

Die Nibelungen

Sage – Epos – Mythos

herausgegeben von
Joachim Heinzle, Klaus Klein
und Ute Obhof

REICHERT VERLAG WIESBADEN 2003

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Gedruckt auf säurefreiem Papier
(alterungsbeständig – pH7, neutral)

© 2003 Dr. Ludwig Reichert Verlag Wiesbaden
ISBN: 3-89500-347-6

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Druck: Memminger MedienCentrum AG
Printed in Germany

DAS NIBELUNGENLIED, RICHARD WAGNER UND KEIN ENDE

von Volker Mertens (Berlin)

1. Die 'Gespenster der *Edda*' und die 'Helden des *Nibelungenlieds*'

Menschen, leibhaftige Menschen liebt das Publikum auf der Bühne; Götter, selbst wenn sie menschliche Laster und Vorlieben haben, bleiben ihm eher fremd. Daher sind bis heute einerseits die *Walküre*, vor allem der 1. Akt, und die *Götterdämmerung* die beliebtesten Opern aus Wagners Tetralogie. Letztere geht als einziges Werk auf das *Nibelungenlied* zurück, und das ist es, was Eduard Hanslick bei der Rezension der Uraufführung positiv vermerkt (Hanslick, S. 102). Wagner selbst aber hat vom *Nibelungenlied* ausgehend, gerade die Integration von Heldenmythos und Göttermythos nach dem Vorbild des antiken Dramas angestrebt und zu diesem Zweck auf die *Edda*-Lieder zurückgegriffen.

Spätestens seit der Uraufführung von Wagners *Ring des Nibelungen* bei den ersten Bayreuther Festspielen 1876 überlagert seine Neugestaltung das alte *Nibelungenlied*: wer an Siegfried denkt, denkt Wagners Helden mit, wer Brunhild nennt, läßt Wagners "Wunderfrau" mitklingen, wer vom Untergang der höfischen Welt im *Nibelungenlied* schreibt, hat den Schluß der *Götterdämmerung* im Ohr.

Das *Nibelungenlied* kannte Wagner vermutlich schon seit seiner Jugend; die ersten Spuren einer Beschäftigung mit ihm finden wir im *Lohengrin*, dessen Text im Juli / August 1845 begonnen wurde. Ein literarisch gebildeter Mann wie Wagner, der mit dem 'Jungen Deutschland' sympathisierte, mußte das deutsche nationale Epos, das in den Befreiungskriegen eine wichtige Rolle für die deutsche Identität gespielt hatte, zumindest auszugsweise gelesen haben. Allerdings war das nicht in der Schule der Fall gewesen, denn die Lektüre altdeutscher Literatur wurde erst im Jahre 1833 für die Höheren Lehranstalten Sachsens vorgeschrieben (Werner Wunderlich in diesem Band, S. 349). Doch die Verbindung von Wagners Onkel und geistigem Mentor, Adolf Wagner, mit Ludwig Tieck und anderen zeitgenössischen Autoren, seine umfangreiche Bibliothek und seine Vertrautheit mit den Ideen der deutschen Romantik dürften (auch beim Nachlassen des Nibelungen-Interesses seit den 1820er Jahren) dafür gesorgt haben, daß Wagner relativ früh mit dem Lied in Verbindung kam. August Wilhelm Schlegel hatte in seinen Berliner Vorlesungen das *Nibelungenlied* im Bewußtsein der literarisch Gebildeten als Werk hohen Ranges, als deutsches Gegenstück zur griechischen Heldenepik etabliert (Höltenschmidt 2000, S. 318-358). Es gab mehrere Übersetzungen, vor allem die Übersetzung Friedrich Heinrich von der Hagens von 1807, seit 1827 die Karl Simrocks, die Wagner dann in der 3. Auflage von 1843 besaß. Bei der Arbeit am *Lohengrin* konsultierte er allerdings den mittelhochdeutschen Text in der Edition von Karl Lachmann (Magee 1990, S. 40).

Wagners Auffassung des *Nibelungenliedes* ist noch ganz von der Romantik bestimmt, seine Vorstellung (die er später entfaltete), daß sich im Lied ein zeittypisch umgestalteter Urmythos verberge, geht auf Vorstellungen zurück, wie sie vor allem Joseph Görres entwickelt hat. Von der nationalen heroischen Aneignung des Liedes im Kampf gegen Napo-

leon ist Wagner ebensowenig geprägt wie von der biedermeierlichen Rezeption der 1830er Jahre, der 'Kriemhild-Phase', bei ihm findet die Faszination durch die Liebesgeschichte von Siegfried und Kriemhild, wie sie für die Zeit charakteristisch ist, keinen Niederschlag (vgl. Klaus von See in diesem Band, S. 318ff.). Eher findet die Vorstellung, die Friedrich Engels im Anschluß an die Glorifizierung Siegfrieds als Vorbild der Freiheitskämpfer entwickelt hat (ebd., S. 324) und der in dem Helden den Prototyp der rebellischen Jugend, den Jungdeutschen, sieht, eine Parallele in Wagners Konzeption. Man wird ihr daher nicht gerecht, wenn man sie aus dem Blickwinkel ihrer nationalistischen Rezeption am Ende des 19. Jahrhunderts betrachtet. Man muß sie vielmehr in ihrem, einerseits der Mythoskonzeption der Romantik verpflichteten, andererseits aus dem von der politischen Situation des Vormärz motivierten, innovatorischen Potential sehen.

Für das poetisch-literarische Vorgehen Wagners in Bezug auf das Lied ist die Isolierung einzelner bedeutungsvoller Motive und ihre Neukontextualisierung entscheidend. Auf diesem Prinzip beruhte bereits die Funktionalisierung des *Nibelungenliedes* im Rahmen der Freikorps, vor allem der Gestalt Siegfrieds, der als selbstmächtiger Held gesehen wird, der den napoleonischen Drachen mit dem selbst geschmiedeten Schwert bekämpft, wobei sein Ende durch Mord ausgeblendet werden muß. Wagner geht jedoch weiter, indem er nicht nur die narrativen Zusammenhänge auflöst, sondern sie neu kombiniert. Für das mythenanalytische Herangehen ist die Bedeutung von Jacob Grimms *Deutscher Mythologie* kaum zu unterschätzen. Er hat später davon gesprochen (Mein Leben, S. 273), daß ihm durch die Lektüre das "Erkennen einer Welt" ermöglicht worden sei, die er vorher nur unbewußt wahrgenommen habe, "blind wie das Kind im Mutterschoße". Man wird nicht daran zweifeln, daß es die von Grimm vorgeführte Zerlegung der mythischen Quellentexte in einzelne Mytheme war, die ihm die Isolierung und Neukombination ermöglichte (s.u.). Damit tat er – wengleich in weit größerem Ausmaß – etwas, was schon der Nibelungendichter um 1200 gemacht hatte, nämlich aus der Sage (der dieser freilich narrativ folgt) einzelne Motive herauszulösen (wie den Drachenkampf, den Hortgewinn, oder die Hortfrage Kriemhilds) und sie an passender (oder auch weniger passender) Stelle zu verwenden. Die Methode der Motivkombination hatte Wagner bereits im *Tannhäuser* mit der neu geschaffenen Verbindung von Venusbergmythos und Sängerkrieg praktiziert, und so ging er gleich bei seiner ersten Verwertung des *Nibelungenliedes* ganz ähnlich vor.

Eine der eindrucksvollsten Szenen des ersten Teils benutzte Wagner in fremdem Zusammenhang für den Abschluß des 2. Aktes seines *Lohengrin*: den Frauenstreit, der zu Beginn des *Nibelungenliedes* selbst als Kernmotiv genannt wird: *sît sturbens jâmerlîche / von zweier edelen frouwen nît* (*Nibelungenlied* [Lachmann], Str. 6,4 – "sie sollten dann jämmerlich sterben durch den Haß zweier edler Frauen"). Kriemhild und Brunhild streiten darum, wer den Vortritt beim Einzug in den Wormser Dom haben soll. Kriemhild demütigt die Rivalin und gewinnt so die Auseinandersetzung. Im *Lohengrin* versucht Ortrud als die ihrer Überzeugung nach echte Erbin der Brabantischen Herrschaft, Elsa den Vortritt zu verwehren, Lohengrin jedoch weist sie zurück. Damit aber ist in Elsas Herzen der Zweifel aufgebrochen, der sie die verhängnisvolle Frage nach der Herkunft des Ritters stellen läßt. Was den Musikdramatiker an der Szene fasziniert, ist zweierlei: Einerseits hat das Motiv der Auseinandersetzung um den Vorrang im Frauenstreit des *Nibelungenliedes* eine auf der Bühne effektiv zu visualisierende Konkretisierung im Vortritt beim Kirchgang gefunden,

andererseits ist die Auslösung des tragischen Verlaufs darin verdichtet. Das semantische Potential der Szene, die spätere Rache der Unterlegenen, weist auf den Schluß des *Lohengrin* hin: Ortrud gelingt es, die Verbindung von Elsa und Lohengrin zu zerstören; daß der Schwanritter dann die rechtmäßige Herrschaftsfolge gegen die angemaßte Ortruds rettet, relativiert die Tragik des Schlusses nur unwesentlich, denn er muß ja Elsa verlassen und allein zurück zum erdfernen Gral.

Wagner hat hier das Verfahren verwendet, das er für seinen *Ring* beibehält: die Benutzung der mittelalterlichen Texte als Steinbruch zur Gewinnung nicht von Motiven, sondern von Material mit mythischer Potenz, von Mythemen, mit dem er seinen eigenen Mythos bauen konnte (Mertens 1986). Zwei Voraussetzungen waren für diese Zerlegungstechnik notwendig: einmal die Auffassung, daß die mittelalterlichen Texte den alten Mythos nicht in reiner, sondern in mehr oder weniger zeitbedingter Gestalt (oder auch Umgestalt) überlieferten, ein kreativer Umgang mit ihnen also geboten war, um den Mythos herauszuschälen oder zumindest von Überformungen zu befreien. Das zweite war das bereits genannte Beispiel von Jacob Grimms *Deutscher Mythologie*, in der der Mythos, nach Zertrümmerung der narrativen Überlieferung, synthetisch, nach Personen und Themen geordnet, präsentiert wurde. Hier hatte Wagner den Baukasten vor Augen, mit dem er arbeiten konnte, indem er zusammenfügte, umgestaltete, ergänzte, also selbst zum 'Mythenbaumeister' wurde. So ist die zweibändige Ausgabe von 1844 sein "immer vertrauter gewordener Führer" bei seinen nibelungischen Studien (Mein Leben, S. 357); jederzeit "wahr und unerschöpflich" nennt er in *Oper und Drama* (Sämtliche Schriften IV, S. 67) den Mythos.

Doch bevor er zur Konzeption des *Rings des Nibelungen* auf der Basis vornehmlich altnordischer Quellen schreiten konnte, mußte er noch das Verhältnis von Mythos und Geschichte diskursiv klären, denn im *Tannhäuser* und *Lohengrin* war die Kombination von historischer und mythischer Thematik Grundlage der Libretti gewesen. Das *Nibelungenlied* hingegen gibt sich zwar als 'Vorzeitkunde', die Ereignisse sind jedoch in einer kaum zu fixierenden Vergangenheit verortet und entziehen sich daher einer historisierenden Behandlung. Wagner suchte folglich einerseits nach der Möglichkeit einer dennoch stimmigen Vergeschichtlichung, andererseits nach einem rein mythischen Konzept.

Im Jahre 1846 begann Wagner, sich mit der Möglichkeit eines Siegfried-Dramas zu beschäftigen, allerdings nicht mehr auf der Basis des *Nibelungenliedes*, das er als mittelalterliche Übermalung, Verdunkelung und Entstellung des zugrundeliegenden Mythos empfand. Er hatte nunmehr die *Edda*-Lieder kennengelernt, und erst sie eröffneten ihm die Möglichkeit eines mythischen Siegfried-Dramas.

Schon 1844 hatte Friedrich Theodor Vischer in einem Aufsatz *Vorstellung zu einer Oper* auf die Eignung des Nibelungenstoffes hingewiesen und ein fünftaktiges Konzept entworfen, das dem *Nibelungenlied* folgt (Reck 1998) und im wesentlichen dem Meyerbeerschen Typ der *grand opéra* entspricht. Der Stoff eignet sich, Vischer zufolge, wegen seines nationalen Charakters ("echt deutsche Charaktertypen", S. 454), des Verzichtes auf Götter und der Konzentration auf die "Familien- und Vasallengeschichte" (S. 157), die prototypisch die deutschen Werte (Vasallentreue Hagens und Rüdigers Rechtsempfinden, Kriemhilds Treue, die edle Besonnenheit Dietrichs) zu zeigen vermag, besonders für eine nationale Oper (S. 458). Die "ritterliche Pracht" und das nur maßvoll vertretene Wunder-

bare (S. 459) entsprechen der neuen französischen Opernästhetik. Gegen den Rückgriff auf den 'mythischen Anhang' aus den *Edda*-Liedern, den Fluch, mit dem Andvari den Nibelungenhort belegt, spricht sich Vischer aus Gründen der dramatischen "Ökonomie" (S. 459) entschieden aus. Wagner hingegen wollte gerade das Gegenteil, eben die große Dimension, die durch den Fluch gegeben ist. Schon im Juni 1845 hatte er es daher abgelehnt, ein *Nibelungen-Libretto* von Louise Otto (-Peters), der Autorin, Journalistin und Frauenrechtlerin, zu vertonen (Briefe II, S. 437). Sie folgt den Vischerschen Vorgaben (Scheinköth 1995), wandelt sie jedoch im Sinn der deutschen romantischen Tradition intimisierend ab und erfindet einen 'feministischen' Schluß mit der Selbsttötung Kriemhilds. Wagner begründete seine Ablehnung damit, daß er "Dichter und Musiker in einer Person" sein wolle und daher keinen fremden Text vertonen könne. Ob unter seinen "Entwürfen für die Zukunft", auf die er sich hier bezieht, zu diesem Zeitpunkt schon eine Nibelungen-Oper war, muß offen bleiben. Er beschäftigte sich jedenfalls mit einem historischen Thema aus der Entstehungszeit des *Nibelungenliedes*: der Gestalt Friedrich Barbarossas. Er entwarf ein Drama für die Schaubühne – die erste Prosa-Skizze trägt das Datum vom 31. Oktober 1846 (Sämtliche Schriften IX, S. 271). Die schließliche Entscheidung für den Nibelungenstoff und gegen den historischen des 12. Jahrhunderts hat Wagner selbst zur Parteinahme für den Mythos und gegen die Geschichte als Gegenstand des Kunstwerks betrachtet: "das Interesse an der Ausführung dieses dramatischen Plans [Friedrich der Rotbart] ward jedoch sogleich beim Erfassen durch die mächtigere Anziehungskraft, welche die mythische Behandlung des mir hierbei aufgehenden gleichgearteten Stoffes der Nibelungen- und Siegfried-Sage auf mich ausübte, verdrängt" (Mein Leben, S. 390).

Wieso sah Wagner beide Stoffe als gleichgeartet an? Es kann sich kaum um die genannte Nähe der Entstehungszeit des *Nibelungenliedes* zur Zeit Friedrichs I. handeln, sondern es geht um die "mythische Identität" (Sämtliche Schriften II, S. 120), die Wagner wahrnahm. Das Rotbart-Drama führte er in der Zeit bis etwa Frühjahr 1849 bis zu einer Skizze von fünf Akten aus, es wurde ergänzt und abgelöst durch den Versuch einer Synthese der Staufer- und der Nibelungenthematik in dem großangelegten Essay von etwa vierzig Druckseiten: *Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage*, der zuerst die Überschrift *Die Gibellinen* trug. Die historischen Personen und die Ereignisse faßt Wagner hier als Erscheinungsformen mythischer Ur-Strukturen.

Gleichzeitig mit der Konzeption dieses exemplarischen mythischen Geschichtsverständnisses hatte Wagner mit der alternativen, rein mythischen Nibelungen-Dichtung begonnen: *Der Nibelungenmythus. Als Entwurf zu einem Drama* wurde am 4. Oktober 1848 abgeschlossen. Es folgte *Siegfrieds Tod* (die spätere *Götterdämmerung*) als Prosaentwurf am 20. Oktober, als Dichtung am 28. November beendet (Wilberg 1996, S. 79). Wagner deutet diesen Prozeß so, daß ihm im Umgang mit dem Friedrich-Stoff sein "bisher unbewußtes Verfahren in seiner künstlerischen Notwendigkeit [...] zum Bewußtsein" gekommen sei und er "eine neue und entscheidende Periode der künstlerischen und menschlichen Entwicklung" angetreten habe, "die Periode des bewußten künstlerischen Wollens" (Mein Leben, S. 390) auf dem Weg des mythischen Dramas, den er bereits mit dem *Holländer* unbewußt eingeschlagen hatte.

Wagner ist in seinem *Wibelungen*-Aufsatz nicht am historischen Hintergrund des *Nibelungenliedes* und der Siegfriedgestalt interessiert, obwohl er Carl Wilhelm Göttings

Schrift *Über das Geschichtliche im Nibelungenlied* von 1814 gelesen hat (Magee 1990, S. 46). Er knüpft in seinem Essay bei der Indomanie der Romantik an. August Wilhelm Schlegel hatte indische Epen (u.a. *Ramayana*) mit lateinischer Übertragung veröffentlicht, sein Bruder Friedrich i.J. 1808: *Über die Sprache und Weisheit der Inder* veröffentlicht. Die indischen Texte verführen zur Mythenspekulation wie Joseph Görres in seiner *Mythengeschichte der asiatischen Welt* von 1810. Wagner versteht im Anschluß daran Indien als Urheimat der Menschheit. Dort liegen die Ursprünge des Nibelungenmythos, mit der Translation über Troja und die 'trojanischen' Franken (Merowinger) sowie die Römer kommt er zu den Stauferkaisern. Das ist eine Konzeption der weltgeschichtlichen Machtübertragung, die seit dem 7./8. Jahrhundert bezeugt ist und im Spätmittelalter zum Allgemeingut gehörte. Wagner sieht das im *Nibelungenlied* Gestaltgewordene als "Erbeigentum des fränkischen Stammes" (Sämtliche Schriften II, S. 119), ihr Zentrum ist der Hort als Symbol der Macht. Das fränkische Königsgeschlecht setzt er in "mythischer Identität" (S. 129) gleich mit den Nibelungen des Liedes. Von den Franken gewinnen die Sachsenherrscher die Macht, werden dann durch die Erlangung der Kaiserkrone mit Otto I. zu "Nibelungen" (S. 122) im symbolischen Sinn des Machtbesitzes. Die Staufer hingegen sind durch die weibliche Erbfolge echte "Wibeling", d.h. "Nibelungen" (dazu Wilberg 1996, S. 102; Frank 1994). Als Nibelungen aber streben sie nach der im Hort symbolisierten Macht, und das sieht er als ihr mythisch legitimes Ziel. Die Beweggründe werden also nicht in den historischen Konstellationen und den in ihnen wirkenden Personen gesehen, sondern in mythisch begründeten Ur-Impulsen. Die Nibelungensage liefert sozusagen den Unterbau der Weltgeschichte. Wagners Methode, Historie zu verstehen, reduziert diese auf jeweils eine der möglichen Erscheinungsformen eines Grundgesetzes. Im letzten Grund ist die Nibelungensage eine Erscheinung des Naturmythos, Siegfried also der "individualisierte Licht- oder Sonnengott", der das "Ungetüm der chaotischen Urmacht besiegt und erlegt" (Sämtliche Schriften II, S. 131). Durch die Projektion auf den Jahreszeitenmythos ergibt sich ein Zyklus: wie Sommer und Winter einander ablösen, wird Siegfried erlegt und gerächt, aber auch seine Tat immer wieder erneuert; dadurch wird er zum Inbegriff des "ewigen Wesen(s) des Menschen und der Natur an sich" (S. 132). Der Hort als Ziel des Strebens steht für "die Erde mit all ihrer Herrlichkeit selbst" (S. 133) und speziell für die Herrschergewalt des Königs. Aber nicht nur als Archetypus bestimmt die so verstandene Siegfriedgestalt die fränkische Geschichte, sondern auch genealogisch. Siegfried ist der Spitzenahn, der "Stammvater" (S. 145), daher sind die Nibelungen / Wiblingen die berufenen Vollstrecker des mythischen Weltwillens und Friedrich Barbarossa ist der herausragende legitime Vertreter eben dieses Prinzips. Neben dieses mythisch-dynastische Prinzip tritt im Freiheitsstreben der lombardischen Städte ein autochthones rein menschliches, mit diesem verbindet sich Friedrich. Wir sehen hier Wagners zeitgenössische Vision eines Volkskönigtums zurückprojiziert in ein idealisiertes Mittelalter, das als Ausprägung einer mythischen Grundposition der Menschheit schlechthin gilt. Mit dem Träger einer solchen idealen Herrschaft, Friedrich, verschwand jedoch die ideelle Bedeutung des Hortes und machte einem zum Besitz verdinglichten Verständnis Platz, in dem das Recht nicht mehr aus dem Mythos, sondern aus dem Besitz der Macht selbst abgeleitet wurde. Nur die *Nibelungenlieder* bewahren die Erinnerung an eine ideale Einheit von mythisch legitimierter Macht und Menschlichkeit.

Mit dem *Wibelungen*-Essay hat Wagner den Versuch unternommen, zwischen einem mythischen und einem geschichtsallegorischen Verständnis der Nibelungensage zu vermitteln: ist die Rückführung auf den Naturmythos noch ersterem verpflichtet, so ist der Bezug auf die menschliche Freiheitsidee der lombardischen Städte mit ihrer (für Wagner typischen) antiaristokratischen Wendung als historisches Vorbild für die eigene Zeit zu verstehen, das nicht mehr im Mythos verankert wird. Diese Spannung von Mythos und Allegorie prägt auch Wagners Neukonzeptualisierung der Nibelungensage im *Ring des Nibelungen*, für die die *Wibelungen* die theoretische Grundlage bilden. Beide sind gleichermaßen geschichtsmythischen wie aktuell historischen Prinzipien verpflichtet, jede Festlegung auf das eine oder das andere vereindeutigt die Mehrdimensionalität. Geschichte wird also nicht zugunsten des Mythos verabschiedet, sondern als mythisch unterlegt perspektiviert; die Tatsache, daß Wagner mit Hilfe verschiedener, aus diversen Quellen geholter Mytheme seinen eigenen Weltgeschichtsmythos baut und damit zu einer Neuinterpretation aus seiner Zeit heraus gelangt, zeigt deutlich, daß er sich nicht nur als Restaurator eines Urmythos verstand, sondern ebenso als Neugestalter. Wie Friedrich durch den Bund mit den lombardischen Freiheitskämpfern ein historisch neues Modell der Herrschaft zu verwirklichen suchte, so auch Wagner in seiner allerersten Konzeption des *Rings*. Diese mußte dann aufgrund der zeitgenössischen Entwicklung allerdings anderen Prinzipien weichen.

Die ursprüngliche Faszination durch das *Nibelungenlied* hat nun endgültig einen Bezug auf die skandinavischen Quellen, vor allem die *Edda*-Lieder, ergänzt durch die *Völsungasaga*, Platz gemacht. Verantwortlich dafür war weniger die Tatsache, daß die altnordische Überlieferung im Vergleich zum höfisierten *Nibelungenlied* als älter und ursprünglicher galt, sondern daß sie die Verbindung von Götter- und Heldenmythos hat. Zusätzlich war es die Dispartheit und narrative Inkohärenz der Lieder, die Wagner die Zerlegung und Neukombination der Mytheme erleichterte, denn im Unterschied zum erzählerisch (trotz interner Widersprüchlichkeiten) doch relativ geschlossenen mittelhochdeutschen Heldenlied bieten die *Edda*-Lieder nur Momentaufnahmen aus dem Götter- und Heldenmythos, die sich schwer zu einem Gesamtbild zusammensetzen lassen. Zwar hatte schon Snorri Sturluson eben das in seiner Dichterlehre für die Skalden (altisländische Dichter), der sog. *Skáldskaparmál*, versucht, aber der erzählerische Zusammenhalt hatte sich als nicht herstellbar erwiesen. Auch die *Völsungasaga* unternimmt eine Integration verschiedener Sagen. Neuere Herausgeber hatten sich ebenfalls um Gesamterzählungen bemüht; Ludwig Ettmüller gibt in seiner von Wagner benutzten *Edda*-Übersetzung Snorris erzählende Darstellung konzentriert wieder (S. XIX-XXX), um den Zusammenhang zu vermitteln. Auch die ersten Erforscher der Nibelungensage haben dies versucht, so Karl Lachmann (*Kritik der Sage von den Nibelungen*, 1836) der eine Ur-Sage rekonstruiert, die ebenfalls von Ettmüller referiert wird (S. XXI-XXXII).

Im Jahre 1848 erhielt Wagner endlich den vierten Band der *Nordischen Heldenromane* Friedrich Heinrich von der Hagens, die *Völsunga-Saga*, die er schon lange gesucht hatte. In der *Nibelungenlied*-Edition von A. J. Vollmer (1843) hatte er eine Nacherzählung gefunden, die ihn neugierig gemacht hatte. Von der Hagen stellt im Vorwort dar, daß sie gegenüber dem "Nibelungenlied : die ältere eigenthümlich nordische Darstellung des großen Nibelungen-Mythus" sei (S. I) und sogar auf eine ältere Quelle zurückgehe als die

Edda-Lieder (S. XI). Wichtig für Wagner war (neben weiteren Einzelmotiven), daß sie die Verbindung mit dem Göttermythos enthielt. Othin machte mit einem Apfel die Ehe Reris, des Sohnes von König Sigi, fruchtbar, und ließ so Volsung zur Welt kommen, den Vater Sigmunds und Signis. Signi wird mit Siggeir verheiratet, hat jedoch einen Sohn, Sinfiotli, mit Sigmund. Wagner identifizierte Siegfried mit diesem Inzestkind und verknüpfte damit Wotan mit seiner Zeugung; im *Nibelungen-Mythus* behält er noch das Motiv des Apfels bei, das er dann in der ausgeführten Dichtung der *Walküre* umsetzt zu einer direkten Vaterschaft: Wotan ist der Erzeuger des Geschwisterpaars, damit knüpft er die Verbindung der Menschengeschichte mit dem Göttermythos weit enger. Die Schwertstiftung Othins und Sigmunds Schwertgewinnung (Kap. 6) tauchen im Prosaentwurf noch nicht auf, dort heißt es nur, daß Wotan Siegmund die Waffe "einst selbst geschenkt habe" (Sämtliche Schriften II, S. 158). Wagner hat offensichtlich die *Völsungasaga* bei der Ausarbeitung der *Walküre* weiter benutzt. Auch die Geschichte vom Ring des Andvari (den Wagner mit Alberich gleichsetzt), vom Ringraub durch die Götter und vom Fluch des Beraubten, wie sie die *Edda (Reginsmál)* bietet, fand Wagner in der Sage wieder (Kap. 23); im *Rheingold* nimmt er später noch Einzelheiten auf, die noch nicht in den *Nibelungen-Mythus* eingegangen waren. Auch den Zaubersrank, der bewirkt, daß Siegfried Brünnhilde vergißt, fand Wagner in der Saga. Für den Stabreim war vielleicht Friedrich de la Motte-Fouqués Drama *Der Held des Nordens* ein Vorbild, aber auch von der Hagens *Völsungasaga*, denn dort sind die eingeschobenen Verspartien frei stabreimend übersetzt wie Brynhilds Runen-Rede (S. 95-105) oder Sigurds Flammenritt in Gunnars Gestalt (s.u.).

Der vielleicht wichtigste Anlaß für Wagners Griff nach den skandinavischen Texten, die Verbindung von Götter- und Heldenmythos, resultiert aus seiner Faszination durch das antike Drama, vor allem die *Orestie* und die (durch Johann Gustav Droysen rekonstruierte) *Promethie* des Aischylos, die ihn seit 1845 stark beschäftigten (Müller 1986; Ewans 1912). Hier fand er eine Verbindung von Götter-, Helden- und Menschendrama, die er für seine 'weltgeschichtliche' Konzeption zum Vorbild nahm und die er in dem Menschenepos des *Nibelungenliedes* (mit den schwachen Reminiszenzen an den 'heroischen' Siegfried) nicht finden konnte. Eine der antiken entsprechende Verbindung von Welt- und Göttermythos mit dem Heldenmythos fand Wagner hingegen im Norden, vor allem in Snorris Versuch einer narrativen Synthese; er hat beides jedoch in einer neuen Weise miteinander verwoben, für die es dort kein Vorbild gab und die in ihrer weiten Dimensionierung auch noch über Aischylos hinausgeht.

Die antike Tragödie gab aber dem poetologischen Konzept nicht nur das Prinzip der mythischen Grundierung vor, sondern auch die soziale Funktion: die Gemeinschaftsstiftung durch die nicht reflexive, sondern symbolische Teilhabe am Geschehen, die unreflektierte innere Aneignung der mythischen Dimension durch die Zuschauer-Gemeinde. Da der antike Mythos literarisch verbraucht war, der nordische jedoch – trotz der Vorläufer Fouqué und Raupach (Schmidt 2001) – noch dramatisch innovativ wirken mußte, sah sich Wagner gerade in der Beschäftigung mit den griechischen Dramatikern in seiner Wahl des *Nibelungenstoffes* bestärkt.

Zentralmotiv ist für Wagner der Hort, der im *Nibelungenlied* zwar eine undurchsichtige, zurückgedrängte und ambivalente Rolle spielt, in der isländischen Überlieferung aber, weil mit ihm ein fortwirkender Fluch (des Andvari) verbunden war, als wichtiger Bedeutungsträger fungierte.

Während Wagner in den *Wibelungen* den Hort noch positiv gesehen hatte, als Symbol der Königsmacht, der erst dann verderblich werden mußte, wenn aus dem immer neu zu Gewinnenden der sorg- und anstrengungslos ererbte Besitz wurde, ist im *Nibelungen-Mythus* der Schatz und der daraus geschmiedete Ring Ursprung der Unterdrückung und des Verbrechenens; nur wenn er gleichsam absichtslos behalten wird, wie von den Rheintöchtern oder von Siegfried, bringt er kein Verderben. Wagners Kritik am Besitz und am Streben nach Herrschaft ist hier weit grundsätzlicher, weil er von den geschichtlichen Erscheinungsformen abstrahiert und nunmehr thesenhaft gestaltet. Die Verwendung des mythischen Materials im Rahmen der Deduktion einer Grundannahme bildet das Gegenstück und das Komplement des induktiven Versuchs der Geschichtsdeutung in den *Wibelungen*. Zwar ist auch der *Nibelungen-Mythus* nicht frei von inneren Widersprüchen, aber Wagner hat sie durch die Unterordnung der Mytheme unter seine These minimiert. Zu den ungelösten Problemen gehört vornehmlich der Schluß, der im Lauf der Werkgenese mehrfach umgestaltet wird.

Obwohl Wagner das *Nibelungenlied* als Quelle weitgehend aufgegeben hatte, blieb der Name im Titel der Tetralogie. In den altnordischen Texten kommen die Nibelungen als schatzhütende Zwerge nicht vor. In der *Deutschen Mythologie* (S. 818) aber fand Wagner sie, dort bezieht sich Jacob Grimm auf die 8. Aventure des *Nibelungenliedes* und den Hortgewinn Siegfrieds durch die verräterische Schatzteilung auf Bitte von Schilbunc und Niblunc: Siegfried eignet sich den Hort an, und die mit ihm zugleich gewonnenen Krieger heißen Nibelungen; erst im zweiten Teil des Epos geht der Name dann auf die Burgunden über und liefert daher den von der letzten Zeile des Liedes vorgegebenen Titel des Werkes: *ditze ist der Nibelunge nôt*. In der *Edda* sind die Niflunge die Leute Gjukis, des Vaters von Gunnar und Gudrun, sie entsprechen in etwa den Burgunden im *Nibelungenlied*. In den *Wibelungen* hatte Wagner den Namen vom Nibelgau, dem Sitz eines fränkischen Stammes, abgeleitet (im Raum von Belgien) und in unklare Beziehung zum skandinavischen Niflheim gesetzt, dem angeblichen Wohnort der "Schwarzalben". Er kennzeichnet ihn und seine Bewohner mit ähnlichen Worten wie zu Beginn des *Nibelungen-Mythus*. Siegfried, der mythische Spitzenahn der deutschen Stämme, sei mit dem verderblichen Hortgewinn auch in den Kreislauf von Leben / Macht und Tod eingetreten. Da der Hort für Wagner das zentrale Motiv, sozusagen der eigentliche Kriminalfall der ganzen Sage ist, nimmt er den Titel seines Entwurfs, und dann der Tetralogie, von dem Nibelungen als dem vermeintlich ursprünglichen Besitzer des Hortes. Damit suggeriert er eine Nähe zum *Nibelungenlied*, die de facto nicht existiert. Niflheim (Nebelheim) ist in der nordischen Mythologie ein Strafort unter der Erde, ähnlich dem Reich der Hel, nicht aber das Reich der Edelmetalle schürfenden und bearbeitenden Zwerge wie bei Wagner. Den Namen Nibelunc trägt der Alberich des *Nibelungenliedes* nur als Gattungsbezeichnung, er ist ein zwergischer Vasall der Hortbesitzer, dem Siegfried die Tarnkappe abgewinnt und der nach dem Tode seiner Herren im Auftrag Siegfrieds den Schatz hütet, nicht aber der ursprüngliche Besitzer.

Wagner hat zwar bestimmte Vorgaben des *Nibelungenliedes* (Nibelungenland, Hort, Tarnkappe, Alberich als Zwerg) aufgegriffen und in einen Zusammenhang mit dem Gold- und Ringraub der Götter aus den eddischen *Reginismál* gebracht (woher auch Andvaris Fluch ursprünglich stammt), seinerseits aber das Motiv der 'Ursünde', nämlich des Gold-

raubs durch den Zwerg, erfunden. Das geschieht aus dem Geist der sozialrevolutionären Schriften Proudhons (*Was ist das Eigentum?*, 1840) oder Max Stirners (*Der Einzige und sein Eigentum*, 1845), die Wagner aus den ausgedehnten Gesprächen mit seinem Freund August Röckel in Dresden vertraut waren. Vom Streben "nach der Herrschaft über die Welt" (Sämtliche Schriften II, S. 156) ist in keinem der mittelalterlichen Texte zu lesen. Doch erst in der ausgeführten Dichtung, dem *Rheingold*, erhält der Raub Alberichs seine initiale Position und seine initiierende Funktion, im *Entwurf* ist das Ziel des Zwergs, die Macht, noch wichtiger als sein Verbrechen. Die durch den Ringraub der Götter und die erzwungene Weitergabe an die Riesen in Knechtschaft gehaltenen Nibelungen sind bedauerenswerte Sklaven, die durch die Rückerstattung des Ringes an die Rheintöchter ihre Freiheit erhalten: diese Aufhebung der Knechtschaft, die Alberich einschließt, ist ein ausdrückliches Ziel der Handlung, die mit der Neulegitimierung der Wotansherrschaft im Sinn eines Volkskönigtums, ähnlich dem Barbarossas, jenseits des Besitzes und der Wiederherstellung des Naturzustandes, denn das Gold verbleibt bei den absichtslosen Hütern, den Rheintöchtern, ihr positives Ende findet.

Richard Wagner hat bekanntlich dem Regierungsrat Franz Müller, der ein Buch über die Quellen der *Ring*-Dichtung plante, eine Liste mit zehn Titeln gegeben, die er benutzt haben will (Müller / Panagl 2002, S. 62). An erster Stelle nennt er die Ausgabe der *Nibelungen Noth* von Karl Lachmann, und in seiner Autobiographie spricht er dementsprechend davon, daß er zuerst das *Nibelungenlied* gelesen habe (Mein Leben, S. 356), um sich dann, angeregt durch die *Untersuchungen zur deutschen Heldensage* von Franz Josef Mone (auf der Liste Nr. 9 mit dem Zusatz "sehr wichtig!"), den altnordischen Sagas und der *Edda* zuzuwenden. Für den *Nibelungen-Mythos* und die anschließend ausgeführte Dichtung *Siegfrieds Tod* liefert der erste Teil des *Nibelungenliedes* mit Siegfrieds Tod den dramatischen Kern der Handlung, während die aus den altnordischen Quellen übernommenen Teile den mythischen Rahmen abgeben und nicht in Handlung umgesetzt, sondern nur referiert werden. Das ist in der Erstfassung der Normenszene (die für die *Götterdämmerung* völlig neu gefaßt wird) der Fall:

*Rheingold raubte Alberich
schmiedete einen Ring,
band durch ihn seine Brüder.*

Entsprechendes gilt für die Referate in Brünnhildes Gespräch mit den Walküren und Hagens Traumszene, die dem Drama nicht integriert, sondern aufgesetzt sind, was daher dann zur 'Ausdramatisierung' in den ersten drei Teilen führt. In den Referaten geht es vor allem um die Befreiung der Nibelungen und auch Alberichs, der selbst zum Knecht wurde, als die Götter ihm den Ring raubten, den sie den Riesen für den Bau der Burg geben mußten. Siegfried erschlägt den Drachen, der den Schatz hütet, gewinnt Brünnhilde, die ihn Runen lehrt, *reden in jeglicher Zunge; endlich: Salben und Heilung* heißt es in *Gripirs Weissagung*, die Wagner aus der Nacherzählung in der *Edda*-Ausgabe der Brüder Grimm kannte (S. 27).

Die eigentliche Handlung von *Siegfrieds Tod* beginnt mit dem Vorspiel auf dem Brünnhildenfelsen mit Liebesversicherungen und dem Abschied des Helden.

Mit dem ersten Akt fangen die Übernahmen aus dem *Nibelungenlied* an: Hagen be-

richtet dem Gibichungenhof von Siegfrieds Jugendtaten, er ist sein Gegenspieler, sein Wissen – bei Wagner wie im *Nibelungenlied* – zeichnet ihn als solchen aus und wird Siegfried den Tod bringen. Dann tritt der Held 'in Reckenweise' auf: er will mit Gunther um die Herrschaft kämpfen ([Vollmer] Str. 109):

*Nu ir sît sô küene als mir ist geseit,
nune suoche ich ieman ist ez liep oder leit:
ich will an iu ertwingen, swaz ir muget hân,
bürge unde lant, daz sol mir wesen untertân.*

Bei Wagner heißt es lapidar:

*Dich hört ich rühmen weit am Rhein:
nun ficht mit mir – oder sei mein Freund!*

In beiden Fällen wird die Konfrontation vermieden. Die Werbung um Brünnhilde wird in *Siegfrieds Tod* dem Gibichungenkönig Gunther von Hagen nahegelegt, damit baut Wagner (im Unterschied zum *Nibelungenlied*) Hagens Rolle als Widerpart des Helden noch weiter aus. Die Freierprobe, das Durchschreiten des Feuerwalls, kommt aus der skandinavischen Tradition, eine theatralisch zweifellos glückliche Entscheidung gegenüber den szenisch schwierig zu realisierenden Kampfspielen des *Nibelungenliedes*, die zudem den mythischen Hintergrund Siegfrieds verdeutlicht. Wagner hat die Werbungstäuschung und den Bettbetrug zu einer wahrhaft niederschmetternden Szene zusammengezogen und alle burlesken Elemente des letzteren vermieden. Das keusche Beilager mit dem Schwert zwischen beiden kommt aus der *Edda* (*Gripirs Weissagung* und *Brunhild-Lied*), ist aber vermutlich durch eine Szene in Gottfrieds von Straßburg *Tristan* angeregt: um Marke zu täuschen, legt Tristan das Schwert zwischen sich und Isolde (Mertens 2002). Im *Nibelungenlied* hält Siegfried sich auch ohne ein trennendes Schwert an die Abmachung mit Gunther, nicht mit Brunhild zu schlafen ([Vollmer] Str. 605): "*Daz tuon ich*", sprach Sîvrit, / "*ûf die triuwe mîn, // daz ich ir niht minne [...]*"

Bei der Überwältigung raubt Siegfried Brünnhilde den Ring; so ist es auch im *Nibelungenlied*, nur daß der Ring dort nicht die fluchbeladene Geschichte hat, wie sie bei Wagner von den Nornen in Kurzfassung erzählt wurde. Im Epos spielt der Ring im Frauenstreit die Rolle eines Dokuments dafür, daß Siegfried mit Brunhild geschlafen hat; das ist bei Wagner in der Konfrontation von Brünnhilde und Siegfried genauso. Der Ring, dessen Unheilspotential vorübergehend neutralisiert schien, weil er das Liebesgeschenk Siegfrieds gewesen war, erhält es nun zurück: er ist jedoch jetzt nicht Machtsymbol, sondern Zeichen des ungeheuerlichsten Verrats.

Wichtige Motive nimmt Wagner also aus dem *Lied*, ändert sie jedoch immer wieder im Sinn größerer dramatischer Sinnfälligkeit mehr oder weniger stark ab. So wird die Konfrontation zwischen Brünnhilde und Siegfrieds Frau wirkungsvoll umgestaltet (im *Nibelungenlied* der Frauenstreit vor dem Wormser Münster, den Wagner bereits im *Lohengrin* verwendet hatte): nicht Gudrune trägt den Brünnhilde geraubten Ring, sondern Siegfried selbst. Damit werden die eigentlichen Kontrahenten gegeneinander gestellt und die Anklage wegen der Werbungstäuschung und des Bettbetrugs richtet sich unmittelbar gegen den Täter. Die Infamie von Siegfrieds Verrat wird so viel deutlicher als im *Nibelungenlied*. Der

Reinigungseid, den Siegfried schwört, steht hingegen im mittelhochdeutschen Epos, das Wagner hier ganz richtig verstanden hat, denn auch dort leistet Siegfried den Eid ([Vollmer] Str. 803): *Sivrit, der vil küene, / zem eide bôt die hant.*

In *Siegfrieds Tod* bietet sich Hagen Brünnhilde zum Rächer an, sie verrät ihm daraufhin, wo er ihn tödlich treffen kann, da Siegfrieds Rücken von dem geheimen Segen ausgenommen wurde, weil sie wußte, daß er nie fliehen würde. Wagner hat den Verrat der Verwundbarkeit von Kriemhild auf Brünnhilde übertragen: sie, als seine wahre Gefährtin, kennt seine Geheimnisse und sie rächt mit diesem Wissen seinen Verrat an ihr. Der Mordrat resultiert (wie im *Nibelungenlied*) in der Vortäuschung einer Jagd.

Vor den Tod des Helden hat Wagner eine folgenreiche Episode eingeschoben, die er aus dem zweiten Teil des Epos transplantiert hat. Siegfried trifft in einer Schlucht am Rhein auf die drei 'Meerfrauen' (*Nibelungen-Mythus*), die von Siegfried den Ring fordern. Als er es ablehnt, ihn zu übergeben, weissagen sie ihm den Tod. Im *Nibelungenlied* sind es zwei *merwîp* ([Vollmer] Str. 1475), Hadeburc und Sigelint, die Hagen verkünden, daß alle Burgunden in Etzels Land umkommen werden. Hagen reagiert nicht ganz so todesverachtend wie Siegfried, er schweigt und überprüft die Weissagung, indem er den Kaplan, der als einziger lebend davon kommen soll, ins Wasser stößt – und der überlebt tatsächlich. Wenn Siegfried sie *drei wilde Wasservögel* nennt, so ist das einerseits eine Reminiszenz an das *Nibelungenlied* ([Vollmer] Str. 1476): *Si swebeten sam die vogele / vor im ûf der vluot*; andererseits zeigt Siegfried mit seiner Verachtung ihres Warnens, daß er es verlernt hat, *der Vögel Sangessprache* zu verstehen (von welcher Hagen wenige Zeilen später spricht), er aus seiner mythischen Allverbundenheit herausgefallen und ein sterblicher Mensch geworden ist. Wagner verknüpft hier die Wasserjungfrauen (*Siegfrieds Tod*) noch nicht mit dem Raub des Rheingolds: sie wissen zwar, daß der Ring aus *des Rheines Gold* geschaffen ist, sie wollen ihn im tiefen Rhein versenken, um ihn unschädlich zu machen, sie sind auch, wie Brünnhilde am Schluß verkündet, die ursprünglichen Hüterinnen, aber die Umstände des Goldraubs mit dem Liebesfluch bleiben noch unklar. Sie setzte Wagner dann bei der Gestaltung der Eröffnungsszene des *Rheingold* ins Bild, die als Parallele zur Schlußszene (die schon im *Nibelungen-Mythus* skizziert wird, wo die Wasserfrauen den Ring in die Tiefe entführen) entworfen ist.

Rheinjungfrauen gibt es in der germanischen Mythologie an keiner Stelle; Wagner hat die Meerfrauen des *Nibelungenliedes* mit dem Rhein und dem Rheingold zuerst noch lose, dann aber fest verknüpft. Eine Verbindung der *merwîp* zum Rhein gab es in der dem *Nibelungenlied* korrespondierenden Wasserfrauen-Szene der *Thidrekssaga*, aber mit dem Gold haben sie dort nichts zu tun. Allerdings erscheinen sie schon zu dritt in einer Nibelungen-Illustration der Hagenszene von Karl Schumacher um 1825, die als Radierung erschienen ist. Die Verbindung zu Hagens Hortversenkung sieht man zuerst in einer Illustration von Julius Schnorr von Carolsfeld und Eugen Neureuther zur 19. Aventure von *Der Nibelungen Noth* in der Übertragung von Karl Simrock (1843): dort schauen drei Nixen zu, wie Hagen den Hort im Rhein versenkt und fangen den Schmuck, darunter einen Ring, auf (Schulte-Wülwer 1980, S. 115f.). Möglicherweise hat diese Illustration Wagners Konzeption beeinflußt. Sicher spielt bei der solchermaßen angeregten Erfindung der Rolle der Rheintöchter durch Wagner die allgemeine Vorstellung von Wasserfrauen als Naturwesen im allgemeinen und Wagners Konzeptualisierung des Weiblichen als dem Naturhaften,

Unentfremdeten schlechthin eine wichtige Rolle. Nixen sind seit dem späten 18. Jahrhundert ein beliebtes literarisches Motiv mit vergleichbaren Konnotationen. Heinrich Heine hatte 1824 in seinem Gedicht *Lorelei* ein weibliches Elementarwesen mit dem Rhein verbunden. Im Fall der Rheintöchter sehen wir besonders deutlich Wagners Vorgehen: er isoliert evokative mythisch grundierte Szenen aus dem ursprünglichen Erzählzusammenhang, verbindet sie mit neuen Konzepten und setzt sie diesen Vorstellungen entsprechend in einen neuen Kontext, wobei hier dann eine, über die ursprüngliche Bedeutung der Unheilsweissagung weit hinausgehende, Position im Gesamten gegeben ist. Wagner ist also nicht nur Mythenanalytiker (als Vorläufer von Claude Levi-Strauss), sondern Mythopoet.

Wagner führt die Handlung von *Siegfrieds Tod* weiter, indem er dem *Nibelungenlied* relativ eng folgt: Siegfried schert in beiden Fällen aus der Jagdgemeinschaft aus, hier aber nicht durch eine ungewöhnliche Jagdbeute, sondern durch Erfolglosigkeit, die wiederum auf den Verlust seines Heroenstatus verweist. Die Tischgemeinschaft erscheint in beiden Fällen gestört, und Hagen ermordet Siegfried durch einen Speerwurf zwischen die Schulterblätter. Siegfried versucht, Hagen mit seinem Schild zu töten. Wie im Lied gilt der letzte Gedanke Siegfrieds seiner Frau, seiner Geliebten (*triutinne*, [Vollmer] Str. 937), die hier natürlich nicht Kriemhild, sondern Brünnhilde ist. Die altnordische Überlieferung weicht bei den Umständen des Mordes deutlich ab, kennt nicht Hagen, sondern Guttorm als Mörder und den 'Bettod' (im Unterschied zum deutschen 'Waldtod') des Helden; das *Bruchstück eines Brunhildliedes* läßt Sigurd allerdings *Südllich am Rhein* sterben, hier erscheint auch der Rabe, von dem Hagen spricht. Er läßt bei Wagner Siegfrieds Leiche jedoch nicht vor Kriemhilds Kemenate ablegen, sondern inmitten der Halle aufstellen und bekennt sich, als Gunther ihn beschuldigt, zu dem Mord; im *Nibelungenlied* hingegen nimmt der König Hagen in Schutz ([Vollmer] Str. 986,3f.):

*dô sprach küene Gunther: "ich wilz in wizen lân.
in sluogen schâchære Hagen hât ez niht getân".*

Dort bekennt sich Hagen erst im zweiten Teil zum Mord: am Etzelhof bleibt er (neben seinem Freund Volker) mit Siegfrieds Schwert auf den Knien vor Kriemhild, die unter Krone auftritt, ostentativ sitzen und verweigert ihr Gruß und Ehre. Kriemhild versteht das Zeichen und klagt ihn an; Hagen antwortet darauf mit einer Formulierung, die Wagner aufgenommen hat ([Vollmer] Str. 1728,2ff.):

*ich bins et aber Hagene, der Sîvriden sluog,
den helt ze sînen handen wie sêre er des engalt,
daz diu vrouwe Kriemhilt die schâenen Brûnhilde schalt.*

*Ja denn, ich hab ihn erschlagen,
ich, Hagen, schlug ihn zu todt:
meinem Speere war er gespart,
bei dem er Meineid sprach.*

Wagner hat die Anspielung auf den Frauenstreit natürlich eliminiert, vielmehr statt dessen den eigentlichen Kernpunkt, den (unwissentlichen) Meineid Siegfrieds gesetzt.

Hagen erschlägt Gunther im Streit um den Ring und will ihn von Siegfrieds Hand ziehen, die sich daraufhin drohend erhebt. Hier wandelt Wagner das Motiv der Bahrprobe aus dem *Nibelungenlied* ab: Kriemhild fordert sie, um den Mörder in aller Öffentlichkeit zu überführen ([Vollmer] Str. 984,2ff.):

*swelcher sî unschuldec, der lâze daz besehen,
der sol zuo der bâre vor den liuten gân:
da mac man die warheit harte schiere bî verstân.*

Der Erzähler erwähnt die Praxis des Gottesurteils: wenn der Mörder an die Bahre des Toten tritt, bluten die Wunden. So geschieht es hier, Gunthers eben erwähntes Leugnen widerspricht also dem, was alle gesehen haben. Auch bei Wagner ist der Öffentlichkeitscharakter der (abgewandelten) Bahrprobe entscheidend: "Allgemeines Entsetzen", heißt es. Durch die Veränderung des Rituals der 'Wiederverlebendigung' (Hand heben statt bluten) verknüpft Wagner das archaische Rechtsfindungsmittel mit dem Leitthema des verfluchten Rings.

Damit sind dann die Übernahmen aus dem *Nibelungenlied* zu Ende, den Tod Brünnhildes, den gemeinsamen Scheiterhaufen mit Siegfried entlehnt der Textdichter aus der *Edda*: dem *Lied von Sigurd*, dem Fafnistöter, und der *Helfahrt Brynhilds*. Der Schluß, nach der Totenfeier, ist hingegen Wagners eigene Erfindung: der Ring ist nunmehr wieder 'harmlos': weil er den Rheintöchtern zurückgegeben wird, die ihn zum *strahlende(n) Gold(e) des Rheins* auflösen sollen.

Wagner hat bald die Notwendigkeit gefühlt, das in *Siegfrieds Tod* nicht Gezeigte, sondern nur Erzählte oder gar Angedeutete sichtbar zu machen. Zunächst mußte Siegfrieds Jugend und die Gewinnung Brünnhildes gezeigt werden: auf der Basis der *Edda*-Lieder entwarf Wagner innerhalb einer Woche Ende Mai 1851 den *Jungen Siegfried* und führte gleich im Juni die Versdichtung aus. Im November skizzierte er Entwürfe zur *Walküre* (als der Vorgeschichte Brünnhildes und der Zeugung Siegfrieds) und zum *Raub des Rheingolds*; die Prosaszenarien entstanden im März (*Raub des Rheingolds*) und Mai (*Walküre*) des Jahres 1852, die Verstexte waren Anfang November fertig. Dann ging Wagner an die Überarbeitung des *Jungen Siegfried* und von *Siegfrieds Tod*; am 15. Dezember war die ganze Dichtung vollendet. Sie erschien im Februar 1853 als Privatdruck, noch mit den alten Werktiteln, erst 1856 verwendete Wagner die Benennungen *Rheingold*, *Siegfried* und *Götterdämmerung*.

Die Materialien, die er für die drei nach dem Schlußstück geschaffenen ersten Teile der Tetralogie heranzog, entnahm er zum überwiegenden Teil verschiedenen altnordischen Quellen, sehr hilfreich war die Gesamtübersetzung der *Edda*-Lieder durch Karl Simrock, die im Jahre 1851 erschien. Hier fand er vor allem die Götterlieder in bisher unbekannter Vollständigkeit und auch die *Snorra-Edda* (S. 211-314). Damit konnte er die in der *Völsungasaga* angelegte Verbindung zwischen Helden- und Göttermythos präzisieren und ergänzen, er hatte dadurch noch mehr 'Spielmaterial' zur Verfügung.

Die Götterlieder boten die Quellen für Wotan, den Wanderer; aus den Heldenliedern nahm Wagner das Aufwachen Siegfrieds im Wald, die Drachentötung, die Erweckung Brünnhildes. Die Verarbeitung der eddischen Lieder bei Snorri, in der *Völsungasaga* und in der *Thidrekssaga* lieferte größere Erzählzusammenhänge, denen sich Wagner aber in

seiner bekannten 'Mythenbautechnik' nur selektiv anschloß. Von Einfluß in einzelnen sprachlichen und inhaltlichen Details waren sicherlich Friedrich de la Motte-Fouqués *Held des Nordens* (Schmidt 2001) und Karl Simrocks Mythensynthese in seinem großen Dietrichspos in Nibelungenstrophen, dem *Amelungenlied* (Mertens 1991), dessen erste beide Bände Wagner in seiner Dresdner Bibliothek bei seiner Flucht zurückgelassen hatte. Hier gab es die Technik des epischen Berichts, aber der "Neubau des deutschen Heldenliedes" war dort viel zu additiv, als daß er ein Vorbild hätte sein können. Für die *Walküre* war die *Völsungasaga* die Hauptquelle; ein charakteristisches Detail, das Motiv vom 'Drachenaugen' (*der gleißende Wurm / glänzt auch ihm aus dem Auge*) als Kennzeichen der Wälungen, referiert Friedrich Heinrich von der Hagen in seiner Einleitung der oben genannten Übersetzung aus der *Ragnar Lódbroks saga*. Die Todesverkündigung greift auf die skaldischen *Hákonarmál* zurück, die Wagner aus der Übersetzung der *Heimskringla* von Mohnike kannte, die er in seiner Dresdner Bibliothek besaß. Wagner verfügt bei der Ausarbeitung der einzelnen Dramen in Zürich ganz offenkundig über eine Fülle altnordischen Materials, teils aus der Erinnerung (oder aus Notizen), teils auch aus neuer Lektüre. Er kombinierte also vornehmlich eddisches Material; für Erda jedoch griff er auf einen ganz anderen Mythenkreis zurück und entlehnte die Gestalt der griechischen Urmutter-Gottheit Gaia. In dem Streit zwischen Wotan und Fricka im Mittelakt der *Walküre* zeichnet sich ein von der Antike (u.a. von Homer) beeinflusstes neues Bild der Götter ab, das Wagner dann im (später entworfenen) *Rheingold* weiter ausführt: das Geschlecht der Lichtalben ist nunmehr diskreditiert durch Schuld und pervertiertes Machtstreben und daher nicht mehr herrschaftsfähig; die Götter sollen zwar Stabilität garantieren, sind aber selbst wechselnden Leidenschaften und Begierden unterworfen. Daher kann Brünnhilde ihre Herrschaft nicht mehr retten. Entsprechend mußte der Schluß von *Siegfrieds Tod* im Sinn einer 'Götterdämmerung', eines Untergangs der Götter, umgestaltet werden (s.u.).

Die sprachliche Form der *Ring*-Dichtung war im Unterschied zum *Lohengrin* von Anfang an von den mittelalterlichen Quellen, im Versmaß vor allem von den altisländischen, auf neue Weise geprägt. Am auffälligsten ist der Stabreim, der gleiche konsonantische (oder vokalische) Anlaut in aufeinander folgenden Zeilen. Die erste Anregung kam vielleicht vom altnordischen Text der zweisprachigen *Edda*-Ausgabe der Brüder Grimm (die ihn in der Übersetzung nicht nachahmten). Dann war es vor allem die *Stabreimende Verdeutschung* der wichtigsten Heldenlieder durch Ludwig Ettmüller aus dem Jahre 1837. Der Übersetzer legt in der Einleitung auch die Prinzipien des Stabreims dar; Wagner folgt ihnen, jedoch in freier Abwandlung. Im altisländischen *Alten Spruchton* sind zwei Kurzzeilen durch einen zwei- oder dreifach auftretenden Stab verbunden (ein- oder zweimal in der ersten, einmal in der zweiten Zeile) (*Der Brynhild Helfahrt*, [Ettmüller] Str. 9, S. 41):

*Um den Saal ließ er
nach Süden hin
hoch alles Holzes
Verheerer brennen.*

Schon in von der Hagens *Völsungasaga* sind die eingeschobenen Verspartien frei stabreimend übersetzt, so Brynhilds Runen-Rede (S. 95-105) oder Sigurds Flammenritt in Gunnars Gestalt (S. 128):

*Das Feuer erbrauste,
 Die Erde erbebte,
 Die hohe Lohe
 Zum Himmel wallte;
 Wenige wagten da
 Das Heldenwerk,
 Ins Feuer zu reiten
 Noch drüber zu springen.*

Wagner verwendet zumeist je einen Gleichlaut in jeder Zeile (*Siegfrieds Tod*, S. 170):

Zu neuen Thaten theurer Helde [...]

Er kennt aber auch Häufungen, die über das Dreifache hinausgehen (ebd., S. 182):

*Wotan, weihe den Trank, [...]
 Waltender, wahre den Eid!*

Für die Endfassung von *Siegfrieds Tod* baute Wagner den Stabreim aus und verwendete nicht selten zwei verschiedene Stäbe als zusätzliche Verknüpfung (*Götterdämmerung*, S. 194):

*Die so mit dem **Blitz**
 den **Blick** du mir sengst,
 was senkst du dein Auge vor mir.*

Wagner hatte außer Etmüllers Übersetzung also, außer Fouqué mit von der Hagens *Völsungasaga* schon bei der Abfassung von *Siegfrieds Tod* ein weiteres Vorbild gehabt, so daß ihm die Stabreime als Stilmittel vertraut waren und ihm frei aus der Feder flossen. Sprachliche Reflexe der Formulierungen von der Hagens gehen noch in die *Walküre* bzw. in *Siegfried* ein, wenn es in Brynhilds Sterbelied in der *Norna-Gests-Saga* (bei von der Hagen im fünften Band) über Othin heißt (S. 160):

*Um meinen **Saal** ließ
 Er gen **Süden**
 Hoch den **Vertilger**
 des **Holzes entbrennen**:
 Da sollte der **Degen**
 Allein durch **sprengen** [...]*

entspricht *Siegfried*, 2. Akt:

*auf hohem Felsen sie schläft.
 Feuer **umbrennt** ihren **Saal** [...]*

Wagner geht also mit dem sprachlichen Vorbild ähnlich frei um wie mit dem Inhalt der Vorlagen: er nimmt Anregungen auf und setzt sie bewußt nicht schematisch um.

Vergleichbares gilt für das Wortmaterial (Müller / Panagl 2002): *Brünne* und *Recke*, *Hort* und *Harm*, *Lohe* und *Mage* (Verwandter) sind Entlehnungen aus dem Mittelhoch-

deutschen, ebenso und für Wagner spezifisch *Mißwende*, *Wag* (“Woge” = “Wasser”), *freislich* und *queck* (“lebendig”). In anderen Fällen gibt er dem Wort die alte Bedeutung: *Witz* (“Verstand”), *Friedel* (“Geliebte[r]”, ein Signalwort im *Nibelungenlied*) und, natürlich, das ubiquitäre *Minne*, das aber schon im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts von den Göttinger Hainbund-Dichtern erneuert worden war. Die originalen Texte und die Übersetzungen aus dem Mittelhochdeutschen und Altnordischen versorgten den Textdichter außer mit dem Stabreim und mit Wortmaterial auch mit dem archaisierend-bedeutungsvollen Gestus der Sprache. Man findet zwar immer wieder starke Anklänge an durch die Übertragungen Vorgegebenes, aber Wagner hat allen Vorgängern eine besondere Sensibilität im Rhythmischen voraus. Die sprachliche Dimension der ‘Erfindung des Mittelalters’ durch die Autoren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und durch Wagner im Besonderen ist noch ungenügend beschrieben und analysiert (Branscombe 1986; Palm 1987; Weisstein 1999), da unreflektierte Abwehrreflexe zu pauschalen Abqualifizierungen führten und führen.

Ein inhaltliches und konzeptuelles Problem besonderen Ausmaßes stellte das Ende der Tetralogie; Wagner hat bei der Gestaltung des Schlusses im Lauf der Ausarbeitung von Dichtung und Komposition verschiedentlich geschwankt (Mayer 1978; Dahlhaus 1985; Danuser 1996). In der ersten Fassung führt Brünnhilde dem obersten Gott, Allvater, den Helden Siegfried zu, um seine Macht auf ewig zu befestigen. Sie hat vollendet, was der Held tun sollte: die Nibelungen und Alberich befreien und eine gerechte Götterherrschaft sichern. Das entspricht Wagners Vorstellungen eines konstitutionellen Volkskönigtums, man könnte den Schluß plakativ als ‘Paulskirchenschluß’ bezeichnen.

Die Vorstellung vom reinigenden Weltenbrand, der aus der skandinavischen Mythologie kommt, ist in der ersten Fassung noch nicht eingebracht, den Titel *Götterdämmerung*, der darauf anspielt und eine neue Welt ohne Götter erwarten läßt, erhielt das Drama erst später. Im zweiten, dem ‘Feuerbach-Schluß’ wollte Wagner ein existenzphilosophisches Ende gestalten: die Liebe als höchste menschliche Kraft löst die politische Utopie ab. Die Erkenntnis der Schopenhauerschen Philosophie setzt Wagner im dritten, dem ‘buddhistischen’ Schluß um, der die weltverneinenden Momente (die es schon im Entwurf und in *Siegfrieds Tod* gibt), sprachlich vereindeutigt (Sämtliche Schriften III, S. 314):

*Nach dem wunsch- und wahnlos
heiligsten Wahlland,
der Welt-Wanderung Ziel,
von Wiedergeburt erlöst,
zieht nun die Wissende hin [...]*

Mit der buddhistischen Lehre hat Wagner sich dann ausführlich im Jahre 1855 beschäftigt und sie für den *Tristan* und dann den *Parsifal* fruchtbar gemacht. In der endgültigen Fassung der *Götterdämmerung* ist der ‘Feuerbach-Schluß’ weitgehend restituiert, jedoch ein Teil des Textes gestrichen, so Brünnhildes Schlüsselsatz: *Selig in Lust und Leid läßt – die Liebe nur sein*. Statt dessen erklingt das ‘Wunderthema’ (oder ‘Liebeserlösungsmotiv’) aus dem 3. Akt der *Walküre*, das Sieglinde singt, als Brünnhilde ihr die Geburt Siegfrieds verheißen hat. Die Bedeutung dieser melodischen Phrase ist mehrdeutig. Wagner selbst hat

Cosima gegenüber vom "Chorgesang auf die Heldin" gesprochen (Tagebücher I, S. 552), also vom Kommentar eines griechischen Chores zum Schicksal der Heldin, die Siegfried von der Zeugung bis zum Totenritual in Liebe begleitet hat. Das Thema deutet dann auf das Wunder der Liebe, weniger auf die Hoffnung auf neues Leben, wenngleich diese darin eingeschlossen sein kann.

Das Wesen der musikalischen Semantik ist allerdings ihre Uneindeutigkeit, und Wagner hat aus gutem Grund auf den eindeutigen Wort-Text verzichtet. Ein zyklisches Geschichtsbild (wie es manche Inszenierungen andeuten) ist jedenfalls nicht aus der Musik abzuleiten, allenfalls eine "Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit", wie Thomas Mann das im *Doktor Faustus* im Fall von Adrian Leverkühns letzter Komposition nennt. Wie individualistisch oder wie gesellschaftlich diese Hoffnung zu denken ist, bleibt offen; eindeutigere, jeweils komplementäre Antworten hat Wagner im *Tristan* und in den *Meistersingern* gegeben (Mertens 2002).

2. Der *Ring* als Wort-Drama

Die Rezeption des *Rings* beginnt nicht erst mit der Uraufführung des Gesamtwerks 1876, sondern schon mit dem Jahre 1853. Da lag der gedruckte Text vor, und Wagner hatte außerdem durch seine viel bewunderten Lesungen, so am 18./19. Dezember 1852 oder am 16.-19. Februar 1853 (im Hotel Baur au Lac in Zürich) die Aufmerksamkeit der Gebildeten und Interessierten erregt. Noch 1873 las Wagner die "Götterdämmerung vor einem auserwählten Zuhörerkreise" in Berlin (Sämtliche Schriften IX, S. 308-310).

Wagners Werk ist aufführungszentriert, sei es, daß die Aufführung nur mit der Sprechstimme stattfindet, rein musikalisch oder als theatralisches Gesamtkunstwerk: Während noch 1971 die Produktion der Münchner Kammerspiele (Christian Enzensberger / Ulrich Heising) (Zelinsky 1976, S. 260) einmütig verrissen wurde, vermittelte die Lesung des *Rheingolds* im Dezember 1994 durch Schauspieler des Deutschen Theaters Berlin etwas von der Faszination und evokativen Kraft, die dem reinen Worttext innewohnt. Der Spott über den Stabreim, der lange in der Wagnerkritik gang und gäbe war, verliert in dem Augenblick seine Grundlage, wo die Texte vokalisiert werden (Meyer-Kalkus 1996 und 2001). Das verbindet sie mit der medialen Existenz der mittelalterlichen Dichtungen, die ebenfalls nicht für die stille Lektüre, sondern für den mündlichen Vortrag konzipiert sind. Selbst das notorisch verhöhnte *Wagalaweia* am Beginn des *Rheingolds*, das Wagner in kreativem Spiel aus alten Sprachwurzeln entwickelt hat, ist sowohl klanglich wohltönend wie semantisiert sinntragend: eine Klangfolge unmittelbar vor der Wortwerdung zur Charakterisierung eines (allerdings schon gefährdeten) Naturzustands.

Neben der ungewöhnlichen sprachlichen Gestalt lieferte die Verarbeitung der altnordischen Sagen einen besonderen Anziehungspunkt für das Publikum. Das oben genannte Buch von Franz Müller über den *Ring* (eine der frühen, einem Werk Wagners gewidmeten Buchproduktionen) erschien im Jahre 1862, und im Jahr der Uraufführung 1876 wurde die Untersuchung zum zweiten Mal aufgelegt. Müller geht sowohl auf die Stoffwahl wie die Form des Stabreims (hier folgt er Etmüller) ausführlich ein und stellt die Quellen aus der *Edda* und der *Völsungasaga* in Referaten dar; die Verbindung der *Götterdämmerung* mit dem *Nibelungenlied* wird jedoch (trotz Wagners Hinweisen) verschwiegen, da der altisländischen Dichtung eine größere Nähe zum Mythos zugesprochen wird: "die urkräftige,

wunderbar erhabene, keusche und sinnige Mythendichtung der Ureltern, der alten heidnischen Nordmänner, dieser aufrichtigen, großen Menschen" wird der "Mythologie der Indier und Aegypter, der Griechen und Römer" ja "den Epopöen des Mittelalters" (S. I) an die Seite gestellt. Die skandinavische Literatur aber gilt als im weitesten Sinne deutsch, so daß Müller seine Abhandlung schließen kann: "Der deutschen Nation ist Richard Wagners Werk bestimmt. Es wurzelt im heimischen deutschen Boden, es ruht auf deutschem Geiste" (S. 16). Der "deutsche Geist" ist nicht politisch (und auch nicht im Sinn einer Nationalliteratur) verstanden, sondern poetologisch in Abgrenzung vom lateinisch-romanischen Paradigma, daher kann Müller die attische Tragödie als Beispiel anführen mit ihrer Reinigung von der Selbstbezogenheit, dem Aufruf zu "sittlicher Freiheit" und "Gerechtigkeit" (S. 115), die Wagner, "der Nachgeborene[n] eines geistesverwandten Stammes", im *Ring* erneuert habe. Diese Charakterisierung entspricht dem, was Wagner selbst in seinem Essay *Was ist deutsch?* (1865, veröffentlicht 1878) formuliert hat: "das Reinmenschliche selbst wiederum in ursprünglicher Freiheit nachzubilden", sei durch "das innigste Verständnis der Antike zu erreichen" (Sämtliche Schriften X, S. 41). Den Vergleich mit Aischylos hat schließlich noch Nietzsche in der 4. *Unzeitgemäßen Betrachtung* im 9. Kapitel in Bezug auf den *Ring* gebraucht. Diese von Anfang an formulierte Nähe zur Gestaltung und zur Wirkungsabsicht des antiken Dramas hat immer wieder befruchtend auf Regisseure gewirkt, am stärksten wohl auf Wieland Wagner (s.u.).

3. Die Musik erzählt

Wagners *Ring* war, zeitlich gesehen, zuerst ein Wort-Drama, das dann später zu einem Musikdrama wurde. Kaum hat Wagner bei der Abfassung der Dichtung schon einzelne Themen 'gehört', wohl aber eine musikalisierbare Sprache benutzt. Er hatte zuerst mit der Vertonung der Nornenszene von *Siegfrieds Tod* begonnen (Westernhagen 1973), dann aber aufgegeben, und sicher nicht nur, weil er unbedingt die Vorgeschichte erzählen wollte, sondern weil er auf der Suche nach neuen musikalisch-syntaktischen Prinzipien war. Die ausdeutende Musiksprache, die im *Lohengrin* erprobt worden war, erwies sich im Fall der Integration der referierten Vorgeschichte als problematisch, denn ein Konnex mit dem Folgenden war schwer herzustellen. So war die Erzählung der Nornen mit der Leitmotivtechnik nicht an das Folgende anschließbar, da sie auf Vorgängiges Bezug nahm. Eine Vertonung aber sollte nicht nur Ausdrucks-, sondern auch inhaltlichen Verweischarakter haben; die Zusammenhang stiftende Syntax sollte bedeutungstragend sein. Wagner fand diese Möglichkeit in den Kurzthemen, die später Leitmotive genannt wurden, prägnante melodische Floskeln, die sowohl bestimmte (seltener diffuse) Bedeutungen tragen, Personen, Handlungen oder Konzeptionen bezeichnen, aber gleichzeitig durch Wiederholung Strukturen schaffen können. Sie sind nicht nur "Gefühlswegweiser" (Wagners Wort), sondern auch Verknüpfers. Ihr Auftreten ist daher nicht lediglich vom Dramentext abhängig, ein Leitmotiv erscheint nicht immer, wenn man es von der Situation oder Person her erwarten könnte. Mitunter aber tritt es anscheinend unmotiviert auf, so daß eine 'Motivation von hinten' erfolgt. Das berühmteste Beispiel dafür ist 'Wotans großer Gedanke' im *Rheingold*, wo zum ersten Mal das Schwertmotiv erklingt: der große Gedanke ist der freie Held, der den Ring für die Götter zurückgewinnt und ihre Macht befestigt. Diesen deutlichen Sinn erhält es in der ersten Szene der *Walküre*, in Sieglindes Erzählung von Wotans

Schwertstoß in den Stamm der Esche und in der Schwertgewinnung Siegmunds. Der Komponist hatte zuerst erwogen, Wotan solle ein auf der Bühne liegengeliebenes Schwert (aus dem Nibelungenhort) erheben, um die Bedeutung des Motivs klar zu machen. Klangfarbendramaturgisch ist das aufblitzende Trompetensignal auch ohne diese Verdeutlichung wirksam, darüber hinaus korrespondiert es strukturell mit dem Rheingoldmotiv, aus dem es abgeleitet ist (Bailey 1975; Fischer 1995; McCreless 1982; Stephan 1970).

Die Leitmotiv- und Klangfarbentechnik birgt allerdings die Gefahr eines illustrativen Miniaturismus, dem Wagner in einigen Partien des *Rheingolds* und im zweiten Akt *Siegfried* nahekommte. In der Unterbrechungsphase, in der Wagner den *Tristan* und die *Meistersinger* schrieb, eignete er sich jedoch einen 'sinfonischen' Stil an, in dem autonome musikalische Motive zu den Leitmotiven hinzutreten und die Struktur tragen. Daher sind der dritte *Siegfried*-Akt und die *Götterdämmerung* einerseits viel großräumiger disponiert, andererseits schafft der Komponist im Schlußteil der Tetralogie auch stärker geschlossene Formen, die an die traditionellen anknüpfen, wie z.B. die Chöre oder das Racheterzett.

Ein besonderes Problem birgt der Schluß mit dem genannten 'Liebereslöschungsmotiv', das vorher nur ein einziges Mal, nämlich bei Brünnhildes Ankündigung von Siegfrieds Geburt zu Sieglindes entrücktem Gesang *O hehrstes Wunder* im dritten Akt der *Walküre* erklungen war. Möglicherweise war das Thema von Anfang an für Brünnhildes später gestrichene Schlußworte *Selig in Lust und Leid / läßt die Liebe nur sein* gedacht und wurde von hinten auf Sieglindes Text übertragen. Auch ohne diesen (in sich ambivalenten) Kontext hat das Thema am Schluß der *Götterdämmerung* eine deutliche, wenngleich nicht eindeutige Semantik. Seine spezifische Gestalthaftigkeit, das Aufleuchten von melodischer Schönheit und emphatischem Glück erscheint als Hoffnungssignal im Untergang der Götter- und Heldenwelt. Die Musik ist hier nicht subversiv, sondern sie evoziert, was der Text bewußt nicht ausspricht. Am Schluß steht somit die Offenheit des Mythos, nicht etwa die Verabschiedung der mythischen Welt und des Mythos selbst, nicht sein Untergang (anders Hübner 1985), sondern ein neuer Mythos.

Einen Konsens in der musikalischen Analyse gibt es derzeit nicht. Nach den umstrittenen Strukturanalysen von Alfred Lorenz beherrschten die Interpretationen von Carl Dahlhaus das Feld, erst in jüngerer Zeit sucht man wieder nach Großstrukturen (Mahnkopf 1999). Die Wagnerforschung tut sich damit schwer, da die Bearbeitung der Bedeutungsgebung und -verkettung so viel einfacher ist. Daß Wagners Musik nicht strukturfern ist, teilt sich jedoch dem aufmerksamen Hörer unterschwellig mit, und so heißt es auch hier: 'und kein Ende'.

4. Das theatralische Gesamtkunstwerk

Wagners Wunsch war es von Anfang an, die Tetralogie geschlossen aufzuführen, aber König Ludwig II. von Bayern nötigte ihn, im Jahre 1869 das *Rheingold*, ein Jahr später die *Walküre* und dann beide viermal gemeinsam auf die Bühne zu bringen. Die Aufnahme war kontrovers, die szenische Darbietung in Bühnenbildern von Angelo II Quaglio sowie die technischen Effekte wurden bestaunt, Wagners Musik hingegen zumeist als unmelodiös abgelehnt (Petzet 1970; Bauer 1986). Vor allem die offenen Verwandlungen im *Rheingold* stellten hohe Anforderungen an die Bühnenmaschinerie; für die Rheintöchter fand man eine Lösung, die gelegentlich (bis hin zu Herbert von Karajan) nachgeahmt wurde: Ballet-

tänzerinnen übernahmen die akrobatische Aufgabe, Schwimmende darzustellen, während die Sängerinnen aus den Kulissen sangen. Das gern zitierte Wort vom 'Hurenaquarium' erfand in diesem Zusammenhang ein Redakteur des 'Bayerischen Vaterlands' (Petzet 1970, S. 201). Die Wagners Anweisungen genau folgenden Dekorationen und technischen Lösungen in *Rheingold* und *Walküre* wurden vorbildlich für den Bayreuther *Ur-Ring* von 1876.

Wagner trieb nach den Münchner Aufführungen die Gründung der Festspiele voran: im Jahre 1876 wurde das Bayreuther Haus mit der Uraufführung des *Rings* vor einem illustren Publikum eingeweiht. Kaiser Wilhelm I., König Ludwig II., viele deutsche Fürsten, Intendanten und Dirigenten der deutschen Opernhäuser, Anton Bruckner und Edvard Grieg, Peter Iljitsch Tschaikowsky und Camille Saint-Saëns sowie Wagners Schwiegervater Franz Liszt waren zugegen (Spotts 1994; Barth 1973, S. 19-24). Doch Musiker wie Johannes Brahms und Anton Rubinstein fehlten, und ein Berliner Kritiker fand die Versammlung weniger glänzend als sie bei einer Galavorstellung in der Berliner Oper gewesen wäre (Frenzel 1877, S. 199f.). Die Souvenirläden, die später in Bayreuth so präsent wurden, verkauften schon Nibelungenmützen und Wotanshüte, in den Gaststätten schenkte man 'Rheingold-Wein' aus (Barth 1973, S. 238). Obwohl Wagner mit dem szenischen Ergebnis nicht zufrieden war, gab es Ovationen, die internationale Presse berichtete ausführlich von dem gesellschaftlichen Ereignis, kritisierte jedoch mehrheitlich die Musik als zu deklamierend, chaotisch und vor allem ermüdend langatmig: die mythischen Referate (die Thomas Manns Lieblingspassagen waren) wurden in ihrer dramaturgischen Funktion am wenigsten akzeptiert. Gleichzeitig etablierte sich mit den ersten Festspielen auch die Kultgemeinde der unkritischen Verehrer, die dem Werk Wagners mehr geschadet hat als alle mißliebigen Kritiker.

Der szenische Stil der Münchner und Bayreuther Uraufführung war eine Mischung von Romantik und 'Historismus' (vor allem in den vage 'germanischen' Kostümen) und moderner illusionistischer Bühnentechnik. Ein verbindliches Bildvokabular für die Germanen gab es, anders als für Antike und Mittelalter, noch nicht, für Schmuck und Waffen konnte man immerhin auf archäologische Funde zurückgreifen, was man gemäß der Praxis der zeitgenössischen Historienmalerei auch ausgiebig tat. Für andere Bilderfindungen blieb man jedoch auf die Phantasie angewiesen. Aus dieser Unsicherheit resultierte die lange Vorbildhaftigkeit der Urproduktion für die Aufführungen anderer Theater, z.T. wurden die Bayreuther Bühnenbilder und Kostüme einfach nachgebildet. Von größter Bedeutung war jedoch die Verbindung von Darstellung und Gesang seitens der Sänger, auf die Wagner als sein eigener Regisseur ganz besonderen Einfluß genommen hatte. Heinrich Porges, der von Wagner beauftragt wurde, die Proben genau zu verfolgen und zu protokollieren, schrieb später darüber: "Die entscheidende That Richard Wagners besteht eben darin, daß er uns von dem Hexengebräu der zu einem wahren Pandämonium gewordenen deutschen Oper befreite und eine echt deutsche dramatisch-musikalische Kultur geschaffen hat", Wagner habe "den realistischen Styl der Shakespearschen mit dem idealistischen der antiken Tragödie zu verschmelzen" gesucht, wobei jedoch das Realistische vor allem in der Ausstattung dominierte (Porges; vgl. auch das Zeugnis des 'Hilfsregisseurs' Richard Fricke: Frank 2000).

Bei der Inszenierung des *Rings* stellten sich Probleme, mit denen sich auch heutige

Regisseure auseinandersetzen müssen: in den Bereichen des Bühnenbildes, der Kostüme und nicht zuletzt der komplizierten Technik, angefangen von den schwimmenden Rheintöchtern über die offenen Verwandlungen, den Walkürenritt, den Feuerzauber, den Drachenkampf bis hin zum Schluß der *Götterdämmerung*. Für die Bühnenbilder ließ sich Wagner Entwürfe von Josef Hoffmann machen, die 'klassische' Landschaften zeigen und in den Innenräumen einen archaisierend-historisierenden Stil im Sinn eines vagen frühen Mittelalters kultivieren. Die Ausführung übernahmen die Brüder Brückner aus Coburg, Wagner bemängelte vor allem die übertrieben prächtige Gibichungenhalle in der *Götterdämmerung*. Mit den Kostümen wurde Carl Emil Doepler betraut, der eine Vorzeit aus griechisch-germanischen Versatzstücken 'erfand' (Abb. 39), die Wagners Mißfallen wegen ihrer Konventionalität erregte. Hier tauchen – nach der *Tristan*-Uraufführung von 1865 – die Flügel- und Hörnerhelme wieder auf, die dann noch lange die Opernbühnen beherrschten (Frank 2000).

Da die Ausstattung trotz – oder wegen – mangelnder Originalität als vorbildhaft empfunden wurde, kopierte sie z.B. Angelo Neumann für seine Leipziger Aufführung der *Walküre* im Jahre 1878; durch sein reisendes Wagnertheater (s.u.) wurde die Bayreuther Ausstattung der *Ring*-Opern dann schnell in ganz Europa bekannt.

Der technische Bühnenzauber hatte schon in München ebenso viel Aufsehen erregt wie Probleme erzeugt; außer den gedoppelten Rheintöchtern waren es der zu massive und zu niedrige Regenbogen am Schluß des *Rheingolds* und der Feuerzauber im Finale der *Walküre* der wegen der 'echten' Flammen aus Spirituseimern gefährlich war. In Bayreuth wurde der Drache nur unvollständig geliefert, so daß der Effekt im 2. Akt *Siegfried* eher komisch war. Der angezielte Naturalismus erwies sich als technisch ebenso wie ästhetisch problematisch, und Wagners Unzufriedenheit setzt die Regisseure ins Recht, die seit den 1920er Jahren weitgehende Stilisierungen in Ausstattung und Personenregie versuchen. Wagner hat vielmehr als auf dem Bühnenzauber auf einer dramatischen Psychologisierung bestanden und sie mit großem Einsatz seinen Sängern nahegebracht; der Theatermann Angelo Neumann, der bald der wichtigste Vermittler des *Rings* werden sollte, sprach von Wagner als dem "größten Bühnenregisseur [aller Zeiten]" (S. 9), der eine Reform der Bühne begründet habe.

Von besonderer Wichtigkeit war für Wagner ein spezifischer Gesangsstil, in dem er seine Sänger zu unterrichten suchte. Bereits 1865 hatte er angeregt, in München eine Deutsche Musikschule zu gründen, die vor allem eine Gesangsausbildung geben sollte, die der deutschen Oper angemessen wäre. Im Unterschied zum vorherrschenden italienischen Belcanto müsse der dramatische Akzent die Hauptrolle spielen, ohne daß jedoch der schöne Stimmklang geopfert würde (Sämtliche Schriften VIII, S. 136). Wagner sprach selbst vom "deutschen Belcanto". Die Charakterisierung der Rolle und der jeweiligen psychologischen Situation sollte durch Modulation der Stimme transportiert werden. Der Gesangslehrer Julius Hey schildert ausführlich, wie Wagner den Sänger des Siegfried für die Uraufführung formte (wobei er selbst die Rolle des Mime auf eindringlichste Weise übernahm, Hey 1911). Wagner lehnte den einseitigen Sprechgesang, der nicht vom strömenden Stimmklang getragen wurde, ab, da er selbst in Bayreuth mit dem verdeckten Orchester nicht zu hören sei. Und in seiner eigenen Arbeit mit den Sängern begann er zwar zunächst mit Sprechdeklamation, dann aber mußte die Melodieführung hinzukommen. Camille

Saint-Saëns berichtet von der Aufführung 1876, daß die Sänger ohne Mühe zu verstehen seien und keine Schwierigkeiten hatten, sich gegenüber dem Orchester ohne stimmliche Strapazierung durchzusetzen (Barth 1973, S. 21-24). Dabei dürfte – mehr als der italienische Gesang – der französische Gesangsstil, den Wagner aus seiner Pariser Zeit gut kannte, für die Verbindung von Sprache und Musik wichtig gewesen sein, denn die französischen Sänger verbanden in besonderem Maße Deklamation und Melodieführung. Erst unter Cosima Wagners Ägide wurde der akzentuierte Sprechgesang zum Ideal erhoben, den die englische Kritik als ‘Bayreuther Gebell’ (Bayreuth bark) bezeichnete (J. M. Fischer 1993; Steane 1974; Kesting 1993). Eine in jüngerer Zeit aufgetauchte Edison-Zylinder-Aufnahme soll Richard Wagner selbst als Dirigent des Liebesduetts aus dem *Tristan* hören lassen, mit Amalie Materna (der ersten Brünnhilde) und Hermann Winckelmann (dem ersten Parsifal). Wenn das Dokument echt ist (was fraglich bleibt, als Dirigent wird auch Wagners Assistent Hermann Zumpe vermutet), so bezeugt es einen fließenden, lyrischen Stil, tatsächlich ein Wagner-Belcanto für ‘Urbayreuth’. In Frankreich hatte sich immer ein lyrischer Wagnerstil gehalten und in den zwanziger Jahren kehrte dieses Gesangsideal nach Bayreuth zurück, und bis heute gibt es eine größere Bandbreite des Wagnergesangsstils als in der italienischen Oper (Fischer 1993).

Erst zwanzig Jahre nach der Uraufführung, im Jahre 1896 wurde der *Ring* wieder in Bayreuth gespielt, Cosima verwendete neue Bühnenbilder der Brüder Brückner und neue Kostüme, für die sie u.a. den bekannten Maler Hans Thoma (für die Götter) neben Árpád Schmidhammer heranzog, denn sie war mit den pseudohistorischen Gewändern Doeplers besonders unzufrieden gewesen. Sie versuchte Wagners Regie wiederzubeleben, aber nicht ohne Eigenes hinzuzutun, vor allem im Insistieren auf einer sparsamen, stark formalisierten Gestik und Mimik (Spotts 1994, S. 117).

Man war aber auch andernorts neugierig auf den *Ring*: der Leipziger Operndirektor Angelo Neumann spielte *Rheingold* und *Walküre* im April 1878, im September folgten *Siegfried* und *Götterdämmerung*. Neumann reiste mit dem *Ring* nach Berlin und Hamburg, London, Holland und Belgien, bediente süddeutsche Theater, kam nach Rom, Bologna, Turin und Triest, nach St. Petersburg und Moskau (1887), insgesamt in weit über zwanzig Städte. Es war das bis dato größte wandernde Theaterunternehmen, das mit einem eigenen Sonderzug unterwegs war. Überall war der Andrang trotz hoher Eintrittspreise gewaltig und der Erfolg groß, ja sensationell. Neumann hielt sich an die Bayreuther Musteraufführung Wagners und kaufte sogar im Jahre 1881 die Original-Dekorationen; durch ihn lernte Europa also den ‘Ur-Ring’ kennen, und die Theaterintendanten wurden ihrerseits zu Eigenproduktionen ermutigt.

In München bot man *Rheingold* und *Walküre* in den Uraufführungsinszenierungen, *Siegfried* und *Götterdämmerung* mußten neu produziert werden, die Gesamtleitung des *Rings* von 1878 hatte der spätere *Parsifal*-Dirigent Hermann Levi. Wieder waren es Darsteller, Bühne und Technik, die uneingeschränkten Beifall erhielten, während die Musik, vor allem die Melodieführung der Gesangsstimmen, auf Befremden stieß. Den größten Erfolg errang die *Götterdämmerung*, weil dort die Götter keine Rolle mehr spielen und der Inhalt sich mit den Vorstellungen von mittelalterlicher Literatur, vor allem mit dem *Nibelungenlied*, in Verbindung bringen ließ: “Es ist der höchste tragische Moment der Nibelungensage und des Nibelungenliedes, der Verrat an Brünnhilde”, schrieb die ‘Süddeutsche

Presse' (Petzet 1970, S. 25). Zwar ist auch im *Nibelungenlied* der Betrug an Brunhild der Auslöser, aber zum Liebesverrat hat ihn (nach den altnordischen Vorgaben) erst Wagner gemacht; Emanuel Geibel ist in seiner *Brunhild* (1857) in diesem Punkt ähnlich vorgegangen. In dieser Rezeption zeigt sich bereits, wie *Nibelungenlied* und *Nibelungenring* sich zu überlagern beginnen und das Verständnis des mittelhochdeutschen Epos von Wagners Tetralogie beeinflusst wird.

Gesamtaufführungen gab es 1878 in München und im Mai 1879 in Wien, Hamburg folgte 1880; Berlin zeigte eine Eigenproduktion erst 1888 nach dem Vorbild der Münchner Uraufführung für *Rheingold* und des Bayreuther *Rings* für die anderen Teile (Statistiken in Lavant *scène-opéra*). In Preußen (das Wagner persönlich sehr skeptisch betrachtete) blühte der Kult besonders: Kaiser Wilhelm II. wählte als Hupenton für sein Staatsauto das Donnermotiv aus dem *Rheingold* (*Heda! Hedo! Donner der Herr / ruft euch zu Heer!*), und im 1. Weltkrieg trugen die Stellungen an der Westfront Namen von Personen des *Rings*.

Die Metropolitan Opera produzierte den *Ring* im Jahre 1889 und zeigte ihn regelmäßig bis zum Jahre 1917, danach entstand eine Pause bis 1925. London begann 1892 mit Gustav Mahler am Pult, eine Inszenierung, die erst 1898 wieder aufgenommen wurde; auch hier gab es eine kriegsbedingte Pause von 1913 bis 1924. Zögerlich verhielt sich Paris: erst im Jahre 1909 war dort (mit dem *Rheingold* als letztem Werk) die Tetralogie vollendet. Das an den großen Häusern übliche Stagione-Prinzip (eine Oper zu produzieren, dann abzuspielen und eine neue zu inszenieren) erwies (und erweist) sich dem *Ring* international als abträglich, wohingegen die deutschen Stadttheater mit ihrem Repertoire-Prinzip weitaus geringere bühnenorganisatorische Probleme hatten: in der Spielzeit 1900/1901 wurde der gesamte *Ring* an zweiundzwanzig deutschsprachigen Bühnen gespielt; auch mittlere Häuser waren also durchaus zu solchen Kraftakten in der Lage. Zehn Jahre später (1910/11) wagten sich sogar dreiundvierzig deutschsprachige Häuser an einen *Ring*-Zyklus und 1926/29 waren es noch sechsunddreißig. Im Rekordjahr 1910/11 kamen noch sechs Theater mit drei *Ring*opern, sechs mit je zwei und zwölf mit je einer (meist der *Walküre*) hinzu, so daß 67 Bühnen zumindest Teile des *Rings* brachten und damit fast an den 'Evergreen' *Lohengrin* herankamen. Seit den späten zwanziger Jahren begann dann Giuseppe Verdi den ersten Platz im Musik-Repertoire der deutschen Theater einzunehmen, zusammen mit Albert Lortzing; Ende der dreißiger Jahre avancierte Puccini zum Publikumsliebbling. Wagners *Ring* war schon vor der Jahrhundertwende beim deutschen Theaterpublikum angekommen, und man präsentierte keinesfalls immer pseudo-naturalistische Inszenierungen mit Hörnerhelmen und Bärenfellen. Erste Versuche sich davon loszusagen hatte bereits Cosima Wagner in Bayreuth 1896 unternommen, entschiedener noch versuchte es Gustav Mahler in Wien mit dem *Rheingold* (1905) und der *Walküre* in Bühnenbildern von Alfred Roller in teilweise frühexpressionistischem Stil, die bis in die dreißiger Jahre in Wien verwendet wurden, sie war verbunden mit einer psychologischen Personenregie durch Lothar Wallerstein, der stark auf Lichteffekte setzte (Reimers 1983; Bauer 1986). Fast völlig auf herkömmliche Dekorationen zugunsten von Licht verzichtete der Bühnenbildner und Regisseur Adolphe Appia (Bergfeld 1983; Coward 1983): Treppen und Podeste sollten einen Aktionsraum schaffen, die Umgebung der Handlung wurde durch Beleuchtungswirkung angedeutet und der Sänger-Darsteller sollte auf jeden psychologischen Realismus verzichten, da bereits die Musik das Innere offenbare. Schon 1892,

mit dreißig Jahren, hatte Appia ein *Ring*-Szenario mit ausführlichen Skizzen an Cosima Wagner geschickt, die es schlicht nicht zur Kenntnis nahm. Erst in der Spielzeit 1924/25 erhielt er in Basel die Gelegenheit, seine Ideen einer *Ring*-Inszenierung umzusetzen. Das *Rheingold* wurde akzeptiert, aber die *Walküre* mit einer äußerst reduzierten Hunding-Hütte, einer breiten fünfstufigen Treppe im Zentrum und je einem Podest links und rechts im 2. Akt, Vorhängen und Projektionen und höheren asymmetrischen Podesten für den 3. Akt erregte einen Skandal bei den Alt-Wagnerianern, so daß das Unternehmen abgebrochen werden mußte. Gleichzeitig, zwischen 1922 und 1924, inszenierte Saladin Schmitt in Duisburg einen avantgardistischen *Ring* in reduzierten, expressionistisch-ausdrucksvollen Bühnenbildern von Johannes Schröder; die Personen wurden durch je unterschiedlich farbige Verfolger-Scheinwerfer charakterisiert ('Farblichtmusik') und bewegten sich in tänzerisch stilisierter Weise (Bauer 1986; Spotts 1994; Barth 1973). Für die Produktion in Freiburg (1912/13) entwarf Ludwig Sievert expressionistisch geformte Treppen und Podeste, die er für Baden-Baden (1917), Hannover (1925) und Frankfurt am Main (1926/27) abgewandelt wiederholte. Zu den Kuriositäten der Regie gehört der Einfall Hans Wildermanns in Dortmund 1920/21 und Düsseldorf 1926 nach dem Brand Walhalls ein großes Kreuz erscheinen zu lassen, das auf den *Parsifal* als Gestaltung einer christlichen Utopie vorausdeuten soll. Erst Jürgen Flimm hat auf Anregung von Udo Bermbach in Bayreuth im Jahre 2000 am Schluß der *Götterdämmerung* mit der Gestalt eines jungen Ritters wieder darauf verwiesen, daß der *Parsifal* den *Ring* weiterdichtet. Die Vielfalt der neuen Ansätze in den Zwanziger Jahren wurde durch die nationalsozialistische Kulturpolitik reduziert, aber nicht beendet. Vereinzelt setzte sich ein stärker realistischer Stil durch, nicht jedoch in Bayreuth. Die Neuinszenierung von 1933 durch Heinz Tietjen mit den Bühnenbildern von Emil Preetorius bedeutete einen Neubeginn, an den dann Nachkriegs-Bayreuth anknüpfen konnte. Die Produktion blieb bis 1942 auf dem Spielplan, danach durfte mit den *Meistersingern* nur noch Komödie gespielt werden, da die Realität begann, die *Götterdämmerung* zur Wirklichkeit werden zu lassen.

Heinz Tietjen, seit 1930 Generalintendant in Berlin, hatte schon dort einen 'entrümpelten' *Ring* inszeniert und übertrug diese Produktion in überarbeiteter Form nach Bayreuth. Damit kamen die Festspiele auf ein Niveau, das dem aktuellen Stand der Theaterarbeit am Musikdrama entsprach, und, trotz vieler Angriffe aus völkischen Kreisen wegen angeblicher Entstellung von Wagners Werk, gelang es der Festspielleitung in den Händen Winifred Wagners unter dem persönlichen Schutz Hitlers an den 'Modernisten' festzuhalten (Hamann 2002). Daß auf der Bühne modernes Musiktheater gemacht wurde, verhinderte jedoch nicht die politische Vereinnahmung der Festspiele durch die Nationalsozialisten und die Etablierung eines Hitlerkults: In den Bayreuther Festspielführern war jetzt ein Hitlerfoto das erste Bild, nicht mehr ein Wagnerporträt. Die Wagnergemeinde und -familie hatte in Hitler ihren neuen Helden gefunden, vorwiegend aus weltanschaulichen, aber auch aus wirtschaftlichen Gründen, denn Hitler machte durch großzügige Spenden und Kartenkäufe das Überleben der Festspiele erst möglich. Dafür war nicht nur seine persönliche Faszination durch das Werk Wagners verantwortlich, sondern auch die durch die Überblendung von Wagnerkult und Hitlerkult erreichte kulturelle Legitimierung nach innen und außen. Schließlich ergaben sich zwischen Wagners Opernkonzepkt und Hitlers Ästhetisierung der Politik zum 'schönen Schein des Dritten Reiches' offensichtliche Ana-

logien (Friedländer/Rusen 2000; Bermbach 1997; Vaegt 2001).

Der *Ring* bot dafür allerdings nur partielle Anschlußmöglichkeiten, denn zwischen der Liebe als stärkster Kraft des Menschen, wie sie sich in Brünnhilde verkörpert, und dem brutalen Herrschaftswillen Hitlers bestehen unüberbrückbare Gegensätze. Die Männer des 20. Juli nannten ihren Umsturzplan 'Unternehmen Walküre' und verstanden darunter die Auflehnung gegen die Herrschaft im Namen der Menschlichkeit. Allerdings kam es nicht zur Götterdämmerung, wohl aber zum Selbstopfer der Sichauflehrenden. Analogien gibt es jedoch zwischen dem 'self-made-hero' Siegfried und Hitlers Selbstrepräsentation, die an Muster aus dem Ersten Weltkrieg nicht zufällig anknüpfen. Dabei mußte jedoch Wagners grundsätzliche Kritik an Macht und Politik ausgeblendet werden. Wenn zur Meldung vom Fall Stalingrads Siegfrieds Trauermarsch aus der *Götterdämmerung* gespielt wurde, so war auch diese Parallelisierung der heimtückischen Ermordung des Helden mit dem 'deutschen Schicksal' keine Erfindung nationalsozialistischer Propaganda, sondern griff auf die Vorstellung vom 'Siegfriedschicksal' des deutschen Heeres am Ende des Ersten Weltkriegs zurück, das 'von hinten' durch die Zivilbevölkerung erdolcht worden sei (Klaus von See in diesem Band, S. 329f.), ein national-konservativer Mythos, mit dem u.a. Hitler in *Mein Kampf* operiert. Daß die letzte Bayreuther Aufführung, die Hitler besuchte (im Jahre 1940) die *Götterdämmerung* war, ist ein symbolisch aufgeladener Zufall, nicht jedoch, daß er sich vor seinem Selbstmord den Trauermarsch auf den Plattenteller legte: er sah sich selbst nun als schuldlos gefallenen Siegfried. Entsprechend wurde die Meldung von seinem 'Heldentod' vom Trauermarsch eingeleitet und von Brünnhildes Selbstopfer-Szene beschlossen. Für eine durchgängige politische Indienstnahme eignete sich der *Ring* allerdings nicht, das hatte schon George Bernhard Shaw gesehen, der seine Interpretation aus dem Geist frühsozialistischer Kapitalismuskritik (*The Perfect Wagnerite* 1898) am Openschluß des *Siegfried* und an der *Götterdämmerung* scheitern sah. Sein Ansatz wurde dennoch in den Siebziger Jahren für die Bühnendarstellung des *Rings* weithin fruchtbar gemacht.

Doch zuerst regierte nach dem Zweiten Weltkrieg die Abstraktion, die Befreiung von jeglichem Pseudohistorismus und die Öffnung für eine rein mythische Interpretation (Kühnel 1991; Bermbach 2001, S. 1-26). Am Anfang steht Wieland Wagners erste *Ring*-Inszenierung aus dem Jahr des Wiederbeginns der Festspiele 1951, ein erster Versuch, der dann kontinuierlich vervollkommen wurde (Schäfer 1970; Panofsky 1964; Kühnel 1984). Die mythische Tiefenstruktur des Werkes, die Wieland als archetypisch-anthropologisch verstand, sollte eine jeder konkreten Konventionalität entblößte szenische Oberfläche erhalten. Es gab kein Bühnenbild, nur eine Scheibe, bzw. deren Segmente, die einen Handlungsraum fundierten; die symbolische Lichtregie hob die Figuren heraus, die statisch, ja statuarisch geführt wurden. Wieland Wagner knüpfte damit bei den Tendenzen der *Zwanziger* und *Dreißiger Jahre* an, bei der Abstraktion der Szene und bei der Dominanz des Lichtes, wie sie am stärksten bei Adolphe Appia verwirklicht worden war. Mit dieser Enthistorisierung und Entgermanisierung des *Rings* griff Wieland die 'griechische' Dimension auf, die Richard Wagner bei seiner Ringkonzeption geleitet hatte und die ihn seinen Festspielgedanken als Analogie zum Gemeinschaftsideal der attischen Tragödie hatte konzipieren lassen. Die Kostüme waren dann auch von eher 'griechischer' Anmutung, Brünnhilde z.B. als Pallas Athene charakterisiert. Die Enthistorisierung Wag-

ners war der Versuch Wieland Wagners, die Festspiele (und sich selbst) von den politischen Verstrickungen in den Nationalsozialismus zu befreien und zu absolvieren. Die ersten 'Neu-Bayreuther' Inszenierungen wirkten stilbildend und wurden vielfach nachgeahmt. In der zweiten Bayreuther Produktion von 1965 (vorangegangen war als 'Étude' Köln 1964) arbeitete Wieland dann stärker mit Dingsymbolen, die oft ins Monumentale gesteigert wurden (wie z.B. Walhall) sowie starkfarbigen Lichteffekten. Der Mythos wird nunmehr stärker politisch gedeutet: in Wotan wird die Unvereinbarkeit von Macht und Liebe gezeigt, wobei die Machtbesessenheit als männliches, die Liebe hingegen als elementares weibliches Prinzip verstanden werden soll. Die anthropologisch-mythische Sicht wird politisch, auch geschlechterpolitisch aufgeladen und weist damit voraus auf die Inszenierung Harry Kupfers.

Die politische Neudeutung des *Ring* aus dem Geist seiner Entstehungszeit (und seiner Rezeption) begann nicht in Bayreuth, sondern in Kassel (Ulrich Melchinger, ab 1970) und Leipzig mit Joachim Herz (1973-76), der im Sinne Shaws fragte, ob Alberich der erste Kapitalist war, aber im 'freien' Menschen Siegfried faschistische Züge entdeckte (Herz 1984; Heldt 1990, S. 45-65; Irmer / Stein 1977). Vor allem aber machte er mit seinem 'realistisch-komödiantischen' Wagnertheater Schluß mit der Abstraktion und der Statuarik der Personenführung, hier wurde agiert, ja chargiert fast bis zum Schmierentheater, um mit derartiger Komödiantik die Neubayreuther Weihe zu vertreiben.

Als Patrice Chereau im Jahre 1976 den 'Jahrhundertring' inszenierte, kannte er die Leipziger Inszenierung nicht; daß sich beide dennoch in manchen Punkten berühren, ist ein Reflex der Zeit 'nach 1968' mit ihrer Politisierung und der 'Karnevalisierung' als Mittel der politischen Kritik (Kühnel 1991). Die Pluralität der szenischen Mittel bei Chereau, die die verschiedenen historischen und sozialen Ebenen sichtbar macht (Adelsherrschaft, industrielle Revolution, Imperialismus des 19., die Kriege des 20. Jahrhunderts), ist nicht beliebig, sondern kritisch eingesetzt. Typisch dafür ist Walhall als Collage aus Ringstraßenmonumentalität, Fabrikantenvilla und moderner Industriearchitektur, oder Siegfrieds Schmiedeleistung mit Hilfe eines Dampfhammers, während Mime noch ganz traditionell handwerklich vorgeht und scheitert. Überzeugend war die Personenregie weniger durch die komödiantischen Momente (wie bei Loge) als durch eindrucksvolle symbolische Gesten, wie die 'gebrochene' Brünnhilde im 2. Akt *Götterdämmerung*. Die schauspielerische Stimmigkeit der Figuren und die bildliche Überzeugungskraft der Dekors trug mindestens so viel zur schließlichen Akzeptanz der Inszenierung bei, wie die politische Botschaft von der Fortdauer der Probleme des 19. Jahrhunderts in unserer Zeit. Dennoch konnte in der Folge kaum ein Regisseur an den politischen Implikationen des *Rings* vorbeiszenieren, er mußte sie zumindest in Versatzstücken aufscheinen lassen.

Überwunden wurde diese Perspektive bzw. dieser Gestus zuerst durch Ruth Berghaus in Frankfurt am Main (1985-87), die – ähnlich wie Wieland Wagner – den *Ring* aus dem psychologisch verstandenen Mythos interpretierte und zwar im Sinne Freuds als Verbildlichung des Widerspiels narzißtischer (männlicher) Allmachtsphantasien Alberichs, Wotans und Siegfrieds und der Rückkehr zur Mutter (Brünnhilde). Die Bühne ist durch teils sinnfällige, teils verrätselte Symbolik geprägt, aber nicht in Wielandscher Auratisierung, sondern theaterhaft bildlich charakterisierend, wie Fricka mit Handspiegel und Lippenstift, Siegfried mit Steiff-Raben und Taschenmesser, aber auch einer von innen beleuchteten

Theaterkugel als Rheingold oder blutroten Pflastersteinen für den Hochzeitszug Gunthers und Brünnhildes. So wird die Theaterhaftigkeit der dargestellten Ereignisse immer wieder 'ausgestellt'.

Die einzige Inszenierung der achtziger Jahre, die heute noch zu sehen ist, hat die Zeit bemerkenswert gut überstanden; Götz Friedrichs *Ring* an der Deutschen Oper Berlin von 1984/85 und 1985/86. Grundgedanke ist der 'Zeittunnel', in dem sich alles ereignet, ein Äquivalent zur Permanenz des Mythos, denn dieser *Ring* will zeitlos sein, gestern, heute und morgen spielen: während, vor und nach einer Katastrophe. Er hat einen zyklischen Schluß, nach dem alles wieder von vorn anfangen könnte. Politische Konkretisierungen meidet Friedrich weitgehend, was ihn interessiert, ist vor allem das Psycho-Drama. Weil auch die Bühne von Peter Sykora auf technisches Spielwerk verzichtet, ist diese Realisierung weniger an die Aktualitäten (und Pseudoaktualitäten) der Entstehungszeit gebunden als so manche gleichzeitige. Friedrichs *Ring* markiert in anderer Weise als der von Ruth Berghaus die Abkehr von der Politisierung der siebziger Jahre.

Harry Kupfers Bayreuther *Ring* von 1988 (Lewin 1988 und 1991) knüpft an seine unmittelbaren Vorgänger an: auch bei ihm agieren männliches gegen weibliches Prinzip, Liebe gegen Macht, aber die Konflikte gehen durch die Figuren hindurch und machen sie damit menschlich glaubhaft. Während die Personenregie Kupfers anthropologische Grundkonstellationen zeigt, ist die Bühne mit technizistisch-abstrakten Bildern und Laserstrahlen im Sinn einer mechanistischen Moderne aktualisiert. So soll auch der *Ring* nicht Anfang und Ende der Welt zeigen, sondern einen heutigen Ausschnitt aus der Geschichte, die sich von Katastrophe zu Katastrophe fortsetzt, eine Zivilisation, die an ihren eigenen Gesetzen scheitert. Kupfer zeigt die 'Spielregeln des Untergangs', der jetzt und hier stattfindet. Damit ist in Kupfers Inszenierung der politische Anspruch der Siebziger Jahre aktualisiert worden: die Gegenwart erscheint nicht mehr als Konsequenz der Strömungen des 19. Jahrhunderts, sondern gezeigt wird die Aktualität eines katastrophischen Menschen- und Geschichtsbilds.

Die Bayreuther Produktion von 1994 (Kirchner 2001) wendet sich wieder dem Mythos zu; Alfred Kirchner und Rosalie wählen als Spielfläche ein Segment der Weltkugel, die ihrerseits die Kugelgestalt der Zeit symbolisiert. Die Figuren werden durch Symbole charakterisiert, im Unterschied zum bei Kupfer mitunter störenden Aktionismus konzentriert sich die Personenführung auf das Detail. Kirchners Remythisierung war bei der Kritik nur mäßig erfolgreich; mit Jürgen Flimms Inszenierung vom Jahre 2000 kehrt sich das Verhältnis von Mythos und Politik wiederum um zugunsten der Politik, was nicht zuletzt der Beratung des Regisseurs durch den Politologen Udo Bernbach zu danken ist.

Es würde zu weit gehen, auf die Wandlungen der *Ring*-Interpretationen in Wissenschaft und Feuilleton einzugehen (Münkler 1995; Bernbach 1994; Borchmeyer 1995; Bernbach / Schreiber 2000) – ein Vorteil der szenischen Auslegungen ist ihre Offenheit, ihre Mehrdeutigkeit, die in der Regel platte Vereinfachungen ausschließt. Das Widerspiel von Mythos und Allegorie als historische, als anthropologisch-psychologische oder als politische Welt- und Menschendeutung ist auf der Bühne nicht definitiv festzuklopfen, sondern dem Zuschauer zur Auslegung anvertraut. Wagners Werk als performative Aufgabe ist deshalb nicht gelöst oder gar erledigt, solange es ein Publikum gibt.

5. Ring-Bilder zwischen 1865 und 1987

Der *Ring* war noch nicht fertig komponiert, als König Ludwig II., von der veröffentlichten Textdichtung ergriffen, in der Münchener Residenz durch Michael Echter Ring-Fresken malen ließ, die (nach ihrer Zerstörung) in 79 maßstabgerechten Kopien erhalten sind (1865/66), darunter eine Serie, die der König durch Franz Heigl für Schloß Berg kopieren ließ und eine, die Wagner erhielt (Storch 1987). Dieser hatte selbst mit Echter mehrfach über seine Vorstellungen gesprochen und verstand die Bilder als Vorbereitung einer Inszenierung des *Rings*; für die Bühnenprospekte der Uraufführungen von *Rheingold* und *Walküre* lieferten sie noch wichtige Anhaltspunkte. Ludwig hat damit die Tradition der erzählenden Freskenzyklen nach Wagnerwerken begründet, die er dann in Neuschwanstein fortsetzte (Storch 1987, S. 179). Anregung dafür gaben ihm die Fresken nach dem *Nibelungenlied*, die sein Großvater im Königsbau der Münchner Residenz von Julius Schnorr von Carolsfeld hatte malen lassen. Während hier Wagners Vorstellungen vor ihrer theatralischen Realisierung verbildlicht werden, sind nach der Uraufführung des *Rings* im Jahre 1876 die Bühnenerlebnisse Anregung für bildliche Darstellungen, sei es in einer idealeren Überbietung der an die Grenzen der Technik gebundenen Bühne, sei es als Konzept einer neuen und anderen Gestaltung. Henri Théodore Fantin-Latour (Storch 1987), der dem Kreis von Edouard Manet angehörte, war schon vor seinem Bayreuther Besuch im Jahre 1876 vom *Wagnérisme* ergriffen und hatte 1862 zuerst eine Tannhäuser-Lithographie, dann ein Gemälde geschaffen, das den Helden im Venusberg darstellt. Nach seiner Rückkehr von den Festspielen schuf er insgesamt über zwanzig Gemälde und Lithographien von Szenen aus dem *Ring* in leuchtendem Sfumato, bzw. differenzierten Grautönen, Bilder, die so gar nichts von dem pseudohistorischen Stil der Uraufführung haben, sondern mythisch-märchenhafte Evokationen bieten. Das Spiel mit dem Licht sowie die an Antike und Spätrenaissance angelehnte Ikonographie geben dem Werk Wagners die zeitlos-mythische Dimension, die die Bühne erst deutlich später entdeckte.

Großtheatralische Momente halten die acht Grisailen Hans Makarts fest; so den Raub des Rheingolds, den Brudermord der Riesen, den Loskauf Freias, die Rettung Sieglindes (1883). Schon vor seinem Besuch der ersten Festspiele hatte er ein Deckenfresco mit vier Szenen aus der *Ring*-Dichtung entworfen (1870-72), das nie ausgeführt wurde. Auch seine Szenen halten sich fern von einem 'germanisierenden' Historismus, sondern changieren zwischen renaissancehafter Sinnlichkeit und barockem Pathos. Charakteristisch ist wiederum, daß keine Szenen, die sich mit dem *Nibelungenlied* decken, zur Verbildlichung gewählt wurden, wahrscheinlich, weil dann eine mittelalterlich konnotierte Ikonographie aufgerufen worden wäre, die nicht zu der fin-de-siècle-typischen Schönheits- und Kostbarkeits-Idealität paßt.

Hans Thoma, der für den zweiten Bayreuther *Ring* die Kostüme der Götter entwarf, schuf zwei *Ring*-Gemäldezyklen für die Häuser von Freunden, Dr. Eiser und Ravenstein, wobei im letzteren Fall mit Siegfrieds Empfang bei den Gibichungen und seinem Tod 'Nibelungisches' dargestellt ist. Vor allem Siegfried faszinierte ihn, der *helläugige Knabe*, nicht der starke Held: als romantischen Jüngling hat er ihn dargestellt, als er nach der Erschlagung des Drachens dem Waldvöglein lauscht (1889), ein "sonnig klares Kindermärchen", wie er selbst geschrieben hat (Storch 1987, S. 179).

Bemerkenswert bleibt, daß jede Vereinnahmung durch Nationalismus oder

Germanenideologie diesen bildlichen Darstellungen fremd bleibt und statt dessen eine Mythisierung im Sinn einer zeitlosen Anthropologie oder – wie bei Thoma – des Märchens stattfindet.

Arthur Rackham, einer der international erfolgreichsten Buchillustratoren nach der Jahrhundertwende, hat zum gesamten *Ring* Bilder geschaffen, allerdings in einer höchst individuellen Auswahl. Seine kolorierten Zeichnungen sind ganz aus der graphischen Linie erfunden, was zu einer Intimisierung der Szenen führt. Der *Ring* wird dadurch zu einem Märchenbuch mit Zwergen und Riesen, Prinzen und Prinzessinnen. Die Zwerge sind grotesk, die Rheintöchter pflanzenhaft erotisch im Sinn der femme fragile, Brünnhilde wirkt edel und jungfräulich-heroisch, wie eine Botticelli-Figur. Das ist nicht einfach dekorativ, sondern das Gegenprogramm zu jener unbeholfenen Monumentalisierung, den 'Hundertkilo-Gesten' der Opernsänger und den schwer gerüsteten Helden und Walküren. Auch hier findet eine Transposition ins Märchenhafte statt, die allerdings stets eine Eliminierung des gesellschaftlich-politischen Potentials von Wagners Werk bedeutet.

Gern hätte er den *Ring* ausgestaltet, aber sein Angebot, das er wohl Ende der zwanziger Jahre gemacht hat, paßte nicht zu den Plänen in Bayreuth: Max Slevogt. Bis einschließlich 1932 spielte man dort in der in Teilen nach und nach erneuerten Bühnenausstattung von 1896. Wie Slevogts Bühnenbilder hätten aussehen können, davon geben die Wandmalereien in seinem Musiksaal von 1922/23 nur Andeutungen (Storch 1987, S. 241ff.). Die Rheintöchter, der jugendliche Siegfried im Wettstreit mit dem Waldvogel, Siegfrieds Überwältigung Brünnhildes und sein Tod sind konfrontiert mit Bildern zu Mozarts *Zauberflöte* und *Don Giovanni*, wobei Papageno und Siegfried (!), Monostatos und Mime als Entsprechung dargestellt sind, Siegfrieds Tod mit der Friedhofsszene konfrontiert wird. Slevogt deutet beides, den *Ring* und *Don Giovanni* vom Tod her, wobei er im Fall des *Rings* durchaus die gesellschaftliche Dimension benennt: "Es ist mir unbegreiflich", schrieb er 1931, "daß im Allgemeinen die Aktualität des Ganzen nicht mehr erfaßt wird, wobei ich nicht an die Nazis denke – (horrible dictu)" (Storch 1987, S. 242). Es steht zu vermuten, daß die Mitwirkung Slevogts bei einer Inszenierung weniger in ein modern ausgestattetes Irgendwo geführt hätte, als das bei Preetorius 1933 (s.u.) der Fall war.

Aus der Zeit des Nationalsozialismus gibt es so gut wie keine Bilder zu Wagners *Ring*, und auch nach dem Krieg verhinderte eine Berührungsangst mit dem von der Propaganda vereinnahmten Wagner eine künstlerische Auseinandersetzung. Erst in den siebziger Jahren schuf der 'Großmaler' Anselm Kiefer drei Bilder zum *Ring*: *Notung* (1973), ein Pappschwert in Hundings bildfüllender Holzhalle (Abb. 148), *Siegfried vergißt Brünnhilde*, verschneite Furchen, die sich in die Tiefe des Raumes ziehen; *Brünnhildes Tod* (1976) auf den brennenden Scheiten (aber man sieht nicht die Heldin, sondern nur Grane, das Roß). Kiefer will keine Pseudoaktualität erzeugen, sondern das Verschwinden der mythischen Bedeutungssprache verbildlichen, gerät dabei jedoch in eine dekorative Dimension, die die Sinnleere konsumierbar macht (vgl. Harald Kimpel und Johanna Werckmeister in diesem Band, S. 647ff.).

Salomé (Wolfgang Ludwig Cihlarz) malte zwischen 1984 und 1987 insgesamt neun Bilder zum *Ring* (in seinen üblichen wandfüllenden Formaten), von den *Drei Nornen* und der *Erschaffung der Welt* bis zu *Ende und Anfang* (ein Liebespaar auf grüner Wiese vor rot verbrannter Erde). "Es ist ja im Grunde eine einfache Geschichte, die sich bei jedem Men-

schen wiederholt, im eigenen Leben, und von daher auch sehr stark mit Deutschland verbunden" (Storch 1987, S. 287). Er malt Siegfrieds Tod am Stacheldraht (Abb. 150), läßt Brünnhilde als Hoffnungsträgerin ermorden, stellt die Riesen als leutselig-schlaue Machtmenschen dar, verbindet also individuelle Erfahrungen mit einer Diagnose der deutschen Realität. Die typische 'neu-wilde' Farbigkeit gibt den Bildern ein starkes Pathos, aber auch eine letztlich unverbindliche Dekorativität (vgl. Harald Kimpel und Johanna Werckmeister in diesem Band, S. 649).

Es scheint, als ob die bildnerische Auseinandersetzung mit dem *Ring* sich nunmehr stark auf die Bühne konzentriert hat, Rosalies Bühnenbilder zum *Ring* von 1994 z.B. sind eher malerisch interessant denn als funktionale Ausstattung (Kirchner 2001). Der Ort des *Rings* ist kaum noch das zweidimensionale Tafelbild, sondern die Bühne, da seine Gestalt die Aufführung ist und bleibt.

6. Unterliterarische und literarische Reflexe

Die Uraufführung des *Rings* 1876 war, modern gesprochen, ein 'Mega-Event', der in den Zeitungen weite Resonanz fand; nicht nur Situationsberichte und Rezensionen, sondern auch Klatsch und Anekdoten wurden publiziert, selbst Witze berichtet und Karikaturen gezeichnet. Von *Tannhäuser* und *Lohengrin* existierten bereits Parodien (am berühmtesten die von Johann Nestroy 1857 bzw. 1859), daran anknüpfend verfaßte der Berliner Autor Paul Pniower unter dem Pseudonym P. Gisbert (Schneider 1996) bereits im Uraufführungsjahr (oder wenig später) die Parodie *Der Ring der nie gelungen*. Die vier Teile *Mein, dein, sein Gold*, *Die Waldschmiere*, *Siegfrieds Flegeljahre* und *Katzenjämmerung* verlegen die Handlung in die zeitgenössische Geschäftswelt, übersetzen also den Mythos ins Trivial-Politische (und machen damit etwas, was Nietzsche bereits maliziös angemeldet hatte). Pniower ist damit in gewisser Weise ein Vorläufer der Aktualisierungen der 1970er Jahre, er deckt so eine Schicht des Wagnerschen Werks auf. Die Rheintöchter sind ehemalige Varietésängerinnen, Wodan und Loge machen einen Banküberfall, um Albrechts Geld und Ring zu rauben. Mime ist ein *Pfandscheinschieber*, Wodan fürchtet sich vor der Macht der Presse, Munter (= Gunter) ein *constitutioneller* König wie Wilhelm I. und *Hahagen sein grimmer Reichskanzler*, eine Bismarck-Karikatur. Wahrscheinlich war es die deutliche Politik- und Gesellschaftssatire, die dazu führte, daß die Parodie durch die Zensur verboten wurde. Pniower bringt auch im Fall von Alberich und Mime einen Subtext des *Rings* ans Licht: die antisemitische Konnotation, die in späteren Aufführungen des *Rings*, vor allem in der Darstellung des Mime, penetrant wurde (Würffel 2001). Auch das ist dem Zensor in München eine Rüge wert, da er befürchtet, "daß verletzend Ausfälle gegen die israelitischen Confessionsverwandten gemacht werden" (Schneider 1996, S. 23).

Als Angelo Neumann mit seinem reisenden Wagner-Theater in Budapest gastierte, erschien im 'Pester Journal' eine Neubearbeitung der Pniowerschen Parodie unter dem Titel *Der Ring des Nibeljungen*, allerdings unter deutlicher Zurücknahme der politischen Aktualisierung. *Fasolt & Hafner* sind zwar Geschäftsleute, Alberich und Mime Börsianer, aber die Satire auf die Geldwirtschaft wird heruntergespielt. Der Ring ist ein wertvoller Brillantschmuck, der am Schluß von den Rheintöchtern versetzt wird – um ein gutes Diner.

In beiden Parodien spielt die sprachliche Karikierung kaum eine Rolle; was sonst zu

den beliebtesten Scherzen taugte, die Verballhornung des Stabreims kommt so gut wie gar nicht vor, die Verse sind vielmehr lange Endreimzeilen.

Hingegen ist neben Wagners Antisemitismus auch seine Sprachbehandlung das Ziel von Fritz Mauthner in *Der unbewußte Ahasverus* von 1878. Mit dem *Ring* hat die Parodie bis auf die Stabreime und die Überschriften der drei Szenen wenig zu tun: *Die walkyrische Großmutter, Wahnfried Wurmsamen* und *Retterdämmerung*. Fußnoten, die angeblich von dem (jüdischen) Wagnerianer Heinrich Porges und von (dem deutschnationalen) Hans von Wolzogen stammen (letzterer hat die 'Poetische Lautsymbolik' untersucht), erklären die Bedeutung der stabenden (anlautenden) Konsonanten:

*Frühlingsfriesel füllt mich mit Freude,
Jung ist das Jahr und jach die Jungfrau!¹
Mich sehrt die Sehnsucht schon sechzehn Sommer,
Nach Liebe und Lust, nach loderndem Lab.*

¹*Das J als Stabreim bedeutet Kraft, Mut, Feuer, z.B. das mutige Jagdpeder, der Jaguar, der Ruf Juchhe, die Jüden haben kein Recht auf diesen ehrenden Stabreim; denn sie heißen eigentlich Hebräer.*

Konzeptionell bezieht sich die Parodie auf den *Fliegenden Holländer*, den *Ahasverus des Ozeans*, in den Worten Wagners. In seiner Schrift *Das Judentum in der Musik* hatte er die *Erlösung Ahasvers, den Untergang, den Juden als einzige(n) Heilsweg* gewiesen (J. M. Fischer 2000; Borchmeyer u.a. 2000). Bei Mauthner verkörpert der *Unbewußte Ahasverus* das Antimusikalische als das Jüdische schlechthin, das durch die *unendliche Melodie* erlöst wird – *zum Tode*.

*Erlöst durch die Länge des laubgrünen Liedes
Wall ich nach Walhall, wenn die Würngengel Wagners
Den Hebräer Ahasverus nicht hinterrücks hecheln.
Steht still, staubstarrende Stiefel. Ich sterbe!
Dauermelodiedichter, hab Dank!*

Mauthner spielt auf die 'tödliche' Langeweile von Wagners Musik an, die den in Siegfried verwandelten ewigen Juden tötet und damit erlöst. Ahasver wird damit zum Helden, Wagner selbst zum machtgerigen Mörder Hagens. So wird gleichzeitig Wagners Werk sowie sein und der Wagnerianer Kunstimperialismus kritisiert, der zum Untergang bestimmte Ahasver aber zum germanischen Heldenjüngling. Wagners Pamphlet über das *Judentum* hat hier eine wahrhaft witzige, geistvolle Replik erhalten.

Weitere *Ring*-Parodien aus Wien, Berlin und Leipzig sind von geringem Interesse, erwähnenswert bleibt allerdings die *Petite Walkyrie ou le Sabre de mon père* des Operettenkomponisten Charles Lecocq aus dem Jahre 1896, der seinen Text leider nicht vertont hat. Es verwundert, daß hier der *Ring* parodiert wird, der im Wagnérisme nur eine marginale Rolle (verglichen mit *Tannhäuser* und *Tristan*) gespielt hat. Lecocq folgt der Wagnerischen Handlung genau und übersetzt sie ins Operettenhafte mit umgangssprachlichen Dialogen, die Wagners Pathos karikieren, so wenn Brunehilde zu Wotan sagt:

Ohyo! Ohyo! Laitou! Troulala!
Prends garde à toi, papa, voilà Fricka
Que vient pour te faire une scène.

Oder die Walküren, die sich wie die Revuetänzerinnen vorstellen mit ihren germanisch-kakophonem Namen (vgl. *Lustige Witwe*, 3. Akt) und schließen

Mais malgré nous consonnes
Vous sommes des aimables personnes:
Ohyo! Ohyo! Laitou! Troulala!

Wotan will Brunehilde mit Pyrotechnik einschließen, aber sie freut sich schon auf den schicken Feuerwehrmann. Im Genre ist Lecocqs Travestie der parodistischen Operette von Oscar Straus *Die lustigen Nibelungen* vergleichbar, in der keine musikalischen Anspielungen auf Wagner vorkommen.

Seitdem parodistische Elemente in die Bühnenproduktionen des *Rings* eingegangen sind und Text und Musik zu unterlaufen zum Handwerk des Musiktheaterregisseurs gehört, hat es die selbständige Wagner-Parodie schwer, sie kann es an Unmittelbarkeit und Treffsicherheit mit der gebrochenen Präsentation des Originals kaum aufnehmen. So hat Wieland Wagner auf eine *Ring*-Parodie des Walt-Disney-Teams in Comic-Version mit der Bemerkung reagiert: "Ich könnte mir gut vorstellen, daß ich einmal einen *Ring* in der Art von Walt Disney mach" (Eger 1986, S. 769). Wenn selbst der Gralhüter einer mythologischen Wagnerdeutung das erwägen kann, werden Parodien überflüssig.

In Deutschland hat es nie eine dem französischen Wagnérisme vergleichbare Begeisterung der intellektuellen Elite für Wagner gegeben (Koppen 1986), Werke vom Rang des Wagner-Essays Baudelaires oder seiner Gedichte und der von Stéphane Mallarmé wird man vergeblich suchen. Unter den bedeutenden deutschen Autoren hat einzig Thomas Mann sich intensiv essayistisch und dichterisch mit dem Werk und der Person Wagners auseinandergesetzt (Vaget 1998; Reinike 2002). Wie für die Franzosen ist zuerst der *Tristan* das Faszinationsopos, so in den *Buddenbrooks* und in der *Tristan*-Novelle, der *Ring* tritt erst später hinzu.

Die 1905 entstandene Skandal-Novelle *Wälsungenblut* von dem Inzest des jüdischen dekadenten Zwillingspaars Siegmund und Sieglinde Aarenhold zitiert das Schlußwort des 1. Aktes *Walküre* als Titel. Wagners Oper ist denn auch der Auslöser für den Inzest der Protagonisten. Wegen der Bedenklichkeit der sexuellen Thematik und den Bezügen auf die Familie von Thomas Manns Frau Katja, geb. Pringsheim, zog der Autor die Veröffentlichung zurück, konnte jedoch nicht verhindern, daß seit 1906 ein Raubdruck kursierte. 1921 erschien dann eine luxuriöse Privatausgabe mit Illustrationen von Th. Th. Heine. Wagners *Walküre* erschien Thomas Mann (wie dem allgemeinen Publikum bis heute) als die menschlich zugänglichste der *Ring*-Opern und es ist auch der 1. Akt, der sein und des literarischen Geschwisterpaares Interesse findet. Mann zeichnet ein satirisches Bild einer konventionellen Theateraufführung mit einem bourgeois-primitiven Publikum und spart nicht mit eingängigen Sängerkarikaturen. Der eher verlegene Inzest, zu dem der Besuch der *Walküre* anregt, steht in merklichem Kontrast zur Feier menschlich legitimer Sinnlichkeit im Musikdrama – er vollzieht sich eher zufällig aus Rache an der Konvention und dem gewöhnlichen Ehemann, für den die Protagonistin bestimmt ist. Trotz der parodi-

stisch gezeichneten Aufführung behält der Triumph der Liebe in Wagners Konzeption seinen Rang und kontrastiert positiv mit der dekadenten Haltung der Protagonisten, die als müde, unzulängliche Wiederholung (*hastiges Getümmel*) einer mythischen Ursituation gezeichnet wird. Nicht Wagner ist dekadent, sondern seine überfeinerten, substanzlosen Adepten sind es. Daß über diese inhaltlichen Kontrafakturen hinaus strukturelle Parallelen zwischen der Novelle und dem 1. Akt der *Walküre* bestehen, ist nicht schlüssig zu belegen.

Man hat, ohne wirklich überzeugende Plausibilität zu erreichen, das Wagnersche Prinzip der leitmotivischen Verknüpfung in Manns Erzählwerk nachweisen wollen, von den *Buddenbrooks* über die *Tristan*-Novelle bis zur *Joseph*-Tetralogie, die dem Bauplan von Wagners *Ring* folge. Die Leistung der literarischen Leitmotive ist in ihrer strukturellen Funktion und ihrer Semantik durchaus umstritten. Der Einsatz von formelhaften charakteristischen Sprachwendungen gehört einer traditionellen literarischen Poetik ebenso an wie einer musikalischen, muß also nicht aus Wagners Werk abgeleitet sein. Obendrein sind Manns 'Leitmotive' in den seltensten Fällen Bedeutungsträger von Gewicht, die den zentralen Motiven im *Ring* vergleichbar wären, Ausnahmen sind die namentlichen Korrespondenzen wie im Fall des *Wälsungenbluts*.

Der Beginn des *Joseph*-Romans ist sicher dem Beginn des *Rheingold* nachgebildet, und die mythische Transparenz der Figuren verdankt dem Wagnerschen Vorgehen vermutlich wesentliche Anregungen, aber als eine Umsetzung des *Rings* ins Erzählerische darf man den Roman nicht betrachten.

Auch der *Doktor Faustus* ist kein verkappter Wagner-Roman, obwohl es spielerisch-gelehrte Chiffren darin gibt, die auf Wagners Werk und Person verweisen. So nimmt die Beschreibung von Adrian Leverkühns letztem Werk, *Doktor Fausti Weheklag* die Schlußwirkung der *Götterdämmerung* mit der *Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit* auf. Die eigentliche Auseinandersetzung mit Wagner und mit dem *Ring* im Besonderen vollzieht sich nicht im literarischen, sondern in Manns essayistischem Werk.

Ähnlich wie Wagner selbst hat auch Thomas Mann seine künstlerische Produktion mit Essays begleitet, die sich nicht unmittelbar auf seine Werke beziehen, aber dennoch in Wechselbeziehung mit ihnen stehen. Die beiden Abhandlungen, die sich mit dem *Ring*, die erste eher paradigmatisch, die zweite ausführlich, auseinandersetzen, sind nicht zufällig zur Zeit der Arbeit an der *Joseph*-Tetralogie mit ihrer an Wagner orientierten mythischen Transparenz entstanden. Der Essay *Leiden und Größe Richard Wagners* entstand als Grundlage für einen Vortrag zu Wagners 50. Todestag am 10. 2. 1933, er wurde Anlaß zum Richard-Wagner-Protest der Stadt München, in dessen Folge Mann ins Exil ging.

Anliegen von Manns weitgespannter und eher assoziativ strukturierter Darlegung ist die Usurpation Wagners durch die Völkischen und den Nationalsozialismus. Mann zeichnet einen Wagner, der ein Gegenbild zu Hitlers Wagner sein soll. In unserem Zusammenhang ist einmal der Abschnitt über Mythos und Psychologie, dann der über die nationale Ausrichtung Wagners wichtig. Mann sieht in Wagners Mythensynthese eine Verbildlichung und Episierung der Freudschen Tiefenpsychologie *avant la lettre*. Als Beispiele dienen ihm der Holländer, Siegfried und Kundry; beim jungen Siegfried unter der Linde entdeckt er die Mutterbindung, die ihn zunächst auch in seinem Verhältnis zur Partnerin bestimmt. Wie Freud versteht er solche psychoanalytischen Erkenntnisse als archetypische anthropologische Phänomene. Darin liege die Überzeitlichkeit des Mythos und so ist Sieg-

fried – im Gefolge von Wagners *Nibelungen*-Aufsatz – auch der Sonnengott, die “von Wintergrimm gemordete Schönheit” (S. 72), die sich historisch in verschiedenen Gestalten manifestiert: Tammuz, Adonis, Osiris, Dionysos, Jesus. Die gesellschaftliche und politische Dimension von Wagners Werk tritt gegenüber der mythisch-psychologischen zurück, nicht aber die seiner Person und Wirkung: er sieht Wagner in den Konflikt zwischen sozialer Revolution und nationaler, ja nationalistisch-imperialistischer Anbiederung verstrickt und das zeitgenössische Wagnerianertum als Zuarbeiter der (im Werk nicht begründeten) Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten.

Weitaus weniger kritisch was diese Dimension betrifft, ist die in Zürich gehaltene Einführung *Richard Wagner und der Ring des Nibelungen* (16. November 1937). Hier sieht er die revolutionäre Vergangenheit Wagners deutlicher, betrachtet den *Ring* jedoch, wie vorher, als ein “Weltgedicht” über die “mythischen Grundtypen der Menschheit” (S. 146). Davon daß Wagner, und vor allem die Wagnergemeinde, dem Mißbrauch vorgearbeitet haben können, ist kaum mehr die Rede. Wenn er den Verzicht auf das *Soziale* als typisch deutsch (und typisch wagnerisch) ansieht, so ist das sicherlich eine Verkennung dieser Dimension im *Ring*, aber die Zürcher Bürger mochten ihm wohl nicht als geeignete Adresse für derartige Diagnosen erscheinen. Stärker als bisher geht es ihm um die Beschreibung von Wagners musikalischer Kunst, er zeigt wieder einmal, daß er ein Meister des literarischen Nachvollzugs von Musik ist, wie er es in der *Tristan*-Novelle und im Musikkapitel des *Zauberbergs* (*Fülle des Wohllauts*) demonstriert hatte. Sein erzählerischer Nachvollzug des Trauermarschs aus der *Götterdämmerung* beruht auf einer genauen Kenntnis der Bedeutungen der Motive und einer hörenden Sensibilität für die Eigenart ihres Erklingens. So wird ihm vor allem das Erzählerische im *Ring*, das *szenische Epos* zum Gegenstand der Bewunderung. Die literarische Umsetzung von Wagners Musik, ihre Beschreibung, und nicht ihre Analyse, ist es, was Thomas Mann betreibt, darin sind ihm weniger aufmerksam Hörende und weniger beredt Formulierende vorangegangen und gefolgt. Man täte Thomas Mann jedoch unrecht, würde man ihn auf diese Art zum Opernführer für literarisch Gebildete reduzieren, seine Reflexion über den Mythos bei Wagner deckt eine wichtige, wenn auch nicht die einzige Dimension auf, und die, wenngleich nicht konsequent verfolgte, Kritik an den spezifischen Komponenten des Werks und mehr noch der Tradition, die die Vereinnahmung förderte, wurde erst in den Inszenierungen der siebziger Jahre bildlich thematisiert. So ist es einerseits verständlich, daß man Thomas Mann in die entpolitisierte Neubegründung der Bayreuther Festspiele einbinden wollte, andererseits auch konsequent, daß Thomas Mann sich vor diesem Umgang mit Wagners Werk zurückgehalten hat.

*

Wagners *Ring* teilt mit dem *Nibelungenlied* anscheinend eine nahezu unendliche Interpretierbarkeit. Durch seine brüchige literarische Gestalt ist das *Nibelungenlied* für immer neue aktualisierende Sinngebungen offen, wie sich in seiner Funktionalisierung in unterschiedlichsten Zusammenhängen der kulturellen und politischen Geschichte zeigt. Wagners *Ring* hingegen erreicht diese Offenheit bewußt durch seine kalkulierte mythische Uneindeutigkeit. Bei aller Verwurzelung im ‘Mythos des 19. Jahrhunderts’ sind doch dessen Vorgaben absichtlich nicht so stringent umgesetzt, daß nicht andere, immer neue Aus-

legungen möglich wären. Dank seiner überlegten und überlegenen künstlerischen Gestalt sind wir als Hörende und Schauende zwar unbewußt überzeugt, daß es ein Sinnzentrum des *Rings* gibt, was es jedoch enthält, kann, ja muß jeder Rezipient immer wieder neu entdecken.

Text:

Richard Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen, Leipzig 1907, Bd. 2 (Siegfrieds Tod), Bd. 5/6 (Der Ring des Nibelungen).

Quellen:

Edda: Lieder der alten Edda, aus der Handschrift hg. und erklärt durch die Brüder Grimm, Berlin 1815. – Ludwig Ettmüller, Die Lieder der Edda von den Nibelungen. Stabreimende Verdeutschung nebst Erläuterungen, Zürich 1837.

Nibelungenlied: Der Nibelunge Noth und die Klage, hg. von Karl Lachmann, Berlin 1826. – Der Nibelunge Nôt und diu Klage, hg. von Al. J. Vollmer, Leipzig 1843.

Völsungasaga: Friedrich Heinrich von der Hagen, Nordische Heldenromane, Bd. 4, Breslau 1815. Jacob Grimm, Deutsche Mythologie, 2 Bde., Göttingen ²1843, ³1854.

Dokumente:

Karl Frenzel, Berliner Dramaturgie, Bd. 2, Hannover 1877.

[Richard Fricke] Richard Wagner auf der Probe. Das Bayreuther Tagebuch des Ballettmeisters und Hilfsregisseurs Richard Fricke. Mit einem Nachwort von Joachim Herz, Stuttgart 1983.

Eduard Hanslick, Richard Wagners Bühnenfestspiel in Bayreuth, hg. von Peter Wapnewski, Kassel 1987.

Julius Hey, Richard Wagner als Vortragskünstler, Leipzig 1911.

Alfred Kirchner und Rosalie, Mythos als Szene. Anmerkungen zur Neuinszenierung von 'Der Ring des Nibelungen', in: 'Alles ist nach seiner Art'. Figuren in Richard Wagners 'Der Ring des Nibelungen', hg. von Udo Bernbach, Stuttgart/Weimar 2001, S. 189-195 (+ 40 Originalskizzen und Entwürfe von Rosalie).

Thomas Mann, Wagner und unsere Zeit. Aufsätze, Betrachtungen, Briefe, hg. von Erika Mann, Frankfurt/M. 1963.

Franz Müller, Der Ring des Nibelungen. Eine Studie zur Einführung in die gleichnamige Dichtung Richard Wagners, Leipzig/Berlin ²1876 (Erste Ausgabe 1862).

Angelo Neumann, Erinnerungen an Richard Wagner, Leipzig ⁴1907, Nachdruck 1976.

Friedrich Theodor Vischer, Vorstellung zu einer Oper, in: F. Th. V., Kritische Gänge, Bd. 2, München ²⁰J., S. 451-478.

Cosima Wagner, Die Tagebücher, hg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München/Zürich 1979.

Richard Wagner, Sämtliche Briefe II, Bd. 2, Leipzig 1970. – Richard Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe, 16 Bde., Leipzig 1907. – Richard Wagner, Mein Leben, hg. von Martin Gregor-Dellin, München 1965.

Forschung:

- Bailey, Robert, *The Method of Composition*, in: *The Wagner Companion*, hg. von Peter Burbridge und Richard Sutton, London/Boston 1979, S. 269-338.
- Barth, Herbert u.a. (Hg.), *Der Festspielhügel*, München 1973.
- Bergfeld, Joachim, *Adolphe Appias Bedeutung für die Entwicklung der modernen Inszenierung*, in: *Wagners Werk und Wirkung. Festspielnachrichten. Beiträge 1957-1982*, Bayreuth 1983, S. 13f.
- Bauer, Oswald Georg, *Die Aufführungsgeschichte in Grundzügen*, in: *Richard-Wagner-Handbuch*, hg. von Ulrich Müller und Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 647-674.
- Bermbach, Udo, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie (Fischer Taschenbuch 12249)*, Frankfurt/M. 1994. – Ders., *Über den Zwang, Richard Wagner immer wieder zu nazifizieren*, in: *Musik & Ästhetik 1*, Heft 3 (1997) 82-90. – Ders., *'Des Sehens selige Lust'. Einige Stationen der 'Ring'-Deutungen seit 1876*, in: *'Alles ist nach seiner Art'. Figuren in Richard Wagners 'Der Ring des Nibelungen'*, hg. von U. B., Stuttgart/Weimar 2001, S. 1-26.
- Bermbach, Udo und Hermann Schreiber (Hg.), *Götterdämmerung. Der neue Bayreuther Ring*, Berlin 2000.
- Borchmeyer, Dieter, *Politik und Anti-Politik im Kunst-Mythus*, in: *Richard Wagner, Der Ring des Nibelungen. Ansichten des Mythus*, hg. von Udo Bermbach und Dieter Borchmeyer, Stuttgart/Weimar 1995, S. 39-48.
- Borchmeyer, Dieter, Anni Maayani und Susanne Vill (Hg.), *Richard Wagner und die Juden*, Stuttgart 2000.
- Branscombe, Peter, *Die sprachliche Form der Dramen*, in: *Richard-Wagner-Handbuch*, hg. von Ulrich Müller und Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 175-196.
- Conrad, Herbert, *"Mit Appia nichts zu schaffen ..."*, in: *Wagners Werk und Wirkung. Festspielnachrichten. Beiträge 1957-1982*, Bayreuth 1983, S. 70-75.
- Dahlhaus, Carl, *Über den Schluß der 'Götterdämmerung'*, in: C. D., *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München 1989, S. 111-139.
- Danuser, Hermann, *Musikalische Manifestationen des Endes bei Wagner und in der nachwagnerischen Weltanschauungsmusik* in: *Das Ende*, hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1996, S. 95-122, 650-667.
- Eger, Manfred, *Wagner in Parodie und Karikatur*, in: *Richard-Wagner-Handbuch*, hg. von Ulrich Müller und Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 760-776.
- Ewans, Michael, *Wagner and Aeschylus. The 'Ring' and the 'Oresteia'*, London 1982.
- Fischer, Jens Malte, *Große Stimmen von Enrico Caruso bis Jessye Norman*, Stuttgart 1993. – Ders., *Richard Wagner 'Das Judentum in der Musik' (Insel Taschenbuch 2617)*, München 2000.
- Fischer, Ludwig, *Mythos und musikalische Struktur*, in: *Richard Wagner, Der Ring des Nibelungen. Ansichten des Mythos*, hg. von Udo Bermbach und Dieter Borchmeyer, Stuttgart/Weimar 1995, S. 27-38.
- Frank, Manfred, *Weltgeschichte aus der Sage*, in: *Bayreuther Festspiele 1994*, Bayreuth 1994, S. 16-37.
- Frank, Roberta, *The invention of the viking horned helmet*, in: *International Scandinavian studies*, hg. von Michael Dallapiazza, Triest 2000, S. 199-208.
- Friedländer, Saul und Jörn Rüsen (Hg.), *Richard Wagner im Dritten Reich*, München 2000.

- Hamann, Brigitte, *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*, München/Zürich 2002.
- Heldt, Georg, *Richard Wagner, Mittler zwischen den Zeiten (Wort und Musik 3)*, Anif/Salzburg 1990.
- Herz, Joachim, *Die realistisch-komödiantische Wagnerinterpretation 1960-1976*, in: *Richard Wagner 1883-1983. Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposions*, Stuttgart 1984, S. 3-34.
- Höltenschmidt, Edith, *Die Mittelalter-Rezeption der Brüder Schlegel*, Paderborn u.a. 2000.
- Hübner, Kurt, *Die Wahrheit des Mythos*, München 1985.
- Irmer, Hans-Jochen und Wolfgang Stein (Hg.), *Joachim Herz. Regisseur im Musiktheater*, Berlin 1977.
- Kesting, Jürgen, *Die großen Sänger des 20. Jahrhunderts*, Düsseldorf u.a. 1993
- Koppen, Erwin, *Der Wagnerismus – Begriff und Phänomen*, in: *Richard-Wagner-Handbuch*, hg. von Ulrich Müller und Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 609-624.
- Kühnel, Jürgen, *Über Wieland Wagner*, in: *Richard Wagner 1883-1983. Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert. Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposions*, Stuttgart 1984, S. 491-514. – Ders., *Richard Wagners 'Ring des Nibelungen'. Stoffgeschichtliche Grundlagen. Dramaturgische Konzeption. Szenische Realisierung*, Siegen 1991.
- Lewin, Michael, *Harry Kupfer*. Wien/Zürich 1988. – Ders., *Der 'Ring' – Bayreuth 1988-1992*, Hamburg 1991.
- Magee, Elizabeth, *Richard Wagner and the Nibelungs*, Oxford 1990.
- Mahnkopf, Claus, *Wagners Kompositionstechnik*, in: *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne*, hg. von C. M., Stuttgart 1999, S. 159-182.
- Mayer, Hans, *Richard Wagner. Mitwelt und Nachwelt*, Stuttgart/Zürich 1978.
- McCreless, Patrick, *Wagner's Siegfried. His Drama, History and Music*, Ann Arbor (Mich.) 1982.
- Mertens, Volker, *Richard Wagner und das Mittelalter*, in: *Richard-Wagner-Handbuch*, hg. von Ulrich Müller und Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 19-59. – Ders., *Amelungenlied und Nibelungenlied. Richard Wagner und Karl Simrock*, in: *La chanson des Nibelungen hier et aujourd'hui*, hg. von Danielle Buschinger und Wolfgang Spiewok (Wodan 7), Amiens 1991, S. 113-128. – Ders., *Siegfried unter der Linde*, in: *Richard Wagner. Points de départ et aboutissements – Anfangs- und Endpunkte. Actes du colloque Amiens 2001*, hg. von Danielle Buschinger u.a., Amiens 2002, S. 343-358.
- Meyer-Kalkus, Richard, *Richard Wagners Theorie der Wort-Ton-Sprache in 'Oper und Drama' und der 'Ring des Nibelungen'*, *Athenäum* 6 (1996) 153-195.
- Müller, Ulrich, *Richard Wagner und die Antike*, in: *Richard-Wagner-Handbuch*, hg. von Ulrich Müller und Peter Wapnewski, Stuttgart 1986, S. 7-18.
- Müller, Ulrich und Oswald Panagl, *Ring und Gral. Texte, Kommentare und Interpretationen zu Richard Wagners 'Ring des Nibelungen', 'Tristan und Isolde', 'Die Meistersinger von Nürnberg' und 'Parsifal'*, Würzburg 2002.
- Münkler, Herfried, *Mythen-Politik. Die Nibelungen in der Weimarer Republik*, in: *Richard Wagner – 'Der Ring des Nibelungen'. Ansichten des Mythos*, hg. von Udo Bermbach und Dieter Borchmeyer, Stuttgart/Weimar 1995, S. 157-174.
- Palm, Helga-Maria, *Richard Wagners 'Lohengrin'. Studien zur Sprachbehandlung (Studien zur Musik 6)*, München 1987.
- Panofsky, Walter, *Wieland Wagner*, Bremen 1964.

- Petzet, Detta und Michael, *Die Richard-Wagner-Bühne Ludwigs II.*, München 1970.
- Reck, Alexander, Friedrich Theodor Vischer und Wagner, *Euphorion* 92 (1998) 375-393.
- Reimers, Theresia E., *Wagnerbühne zwischen Jugendstil und Expressionismus*, in: *Wagners Werk und Wirkung, Festspielnachrichten. Beiträge 1957-1982*, Bayreuth 1983, S. 207-210.
- Reinke, Claudius, *Musik als Schicksal. Zur Rezeption und Interpretationsproblematik der Wagnerbetrachtung Thomas Manns*, Osnabrück 2002.
- Schäfer, Walter Erich, *Wieland Wagner*, Tübingen 1970.
- Scheinköth, Thomas, *Einmischung ins Musikleben*, in: Louise Otto-Peters. *Ihr literarisches und publizistisches Werk. Katalog zur Ausstellung*, hg. von Johann Ludwig und Rita Joreck, Leipzig 1995, S. 85-92.
- Schmidt, Wolf-Gerhard, *Der ungenannte Quellentext. Zur Wirkung von Fouqués 'Held des Nordens' auf Wagners Ring-Tetralogie*, *Athenäum* 11, Nr. 40 (2001) 45, 159-191
- Schneider, Andrea, *Die parodierten Musikdramen Richard Wagners. Geschichte und Dokumentation Wagnerscher Opernparodien im deutschsprachigen Raum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkriegs (Wort und Musik 27)*, Anif/Salzburg 1996.
- Schulte-Wülwer, Ulrich, *Das Nibelungenlied in der deutschen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Gießen 1980.
- Spotts, Frederic, *Bayreuth. Eine Geschichte der Wagner Festspiele*, München 1994.
- Steane, John B., *The Grand Tradition. Seventy Years Singing on Record*, London 1974.
- Stephan, Rudolf, *Gibt es ein Geheimnis der Form bei Richard Wagner?*, in: *Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg 1970, S. 9-16.
- Storch, Wolfgang (Hg.), *Die Nibelungen. Bilder von Liebe, Verrat und Untergang*, München 1987.
- Vaget, Hans Rudolf, *Fontane, Wagner und Thomas Mann. Zu den Anfängen des modernen Romans in Deutschland*, in: Theodor Fontane und Thomas Mann, hg. von Eckard Heftrich, Frankfurt/M. 1998, S. 249-274. – Ders., *Poisoned Arrows. Wagner, Hitler, "und kein Ende"*, *Journal of the American Musicological Society* 54 (2001) 662-667.
- Weisstein, Ulrich, *Wovon man nicht sprechen kann, davon muß man singen. Varieties of verbal utterance in opera*, in: *Word and music defining the field*, hg. von Walter Bernhart, Amsterdam 1999, S. 155-183.
- Westernhagen, Curt von, *Die Entstehung des Ring. Dargestellt an den Kompositionsskizzen Richard Wagners*, Zürich/Freiburg i.Br. 1973.
- Wilberg, Petra-Hildegard, *Richard Wagners mythische Welt*, Freiburg 1996.
- Würffel, Stefan, *Alberich und Mime – Zwerge, Gecken – Außenseiter*, in: 'Alles ist nach seiner Art'. *Figuren in Richard Wagners 'Der Ring des Nibelungen'*, hg. von Udo Bermbach, Stuttgart/Weimar 2001, S. 120-143.
- Zelinsky, Hartmut, *Richard Wagner – ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876-1976*, Frankfurt/M. 1976.