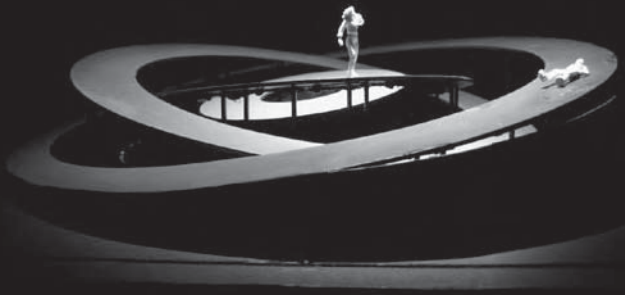




DER RING
IN FRANKFURT



DAS RHEINGOLD.
BEGINN EINES NEUEN RINGES
IN FRANKFURT.

DER RING DES NIBELUNGEN

Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend

DAS RHEINGOLD

Richard Wagner 1813–1883

Text vom Komponisten | Uraufführung am 22. September 1869, Königliches Hof- und Nationaltheater, München

Premiere: Sonntag, 2. Mai 2010 | Weitere Vorstellungen: 7., 15., 22. Mai; 3. (15.30 Uhr), 6., 12. Juni 2010

In deutscher Sprache mit Übertiteln

MITWIRKENDE

Musikalische Leitung **Sebastian Weigle** | Regie **Vera Nemirova** | Bühnenbild **Jens Kilian** | Kostüme **Ingeborg Bernerth** | Dramaturgie **Malte Krasting**
Licht **Olaf Winter**

Wotan **Terje Stensvold** | Donner **Dietrich Volle** | Froh **Richard Cox** | Loge **Kurt Streit** | Alberich **Jochen Schmeckenbecher** | Mime **Hans-Jürgen Lazar**
Fasolt **Alfred Reiter** | Fafner **Magnus Baldvinsson** | Fricka **Martina Dike** | Freia **Barbara Zechmeister** | Erda **Meredith Arwady** | Woglinde **Britta Stallmeister**
Wellgunde **Jenny Carlstedt** | Floßhilde **Katharina Magiera**

SEBASTIAN WEIGLE ÜBER SEINEN WEG ZUM *RING DES NIBELUNGEN*

Seit geraumer Zeit schon gilt Sebastian Weigle für die Gestaltung von voluminösen, großbesetzten Opernpartituren der Spätromantik als prädestiniert. Nicht von ungefähr hat er sein Debüt in Frankfurt mit der *Frau ohne Schatten* gegeben (und ist dafür auch zum »Dirigenten des Jahres« gewählt worden). Nun, nach manch weiteren Aufführungen in diesem Bereich – zuletzt Korngolds *Tote Stadt*, Wagners *Parsifal* und Strauss' *Daphne* – beginnt er seine erste Auseinandersetzung mit dem kompletten *Ring des Nibelungen*. Vor Probenbeginn hat er einige Gedanken über seinen Weg zu Wagner und zum Umgang mit dessen Musik formuliert.

Der Frankfurter *Ring* beginnt, mein erster kompletter *Ring* als Dirigent. Das ist wohl für jeden Dirigenten ein Markstein. Ich habe glücklicherweise viel Zeit gehabt, mich darauf vorzubereiten – und durch meine musikalische Herkunft als Hornist konnte ich mich aus verschiedenen Perspektiven dieser Partitur nähern: als Orchestermusiker, als Assistent und nun als musikalischer Leiter.

Ich bin Wagners Opern zunächst in Gestalt der Hornstimmen begegnet. Die »erste richtige Berührung« mit dem *Ring des Nibelungen*

war eine geplante Werk-Kennenlern-Aktion mit einigen Freunden zu Beginn unserer Staatskapellenzeit, also um 1979/80. An vier Wochenenden haben wir uns je einen Teil des Zyklus' hörend angeeignet, mit Pausen und Essen und Trinken: ein ganz entspannter, aber sehr konzentrierter Austausch, bei dem alle auftauchenden Fragen, ob zu Handlung oder Leitmotiven, diskutiert worden sind und von dem ich noch heute profitiere – wobei ich auch jetzt noch mit jedem Blick in die Partitur Neues hinzulerne ...

In der Folge konnte ich unter Daniel Barenboim mehrmals den kompletten *Ring* spielen, inklusive des Siegfried-Hornrufs. Als Orchestermusiker macht es einfach Spaß, dieses Werk mit aufzuführen, weil jede Stimme, jedes Instrument attraktive Passagen hat, in denen man glänzen kann. Parallel habe ich Barenboim bei der Einstudierung der eindringlichen Kupfer-Inszenierung assistiert und konnte erste Orchesterproben leiten.

Schon damals ist mir aufgefallen, wie ökonomisch Wagner seine Partituren strukturiert. Inzwischen – seit ich mit *Rienzi*, *Fliegender Holländer*, *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Meistersinger*, *Tristan und Isolde*

und *Parsifal* die meisten Musikdramen selbst dirigiert habe – hat sich dieser Eindruck gefestigt: Jeder Aufzug (und darunterliegend auch jede kleinere musikalische Einheit) ist so gebaut, dass er in einer Klimax kulminiert. Diesen Scheitelpunkt der Spannungskurve muss man treffen. Nicht immer liegt er offen zutage, sondern will herausgearbeitet werden. Und dann braucht es Überblick und Disziplin, damit man nicht zu früh sein Pulver verschießt. Der *Ring* bleibt ein Gipfelwerk, schon durch die Länge, und umso bedachtsamer sollte man vorgehen.

Das ist nicht nur, aber auch eine Frage der Lautstärke. Wagners Dynamikbezeichnungen sind sehr präzise, aber bei einem Akt von

An einem Theater mit »normalem« Orchestergraben ist es viel drängender, die Entwicklung mitzudenken und – wenn nötig – herauszufiltern, die der Instrumentenbau der letzten hundert Jahre gemacht hat. Fast alle Instrumente sind heute in der Lage, einen größeren Ton zu produzieren als zu Wagners Zeit, lauter zu spielen, andererseits aber auch viel leiser, weil der Grenzbereich in die Extreme erweitert werden konnte. Das dynamische Spektrum ist größer geworden. Die Physiologie der menschlichen Stimme ist hingegen weitestgehend dieselbe geblieben. Hier hat sich die Balance verschoben. Das können und wollen wir nicht rückgängig machen, aber es muss uns bewusst sein. Wir müssen entscheiden, wo und wie wir die Sänger in den Vorder-



einer oder anderthalb Stunden Dauer muss ich sie ins Verhältnis setzen. Ein Fortissimo muss immer kräftig sein, aber nicht jedes Fortissimo ist gleich laut. Das hängt von vielen Faktoren ab: Spielt das Orchester allein oder ist ein Sänger beteiligt, wo ist er auf der Bühne platziert, was geschieht in der Handlung, in welchem emotionalen Zustand befinden sich die Figuren.

Die Reise nach Nibelheim ist für mich ein Glanzpunkt der Erfindungskunst. Was für eine klangszzenische Vision! Wagner kombiniert zwei akustische Quellen, die er überblendet: das Orchester, mit dem er den Abstieg und die Bergwerksgeräusche klangmalerisch schildert, und das Schlagzeugensemble aus gehämmerten Ambossen – ein bis dahin nicht vorstellbarer Realismus. Ich kann es kaum erwarten, das endlich mit unseren Musikern aufzuführen.

Meine Erfahrungen in Bayreuth haben mich natürlich bereichert und geprägt. Der Orchestergraben dort hat etwas von einem Maschinenraum: Die Klangwucht grenzt an den Lärm eines Schiffstriebswerks. Der Unterschied zwischen dem Klangeindruck im Graben und dem im Zuschauerraum des Festspielhauses ist immens. Damit muss man als Dirigent ganz neu umgehen lernen. Ich glaube nicht, dass es weit führt, die Bayreuther Akustik und den speziellen Bayreuther Orchesterklang in einem anderen Opernhaus nachbilden zu wollen. Dazu ist die bauliche Situation in Bayreuth zu einzigartig. Man kann ein Stück in Berlin, Barcelona oder Frankfurt nicht so dirigieren, wie man es in Bayreuth macht. Wir müssen hier unseren eigenen Wagner- und *Ring*-Klang finden.

grund stellen und wo wir sie tiefer ins Stimmgeflecht der Partitur einbetten.

Ich bin froh, dass Bernd Loebe und ich die Auswahl der Besetzung gemeinsam treffen konnten. Es ist schön, dass – neben einem Terje Stensvold, der seine reiche Erfahrung mitbringt und für uns ein Traumwotan ist – auch viele Wagner- oder *Ring*-Debütanten dabei sind. Das gibt uns die Chance, ohne verfestigte »Auffassungen« unsere Interpretation zu erarbeiten. Außer den Gästen möchte ich dabei besonders Hans-Jürgen Lazar hervorheben: Für diesen Bühnendarsteller mit seiner unschlagbaren komödiantischen Begabung ist der Mime wohl die ideale Partie, auf die ich mich sehr freue – genauso wie auf meine erste Zusammenarbeit mit Vera Nemirova und ihrem Team.

Ich selbst sehe sofort und immer Bilder zur Musik. Ich glaube, das geht vielen Musikern so – und sicherlich auch vielen Regisseuren. Deren Aufgabe ist es, diese Bilder zu übersetzen. Meine Aufgabe in dem szenischen Probenprozess sehe ich darin, darauf zu achten, dass es eine enge Kommunikation zwischen szenischen Aktionen und Musik gibt, dass die musikalischen und die visuellen Akzente miteinander korrespondieren. Insbesondere, wenn die Regieanweisungen sozusagen »komponiert« sind. Wenn das gegeben ist, lasse ich mich gern auf ein Regiekonzept ein – und dann, in meiner musikalischen Dramaturgie, auch von den Bühnenvorgängen lenken. So verändern sich schließlich auch die Bilder, die sich mir unwillkürlich zeigen. Der Rhein fließt – und es muss alles im Fluss bleiben. Auch bei unserem *Ring*.

AUFGEZEICHNET VON MALTE KRASTING

HANDLUNG

Die Rheintöchter hüten das Gold in der Tiefe des Stromes. Der Nibelung Alberich schwört der Liebe ab und kann so das Rheingold rauben, aus dem er sich einen Ring schmiedet, der »maßlose Macht« verleiht. – Die Götterburg ist gebaut, die Riesen Fasolt und Fafner verlangen ihren vereinbarten Lohn: Freia, die Göttin der Jugend, ohne deren Äpfel die Götter altern würden. Wotan hofft auf Hilfe von Loge, der ihm einen Ausweg weisen soll. Doch Loge berichtet vom Raub des Rheingolds. Beide steigen hinab in Alberichs Reich Nibelheim. Dort

überlisten sie Alberich, nehmen ihm den Schatz ab und entwenden ihm seinen Ring. Alberich verflucht den Ring und alle seine künftigen Besitzer. Statt das Gold den Rheintöchtern zurückzugeben, nutzt es Wotan, um seine Schulden zu bezahlen. Der Fluch zeigt seine Wirkung: Fafner erschlägt seinen Bruder im Streit um den Ring. Unter den Klagegesängen der Rheintöchter ersteigen die Götter ihre Burg. Nur Loge ahnt, wohin es führt: »Ihrem Ende eilen sie zu, die so stark im Bestehen sich wähen.«

ACHT FRAGEN AN DIE REGISSEURIN VERA NEMIROVA



Im *Rheingold* treten Götter, Riesen, Zwerge und Wasserwesen auf. Wie unterscheiden Sie diese verschiedenen Gruppen?

Da ist die Fantasie aller Beteiligten gefragt. Wir müssen die Vergangenheit befragen, die Märchen und Mythen unserer Kindheit. Wir werden staunend erkennen, dass sich diese Wesen in den Gesichtern unserer Wirklichkeit spiegeln.

Erfordert das Bühnenbild eine spezifische Art – inhaltlich, stilistisch, physisch – der Personenführung?

Vier Ringe in einer Einheit – in der Statik und in Bewegung – stehen wie ein Himmelskörper im Raum. Dieser starken Abstraktion sollte eine greifbare und kraftvolle Spielweise gegenübergestellt werden. Doch wie genau, das wird Gegenstand der Proben sein: Nachdem es eine sehr konkrete Vorgabe hinsichtlich des Gesamtkonzepts gibt, ist der Raum für die Fantasie der Sängerdarsteller in den Proben unglaublich groß. Dort entsteht das Wesentliche, dort findet die Verlebendigung der Figuren statt.

Ist für die Entwicklung Ihrer Inszenierungskonzeption auch die Auseinandersetzung mit früheren *Ring*-Aufführungen an der Oper Frankfurt relevant?

Ich habe trotz großer Neugier und ungeheurem Respekt gegenüber den Produktionen von Ruth Berghaus und Herbert Wernicke meinen eigenen Weg gesucht und glaube, ihn gefunden zu haben.

Gibt es eine Figur im *Rheingold*, die Ihnen besonders ans Herz gewachsen ist? Hat eine Gestalt Ihre ungeteilte Sympathie?

Loge. Der hat Feuer ... Das domestizierte Feuer rächt sich durch Intrigen. Er ist gewitzt und schlau, überführt die Götter ihrer Hilflosigkeit – sie mögen ihn nicht besonders, doch so ganz ohne ihn können sie auch nicht ... Alberich, weil er so authentisch ist. Fasolt, der Liebende.

Wie sehen Sie die Beziehung zwischen Wotan und Fricka?

Problematisch, und zwischen Dominanz und Unterwerfung zum Scheitern verurteilt.

Erda, die Ur-Wala, repräsentiert uraltes Wissen – und entfaltet gleichzeitig eine enorme erotische Anziehungskraft auf Wotan. Wie kann sie beides vereinen?

Genau dieses Wissen ist doch, was die Anziehungskraft ausmacht! Das ist die erotische Kraft einer klugen Frau.

Während die Riesen in der Lage sind, mit eigenen Händen eine Burg zu bauen und den Lohn dafür persönlich erwarten, müssen die Nibelungen für Alberich schuften. Wieviel Sozialkritik steckt für Sie im *Rheingold*?

Das Übel kommt in die Welt durch den Raub des Goldes. Wenn aus dem Gold Geld wird, beginnt der Krieg um Besitz, Versklavung, Unheil.

Haben sich Ihre Träume verändert, seit Sie sich mit dem *Ring* beschäftigen?

Fragen Sie mich das im Februar 2012, nach der Premiere von *Götterdämmerung*!

DIE FRAGEN STELLTE MALTE KRASTING

BÜHNENBILDNOTIZEN

Der Ring des Nibelungen ist ein Monument in der Operngeschichte; das Bühnenbild zur Frankfurter Neuinszenierung wirkt nicht minder monumental: Jens Kilians Entwurf kommt einer Bühnenskulptur gleich und wird das Geschehen im Laufe des vierteiligen Zyklus' an der Oper Frankfurt visuell prägen.

Die Metallkonstruktion aus Stahl präsentiert sich in ihrer Grundform wie ein Monolith: ein schräg angeschnittener Zylinder mit einer Neigung von 17%, dessen Kreisform einen Durchmesser von 17 Metern hat und aus einem Mittelstück und vier Ringen zusammengesetzt ist. Diese Ringe lassen sich im Ganzen und auch einzeln gegeneinander verdrehen und bilden so ständig wechselnde Landschaften: von einer großen runden Fläche bis hin zu zerklüfteten Felsmassiven.

Die beweglichen Elemente sind auf 38 Wagen mit 160 Rädern montiert. 14 Motoren mit jeweils 1,5 kW setzen sie in Bewegung, jeder befeuert von 18 Batterien und einem eigenen Ladegerät – denn um ein »unendliches«

Drehen zu ermöglichen, muss natürlich eine kabellose Stromversorgung installiert sein. Stünde kein Strom zur Verfügung, bräuchte es allein acht Mann, um den äußeren Ring zu drehen. Wenn alle Ringe gleichzeitig drehen, benötigen die Motoren eine Stromstärke von ca. 180 Ampère. Unter Vollast können sie die Ringe zwei Stunden lang ununterbrochen bewegen, bevor die Batterien wieder aufgeladen werden müssen, was wiederum sieben Stunden dauert. Die im Bühnenbild integrierten Beleuchtungskörper sind ausschließlich auf LED-Basis konzipiert und werden ebenfalls mittels Batterien mit Strom versorgt.

Für die Probebühne in Rödelheim, wo – fast singular für die Arbeitsweise des Opernhauses – bereits zu Beginn der szenischen Proben die Originalkonstruktion aufgebaut ist, musste ein komplett neuer Boden gelegt werden, weil der alte das Gewicht nicht getragen hätte: Das Gesamtgewicht des *Rheingold*-Bühnenbildes beträgt 26 Tonnen.

JOCHEN SCHMECKENBECHER PORTRÄT



Beim großen Bass Kurt Moll hat er studiert und dann seine Laufbahn mit Engagements in Hagen und an der Komischen Oper Berlin begonnen. Inzwischen tritt Jochen Schmeckenbecher als weltweit gefragter Opernsänger in Berlin, Barcelona, Dresden, Mailand, Paris, New York, San Francisco und bei den Salzburger Festspielen auf, und sein Kalender ist auf Jahre ausgebucht.

Als lyrischer Bariton ging die Karriere los. »Ich habe immer davon geträumt, irgendwann die großen dramatischen

Charakter-Partien singen zu können. Aber das lässt sich nicht planen, das muss man auf sich zukommen lassen. Ich freue mich sehr, dass sich meine Stimme in diese Richtung entwickelt hat. Grundsätzlich bin ich allerdings gegen zu rigide Fach-Einteilungen: Das hemmt und hindert einen nur daran, abseits der gewohnten Pfade Neues auszuprobieren. In Wien habe ich z. B. die vier Bösewichter aus *Hoffmanns Erzählungen* gesungen, deren Bandbreite sich vom lyrischen bis zum Charakterbariton erstreckt. Warum sollte also nicht das, was hier von einem Sänger an einem Abend erwartet wird, für das gesamte Repertoire gelten? Und wer sagt überhaupt, dass die dramatischen Rollen nicht auch im Wohlklang zu Hause sind?«

Gerade von der Met zurückgekehrt, wo er den Musiklehrer in *Ariadne auf Naxos* verkörpert hat, ist Jochen Schmeckenbecher für ein doppeltes Rollen- und Hausdebüt nach Frankfurt gekommen: als Amfortas in *Parsifal* – woran sich gleich der Probenbeginn für *Rheingold* angeschlossen hat. »Den *Rheingold*-Alberich habe ich schon gesungen, aber noch keinen kompletten *Ring*. Das wird eine große Herausforderung« – auf die er sich ausführlich vorbereitet hat: »Ich nehme mir viel Zeit fürs Rollenstudium. Natürlich kannte ich den *Ring* als Stück schon gut, die Chéreau-Inszenierung habe ich mir schon als Jugendlicher immer wieder angeschaut und mittlerweile viele Aufführungen live erlebt. Wenn ich mir dann eine Partie ernsthaft vornehme, wende ich viel Zeit auf die musikalischen Grundlagen: Notentext, Worte, Rhythmus. Wenn das alles steht, dann gehe ich noch einmal zurück zu Inhalt, Figurencharakter, Rollenentwicklung. All das, was den Ausdruck ausmacht und was in den musikalischen und szenischen Proben weiterentwickelt wird. Diese gemeinsame Entdeckungsreise ist für mich das Wesentliche.«

Zusammen mit den drei Rheintöchtern ist Alberich die einzige Figur, die im ersten und letzten Teil des ganzen Zyklus' auftaucht. Der Prozess des Entdeckens ist also noch längst nicht zu Ende, und es wird spannend sein zu verfolgen, wie sich der Nibelung in Jochen Schmeckenbechers Interpretation noch wandeln wird. »Wir sind Schauspieler, die singen – nicht Sänger, die nebenher ein bisschen spielen. Die Kombination aus beidem auf der Bühne ist doch der Kern unseres Berufes. Deswegen bin ich Opernsänger.«