Bayreuth 1996, S. 139ff.

<sup>15</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik I. In: Werke. Hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Bd. 13. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 25.

det sich Hegel mit dieser Voraussetzung der Möglichkeit, zu sehen, dass die ästhetische Moderne sich nicht an den Kategorien wissenschaftlicher Wahrheit und Erkenntnis messen zu lassen braucht. Dass die Kunst eine autonome Wahrheit jenseits des Ausdrucks etwa philosophisch oder theologisch gedeckter Wahrheiten reklamieren könnte, wird von Hegel nicht mehr gesehen bzw. als ‚romantisch‘ verworfen. Somit wird es zu einem Kennzeichen der Moderne, dass sie, gerade auch wenn sie vom Wunsch getrieben wird, das ‚Ganze‘ sagen und damit ‚Wahrheit‘ offenbaren zu wollen, gerade nicht mehr die ‚ganze Wahrheit‘ sagen kann. Eben damit aber trägt Kunst dazu bei, diese Kategorien beständig zu problematisieren. Hegels Degradierung der Kunst in bezug auf die Präsentation von Wahrheit ist dahingehend zu ergänzen, dass auch die Philosophie nicht mehr unhinterfragt das Recht auf Darstellung von Wahrheit beanspruchen kann, was nicht heißt, den Anspruch auf Wahrheit gänzlich zu verabschieden.

Auf die sich hierin ankündigende strukturelle Ähnlichkeit Hegels und Wagners hat dann Adorno öfters hingewiesen. Bereits in einem 1930 erschienenen *Musikalischen Aphorismus* hatte er auf mögliche Beziehungen zwischen Wagner und Hegel aufmerksam gemacht. Der knappe Text liefert nicht viel mehr als erste stichpunktartige Ansätze, die darin gipfeln, dass bei beiden „der mythische Ursprung des deutschen Idealismus offenbar“<sup>16</sup> würde. Soweit ich es sehe, dürfte Adorno der Erste gewesen sein, der Wagner und den *Ring* zumal, unter dem Begriff der ‚Totalität‘ ernsthaft zu fassen sucht, was ihm dann erlaubt, ihn einer kritischen Revision des Idealismus dienstbar zu machen.<sup>17</sup> Entsprechend schreibt Adorno zum Vergleich des Philosophen und des Komponisten: „Bei beiden herrscht die Idee der Totalität, bei Hegel die des Systems, das alle Wirklichkeit konkret in sich begreift; bei Wagner des Musikdramas, aus dessen Zentrum die Künste gleichermaßen konstituiert werden.“<sup>18</sup> Auch im *Versuch über Wagner* wird dieser Gedanke einige Jahre später wieder aufgenommen, nun bereits deutlich geprägt von der historischen Erfahrung des Exils und der erfolgreichen Ausbreitung totalitärer und faschistischer Regime. Adorno benennt zu Beginn des neunten Kapitels, das unverhohlen Analogien zwischen Wagner, Bayreuth und der nationalsozialistischen Machtübernahme herstellt, „die Form des Rings als Gleichnis der Totalität von Weltgeschichte“<sup>19</sup>, um den Vergleich mit Hegel erneut zu festigen.

Wäre nun aber hier nicht ein Punkt, an dem man Kleins apodiktischer Feststellung in seiner umfangreichen Analyse von Adornos Wagner-Exegese beipflichten müsste: „Zweifellos erscheint es heute befremdlich, daß Adorno an Handlung und ‚Form des Rings‘ tendenziell wie an eine Art

---

<sup>16</sup> Adorno, Theodor W.: *Musikalische Aphorismen*. In: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 18. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997, S. 23.

<sup>17</sup> Allerdings greift er damit eine kecke, wenngleich nicht ernsthaft verfolgte Idee Nietzsches auf: „Er [Wagner] machte bloß die Nutzenanwendung auf die Musik – er erfand sich einen Stil, der ‚Unendliches‘ bedeutet, – er wurde der *Erbe Hegels*... Die Musik als ‚Idee‘ –“ (Der Fall Wagner, S. 924.)

<sup>18</sup> Adorno: *Musikalische Aphorismen*, S. 23.

<sup>19</sup> Adorno: *Versuch über Wagner*. In: *Schriften*. Bd. 13, S. 123.

theatralisches Konkurrenzunternehmen zur Hegelschen Weltgeistlehre herangeht.<sup>20</sup> –? Es hieße wohl ein wenig zu voreilig Adornos Vorliebe für Zuspitzungen als Naivität auszulegen. Worum es ihm zu gehen scheint, wird deutlicher, wenn man einen kurzen Blick in seine Aufzeichnungen zum lange geplanten und nie ausgearbeiteten Buch über Beethoven wirft. Auch dort werden Komponist und Philosoph nebeneinander gestellt. Und diesmal gelingt es Adorno, präziser zu benennen, dass es ihm bei Beethoven nicht um den Nachweis der Vertonung philosophischer Systeme zu tun ist, sondern von gemeinsamen geistigen Inhalten ausgegangen wird, die verschiedenartig, in Musik und Philosophie, ausgedrückt werden können. Dies gelingt ihm scheinbar um so leichter, als die Zeitgenossenschaft zwischen Beethoven und Hegel eine größere war, als die zwischen Hegel und Wagner: „Zu sagen, Beethovens Musik drücke den Weltgeist aus, er sei ihr Gehalt, oder irgendetwas Ähnliches wäre sicher grober Unfug. Wahr aber ist, daß seine Musik dieselben Erfahrungen ausspricht, die den Hegelschen Begriff des Weltgeistes inspirieren.“<sup>21</sup>

Diese Erfahrungen, die von Adorno hier nicht näher spezifiziert werden, sind die der Emanzipation des modernen Subjekts, die für ihn das wesentliche Moment der Moderne darstellt und um dessen Verwirklichung es ihm in allen Bereichen des menschlichen Geistes zu tun ist. Philosophie und Kunst gelten in Adornos Weiterschreibung des Idealismus als bevorzugte Ausdrucksformen dieses Geistes. Kleins Kritik an Adornos Parallelisierung des Wagnerschen Musikdramas und des Hegelschen Systems der Philosophie benennt also insofern zutreffend einen problematischen Aspekt, als der Begriff der Moderne hier noch in den Kategorien eines Denkens verharret, das um die zentralen Begriffe des Geistes, des Subjekts oder des Selbstbewusstseins organisiert ist. Allerdings übergeht er ein wenig zu schnell, dass das immer auch vor dem Hintergrund einer Problematisierung dieses Denkens geschieht. In Adornos zahlreichen Ausführungen zur Ästhetik deutet sich beispielsweise der Versuch an, in der Kunst dasjenige zu begreifen, was eine Auflösung und Verflüssigung des Subjektbegriffs und der damit verknüpften Subjekt-/Objekt-Dichotomie bewirken könnte.<sup>22</sup> Und dies gerade ohne eine schlichte Verneinung dieser Problematik zu provozieren, die sich von der Moderne unabhängig wähnte. Ein so strapazierter Begriff wie ‚Postmoderne‘ führt ja exemplarisch vor, wie stark der Bezug zu dem, was nicht mehr sein soll, immer noch ist. Die Schwierigkeit, die der Begriff der Moderne mit sich führt, ist, dass die Kategorie des Neuen und des Fortschrittlichen, die er für sich beansprucht, notwendigerweise auch diejenigen Bemühungen bestimmt, die ihn zu überwinden trachten. Schlicht gesprochen, ist ‚die Postmoderne‘ in bezug zu ‚der Moderne‘ das Moderne in bezug zum Alten, zumal solange sie sich nur dadurch definieren kann, was sie in Abgrenzung zur Moderne nicht mehr sein will. Und solange dieses Schema des Fortschritts aktuell bleibt, kann man sicher sein, dass die Moderne

<sup>20</sup> Klein: Solidarität mit Metaphysik?, S. 95f.

<sup>21</sup> Adorno: Beethoven. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 59.

<sup>22</sup> Vgl. Adorno: Ästhetische Theorie. In: Schriften. Bd. 7, S. 364 u. 401.

noch anhält, „die offenbar, allen übereilten postmodernen Grabreden zum Trotz, wohl doch auf, sagen wir: *längere Zeit* über uns gekommen ist.“<sup>23</sup>

Was den *Ring* so faszinierend macht, ist, dass sich seine Modernität nicht in der wie auch immer gedachten Fortschreibung des *idealistischen* Ansatzes von Totalität und Ganzheit erschöpft, den Adorno zu Recht stark gemacht hat. Daher erscheint es heute auch eher vorschnell, die sich dann zur Konzeption einer irgendwie gearteten Totalität ergebenden Widersprüche im Werk zu benennen, um von dort aus die Modernität des Musikdramas in Frage zu stellen oder fehlende Progressivität einzuklagen. Grob gesprochen heißt das, dass es kein Argument für einen gegenmodernen oder regressiven Zug des *Rings* darstellt, wenn man bemerkt, dass die emanzipatorische Geschichte seiner Helden nicht in die Totalität einer sich durchsetzenden Vernunft eingebettet ist, sondern in die eines mythischen Schuld- und Abhängigkeitszusammenhangs, dessen Aufhebung, Erlösung oder Versöhnung am Ende der Tetralogie jedenfalls nicht eindeutig von der Katastrophe schlechter Unendlichkeit abgegrenzt ist. Eher scheint es sich so zu verhalten, dass diese durchweg einkalkuliert ist, wie Adorno, in äußerster Strapazierung seiner formalen und begrifflichen Analogie zwischen Hegel und Wagner, deutlich macht:

Weil aber die Hegelsche Realisierung der Weltvernunft fortfällt, verwirrt sich die Konstruktion des *Rings* wie die Fäden der Nornen. Die Götterdämmerung ist nicht bloß der Vollzug des metaphysischen Verdikts Schopenhauers, sondern auch der Sprung aus einer Geschichtsphilosophie, in welcher der Antagonismus des Allgemeinen und des Besonderen je und je trügerisch schillert; bar der dialektischen Artikulation, in welcher Hegel ihn meistert, bar aber auch der Hoffnung auf einen veränderten Zustand, in dem der perennierende Antagonismus selber verschwände. Dem Produziertsein des Widerstands durchs gesellschaftliche Ganze entspricht das Ende, die Identifikation des Widerstandes mit der Herrschaft: daran hat die geschichtsdeutende Kraft des *Rings* ihre Grenze und verrinnt in der Nacht der Indifferenz.<sup>24</sup>

Es ist vielleicht nicht unerheblich, hier auf eine rhetorische Ungeschicklichkeit hinzuweisen. Adorno benutzt eine Vergleich: ‚die Konstruktion des *Rings* verwirrt sich *wie* die Fäden der Nornen‘ (die tatsächlich ja nur an einem Seil knüpfen), um auf seinen Vorwurf der Indifferenz des geschichtsphilosophischen Gehaltes der Tetralogie hinzulenken. Die Pointe ist jedoch, dass in der Logik des Musikdramas die Verwirrung des Seils der Nornen eben die Verwirrung der Geschichte *ist*, wobei nicht ausgeschlossen wird, dass an Stelle des Risses ein neuer Knoten geknüpft werden könnte. Insofern wird also der Vorwurf der Indifferenz fraglich, wenn diese so offensichtlich strukturbildend für die Dramaturgie des *Rings* ist. Die Verwicklungen und Risse der Geschichte sind Thema, vor jedem sich daran anschließenden Anspruch von Geschichtsdeutung.

Die Möglichkeit des Fluchs, die auf Gold und Ring lastet, ist auch dann nicht aufgehoben, wenn die Rheintöchter am Ende scheinbar triumphieren, dieser kann endlos erneuert werden.

<sup>23</sup> Dath, Dietmar: Die salzweißen Augen. Vierzehn Briefe über Drastik und Deutlichkeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 12.

<sup>24</sup> Adorno: Versuch über Wagner, S. 124f.

Ähnlich unentschieden zeigt sich das Verhältnis von Mythos und Vernunft im *Ring*. Sie konkurrieren nicht beide miteinander, sondern stehen für Möglichkeiten des Weltverständnisses, die nicht in ihrer jeweiligen Ausschließlichkeit zu haben sind. Wotans Entscheidungen sind verstrickt in Vernunft *und* Mythos: „In eigener Fessel / fing ich mich, / ich Unfreiester aller!“<sup>25</sup>, was gleichsam Selbsterkenntnis und Verblendung anzeigt. Aber seine verschiedenen Versuche, sich aus dieser Verstrickung zu lösen, stellen in ihrer zeitlichen Folge weder einen Fortschritt zum Besseren dar, noch einen Verfall. Was der *Ring* über vier Abende verteilt vorführt, ist die Anatomie eines Zusammenhangs, der immer katastrophalere Konsequenzen nach sich zieht, von der Entführung Freias bis hin zum Weltenbrand. Aufklärung und Mythos, aber ohne erkennbare Dialektik. Inwiefern lässt sich hieraus noch ein Begriff der Modernität des Musikdramas gewinnen, der über die Kopplung an die Kategorie des emanzipierten Subjekts, für die Adornos Kritik einsteht, hinausgeht?<sup>26</sup>

Wie so oft, ist auf Nietzsches Gespür Verlass, wenn er schreibt: „Wagner nimmt uns gleichsam als ob – –, er sagt ein Ding so oft, bis man verzweifelt – bis man’s glaubt.“<sup>27</sup> Nähme man diese Feststellung einmal nicht als halb belustigten, halb angewiderten Kommentar zur beständigen narrativen und musikalischen Überzeugungsarbeit des *Rings*, ließe sich mit ihrer Hilfe auf einen Aspekt der Tetralogie verweisen, der über die Angleichung an mythische Erzählmodelle hinausweist und den Adornoschen Vorwurf der (regressiven) Indifferenz korrigiert. Wo dieser nämlich die Dominanz der Vernunft vermisst, liegt das moderne Potenzial des *Rings*, in einer Totalität, die auf den ersten Blick so gar nichts mit subjektbestimmter Freiheit und vieles mit mythischem Schicksalszusammenhang zu tun hat. Aber es ist eben dennoch ein Mythos, der zugunsten eines durchweg modernen Themas erzählt wird, der Befreiung des Menschen aus Zusammenhängen, die sich seiner Souveränität entziehen.

Auf die Gefahr hin, Adornos ebenso problematischer wie fruchtbarer Analogie zwischen Hegel und Wagner eine weitere, gewissermaßen dem Zeitgeist angepasste, Konnotation zur Nachbarschaft zu gesellen, sei hier kurz auf Dietmar Daths erhellende Erläuterung dessen eingegangen, was er unter dem Begriffspaar ‚Drastik und Deutlichkeit‘ ausführt. Begreift man den *Ring* als das, was er neben so vielem anderen auch ist, als Tragödie, die aus den Erfahrungen einer gescheiterten Revolution erwächst, dann liest sich folgende Definition des Begriffs ‚Drastik‘, die Dath anbietet, wie ein direkter Kommentar zu ihr: „Der ästhetische Rest der Aufklärung nach ihrer politischen Niederlage.“<sup>28</sup> Dath sucht im Abseitigen, Monströsen, Perversen und Pornographischen der Kultur(-industrie) nach den Residuen von Aufklärung und Moderne, deren Kenn-

<sup>25</sup> Wagner, Richard: Die Walküre. Hrsg. v. Wilhelm Zentner. Stuttgart: Reclam 1995, 36.

<sup>26</sup> Vgl. noch einmal Auftakt und Abschluss bei Klein: Wagners plurale Moderne, S. 185f. u. 225, die die Frage nach der ‚Pluralität‘ von Wagners Moderne in ihrer Problematik zwar aufreißen, aber auch offen lassen.

<sup>27</sup> Nietzsche: Der Fall Wagner, S. 905f.

<sup>28</sup> Dath: Die salzweißen Augen, S. 162.

zeichen die rückhaltlose Auflösung hergebrachter Zusammenhänge zugunsten einer Gesamtheit zersplitterter, die subjektive Erfahrung und Reflexion je und je fordernder Momente darstellt. Damit konzentriert sich Dath auf diejenigen Produkte der Kultur, die das radikale Scheitern ebenso wie das radikale Versprechen der sich vollendenden Vernunft anzeigen:

Wenn Freiheit und Gleichheit unerpreßbarer, unbedrängter Menschen, die ohne Angst Verträge miteinander schließen können, nicht Menschheitswirklichkeit werden, bleibt trotzdem nicht einfach alles wie vorher, sofern sie einmal versprochen wurden. Die alten metaphysischen Tröstungen kommen nie zurück. Von ihnen bleiben nur Verwesungsprodukte, die sich mit den Fragmenten der zergehenden neuen Hoffnungen im Moment des Scheiterns einer großen emanzipatorischen Umwälzung zu Rätselbildern vermischen.<sup>29</sup>

Hoffnung und Enttäuschung der Emanzipation werden so nach Dath zu den beiden prägenden Erfahrungen der Moderne, die bis heute anhalten und es ist die an die Aufklärung gemahnende Stärke seines Ansatzes, dass er nicht zwischen einer guten und einer bösen Vernunft autonomer bzw. kulturindustrieller Kunst unterscheidet. Insofern geht es ihm auch nicht um irgendeine Form der Rekonstruktion von Verfallsgeschichten, wie sie beispielsweise in Adornos Bewertung bestimmter Entwicklungen immer wieder durchscheint. Was Dath Drastik nennt, scheint zudem nicht auf die Produkte beschränkt zu sein, denen er seine bevorzugte Aufmerksamkeit schenkt, nämlich drastischen Formen der Popkultur aus den vergangenen dreißig Jahren, Horror, Heavy Metal und Pornographie. Wenn Drastik nicht einfach eine perverse Parodie der Vernunft darstellt, sondern ihrer eigenen Logik zuzurechnen ist, dann sollten sich die Rätselbilder, von denen Dath spricht, immer dort finden lassen, wo die Erfahrungen der Moderne ungefiltert zum Ausdruck kommen. Klein bringt das auf den Punkt, wenn er schreibt: „Vielleicht liegt die Modernität des *Ring* gerade darin: Indem er mit dem Pathos des Ganzen aufs Ganze geht, führt er uns seine Grenzen, seine Lücken, seine Deformationen, seine Brüche und seine Spaltungen vor.“<sup>30</sup>

Diese Feststellung ist jedoch insofern zu ergänzen, als dass der *Ring* nicht nur seine eigenen Grenzen vorführt, indem er mit der ihm eigenen Totalität und Drastik ernst macht, sondern die (auch und besonders die schrecklichen) Grenzen einer das Ganze humaner Erfahrungswirklichkeit betreffenden Moderne vorführt. So kommt es auch, dass beispielsweise weder das Extrem einer einseitigen Vereinnahmung der Tetralogie als sozialkritischen Kommentars, noch ihre Dienstbarmachung für einen zunächst restaurativ erscheinenden Mythosbegriff befriedigende Deutungen liefern, ohne dass man zugleich sagen könnte, sie seien für sich genommen jeweils

<sup>29</sup> Ebd., S. 162f.

<sup>30</sup> Klein: Wagners plurale Moderne, S. 223. Auch wenn Klein auf etwas gänzlich anderes hinaus will als Dath, nämlich ein im *Ring* vermeintlich obwaltendes „antimodernes“ Begehren nach holistischen Daseinshorizonten“ (ebd., S. 222), so kommt er doch merkwürdigerweise im Kontext des angeführten Zitats auch auf die Drastik zu sprechen, die in Wagners Werk erfahrbar werde: „Das Gesamtkunstwerk ist wie ein Vergrößerungsglas, das durch die Drastik seiner Projektionen dazu nötigt, solchen in actu gewaltsam abgeblendeten Fragen wiederum Raum zu geben und über ihre konstitutive Relevanz für Kunst *modern*, d. h. durch Ausdifferenzierung und Subversion hindurch, nachzudenken.“ (ebd.)

falsch.<sup>31</sup> Ihre Ansätze demonstrieren jedoch, dass man mit Einseitigkeiten, Monothematik und Ideologie dem *Ring* genauso gut oder schlecht beikommen wird wie anderen Kunstwerken. Und zwar aus dem schlichten Grunde, dass Moderne sich nicht einseitig fassen lässt.

Tautologien, Wiederholungen und Zitate sind nicht zwangsläufig ein Zeichen dafür, dass der Erkenntnisgewinn stagniert. Insofern sei nach dem Bisherigen noch einmal wiederholt, dass die Modernität des *Ring des Nibelungen* zunächst einmal dahingehend zu bestimmen ist, dass er wesentliche Erfahrungen der Moderne in hoher Dichte in sich konzentriert, ohne es dabei zu irgendeiner Form ausgeglichener Synthese kommen zu lassen. Das entspricht zwar grundsätzlich der referierten Ausgangshypothese Kleins, erweitert diese aber dahingehend, dass interne Brüche des *Rings* nicht mehr dem Konflikt einer ästhetisch-metaphysischen Erbschaft und einer quasi technokratischen Realisation zugeschlagen werden. Nicht einfach weil das Musikdrama zu viel, das Ganze will, stößt es an sich einstellende Widersprüche zwischen dem gegenmodernen Anspruch mythischer Sinnstiftung und der Verwirklichung einer den Anforderungen *seiner Zeit* gemäßen Kunstform. Vielmehr inszeniert der *Ring* damit Konflikte und Erfahrungen der Moderne selbst immer wieder aufs Neue. In diesem Sinne präsentiert sich in ihm eine Totalität, die nicht mehr der Monomanie eines philosophisch-ästhetischen Entwurfs geschuldet ist, sondern der Virulenz moderner Konflikte. Es ist natürlich nicht überraschend, dass sich diese Präsentation immer nur in bestimmten Bildern realisieren kann, die lediglich bruchstückhaft Teile und Aspekte veranschaulichen können. Aber eben auch die sich so immer wieder neu einstellende Diskrepanz zwischen dem vorausgesetzten, erhofften oder gefürchteten Ganzen und der Beschränktheit und Isoliertheit des eigenen Zugangs ist eine genuin moderne Erfahrung. Man kommt also der sich immer wieder neuen Lesarten anbietenden Geschichte des *Rings* eher auf die Spur, wenn man in ihr statt von mehr oder weniger leicht auszuleuchtenden Brüchen und Widersprüchen von gleitenden Differenzen ausgeht.

Nicht Wagners Moderne ist plural, Pluralität und sich subjektiver Kontrolle entziehende Bedeutungsverschiebungen gehören zum Begriff der Moderne dazu. Dass es am Ende anders kommt, als mit so viel Mühe, vertraglicher Not und ausdifferenziertem Denken geplant war, ist wahrscheinlich eine der prägendsten und zugleich schwierigsten Erkenntnisse, die die Moderne mit sich bringt. Der *Ring* ist ein Bild, unabsehbar viele Bilder, die weder ganz Altes noch ganz Neues zeigen, sondern in beständiger Bewegung Ältestes und Neuestes zusammenbinden. Seine Modernität lässt sich somit dahingehend beschreiben, dass er die Moderne mit ihrer eigenen, längst historisch und mehr noch, *auch* bereits zu etwas Ur-Altem gewordenen Geschichte kon-

---

<sup>31</sup> Vgl. stellvertretend zwei Klassiker der Diskussion: Shaw, Bernhard: *Wagner-Brevier*. Übers. v. Bruno Vondenhoff. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996; Hübner, Kurt: *Die Wahrheit des Mythos*. München: Beck 1985, S. 386ff. Vgl. zur Problematik den polemisch leicht erhitzten Beitrag von Wolfram Ette: *Vom Ursprung weg und in den Ursprung hinein. Zum Mythos bei Wagner und Thomas Mann*. In: Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne, S. 227ff.

frontiert. Dies aber so, dass sie jedem neuen Zugang zu ihr *auch* die Erfahrung von etwas Neuem anbietet, die nichts anderes ist, als die jeweilige ästhetische Erfahrung. Die Erinnerung an die Geschichte der Moderne, die der *Ring* ermöglicht, ist keine statische, historiographisch fixierte, sondern selbst der historischen Veränderung unterworfen, der Unterschied zwischen Altem und Neuem bleibt beweglich. Auch dies gehört zu den Grunderfahrungen der Moderne selbst.

Inwiefern man sich der Wagnerschen Ästhetik mit Kategorien aus dem Denken Walter Benjamins nähern könnte, hat bereits vor einiger Zeit Sven Friedrich demonstriert.<sup>32</sup> Es scheint für eine Betrachtung des *Rings* ebenso fruchtbar zu sein, Überlegungen aus Benjamins großangelegter Untersuchung zum neunzehnten Jahrhundert, dem Fragment gebliebenen *Passagen-Werk*, aufzunehmen. Dessen Intention ist es gerade gewesen, in kulturgeschichtlichen Phänomenen dieser Epoche eine Art Mythenreservoir der Moderne auszuloten. Der Vollzug eines solchen Auslotungsprozesses sollte aber nicht im Sinne einer historischen Rekonstruktion wie in der linear verfahrenen Geschichtsschreibung erfolgen. Vielmehr ging es Benjamin um die Entfaltung eines kritischen Potentials in der Geschichte dieses Jahrhunderts, das im entfernten Blick aus der jeweiligen Gegenwart diese selbst nicht unberührt lässt. Benjamin zufolge ist diesem kritischen Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart jedoch eine ‚mythische Urgeschichte‘ vorangestellt, die ihrerseits erst durch den kritischen Eingriff der Erkenntnis eröffnet werden muss. Grob vereinfacht ließe sich das, was Benjamin hierbei als ‚Urgeschichte‘ bzw. als ‚Mythos‘ bezeichnet, als die Erfahrung der Geschichte verstehen, die durch keine Traditionen oder Institutionen mehr in der Form einer nahtlos in die Gegenwart einmündenden Vergangenheit integriert werden kann. Durch den Wegfall der Kontinuität zwischen dem Jetzt und selbst dem jüngsten Damals versinkt dieses in einer Urgeschichte, die sich dem historischen Zugriff aus der Gegenwart entzieht:

Der alte prähistorische Schauer umwittert schon die Umwelt unserer Eltern [also für Benjamin das ausklingende neunzehnte Jahrhundert], weil wir durch Tradition nicht mehr an sie gebunden sind. Die Merkwelten zersetzen sich schneller, das Mythische in ihnen kommt schneller, krasser zum Vorschein, schneller muß eine ganz andersartige Merkwelt aufgerichtet und ihr entgegengesetzt werden.<sup>33</sup>

Benjamins Zugang zu historischen Quellen und historischem Material wird nicht vom Ideal einer möglichst lückenlosen Rekonstruktion getrieben, zu zeigen, ‚wie es damals gewesen ist‘. Vielmehr begreift er sein Verfahren als ein mehr oder weniger un gelenktes Anordnen von Bildern, eine ‚literarische Montage‘<sup>34</sup>, aus der sich dann blitzhaft eine Beziehung zwischen dem Jetzt und dem Gewesenen ergeben mag. Im neunzehnten Jahrhundert, dem Zeitalter des Historismus und der sich in allen Lebensbereichen der europäischen und angloamerikanischen Welt etablierenden

<sup>32</sup> Friedrich, Sven: Das auratische Kunstwerk. Zur Ästhetik von Richard Wagners Musiktheater-Utopie. Tübingen: Niemeyer 1996.

<sup>33</sup> Benjamin: *Passagen-Werk*, S. 576.

<sup>34</sup> Ebd., S. 574.

Moderne, erblickt er zudem die Epoche, die in ihren Ausprägungen auf genuine Weise die Struktur einer von jeglicher Tradition entbundenen Urgeschichte ausgebildet habe. Der Wert des neunzehnten Jahrhunderts liegt damit für Benjamin darin, dass sich in ihm Bildmaterial für die *ganze* Urgeschichte finden lasse. Der Mythos des neunzehnten Jahrhunderts ist der Mythos der Moderne, für die alles Vergangene zur Urgeschichte wird:

Nur wo das neunzehnte Jahrhundert als originäre Form der Urgeschichte würde dargestellt werden, in einer Form also, in welcher sich die ganze Urgeschichte in solchen Bildern neu gruppiert, die im vergangenen Jahrhundert zuständig sind, hat der Begriff von einer Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts seinen Sinn.<sup>35</sup>

Der Witz, der in dieser Definition für einen Zugang zum *Ring* steckt, findet sich in der Tatsache, dass der Kunstmythos der Tetralogie mit seinem ganzen dramaturgischen Aufwand alles daran setzt, die urgeschichtliche Struktur seiner Zeit ein weiteres Mal mythologisch auszustaffieren.<sup>36</sup> Es scheint also beinahe so, als wolle bereits der *Ring* die gewaltigen Umbrüche der Moderne *als* ihre eigene Urgeschichte vorführen, also mit Kategorien und Bildern, die gänzlich außerhalb ihres eigentlichen Zuständigkeitsbereichs zu liegen scheinen.

Was die Inszenierungsgeschichte des *Rings* angeht, so lässt sich anhand zweier aufeinander folgender Interpretationen aus der Bayreuther Werkgeschichte der beschriebene Aspekt einer Urgeschichte der Moderne besonders verdeutlichen. Gemeint sind die Arbeiten von Patrice Chéreau und Peter Hall, die bei aller zugestandenen Unterschiedenheit ihrer Ansätze doch beide zu Bildern gefunden haben, welche das im *Ring* stattfindende Spiel einer Urgeschichte aus der Perspektive der Moderne heraus exemplarisch darstellen. Auf den ersten Blick ist der Kontrast zwischen den beiden Inszenierungen enorm. Jedoch liegt das Gemeinsame darin, dass sie beide das Werk auf eine je eigene Weise historisieren, ohne es in seiner Historizität aufgehen zu lassen. Denn weder erschöpft sich Chéreaus Inszenierung in der Idee, die Geschichte des *Rings* in der Zeit seiner Entstehung spielen zu lassen; noch leistet Hall tatsächlich eine naive Umsetzung des mythologischen und märchenhaften Stoffes, wie er im Text vorgegeben ist.

Beim gestalterischen Team Chéreaus, seinem Bühnenbildner Richard Peduzzi und dem Kostümschneider Jacques Schmidt, verläuft die Historisierung am augenfälligsten über die eklektizistische Zitierung und freie Kombination von Elementen repräsentativer und Industriearchitektur, Kleidungsstilen verschiedener Berufe und Gesellschaftsschichten bis hin zu kunstgeschichtlichen Anleihen wie der bekannten Parallele zwischen der zweiten Version des Walkürenfelsens und der aus Wagners Sterbejahr datierenden *Toteninsel* von Arnold Böcklin. Der Bogen, der sich beispielsweise von den Rokokokostümen der Götter im *Rheingold*, Alberichs Handwerksmeister-

---

<sup>35</sup> Ebd., S. 579.

<sup>36</sup> Vgl. Weidmann, Heiner: *Flanerie Sammlung Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*. München: Fink 1992, S. 46: „Der Mythos ist der Ausweg, der sich Benjamins geschichtsfeindlichem Diskurs immerfort anbietet und den nicht zu nehmen immerfort der größte Aufwand geleistet wird.“

tracht im *Siegfried*, der ärmlichen Schulmeisterkluft Loges, den Arbeitermassen in der *Götterdämmerung* bis hin zur Abendgarderobe der Gibichungen spannt, zeigt jedoch auch an, dass hier nicht einfach der *Ring* in ‚Wagners Zeit‘ oder einen Ausschnitt aus dieser versetzt worden ist. Vielmehr wird derart ein chronologischer Rahmen gesetzt, der das neunzehnte Jahrhundert sich vom Ancien Régime bis hin zur (groß-)bürgerlichen Gesellschaft des frühen zwanzigsten Jahrhunderts erstrecken lässt. Auf markante Weise wird so die eigentümliche Nähe und Ferne einer Epoche sinnfällig gemacht, die in ihrem Beginn im vorindustriellen und vorrevolutionären Europa unserer Gegenwart so fremd und in ihrem Ende in der Belle Époque vor dem ersten Weltkrieg ungleich ähnlicher zu sein scheint, wenn auch die ‚Merkwelten‘, um mit Benjamin zu reden, sich seitdem radikal gewandelt haben.

Führt Chéreaus Inszenierung ein Panorama dessen vor, was Benjamin die Urgeschichte der Moderne benannt hatte, so erneuert der Anspruch eines ‚romantischen Rings‘, wie er von Hall und George Solti propagiert worden ist, die Einschreibung dieser Urgeschichte in einen Kunstmythos. Was dadurch sinnfällig wird ist aber nicht so sehr eine Reminiszenz an den bühnentechnischen Illusionismus, wie er zu Wagners Zeit beherrschend war, oder an die im Gefolge der Bayreuther Gemeinde eruptiv zum Ausbruch kommende Sehnsucht nach germanischer Frühe und vorgeschichtlicher Traditionsfindung. Die auffällige synkretistische Mixtur zwischen stimmungsvoller Waldatmosphäre im *Siegfried*, märchenhaftem Wiesenteppich im *Rheingold* oder den stilisierten Bühnenbildern der Felsenlandschaften und des durch Hydraulik scheinbar zum Schweben gebrachten Walkürenfelsens erinnert eher an zeitgenössische Produkte der Fantasy, aber auch an Ikonographien der Jugend- bzw. Subkulturen wie etwa die Gothic- oder Metal-Kultur.<sup>37</sup> Kulturelle Phänomene, die Ende der Siebziger, Anfang der Achtziger Jahre allesamt eine Blüte erlebten. Was den Bereich des Fantasyfilms angeht, wird man z. B. an John Boormans Artus-Adaption *Excalibur* von 1981 denken müssen, aber auch an John Milius’ *Conan* von 1982 und die erste *Star Wars*-Trilogie von 1976-1983. Indem sich Halls Inszenierung so in ästhetischer und ideologischer Nachbarschaft zu diesen Produkten der Populärkultur verorten lässt, verweist sie gleichsam auf die Nachwirkung Wagners in dieser. Das bedeutet nicht, den *Ring* bereits als direkten Vorläufer der Fantasyliteratur des 20. Jahrhunderts einzuordnen, markiert aber einmal mehr dessen Modernität, indem seine Geschichte sich nicht nur einer ambitionierten, die Allegorien

---

<sup>37</sup> Man stößt an ebenso vorhersehbaren wie überraschenden Stellen auf den Namen Wagners. Zwei Beispiele, das erste aus einer zum Roman gedrängten Nacherzählung nordischer Mythen, das zweite aus einem Beiheft des finnischen Cello-Quartetts Apocalyptica, das mit Transkriptionen von Metal-Musik für ihre Streichinstrumente bekannt geworden ist: „Rheingold‘ ist Richard Wagner und J. R. R. Tolkien gewidmet, denn sie haben als erste das Feuer des Rheins aus dem dunklen Wasser und dem Drachenfelsen geholt, um das Bewußtsein für unser nordisches Erbe zu wecken.“ (Stephan Grundy: *Rheingold*. Übers. v. Manfred Ohl u. Hans Sartorius. Frankfurt a. M.: Fischer 1996, S. 846); „Continuing the bloodline of such vanguardian talents as *Richard Wagner*, *Béla Bartók* and... *James Hetfield* [Kopf der Gruppe Metallica], the fearless *Eicca Toppinen* leads his troops back to the front.“ (Apocalyptica: Cult. Special Edition. Mercury Records/Island Records 2001).

und mythischen Verkleidungen dechiffrierenden Lesart anbietet, sondern ebenso erfolgreich einen scheinbar naiven und den Gehalt vernachlässigenden Umgang zulässt.

Den *Ring* in seine Geschichte zu stellen, heißt nicht, ihn bloß in seinen historischen Kontext einordnen und derart historisch kategorisieren zu können. Kontextualisierung von etwas bedingt immer auch eine Kontextualisierung aus dem je eigenen Kontext des Betrachters heraus und wie das dann so ist, bleibt dieser stets beweglich. In dieser Beweglichkeit der Kontexte bleibt glücklicherweise auch der des *Rings* offen, so dass es ihm auch 130 Jahre nach seiner Uraufführung noch gelingen mag, Interesse zu wecken, mehr noch, die (ur-)alte Geschichte immer wieder neu und entdeckbar werden zu lassen. Gleichwohl ist auch eine Inszenierung wie die Chéreaus inzwischen längst ein Klassiker. Gewisse ihrer Bilder sind bereits derart mit dem *Ring* verschmolzen, dass sie sich unweigerlich einstellen, wenn die Rede auf diesen kommt. Schlicht gesprochen, bildet sie ihren eigenen Mythos, der auch nicht dadurch relativiert wird, dass sie auf Video seit Jahren erhältlich ist. Dass sich der *Ring* dennoch nicht auf diese im Sinne des Wortes legendäre Interpretation reduzieren lässt, zeigt eben der so scharfe Kontrast der einzelnen Lösungen bei Chéreau und Hall. Am augenfälligsten lässt sich das vielleicht am Beginn des *Rheingolds* nachvollziehen, wo beide Inszenierungen zu Bildern gelangen, zwischen denen scheinbar Äonen zu liegen scheinen. Und doch, um noch einmal die vermeintlich paradoxe Formel der Urgeschichte der Moderne zu verwenden, drücken *beide* Extreme aus, was in Wagners Dichtung verborgen liegt und gehören so aufs Engste zusammen.

Bei Chéreau ist der Rhein verschwunden und einem ebenso gigantischen wie in seiner Funktion nicht genau einsehbaren Stück Technik gewichen, einem Stauwehr, einer Kläranlage, einem Wasserkraftwerk oder einer Schleuse. In jedem Fall ist es ein Monument der domestizierten und beherrschten Natur aus Beton und Stahl. Bleibt der Sinn dieser Anlage letztlich verborgen, so macht die Inszenierung kaum ein Geheimnis daraus, in welche Rolle sie die Rheintöchter schlüpfen lässt. Furios changieren sie zwischen Varietédame und Straßenmädchen und demonstrieren die ungebrochene Faszination der liederlichen Halbwelt aus der Zeit der vorletzten Jahrhundertwende, die beispielsweise auch in den visuellen Stilisierungen von Baz Luhrmanns *Moulin Rouge* und der Comicverfilmung *From Hell* der Gebrüder Allen und Albert Hughes durchschlägt. Wenn Flosshilde bei Chéreau Alberich unter ihren Rock nimmt, dann erinnert das an die Form der Einlösung des Versprechens, welches die üppigen Formen in Öl oder Alabaster ihren männlichen Betrachtern während der Belle Époque schenkten. Und eben dieses Versprechen reaktiviert die Illusionsapparatur bei Hall, in deren Zentrum sich im warmen Wasser die drei nackten Darstellerinnen der Rheintöchter aalen. Bei diesem Bild fällt nicht nur auf, dass seine Imaginationskraft kaum über die Darstellungen von Nacktheit gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts hinausgeht. Der enorme bühnentechnische Aufwand, der realisiert werden muss, um die Illusion einer

tatsächlich auf den Grunde des Rheins versenkten Bühne zu verwirklichen, führt wie kein anderes Bühnenbild aus der Bayreuther Inszenierungsgeschichte die artifizielle Bedingtheit einer Rückkehr in vorgeschichtliche Zeiten und magische Naturwelten vor Augen. Wo die Illusion von Natur perfekt sein soll, muss die Apparatur noch perfekter sein und was schließlich dabei herauskommt, ist ein großes technisches Spektakel, das mehr noch als Peduzzis Stauwehr den Triumph der Technik über die Natur versinnbildlicht. Künstlichkeit und Natürlichkeit sind keine Begriffe mehr, die zur Beschreibung einer Wirklichkeit taugen, in der die unberührte Natur ebenso wenig vorhanden ist, wie die Wahrnehmung industrieller Landschaften als natürlicher möglich ist. Die Thematisierung von unberührter Natur im Bewusstsein ihrer Abwesenheit und die Sehnsucht nach unschuldiger Liebe im Angebot des körperlichen Mehrwertes: Mit ein bisschen Phantasie kann man sich vorstellen, dass Chéreaus Rheingoldbild die schmutzige Rückseite der Hallschen Apparatur ist. Auch zwischen diesen beiden Ansichten liegen die Rätselbilder einer Moderne, die in Wagners *Ring* immer wieder zu neuer Gestalt finden.