

PHILOLOGICA GERMANICA

Herausgeber

Hermann Reichert

gemeinsam mit

**Alfred Ebenbauer, Otto Gschwantler, Richard Schrod, Ingrid Strasser,
Klaus Zatloukal**

Band 9

PHILOLOGICA GERMANICA

9

**DIE GRIMMS, DIE GERMANISTIK
UND DIE GEGENWART**

Herausgegeben von

VOLKER MERTENS

1988

FASSBAENDER · WIEN

Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums für Wissenschaft
und Forschung

Alle Rechte vorbehalten
ISBN 3-900583-11-5
Copyright © 1988 by Fassbaender
A-1150 Wien, Lichtgasse 10
Druck: E. Becvar, A-1150 Wien

Die Grimms, Wagner und Wir

Volker Mertens

„Weia! Waga! wagala weia! wallala weiala weia!“ – so singt die Rheintochter Woglinde zu Beginn von Wagners „Rheingold“, dem „Vorabend“ zu seinem „Ring des Nibelungen“. Diese je nach Assoziationsbereitschaft dadaistisch oder kinderliedhaft anmutenden Klänge hat Wagner – von Jacob Grimm. Nicht direkt freilich, sondern gewonnen durch assoziatives Verändern: in der „Deutschen Mythologie“ (S. 550-57) hatte er ein „altdeutsches heilawac“ gefunden, dieses für seinen Zweck als „weia waga“ geschmeidiger gemacht und daraus nach dem „eia-popeia“ der Kinderstubenlieder eine „wurzelhafte syllabische Melodie“ für seine Rheintöchter gebildet – so schreibt er an Nietzsche.¹ Im 20. Kapitel der „Deutschen Mythologie“ handelt Jacob Grimm von den Elementen, an erster Stelle vom Wasser, und dort heißt es: „Wasser, zu heiliger Zeit, mitternachts vor sonnenaufgang, in feierlicher stille geschöpft, führt noch späterhin den namen heilawac. . .“ (S. 551). Daß man in der Frühzeit der Germanistik, ähnlich wie Wagner, relativ unbefangen mit sprachlichen Klängen umgehen konnte, zeigt Jacob Grimms frühe Abhandlung „Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte. Mit altdeutschen Beispielen.“ Dort werden Wilhelm Tell, der Velent der Wilkina-Saga, der englische Wildräuber Adam Bell und der griechische Held Bellerophon nach Inhalt der Sage und Klang des Namens zusammengestellt, wobei, damit alles stimmt, die Namen der Handlungsträger noch mit denen von Eltern, bzw. Kindern und Brüdern vertauscht werden müssen. Wagner hat sich ähnlich sowohl durch den Klang des Wortes wie seine allgemeine, nicht jedoch die spezielle Bedeutung „heilige Woge = Wasser“ anregen lassen, weniger also durch den engeren Kontext – wohl aber den weiteren, denn er konnte am Schluß der Kapiteleinleitung Grimms lesen, daß die Elemente Wasser, Feuer und Luft „dem menschlichen geschlecht von früher zeit an heilig und ehrwürdig“ erschienen, noch vor dem Auftreten von Göttern – „alle elemente sind reinigend, heilend, sühnend.“ Das aber übernahm nun Wagner – vom Uranfang auf dem Grunde des Rheins bis zum Ende der „Götterdämmerung“, wo Feuer und Wasser die Schuld der

Helden und Götter sühnen und – vielleicht – auch heilen: die Rheintöchter spielen mit dem Ring, der Naturzustand ist wiederhergestellt.

Die Art, wie Wagner hier mit Grimms „Mythologie“ verfuhr, ist kennzeichnend für seinen produktiven Umgang mit Quellen. Rechtfertigt das jedoch, daß er gerade dieses Buch als eines der wichtigsten nannte, in „Mein Leben“ zum Jahre 1843 davon sprach, er könne „den Erfolg hiervon“ auf seine „innere Seelenstimmung nicht anders als mit einer vollständigen Neugeburt bezeichnen“? (S. 273). Er charakterisiert die „unbequeme Mythologie“ durchaus richtig: „Aus den dürftigsten Bruchstücken einer untergegangenen Welt, von welcher fast gar keine plastisch erkennbaren Denkmale übrigblieben, fand ich hier einen wirren Bau ausgeführt, der auf den ersten Anblick durchaus nur einem rauhen, von ärmlichen Gestrüpp durchflochtenen Geklüfte glich. Nach keiner Seite hin etwas Fertiges, nur irgendwie einer architektonischen Linie Gleichendes antreffend, fühlte ich mich oft versucht, aufzugeben.“ So weit Wagner.

Jacob Grimm hatte aus der Überlieferungslage der Zeugnisse der germanischen Mythologie die Konsequenz gezogen und darauf verzichtet, ein mythologisches System zu rekonstruieren, vielmehr die Zeugnisse aus allen Zeiten und allen Quellen, von der Heldendichtung, über die Heiligenlegende bis zum Volksbrauchtum lediglich nach einer klassifikatorischen Systematik präsentiert. „Ich bekenne“, sagt er, „daz mir wenig daran gelegen hat in dem unzusammenhang unserer fast ganz aus der fuge gerathenen mythen ein system zu entdecken, das der deutschen Götterlehre unter den übrigen des alterthums eigen wäre“ (Kleine Schriften 8, 167). Also entspricht in seiner Perspektive die fehlende Systematik nicht nur der Situation der Überlieferung, sondern auch der Eigenart des germanischen Mythos, der als immer lebendiger noch nicht zur festen Götter-Lehre geronnen war, sondern sozusagen immer und überall an das geschichtliche Ereignis herantreten kann. Und gerade diese Möglichkeit fasziniert Wagner: die Omnipräsenz des Mythischen bedeutet für ihn: fortwirkende Produktivität des Mythos. „Und doch war ich durch wunderbaren Zauber festgebannt: die dürftigste Überlieferung sprach urheimatlich zu mir, und bald war mein ganzes Empfindungswesen von Vorstellungen eingenommen, welche sich immer deutlicher in mir zur Ahnung des Wiedergewinns eines längst verlorenen und stets wieder gesuchten Bewußtseins gestalteten. Vor meiner Seele baute sich bald eine Welt von Gestalten auf, welche sich wiederum so unerwartet plastisch und urverwandt kenntlich zeigten, daß ich, als ich sie deutlich vor mir sah und ihre Sprache in mir hörte, endlich nicht begreifen konnte, woher

gerade diese fast greifbare Vertrautheit und Sicherheit ihres Gebarens kam“ (Mein Leben, S. 273).

Das ist die kongeniale Reaktion des großen Mythenmachers Wagner – für ihn war Grimms Werk gerade weil es „resultatarm“ war, wie Karl Simrock² rügen zu können glaubte, eine Quelle der Inspiration, nicht nur wegen der inhaltlichen Momente, die er dort entnehmen konnte, sondern vor allem wegen des Aggregatzustandes der Mythen, der geradezu einlud, eine „Welt von Gestalten“ zu bauen. Es ging Wagner nicht darum, wie Simrock in seiner „Mythologie“ beabsichtigte, den „von Grimm gehäufte(n) Schatz mythologischen Wissens durch Deutung geistig zu verwerthen, und auf den offenen Markt zu bringen“³ sondern seine eigenen Stoffe und Gestalten mit Hilfe der „Mythologie“ auf ihr mythisches Potential hin zu deuten.

Für seinen „Tannhäuser“, an dem er gerade arbeitete, als er Grimms „Mythologie“ entdeckte, konnte er noch nichts damit anfangen – er nahm aus ihr nur die Identifizierung von Venus und Frau Holda (S. 780) im Lied des Hirten zu Beginn der 3. Szene des 1. Akts „Frau Holda kam aus dem Berg hervor / zu ziehn durch Fluren und Auen“ – was aber keine Konsequenzen für die Deutung der vorher konzipierten Handlung haben konnte. Auch im „Lohengrin“ ist Wagner noch nicht der selbständige Mythenbauer, es bleibt beim Schwanritter als Märchen mit „Mittelalter-Colorit“. Mythisches kommt zwar aus der Schwanenkindergeschichte hinzu am Schluß mit der Rückwandlung des verzauberten Schwans zu Gottfried, dem „Führer von Brabant“ – aber das gehorcht doch nur dem Erfordernis eines noch halbwegs glücklichen Endes, das lieto fine der Operntradition hat mit dem zentralen Märchenmotiv von der gestörten Mahrtenehe nichts zu tun. Sowohl die Schwanritter- wie die Schwankindergeschichte kannte Wagner übrigens aus den „Deutschen Sagen“ der Brüder Grimm von 1816 und 1818. Wagners eigentliches mythologisches Drama ist der „Ring des Nibelungen“ – ein synthetischer Weltmythos aus den Mythen.⁴

Die Genese des Werks ist aufschlußreich – und ohne die Grimms nicht zu denken. Wagner nennt bei den Büchern, die ihm für die Tetralogie besonders bedeutsam waren, neben der Ausgabe des „Nibelungenliedes“ von Lachmann, Jacob Grimms „Deutsche Mythologie“ und Wilhelm Grimms „Deutsche Heldensage“ von 1829. Wilhelms Werk, anders als Jacobs gibt nicht nur die Zeugnisse der Heldensage, sondern schließt ein Kapitel „Ursprung und Fortbildung“ an. Bei der Fortbildung unterscheidet er „Erweiterungen“ (5), Übertragungen in andere Sagenkreise, die er „Einkleidung“ nennt (6), und die eigentliche „Übertragung“, d. h.

die Verwendung des gleichen Sagenmotivs oder Handlungsmodells in unterschiedlichen Konstellationen (7) sowie spätere „Beschränktheit der Ansicht“, d. h. Mißverständnis des älteren (8) und schließlich die Auswirkung der veränderten sozialen und politischen Vorgaben, was Wilhelm die „veränderte Sitte“ nannte (9). Seine Auffassung ist also eine eigentlich historische, die Sage, so resümiert er, habe „sich allezeit neben der Geschichte ihren Platz angewiesen“ (S. 448f.), während bei Jacob ja gerade kein so eindeutiges Verhältnis des Mythos zur Historie definiert ist. Die Konzeption Wihelms von einem Ursprung der Sage und ihrer Veränderung in bestimmten Dimensionen, so daß z. B. die mittelhochdeutschen Epen als Übermalung, Entstellungen des eigentlichen Kerns erscheinen, liegt – als von der deutschen Romantik vermitteltes Denkmodell Wagners Umgang mit dem mhd. „Lohengrin“ zugrunde – so schreibt er 1845 an Albert Wagner: „das altdeutsche Gedicht, welches uns diese hochpoetische Sage bewahrt hat, ist das dürftigste und platteste, was in dieser Art auf uns gekommen ist, und ich fühle mich in der Befriedigung des Reizes sehr glücklich, die fast unkenntlich gewordene Sage aus dem Schutt und Moder der schlechten prosaischen Behandlung des alten Dichters erlöst . . . zu haben“. Die Schwanensage, so führt er in seiner Autobiographie aus – habe „durch all um jene Zeit vermöge seiner Studien ihm bekannt gewordenen Züge dieses Mythenkomplexes einen übermäßigen Reiz für seine Phantasie gewonnen“ (S. 315). Er befreit nun die „alte Sage“ zwar mit Hilfe seiner mythologischen Kenntnisse – die er aus Görres Einleitung, aus den „Deutschen Sagen“ der Brüder Grimm, den „Niederländischen Sagen“ von Johann Wilhelm Wolf gewonnen hatte – aber unter Einsatz seiner dichterischen Erkenntniskraft, seiner Phantasie. So sagt er nämlich in dem zitierten Brief, er habe die Sage „durch eigene Erfindung und Nachgestaltung. . . wieder zu ihrem reichen, hochpoetischen Werte gebracht.“ Diese poetischen Fähigkeiten ermöglichen ihm, wie er später zu Cosima sagen wird, ein „ideales Bild von der Schönheit des Mittelalters“ zu geben⁵ und – so müßte man hinzufügen, ebenfalls die „ideale“ Gestalt der Sage. Und hierin unterscheidet er sich von dem Philologen, der in historisch-kritischem Vorgehen zum Ursprung zurückkommt. Die „eigene Erfindung“ des Dichters hat ebenso oder besser Zugang zum Mythos bzw. zur Sage wie die philologische Rekonstruktion. Und mit dieser Auffassung steht Wagner den Prämissen Jacobs näher. Wenn der geschärfte Blick des Mythologen auch in Legenden und Märchen, in Brauchtümlichem, Spuren der archaischen Mythen findet, so deshalb, weil ihm das Mythische als Immergegenwärtiges zugänglich ist – mehr noch gilt das für den Dichter. In dem Augenblick, da

der historische Ursprung von Sage und Mythos nicht mehr selbst als etwas historisch Bedingtes erscheint, ist er der Einbildungskraft des Dichters immer und überall präsent. Diese Vorstellung, daß der Mythos per definitionem sich der Aneignung durch historische Philologie entzieht und immer wieder aktualisierbar ist, verbindet Richard Wagner mit Jacob Grimm. Dieser hätte gewiß Wagners Umgang mit den altdeutschen Texten niemals gutgeheißen, er hätte darin wohl eine unzulässige Subjektivierung, eine Benützung mythischer Motive zur Selbstinszenierung gesehen und nicht eine echte Gegenwart des Mythos. Wagner selber hat später, in der „Mitteilung an meine Freunde“, den „Lohengrin“ zweifach verstehen wollen: einmal als Allegorie auf das Verhältnis von Künstler und Volk, dann als psychologische Symbolisierung des Geschlechterverhältnisses: Elsa als das wahrhaft Weibliche, Lohengrin als der selbstvernichtende männliche Egoismus – eine Aktualisierung einer durchgängigen Lebensproblematik Wagners, der, als er stirbt, an einem Aufsatz über das „Weibliche im Menschen“ arbeitete. Doch zeigt schon Wagners eigene Doppelinterpretation die Offenheit des „Lohengrin“, die er eben der mythischen Dimension verdankt.

Während der „Lohengrin“ zwar noch historisch fixierbar ist, in Antwerpen, in der ersten Hälfte des zehnten Jahrhunderts, das „Mittelalter-Colorit“ nicht nur im Sinn einer repräsentativen Historienmalerei eine bedeutende Rolle spielt, sondern mit König Heinrich auch eine geschichtliche Figur auftritt, die eine bestimmte historische Situation evoziert, die „Drangsal. . . die deutsches Land so oft aus Osten traf“, die Ungarnkämpfe nämlich, geht es Wagner jedoch eigentlich nicht mehr um das Historische – das war ihm nur Ausgangspunkt – sondern um das „ideale“ Mittelalter.

Den Schritt von der Geschichte zum selbstgemachten Mythos leistet er vollständig erst in seinem nächsten Projekt, dem „Ring des Nibelungen“. Im Spätsommer 1848 beschäftigte er sich mit einem Barbarossa-Drama: „der Begriff des Herrschers war hier in seiner kraftvollsten und ungeheuerlichsten Bedeutung aufgefaßt“ – gleichzeitig sollte die „richtige Erkenntnis der eigentätigen Vielgestaltetheit der Dinge dieser Welt“ vermittelt werden (Mein Leben, S. 390). Aber gerade diese Absicht, den „Begriff des Herrschers“, die „Vielgestaltetheit der Dinge dieser Welt“ darzustellen, führte Wagner weg vom historischen Stoff zum Mythos, zur Siegfried-Sage. „Weltgeschichte aus der Sage“ lautet der Untertitel des damals entstandenen Aufsatzes „Die Wibelungen“. Die Verknüpfung von Weltgeschichte und Sage sicherte Wagner ab mit einer – von Franz Mones „Untersuchungen zur Geschichte der teutschen Heldensage“ an-

gerechter – kühnen etymologischen Kombination: die Nibelungen sind die Wibelungen oder Wibelingen, d. h. die Staufer, der Anlaut wurde wegen der Konkurrenz mit den Welfen entsprechend stabreimend verändert. Diese „wilde“ Etymologie erinnert an frühe Versuche Jacob Grimms, wie ich sie am Anfang zitiert habe, und konnte auch in einigen Kombinationen der „Deutschen Mythologie“ weitere Nahrung gefunden haben, die dem sprachwissenschaftlich ungebildeten Wagner ähnlich spekulativ vorkommen mochten. Die Wibelungen/Nibelungen seien Könige kraft des Nibelungenhorts, den man ihnen zuschrieb, gewesen, meint Wagner. Aber er führt nun nicht nur das Urkönigtum in seiner historischen Erscheinung bis zum Ende der Stauferzeit auf dem Marktplatz von Neapel vor, sondern erkennt eine noch tiefere Schicht: im Nibelungenmythos ist die Anschauung vom „Wesen des Besitzes, des Eigentums“ beschlossen. Der Hort, der „machtgebende Besitz“ wird von den echten Herrschern in immer neuer Tat errungen – in späterer Zeit aber nur mehr vererbt und zum Recht ohne eigentliche Berechtigung durch die kühne Tat. Die „Weltgeschichte aus der Sage“ wird im Schlußteil zur Weltdeutung mit Hilfe der Sage – wobei Wagner Wilhelm Grimms Hinweis, daß die sich in der Nibelungensage artikulierende Vorstellung von „dem mit dem Besitze des Goldes verbundenen Verderben“ eben nicht „den eigenthümlichen Inhalt der Sage“ bezeichne, sondern „sich auf die epischen Gedichte fast aller Zeiten und Völker anwenden lasse“ (Heldensage, S. 447f.), produktiv aufnahm. Gerade diese Vorstellung wurde zum Rahmen seiner Konzeption, die eben, weil sie dem Nibelungenstoff nicht „eigenthümlich“ ist, die Zusammenführung verschiedener Mythen und ihre Synthese erlaubte. Und die Erkenntnis, daß Mythologie den Dichter nicht bindet sondern vielmehr die Freiheit zur Neuschöpfung gibt, bewirkt Wagners „Neugeburt“, die er bei der Grimm-Lektüre erlebt. Sie ist in „Der Nibelungen-Mythos. Als Entwurf zu einem Drama“, vollendet am 4. Oktober 1848, vollzogen und liefert die Grundlage von „Siegfrieds Tod“, aufgezeichnet im November des gleichen Jahres. Die Vierteiligkeit der Ring-Dichtung, die drei Jahre später konzipiert wurde, ergab sich aus der dramatischen Notwendigkeit, die Vorgeschichte von Siegfrieds Tod anschaulich darzustellen, wodurch der Göttermythos breitere Repräsentanz erhielt und sich die Gewichtung verlagerte – wie schon aus der Umbenennung von „Siegfrieds Tod“ in „Götterdämmerung“ deutlich wird – die Konzeption änderte sich allerdings nicht. Jedoch wurde die Mythensynthese noch weiter ausgebaut. So fehlen noch die Rheintöchter zu Beginn (sie entstammen in dieser Form Wagners eigener Erfindung, eine Erweiterung der Rolle der Meerfrauen als Prophetinnen im „Nibelungen-

lied“), – eine Anzahl von Einzelzügen und vor allem der Schluß, um dessen Gestaltung Wagner lange gerungen hat. Wagner versetzte die mythischen Elemente, die er teils aus den eddischen Liedern und dem Nibelungenlied sowie der Völsunga-Saga gewann, teils in bereits isolierter Form bei Jacob Grimm und, in noch stärker bewahrtem Handlungskontext, in Wihelms „Deutscher Heldensage“ gefunden hatte, in seinen neuen Zusammenhang, den einer sozialen und politischen Weltdeutung: aus dem beispielhaften Heroenschicksal Siegfrieds wird die „Anschauung vom Wesen des Besitzes“ im namengebenden „Ring des Nibelungen“. Aber dieser Zusammenhang ist, wie die divergierenden Interpretationen des „Rings“ von George Bernard Shaw bis Dieter Schickling⁶ beweisen, nicht eindeutig, sondern hat kraft der mythischen Potenz der Elemente selber eine die bloße Allegorie überschreitende Dimension. Bevor ich das an zwei Beispielen illustriere, soll ein Vergleich mit einer anderen Form der Mythenrezeption Wagners Eigenart erhellen. Ich meine Karl Simrocks „Amelungenlied“, dessen Text Wagner selbst besaß und das er schätzte. Simrock wollte die „gesamte deutsche Heldensage, soweit sie in den Nibelungen und in der Gudrun nicht erhalten ist, in einem einzigen großen Gedichte“ darstellen, denn „die alte Ausführung“ sei „verloren oder nur in späten, zum Theil sehr rohen Überarbeitungen erhalten.“ (Nachwort S. 399). Die alte Gestalt der Sage soll durch Rückgriff auf eine Vielzahl von Quellen erneuert werden: deutsche Heldenepik, Edda und Vorzeitsaga, angelsächsische Epik (Beowulf und Wanderer), dazu Geschichtsquellen, ja Märchen – wie Dornröschen bei der Erweckung der „Walküre“, eine Parallele, auf die schon Wilhelm Grimm hingewiesen hatte. Durch Einbau von Teilen des Göttermythos, der meist als Bericht der Handlungsträger erscheint, hat Simrock nach dem Vorbild der Völsungasaga bereits eine Verknüpfung mit der Heldensage hergestellt – Odin ist der Stammvater seines Haupthelden Dietrich – aber sein Lebensschicksal ist nicht, wie bei Wagner, durch die Götter determiniert. Das Verfahren der Sagen- und Mythenverknüpfung ist bei Simrock und Wagner ähnlich, aber Wagner ist der wesentlich konsequentere und weiter ausgreifende Mythenmacher – einen Welt- und Gesellschaftsmythos hat der dichtende Bonner Professor nicht angestrebt. Er wollte vielmehr einen nationalen Aufruf an das deutsche Volk richten, „Rückkehr zum Selbstvertrauen, zu lebensfreudiger Tatkraft, aller Mannheit Entschiedenheit, die den Helden zum Gipfel der Macht und Größe führt“ bewirken. Entsprechend war die Resonanz gut, ja enthusiastisch – bis hin zu Hans Naumann, in einem Vortrag im Jahre 1944.⁷ Vorsichtiger war allerdings Wilhelm Grimm, der sieht, daß das Problem „in dem Verhält-

nis, in welchem die alten Sagen zu der Gegenwart stehen“, liegt. Und dieses Verhältnis sollte nach Simrocks Willen lediglich ein mahnendes, nicht ein deutendes sein wie bei Wagner. Diese Deutung aber konnte nicht aus Mythenaddition wie bei Simrock, sondern nur durch Mythen-synthese gewonnen werden. Der Mythos müsse, sagt Wagner in „Oper und Drama“ „der Anschauung des immer gegenwärtigen Lebens entsprechend neu erfunden werden“ – und er tut dies, indem er bekannte Mythemelemente (Mytheme mit Levi-Strauss, bzw. Mythologeme mit Kerenyi⁸) in andere Zusammenhänge einfügt, um dadurch neue Intentionen zu verwirklichen – ein Verfahren, das mit Levi-Strauss als „Bricolage“ bezeichnet werden kann.

Der Prosaentwurf bleibt noch weitgehend unter der logischen Vorgabe einer politischen Allegorie vom Unheil durch Besitz – ihn könnte man noch am ehesten im Sinne von Shaw interpretieren. Diese relative Eindeutigkeit geht im weiteren Verlauf der Mythenproduktion durch bricolage verloren – schon Shaw hat sich daran gestoßen: „Und nun, o Nibelungen-Zuschauer, Mut gefaßt; denn einmal haben alle Allegorien ein Ende, und die Stunde ihrer Erlösung aus all diesen Erklärungen ist gekommen. Alles, was sie jetzt noch sehen werden, ist Oper und nichts als Oper. Noch bevor viele Takte gespielt worden sind, werden Siegfried und die erweckte Brünnhilde... sich in ein prachtvolles Liebesduett stürzen...“⁹. Und vor allem häuft der irische Autor seinen Spott auf die „Götterdämmerung“, sie sei durch und durch eine große Oper. Seine Enttäuschung ist verständlich: die Heldengeschichte ist nur noch durch den Ring mit der politischen Allegorie verknüpft, hat aber keine gesellschaftlichen Prozesse zum Thema. Die Zunahme der Uneindeutigkeit in den verschiedenen Stadien der Arbeit am Ring, die Mythisierung also, läßt sich besonders gut an den verschiedenen Schlüssen zeigen. Der Prosaentwurf – und auch „Siegfrieds Tod“ – stellt nach der Rückgabe des Rings an die Rheintöchter die ideale Götterherrschaft wieder her, die Unterdrückung der Nibelungen wird aufgehoben, auch Alberich selbst wird frei: „Nur einer herrsche: Allvater! Herrlicher du! Freue dich des freiesten Helden! Siegfried führ’ ich dir zu: biet ihm minnlichen Gruß, dem Bürgen ewiger Macht!“ sollte Brünnhilde enden und man sollte sie sehen „wie sie behelmt und in strahlendem Waffenschmuck, auf leuchtendem Rosse, als Walküre, Siegfried an der Hand durch die Lüfte geleitet.“ Die ausgeführte Tetralogie hat drei Schlußvarianten, die man als den Bakunin-, den Feuerbach- und den Schopenhauerschluß bezeichnet hat; „von der Aktion zur Passion“ nennt es Hans Mayer¹⁰. Aber es ist nicht nur Zeichen der politischen Reaktion, wenn Wagner die gesellschaftspoli-

tische Evidenz fortschreitend zurücknimmt, sondern die im Verlauf der Komposition gewonnene Einsicht, daß gerade die Uneindeutigkeit die Möglichkeit des mythischen Dramas ist: „Hatte schon“, sagt er, „mit diesen Strophen (er meint die nicht komponierten) der Dichter in sentenziösem Sinne die musikalische Wirkung des Dramas im voraus zu ersetzen versucht, so fühlte er im Verlaufe der langen Unterbrechungen. . . zu einer jener Wirkung noch besser entsprechenden Fassung der letzten Abschiedsstrophe sich bewegen“ (Ges. Werke Bd. VI, S. 255) – diese Fassung ist der Schopenhauer-Schluß: „Trauernder Liebe tiefstes Leiden schloß die Augen mir auf: enden sah ich die Welt.“ – sind die letzten Worte Brünnhildes. Der endgültige Schluß enthält überhaupt keine Sentenz Brünnhildes. Der „Götter Ende dämmert nun auf“, ja, aber verkörpern „die Männer und Frauen“, die „in höchster Ergriffenheit“ zuzuschauen die neue befreite Gesellschaft im Sinne des Entwurfs, jetzt ohne die paternalistische Idealherrschaft der Götter? Oder ist eine Rückkehr zum Naturzustand mit der Möglichkeit eines zyklischen Verlaufs angedeutet? Auch die Musik ist nicht eindeutig. Im Orchester erklingt das Walhall-Motiv, baut sich auf zu früherem Glanz, aber die Götterburg scheint zusammenzubrechen, Rhein-Motive schlingen sich in das Motiv von Wotans Weltherrschaft und dann kommt eine Reminiszenz an die 1. Szene des 3. Akts „Walküre“, an Sieglindes Worte „O hehrstes Wunder“, als Brünnhilde ihr verkündet, daß sie Siegfried im Schoß trägt. Eine wehmütige Reminiszenz an den hehrsten Helden der Welt? Erwartung eines neuen, zeugenden Wunders? Ein zweiter Siegfried? Der musikalische Schluß bleibt ebenfalls absichtsvoll offen – „diese Schicht des Ungeschiedenen aber ist die mythische“ sagt Adorno im „Versuch über Wagner“¹¹. Wagner kannte aus der Völuspa (Nr. 59-66) die Vorstellung eines zyklischen Weltlaufs: nach dem Feuer entsteht eine neue Welt. Dieses Mythem hat er jedoch nicht integriert in seinen neuen Welt- und Menschenmythos, der sich der politischen Eindeutigkeit verweigert und in seiner Offenheit die Chancen für eine Vielzahl von Verständigungsmöglichkeiten bietet. Das ist letztlich eine Konsequenz von Wagners „Neugeburt“ durch die Beschäftigung mit Jacob Grimms „Deutscher Mythologie“: das Bewußtsein von der Heterogenität als Essenz des Mythischen.

Diese Heterogenität wirkte ins 20. Jahrhundert in unterschiedlicher Weise weiter. Ich will drei Beispiele von an Wagner, und damit letztlich an Grimm geschulter Mythenproduktion herausgreifen: Thomas Mann, die Ring-Inszenierung von Patrice Chereau 1976 in Bayreuth und – als Gegenbeispiel Tankred Dorsts mythisches Drama „Merlin“. (Daß Wagner für die Bildungswelt zum „Mittler des Mittelalters“ wurde, soll hier

nur am Rande interessieren, ebenso wie auch die Frage, was Wagner inhaltlich von Grimm übernommen hat, nicht im Zentrum stand. Diese Wirkung ist in der Musik, der Literatur, in der bildenden und darstellenden Kunst weitbelegt – von der Ergänzung der Nibelungenfresken Julius Schnorr von Carolsfelds in der Münchener Residenz durch Darstellungen aus Wagners Ring von Michael Echter in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts bis zu Herbert von Karajans Salzburger Lohengrin-Inszenierung vom Ende der 70er Jahre, in der Rahmenleisten im Stil der Mannessischen Handschrift die Bühne umgaben, um die Oper als „ideales Mittelalter“ zu präsentieren.)

„Selten, denke ich, wird auf einen Nicht-Musiker – und entschiedenen Nicht-Dramatiker – der Einfluß Wagners so stark und bestimmend gewesen sein, wie ich es von mir zu bekennen habe,“ sagt Thomas Mann über sich selbst in seinem 1917 veröffentlichten Aufsatz „Einkehr“ und noch 1933, in seinem Münchener Vortrag über „Leiden und Größe Richard Wagners“ bekennt er sich zu der „Passion für Wagners zaubervolles Werk“, die sein Leben begleite und selbst 1949 bricht durch die Skepsis vor „der deutschen Mischung aus Barbarismus und Raffinement“, dem „Hitler in Wagner“ die Begeisterung für sein Werk durch (an Emil Preetorius).¹²

Mann fasziniert an Wagner der „Komplex von Psychologie, Mythos und Musik“. Er sieht psychoanalytische Dimensionen in der Pubertät des Jungen Siegfried mit ihrer Verbindung von Mutterbindung, Sexualität und Angst, Ähnliches im 2. Akt des „Parsifal“ und, könnte man ergänzen, im 1. Akt Walküre: die Psychologisierung des mythischen Inzestmotivs (es kommt bei Wagner aus der Völsungasaga), das er im „Wälsungenblut“ und im „Erwählten“ wieder aufnimmt. Das Mythische erscheint Mann zu recht als die eigentliche Ausdrucksmöglichkeit Wagners, die „Perspektive reißt auf bis ins Erste und Früheste menschlichen Bildträumens“ (Wagner in unserer Zeit, Hamburg 1963, S. 72). Er sieht die Wendung zum Mythos als „kathartischen Prozeß“, als „Läuterung, Reinigung und Durchgeistigung“, und stellt ein Gegensatzpaar von „Rein-Menschlich“ gegen „Historisch-Politisch“ (S. 120) auf. Das „Rein-Menschliche“, das Wagner im Mythos gesucht und gefunden habe, ist für Thomas Mann weitgehend identisch mit dem Psychologischen, „seelische Ur-Poesie“, und wenn er dieses gleichzeitig als das Ungesellschaftliche und Unpolitische versteht, so ist das zweifellos eine Verkürzung von Wagners Dimensionen, die nicht zum wenigsten aus Manns Absicht entspringt, Wagner gegen seine Vereinnahmung durch den Nationalsozialismus zu verteidigen. „Man muß dem intellektuellen

Faschismus den Mythos wegnehmen und ihn ins Humane umfunktionieren. Ich tue längst nichts anderes mehr“, schrieb er 1941 an Karl Kerényi¹³. Und dieses Humane ist die Psychologie, das hatte er außer bei Wagner von dem Adressaten des Briefes gelernt, der die Lehre C. G. Jungs auf den Mythos angewendet hatte. Demgegenüber erschien die reaktionäre Re- und Pseudomythisierung, „Volk und Schwert und Mythos und nordische Heroik“ im Mund der Ideologen des 3. Reiches als „schnöde Entwendungen aus dem Vokabular von Wagners Künstler-Idiom.“ (Wagner in unserer Zeit, S. 150). Aber was betrieb Mann anderes, nur daß er es ironisch gebrochen, in artistischer Intellektualität tat, seine Mittel verwendete mit dem wissenden Lächeln, daß das Humane, Ur-Menschliche nur noch gewollt, aber nicht mehr verwirklicht, im Leben realisiert werden kann. Wagner hatte, so versucht Mann Nietzsches Wagner-Kritik zu widerlegen, die Einheit von „Frivolität und Moralismus“, eine „gesunde Art, krank zu sein“ (Wagner in unserer Zeit, S. 100), also das Zugleich von künstlerisch kalkulierter Wirkung und Gewissenhaftigkeit verwirklicht – ein Vorbild des modernen Künstlers Thomas Mann. Die Rettung des Mythischen durch Ironie und Travestie ist das was in der gegenwärtigen Situation bleibt, und Mann bedient sich dieses Mittels in Bezug auf Wagner zunächst noch reproduktiv in der „Lohengrin“-Travestie „Der kleine Herr Friedemann“ (wo dieser die Rolle Elsas übernimmt), in „Wälsungenblut“ und in der „Tristan“-Novelle. Die Werke Wagners selbst sind hier der Mythos, der ironisch anzueignen und damit intellektuell wiederzugewinnen war. Das mittelalterliche mythisierte Material selbst nämlich war verbraucht, nur noch in seiner Brechung durch Wagner rezipierbar. Auf seiner Suche nach Unverbrauchtem greift Mann zum alttestamentlichen Mythos im Josephs-Roman, und allgegenwärtig bleibt vor allem der antike Mythos, besonders z. B. im Felix Krull, der als Hermes mythisiert wird, aber auch in der griechischen Anthropogonie in der Wieder-Menschwerdung des erwählten Büßers Grigorß. Im „Joseph“ ist der Mythos nach dem Verfahren Wagners nicht mehr als ein geschlossenes System, ein Zusammenhang benutzt, den es, wenn auch ironisch gebrochen, wiederzuverwenden gälte, sondern ein Typenreservoir, auf das der Erzähler zurückgreifen kann. Mann hat nicht darüber reflektiert, daß er das bei Wagner gelernt hat, aber er hat es erkannt: Siegfrieds Tod als der Tod des Sonnenhelden – „die Perspektive reißt auf... Tammuz, Adonis, die der Eber schlug, Osiris, Dionysos, die Zerrissenen, die wiederkehren sollen als der Gekreuzigte... alles, was war und immer ist, die ganze Welt der geopferten, von Wintergrimm gemordeten Schönheit umfaßt dieser mythische Blick“

(Wagner in unserer Zeit, S. 72). Vergleichbares gibt es im Josephs-Roman: mythische Muster werden ineinander gespielt, Joseph wird auf Hermes, auf Siegfried bezogen – die mythische Pluralität erscheint als Möglichkeit der Befreiung von der mythischen Determination, wie sie die konservativ-präfaschistische Pseudomythisierung in den 20er und 30er Jahren betrieb. Joseph löst sich durch einen Bewußtwerdungsprozeß von der Identifikation mit der mythischen Rolle, aus dem „mythischen Kollektiv“ mit seinem Wiederholungszwang wird das Ich geboren, das frei über die mythischen Muster verfügt. Die Josephs-Tetralogie betreibt die Überwindung des Mythos in der freien Verfügbarkeit des mythischen Materials als Sinnggebung, d. h. das Verfahren selbst wird zum Thema des Romans, – aber damit entsteht, folgerichtig, ein neuer Mythos: der des bürgerlichen Individuums. Die Mythisierung des Ich vollzieht Mann einerseits, indem er die bei Wagner beobachtete Psychologie und damit eine neue Irrationalität aus der Rationalität gewinnt, andererseits in der bewußten Synthese von Mythen. Das ist Wagners Verfahren und es ist, wie wir gesehen haben, ohne Jacob Grimms Mythos-Konzeption nicht zu denken.

Thomas Mann hat die Verbindung von mythisch-musikalischer und gesellschaftlich-politischer Problematik, die er bei Wagner nicht sehen wollte, dann in seinem Faustus-Roman zu gestalten versucht und als musikalisches Modell Wagners Überwinder Arnold Schönberg gewählt – und sein Scheitern ist symptomatisch: das durch die Fähigkeit zum „Spiel mit den Mythen“ definierte bürgerliche Individuum bleibt der Fatalität, dem Teuflischen, ausgeliefert. Die Freiheit ist politisch und gesellschaftlich nicht zu bewahren, der Rückgriff auf das Paradigma des 19. Jahrhunderts, die Mythensynthese, muß scheitern. In der Konsequenz wurde der offene Schluß von Adrian Leverkühns letzter Komposition „Doktor Fausti Weheklag“, in der das romantische Musikdrama überwunden sein soll, unbeabsichtigt und unversehens in größte Nähe zum offenen Schluß der „Götterdämmerung“ gerückt – das „Wunder das über den Glauben geht“ – „O hehrstes Wunder“: „Eine Instrumentengruppe nach der anderen tritt zurück, und was übrigbleibt, womit das Werk verklingt, ist das hohe g eines Cellos, das letzte Wort, der letzte verschwebende Laut, in Pianissimo Fermate langsam vergehend. Dann ist nichts mehr, – Schweigen und Nacht. Aber der nachschwingend im Schweigen hängende Ton, der nicht mehr ist, dem nur die Seele noch nachlauscht, und der Ausklang der Trauer war, ist es nicht mehr, wandelt den Sinn, steht als ein Licht in der Nacht.“ (Ges. Werke VI, S. 651).

Thomas Mann wußte wohl kaum, daß Albert Speer am 12. April 1945 über den Berliner Rundfunk das Finale aus der Götterdämmerung

hatte spielen lassen, als „eine pathetische und zugleich melancholische Geste auf das Ende des Reiches“¹⁴ – der letzte „Mißbrauch mit Wagners großer Erscheinung“ durch den Nationalsozialismus, wie Mann in seinem Züricher Vortrag von 1937 die vereindeutigende Benutzung von Wagners Werk durch die Machthaber des Dritten Reiches nannte. Sie hatte 1933 begonnen mit dem Bayreuth-Besuch des Reichskanzlers Hitler – zustande gekommen durch Winifred Wagner, mit der er schon lange befreundet war. Zwar war das Abspielen von Deutschland-Lied und Horst-Wessel-Hymne untersagt worden, aber wie man das Werk Wagners jetzt verstand, formuliert ein Domprediger Martin aus Madgeburg als „Bayreuther Eindrücke“ 1934: „Vielleicht ist der Ring Wagners niemals so wenig als Genuß und so sehr als Aufgabe empfunden worden wie jetzt im Dritten Reich“¹⁵ – die Folge dieser Vereinnahmung war nach dem Krieg 1951 die Weigerung von Theodor Heuss, die neu eröffneten Festspiele zu besuchen. Und selbst Thomas Mann, den man zum Ehrenpräsidenten einer geplanten „Richard-Wagner-Festspiel-Stiftung“ machen wollte, sagte ab. Dabei gab es keinen „Denkmalschutz für Wagner“, wie der Enkel Wieland 1951 schrieb: er versuchte den Anschluß an die internationale Kunstentwicklung durch einen Inszenierungsstil der äußersten Abstraktion, den manche Kritiker oratorienhaft nannten. Er verzichtete auf alle „germanischen“ Kulissen und Requisiten; die „der Erfahrung fernliegende Kulturepoche“, wie Richard Wagner sie genannt hatte, war ihm eine fern aller bildungsmäßigen und psychologischen Assoziationen, die dadurch ein mythisches Nirgendwo repräsentieren sollte. Auch der 2. Neubayreuther Ring Wolfgang Wagners mit der „Weltscheibe“ übernimmt den gleichen Inszenierungsstil, dem wiederum Wieland in seiner zweiten Auseinandersetzung mit der Tetralogie 1965 noch folgte: „Expressionismus nach dem Expressionismus“ nennt Hans Mayer das (S. 395f.) – Neubayreuth hatte nur nachgeholt, was unter Winifred Wagners Leitung versäumt worden war, aber zeitgemäßes Musiktheater war das 1965 nicht mehr. Das hielt erst mit Götz Friedrichs Inszenierung des „Tannhäuser“ im Jahre 1972 seinen Einzug und triumphtierte mit dem viel bewunderten und viel gescholtenen „Jubiläumsring“ von Patrice Chéreau im Jahre 1976.

Pierre Boulez, der Dirigent, der Chéreau für die Inszenierung gewonnen hatte, berichtet aus den ersten Gesprächen mit dem Regisseur, daß man sich darüber verständigt habe, „die Widersprüchlichkeiten dieses Theaters, das zwischen Mythologisierung und sozialistischer Utopie, zwischen märchenhafter Unwirklichkeit und dem Realismus eines zeitgenössischen bürgerlichen Dramas pendelt, deutlich stehen zu lassen“¹⁶.

Die etablierten „trivialsten Klischees des Mythos“ sollen verlassen werden – eine Entmythisierung der Aufführungstradition, aber eine dem Vorgehen Wagners analoge Mythisierung der Bilderwelt. Eine „gewaltige Collage“ nennt Chéreau Wagners Ring (S. 56) – und entsprechend inszeniert er ihn mit der Absicht, eine „gleichwertige Freiheit in der Erfindung von Bildern“ zu realisieren. So beschwört er im 1. Bild „Rheingold“ nicht die Tiefen des Flusses vor aller Kultur, sondern das Bild einer untergegangenen Zivilisation: einen Staudamm, an dem sich drei Prostituierte herumtreiben, die einen alten, angetrunkenen Mann verlachen. Walhall: eine Ruine mit unterschiedlichen Stilelementen, ein historisch-synkretistisches Gebäude des späten 19. Jahrhunderts, alle Stile und doch keinen. Böcklins Toteninsel steht als Reminiszenz hinter dem Brünnhildenfelsen und die Villa Krupp in Essen (die der Bühnenbildner nicht kannte, sondern intuitiv erfand) gibt das Modell für die Halle der Gibichungen. Wotan erscheint als mythischer Herrscher und als Fabrikchef, der wiederum dem Komponisten im brokatenen Morgenmantel recht ähnlich sieht, die Götter tragen Barockkostüme und Perücken, Alberich ist gekleidet wie ein Handwerksmeister vom Beginn des 19. Jahrhunderts, Hunding hat einen Sektkühler in seiner Hütte und eine Body-Guard, Fricka ist eine Grande Dame im weißen Empire-Kleid. Im zweiten Akt Walküre erscheint mit dem Spiegel, den Wotan mit seinem Mantel zu deckt, ein Requisit aus E. T. A. Hoffmanns Peter Schlemihl-Novelle („Abenteuer einer Silvester-Nacht“). Bei der Todverkündung wird Siegmund von Brünnhilde in weiße Totenlaken gewickelt wie in einem archaischen Begräbnisritual. Im „Siegfried“ stellt der Bühnenbildner eine Dampfschmiede des 19. Jahrhunderts auf die Bühne, in der Mime, bebrillt wie Professor Unrat, wirkt. Der Drache ist eine echte Theatermaschine wie im Barock, das Waldvöglein ist nicht frei, sondern im Käfig wie auf dem Wappen Walthers von der Vogelweide und im Andersen-schen Märchen vom Kaiser und der Nachtigall. Die Gibichungen tragen Smoking, sogar auf der Jagd, Gutrune ein Abendkleid – das Naturkind Siegfried einen Brustpanzer. Und die Mannen – sie sehen aus wie Hafearbeiter und Großstadtpassanten, am Schluß hören sie Brünnhildes Gesang und dem rätselhaften Orchesternachspiel wie einem Orakel zu. Chéreau will nach seinen eigenen Worten Wagners „Ring“ als Mythos des 19. Jahrhunderts mit seiner industriellen und gesellschaftlichen Realität reproduzieren vom Staudamm bis zur Villa Krupp, von der Grande Dame bis zu den Arbeitern – und in seiner Sehnsucht nach dem Alten, dem Früheren (ähnlich wie sich Ludwig II. als Lohengrin kostümierte und Postkarten davon verkaufen ließ, um sich als mythischen König zu

präsentieren). Die Collage Chéreaus, diese Mischung aus Edda und Buddenbrooks und dem Kommunistischen Manifest und E. T. A. Hoffmann und noch anderen, ist eine adäquate Umsetzung der Mythensynthese Wagners in eine absichtlich heterogene Bilderwelt, die in eben dieser Heterogenität die Platttheit der Allegorie, auch der sozialistischen, vermeidet und Raum gibt dem Ungesagten und Unsagbaren – dem Mythischen. Chéreau hat Wagners Quellen gelesen, die Edda und Grimms „Deutsche Mythologie“, sich über „das ständige Kommen und Gehen dieser Quellen im Werk“ informiert und erkannte den Ring als das, was er ist, nämlich „eine gewaltige Collage“ (S. 56). Wenn er also im 3. Akt Siegfried Erda zur Schlange und Wotans Speer zum Zauberstab Merkurs werden läßt, folgt er einer Parallele, die Jacob Grimm in der „Deutschen Mythologie“ gezogen hat – so wie er im Gesamt seiner Inszenierung eben die Struktur, bzw. Strukturlosigkeit von Grimms Werk aufgenommen hat. Chéreau verweigert eine „Deutung“ des „Rings“. ¹⁷ In welchem Maß Francois Regnault von der Philosophie an der Sorbonne VIII und Mitarbeiter von Chéreau dafür verantwortlich ist, steht auf einem anderen Blatt – er wußte aus Claude Levi-Strauss *Mythologica-Tetralogie*, daß Wagners Musik ein Modell zur Analyse von Mythen abgab (S. 58ff.).

Der neue Ring von Peter Hall aus dem Jahre 1983 erreicht dieses Niveau nicht – die Mischung aus technizistischer Wieland-Wagner-Nachfolge und romantischer Märchennaivität bleibt unentschieden dekorativ und ist manchmal nicht einmal das. ¹⁸

Im Jahre 1982 wurde an drei deutschsprachigen Bühnen – Düsseldorf, München und Zürich – Tankred Dorsts Stück „Merlin oder Das wüste Land“ aufgeführt, das 1981 als Buchausgabe erschienen ist. Die Mediävisten von Walter Haug über Horst Wenzel und Ulrich Müller bis zu Rüdiger Krohn ¹⁹ haben sich mit dem Stück beschäftigt, vor allem nach der vermeintlichen oder tatsächlichen Aktualität des Mittelalters gefragt und dem Zusammenhang mit der modischen Mittelalterwelle und dem modernen Irrationalismus. Begonnen hatte der Plan Dorsts, eine Dramatisierung der Artus-Sage zu machen, mit einem Projekt Peter Zadeks in Hamburg, T. H. White's Roman „The Once and Future King“ (dt. „König auf Camelot“) dramatisch darzustellen, der Plan scheiterte, Dorst wollte die Vorarbeiten verwerten und kam so zu einer Revue von 97 Szenen, die über White hinausgehend noch weiteres mittelalterliches Quellenmaterial heranziehen. Die Grundidee von der gescheiterten Utopie einer humanen Gesellschaft bleibt jedoch White, dessen Roman zwischen 1936 und 1941 entstand, verpflichtet. Der Untertitel zitiert T. S. Eliots 1922 veröffentlichtes Gedicht „The Waste Land“, dessen Titel

seinerseits eine Anspielung auf die Gralsage ist, die er aus Jessie L. Westons „From Ritual to Romance“ kannte. Das „wüste Land“ ist die öde Welt der Gegenwart, mythologisch gedeutet als das Gralkönigreich in Erwartung des Gralhelden und Erlösers – Eliot mixt virtuos einen Mythencocktail: Dante und die Upanischaden, Vergil und Shakespeare, Ovid und Wagner-Grimms Weialalaleia, alles wird zusammengebracht zur Deutung einer rätselhaft gewordenen Welt, die durch die mythischen Bezüge einen Zusammenhang in der Zusammenhanglosigkeit erhält, eben in der Erwartung der Transzendenz. Dorsts Versuch mit dem mittelalterlichen Stoff ist weit weniger radikal geraten, er will die Handlung von Begründung und Untergang des Artusreichs erzählen und blendet nur kurz und modisch Anachronismen ein – von denen Neil Armstrongs Mondlandung, der Zeppelin, die Herztransplantation und die Kzs in Merlins Fähigkeit begründet werden, in die Zukunft zu schauen. Parodistischen Effekt haben das Auftreten von Mark Twain (aufgrund seiner Satire „A Connecticut Yankee at King Arthur’s Court“) und Monsieur Rothschild; wenn in der 61. Szene „Gral-Bilder“ eine Vision des „Wüsten Landes“ nach dem Atomkrieg beschworen wird, so verdankt das Anregungen dem assoziativen Bilder-Theater der Privatmythologeme bei Robert Wilson („Death, Destruction and Detroit“ u. a. Schaubühne), aber bleibt doch äußerlich aufgesetzt: Menschen mit Schutzbrillen, einige schleppen Koffer, einer schiebt sein Fahrrad, Christus auf Golgatha am Rand einer modernen Großstadt, ein Doppeldecker-Flugzeug malt eine Rune in den Himmel. Elisabethanisches Drama und Alfred Tennyson, Dolce Stil nuovo, Hölderlin und Brentano, eine Arie von Henry Purcell, diese Texte werden als Versatzstücke eingebaut, sie machen Effekt, haben aber keine darüber hinausgehende Verweisungsfunktion wie bei Eliot. Merlin – meint Dorst, das sei eine Geschichte aus unserer Welt, das Scheitern von Utopien: die arthurische Welt als Inkarnation der Zivilisation geht unter durch die anarchischen Affekte – die Liebe zwischen Lancelot und Ginevra führt (wie im Prosa-Lancelot) zum Untergang des arthurischen Reiches. Aber es gibt nicht wie im mittelalterlichen Zyklus die erfolgreiche Suche, die „Queste del Saint Graal“ mit ihrer Heimholung des heiligen Gefäßes, sondern Galahad geht unter zwischen den kämpfenden Parteien. Dorsts These von der Unmöglichkeit der Utopie meint er am mittelalterlichen Erzählstoff zeigen zu können, weil dieser sie bereits enthält. Der Lancelot-Graal-Roman ist eine bereits mittelalterliche Mythensynthese: die Gralsage wurde in den Artusstoff eingearbeitet, um die Begrenztheit immanenter Utopien vor der Transzendenz aufzuzeigen. Diese Funktion hat der Gral bei Dorst nicht mehr, die

Transzendenz ist eliminiert. Die Leerstelle wahrzunehmen setzt beim Leser/Zuschauer eine Vorstellung von der Gralsage voraus – sie wird durch Anspielungen im Text abgerufen, und das funktioniert auch wohl, da der Gral als Vorstellung eines geheimnisvollen, mythischen Heiltums zum Bildungsbesitz gehört – der Gral, die Gralshüter: das ist sprichwörtlich geworden. Aber das Heil bleibt hier aus, das wüste Land bleibt wüst, ohne Hoffnung auf Erlösung, es gibt keine Transzendenz. Die Analyse der Gegenwart durch den mittelalterlichen Mythos funktioniert jedoch nicht. Vergeblichkeit und Anarchie erscheinen als Bedingungen unserer Zeit und aller Zeit, und das ist von solcher Allgemeinheit, daß man nicht mehr von einer Analyse zeitspezifischer Probleme sprechen kann. Dorst sieht nicht, daß er den Mythos selber machen müßte, statt den mittelalterlichen nur mit der genannten Leerstelle und einigen modischen Aperçus zu reproduzieren. Da ist es unerheblich, daß die Merlin-Sage in der deutschen Literatur relativ unverbraucht ist – dieses Verfahren ermöglicht keine Zeitdeutung. So ist der „Merlin“ ein ebenfalls banales Gegenstück zur überschaubaren und trivial-heilen „Fantasy“-Welt, deren literarisch herausragender Vertreter J. R. R. Tolkiens „Lord of the Rings“ ist, und die in zahllosen Banalisierungen vom Typ „Star Wars“ zum mythisierten Fluchtmodell aus zeitgenössischer Wirklichkeit geworden ist. Dorst präsentiert das Mittelalter als Raum nur für einen negativen Mythos, aber auch dieser nähert sich der Allgemeinheit und Trivialität seiner Gegenbilder: „die Geschichte widerlegt die Utopie“ – dieser Gemeinplatz, als Frage von Merlin an Artus formuliert, ist eine völlig unspezifische Quintessenz des Stücks. Der wundergrausige, raffiniert gemalte Bilderbogen – er ist letztlich nur „Excalibur“ für Intellektuelle, die sich ihrer eskapistischen Wünsche schämen und es daher mit dem Pessimismus einer negativen Theodizee halten und einem verfremdeten Mittelalter – die mythisch simplifizierte Weltsicht ist – mit umgekehrtem Vorzeichen – die gleiche. Hier entsteht das Böse auf unklärbare Weise aus der Liebe, sie bringt nicht, wie bei Wagner das „hehrste Wunder“ und die Hoffnung jenseits des Untergangs hervor wie am Schluß der „Götterdämmerung“, sondern den Ruin:

„For Love has more power and less mercy than fate
to make us seek ruin and love Those that hate“,

singt Merlin am Schluß mit der „Indian Queen“ Purcells. Artus ist von den drei Frauen nach Avalon gebracht – aber nichts deutet auf seine Rückkehr. Die Dämonen übernehmen wieder die Herrschaft. Die Trivialität des Kulturpessimismus, die Dorst aus seiner ersten Vorlage, dem

Roman von White, übernommen hat, kann er nicht ablegen. Mag sein Stück der gewichtigste Versuch, den Medien den Mittelaltermythos zu entreißen und ihm gegenwartsdeutende Kraft zu geben sein, so mißlingt er doch. Sein Verfahren der Mythenreproduktion kann keine Weltformel, keine Eschatologie bieten und fällt hinter Wagner zurück auf die Stufe Simrocks, Dorsts Pseudo-Aktualisierung kann die „große Dimension“ nicht einholen. Er hat Wagners Methode der Mythen-„Bricolage“ nicht rezipiert und daher nichts Vergleichbares leisten können.

Patrice Chéreaus „Ring“ und Tankred Dorsts „Merlin“ stehen für die Sehnsucht unserer Zeit nach dem Mythos, wie sie allenthalben diagnostiziert wird. Das ist gewiß eine Reaktion auf den rigiden Heilsdogmatismus der siebziger Jahre: der Mythos verlangt eben keine lebenspraktische Konsequenzen, er wird, nach einem Wort von Hans Blumenberg, so lange geglaubt, wie man ihn hört.²⁰ Eskapismus, vielleicht. – Aber mehr als das: eine Möglichkeit der Freiheit im Spiel außerhalb der Zwänge des Alltags. Bedenken erweckt dann weniger die ästhetische Anspruchslosigkeit der meisten modernen Mythen, als das Bedürfnis nach der emotionalen Aufputschung durch Gewaltmomente, wie es z. B. im schon zitierten „Excalibur“-Film von 1981 deutlich ist, eine noch plattere Sagenreproduktion als Dorsts „Merlin“. In diesem Film erscheint neben dem Mittelalterlichen auch Wagners Musik als Mythologem verfügbar: der Trauermarsch aus der Götterdämmerung soll heroisches „Verhängnis“ evozieren, das Tristan-Vorspiel existentielle Erotik und erotisches Verhängnis in der Lancelot-Ginevra-Liebe. Daß als einzige Musik, die nicht von Wagner stammt, Carl Orffs Chor „O Fortuna“ aus den „Carmina burana“ erklingt, soll den Fatalitätscharakter der gewaltsamen Ereignisse unterstreichen. Immerhin bleibt für den Zuschauer, der die musikalischen Mythologeme erkennt, kraft der Musik ein Moment mythischer Ambiguität bewahrt.

Wenn Grimm in seiner frühen Schrift „Über Mythos, Epos und Geschichte“ das Verhältnis von Mythos zur Geschichte als das des Schicksals zur Freiheit deutet, so hat gerade er in der „Deutschen Mythologie“ die Tür dafür geöffnet, umgekehrt den Mythos als Möglichkeit zur Freiheit zu verstehen, als Spiel und nicht als Terror (um den Bandtitel von „Poetik und Hermeneutik“ zu zitieren). Jacob Grimm war, wenn nicht der Reflexion, so doch der Sache nach Prästrukturalist, und damit machte er die aktive Mythoskonzeption und -produktion für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts möglich und – vermittelt vor allem durch den Mythenbaumeister Wagner und die permanente Auseinandersetzung mit seinem Werk – auch für unsere Zeit.

Anmerkungen

- 1) Brief vom 12. 6. 1872, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, o. J. (1911–1916), Bd. IX, S. 300.
- 2) Zitiert nach U. Wyss, *Die wilde Philologie. Jacob Grimm und der Historismus*. München 1979, S. 221.
- 3) H. Moser, Karl Simrock, Universitätslehrer und Poet, Germanist und Erneuerer von „Volkspoesie“ und älterer Nationalliteratur. Ein Stück Literatur-, Bildungs- und Wissenschaftsgeschichte des 19. Jahrhunderts. Berlin 1976, S. 80.
- 4) V. Mertens, Richard Wagner und das Mittelalter. In: V. Mertens/P. Wapnewski, *Wagner Handbuch*. Stuttgart 1986, S. 19–57, hier S. 31ff.
- 5) Cosima Wagner, *Die Tagebücher 1868–1883*, hg. von M. Gregor-Dellin/D. Mack. München 1976/77, hier zum 6. 6. 1879.
- 6) G. B. Shaw, *The Perfect Wagnerite. A Commentary on the Nibelung's Ring*. London 1898. Deutsch unter dem Titel ‚Ein Wagnerbrevier‘. Frankfurt a. M. 1973. – D. Schickling, *Abschied von Walhall. Richard Wagners erotische Gesellschaft*. Stuttgart 1983.
- 7) Vgl. H. Moser (Anm. 2), S. 17 u. 388.
- 8) D. Ingenschay-Goch, *Richard Wagners neu erfundener Mythos. Zur Rezeption und Reproduktion des germanischen Mythos in seinen Operntexten*. Bonn 1982.
- 9) Vgl. Anm. 6, Deutsche Ausgabe S. 88
- 10) H. Mayer, *Richard Wagner. Mitwelt und Nachwelt*. Stuttgart/Zürich 1978, S. 163.
- 11) Th. W. Adorno, *Versuch über Wagner*. München/Zürich 1964, S. 123.
- 12) Thomas Mann, *Gesammelte Werke*. Bd. X, S. 926.
- 13) ebda. Bd. XI, S. 653.
- 14) Albert Speer, *Erinnerungen*. Frankfurt a. M., Berlin 1969, S. 467.
- 15) Zit. nach H. Mayer (Anm. 10), S. 340.
- 16) *Der „Ring“ Bayreuth 1976–1980*. Pierre Boulez, Patrice Chéreau, Richard Peduzzi, Jacques Schmidt, Vorwort: Wolfgang Wagner. Berlin/Hamburg 1980, hier S. 14.
- 17) Zu Chéreau vgl. P. Wapnewski, *Bayreuth nach hundert und einem Jahr*. In: *Richard Wagner, Die Szene und ihr Meister*. 2. Aufl. München 1982, S. 142–161. – R. Baumgart, *Vierzehn Stunden durch Wagners Herz und Hirn*. In: *Die Zeit* Nr. 27 vom 5. 9. 1980, S. 33f.
- 18) Vgl. zum Beispiel die Rezensionen von J. Kaiser in der *Süddeutschen Zeitung* Nr. 170, 171, 173, 174 (27., 28., 30. 7., 1. 8. 1983).
- 19) W. Haug, *Die Sache mit dem Teufel oder Das Mittelalterlich-Utopische und das Modern-Utopische*. In: *Arbitrium* 1 (1983), S. 100–108. – R. Krohn, *Die Geschichte widerlegt die Utopie? Zur Aktualität von Tankred Dorsts Bühnenspektakel Merlin oder Das wüste Land*. In: *Euphorion* 78 (1984), S. 160–179, – H. Wenzel, *Geträumtes Mittelalter. Unheiliger Aufbruch in die heile Welt oder Merlin in der Weißdornhecke*. In: *Schreibheft. Zs. f. Literatur* 19 (1982), S. 51. – Ulrich Müller, *Parzival 1980, auf der Bühne im*

- Fernsehen und im Film. In: *Mittelalter-Rezeption II*. Hg. v. J. Kühnel u. a. Göppingen 1982, S. 623–640.
- 20) H. Blumenberg, *Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos*. In: *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. Hg. von M. Fuhrmann, München 1971, S. 11–66, vgl. S. 17.

Zitierte Werke

- | | |
|--------------------------------|--|
| Tankred Dorst, | Merlin oder Das wüste Land. Frankfurt a. M. 1981. |
| Jacob Grimm, | Deutsche Mythologie. (¹ 1835). 3 Bde., Frankfurt a. M.–Berlin–Wien 1981. |
| Jacob Grimm, | Gedanken über Mythos, Epos und Geschichte. In: <i>Kleinere Schriften Bd IV</i> . Berlin 1869, S. 74–85. |
| Wilhelm Grimm,
Thomas Mann, | Deutsche Heldensage. Göttingen 1829.
Einkehr. In: <i>Gesammelte Werke</i> . Oldenburg 1960. Bd. XII, S. 69–101.
Leiden und Größe Richard Wagners. Ebda. Bd. IX, S. 363–426.
Joseph und seine Brüder. Ebda. Bd. IV und V.
Doktor Faustus. Ebda. Bd. VI. |
| Karl Simrock, | Das Amelungenlied. 3 Bde. Stuttgart 1849. (2. Aufl. 1863f.) |
| Richard Wagner, | Eine Mitteilung an meine Freunde (1851). In: <i>Sämtliche Schriften und Dichtungen</i> , o. J. (1911–1916), Bd. IV.
Über das Weibliche im Menschen. Ebda. Bd. XII.
Oper und Drama. Ebda. Bd. III und IV.
Der Nibelungen-Mythos als Entwurf zu einem Drama (1848). Ebda. Bd. II.
Die Nibelungen. Weltgeschichte aus der Sage (1849). Ebda. Bd. II.
Siegfrieds Tod. Ebda. Bd. II. |
| Richard Wagner, | Mein Leben. Hg. von M. Gregor-Dellin. München 1976. |
| Richard Wagner, | Sämtliche Briefe. Hg. im Auftrag der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth von G. Strobel und W. Wolf. Leipzig 19ff. (4 Bände erschienen). |