Projekt: Rezeption des Nibelungenstoffs

LOTHAR BORNSCHEUER

Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen*. Ein Meisterwerk des Anarchismus ✷

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation im Goethezeitportal
Vorlage: Datei des Autors
URL: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/projekte-pool/rezeption_nibelungen/wagner_bornscheuer.pdf>
Eingestellt am 22.12.2005

Autor

Prof. Dr. Lothar Bornscheuer
Verstorben, früher: Gerhard-Mercator-Universität Duisburg

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:
Lothar Bornscheuer: Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen*. Ein Meisterwerk des Anarchismus (22.12.2005). In: Goethezeitportal. URL: <http://www.goethezeitportal.de/wissen/projekte-pool/rezeption_nibelungen/wagner_bornscheuer.pdf>
(Datum Ihres letzten Besuches)

LOTHAR BORNSCHEUER

Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen*. Ein Meisterwerk des Anarchismus*

Bis in die jüngere Zeit wurde Richard Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* von Fachkennern als das „nach Masse und Anspruch größte Werk der Bühnengeschichte“ (Peter Wapnewski, 1995) und als das „größte Werk der Musikgeschichte“ schlechthin apostrophiert (Werner Breig im Wagner-Handbuch von 1986). Dieser formale Superlativ dürfte inzwischen wohl Karlheinz Stockhausens kosmologischer Sieben-Tage-„Oper“ unter dem Gesamttitel *Licht* gebühren. Doch mindert das nicht im geringsten die Einzigartigkeit des *Ring* als eines musikdramatischen opus maximum. Und trotz seiner immensen interpretatorischen Herausforderungen hat seine Faszination ja seit geraumer Zeit geradezu eine Hochkonjunktur auf den deutschen Opernbühnen.

Wagners Beschäftigung mit dem *Ring*-Komplex, die sich - mit einer zwölfjährigen Unterbrechung - über 26 Jahre hinzog, begann 1848, als er 35 Jahre alt war und in der genauen Mitte seines Lebens stand. Aus diesem Jahr, mitten in den Dresdener Revolutionsunruhen, an denen sich der Hofkapellmeister Wagner mit Reden und Aufsätzen aktiv beteiligte, stammen die ersten Text-Entwürfe zu einer dramatischen Bearbeitung des Nibelungenstoffs. Im Mittelpunkt sollte Siegfried stehen, nach Tannhäuser und Lohengrin Wagners dritte Figur aus der deutschen Erzählwelt des Mittelalters. Im Züricher Exil, wohin Wagner im Juni 1849 als steckbrieflich gesuchter Revolutionär geflüchtet war, erweiterte sich das Dramenprojekt um Siegfried in den folgenden Jahren zu einer Tetralogie.

In einem längeren Prosatext unter dem Titel *Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama* hatte Wagner schon 1848 den gesamten Handlungsrahmen der späteren Tetralogie konzipiert. Er verfasste aber zunächst nur den Dichtungstext für ein Einzel-Drama mit dem Titel *Siegfrieds Tod* und schrieb sich dann schrittweise in die Vorgeschichte des Helden zurück, zunächst mit dem Drama *Der junge Siegfried* und dann noch weiter ausholend in einen mythologischen Horizont hinein mit den beiden Dramendichtungen und in der Reihenfolge *Walküre* und *Rheingold*. Im Zuge dieser Ausweitung zu einer Tetralogie wurde *Siegfrieds Tod* umbenannt zu *Götterdämmerung* (obwohl sich an der Handlung wenig änderte und gar keine Götter als handelnde Figuren auftreten), und *Der junge Siegfried* erhielt den Titel *Siegfried*.

* Der Aufsatz lag in etwa zehn Fassungen vor und wurde von Gunter E. Grimm (Universität Duisburg-Essen) durch Kürzungen und kleine Änderungen für den Druck eingerichtet. Er hat auch die für den Vortrag vorgesehenen ausführlichen Musikeinspielungen, sofern sie für das Verständnis unerlässlich waren, durch die entsprechenden Noten in der Partitur Wagners ersetzt.

Erst nachdem Anfang 1853 der Dichtungstext der gesamten Tetralogie vollendet war, begann Wagner mit der Kompositionsarbeit, nunmehr in der umgekehrten, handlungs-chronologisch richtigen Reihenfolge: *Rheingold*, *Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung* und brachte sie 1874 zum Abschluss. Die endgültige Werkbezeichnung lautete: *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend*. Die Uraufführung des Gesamtwerks fand 1876 im Festspielhaus Bayreuth statt.

Handlungs- und Ideenkonstrukt, Leitmotiv-Technik, Sprache

Den Handlungsverlauf und die Personenkonstellationen der Tetralogie hat Wagner weitgehend nach eigenen Vorstellungen entworfen, vor allem auf der Grundlage des mittelhochdeutschen *Nibelungenlieds* und des Kompendiums *Deutsche Mythologie* von Jakob Grimm, das das nordische und germanische Sagenmaterial nicht in narrativen Zusammenhängen ausbreitet, sondern in unsystematisch angeordneten Themenblöcken mit jeweils einer Unmenge von Einzelstellenhinweisen.

Relativ am nächsten blieb Wagner seinem Quellenmaterial in dem zuerst verfassten Schlussstück der Tetralogie (*Siegfrieds Tod/ Götterdämmerung*), für das er sich an der Siegfried-Geschichte des *Nibelungenlieds* orientierte, von der Ankunft Siegfrieds am Königshof in Worms bis zu seiner Ermordung durch Hagen. Die Verknüpfung dieses Geschehens mit dem Schicksal der nordisch-germanischen Götter unter der Herrschaft Wotans hatte mit dem Nibelungenlied nichts mehr zu tun, dessen Gesellschaft ja schon eine christliche ist. Das selbsterfundene mythologische Handlungsgefüge kombinierte Wagner nach Grimms *Deutscher Mythologie* vor allem aus Figuren und Motiven der altnordischen Lieder-Edda und der Völsunga-Saga.

Dieses höchst heterogene mythologische Handlungskonstrukt befrachtete Wagner zusätzlich mit einem eigenen ideologischen Konzept und meinte im Rückblick, in der Tetralogie habe seine „ganze Weltanschauung [...] ihren vollendesten künstlerischen Ausdruck gefunden“.[1]

Eine weitere Komplikation liegt darin, dass dieses in Text und Handlung greifbare ideologische Konzept durch die musikalische Bearbeitung teilweise wieder, überspielt worden ist, - obwohl die für die *Ring*-Tetralogie neu entwickelte Kompositionsweise eigentlich das Gegenteil bewirken sollte, nämlich eine evidente Einheit

---

[1] Brief an Theodor Uhlig vom 31. Mai 1852. Zitiert nach Udo Bermbach: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie. Frankfurt a.M. 1994, S. 276. Diese Ansicht bezog sich zunächst nur auf den Dichtungstext. Nach Vollendung der musikalischen Komposition des *Rheingold* meinte er: „Wie vieles, bei dem ganzen Wesen meiner dichterischen Absicht, erst durch die Musik deutlich wird, das habe ich nun wieder ersehen: ich kann jetzt das musiklose Gedicht gar nicht mehr ansehen.“ 25.-26.Januar 1854 an Röckel. In: Richard Wagner: Briefe. Ausgew. u. hrsg. v. Hans-Joachim Bauer. Stuttgart 1995, S. 260 - 271, hier S. 268.

zwischen dem szenischen Geschehen, dem sprachlichen Ausdruck und der musikalischen Motivik.

Je genauer man jedoch diese vielschichtige Struktur (aus mythologischem Handlungskonstrukt, persönlichem ideologischem Gehalt und musikdramatischer Gestaltung) analysiert, desto heterogener erscheint das Ganze. Es gibt eine merkwürdige Oszillation zwischen den sehr prägnanten und konfliktstarken Gegensätzen von Prinzipien, Emotionen und handelnden Figuren auf der einen Seite, die Wagner normalerweise auch musikalisch sehr genau zu charakterisieren und zu unterscheiden wusste, oftmals mit einem geradezu lautmalerischen Realismus, und dem ganz gegenteiligen Eindruck, dass hier bis zur Ununterscheidbarkeit alles mit allem und auch ganz Gegensätzliches miteinander verbunden und irgendwie versöhnt wird.

Beide Aspekte hängen mit der musikdramatischen Technik zusammen, die Wagner erst mit Beginn seines *Ring*-Projekts theoretisch und praktisch zu entwickeln begonnen hatte und die man Leitmotiv-Technik zu nennen pflegt.

Der Begriff „Leitmotiv“ stammt zwar nicht von Wagner selbst und er hat ihn auch nie benutzt, seinen Gebrauch aber geduldet. Was seine Freunde schon zu seinen Lebzeiten als „Leitmotive“ bezeichneten, nannte Wagner selbst „melodische Momente“. Für diese hatte er zwei Hauptkriterien herausgestellt. Die „melodischen Momente“ sollten zum einen „genau unterscheidbar“ sein und verstanden werden als „ihren Inhalt vollkommen verwirklichende […] Hauptmotive der dramatischen Handlung“ selbst.[2] Dies ist der erste Aspekt.

Die musikalische Grundform und die Bedeutung jedes einzelnen Leitmotivs werden in der Regel bei seinem ersten Auftauchen entsprechend dem Text und der szenischen Situation festgelegt. In diesem Sinne konnten und sollten die Leitmotive dann auch in ähnlichen Rede- oder Gefühls- oder Handlungssituationen wieder aufgerufen und mit anderen musikalischen Grundmotiven verknüpft werden, was notwendigerweise zu vielerlei Motiv-Variationen führt, bis sie mit fortschreitender Handlung ein immer dichteres Beziehungsgeflecht bilden, in dem, wie der Wagner-Spezialist Carl Dahlhaus angemerkt hat,[3] „schließlich alles mit allem zusammenzuhängen scheint“, was Thomas Mann einmal den besonderen „Beziehungszauber“ in der *Ring*-Tetralogie genannt hat. Diese *Motivverflechtung* ist der zweite Aspekt von Wagners Leitmotivtechnik, der zweifellos in einem gewissen Spannungsverhältnis zu dem erstgenannten Kriterium steht, dass Leitmotive „genau unterscheidbar“ sein sollten.

Zu dem neuen Werktypus, den Wagner mit dem *Ring* intendierte, gehörte sein Anspruch, mit dem Text nicht nur ein Libretto, sondern eine eigenwertige Dich-

---

[2] Vgl. Dahlhaus: Richard Wagners Musikdramen (1. Aufl. Velber 1971.) 2., überarb. Aufl. Zürich/Schwäbisch Hall 1985, S. 106.
[3] Dahlhaus, a.a.O., S. 107.

tung zu schaffen, die er denn auch nach ihrem Abschluss Anfang 1853 in Zürich an vier Abenden vollständig vortrug. Mit dem Stabreimvers meinte Wagner die seinem mythologischen Material angemessenste „natürlichste und lebendigste“ Diktion gefunden zu haben, die ihm zugleich eine hohe sprachliche und gedankliche Konzentration ermöglichte.

Während die Urfassung von *Siegfrieds Tod* noch in althochdeutschen Langzeilen geschrieben war, wechselte Wagner bei der Werkerweiterung zu kurzzeiligen Stabreimversen, die zwar beim Lesen die konsonantischen Alliterationen besonders markant in Erscheinung treten lassen, deren wechselnde Zahl von Hebungen und Senkungen jedoch eine relativ offene Struktur erzeugte. Diese wurde auch durch die spätere musikalische Taktbildung unterstützt, insofern pro Vers zwischen zwei und fünf Takten gewechselt werden konnte. Diese strukturelle Offenheit macht das Wesen der so genannten „musikalischen Prosa“ des *Ring* aus und darin unterscheidet sie sich grundlegend von der viel regelmäßigeren sprachlichen und musikalischen Periodenbildung des traditionellen Operntypus.

Der Entwurf von 1848
(*Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama*)

Schon in dem ursprünglichen Prosaentwurf von 1848 für ein Einzeldrama *Siegfrieds Tod* hatte Wagner zusammen mit dem gesamten Handlungsrahmen der späteren Tetralogie auch eine soziologisch und sozialrevolutionär lesbare Konzeption im Auge. Alberich hat sich durch den Raub des Rheingolds und durch den daraus angefertigten Ring eine ausbeuterische Macht über das arbeitsame Geschlecht der Nibelungen errungen und damit zugleich eine potenzielle Konkurrenz zur Macht der Götter. Deren traditionelle Oberherrschaft zielt zwar in Hegel’schem Sinne auf „sittliches Bewußtsein“, aber „das Unrecht, das sie verfolgen, haftet [...] an ihnen selber“, und dies nicht erst, aber doch in besonderem Maße, seit Wotan seinerseits den Nibelungen den Hort und Alberich den Ring als zentrales Machtsymbol geraubt und alles an die Riesen weitergegeben hat als Lohn für die Erbauung der Götterburg Walhall. Die den Göttern zugerechnete Schuld liegt in diesem Fall darin, dass sie zwar Alberich seine Herrschaft genommen haben, jedoch [Zitat:] „nicht für einen höheren Zweck“, „denn die Knechtschaft der Nibelungen ist nicht gebrochen, [...] sondern unter dem Bauche des müßigen Wurms“, durch den die Riesen den Schatz inzwischen bewachen lassen, „liegt nutzlos die Seele, die Freiheit der Nibelungen“!

Dass den Nibelungen mit dem von ihnen erarbeiteten Produkt, nämlich dem „unermesslichen Nibelungenhort“, ihr eigenes Wesen: ihre „Seele“ und ihre „Freiheit“ genommen worden sei, diese Deutung erinnert an das, was Karl Marx unter Entfremdung verstanden hat, und ist ein Anlass, die ganze mythische Erzählkonstellation vor dem Hintergrund von Wagners diversen frühsozialistischen Theoriekenntnissen als eine soziologische Parabel zu lesen. Diese Lesart hatte

schon George Bernard Shaw 1898 in einer intensiven und ironiegespickten *Ring*-Interpretation ansatzweise entwickelt,[4] sie wurde aber in Deutschland fast hundert Jahre lang verdrängt und ganz programmatisch erst von Chéreau und Boulez in dem so genannten Bayreuther Jahrhundert-*Ring* aus dem Jahr 1976 zum Inszenierungskonzept gemacht.

Es fällt nicht schwer, in dem Nibelungenvolk die Kollektivfigur der modernen Industriearbeiterschaft zu sehen. Dafür gibt es in *Rheingold*, jeweils am Ende der 2. und 3. Szene, zwei sehr markante musikalische Passagen, für die Wagner eigentlich jeweils 18 Ambosse vorgesehen hatte, als Wotan und Loge an Schmieden vorbei in das Reich der Nibelungen eindringen und es später mit dem gefangenen Alberich wieder verlassen.[5] Alberich personifiziert dementsprechend den das Arbeitervolk ausbeutenden Kapitalisten, der Ring symbolisiert die Macht des akkumulierten Geldreichtums, Wotan und seine Götter repräsentieren die für Staat und Gesetz verantwortliche politische Klasse unter den Bedingungen einer Monarchie und die Riesen den nur noch unproduktiv seine Schätze hütenden Feudaladel.

Zur dramatischen Konfliktkonstellation gehört das Axiom, dass die Götter nicht in der Lage sind, sich von dem 'Unrecht, das an ihnen selber haftet', aus eigener Kraft zu entledigen:

> [Nur] ein von den Göttern selbst unabhängiger, freier Wille, der alle Schuld auf sich selbst zu laden und zu büßen im Stande ist, kann den Zauber lösen, und in dem Menschen ersehen die Götter die Fähigkeit zu solchem freien Willen. [...] Zu dieser hohen Bestimmung, Tilger ihrer eigenen Schuld zu sein, erziehen nun die Götter den Menschen, und ihre Absicht würde erreicht sein, wenn sie in dieser Menschenschöpfung sich selbst vernichteten, nämlich in der Freiheit des menschlichen Bewußtseins ihres unmittelbaren Einflußes sich selbst begeben würden.[6]

Die mythisch-religiöse Opfertod-Idee hat wenig zu tun mit dem politisch-emanzipatorischen Gedanken an eine freiwillige Abdankung der Götter zugunsten der sich selbst bestimmenden „Freiheit des menschlichen Bewußtseins". Denn warum sollten die Götter, wenn sie erst einmal entsühnt sind, nicht weiter herrschen? Opfer-Idee und Revolutions-Idee, Mythos und moderne Ideologie stoßen hier unvereinbar aufeinander.

---

[4] George Bernhard Shaw: [Originaltitel: The perfect Wagnerite] Ein Wagner-Brevier. Kommentar zum Ring des Nibelungen. Frankfurt a. M. 1973.

[5] Wagner, Richard: Sämtliche Werke. Hrsg. in Verbindung mit der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, München. Editionsleitung Carl Dahlhaus, Egon Voss. Mainz: Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Vorabend: Das Rheingold: Bd. 10,I (1988), II (1989).

[6] Wagner, Richard: Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama [1848]. In: Wagner, Richard: Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt a. M. 1983, Bd. 2, S. 274 - 285, hier S. 275f.

Dieser Widerspruch wird denn auch am Ende dieses Entwurfs in Brünnhildes Abschiedsrede an die anwesenden Götter, Nibelungen und Rheintöchter aufgehoben. Siegfrieds Ermordung, die sie selbst erst ermöglicht hat, wird als freiwilliger Opfertod für die Götter interpretiert, obwohl nur sie selbst einen solchen leistet, indem sie sich mit der Leiche Siegfrieds verbrennen lässt und damit zugleich den Ring von seiner Symbolik der Gold- und Machtgier zu befreien beabsichtigt:

> Hört denn, ihr herrlichen Götter, euer Unrecht ist getilgt: dankt ihm, dem Helden, der eure Schuld auf sich nahm. Er gab es nun in meine Hand das Werk zu vollenden: gelöst sei der Nibelungen Knechtschaft, der Ring soll sie nicht mehr binden: nicht soll ihn Alberich empfangen, er soll nicht mehr euch [Nibelungen] knechten, dafür sei er aber selbst auch frei wie ihr: denn diesen Ring stelle ich euch zu, weise Schwestern der Wassertiefe [...] ihr löset es auf und bewahret es harmlos das Rheingold. [...] Nur Einer herrsche, Allvater! Herrlicher! Du! [...] Unter feierlichen Gesängen schreitet Brünhild auf den Scheiterhaufen zu Siegfrieds Leiche.[7]

Die Nibelungen werden also - wie Brünnhilde verkündet - von der Alberich-Herrschaft und die Götter von ihrer Schuld erlöst, und daran darf sogar noch Alberich partizipieren. Mit dieser Opfer- und Erlösungsidee wird in Brünnhildes Rede folgerichtig die Götterherrschaft restituiert und die revolutionär-emanzipatorische Abdankungs-Option ganz fallen gelassen, woran man sieht, wie unausgereift Wagners Revolutionskonzept in diesem ersten Entwurf noch gewesen ist.

Immerhin gilt unter der Oberherrschaft Wotans das Nibelungenvolk nunmehr als befreit von der Unterdrückung durch die Macht des Goldes, die zuvor zunächst durch Alberich und danach durch die Riesen verkörpert worden war. Wir hätten es also in politologischer Lesart mit einer Option zu tun für ein monarchisches, aber antikapitalistisches und antifeudalistisches System.

Das Revolutionskonzept in der *Ring*-Tetralogie

Als sich Wagner drei Jahre später entschloss, die dramatische Bearbeitung des Stoffs zu einer Tetralogie auszudehnen, entschied er sich zugleich für eine sehr viel radikalere ideologische Stoßrichtung.

Zu diesem Zeitpunkt - im November 1851[8] - rechnete er damit, dass in Frankreich eine neue politische Revolution unmittelbar bevorstehe, und er hatte damit nicht ganz Unrecht, konnte aber nicht wissen, dass der einen Monat später - Anfang Dezember 1851 - von Prinz Louis Napoleon, dem Neffen Napoleons, inszenierte Staatsstreich keine Wiederholung der französischen Februarrevolution von 1848 sein würde, auf der dieser Napoleon-Neffe zum Präsidenten der neuen Republik

---

[7] Ebd., S. 284.

[8] Zu dieser Revolutions-Erwartung vgl. zum Brief an Uhlig vom 12. Nov. 1851. In: Wagner: Briefe (Anm. 1), S. 205, Hg.-Anm. 3.

ausgerufen worden war, sondern ganz im Gegenteil ein Jahr später zur Gründung des zweiten französischen Kaiserreichs führen sollte.

In krassem Gegensatz zu dieser Entwicklung in Frankreich und auch zu der monarchistischen Option in seinem eigenen Entwurf von 1848 legte Wagner seiner *Ring*-Tetralogie nunmehr ein radikal-revolutionäres Konzept zugrunde. In einem Brief an einen Freund heißt es:

> Die nächste Revolution muß nothwendig unsrer ganzen theaterwirthschaft das Ende bringen: sie müssen und werden alle zusammenbrechen, dies ist unausbleiblich. Aus den trümmern rufe ich mir dann zusammen, was ich brauche. [...] Am Rheine schlage ich dann ein theater auf, und lade zu einem großen dramatischen feste ein: nach einem jahre vorbereitung führe ich dann im laufe von *vier tagen* mein ganzes werk auf: *mit ihm* gebe ich den menschen der Revolution dann die *bedeutung* dieser Revolution, nach ihrem edelsten sinne, zu erkennen. *Dieses publikum* wird mich verstehen: das jetzige kann es nicht.[9]

Wagner wollte also mit seiner *Ring*-Tetralogie nicht nur eine prinzipielle Deutung einer „Revolution nach ihrem edelsten Sinne“ geben, sondern zugleich - in der Hoffnung auf einen Zusammenbruch des ganzen traditionellen Theaterwesens - mit seiner Tetralogie den Prototyp eines neuen musikalischen Drama-Typus schaffen, in Abgrenzung von der traditionellen und zeitgenössischen Oper.[10] Wie stellt sich nun das neue politische Revolutions-Konzept innerhalb der *Ring*-Tetralogie konkret dar?

In der Verkündung des Rheingold-„Zaubers“ durch die Rheintöchter in der ersten Szene von *Rheingold* wird der die gesamte Tetralogie beherrschende Prinzipiengegensatz exponiert zwischen der ‘Macht der Minne’ auf der einen Seite und der ‘Macht des Goldes’ und einer daraus erwachsenden „maßlosen Macht“ in der Welt auf der anderen Seite.
Alberichs Entscheidung für Gold und Macht und seine explizite Verfluchung der „Liebe“ werden am Ende der Tetralogie, im Finale der *Götterdämmerung*, durch Brünnhilde revidiert werden. Sie wird - wie schon im Entwurf von 1848 vorgesehen - sich selbst als Liebesopfer für Siegfried mit vernichten und den Ring als Symbol der Macht des Goldes den Rheintöchtern zur Rückkehr in den einstigen Naturzustand überantworten, nunmehr aber mit dem Scheiterhaufen Siegfrieds nicht nur das irdische Machtzentrum, die Halle des Wormser Hofes, mit in Brand setzen, sondern vor allem auch die Götterburg Walhall selbst, in der alle dort versammelten „Götter und Helden“ mit untergehen.

Die Besitzgeschichte des Rings bildet den stofflichen roten Faden durch die Verfallsgeschichte der Götterherrschaft und die darin aufblühende, problematische

---

[9] Ebd., S. 205.
[10] Wagner, Richard: Über die Benennung ‚Musikdrama’ (1872). In: Wagner, Richard: Dichtungen und Schriften (Anm. 6), Bd. 9, S. 271 – 277.

Liebesgeschichte zwischen Siegfried und Brünnhilde. Aber die eigentliche Ursache für die Destruktion der Legitimität und der Macht von Wotans Götterherrschaft rührt nicht daher, dass die Götter erst durch Alberichs Herstellung des magischen Rings selbst ins Unglück gerissen worden wären.

Wotans Umgang mit dem Nibelungenhort einschließlich Ring und Tarnhelm zeigt vielmehr lediglich symptomatisch, dass längst eine zentrale Institution seines Herrschaftssystems, - die zugleich eine zentrale Institution der neuzeitlichen bürgerlichen Gesellschaft ist, - nicht mehr funktioniert. Es ist die Institution des Vertragsrechts. Sie hat in Wagners Tetralogie zwei Aspekte. Der eine betrifft die Grundlage von Wotans Herrschaftsordnung im Ganzen und der andere die Ehe als Basis der Privatsphäre. Das muss etwas näher erklärt werden.

Wotan selbst stellt diese soziale Institution des Vertragsrechts fortlaufend in Frage, angefangen bei dem Betrugsversuch gegenüber den Riesen, denen Wotan als Lohn für die Erbauung der Götterburg Walhall die Göttin Freia versprochen hatte, die Schwester seiner Gemahlin Fricka und Hüterin der Äpfel, die den Göttern ihre ewige Lebenskraft garantieren, so dass dieses Lohnversprechen an die Riesen zugleich einen tiefen Vertrauensbruch gegenüber der eigenen Göttergesellschaft bedeutet hat und sogar deren physische Existenz gefährdet hätte. Als die Riesen Wotan daran gemahnen, dass er als oberster Gott auch der oberste Garant des Vertragsrechts zu sein habe und sich allen voran auch an die eigenen Vertragsabschlüsse zu halten habe, da begeht Wotan neues Unrecht und raubt Alberich gewaltsam den Nibelungenhort samt Ring und Tarnhelm, um die Riesen damit ersatzweise zu entlohnen, - womit dieser Hort übrigens auch einmal in unmittelbarer Geldfunktion thematisiert wird. Die schwerwiegendsten und ebenfalls vertragsrechtlich relevanten Vertrauensbrüche begeht Wotan aber seiner Gemahlin Fricka gegenüber durch seine zahlreichen außerehelichen Seitensprünge, in denen er die neun Walküren und das Zwillingspaar Siegmund und Sieglinde zeugt. Und selbst für das inzestuöse und ehebrecherische Liebesverhältnis dieses Wälsungenpaares macht sich Wotan zunächst zum Anwalt gegen Frickas heftige Moralpredigt.

Nur wäre es ein gründliches Missverständnis anzunehmen, Wagner hätte einseitig Wotans wiederholte Verletzungen des Vertrags- und Eherechts als die eigentliche Ursache für den inneren Verfall der göttlichen Herrschaftsordnung brandmarken wollen und im Sinne der wiederholten moralischen und vertragsrechtlichen Anmahnungen Frickas für die Einhaltung von Sitte und Gesetz als Grundlage einer legitimen Gesellschafts- und Herrschaftsordnung plädieren wollen, - als hätte Wagner also auch mit der *Ring*-Tetralogie demonstrieren wollen, was er am Anfang des Entwurfs von 1848 den Göttern in letzter Instanz noch zugeschrieben hatte, nämlich: „Die Absicht ihrer höheren Weltordnung ist sittliches Bewußtsein.“ Wagners Konzeption der *Ring*-Tetralogie zielte genauer betrachtet auf eine diametral entgegengesetzte, anarchistische Botschaft.

Diese Darstellungsabsicht wird zum einen durch das Gespräch der Nornen im Vorspiel zur *Götterdämmerung* deutlich gemacht. Die Nornen rufen jene Urszene in Erinnerung bzw. machen sie dem Zuhörer allererst bekannt, die dem Handlungsbeginn der Tetralogie weit vorausliegt und die alles Unheil schon mit Wotans Versuch beginnen lässt, seinen Weltherrschaftsanspruch durch einen naturmythischen Legitimationsakt zu begründen. Von der Weltesche nämlich brach Wotan einst einen Ast und fertigte sich daraus einen Speer als zentrales Herrschaftssymbol und als Garantiesymbol einer auf dem Vertragsrecht beruhenden Weltordnung: „Treu berath'ner // Verträge Runen // schnitt Wotan // in des Speeres Schaft: // den hielt er als Haft der Welt." (RN 266f.)[11]

Als Gegengabe für das, was er sich aus der Natur nahm, brachte Wotan ein erhebliches persönliches leibliches Opfer: „seiner Augen eines // zahlt' er als ewigen Zoll" (RN 266). Es stellt sich jedoch heraus, dass Wotans eigene Opfergabe offenkundig von der Natur nicht als Äquivalent für die ihr zugefügte Verletzung akzeptiert wird. Opfergaben sind die ursprünglichste Form eines Tauschverhältnisses und eines ideellen Tauschvertrages mit höheren Mächten. Im Falle Wotans scheitert dieses Tauschangebot. Die Verletzung der Natur erweist sich als fundamental und nicht wieder gutzumachen. Denn seither versiegte der Quell an der Wurzel der Weltesche, so dass sie selbst völlig verdorrte. Wotan besaß also nie die erhoffte naturmythische Herrschaftslegitimität und Vertragsrechtskompetenz.

Mit einem scheinbar ganz anderen Argumentationsansatz hat Wagner einem politischen Freund aus den Dresdener Revolutionstagen in einem Brief ebenfalls verständlich zu machen versucht, dass der „Keim des Unheils" nicht erst durch Alberich in die Welt der Götter hineingetragen worden ist, sondern schon lange vorher latent vorhanden war:

> Alberich und sein Ring konnten den Göttern nicht schaden [hätten ihnen nicht schaden können], wenn diese nicht bereits für das Unheil empfänglich waren [gewesen wären]. Wo liegt nun der Keim dieses Unheils? Siehe die erste Scene zwischen Wodan und Fricka - die endlich bis zu der Scene im 2. Acte der Walküre führt.[12]

Gemeint sind die beiden Szenen (*Rheingold*, 2. Szene und *Walküre*, 2. Akt, 1. Szene), in denen Fricka Wotan an die Wahrung des Vertragsrechts und insbesondere des Eherechts gemahnt. Wagner sieht nun aber offenkundig gerade nicht in diesen Eherechtsverletzungen den 'Keim des Unheils', sondern ganz im Gegenteil in dem

> unwillkürlichen Irrthume der Liebe, über den nothwendigen Wechsel hinaus sich zu verlängern [...] bis zur gegenseitigen Qual der Lieblosigkeit. Der Fort gang des ganzen Gedichtes zeigt demnach die Nothwendigkeit, den Wechsel, die Mannigfaltigkeit, die Vielheit,

---

[11] Textzitate mit Seitenangaben unter dem Sigel RN nach der Ausgabe: Richard Wagner: Der Ring des Nibelungen. Vollständiger Text mit Notentafeln der Leitmotive. Hrsg. v. Julius Burghold. Mainz / München. 6. Aufl. 1994.

[12] 25. - 26. Januar 1854 an Röckel. In: Wagner: Briefe (Anm. 1), S. 260 - 271, hier S. 264f.

> die ewige Neuheit der Wirklichkeit und des Lebens anzuerkennen [...].[13]

In diesem Sinne plädiert auch Wotan in einer dieser beiden Szenen (der *Walküre*-Szene) für „des Wechsels Lust“ (RN 108) und erklärt einen „Eid, der Unliebende eint“ (RN 106f.), geradezu für „unheilig“, während Fricka auf „Ehe und Eid“ (RN 108) besteht, also auf Vertragstreue im allgemeinen und auf dem Gebot der ehelichen Treue und Monogamie im Besonderen. Auch Wagner selbst hat im Übrigen die Ehe als ein ökonomisch bedingtes, im Eigentumsdenken verwurzeltes Zwangsverhältnis und jede öffentliche Tugend-Forderung in grundsätzlicher Opposition zur „freien Liebe“ gesehen, die „die höchste Kraftentfaltung unseres individuellen Vermögens“ sei.[14]

Wie Fricka ist sich allerdings auch Wotan bewusst, dass er mit der Missachtung von einmal geleisteten Eiden und Verträgen einschließlich des Ehegesetzes nichts mehr als das „Göttergesetz“ selbst in Frage stellt (RN 107, 109). Er gibt Fricka daher in den beiden von Wagner angesprochenen Szenen jeweils widerwillig nach und wird sogar mit eigener Hand den zum Ehebrecher gewordenen eigenen Sohn Siegmund töten, leidet aber zutiefst an seiner Aporie:

> Das sind die Bande,
> die mich binden:
> der durch Verträge ich Herr,
> den Verträgen bin ich nun Knecht. (RN 118)

> Zusammen breche
> was ich gebaut!
> Auf geb’ ich mein Werk,
> Nur Eines will ich noch,
> das Ende - -
> das Ende! - - (RN 120)

In Wotans Zwiespalt kommen beide Erklärungsansätze zum „Keim des Unheils“ im Herrschaftssystem der Götter zusammen. Zum einen leidet Wotan an einer auf dem Vertragsrecht beruhenden Herrschaftsordnung, die von Anfang an als naturwidrig zu gelten hatte (im Sinne des Nornengesprächs), und zum andern leidet Wotan an der eigenen Moral- und Rechtsordnung, weil sie der der Liebe inhärenten Natur-“Notwendigkeit“ keinen Raum lässt: nämlich der „ewigen Neuheit der Wirklichkeit und des Lebens“ (im Sinne von Wagners eigener brieflicher Deutung).

Dies ist die argumentative Position für Wotans Wunsch nach einem Helden, „der, ledig göttlichen Schutzes // sich löse vom Göttergesetz“ (RN 109), und

---

[13] Ebd.

[14] Richard Wagner: *Oper und Drama*. 3. Teil, Kap. VII. In: Wagner, Richard: Gesammelte Schriften und Dichtungen, 10 Bde., 4. Aufl. Leipzig 1907, hier Bd. 4, S. 206. Vgl. zum Zusammenhang auch Bermbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie. Frankfurt a. M. 1994, S. 290ff.

unbewusst,
ohne Geheiss,
aus eig'ner Noth
mit der eig'nen Wehr
schüfe die That,
die ich scheuen muss [...] (RN 118f.)

Siegfried wird es sein, der „unbewußt", wenn auch durchaus nicht „aus eig'ner Noth", sondern aus pubertärer Draufgängerei, mit seinem selbstgeschmiedeten Schwert den Speer Wotans zerschlagen wird, als dieser ihm als müder Wanderer mit Schlapphut und nur einem Auge den Weg zu Brünnhilde zu verstellen sucht. Damit ist Wotan definitiv entmachtet. Aber nicht Siegfried, sondern Brünnhilde wird es sein, in der (im Sinne des Entwurfs von 1848) der emanzipatorische Gehalt dieser Tat: „die selbständige Kraft zum vollen Bewußtsein gelangen" wird.[15] Und sie wird es sein, die mit Siegfrieds Scheiterhaufen zugleich Walhall in Brand setzen und so die Götter vernichten und Wotans innersten Wunsch nach dem eigenen „Ende" erfüllen wird.

In diesem Untergangsszenario fällt die Botschaft der Liebe zusammen mit der antikapitalistischen, oder genauer gesagt: der anti-monetaristischen Botschaft von der Aufhebung der Macht des Goldes bzw. Geldes sowie mit der anarchistischen Botschaft von der Vernichtung aller Machtinstanzen und jeglicher Herrschaftslegitimität.

Irgendeine greifbare - sei es politologisch relevante, sei es sozialutopische, sei es philosophisch-weltanschauliche - Option für eine neue, alternative Gesellschaftsordnung oder für ein neues Welt- und Menschenbild ist aus dem Untergangsszenario nicht zu gewinnen.

Mit dem kollektivistischen Anarchismus Bakunins, zu dem Wagner während der Dresdener Revolutionszeit enge Kontakte hatte, hat der Schluss der *Götterdämmerung* wenig zu tun. Eher könnte man von einer gewissen Reminiszenz an den individualistischen Anarchismus Proudhons sprechen, insofern nämlich die Liebe zwischen Siegfried und Brünnhilde, so gebrochen sie auch in sich selbst bleibt, in letzter Instanz doch über beide Herrschaftssysteme triumphiert: sowohl über das der Götter als auch über das, nicht zu vergessende, intrigante Machtkartell am Wormser Hof unter der Ägide des Alberich-Sohnes Hagen.

Und im Blick auf diese Botschaft der Liebe hätte man im Sinne von Wagners eigener brieflicher Werkdeutung und von Wotans Plädoyer für „des Wechsels Lust", also für die freie, natürlich-sinnliche Liebe, sowohl den Sensualismus

[15] Wagner, Richard: Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama [1848]. In: Wagner: Dichtungen und Schriften (Anm. 6), Bd. 2, S. 274 - 285, hier S. 276. - Vgl. 25.-26. Januar 1854 an Röckel, (Anm. 1), hier S. 265f.: „Auch Siegfried allein [der Mann allein] ist nicht der vollkommene ‚Mensch': er ist nur die Hälfte, erst mit *Brünnhilde* wird er zum Erlöser; nicht *Einer* kann Alles; es bedarf Vieler, und das leidende, sich opfernde Weib wird endlich die wahre wissende Erlöserin [...]."

Ludwig Feuerbachs als ein Einflussmoment mit zu berücksichtigen als auch im Blick auf Brünnhildes todessüchtige Liebe zu Siegfried den metaphysischen Pessimismus Schopenhauers.

Die Heterogenität, die Widersprüchlichkeit und die Unschärfe aller dieser ideellen Einflüsse bestätigen den konzeptionellen und insbesondere den politisch-ideologischen Anarchismus dieses Finales.

***

Nachdem Wagner selbst gemeint hatte, in der *Ring*-Tetralogie habe, wie schon einmal erwähnt, seine „ganze Weltanschauung [...] ihren vollendesten künstlerischen Ausdruck“ gefunden, und dies nicht zuletzt „erst durch die Musik“,[16] möchte ich wenigstens an zwei Beispielen eine Probe aufs Exempel wagen und die musikdramatische Bearbeitung des ideologischen und dramatisch-szenischen Grundkonflikts der *Ring*-Tetralogie etwas näher erörtern.

Ich versuche, mit dieser Analyse zugleich das schon einmal angesprochene ambivalente Phänomen zu verdeutlichen, dass in diesem Werk einerseits sehr prägnante und konfliktstarke Gegensätze herausgestellt werden und andererseits zuweilen bis zur Ununterscheidbarkeit alles mit allem und selbst ganz Gegensätzliches miteinander verbunden erscheint.

Bei dem ersten Fallbeispiel handelt es sich um die Preisgabe des *Rheingold*-Geheimnisses durch die Rheintöchter an Alberich in der ersten *Rheingold*-Szene, womit ja der Grundkonflikt der Tetralogie exponiert wird: nämlich der Prinzipiengegensatz zwischen der Macht der Minne auf der einen Seite und der Macht des Goldes und des Rings auf der anderen Seite. Im zweiten Beispiel geht es um die letzte Erscheinungsform dieses Grundkonflikts im Finale der *Götterdämmerung*: mit Brünnhildes Botschaft der Liebe, ihrer Rückgabe des von Alberich hergestellten Rings an die Rheintöchter und dem von ihr entfachten Brandszenario.

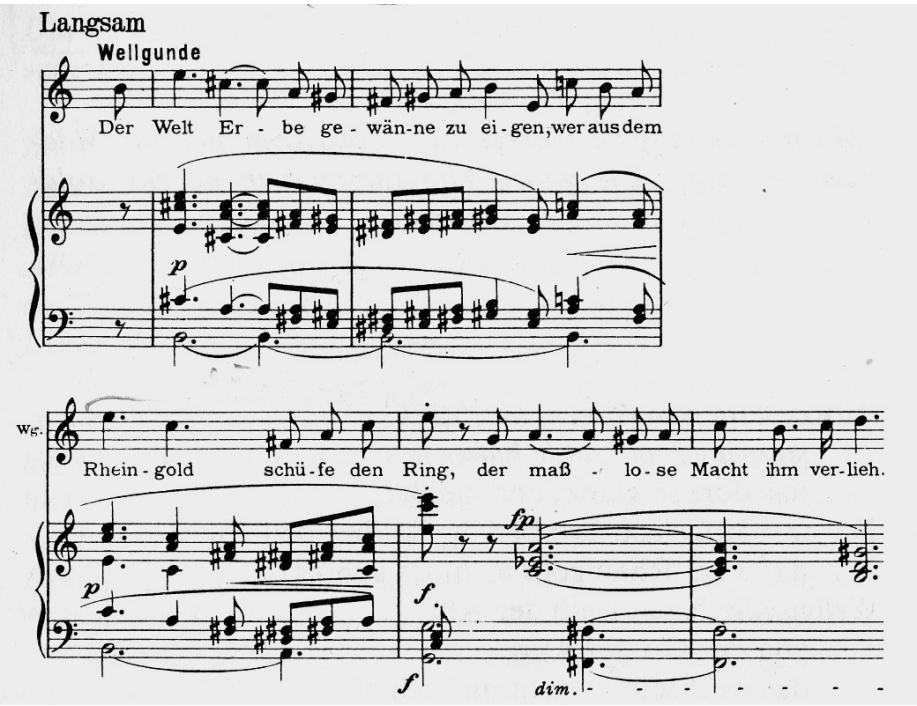
Den ersten Teil des Rheingold-Geheimnisses verrät Wellgunde, wobei zum erstenmal das musikalische „Ring-Motiv“ erklingt**:**

> Der Welt Erbe
> gewänne zu eigen,
> wer aus dem Rheingold
> schüfe den Ring,
> der masslose Macht ihm verlieh’. (RN 20)

---

[16] Vgl. oben Anm. 1.

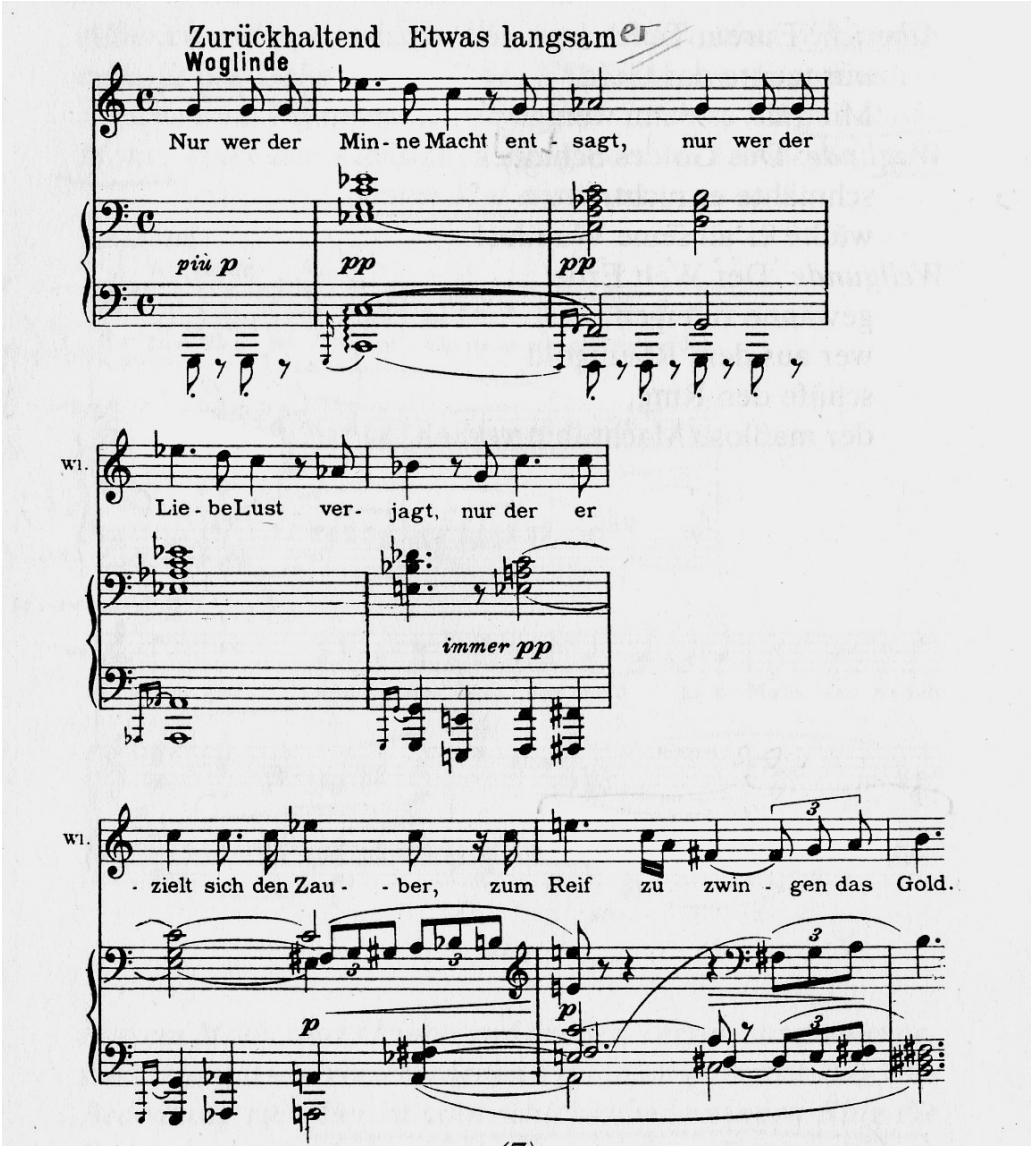
Ringmotiv:



Dieser Machtgewinn ist allerdings an eine Bedingung geknüpft, und diesen zweiten Teil des Geheimnisses verrät Woglinde, wozu zum erstenmal das sogenannte „Entsagungs-Motiv“ erklingt**:**

> Nur wer der Minne
> Macht versagt,
> nur wer der Liebe
> Lust verjagt,
> nur der erzielt sich den Zauber,
> zum Reif zu zwingen das Gold. (RN 21)

Entsagungsmotiv (8 Takte):



Das sogenannte „Entsagungs-Motiv“ ist eines der meistdiskutierten und völlig gegensätzlich gedeuteten Leitmotive des *Ring*. Es besteht aus einer Folge von 8 Tönen in den Takten 1, 2 und 3/Anfang. In den Takten 3 und 4 werden in einer zweiten Sequenz die ersten sechs Töne identisch wiederholt (identisch nach Tonhöhe und Tonlänge), während die beiden letzten Töne der zweiten Sequenz (zu dem Wort „verjagt“) jeweils um einen Halbton höher liegen als in der ersten Sequenz, also in dem eigentlichen „Entsagungs-Motiv“ (zu dem Wort „versagt“). Die beiden Töne zu „verjagt“ gehören schon zu der Überleitung der Takte 5 und 6, die zu dem „Ring-Motiv“ in den Takten 7 und 8/Anfang hinüberführt. Genauer gesagt wird in den Takten 7 und 8 zum erstenmal eine Kernpassage aus dem „Ring-Motiv“ der Gesangspartie Wellgundes wiederholt, und zwar aus dem Takt

4 mit einer leicht ergänzten Variation. (Die in Takt 4 zur Textstelle I von Wellgunde gesungene Tonfolge E-C-Fis-A wird in Woglindes Text - also zur Textstelle II in Takt 7 - um zwei Töne erweitert zu der Tonfolge E-C-A-Fis-G-A, wodurch sich auch eine andere Rhythmisierung ergibt.)

Die musikalische Wiederholung der Passage aus dem Ring-Motiv entspricht der textlichen Wiederholung desselben Gedankens, dass sich aus dem Gold ein Ring oder Reif herstellen lasse. Das ist eine sehr einleuchtende und die übliche Methode in der *Ring*-Tetralogie, musikalische Leitmotive sinnentsprechend zu wiederholen.

Genau das Gegenteil kann man beispielhaft an dem so genannten „Entsagungs-Motiv“ beobachten, nämlich einen krassen Widerspruch zwischen dem, was der Text sagt, und dem, was die Musik zu diesem Text sagt.

Zunächst eine notwendige philologische Anmerkung. In Wagners handschriftlichen Partituren und im Partitur-Erstdruck hatte es noch geheißen: „Nur wer der Minne Macht entsagt“, was als Genitivverbindung zu lesen ist: ‘wer der Macht der Minne entsagt’. Anlässlich der Uraufführung von 1876 korrigierte Wagner „entsagt“ zu „versagt“, was bei gleicher Wortstellung eine Dativverbindung ergibt: ‘der Minne wird Macht versagt’, es wird der Minne keine Macht - über das eigene Herz - zugebilligt.

Trotz dieser eindeutigen Korrektur stößt man in nicht-kritischen Textausgaben,[17] in Aufführungen (wie z.B. in der hier herangezogenen Dresdener Einspielung) und in der Interpretationsliteratur bis in unsere Zeit immer wieder auf die Erstfassung „entsagt“, wie sich ja auch die Bezeichnung „Entsagungs-Motiv“ fest eingebürgert hat.

Das hat andererseits nichts daran geändert, dass dieses Motiv durchaus in der verschärften Bedeutung interpretiert wird, die Wagner offenbar auch mit dem Korrekturwort „versagt“ intendiert hatte, nämlich im Sinne einer bewussten und grundsätzlichen Absage an die Macht der Liebe, und zwar primär mit Bezug auf die Psyche und das Handeln Alberichs.[18] In dem Kommentar der interaktiven

---

[17] Merkwürdigerweise begegnet man noch in dem Textbuch: Richard Wagner: Das Rheingold. Der Ring des Nibelungen. Textbuch. Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosmarie König. Mainz / München. 3. Aufl. 1994, S. 35 im laufenden Text der Fassung „entsagt“, obwohl dazu ausdrücklich angemerkt wird: „Von Wagner persönlich gegebene Anweisung: Anstelle von ‚entsagt’ hier ‚versagt’.“

[18] Vgl. beispielsweise Richard Wagner: Götterdämmerung. Der Ring des Nibelungen. Textbuch. Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosemarie König. Mainz / München. 2. Aufl. 1988, S. 360 mit Bezug auf das sonst sog. „Entsagungsmotiv“: „Das Liebesverzichts-Motiv; durch diesen Verzicht wird Alberich in die Lage versetzt, das Rheingold rauben und aus ihm einen Ring schmieden zu können, der ihm die Weltherrschaft verspricht“. Immerhin erweitern beide Kommentatoren in ihrem Kommentar zur Walküre, in der Alberich nicht auftritt, wohl aber das „Entsagungsmotiv“, ihre Motivcharakteristik: „In erster Linie die Liebesentsagung (durch die Alberich das Rheingold rauben konnte), symbolisch für jede Art schmerzlichen Ver-

Ring-CD von 1997 wird sogar ausführlich begründet, warum das so genannte „Entsagungs-Motiv“ geradezu als „Love-Curse“-Motiv, also als „Liebes-Fluch“-Motiv zu gelten habe. Nur unter diesem Stichwort ist es auf dieser CD auch zu finden.[19]

Demgegenüber meint Egon Voss, Mitherausgeber der großen kritischen Gesamt-Ausgabe der Werke und Schriften Wagners und einer der wenigen Wagner-Spezialisten mit literatur- und musikwissenschaftlicher Doppelausbildung: „Ginge man bei der Benennung des „Entsagungs-Motivs“ nicht von der textlichen Konnotation aus, sondern vom Charakter der Musik, so würde man von dem Motiv sagen müssen, dass es mehr Ausdruck „jener unwiderstehlichen und Not bereitenden Macht der Minne sei, [...] als [Ausdruck] der Entsagung.“[20] Nach dieser Auffassung hätte man also statt von einem „Liebesverzicht“-Motiv oder gar einem „Liebesfluch“-Motiv viel eher von einem unmittelbaren ‘Liebes’-Motiv oder zumindest einem ‘Liebessehnsuchts’-Motiv zu sprechen.

Es geht aber letztlich gar nicht nur um die angemessene Benennung, sondern um das substanzielle musikalische Verständnis des so genannten „Entsagungs-Motivs“. Wenn man bedenkt, dass es eines der wichtigsten und ausdrucksstärksten Leitmotive der *Ring*-Tetralogie überhaupt ist und dem zentralen moralisch-psychologischen Prinzipiengegensatz zwischen der Macht der Minne und der Macht von Gold und Ring gilt, ist es erstaunlich, dass gerade in einem solchen Fall Wagners Grundsatz der semantischen Eindeutigkeit der leitmotivischen „melodischen Momente“ offenkundig nicht trägt.

In einer weiteren relativ minutiösen Analyse des „Entsagungs-Motivs“ möchte ich demonstrieren, auf welch komplizierte Weise Wagner es schafft, einerseits den zentralen Prinzipiengegensatz dieses Werkes - im wörtlichen Sinne - ‘zur Sprache’ zu bringen und ihn andererseits durch eine subtile musikdramatische Bearbeitung auch wieder zu ‘überspielen’.

Betrachten wir also die musikalische Charakteristik des Motivs etwas näher. Zur Gesangsstimme der Woglinde ist in der Partitur notiert: „kein starkes Hervortreten individuellen Empfindens“, womit Wagner zu erkennen gibt, dass er sich der dem Motiv eigenen musikalischen Emotionalität durchaus bewusst war. Nur sollte offenkundig Woglindes Botschaft, die ja eigentlich die des Vaters der Rheintöchter ist und etwas Allgemeinbedeutsames über die Funktion des Naturstoffs Gold im sozialen Gebrauch aussagt, auch als etwas höchst Bedenkenswertes vorgetragen werden und nicht als eine bloß subjektive Ausdrucksgeste Woglindes. Demgemäß ist die gesamte Passage Woglindes nach der Partituranweisung („Zurückhaltend.

---

zichts. (Richard Wagner: Die Walküre. Der Ring des Nibelungen. Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosemarie König. Mainz / München, 3. Aufl. 1994, S. 302).

[19] The Ring Disc. An Interactive Guide to Wagner’s Ring Cycle. 1997. The Media Cafe. Publishing. www.ringdisc.com

[20] Vgl. Voss, Egon: Wagner und kein Ende. Betrachtungen und Studien. Zürich / Mainz 1996, S. 189.

Etwas langsamer“) durch ein verlangsamtes Tempo aus dem schnelleren Tempofluss vorher und nachher herauszuheben. Dazu passen auch die wenigen, im Pianissimo (!) begleitenden, tiefen, ganztaktigen oder halbtaktigen Blechbläser-Akkorde (unter Beteiligung einer Kontrabass-Posaune und einer Kontrabass-Tuba). Von den vorangehenden und nachfolgenden Beschwichtigungen Wellgundes in Dur (!) (E-Dur) hebt sich das so genannte „Entsagungs-Motiv“ außerdem durch den Wechsel nach Moll ab.

Auf die zwei Moll-Akkorde in den Takten 2 und 3 zu „Minne“ (c-moll) und zu „versagt“ (f-moll) folgt in Takt 4 zur ersten Silbe von „Liebe“ ein Dur-Akkord (As-Dur). Der nächste, in Takt 5 zu „verjagt“ erklingende Hauptakkord ist ein so genannter *verminderter Sept-Akkord* (aus drei kleinen Terzen bestehend: g - b - des - e) mit der für diesen Akkord-Typus charakteristischen, hochdramatischen Spannung, die weder einer Moll- noch einer Dur-Tonart zuzuordnen ist und um so mehr nach einer Auflösung drängt. Diese Auflösung findet in den Takten 5 und 6 statt als Überleitung zu der in den Takten 7 und 8 wiederholten Passage aus dem „Ring-Motiv“. Das letzte Wort „Gold“ steht dann wieder in Dur (H-Dur), konkurrierend zu dem Dur der ersten Silbe von „Liebe“ (in Takt 4).

Interpretatorisch bedeutet dies: mit der Trauer von zwei Moll-Akkorden beginnt die Botschaft der Rheintöchter von der Absage an die „Macht der Minne“; die „Liebe“ selbst bringt sich in dem ihr gebührenden Dur zur Geltung, und in schärfstem Kontrast dazu wird das den Rheintöchtern unfassbare Ereignis des „Verjagens“ der Liebe in dem dramatischen verminderten Sept-Akkord intoniert. Dessen Spannungspotential wird dann textgemäß aufgelöst zu dem - im Sinne Alberichs - triumphierenden „Ring-Motiv“ mit dem ebenfalls in Dur erscheinenden „Gold“.

Die Einsicht in diese Feinstruktur der musikalischen Rhetorik und auch die Hörwahrnehmung im Ganzen erlauben das Fazit, dass es sich bei dem so genannten „Entsagungs-Motiv“ um eine empfindungsstarke, jedoch mit Ruhe und Würde vorzutragende musikalische Botschaft von der Absage an die Liebe handelt, wobei in dieser Botschaft musikalisch offenkundig die Trauer um eine solche Absage zum Ausdruck kommt und auch die - für einen Augenblick in Dur intonierte - „Liebe“ selbst, und nicht etwa die gegenläufige Emotion der Absage. Diese - Emotion der Absage - bricht vielmehr erst in dem verminderten Sept-Akkord zu „verjagt“ hervor und führt einen deutlichen Stimmungsbruch und die Überleitung zu Alberichs *Ring*-Motiv herbei.

Das hier entwickelte Motiv-Verständnis bestätigt sich uneingeschränkt im *Walküre*-Drama, worauf schon Egon Voss hingewiesen hat. Hier erklingt das so genannte „Entsagungs-Motiv“ in der Liebesbegegnung zwischen Siegmund und Sieglinde zu den Worten: „Heiligster Minne // höchste Noth, // sehnender Liebe // sehrende Noth, // brennt mir hell in der Brust [...] (RN 103). Hier kann das so ge-

nannte „Entsagungs-Motiv“ ganz eindeutig nur als Motiv einer Liebessehnsucht verstanden werden, die von tiefer Trauer erfüllt ist um ihre äußere Not.

Von hier aus ist rückblickend auf die Rheintöchter-Alberich-Szene endgültig festzustellen, dass das so genannte „Entsagungs-Motiv“ keinesfalls die Emotion dessen repräsentiert, von dem dieser Text spricht, sondern die Emotion derer, die den Text sprechen bzw. singen, also der Rheintöchter, die sich eine grundsätzliche Entscheidung gegen die Liebe gar nicht vorstellen können:

> denn was nur lebt will lieben;
> meiden will keiner die Minne.
>
> Am wenigsten er,
> der lüsterne Alp:
> vor Liebesgier
> möcht’ er vergeh’n! (RN 21)

Alberich wird seit Beginn seines Auftretens durch die Orchestermusik als unbeholfen, hektisch und tendenziell gewalttätig charakterisiert. Nachdem er zunächst mit „Wuth und Minne, // wild und mächtig“ (RN 17) die verführerischen Rheintöchter vergeblich zu erhaschen versucht hat, rächt er sich am Ende - die Liebe verfluchend - mit dem Raub des Rheingolds. Mit dieser wilden, aggressiven und lauten Affektivität Alberichs haben das Pianissimo, die feierlich-ruhige Trauer und die empfindsame Kantilene des „Entsagungs-Motivs“ nichts zu tun.

Dieser psychologische Gegensatz wird auch bei der ersten Wiederholung des „Entsagungs-Motivs“ in derselben Szene bestätigt, als Alberich „die Augen starr auf das Gold gerichtet“ über das Rheingold-Geheimnis sinniert, und zwar ganz im Sinne des Textes zur Musik des „Ring-Motivs“ und nicht zu der des „Entsagungs“-Motivs:

> Der Welt Erbe
> gewänn’ ich zu eigen durch dich?
> Erzwäng’ ich nicht Liebe,
> doch listig erzwäng’ ich mir Lust? (RN 22)

Wäre das „Entsagungs-Motiv“ tatsächlich das Motiv von Alberichs Absage an die Liebe, wäre hier eine gute Gelegenheit gewesen, dieses Motiv auch Alberich selbst in den Mund zu legen. Stattdessen folgt sein Text musikalisch dem „Ring-Motiv“ als Ausdruck *seiner* Entscheidung für Gold und Macht.

Erst nachdem sich Alberich sozusagen wie ein ‘listiger’ Dieb an das Wort „Lust“ herangepirscht und es aus Woglindes Botschaft gleichsam herausgestohlen und in Gegensatz zur „Liebe“ gebracht hat, womit er den höchsten Ton seiner Erregung erreicht, erst danach, als er erschöpft schweigt, erklingt unmittelbar im Orchester wieder das kantilenenhafte „Entsagungs-Motiv“: und zwar abermals in einer deutlich verlangsamten Gegenbewegung, in strikter Beschränkung auf die Moll-Phrase der Takte 2 und 3, die von den Celli nach Partituranweisung „ausdrucksvoll“ vorzutragen sind, und begleitet von den Tremoli der übrigen Streicher, so

dass im Ganzen - in stärkstem Kontrast zu Alberichs Triumphgefühl - eine ernste Trauerstimmung entsteht. Danach setzt - wieder im vorherigen schnelleren Zeitmaß - Alberichs Vorbereitung des Gold-Raubs ein.

Es stellt sich die Frage, wer das emotionale Subjekt des trauervollen „Entsagungs-Motivs“ an dieser Stelle ist. Mit Wagner müsste man antworten: vor allem das Orchester als das Kollektivsubjekt, das die Zuhörer „zu steten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht“ macht, wie Wagner einmal postuliert.[21] Die von ihm zusammen mit der *Ring*-Tetralogie entwickelte neue Musikdramatik war am Sprechdrama und insbesondere an der antiken Tragödie orientiert, und es war eine von Wagners Maximen, dass - im Gegensatz zum traditionellen und zeitgenössischen „Opern“-Typus - das Orchester des neuen musikalischen Drama-Typus die moderne Erscheinungsform des antiken Chors sein sollte. In dieser musikrhetorischen Funktion sollte das Orchester die musikalischen Hauptmotive „gewissermaßen zu Gefühlswegweisern durch den ganzen vielgewundenen Bau des Dramas“ werden lassen und das Publikum zum „notwendigen Mitschöpfer des Kunstwerkes“ machen. Ein Paradebeispiel dieser musikdramatischen Konstellation ist m.E. der Einsatz des „Entsagungs-Motivs“ nach Alberichs „listiger“ Überlegung.

Im Übrigen erklingt das „Entsagungs-Motiv“ auch in vielen anderen Gesangspartien, in denen ganz explizit und keineswegs nur mit Bezug auf Alberich vom Verzicht auf die Liebe zugunsten der Macht die Rede ist, wie z.B. dort, wo Fricka Wotan vorwirft, er habe mit der Entlohnung der Riesen in Gestalt von Freia „Liebe und Weibes Werth“ verspielt (RN 26).

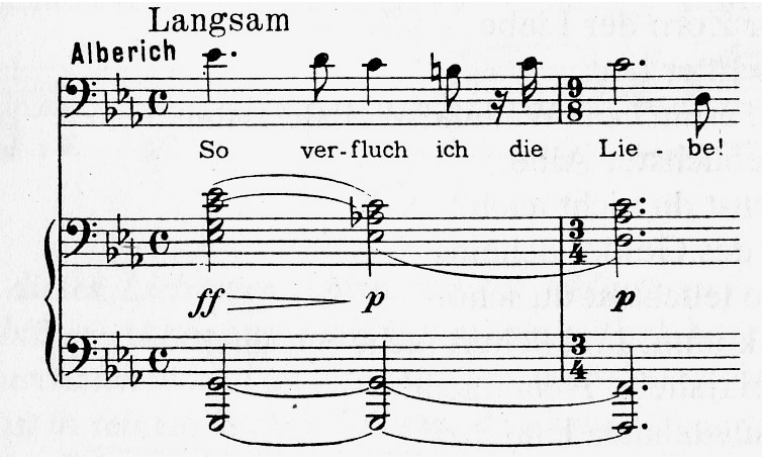
Mit welchen realistischen, tonmalerischen Mitteln Wagner Alberichs eigene Emotionalität und seinen Umgang mit dem „Entsagungs-Motiv“ zum Ausdruck gebracht hat, zeigt sich auf dem dramatischen Höhepunkt der hier herausgegriffenen Passage, als Alberich die Liebe verflucht und das Gold „mit furchtbarer Gewalt“ aus dem Riffe reißt und damit „hastig in die Tiefe“ stürzt:

> Das Licht lösch’ ich euch aus;
> entreiße dem Riff das Gold,
> schmiede den rächenden Ring;
> denn hör’ es die Fluth -
> so verfluch’ ich die Liebe! (RN 22)

Mit den drei Silben „so verfluch“ bemächtigt sich Alberich nun tatsächlich und zum erstenmal eines Teils des „Entsagungs-Motivs“, und zwar genau jener drei Töne, zu denen von Woglinde die zentralen Hauptwörter gesungen werden: „Minne Macht“ und in der Wiederholung: „Liebe Lust“. Alberich macht sich für sein Fluchwort sogar den feierlich-ruhigen Sprechgestus des „Entsagungs-

[21] Vgl. hier und im Folgenden: Wagner in: Oper und Drama, zitiert nach Jürgen Kühnel: Wagners Schriften. In: Müller, Ulrich und Peter Wapnewski (Hg.): Richard-Wagner-Handbuch. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler hrsg. v. U. M. und P. W. Stuttgart 1986 Wagner-Hb. 1986, S. 471 - 588, hier S. 519.

Motivs“ zu eigen, was nun allerdings höchst bedrohlich klingt und kaum noch an Woglindes trauervolle Kantilene erinnert. Sogleich danach, bezeichnenderweise mit dem Wort „ich“, bricht Alberich das „Entsagungs-Motiv“ ab und reißt es mit dem Wort „Liebe“ in einem Septimensprung gleichsam mit in die Tiefe, in die er sich selbst zusammen mit dem geraubten Gold stürzt.



So viel zu diesem Fall eines weit verbreiteten Missverständnisses eines der schönsten musikalischen Motive der *Ring*-Tetralogie unter der irreführenden Bezeichnung „Entsagungs-Motiv“ oder gar „Liebesfluch“-Motiv. Das Missverständnis beruht auf einer oberflächlichen Identifizierung von Text und Musik.

Am Ende der *Götterdämmerung* hat Brünnhilde den Ring von Siegfrieds Leiche genommen, sich selbst an den Finger gesteckt und den Rheintöchtern gegenüber folgende Schlussdeutung des Geschehens gegeben:

> Das Feuer, das mich verbrennt,
> rein’ge vom Fluche den Ring.
> Ihr in der Fluth
> löset ihn auf, [was sich sowohl auf den Fluch als auch auf den Ring beziehen könnte]
>
> und lauter bewahrt
> das lichte Gold,
> das euch zum Unheil geraubt. - (RN 345)

Diese Erlösung vom ‚Fluche des Ringes’ - also von der Gold- und Machtgier - durch die Naturkräfte des Feuers und Wassers ist der einzige eindeutige „Erlösungs“-Gedanke am Ende der *Götterdämmerung*.

Mit einer Fackel setzt Brünnhilde nicht nur den Scheiterhaufen Siegfrieds in Brand, sondern auf eine ideelle und magische Weise zugleich die Götterburg Walhall**:**

Denn der Götter Ende
dämmert nun auf:
so - werf' ich den Brand
in Walhall's prangende Burg. (RN 346)

Dass auch dieser von Brünnhilde endgültig herbeigeführten „Götterdämmerung" noch irgendeine ideologisch oder weltanschaulich zukunftsweisende „Erlösungs"-Idee zukäme, ist nicht erkennbar. Trotzdem hat sich für ein Motiv im weiteren Fortgang des Finales die Benennung „Erlösungs-Motiv" eingebürgert. Und das Verständnis des Finales ist entscheidend davon abhängig, wie man dieses Motiv verstehen will.

Das weitere Finale gliedert sich in drei Hauptteile. Zunächst folgt Brünnhildes Schlussgesang, an dessen Ende sie mit dem Ross Grane in den Scheiterhaufen Siegfrieds sprengt. Unmittelbar danach folgt ein zweiteiliges Orchesterfinale. Zunächst begleitet in einer weitgehend wortlosen Szene am Wormser Hof eine gut nachvollziehbare, tonmalerisch-realistische „Feuerzauber"-Motivik das Auflodern und Zusammenfallen des Scheiterhaufens Siegfrieds und Brünnhildes, wobei der Brand auch die Gibichungen-Halle erfasst und in Trümmer legt, und danach eine musikalische „Wellen"-Motivik das Anschwellen des Rheinwassers. Als Hagen mit den letzten Worten des Werkes: „Zurück vom Ring!" den von Brünnhildes Hand abgelösten Ring vergeblich an sich zu reißen versucht, wird er von Woglinde und Wellgunde in die Tiefe hinabgezogen, während Flosshilde „jubelnd den gewonnenen Ring in die Höhe" hält.

Der letzte Teil des Finales ist nur noch ein rein visuelles und musikalisches Ereignis von fünfzig Takten mit drei leitmotivischen Blöcken, in denen jeweils das Walhall-, das Rheintöchter- und das so genannte „Erlösungs-Motiv" in dieser Reihenfolge miteinander kombiniert werden. Um diesen rein orchestralen letzten Finalteil geht es hier vor allem und daher zunächst um das Problem des schon angesprochenen so genannten „Erlösungs-Motivs".

Dieses Motiv, das im Finale zunächst dreimal in Brünnhildes heroisch-ekstatischem Schlussgesang auftaucht, und zwar in Kombination mit dem „Siegfried-Motiv", war in der gesamten Tetralogie zuvor nur ein einziges Mal erklungen, und zwar nachdem Brünnhilde im letzten Aufzug des *Walküre*-Dramas Sieglinde die Geburt des „hehrsten Helden der Welt" namens Siegfried verkündet hatte, zum Trost über den Tod ihres Geliebten und Bruders Siegmund. Sieglindes Antwort darauf beginnt mit dem sog. „Erlösungs-Motiv":

Du hehrstes Wunder!
herrliche Maid!
Dir Treuen dank' ich
heiligen Trost!
Für ihn, den wir liebten [womit Siegmund gemeint ist],
rett' ich das Liebste: [womit der ungeborene Siegfried gemeint ist]

meines Dankes Lohn
lache dir einst!“

Dank und Trost, Liebe und Hoffnung werden hier also beim erstmaligen Erklingen des so genannten „Erlösungs-Motivs“ thematisiert.

Wenn dieses Motiv in Brünnhildes Schlussgesang wieder aufgenommen und dreimal mit dem von Trompeten geschmetterten „Siegfried-Motiv“ kombiniert wird, hat man darin zweifellos in erster Linie einen musikalischen Ausdruck der ganz und gar persönlichen, todessüchtigen Liebe Brünnhildes zu Siegfried erkennen, ganz im Sinne ihres Textes:

Fühl meine Brust auch,
wie sie entbrennt,
helles Feuer
das Herz mir erfaßt, -
ihn zu umschlingen
umschlossen von ihm
in mächtigster Minne [!]
vermählt ihm zu sein! -

Insofern wäre, wie schon das „Entsagungs-Motiv“, auch das so genannte „Erlösungs-Motiv“ zutreffender ein sehnsuchtsvolles „Liebes-Motiv“ zu nennen. Während jenes von Trauer angesichts der widerständigen Realität grundiert ist, so dieses von einer die Zeitlichkeit transzendierenden Gewissheit.

Umso eindrucksvoller und zugleich problematischer erscheint im letzten Finalteil die dreimalige Kombination des „Walhall-Motivs“ mit dem jeweils nur kurz aufklingenden Rheintöchter-Motiv und dem sich darüber erhebenden so genannten „Erlösungs-Motiv“, das ich jedoch als Motiv der ‚Macht der Minne’ Brünnhildes zu Siegfried wahrzunehmen empfehle. Der letzte, rein orchestrale Finalteil nach Hagens Ruf ist unter zwei Aspekten höchst bemerkenswert, die diesen Teil von dem musikalischen Realismus der Feuer- und Wassermusik zuvor erheblich unterscheiden.

Zum einen wird nämlich zu dem im Bühnenhintergrund visuell inszenierten Brand und Untergang der himmlischen Götterburg und aller „Götter und Helden“ musikalisch - ganz und gar kontrafaktisch - das Walhall-Motiv so majestätisch intoniert, als ginge es gar nicht um die endgültige Vernichtung eines längst dem Untergang geweihten Herrschaftssystems, sondern um eine glänzende Re-Präsentation und Re-Institutionalisierung dieses höchsten Machtzentrums. Kurt Pahlen hat mit Recht angemerkt: „Harfenumrauscht erhebt es sich [nämlich das Walhall-Motiv] noch einmal zu einstiger Größe“. Das an einer einzigen Stelle intonierte sog. „Götterdämmerungs-Motiv“ geht in dieser musikalischen Apotheose völlig unter.

Nicht weniger bemerkenswert ist zum andern, dass eben dieses Walhall-Motiv dreimal, jeweils vermittelt über das gefällige Rheintöchter-Motiv, aufs Harmo-

nischste mit dem beseelten, sehnsuchts- und zugleich trostvollen Motiv der Liebe Brünnhildes zu Siegfried versöhnt wird.

In dieser musikalischen Synthesis verliert der mythologische und ideologische Grundkonflikt des ganzen Werkes zwischen Macht und Minne alle Konturen. Das ebenso erhabene wie tröstliche Orchesterfinale der letzten fünfzig Takte trägt bzw. täuscht über alles hinweg, was die *Ring*-Tetralogie an vier langen Abenden so konfliktreich in Szene gesetzt hat, und man verliert völlig aus dem Sinn, dass das von Brünnhilde inszenierte und vor aller Augen sich abspielende doppelte Untergangsszenario aus Liebestod und Herrschaftsruin (in Worms wie in Walhall) doch eigentlich den Sieg der Liebesbotschaft über das Prinzip Macht und insbesondere über das Prinzip 'Macht durch Gold oder Geld' bedeuten soll.

Angesichts der majestätischen Intonation des Walhall-Motivs ist irgendein realer politisch-ideologischer Gehalt dessen, was eine „Revolution nach ihrem edelsten Sinne" bedeuten könnte, nicht mehr erkennbar, es sei denn in dem radikal „edlen" Sinne, dass Wagners „Revolutions"-Idee letztendlich nichts Anderes bedeutet hätte als die musikästhetische Transzendierung alles Politischen. So verstanden würde der letzte Teil des Orchesterfinales nichts weniger, aber auch nichts mehr gewähren als einen seelenerhebenden rein musikalischen Trost, kontrafaktisch zum sichtbaren katastrophischen Bühnengeschehen, das die deprimierende Einsicht besiegelt, dass einer auf dem kruden Willen zur Macht und auf der Gier nach Gold oder Geld basierenden Gesellschafts- und Herrschaftsordnung aus eigenen Kräften nicht mehr zu helfen ist. Und vielleicht macht eben diese Kombination aus gesellschaftspolitischer Ratlosigkeit und ästhetischem Trostbedürfnis die derzeitige Bühnenwirksamkeit der *Ring*-Tetralogie aus.