



KLAUS DÖGE (Dresden)

„meine Dichtung – sie enthält der Welt Anfang und Untergang“ Zu Richard Wagners Bühnentetralogie *Der Ring des Nibelungen*

Als Richard Wagner im April 1842 nach seinem fast dreijährigen, von künstlerischer Enttäuschung, persönlicher Erniedrigung und ununterbrochener existenzieller Not geprägten Parisaufenthalt nach Deutschland zurückkehrte, wo er in Dresden den *Rienzi*, den *Fliegenden Holländer* sowie den *Tannhäuser* uraufführte, zum Königlich-Sächsischen Kapellmeister ernannt wurde und den *Lohengrin* komponierte, lag die Idee, die Nibelungen-Sage als Stoff für eine deutsche Oper heranzuziehen, gleichsam in der Luft. Schon 1840 hatten Felix Mendelssohn und Robert Schumann mit diesem Stoff im Geheimen geliebäugelt¹, und 1844 schlug der angesehene Tübinger Ästhetik-Professor Friedrich Theodor Vischer im zweiten Band seiner *Kritischen Gänge* öffentlich vor: „Ich möchte die Nibelungensage als Text zu einer großen heroischen Oper empfehlen“². Darauf bezugnehmend veröffentlichte die Dichterin Louise Otto in der *Neuen Zeitschrift für Musik* 1845 ihren Artikel *Die Nibelungen als Oper* samt einem Librettoentwurf zum ersten Akt³. Ihr ein Jahr später vollendetes Gesamt-Textbuch mit den beiden Teilen *Der Nibelungen Hort* und *Der Nibelungen Not* legte 1846/47 der dänische Komponist Niels W. Gade seiner – allerdings fragmentarisch gebliebenen – Nibelungenoper zugrunde.

Richard Wagner stand nicht abseits dieser Tendenzen seiner Zeit. Folgt man den Erinnerungen in der Autobiographie *Mein Leben*, so wurde sein Arbeitszimmer nach dem Umzug in die Dresdner Ostra-Allee vom Oktober 1843 an von dem „Corneliusche[n] Titelblatt zu den Nibelungen in einem schönen gotischen Rahmen“ geschmückt⁴. Im Jahre 1847 sowie dann ver-

1 Vgl. RD Nr. 4-6.

2 RD Nr. 11.

3 RD Nr. 13.

4 ML, S. 274.

stärkt und beinahe systematisch im Jahr 1848 häuften sich die auf den Namen ‚Wagner‘ in der Dresdner Königlichen Bibliothek erfolgten Ausleihen nibelungenstoffbezogener Literatur, darunter etwa Karl Simrocks Übersetzung des Nibelungenliedes, oder Heinrich von der Hagens ins Deutsche übersetzten *Lieder der älteren Edda*, oder Jacob Grimms *Deutsche Mythologie*⁵. Und am 1. April 1848 notierte der Schauspielleiter des Königlichen Dresdner Hoftheaters, Eduard Devrient, in seinem Tagebuch: „Er [Richard Wagner] erzählte mir einen neuen Opernplan aus der Siegfriedsage“⁶.

Manche Eigenarten und Besonderheiten kennzeichnen Wagners Verwirklichung dieses Planes (s. Tab. S 121): Im Herbst 1848 schloß er eine Dichtung ab, die den Titel trug: *Siegfrieds Tod (Eine grosse Heldenoper in drei Akten)*⁷. In ihrem Personenaufkommen und ihrer Handlungsstruktur folgte sie im Groben der Nibelungensage: Schauplatz am Rhein mit König Gunther, dessen Schwester Gutrune (so Wagners Name für Kriemhilde) sowie deren Stiefbruder Hagen. Ankunft Siegfrieds, des Sohnes von Siegmund und Sieglinde. Sein Angebot, mit Hilfe der Alberich weggenommenen Tarnkappe Gunther bei der Brautwerbung Brünhildes zu helfen. Brünhildes Eroberung und ihre Ankunft am Rhein. Doppelhochzeit, der auf Siegfried fallende Verdacht, Hagens Intrige und Siegfrieds Ermordung durch dessen Hand. Dies alles aber – wie gesagt – nur im Groben: Denn Wagner hatte – angeregt durch die Lektüre von Jacob Grimms *Deutscher Mythologie* (und vielleicht, um gegenüber Louise Ottos Entwurf sich abzuheben) – bei seiner Konzipierung des Nibelungen-Stoffes verstärkt auf die skandinavische Sagenwelt (vor allem auf jene der Völsunga-Sage und jene der Gedicht- und der Prosa-Edda) zurückgegriffen. In ihr gab es – anders als in der christlichen Nibelungensage – noch die heidnischen Götter Wotan, Fricka, Freija, Donner und Froh sowie den Feuergott Loki, und in ihr gab es den Zwerg Mime, die Nornen und die durch die Luft reitenden Walküren⁸. So repräsentierten die skandinavischen Sagen – anders als das Nibelungenlied – nicht nur eine Welt ausschließlich ritterlicher Helden, sondern eine von beidem: von Helden und Göttern. Die Götter aber treten in *Siegfrieds Tod* nicht auf, sie agieren nicht

5 Zu Wagners Ausleihen vgl. Elizabeth Magee, *Richard Wagner and the Nibelungs*, Oxford 1990, S. 38ff. und S. 214, sowie Maurizio Giani, *Un tessuto di motivi. Le origini del pensiero estetico di Richard Wagner*, Turin 1999, S. 255ff.

6 RD Nr. 21.

7 WWV 86D Text III; die Zweitschrift des Textbuches ist abgedruckt in SSD 2, S. 167ff.

8 Vgl. Arni Björnsson, *Island und der Ring des Nibelungen. Richard Wagner – Eddas und Sagas*, Reykjavik 2003.

und – sie gehen am Ende nicht unter; einzig in langen epischen Passagen wird in geheimnisvollem Nebel – wie Thomas Mann dies formulierte – von ihren „Vorgeschichten, die hinter der Szene spuken“, erzählt. Im Mittelpunkt des Werkes aber stehen die Heroen mit ihren Taten und ihrem Tod.

Zur Entstehung der Ring-Dichtung			
Entstehungsstufen			Endfassung
1848 (Heldenoper)	Siegfrieds Tod		<i>Das Rheingold</i>
1851 (Doppeldrama)	Der junge Siegfried		<i>Die Walküre</i>
Nov. 1851 – Juli 1852 (Tetralogie)	Siegmund und Sieglind: der Walküre Bestrafung		<i>Siegfried</i>
Ende 1851 – Nov. 1852	Der Raub des Rheingoldes		<i>Die Götterdämmerung</i>

Was wäre aus diesem Projekt wohl geworden, wenn Wagner es in Dresden gleich Ende 1848 zu komponieren begonnen hätte? Eine Art musikalisch weiterentwickelter *Lohengrin*? Oder eine neue Form musikalisch-tragischer Oper? Die Dresdner Revolution von 1849 und die sich anschließende Flucht ins Züricher Exil verhinderten jedoch zunächst jegliche Fortsetzung der Arbeit Wagners an seiner Nibelungenoper. Und als er dann in Zürich Fuß gefaßt hatte, wollte ihm die Vertonung nicht so recht von der Feder gehen. Mehrere Skizzen und Entwürfe wurden abgebrochen, und im Sommer 1850 scheint Wagner sein Projekt ganz fallen gelassen zu haben. Er wandte sich der Schriftstellerei zu und im Zuge seiner Arbeit an *Oper und Drama* muß ihm das Problem der epischen Passagen, die musikalisch immer wieder Stillstand der Handlung bedingten und so jegliche Dramatik zerrissen, bewußt geworden sein. Am 10. Mai 1851 schrieb er nach Dresden: „Da hat mich nun aber den ganzen winter schon eine Idee geplagt, die mich kürzlich endlich als eingebung so vollständig unterjocht hat, daß ich sie jetzt realisiren werde. Habe ich nicht früher schon einmal von einem heitren Stoffe geschrieben? Es war dieß der bursche der auszieht ‚um das fürchten zu lernen‘ und so dumm ist, es nie lernen zu wollen. Denke Dir meinen schreck, als ich plötzlich er-

kenne, daß dieser bursche niemand anders ist, als – der junge Siegfried, der den hort gewinnt und Brünnhilde erweckt! – Die sache ist nun fertig. Im nächsten Monat mache ich die Dichtung des „jungen Siegfried“, zu der ich mich jetzt sammle [...]“⁹.

Was in diesen Zeilen zum Ausdruck kommt, ist nichts anderes, als die Erweiterung der Heldenoper *Siegfrieds Tod* zum Doppeldrama *Der junge Siegfried* und *Siegfrieds Tod*, – zu einem Doppeldrama, das das ganze Leben Siegfrieds schildert und in seinem ersten Teil sowohl Wotan als auch Erda als Figuren einführt und mit deren Prophezeiung „vergeh’n seh ich die götter, ihr ende dämmert mir auf!“¹⁰, erstmals den Untergang der Götter als Handlungsmoment exponiert. Der Rezipient weiß nun genaueres über die Voraussetzungen und möglichen Folgen, noch aber ist es ein Doppeldrama, in dem es primär um den Helden Siegfried, dessen Leben, Lieben und Sterben geht. Die dramaturgische Gewichtsverlagerung – weg von Siegfried, hin zu Wotan, weg von der Heldenwelt hin zur Götterwelt und hin zum Mythos – änderte sich aber sofort mit der erneut rückläufig erfolgten konzeptionellen Ausweitung des Doppeldramas zur Tetralogie, über die Wagner ein halbes Jahr später nach Dresden berichtet: „Mit dem Siegfried noch große Rosinen im kopfe: drei Dramen, mit einem dreiaktigen Vorspiele. – Wenn alle deutschen theater zusammenbrechen, schlage ich ein neues am Rheine auf, rufe zusammen und führe das Ganze im laufe einer Woche auf“¹¹. Das dreiaktige Vorspiel (das spätere *Rheingold*) nannte er dabei zunächst *Der Raub des Rheingoldes*; das erste Drama – die spätere *Walküre* – hieß ursprünglich *Sigmund und Sieglind: der Walküre bestrafung*. Und als Generaltitel der neuentwickelten Tetralogie notierte Wagner zuerst *Das Gold der Nibelungen*; sowie kurz darauf *Der Reif des Nibelungen*, bevor er am 14. Oktober 1852 seinen Freund Theodor Uhlig wissen ließ: „Ueber die Benennungen habe ich mich nun entschieden: ‚Der Ring des Nibelungen‘, ein Bühnenfestspiel, aufzuführen an drei tagen und einem Vorabende. – Vorabend: – *Das Rheingold*. Erster Tag: – *die Walküre*. Zweiter tag: – *der junge Siegfried*. [in der Endfassung dann *Siegfried*] – Dritter tag: – *Siegfried’s tod*. [in der Endfassung dann *Götterdämmerung*]“¹². Genau mit diesen Benennungen veröffentlichte Wagner die Textbücher des vierteiligen *Ring des Nibelungen* erstmals als Privatdruck im Februar 1853.

9 RD Nr. 72

10 Zitiert nach: Otto Strobel, *Richard Wagner. Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung. Mit der Dichtung „Der junge Siegfried“*, München 1930, S. 172.

11 Brief an Theodor Uhlig vom 12. Oktober 1851, SBr IV, S. 131-32.

12 RD Nr. 134 und 139

Ausgehend von *Siegfrieds Tod* war damit nach fünf Jahren Arbeit die Ring-Tetralogie in ihrer textlichen Form geboren und der Welt ein Dichtungs-Drama übergeben, welches in seiner 1874 kompositorisch vollendeten und in dieser als fünfzehnstündiges Ganzes von Richard Wagner 1876 in Bayreuth uraufgeführten Gestalt – als ein Stück Welttheater gilt. Als ein Stück, das bemüht ist, eine Welt, deren Ordnung und Unordnung auf der Bühne des Theaters zu erfassen und auszuagieren.

Dazu fünf Anmerkungen:

1. Welt

<i>Der Ring des Nibelungen</i>		
unten	auf der Erde Rücken	oben
Nibelungenheim und die Nibelungen Mime Alberich ∞ Menschenfrau Grimhilde → Hagen	Riesen (Fasolt und Fafner) Menschen Siegmund ∞ Sieglinde → Siegfried Hunding (Sieglindes Ehemann) Gunther, Guttrune (Mutter = Grimhilde) Rheintöchter Nornen	Walhall Götter Wotan ∞ Fricka ∞ Erda → Brünnhilde ∞ unbekannt → Walküren ∞ Menschenfrau → Siegmund, Sieglinde Freia, Froh, Donner (Geschwister von Fricka) Loge

Die Welt von Wagners *Ring des Nibelungen* kennt – wie es am besten wohl in jener von Wotan im *Siegfried* dem Nibelungen-Schmied Mime aufgezungenen Wissenswette zur Sprache kommt – drei Ebenen: Die Ebene unter, die auf und diejenige über dem Erdboden. Unter dem Erdboden, so Wagner, „in unterirdischen düsteren Klüften und Höhlen“ hausen die Nibelungenzwerge; Nibelheim ist ihr Reich, „in unsteter, rastloser Regsamkeit durchwühlen sie (gleich Würmern im toten Körper) die Eingeweide der Erde;

sie glühen, läutern und schmieden die harten Metalle¹³. Es ist ein Ort des Lärms und Lärmens (Wagners Orchester fordert 16 Ambosse), vergleichbar dem Maschinengestampfe des industriellen Zeitalters, wie der Komponist es 1877 hautnah in London erlebte. Zu Cosima sagte er damals: „Der Traum Alberichs ist hier erfüllt, Nibelheim, Weltherrschaft, Tätigkeit, Arbeit, überall der Druck des Dampfes und Nebel“¹⁴.

Auf der Erde Rücken gibt es Berge, Täler, den Rhein mit seinen Nixen, den Brünnhildenfelsen und tiefen, finsternen Wald. In grauer Frühzeit war dies die Heimat jenes trotzigen Gezüchts der dummen, tölpelhaften und plumpen Riesen; dann zu Zeiten kriegerischen Stammesrechts, als Siegmund mit seinem Vater die Wälder durchzog, wurde es das Zuhause der Sippen und später Standort der Halle der Könige vom Rhein. Fasolt und Fafner, Hunding, Gunther, Hagen und Guttrune sind hier zu Hause; Siegmund und Sieglinde liebten sich hier; Siegfried wuchs hier heran, vollbrachte hier seine Taten und wird hier von Hagen ermordet, – von jenem Finsterling, der aus der Verbindung von Alberich mit der Menschenfrau Grimhilde hervorging, welche darüber hinaus auch die Mutter von Gunther und Guttrune war.

Und oben schließlich: Walhall, der Sitz der Götter, zu dem die Walküren die gefallenen Krieger bringen. Die höchste Gottheit ist Wotan, Herr der Raben Huginn (Gedanke) und Munnin (Gedächtnis). Als er einst aus der Quelle der Weisheit trank, verlor er eines seiner Augen. Verheiratet ist er mit Fricka, der göttlichen Beschützerin der Ehe, der Wotan mit seinen Seitensprüngen allerdings immer wieder Anlaß zur Eifersucht gab. Keines seiner zahlreichen Kinder entstammte der Ehe mit Fricka: Mit einer Menschenfrau zeugte er das Zwillingspaar Siegmund und Sieglinde; seine Lieblingswalküre Brünnhilde ging aus einem Liebesabenteuer mit Erda, der Erdmuttergöttin, hervor; die Mütter seiner acht anderen Walküren sind unbekannt.

Zur Götterschar gehören neben Wotan und Fricka noch Freia, Donner und Froh, alle drei Geschwister von Fricka. Freia ist die Göttin der Unsterblichkeit, die mit ihren Äpfeln – die Parallelen zu den Hesperiden der griechischen Sage sind unübersehbar – für das ewige Jungsein der Götter sorgt. Donner, der hammertragende Wettergott, kann – wie sein Name besagt – es krachen und blitzen lassen; und Froh, Gott der Jugend und Schönheit, verzaubert die Welt mit den Farben seines Regenbogens. Bleibt noch der Feuergott Loge. Er ist kein Vollgott, er hat keine Wohnung in Walhall. Fricka mag ihn

13 Richard Wagner, *Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama*, in: SSD 2, S. 156.

14 CT I, S. 1052 (Eintrag vom 25. Mai 1877).

nicht, doch Wotan nutzt seine Erfahrungheit und Schlaueheit. Ist er doch ein Wanderer zwischen den Welten: er kennt Alberich und Mime, er weiß das Verhalten der Riesen einzuschätzen, er kennt die Sorge der Rheintöchter, und er erahnt schon am Ende des *Rheingolds*, als die Götter stolz über den Regenbogen in ihren neugebauten und Macht repräsentierenden protzigen Palast schreiten, den Ausgang von allem: „Ihrem Ende eilen sie zu, die so stark im Bestehen sich wähen“¹⁵.

2. Handlung

Ausgangspunkt für die einzelnen Handlungsstränge des *Ring* ist ein an die Ideen Jean-Jacques Rousseaus, die Wagner kannte, erinnernder vorzivilisatorischer Naturzustand, gleichsam, wie Wagner Cosima gegenüber sagte, „das Wiegenlied der Welt“¹⁶. Das Moment des Vorzivilisatorischen geht dabei hinein bis in die Sprache, die in den ersten Versen der Rheintöchter im *Rheingold* prälingualen Lall-Lauten ähnelt: „Weia! Waga! Woge, du Welle, walle zur Wiege! Wagalaweia! Wallala weiala weia!“¹⁷. Friedrich Nietzsche ließ Wagner zu diesen Versen, die nach der vom bayerischen König Ludwig II. entgegen Wagners Veto durchgesetzten Münchner Uraufführung des *Rheingolds* 1869 bei den Wagner-Gegnern schallendes Gelächter hervorriefen, am 12. Juni 1872 wissen: „Dem Studium Jacob Grimms entnahm ich einmal ein altdeutsches ‚Heilawac‘, formte es mir, um für meinen Zweck es noch geschmeidiger zu machen, zu einem ‚Weia waga‘ (eine Form, welche wir heute noch in ‚Weihwasser‘ wiedererkennen), leitete hiervon in die verwandten Sprachwurzeln ‚wogen‘ und ‚wiegen‘, endlich ‚wellen‘ und ‚wallen‘ über, und bildete mir so, nach der Analogie des ‚Eia popeia‘ unserer Kinderstubenlieder, eine wurzelhaft syllabische Melodie für meine Wassermädchen“¹⁸.

15 Die Textbuchauszüge [TB] werden zitiert nach: Richard Wagner, *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Textbuch mit Varianten der Partitur*, hg. und kommentiert von Egon Voss, Stuttgart 2009; hier S. 96. R dient dabei als Sigle für *Das Rheingold*, W für *Die Walküre*, S für *Siegfried* und G für die *Götterdämmerung*; angegeben sind Akt und Szene in der Form II/2.

16 CT I, S. 129 (Eintrag vom 17. Juli 1869).

17 R I, TB, S. 9; vgl. Hermann Danuser, *Massen ohne Macht. Zu den ‚Kollektiven‘ im Ring*, in: „Alles ist nach seiner Art“. Figuren in Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“, hg. von Udo Bernbach, Stuttgart-Weimar 2001, S. 235.

18 *Nietzsche Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. II/4: *Briefe an Nietzsche 1872-1874*, Berlin 1978, S. 19.

Zwei Handlungen greifen in diesen Urzustand der Welt ein. Die erste: Aus der Weltesche bricht sich – wie eine der Nornen in der *Götterdämmerung* zu erzählen weiß – Wotan einen Ast, „eines Speeres Schaft entschnitt der Starke dem Stamm. – In langer Zeiten Lauf zehrte die Wunde den Wald; falb fielen die Blätter, dürr darbt der Baum“¹⁹. Dabei war Wotans Tat nicht nur eine Verletzung der bis dahin heilen Natur, sondern gleichsam ein Eingriff in die geltende Ordnung. Das Vorzivilisatorische mußte einer Welt weichen, die auf Verträgen basierte, welche in den Speer eingeritzt waren, und die damit zu einer politischen Welt wurde. In Wotans Monolog im zweiten Akt der *Walküre* heißt es dazu: „Als junger Liebe Lust mir verblich, verlangte nach Macht mein Mut: von jäher Wünsche Wüten gejagt, gewann ich mir die Welt“²⁰. Der zweite Eingriff ist der Raub des Rheingoldes durch Alberich, der der Liebe entsagte, sich aus dem Gold jenen Ring schuf, der „maßlose Macht ihm verlieh“ und durch den er „der Welt Erbe gewann zu eigen“. Das einstige Gefüge war durcheinandergekommen, aus der ursprünglichen Weltidylle entstand eine Welt des Unrechts, das immer wieder neues Unrecht gebar und letztendlich zu einer Ordnung führen mußte, die zum Untergang verdammt ist. Alberich versklavt die Nibelungen, die für sein Immer-Reicher-Werden Tag und Nacht malochen müssen; Wotan will die Riesen, die ihm Walhall, das Statussymbol der göttlichen Macht bauten, um den ausgehandelten Lohn betrügen. Zusammen mit Loge raubt er Alberich das Rheingold und den Ring, den dieser mit einem Fluch belegt: „verflucht sei dieser Ring! Gab sein Gold mir – Macht ohne Maß, nun zeug’ sein Zauber Tod dem – der ihn trägt. [...] wer ihn besitzt, den sehre Sorge, und wer ihn nicht hat, nage der Neid!“²¹ Aus Goldgier erschlägt Fafner seinen Bruder Fasolt, als Wurm hütet er fortan den Schatz, wobei seine Worte, „Ich lieg’ und besitze“²², an die Kapitalismuskritik des französischen Sozialisten Pierre-Joseph Proudhon gemahnen, dessen 1840 erschienene Hauptschrift *Eigentum ist Diebstahl* Wagner im französischen Original wie auch in der deutschen Übersetzung kannte.

Erpicht auf den Schatz und vor allem auf den Ring sind einige: Wotan, der den gerade geraubten Ring eigentlich hatte behalten wollen, ihn nach den drohenden Worten Erdas „Alles was ist, endet. Ein düster Tag dämmert den Göttern: dir rat’ ich, meide den Ring!“²³, aber doch noch den Riesen über-

19 G/Vorspiel, TB, S. 326.

20 W II/2, TB, S. 141.

21 R 3, TB, S. 79.

22 S II/1, TB, S. 260.

23 R 4, TB, S. 89.

gab und jetzt bemüht war, mit der Rückgabe des Rings an die Rheintöchter den prophezeiten Untergang der Götter aufzuhalten. Auch Mime, der Bruder Alberichs, spekuliert auf den Ring, der ihn, den nie Beachteten und immer Zu-Kurz-Gekommenen endlich aus seinem armseligen Schmiede-Dasein befreien könnte; und schließlich ist da Alberich selbst, der seine ehemalige Macht wiedererobern und Rache an den Göttern für das ihm angetane Unrecht nehmen will.

Die Strategien der drei Beteiligten sind unterschiedlichster Art:

Wotan ist bewußt, daß „Not tut ein Held, der, ledig göttlichen Schutzes, sich löse vom Göttergesetz: so nur taugt er zu wirken die Tat“²⁴. Und er weiß auch, wo dieser freie Held herkommt: aus der Liebesverbindung von Siegmund und Sieglinde. Daß diese beiden Geschwister sind und ihre Vereinigung den Charakter des Inzests trägt, stört Wotan nicht: „Was so schlimmes schuf das Paar, das liebend einte der Lenz?“²⁵; dies übrigens ebenso wenig, wie später das Liebesverhältnis zwischen Brünnhilde und Siegfried, das eigentlich eines zwischen Halbtante und Halbneffe war. Für Wagner ging es dabei um ein bewußt herauszustellendes, kritisches Gegenüber: Auf der einen Seite eine freie Liebe, die auf tiefer Liebeszuneigung gründete (Siegmund – Sieglinde, Siegfried – Brünnhilde), auf der anderen Seite die Institution ‚Ehe‘, die auf Lieblosigkeit, Kälte und Nutzen (Wotan – Fricka) oder physischer und psychischer Gewalt und Unterdrückung (Hunding – Sieglinde) beruhte.

Wotans Plan (in einer frühen Prosaaufzeichnung zur *Walküre* war Wotan bei der Geschwistervereinigung in Hundings Hütte sogar als Zeuge und gleichsam als im Hintergrund mitmischender Kontrolleur selbst anwesend²⁶), sein Plan also hätte den vorgedachten Weg genommen, wenn nicht Fricka auf ihre Rechte und Pflichten als göttliche Beschützerin der Ehe gepocht hätte. Sicherlich haben dabei auch die Kränkungen und Erniedrigungen („jetzt, da zu niedrigster Schmach du dich neigtest, gemeiner Menschen ein Paar zu erzeugen“²⁷), die sie durch Wotans Seitensprünge immer wieder erfahren musste, sowie ihre Existenzangst („Von Menschen verlacht, verlustig der Macht, gingen wir Götter zu Grund“²⁸) eine gewisse Rolle gespielt – an ihrer Forderung aber war nicht zu rütteln: Siegmund muß durch Hundings, des betrogenen Ehemanns Hand sterben. Damit war Wotans Plan hinfällig und

24 W II/1, TB, S. 134.

25 W II/1, TB, S. 130.

26 Vgl. Strobel (wie Anm. 10), S. 212.

27 W II/1, TB, S. 133.

28 W II/1, TB, S. 138.

resignierend („Auf geb’ ich mein Werk; eines nur will ich noch: das Ende – – das Ende!“²⁹) gibt er Brünnhilde den Befehl, Siegmund zu fällen. Die schwangere Sieglinde wäre damit zum wehrlosen Opfer Hundings geworden, der sie möglicherweise erschlagen oder sie durch eine patriarchalische Stammesgerichtsbarkeit zum Tode hätte verurteilen lassen.

Doch bleibt dies alles bloße Spekulation. Denn im entscheidenden Augenblick kehrt sich Brünnhilde gegen den Befehl Wotans. Zwar kann sie den Tod Siegmunds nicht verhindern; Sieglinde aber hebt sie samt dem zerschlagenen Schwert Nothung auf ihr Roß, rettet sie und deren Leibes Frucht und verwirklicht damit nichts anderes, als Wotans ursprünglichen Plan. Dessen Strafe aber ist fürchterlich: aus dem Kreise der Götter wird sie ausgeschlossen und schlafend auf den von lodernden Flammen umgebenen Brünnhildenfelsen verbannt, bis einst „ein furchtlos freier Held“³⁰ sie findet und erweckt.

Auch wenn eine eindeutige Antwort nicht möglich ist, so muß an dieser Stelle der Ausführungen ein Punkt doch diskutiert werden: War Wotan nach der Auseinandersetzung mit Fricka wirklich nur noch der unpolitisch Schauende, aber machtpolitisch nicht mehr Schaffende? War er wirklich jener handlungsunfähige Knecht seiner Verträge und Eide, als der er sich Brünnhilde gegenüber darstellte? Jener Brünnhilde, die sich als der Wille Wotans verstand: „Zu Wotans Willen sprichst du, sagst du mir was du willst: wer – bin ich, wär’ ich dein Wille nicht?“³¹, und jener Brünnhilde, der Wotan am Ende der *Walküre* bescheinigte: „So tatest du, was so gern zu tun ich begehrt – doch was nicht zu tun die Not zwiefach mich zwang?“³², und jener Brünnhilde schließlich, deren harte Bestrafung Erda im dritten Aufzug des *Siegfried* mit den Worten kommentierte: „Der den Trotz lehrte, straft den Trotz? Der die Tat entzügelt, zürnt um die Tat?“³³ Eine gewisse Doppeldeutigkeit haftet hier der Figur des Wotan an, eine Doppeldeutigkeit, die sich auch an anderer Stelle noch bemerkbar macht. Etwa in der Wissenswette im *Siegfried*, die, wie Christian Thorau feststellte³⁴, Wotan als Mittel dient, um Mime gegenüber die für seinen Plan existenzielle Information, wer das Schwert neu schmie-

29 W II/2, TB, S. 147.

30 W III/3, TB, S. 198.

31 W II/2, TB, S. 140-41.

32 W III/3, TB, S. 194.

33 S III/1, TB, S. 295.

34 Christian Thorau, *Vielfalt, Polyphonie, Implikation und Prozeß. Formgestalt im Musikdrama Wagners*, in: Der „Komponist“ Richard Wagner im Blick der aktuellen Musikwissenschaft.

den und somit Fafner bezwingen kann, zukommen zu lassen, ohne sich der direkten Unterstützung des freien Helden Siegfried schuldig zu machen und Frickas Verdacht zu erwecken. Ähnliches gilt für den Waldvogel, den die Raben Wotans letztendlich wie ein unangenehmes Beweisstück beseitigen und der durchaus als Wotansche Schöpfung verstanden werden könnte. Und vor dem Hintergrund all dieser Doppeldeutigkeiten könnte auch Wotans Herbeirufen von Erda im dritten Akt des *Siegfried* in anderem Licht erscheinen: Nicht befragen, sondern aushorchen wollte er sie, ob irgendetwas seiner doppelbödigen Machenschaften bekannt geworden sei. Erda aber weiß nichts, Wotan ist beruhigt: „dein Wissen, Erda, verweht vor meinem Willen“³⁵. Der Weg aus dieser Doppeldeutigkeit heraus und hin zu wirklicher Resignation erfolgt in Wotans Zusammentreffen mit Siegfried vor dem Brünnhildenfelsen, wo dieser mit seinem Schwert den Speer zerschlägt und Wotan auf ewig machtlos macht. Der Gott zieht sich nach Walhall zurück, sitzt dort stumm herum und rührt Freias Äpfel nicht mehr an.

Im Gegensatz zu Wotan sind Mimes Strategien, um an das Gold, die Tarnkappe und den Ring zu gelangen, – mag sich der Zwerg diesbezüglich auch noch so clever vorgekommen sein – eher als plump zu bezeichnen. Dabei verfügte er über eine äußerst günstige Ausgangsposition: Denn zu ihm hatte sich die schwangere Sieglinde auf ihrer Flucht verirrt. Durch ihre Erzählungen der ganzen Vorgeschichte war er bestens informiert, von ihr erhielt er die Bruchstücke Nothungs, und ihren Sohn Siegfried, nach dessen Geburt sie starb, behielt er bei sich und zog ihn auf, – dies nicht etwa aus Verantwortungsgefühl oder gar Liebe heraus, sondern um diesen freiesten Helden für seine Zwecke benutzen zu können. Aber erst durch Wotans Hinweis auf das Fürchten vermochte er es, Siegfried zum Neuschmieden Nothungs zu reizen und ihn zum Kampf mit dem Wurm Fafner herauszufordern. Seine Rechnung, Siegfried nach dem gewonnenen Kampf zu vergiften und so den Nibelungen-Schatz für sich selbst zu sichern, aber ging nicht auf. Vom Waldvogel gewarnt, dessen Zwitschern Siegfried nach der Berührung mit des Drachen Blut verstehen konnte, kam ihm Siegfried zuvor, der – so Wagners szenische Anmerkung – „wie in einer Anwandlung heftigen Ekels, Mime mit einem Streiche tot zu Boden streckt“³⁶.

Symposium Würzburg 2000, hg. von Ulrich Konrad und Egon Voss, Wiesbaden-Leipzig-Paris 2003, S. 141 ff.

35 S III/1, TB, S. 296.

36 S II/3, TB, S. 286.

Alberichs Agieren schließlich war längerfristig angelegt. Mit Grimhilde, einem Menschenweib, „dess’ Gunst Gold ihm erzwang“, zeugte er Hagen, des „Hasses Frucht, Neides Kraft“³⁷. Dieser sollte, was er, Alberich, nicht mehr in die Tat umsetzen könne, ausführen und zum Abschluß bringen. Mit Siegfried und Hagen, den in etwa gleichaltrigen Nachkommen Wotans und Alberichs, wird der Konflikt um den Ring zwischen den beiden alten Kontrahenten um eine Generation verschoben. Dies allerdings unter anderen Vorzeichen, denn Siegfried ist an dem in seinem Besitz befindlichen Gold und der Macht gar nicht interessiert und den Ring hat er Brünnhilde als Schmuckstück und Liebespfand überlassen. „An dem furchtlosen Helden“, so Alberich, „erlahmt selbst mein Fluch: denn nicht weiß er des Ringes Wert, zu nichts nützt er die neidlichste Macht; lachend in liebender Brunst brennt er lebend dahin“³⁸. Der höfischen Gesellschaft am Rhein sowie den Intrigen und der Brutalität Hagens jedoch ist Siegfried, der naive Held, nicht gewachsen. Und so ist es die mit Siegfrieds Leiche dem Feuer sich übergebende Brünnhilde, die – durch Siegfrieds Tod zum reinen Auge des Erkennens geworden, vollendet, was den Ausgangspunkt der Handlung bildete: Die Rheintöchter erhalten den durch das Feuer vom Fluch gereinigten Ring zurück, die Natur bekommt wieder ihr Recht. Die Götter aber rettet das nicht mehr, denn Walhall brennt bereits lichterloh. Hagen geht in den Rheinfluten unter; alle sind tot, bis auf einen: Alberich. Das Ganze könnte also wieder von vorne beginnen.

3. Zeit und dichterischer Zusammenhalt

Der *Ring des Nibelungen* spielt in der Zeit und verbraucht Zeit fürs Spielen. Was ersteres betrifft, so kann die vorzivilisatorische Welt wie auch die göttliche Welt des *Rheingolds* als zeitloses Vakuum gelten. Es gibt zwar ein von der Natur mit ihren Sonnenauf- und Sonnenuntergängen her vorgezeichnetes Vorher und Nachher, ein Heute und Morgen, ein Schlafen und Wachsein, aber dieses ist offen und weder mit Uhr noch Kalender meßbar, denn dank Freias goldener Äpfel ist Zeit hier gleich Ewigkeit. Mit dem Auftritt der Menschen in der *Walküre* (Sieglinde, Siegmund, Hunding) allerdings wird die Zeit zu einer bestimmten Zeit und zu einem zeitlichen Prozeß. Es gibt das Jung-Sein und Älterwerden, und es gibt – wie es die drei Nornen symbo-

37 W II/2, TB, S. 148.

38 G II/1, TB, S. 369.

lisieren – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Siegmund und Sieglinde dürften damals etwa 20 Jahre alt gewesen sein, zwanzig Jahre, vor denen Wotan Brünnhilde und die Walküren gezeugt hatte und an deren Ende Alberichs Sohn Hagen bereits unterwegs war. Auf derselben Zeitstufe dürfte die Geburt Siegfrieds, der gleichaltrig zu Hagen war, anzusiedeln sein. Wie lange er nach ihrer Erweckung dann bei Brünnhilde weilte, ist nirgendwo festgehalten, aber es muß länger gewesen sein, denn mit der Handlungsverlagerung hin zur Königshalle am Rhein (die Nibelungensage schildert die Zeit des späten Mittelalters), wird eine Art Jetztzeit in einer fortgeschrittenen Gegenwart beschritten, für die es bezeichnend ist, daß keiner der Götter und keine der Göttinnen persönlich mehr anwesend ist.

Was das zweite, die circa 15stündige Spieldauer der Tetralogie betrifft, so ist deren zeit- und damit handlungsmäßiger Zusammenhalt in der dichterischen Erfindung deutlich vorgezeichnet: Ist es am Ende des *Rheingolds* „der große Gedanke“³⁹ Wotans, der das Werk zur weiteren Handlung öffnet, so schlägt in der *Walküre* Brünnhildes Hinweis auf den in Sieglindes Schoß wachsenden „hehrsten Helden der Welt“⁴⁰ die Türen zur Geschichte von *Siegfried* auf. Daß an deren Ende, mit Brünnhildes Erweckung und ihrer Hingabe an Siegfried, das Ganze nicht in einer Art *lieto fine* schließt, sondern zu weiterer Entscheidung drängt, singen beide in den Schlußversen: es ist leuchtende Liebe, aber auch lachender Tod. Untergang also, und damit Öffnung zu jenem Geschehen der *Götterdämmerung*, welches – wie im *Rheingold* durch Fluch und Prophezeiung exponiert – zur Lösung des gesamtdramatischen Verlaufes drängt und schließlich zu Siegfrieds Tod und dem Untergang der Götter führt. Dabei wird mit dem Wieder-Erscheinen der Rheintöchter zyklusartig der Anfang der Tetralogie wieder aufgegriffen und durch das Auftreten Alberichs auf das Noch-Ungelöstsein des vom *Rheingold* an schwelenden Konfliktes verwiesen; und wenn die Rheintöchter dann am Ende der Tetralogie den Ring zurückerhalten, so schließt sich kreisartig der Gang der gesamten Handlung, einer Handlung, die „die Parabel des Untergangs einer durch Politik ruinierten Welt [ist], deren Moral und Institutionen abgewirtschaftet haben [...]“⁴¹.

39 Als szenische Anmerkung in der Partitur, vgl. TB, S. 96.

40 W III/1, TB, S. 182.

41 Udo Bernbach, *Die Destruktion der Institutionen. Zum politischen Gehalt des „Rings“*, in: ders., In den Trümmern der eignen Welt. Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“, Berlin-Hamburg 1989, S. 124.

4. Ungereimtheiten

Widersprüche	
<i>Das Rheingold</i> , 2. Szene	<i>Die Götterdämmerung</i> , Vorspiel
<p>FRICKA Liebeloser, leidiqster Mann! Um der Macht und Herrschaft müßigen Tand verspielst du in lästerndem Spott Liebe und Weibes Wert?</p> <p>WOTAN Um dich zum Weib zu gewinnen, mein eines Auge setzt' ich werbend daran: wie törig tadelst du jetzt! [...]</p>	<p>DIE ZWEITE [NORN] An der Welt-Esche wob ich einst, da groß und stark dem Stamm entgrünte weihlicher Äste Wald; im kühlen Schatten schäumt' ein Quell, Weisheit raunend rann sein Gewell':</p> <p>da sang ich heiligen Sinn. – Ein kühner Gott trat zum Trunk an die Quell; seiner Augen eines zahlt' er als ewigen Zoll: [...]</p>

Richard Wagner hat mit seinem *Ring des Nibelungen* eine eigene Welt auf die Bühne gestellt, keine historische, sondern eine mythische Welt. Die darin handelnden Personen könnten in jeder Zeit leben und die Handlungsstränge in jede Zeit passen. Um so mehr muß es verwundern, daß in der Logik ihres Verlaufes Widersprüche auftreten, – Widersprüche, die sich nur schwer aus dem Weg räumen lassen. Da ist zum Beispiel das verlorene Auge Wotans. Der Gott sagt dazu seiner Gemahlin gegenüber in der zweiten Szene des *Rheingolds*: „Um dich zum Weib zu gewinnen, mein eines Auge setzt' ich werbend daran: wie törig tadelst du jetzt!“⁴². Die zweite Norn am Anfang der *Götterdämmerung* aber weiß es anders: „An der Welt-Esche wob ich einst [...], im kühlen Schatten schäumt' ein Quell, Weisheit raunend rann sein Ge-

42 R 2. Szene, TB, S. 31.

well' [...]. Ein kühner Gott trat zum Trunk an den Quell; seiner Augen eines zahlt' er als ewigen Zoll: von der Welt-Esche brach da Wotan einen Ast; eines Speeres Schaft entschnitt der Starke dem Stamm⁴³. Dieter Borchmeyer⁴⁴ meint, Wotans Aussage könnte sich auf das noch verbliebene Auge beziehen. Wotans Angaben aber stehen im Imperfekt. Der Gott will seiner Frau gar nicht schmeicheln (etwa in dem Sinne: Für dich würde ich auch noch mein anderes Auge hergeben), sondern ihr Herumkritisieren an ihm („liebloser, leidigster Mann! Um der Macht und Herrschaft müßigen Tand verspielt du in lästerndem Spott Liebe und Weibes Wert?“⁴⁵) mit seinem einstmaligen so weitgehenden Liebesbeweis besänftigen. Oder lügt die Norne? Wegen der Weisheit und des Wissens wollte Wotan, dem *Rheingold*-Text zufolge („dich muß ich fassen, alles erfahren!“⁴⁶) nicht den Brunnen Mimirs, sondern Erda aufsuchen. Wo also liegt die Lösung des Widerspruchs? Gibt es überhaupt eine?

Der zweite Fall betrifft Mime: Die Bruchstücke des Schwertes Nothung, so erzählt er Siegfried, „gab mir deine Mutter: für Mühe, Kost und Pflege ließ sie's als schwachen Lohn. Sieh her, ein zerbrochenes Schwert. Dein Vater, sagte sie, führt' es, als im letzten Kampf er erlag“⁴⁷. In der Wissenswette, nach der dritten Frage Wotans („wer wird aus den starken Stücken Nothung, das Schwert, wohl schweißen?“⁴⁸), die er nicht beantworten kann, fährt er in höchstem Schrecken auf und schreit: „Verfluchter Stahl, daß ich dich gestohlen!“⁴⁹ Was nun: hat er die Teile Nothungs als eine Art Bezahlung bekommen oder hat er sie gestohlen? Wem aber sollte er sie denn gestohlen haben? Der sterbenden Sieglinde etwa, die die Stücke doch wohl kaum mit ins Grab hätte nehmen wollen? Wem dann? Siegfried? Vor dem verbarg er sie doch gar nicht, sondern zeigte sie ihm und erlaubte ihm sogar ihr neues Zusammenschweißen! Oder meinte er, sie seien letztendlich immer noch der Besitz Wotans?

43 G, Vorspiel, TB, S. 326.

44 Dieter Borchmeyer, *Wagners Mythos vom Anfang und Ende der Welt*, in: Richard Wagner. „Der Ring des Nibelungen“. Ansichten eines Mythos, hg. von Udo Bernbach und Dieter Borchmeyer, Stuttgart-Weimar 1995, S. 17.

45 R 2.Szene, TB, S. 31.

46 R 4.Szene, TB, S. 90.

47 S I/1, TB, S. 220-21.

48 S I/2, TB, S. 232.

49 S I/2, TB, S. 233.

5. Zur Musik

Musikalisch zu einem Ganzen zusammengeschweißt werden die vier Teile des *Rings* durch Wagners Technik der Leitmotive (ein Begriff, den Wagner selbst nicht gebrauchte; in seiner großen und zeitgleich zu den Arbeiten am *Ring des Nibelungen* entstandenen kunsttheoretischen Schrift *Oper und Drama* benutzt er dafür durchgehend den Terminus: „melodische Momente“⁵⁰). Dabei ist dieses Verfahren in Form der musikalischen Erinnerungsmotivik und der des Personalmotivs – man denke nur an Heinrich Marschners *Vamyr* von 1828 oder an das Kühlebornmotiv in Albert Lortzings *Undine* (1845/1847) – in der zeiteigenen Oper Wagners rudimentär vorgezeichnet gewesen und von Wagner sowohl in den *Feen* als auch im *Fliegenden Holländer* und insbesondere dann im *Lohengrin* in kompositorisch übersteigerter Weise aufgegriffen worden. Einen deutlichen Sprung hin zu qualitativ Neuem aber verkörpert es im *Ring* dadurch, daß Wagner dieses zuvor doch eher akzidentielle Gestaltungsmoment zu einem essentiellen machte und er es erstmals unternahm, die melodischen Momente formkonstitutiv, eben, wie Carl Dahlhaus schrieb, „als dichtes Gewebe über das ganze Werk auszubreiten, so daß sie nahezu in jedem Augenblick gegenwärtig sind“⁵¹. In etwas überspitzter Weise heißt es dazu bei Wagner selbst: „das Orchester bringt fast keinen Takt, der nicht aus vorausgehenden Motiven entwickelt ist“⁵².

Eine wichtige Rolle bei diesem Ausbreiten ins Totale spielen die Techniken der thematischen Arbeit wie Variation, Transformation, Abspaltung, Verdichtung und Kombination, – Techniken, die Wagner vom Durchführungsprinzip der Beethovenschen Symphonik ableitete und auf das musikalische Drama (das er ja als Fortführung des Beethovenschen symphonischen Erbes verstand) übertrug. Doch anders als bei Beethoven bestimmte hierbei nicht die Musik aus sich heraus die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen, sondern zuständig dafür ist die dramatische Handlung. Die formale Funktion der „melodischen Momente“ ist gekoppelt mit einer dramatisch-semantischen, sei es nun – in Wagners Worten – mit der der „Vergegenwärtigung“, der der „Erinnerung“ oder der der „Ahnung“⁵³. So hört man etwa durch das Riesen-Motiv (Bsp. 4a) die Riesen kommen, lange bevor sie selbst auf der

50 Richard Wagner, *Oper und Drama*, hg. und kommentiert von Klaus Kropfing, Stuttgart 1994, Teil III, S. 360-363.

51 Carl Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen*, München 1988, S. 106.

52 Brief an August Röckel vom 25. Januar 1854, RD, S. 94.

53 *Oper und Drama* (wie Anm. 50).

Bühne erscheinen; das rhythmisch klopfende melodische Moment der Nibelungen (Bsp. 4b) ruft deren Welt in Erinnerung, selbst dann, wenn sie nicht auf der Bühne sind. Und mit dem sogenannten, auf den Tönen des Es-Dur-Dreiklanges aufwärts ruhenden Naturmotiv im *Rheingold*-Vorspiel (Bsp. 4c) vergegenwärtigt Wagner musikalisch den heilen, durch nichts getrübbten Urzustand der Welt; eine Transformation dieses Motivs, erstmals erklingend bei Wellgundes Worten: „Der Welt Erbe gewänne zu eigen“, ist das Ringmotiv mit seinen abwärts geführten, einen Dominantseptnonakkord formulierenden Terzen, das wenige Takte später erneut erklingt, wenn Alberichs Gedanken um Welterbe und Macht kreisen (Bsp. 4d). In sich ruhender Dreiklang aufwärts dort, spannungsgeladener Nonenakkord sowie die zum Es-Dur des Naturmotivs weit entfernt stehende Tonalität des E-Dur hier: vergegenwärtigter heiler Urzustand sowie das gleichzeitige musikalische Ahnen der anderen, der unheilvollen, goldgierigen Welt des Rings. Es paßt zu diesem Ahnen, daß Anfang der 2. *Rheingold*-Szene als eine Variante des Ringmotivs das Motiv von Walhall (Ort des Protzens, der Macht und des Betrugs, Bsp. 4e) ertönt; und es ist nur zu logisch, daß sich aus dem Natur-Motiv, vermittelt durch die Nornenszene in der *Götterdämmerung*, letztendlich auch das Götterdämmerungs-Motiv (Bsp. 4f) entwickelt. Träger dieser – von Thomas Mann mit dem Wort „Beziehungszauber“ bezeichneten symphonischen Dimension des musikalischen Dramas ist vor allem das Orchester, über dessen Rolle Wagner Cosima gegenüber am 29. September 1871, mitten in der kompositorischen Arbeit am Schluß der *Götterdämmerung*, sagte: „Ich habe einen griechischen Chor komponiert [...], aber einen Chor, der gleichsam vom Orchester gesungen wird; nach Siegfried's Tod, während des Szenenwechsels, es wird das Siegmund-Thema erklingen, als ob der Chor sagte, er war sein Vater, dann das Schwertmotiv, endlich sein eigenes Thema, da geht der Vorhang auf, Guttrune tritt auf, sie glaubt, sein Horn vernommen zu haben; wie könnten jemals Worte den Eindruck machen, den diese ernsten Themen neugebildet hervorrufen werden, dabei drückt die Musik stets die unmittelbare Gegenwart aus“⁵⁴. Doch anders als der griechische Chor ist Wagners *Ring*-Orchester nicht nur der wissende Kommentator, sondern zugleich Schnittpunkt der Zeitebenen des Dramas; Schnittpunkt von – wie Reinhold Brinkmann es nannte – „Aktionszeit“ und „Reflexionszeit“, von Handeln und Verweilen, von Weiterentwickeln und vergegenwärtigendem Schildern.

54 CT I, S. 444

Bsp. 4a)

Riefen-Motiv
Sehr wuchtig und zurückhaltend im Zeitmaß



Bsp. 4b)

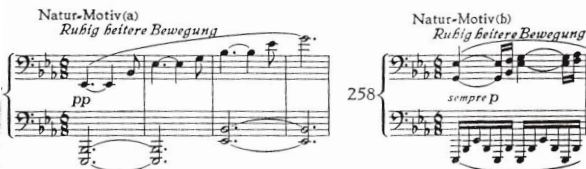
Nibelungen-Motiv
Sehr schnell
(Ambrose hinter der Szene)



Bsp. 4c)

Natur-Motiv(a)
Ruhig feitere Bewegung
pp

Natur-Motiv(b)
Ruhig feitere Bewegung
258
sempre p



Bsp. 4d)

Ring-Motiv (a)
Ruhig
ALB. Der Welt Er - be gewänn' ich zu eigen durch dich! Er - zwäng' ich nicht



Bsp. 4e)

Wälhall-Motiv (a)
Ruhiges Zeitmaß
p sehr weich



Bsp. 4f)

Göt - ter | Götterdämmerungs - Motiv
En - de | däm - mer - e - wig da auf.
Etwas zurückhaltend



Das Rheingold

von RICHARD WAGNER.

Vorspiel und erste Scene.

In der Tiefe des Rheines.

1

(Auf dem Grunde des Rheines. Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler. Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von rechts nach links zu strömt. Nach der Tiefe zu lösen die Fluthen sich in einen immer feineren feuchten Nebel auf, so dass der Raum der Manneshöhe vom Boden auf gänzlich frei vom Wasser zu sein scheint, welches wie in Wolkenzügen über den nächtlichen Grund dahin fließt. Ueberall ragen schroffe Felsenriffe aus der Tiefe auf, und grenzen den Raum der Bühne ab; der ganze Boden ist in wildes Zackengewirr zerspalten, so dass nirgends vollkommen eben ist, und nach allen Seiten hin in dichtester Finsterniss tiefere Schlüfte annehmen lässt.)

Ruhig heitere Bewegung.

PIANO. *pp* (u. c.)

8^{va} bassa

8^{va} bassa

pp

pp

sempre pp

Stich u. Druck von B.Schott's Söhne in Mainz. R.W. 7. Copyright 1908 by B.Schott's Söhne.

Zu letzterem ein kurzer Blick auf das Vorspiel zum *Rheingold*. Wagners Aussage zufolge, daß seine Tetralogie „der Welt Anfang“⁵⁵ enthalte und daß dieses Vorspiel „das Wiegenlied der Welt“⁵⁶ sei, muß daran auch die Musik in irgendeiner Art beteiligt sein. Es ist das Vorspiel zu einem Bühnenwerk und steht damit in der Tradition der Ouvertüre, gibt aber nicht wie diese die wichtigsten musikalischen Gedanken zum besten, sondern beschränkt sich auf den kompositorischen Hauptgedanken des sogenannten Naturmotivs. Dabei bleibt das Vorspiel auffälligerweise auf nur einer Tonart stehen – eben auf jenem Es-Dur, über das Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* schrieb, es sei die Tonart „der Andacht, des traulichen Gespräches mit Gott“⁵⁷. Es kennt zwar eine rhythmische aber keine harmonische Varietas. Das Hörergebnis: eine nur gering sich verändernde Klangfläche als Symbol für eine gleichsam endlos und ewig vor sich hinwabernde, durch nichts getrübe Natur. Der Welt Ursuppe sozusagen, deren Ursprung in den ersten 16 Takten musikalisch formuliert wird: Dort zu Anfang die Oktave es-es in den Kontrabässen; dazu – ganz wie es der Obertonreihe der Naturinstrumente entspricht – von Takt 5 an in den Fagotten hinzutretend der Quintton B; und dann als nächster neuer Ton das g, die Terz, in den Hörnern Takt 18. Der Dreiklang ist geboren und damit die Klanglichkeit der Weltmusik des 16. bis 20. Jahrhunderts.

Wagners *Ring des Nibelungen*, mythisches Welttheater mit Kritik an politischem Machtstreben, am Betrügen, an Geldgier und zwischenmenschlicher Kälte – ein Welttheater, das in unserer Jetzt-Zeit der Banker, Zocker, Spezis, Egoisten und der durch sie verursachten Zusammenbrüche und Krisen frei nach der mythischen Konstante „Es war einmal und wird immer wieder so sein“ immer noch höchst aktuell ist.

Literatur-Siglen

RD *Dokumente zur Entstehungsgeschichte des Bühnenfestspiels Der Ring des Nibelungen*, hg. von Werner Breig und Hartmut Fladt, Mainz 1976 (= Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, Bd. 29, I)

ML Richard Wagner, *Mein Leben*, hg. von Martin Gregor-Dellin, München ²1989

55 Brief an Franz Liszt vom 11. Februar 1853, RD, S. 77.

56 CT I, S. 129.

57 Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Nachdruck der Ausgabe Wien 1806, hg. von Fritz und Margit Kaiser, Hildesheim 1969, S. 377.

WWV John Deathridge, Martin Geck, Egon Voss, *Wagner Werk-Verzeichnis (WWV). Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen*, Mainz-London-New York-Tokio 1986

SBr Richard Wagner, *Sämtliche Briefe*, hg. von Gertrud Strobel und Werner Wolf, Leipzig 1967ff.

CT Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, 2 Bde., München ³1988

SSD Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Volks-Ausgabe, 16 Bde., Leipzig [1911 und 1914]