

Hesselbacher Colloquium 2009^{*)}

„Weisst du wie das wird?“⁺⁾

Die Musik als Medium des Unbewussten
im „Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner^{*)}

Paul Janouch

Vorbemerkung

Seit inzwischen mehr als 30 Jahren fasziniert mich das Werk Richard Wagners, insbesondere das gewaltigste Drama der Musikgeschichte „Der Ring des Nibelungen“. Die Frage, was daran denn eigentlich so faszinierend sei, kann natürlich höchst unterschiedlich beantwortet werden. Die für mich überzeugendste Antwort ist, dass Wagner ein genialer Psychologe war, mit den Abgründen und Widersprüchen der menschlichen Seele aufs beste vertraut, wohl nicht zuletzt deshalb, weil er selbst ein extrem widersprüchlicher Mensch und sein ganzes Leben von starken Gegensätzen geprägt war. So konnte er die Fähigkeiten entwickeln, die unbewussten Strebungen, Widersprüche und Inkonsistenzen seiner Figuren musikalisch äußerst präzise auszudrücken. In Wag-

*) In unregelmäßigen Abständen veröffentlichen wir die Initialvorträge der *Hesselbacher Colloquien*, die seit 2006 jährlich im Haus der MEG-Stiftung in Hesselbach stattfinden, soweit sie in schriftlicher Form vorliegen und zur Veröffentlichung in dieser Zeitschrift eingereicht worden sind. Diese Colloquien stellen ein Forum dar, in zwangloser Weise den Blick zu weiten und über die primären Themen dieser Zeitschrift, Hypnose und Hypnotherapie, hinaus zu schauen.
+) Götterdämmerung, 1. Akt, Normenszene

***Hypnose - ZHH* 2011, 6(1+2), 203-218**

Paul Janouch, Bad Salzflen

„Weisst du wie das wird?“ - Die Musik als Medium des Unbewussten im „Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner

These: Richard Wagner hat nicht nur als Komponist eine überragende Bedeutung, sondern er war auch ein genialer Psychologe. **Darlegung und Standpunkt des Autors:** Im Roman ist es die Funktion des Erzählers, innere Befindlichkeiten der Protagonisten, Beziehungskonstellationen oder Entwicklungen und Zusammenhänge zu beschreiben, bei Wagner übernimmt diese Aufgaben die Musik, das „allwissende Orchester“. Über dieses Medium wird dem Zuhörer Wesentliches über die inneren Zustände und das Unbewusste der handelnden Personen mitgeteilt; diffizile Zusammenhänge, die sich der sprachlichen Vermittlung entziehen, werden hörbar. **Folgerungen:** Das überzeitlich „Wahre“ der Wagnerschen Musikdramen ist vor allem psychologisch begründet. Das fasziniert die Menschen bis heute und vielleicht heute besonders. Denn trotz seiner Dimension und der enormen Anforderungen an Regie, Orchester und Sänger wird gerade in der jüngsten Zeit Wagners Ring auffallend häufig inszeniert.

Schlüsselwörter: Richard Wagner, Musik, Unbewusstes

„Do you know what will befall?“ – Music as medium of the unconscious in Richard Wagner’s „Ring des Nibelungen“

Proposition: Richard Wagner was not just a composer of great importance but also a brilliant psychologist. **Elaboration and author’s point of view:** In a novel it is the role of the narrator, to describe the mental state of the protagonists, relationships between characters or dramatic developments and connections. With Wagner the music – the „all knowing orchestra“ – takes on these functions. This medium communicates to the audience essential information about the unconscious of the characters. Thus it lets the audience hear difficult subtexts, which cannot be communicated by language. **Conclusion:** The eternal „truth“ in Wagner’s operas is grounded mainly in their psychology. This is what captivates audiences until today. Despite it’s immense length and demands on stage direction, orchestra and performers at present Wagner’s „Ring“ is staged with noticeable frequency.

Keywords: Richard Wagner, music, unconscious

ners Persönlichkeit und Lebenswandel finden sich reichlich Fragwürdigkeiten, auch manches Abstoßende, so dass einige seiner Biografen sich darüber verwundern, dass ein solches Individuum so großartige Werke schaffen konnte. Das ist jedoch kein Gegensatz, sondern bedingt einander: Gerade weil er so viele problematische Seiten hatte, konnte Wagner die emotionalen Untiefen und Widersprüche, bedingungslose

Paul Janouch

Hingabe und schwärmerische Begeisterung, das Schwanken zwischen Grandiosität und Banalität, das bisweilen lächerlich Wichtigtuerische, aber natürlich auch die Boshaftigkeit und Niedertracht menschlicher Existenzen so unbestechlich wahrhaftig in seinen Werken ausleuchten.

Vermutlich braucht es, um ein „Aficionado“ zu werden, so etwas wie ein „Erweckungserlebnis“. Meine Initiation geschah in einer eher mittelmäßigen Aufführung des Ring ca. 1980. Von einigen Szenen war ich derart intensiv berührt, wie ich das sonst von musikalischen Darbietungen kaum kannte. Die erotische Wucht und absolute Bedingungslosigkeit, mit der z.B. Sieglinde und Siegmund im ersten Akt der Walküre zueinander finden, ist in ihrer Wirkung nur schwer zu übertreffen. Ein lediglich rein ästhetischer Genuss ist eindeutig nicht das Ziel der Veranstaltung, sondern hier geht es um menschliche Grundfragen: Liebe und Leidenschaft! Und im weiteren um Verrat und Gewalt, Größenwahn und tragisches Scheitern, Verantwortung, Versöhnung und zu guter Letzt: Erlösung.

Mythos und Unbewusstes

„Das Unvergleichliche des Mythos ist, dass er jederzeit wahr, und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unausschöpflich ist“, so Richard Wagner in seiner programmatischen Schrift „Oper und Drama“ (Wagner, 1852, S. 165). Er wollte die Probleme seiner Zeit auf die Bühne bringen und ging weit in der Zeit zurück, um seine Gegenwart zu zeigen (siehe dazu die sehr lesenswerte Schrift von G.B. Shaw (1896), der den Göttermythos als Allegorie des Industriezeitalters interpretiert). In den nordischen Götter- und Heldensagen fand Wagner für dieses Anliegen die geeigneten Stoffe. Aus vielen Quellen schuf er einen neuen künstlichen Mythos, dessen Hauptquellen die isländischen Götter- und Heldenlieder der Edda, die Völsungen-Saga, das Nibelungenlied und vor allem auch das Sammelwerk „Deutsche Mythologie“ von Jakob Grimm sind. Nicht vergessen werden darf schließlich Wagners intensive Beschäftigung mit der griechischen Mythologie und der griechischen Tragödie (in „Oper und Drama“ setzt er sich z.B. ausführlich mit dem Ödipus-Mythos auseinander). Es ist evident, dass Wagner mit dem Rückgriff auf mythologische Quellen nicht primär auf ein intellektuelles Verständnis abzielte, sondern auf das Unbewusste seines Publikums einwirken wollte: „*meinem Gefühle ist es klargeworden, daß ein zu offenes Aufdecken der Absicht das richtige Verständniß durchaus stört; es gilt im Drama – wie im Kunstwerk überhaupt – nicht durch Darlegung von Absichten, sondern durch Darstellung des Unwillkürlichen zu wirken*“, schreibt er in seinem berühmten langen Brief an seinen Freund Röckel, in dem er die Konzeption des Ring ausführlich erläutert (Wagner, 1854, S. 37). Der Begriff „Unwillkürliches“ kann hier ohne weiteres gleichgesetzt werden mit dem Terminus „Unbewusstes“. Burkhard Peter hat in einem sehr erhellenen Vortrag auf dem Jahreskongress der MEG in Bad Orb 2008 die Entwicklung der „Ideengeschichte des Unbewussten“ in der Früh- und Hochromantik beschrieben:

Die Musik als Medium des Unbewussten im "Ring des Nibelungen"

„bei den romantisch-magnetischen Ärzten [war das Unbewusste] noch etwas Besonderes, Kostbares, ein innerer Arzt und spiritueller Begleiter gleichermaßen“ (Peter, 2009, S. 60). Bei Wagner, der tief verwurzelt in der Romantik war und intensiv verbunden mit den geistigen Strömungen seiner Zeit, finden sich zahlreiche Hinweise und Zitate, die eine ähnliche Auffassung vom Unbewussten belegen: „*unbewusst – höchste Lust*“ (Tristan und Isolde), „*mein Schlaf ist Träumen, mein Träumen Sinnen, mein Sinnen Walten des Wissens*“ (Erda, 3. Akt Siegfried), und wir finden hier auch eine interessante Parallele zur Psychologie M.H. Ericksons, der stets behauptete, das Unbewusste sei klüger als man denke.

Leitmotiv und Stabreim

Wagner strebte einen geschmeidigen, prosahaften Klangverlauf an, er löste die traditionelle Abfolge von Gesangsnummern (Arien) und Rezitativen zugunsten einer durchkomponierten, der dramatischen Situation verpflichteten musikalischen Konzeption auf. Tragende Säule dieser Konzeption ist die sog. Leitmotivtechnik, eine Technik, die Wagner mit dem Rheingold (Vorläufer finden sich schon in den früheren Opern Wagners, z.B. im „Lohengrin“) entwickelte und in den folgenden Werken ständig weiter mit immer souveränerer Meisterschaft verbesserte, wie sich an der schier unglaublichen Verfeinerung der musikalischen Ausdrucksmittel vom „Rheingold“ bis zur „Götterdämmerung“ unschwer heraushören lässt. „*Wagners echte Neuerung seit dem Rheingold war die Schaffung eines zusammenhängenden musikalischen „Gewebes“, das sich in unterschiedlicher Dichte aus kleinen musikalischen Gedanken zusammensetzt, die entweder im Orchester oder in der Singstimme so eingeführt werden, daß sich dabei bestimmte dramatische, emotionale, visuelle oder begriffliche Assoziationen einstellen*“ (Grey in Millington, 1996, S. 84). Das sprachlich Unsagbare findet in der Musik einen konkreten Ausdruck. Die Leitmotive bereiten den Hörer auf Entwicklungen vor, verdeutlichen intrapsychische oder szenische Zusammenhänge, beschreiben Brüche in den Personen oder Entwicklungsschritte der Protagonisten, oft haben sie auch nur einfachen Hinweischarakter. „*In der musikalischen Sprache der Leitmotive, der „Orchestermelodie“ redet Wagner selbst und verständigt sich über den Kopf der handelnden Personen hinweg mit den Hörern, sofern sie fähig sind, die musikalische Metaphorik zu begreifen*“ (Dahlhaus, 1971,2, S. 26). Wagner, der den Begriff Leitmotiv nie benutzte, umschrieb das mit dem schönen Wort „Gefühlswegweiser“, Thomas Mann sprach in diesem Zusammenhang vom „Beziehungszauber“. Keineswegs, das wird beim Hören rasch deutlich, handelt es sich dabei nur um das Etikettieren von Personen, Emotionen oder dramatischen Zusammenhängen (das natürlich auch), vielmehr ist alles in ständiger Bewegung und Entwicklung, wir hören eine „unendliche Melodie“, die feinste Differenzierungen und Veränderungen hörbar macht. Seltsamerweise wird bis heute Wagner von manchen Kritikern vorgeworfen, dass seine musikalische Erfindungsgabe dürftig sei (ein ziemlich unsinniger Vorwurf

Paul Janouch

angesichts der enormen Wirkung, die Wagner auf die Musik des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ausgeübt hat), jedoch kann man schon sagen, dass seine eigentliche und unübertroffene Genialität besonders in der Fähigkeit zum Ausdruck kommt, die Stimmungen, Motive, inneren Widersprüche und unbewussten Konflikte seiner Protagonisten, die Beziehungen der Personen zueinander, die Stimmung und Entwicklung des Dramas insgesamt musikalisch zu verdeutlichen, und das ist aus meiner Sicht eindeutig das Kennzeichen eines genialen Psychologen. Wagner ist ein Meister der Übergänge, der unmerklichen Verwandlung einer Situation, der Zuhörer weiß somit immer mehr als die Personen auf der Bühne, deren Innenleben durch die Musik (das „allwissende Orchester“) offenbart wird, kurz: was Wagner unübertrefflich vermochte, war die Vereinigung von Musik, Dichtung und Handlung zu einem dramatischen Ganzen.

Bekanntlich schrieb Wagner die Texte seiner Opern selbst. Ursprünglich geschah das aus der Not, keine ihm angemessen erscheinenden Textbücher zu finden, später hat er sich immer mehr auch als Dichter verstanden und nannte seine Operntexte „Gedichte“. Für Wagner war es ungeheuer wichtig, sprachlichen und musikalischen Ausdruck aufs engste miteinander zu verschmelzen, es war ihm ein Graus, wenn Text und Musik nicht zusammen passten oder sogar Sinnentstellungen zugunsten der Melodie vom Komponisten in Kauf genommen wurden. Er setzte sich intensiv mit der deutschen Sprache, insbesondere ihrer Metrik und Melodik auseinander und erfand eine ganz spezielle Kunstsprache, die im Kern schon melodisch bzw. musikalisch ist. Die Wagnersche Sprache, insbesondere die Stabreimdichtung des Ring, war und ist Gegenstand unzähliger Parodien. In der Tat wirkt manches, losgelöst aus dem Zusammenhang und ohne Musik, unfreiwillig komisch bis lächerlich, ihre wahre Kraft entfalten die Texte erst zusammen mit der Musik. Thomas Mann macht in seinem Vortrag „Leiden und Größe Richard Wagners“ darauf aufmerksam: „Aber was liegt daran, da er selbst der Dichtung Gewaltiges geschenkt, sie mit seinen Werken bereichert hat, - bei denen freilich nie zu vergessen ist, daß sie nicht gelesen werden sollen, nicht eigentlich Sprachwerke, sondern „Musikdunst“ sind, der Ergänzung durch Bild, Gebärde, Musik bedürfen und erst in ihrer aller Zusammenwirken sich als Dichtung vollenden. Rein sprachlich gesehen, haben sie oft etwas Schwulstiges und Barockes, auch Kindliches, etwas von großartiger und selbstherrlicher Unberufenheit, - mit Einlagerungen von absoluter Genialität, von Kraft, Gedrungenheit, Urschönheit, die jeden Zweifel entkräften“ (Mann, 1933, S.76).

Der Inhalt

Der Inhalt des Ring kann in der hier gebotenen Kürze nicht sinnvoll wiedergegeben werden, es handelt sich schließlich um ein gewaltiges Drama, an dem Wagner 26 Jahre arbeitete: 15-16 Stunden Aufführungsdauer, verteilt auf vier Tage, ein Riesenwerk mit unzähligen Verästelungen und Bedeutungsebenen, unendlich vielschichtig und in-

Paul Janouch

Die Kunst des Übergangs

Am Ende der ersten Szene des Rheingolds, nachdem Alberich die Liebe verflucht und sich dadurch in die Lage versetzt hat, das Rheingold rauben zu können, hören wir einen der großartigsten Übergänge des gesamten Rings: Zunächst ertönt das Ring- (oder Welterbe-) Motiv, ein düsteres, unheilvolles Motiv, das fortan die stete Bedrohung durch den Ring bezeichnet (Abbildung 2).



Abb. 2: Ring- oder Welterbe-Motiv

Das Orchester zeichnet die dramatische Szene des Raubs zunächst noch einmal nach, dann erklingt das Welterbe/Ring-Motiv fünf Mal, schraubt sich, begleitet von Streicher- und Harfenklängen, mit jeder Wiederholung etwas höher hinauf, es ist, als ob die stickige Luft Schritt für Schritt klarer und reiner würde, beim sechsten Mal wird das Motiv nur noch angespielt und nicht mehr zu Ende ausgeführt, die Tonart wechselt nach Des-Dur, und zum ersten Mal hören wir, von den Hörnern sehr klarschön intoniert, das Motiv, das ab jetzt Wotan, den Chef der Götter, begleitet, das Walhall-Motiv (Abbildung 3).



Abb. 3: Walhall-Motiv

Wir befinden uns jetzt nicht mehr in den Tiefen des Rheins, sondern auf „Bergeshöhen“, in der Götterwelt. Das Walhall-Motiv klingt würdevoll, sonor, Respekt heischend, doch obwohl die Veränderungen beträchtlich sind, ist es nichts anderes als eine neue Version des Ring-Motivs. Was hier die Musik viel klarer zum Ausdruck bringt, als Worte es vermöchten, ist die Ähnlichkeit und geistige Verwandtschaft von Alberich und Wotan. Denn, wie wir schon bald erfahren werden, ist Wotan im Grunde genommen genauso skrupellos und machtbesessen wie Alberich, auch wenn er sich würdevoller in Szene setzt.

Die Musik als Medium des Unbewussten im "Ring des Nibelungen"

Ironie und Vieldeutigkeit

Am Ende des Rheingolds herrscht Trostlosigkeit. Alle haben verloren, der erste Mord ist passiert, aber die Götter ziehen über die Regenbogenbrücke in ihre neue Burg Walhall ein, in scheinbarem Triumph (Abbildung 4).



Abb. 4: Einzug nach Walhall über die Regenbogenbrücke

In der Tat ist der Triumph nur ein scheinbarer, denn die Götter sind dem Untergang geweiht. Nur wer nicht genau hinhört, kann im Finale des Rheingolds etwas Triumphales heraushören. Eher hat die Musik einen leicht scheppernden, fast schon einen nervig dröhnenden Charakter. Die Tonart verharrt in Des-Dur, in einem flirrenden, flimmernden Zustand, das eindeutige (triumphale) C-Dur wird verweigert: „Die Einfachheit aber, die zu Anfang, im Es-Dur-Klang des Rheingold-Vorspiels, Allegorie des Elementaren und tönendes Bild des Ursprungs der Dinge war, wirkt am Ende, nachdem die Musik sich reich entwickelt und differenziert hat, als Reduktion und Simplifikation, der nicht zu trauen ist. Sie drückt nicht Festigkeit aus, sondern eher Täuschung über das Unheil und die Verwirrung, die dem bestehenden Zustand zugrunde liegen“ (Dahlhaus, 1971, 1, S. 159). Auch ohne die ironischen Kommentare Loges und die Klagen der Rheintöchter wissen wir also durch die Musik: Die „Götterwelt [ist] gerichtet, auch wenn sie es noch nicht weiß. Wotan ist ein hilfloser Gott, ein Gott, dessen Zeit vorüber ist“ (Dahlhaus, 1971,1, S.163). Das Schillernde, die Ambiguität des musikalischen Ausdrucks belehrt uns, dass wir der falschen Seriosität der Götter nicht trauen können.

Die Liebe

Alle Opern Wagners handeln von ihr, sie ist das Epizentrum des Wagnerschen Universums. Kein Komponist vor ihm und kaum jemand nach ihm hat Eros und Sexualität so eindeutig vertont und auf die Bühne gebracht wie er. Wenn im ersten Akt der Walküre Sieglinde und Siegmund zueinander finden, geschieht das musikalisch so zwingend, dass man völlig vergessen kann, dass hier ein Inzest zwischen Zwillingsschwistern passiert. Der Tabubruch ist kalkuliert und will die Institution der bürgerlichen Ehe kritisieren, die Musik ist ganz auf der Seite der Liebenden und teilt uns mit: Eine Zwangsehe (Sieglinde wurde mit Hunding zwangsverheiratet) ist moralisch eindeutig schlimmer zu bewerten als Inzest!

In der Walküre begegnet uns eine weitere Besonderheit des Wagnerschen Kosmos:

Paul Janouch

Die Frauen bestimmen den Gang der Geschehnisse. Vom ersten Augenblick an führt Sieglinde Siegmund, fast kann man sagen: Sie zwingt ihn geradezu in die Liebesbeziehung mit ihr. Das Solocello begleitet wunderschön die aufkeimende Liebe und lässt uns gleichzeitig wissen, dass die Geschichte tragisch enden wird. Denn Siegmunds Motiv ist eine Variation des Ringmotivs und verrät damit die Bestimmung des Helden, für Wotan den Ring zurück zu gewinnen, was nach der Vorgeschichte nicht gut gehen kann (Abbildung 5).



Abb. 5: Siegmund-Motiv

Als Sieglinde ihm ein Trinkhorn mit Met reicht, geht Siegmunds Motiv in das Liebesmotiv über (Abbildung 6).



Abb. 6: Liebes-Motiv

Die Musik weiß um die Hoffnungslosigkeit der Beziehung, der nur ein kurzes Glück von wenigen Stunden gewährt ist und suggeriert intensive Gefühle: Sehnsucht, Leidenschaft, Hingabe, aber eben auch Tragik und verrät hier bereits alles über die Beziehung der beiden Protagonisten und ihre Bestimmung, noch bevor es ihnen selbst vollständig bewusst ist. Den ganzen ersten Akt hindurch behält Sieglinde die Führung, sie treibt Siegmund mit ihren Fragen dazu, endlich seine wahre Identität zu bekennen und das für ihn bestimmte Schwert aus dem Stamm der Esche zu ziehen. Die Musik steuert auf ein rauschhaftes Finale zu, die Liebenden haben es dann sehr eilig: „*Der Vorhang fällt schnell*“, lautet Wagners Regieanweisung.

Interessanterweise ist Siegmund von allen Männergestalten im Ring die einzige, die eindeutig positive Züge hat. Das hat damit zu tun, dass er bereit ist, sich von seiner Schwester und Geliebten führen zu lassen. Wagner zeigt in allen seinen Werken, dass Männer von Frauen lernen müssen, denn die Männer sind bei Wagner zumeist destruktiv, sie sind als „Tatmenschen“ (resp. Götter oder Helden) nicht in der Lage,

Die Musik als Medium des Unbewussten im "Ring des Nibelungen"

die problematischen Folgen ihrer Taten zu bedenken, daher müssen sie von den Frauen die Fähigkeit zu selbstloser Liebe (etwas profaner würde man heute sagen: zu sozialer Verantwortung) lernen, um sich positiv zu entwickeln. Siegmunds Tragik besteht darin, dass er unschuldig und unwissend in die Pläne und Intrigen seines Vaters Wotan verwickelt wird, so dass er schon den zweiten Akt der Walküre nicht überlebt. Auch Sieglinde wird bald sterben müssen, aber beide können zuvor noch das Vermächtnis ihrer selbstlosen und opferbereiten Liebe weitergeben. Siegmund ist bereit, alles zugunsten seiner Liebe zu Sieglinde aufzugeben, selbst die Ehre, nach seinem Ableben in Wotans Geisterarmee aufgenommen zu werden. Damit beeindruckt er seine Halbschwester Brünnhilde so sehr, dass diese sich gegen den Willen ihres Vaters Wotan auflehnt, was zwar den Gang der Ereignisse vorerst nicht aufhält, aber ein dramatisches Gegengewicht schafft zur Welt der verantwortungslosen und machtgerigen Männer.

Damit wird Brünnhilde zum eigentlichen Mittelpunkt des ganzen Werkes, sie wird am Ende die Welt vom Fluch des Rings erlösen. Sieglinde erkennt intuitiv die Bedeutung der Opferbereitschaft Brünnhildes: „*Du hehrstes Wunder! herrliche Maid!*“ singt sie, nachdem Brünnhilde ihr prophezeit hat, dass sie, Sieglinde, schwanger ist von Siegmund und den „hehrsten Helden“, Siegfried, gebären wird:



Abb. 7: Erlösungs-Motiv

Vordergründig drücken die Worte Dankbarkeit aus und Begeisterung über die Voraussage, die Musik jedoch weist weit darüber hinaus: Sie ist die Apotheose der selbstlosen Liebe Brünnhildes, hat einen triumphalen, jubelnden Charakter, unbewusst „weiß“ also Sieglinde, dass Brünnhilde zur Erlöserin werden wird. Das verwendete Motiv wird allgemein als Erlösungsmotiv (Abbildung 7) bezeichnet, es taucht nur hier und noch einmal ganz am Ende, im Finale der Götterdämmerung, auf. Wagner konnte, wenn es darauf ankam, äußerst sparsam mit seinen Mitteln umgehen.

Das Scheitern der Helden

Wieso eigentlich scheitert Siegfried, dem ursprünglich die Rolle des Welterlösers zugeordnet war, so kläglich? Die Gestalt des Siegfried trägt einerseits ziemlich deutlich Züge eines Übermenschen sensu Nietzsche: Er hat übermenschliche Kräfte, kennt keine Furcht und, da er ohne Eltern aufwächst, keine menschlichen Bindungen, ist aber andererseits dadurch auch völlig unwissend, hat kein Bewusstsein von sich und der Welt und gebärdet sich als tollpatschiger Dummkopf – „*Hanswurst, Lichtgott und*

Paul Janouch

anarchistischer Sozialrevolutionär auf einmal“ nennt ihn Thomas Mann (1933, S. 103). Tatsächlich verfolgte Wagner anarchistisch-revolutionäre Absichten mit seinem Siegfried: „*wogegen Siegfried der von uns gewünschte, gewollte Mensch der Zukunft ist, der aber nicht durch uns gemacht werden kann, und der sich selbst schaffen muß durch unsre Vernichtung*“, sagt er in dem schon zitierten Brief an Röckel (Wagner, 1854, S. 38). Allerdings muss Wagner im Lauf des Schaffensprozesses klar geworden sein, dass dieser fragwürdige Held nicht zum Erlöser taugt, es fehlen ihm dafür entscheidende menschliche Qualitäten wie Mitgefühl, Furcht und vor allem Klugheit. Er ist zwar zu absoluter Hingabe fähig, weil er nur im Augenblick lebt, nicht aber in der Lage, dauerhafte Bindungen einzugehen oder Verantwortung auf sich zu nehmen - ein schönes, starkes Wesen ohne jegliches Bewusstsein, das gerade dadurch natürlich eine starke Attraktivität ausübt - mit Wagners Worten: „*Im Siegfried habe ich vielmehr den mir begreiflichen vollkommensten Menschen darzustellen gesucht, dessen höchstes Bewusstsein darin sich äußert, dass alles Bewusstsein immer nur in gegenwärtigstem Leben und Handeln sich kundgibt*“ (Wagner, 1854, S. 39). Es ist schon interessant, dass Wagner hier (und an anderen Stellen) ausblendet, dass damit eine höchst einseitige Existenz beschrieben wird, dass diesem „Menschen der Zukunft“ ein reflexives Bewusstsein völlig fehlt, ein Bewusstsein also, das über den bloßen Augenblick hinausgeht und damit Einsicht und Lernen ermöglichen würde. Offensichtlich war Wagner selbst der Faszination seines Siegfried ein bisschen erlegen. Auf der Bühne jedoch wird nur allzu deutlich: Dieser Siegfried ist leider eine schlimme Fehlkonstruktion, er scheitert nicht an Hagens Intrige – der „Vergessenstrank“ ist nur das Bühnenvehikel, das seine Problematik sichtbar macht - er scheitert letztlich an sich selbst, an seinen eigenen Unzulänglichkeiten, man kann also sagen: aus rein psychologischen Gründen. Der Regisseur Patrice Chéreau hat die Problematik dieser Figur treffend beschrieben: „*Er muß selbst wissen, daß er langweilig und dumm ist, er muß spüren, daß er niemals ein vollkommener Mensch sein wird, wenn er nicht Angst oder Zweifel (Furcht) kennt. In diesem Moment „kippt“ die Person um und wird faszinierend, denn diese beharrliche Intuition, zu wissen und zu fühlen, daß er unvollkommen ist, macht ihn letztlich frei: Das ist es, was ihm Größe verleiht. Nur wer die Furcht kennt (Angst, Zweifel, Verzweiflung, wie man es auch nennen mag), ist ein Mensch. Und ohne es zu wissen, weiß er es dennoch*“ (Chéreau, 1980, S. 118, Hervorhebungen im Original).

Musikalisch beschreibt Wagner das mit (zum Teil) frappierend einfachen Mitteln: Siegfried wird von zwei Motiven begleitet, das erste, das Siegfried-Motiv, hören wir zum ersten Mal, wenn Brünnhilde ihn im dritten Akt der Walküre ankündigt, es ist verwandt mit dem Schwertmotiv (Abbildung 8), ist aber vielgestaltiger und machtvoller, die Musik weist darauf hin, dass hier jemand heranwächst, der ungleich stärker und furchtloser als sein Vater sein wird (Abbildung 9).

Das zweite Motiv Siegfrieds ist sein Hornruf (Abbildung 10), ein keckes, frisches und kraftvolles Motiv, das vom Solo-Horn intoniert wird und Siegfrieds Naturverbundenheit und seine jugendliche Unbekümmertheit untermalt.

Die Musik als Medium des Unbewussten im "Ring des Nibelungen"*Abb. 8: Schwert-Motiv**Abb. 9: Siegfried-Motiv**Abb. 10: Hornruf-Motiv*

So ausgestattet kann Siegfried das zerbrochene Schwert seines Vaters neu schmieden, Fafner erschlagen, den Ring des Nibelungen samt Hort und Tarnhelm an sich nehmen, Wotans Speer zerschmettern und zuletzt die auf dem Walkürenfelsen schlafende Brünnhilde wecken und zum Weib gewinnen. In diesem Moment erscheint alles möglich: Den Rheintöchtern das Gold zurück zu geben und somit die Welt vom Fluch zu erlösen, den gestörten Naturzustand wiederherzustellen. Aber daran denkt Siegfried nicht eine Sekunde, es kommt ihm überhaupt nicht in den Sinn, den Ring für was auch immer einzusetzen, obwohl er Hinweise auf dessen Bedeutung erhalten hat. Für ihn ist der Ring, den er Brünnhilde zum Abschied schenkt, nur ein Schmuckstück. Er spricht es aus, dass er nicht lernfähig ist; „*nicht zürne, wenn dein Lehren mich unbelehret liess!*“ sagt er zu Brünnhilde. Durch die Verbindung mit Brünnhilde wird er zwar vom Jüngling zum Mann, aber leider auch dadurch nicht klüger. Er bekommt ein neues Motiv, das Helden-Motiv. Zum ersten Mal erklingt es zu seinem Abschied vom Walkürenfelsen (erster Akt Götterdämmerung) im schweren Blech: laut, dröhnend, übermächtig – aber dieses Motiv ist gar nicht neu, es ist Ton für Ton das uns schon bekannte Hornruf-Motiv, nur anders instrumentiert und viel langsamer, lauter und über-

Paul Janouch

wältigender gespielt (Abbildung 11).

Die Musik demonstriert uns, dass Siegfried seine Jugendlichkeit und Frische, vor allem seine Naturverbundenheit, die ihn z.B. vor Mimes Intrigen schützte, verloren hat, gewonnen hat er lediglich, was er schon im Übermaß besaß: Stärke. Er wird der ersten plumpen Intrige durch Hagen zum Opfer fallen.



Abb. 11: Helden-Motiv

Erlösung

Die Welt kann durch die Männer nicht gesunden, soviel ist klar. Sie haben von vornherein damit nichts im Sinn, da sie böse Absichten hegen (Alberich, Hagen), sie sind gefangen in ihren eigenen Machtspielen und Intrigen (Wotan) oder schlicht zu dumm (Siegfried). Von dem Augenblick an, in dem Brünnhilde sich gegen Wotan auflehnt, wächst ihr die Rolle zu, dem Drama eine andere Richtung zu geben. Schritt für Schritt emanzipiert sie sich von ihrem Vater, mit dem sie sich anfangs vollkommen eins weiß: „*Wer – bin ich, wär' ich dein Wille nicht?*“ singt sie in der Dialogszene mit Wotan im 2. Akt der Walküre. Aus der Auflehnung gegen ihren Vater, die zunächst eine rein emotionale, aus Mitgefühl mit Siegmund motivierte Sache ist, wird jedoch schon bald eine bewusste Emanzipation. Wenn Brünnhilde später Sieglinde vor der Verfolgung durch Wotan in Sicherheit bringt, ist das keineswegs nur von ihrem Gefühl gesteuert, sondern sie hat unterdessen zu einer gut begründeten Überzeugung gefunden, sie weiß jetzt, dass sie gewissermaßen Wotans andere liebevolle Seite verkörpert und seinen unbewussten Willen ausführt, dafür übernimmt sie ganz bewusst die Verantwortung.

Musikalisch wird diese Entwicklung sehr schön illustriert: Brünnhildes erster Auftritt im zweiten Akt der Walküre als „Wotans kühnes Kind“ ist begleitet von einer übermütigen, aggressiven und martialischen Musik (Abbildung 12).

Der allseits bekannte „Walkürenritt“ (Abbildung 13) im dritten Akt der Walküre beschreibt Brünnhilde und ihre Schwestern als übermütige, wilde, Waffen und Rüstung tragende kriegerische Geschöpfe, die offensichtlich mehr männliche als weibliche Eigenschaften verkörpern.

Brünnhildes Emanzipation wird im großen Dialog mit Wotan am Ende des dritten Aktes der Walküre hörbar: „*Der diese Liebe mir in's Herz gelegt, dem Willen, der dem Wälsung mich gesellt, ihm innig vertraut – trotz' ich deinem Gebot.*“ Die Worte bele-

Die Musik als Medium des Unbewussten im "Ring des Nibelungen"

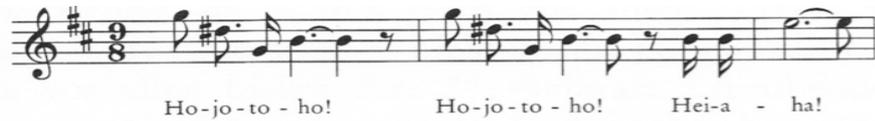


Abb. 12: Brünnhildes Walkürenruf



Abb. 13: Walkürenritt

gen, dass Brünnhilde ihre ursprünglich spontan getroffene Entscheidung inzwischen gut begründen kann, die Musik begleitet den Text mit dem Wälsungenliebe-Motiv (Abbildung 14), das ihre innere Entwicklung wunderschön bezeugt: die wilde und kriegerische Attitüde ist aus der Musik verschwunden, vielmehr ist der Ausdruck weich, zart und voller Hingabe.



Abb. 14: Wälsungenliebe-Motiv

Das Brünnhilde-Motiv (Abbildung 15) bekommt Brünnhilde im ersten Akt der Götterdämmerung, nachdem sie den nächsten Schritt ihrer Entwicklung, die Verbindung mit Siegfried vollzogen hat. Diesen Schritt tut sie nur widerstrebend, da sie weiß, dass sie damit ihre Göttlichkeit verliert und zum „Menschenweib“ wird. Genau das will die Musik sagen: Aus der Kriegsgöttin ist eine ganz „normale“ liebende Frau geworden.



Abb. 15: Brünnhilde-Motiv

Paul Janouch

Allerdings ist sie damit auch schutzlos und unwissend geworden, sie ahnt nicht, dass Siegfried sie umgehend hintergehen und mit Hilfe des Tarnhelms noch einmal in Gestalt eines anderen überwältigen wird. Tief gedemütigt muss sie den Schmerz des doppelten Betrugs ertragen, aber dadurch wächst ihr neues, nun nicht mehr göttliches, sondern menschliches Wissen zu: „*Alles! Alles! Alles weiss ich: alles ward mir nun frei.*“ Sie erkennt, dass diese Welt voller Gewalt und Betrug untergehen muss, Siegfried muss sterben, weil er eine Fehlkonstruktion ist, sie selbst muss mit untergehen, da sie zur „alten Welt“ gehört. So entzündet sie mit der Fackel für Siegfrieds Scheiterhaufen den Weltenbrand, in dem Walhall untergeht. Die großartige Musik des Finales illustriert allerdings kein krachendes Inferno, sondern eher ein langsames Verglühen. Das Walhall-Motiv ertönt mehrere Male erhaben und mächtig und wird vom Erlösungsmotiv abgelöst, bzw. geht darin auf, denn beide Motive erklingen in derselben Tonart Des-Dur. Die Stimmung nimmt einen versöhnlichen, friedlichen Charakter an. Das Siegfried-Motiv wird noch einmal, aber nur exakt bis zur Hälfte, angespielt, wo es abrupt abbricht, wie um ein letztes Mal darauf hinzuweisen, dass aus dem Heldenkonzept nichts werden konnte. Dann verklingt das Erlösungsmotiv in einem endlos langen Ton. Der Schluss, obwohl versöhnlich, erscheint indes wenig optimistisch, man weiß eben nicht, wie es weitergehen wird, nach dem Gesehenen neigt man eher zu einer pessimistischen Sicht. In der Inszenierung von Patrice Chéreau (Bayreuth 1980) wenden sich die Menschen auf der Bühne am Ende den Zuschauern unten im Saal zu, als wollten sie fragen: Wisst Ihr, wie das wird?

Literatur

- Adorno, T.W. (1952). Versuch über Wagner. Frankfurt: Suhrkamp (1981)
- Borchmeyer, D. (1982). Das Theater Richard Wagners: Idee – Dichtung – Wirkung. Stuttgart: Reclam
- Burghold, J. (Hrsg.) (1913). Richard Wagner: Der Ring des Nibelungen. Vollständiger Text mit Notentafeln der Leitmotive. München: Goldmann (1981)
- Chéreau, P. (1980). Fünf Jahre sind vergangen. In: Der „Ring“: Bayreuth 1976-1980, S. 47-93. München: Universitas Verlag in F.A. Herbig Verlagsbuchhandlung (1988)
- Dahlhaus, C. (1971,1). Richard Wagners Musikdramen. Stuttgart: Reclam (1996)
- Dahlhaus, C. (1971,2). Wagners Konzeption des musikalischen Dramas. München: DTV; Kassel u.a.: Bärenreiter (1990)
- Donington, R. (1974). Wagner's „Ring“ and its Symbols. The Music and the Myth. Dt.: Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ und seine Symbole. Musik und Mythos. Stuttgart: Reclam (1995)
- Loriot (2003). Loriot's kleiner Opernführer. Zürich: Diogenes
- Mann, T. (1902-1951). Wagner und unsere Zeit. Aufsätze, Betrachtungen, Briefe. Frankfurt: Fischer (1983)
- Marcuse, L. (1963). Das denkwürdige Leben des Richard Wagner. Zürich: Diogenes (1973)
- Maschka, R. (2004). Wagners Ring. Kurz und bündig. Kassel u.a.: Bärenreiter
- Mayer, H. (1978). Richard Wagner in Bayreuth. 1876 – 1976. Frankfurt: Suhrkamp
- Millington, B. (Hrsg.) (1992). The Wagner Compendium. Dt.: Das Wagner-Kompendium. Richard Wagner, sein Leben – seine Musik. München: Droemer Knaur (1996)
- Peter, B. (2009). Die Ideengeschichte des Unbewussten in Hypnose und Psychoanalyse. Hypnose-ZHH, 4(1+2), 49-78.

Die Musik als Medium des Unbewussten im "Ring des Nibelungen"

- Schickling, D. (1983). Abschied von Walhall. Richard Wagners erotische Gesellschaft. Stuttgart: DTV
- Shaw, B. (1896). The perfect Wagnerite. Dt.: Ein Wagner Brevier. Kommentar zum Ring des Nibelungen. Frankfurt: Suhrkamp (1978)
- Vill, S. (Hrsg.) (2000). Das Weib der Zukunft. Frauengestalten und Frauenstimmen bei Richard Wagner. Internationales Symposium zu den Bayreuther Festspielen, 9.-11.8.1997. Stuttgart: Metzler
- Wagner, R. (1852). Oper und Drama. Berlin: Deutsche Bibliothek (ohne Jg.)
- Wagner, R. (1851-1865). Briefe an August Röckel. Eingeführt durch La Mara. (Nachdruck der Ausgabe von Breitkopf und Härtel, Leipzig 1894)
- Wapnewski, P. (1995). Weißt du wie das wird...? Richard Wagner: Der Ring des Nibelungen. Erzählt, erläutert und kommentiert. München, Zürich: Piper

Paul Janouch, Dipl.-Psych., Dipl.-Päd.
Hermannstr. 26,
32105 Bad Salzflun
paul@janouch.de

1) Da das entscheidende Medium, die Musik, hier – anders als beim Vortrag – leider fehlen muss, gebe ich einige Empfehlungen hörens- und sehenswerter Einspielungen, die alle auf CD, DVD bzw. Blue-ray Disc erhältlich sind:

1. Bayreuth 1980, der „Jahrhundert-Ring“, inszeniert von Patrice Chéreau, dirigiert von Pierre Boulez
 2. Bayreuth 1992, inszeniert von Harry Kupfer, dirigiert von Daniel Barenboim
 3. Amsterdam 1999, inszeniert von Pierre Audi, dirigiert von Hartmut Haenchen
 4. Valencia 2007, inszeniert von Carlus Padrissa/La Fura dels Baus, dirigiert von Zubin Mehta
- Unbedingt will ich an dieser Stelle auch noch auf die ungemein anregenden und informativen Einführungsvorträge des Pianisten Stefan Mickisch hinweisen, die dieser seit vielen Jahren in Bayreuth während der Festspiele hält. Live-Mitschnitte der Vorträge auf CD können beim Künstler erworben werden (<http://www.mickisch.de/>).