

Richard Klein · Hrsg.

Narben des Gesamtkunstwerks



Wagners *Ring des Nibelungen*

Staatsoper Stuttgart
Wilhelm Fink Verlag

Narben des Gesamtkunstwerks Wagners *Ring des Nibelungen*

Herausgegeben von Richard Klein
in Zusammenarbeit mit der Staatsoper Stuttgart

2001
Wilhelm Fink Verlag

Umschlagabbildung:
Siegfried, III. Akt, Brünnhilde im Erwachen begriffen.
Staatsoper Stuttgart, Inszenierung: Jossi Wieler und Sergio Morabito,
Bühne und Kostüme: Anna Viebrock.
© A.T. Schaefer, Stuttgart

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Klein, Richard:

Narben des Gesamtkunstwerks: Wagners Ring des Nibelungen/Richard
Klein.

In Zusammenarbeit mit der Staatsoper Stuttgart. – München: Fink, 2001
ISBN 3-7705-3565-0

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

ISBN 3-7705-3565-0

© 2001 Wilhelm Fink Verlag, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH, Paderborn

INHALT

Vorwort	7
 I. MODERNITÄT – MYTHOS – DIALEKTIK	 11
DIETER HENRICH	
Gesamtkunstwerk und Partialkunstwerk	13
STEFAN BREUER	
Richard Wagners Fundamentalismus	33
GÜNTER FIGAL	
Der moderne Künstler par excellence	
Wagner in Nietzsches philosophischer Perspektive	53
SAMUEL WEBER	
Der <i>Ring</i> als Dekonstruktion der Moderne	
Wagner mit Benjamin	65
MANFRED FRANK	
Der <i>Ring</i> -Mythos als »Totschlägerreihe«	81
RICHARD KLEIN	
Der sichtbare und der unsichtbare Gott	
Versuch über Wotan	103
WOLFRAM ETTE	
Mythos und negative Dialektik in Wagners <i>Ring</i>	
– mit einem Anhang zur »modernen Mythos-Forschung«	133
 II. MUSIK – ZEIT – AFFEKT	 167
RICHARD KLEIN	
Gebrochene Temporalität	
Die Revolution der musikalischen Zeit im <i>Ring des Nibelungen</i>	169
ECKEHARD KIEM	
Beziehungszauber und Zeitverhängnis	
Zur Leitmotivtechnik in <i>Rheingold</i> , <i>Walküre</i> und <i>Götterdämmerung</i>	215
CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF	
Haß und Rache	
Zum II. Akt der <i>Götterdämmerung</i>	231

Haß und Rache Zum II. Akt der *Götterdämmerung*

Kaum hat Hagen den Auftrag des Vaters, sich des Rings zu bemächtigen, sich zu eigen gemacht – »Mir selbst schwör' ich's« –, ruft er seine Mannen. Sie bilden den einzigen Chor in der gesamten Tetralogie, mithin einen Männerchor, weit entfernt vom schillernden Liebreiz der Blumenmädchen, aber auch von der harmlosen Tumbheit der Seemänner im Tristan. Hagens Mannen inszenieren ein martialisches Kriegs- und Kriegergeschrei, das seinesgleichen sucht.¹ Wagner setzt es – dies vermag er mit der gleichen Konsequenz wie bei den so überwältigenden Partien der Mehrdeutigkeit und der Negativität in seinem Werk – in blanker, ja kruder Positivität, die Gefahr läuft, ihr Affirmatives in Faschistoidität umschlagen zu lassen, wenn Dirigent und Regie nicht die Zwiespältigkeit einer solchen mise-en-scène produktiv machen. Wagners »Realismus der Charakterisierung« macht nicht Halt vor dem, was uns nach dem Kulturbruch des 20. Jahrhunderts, den ein Wagnerfanatiker auslöste, unerträglich, zumindest einer weniger planen Lösung bedürftig dünkt.

Allein, der Mannenchor ist in sich mehrdeutig. Auf der Oberfläche eine Demonstration männlicher Stärke, geradezu der Polizeigewalt des Militärstaats, der das Gibichungenreich offenbar ist, einer Macht, die nicht androht, sondern sich ihrer selbst sicher ist und deswegen, durch bloße Präsenz, bedroht. Eine Frau – man denke an die unglücklich funktionalisierte Guttrune – möchte man in der Nähe solcher Kasernenbesäufnisse nicht sein; die Assoziation mit sich zusammenrottenden Braunhemden ist den Rezipienten am Beginn des 21. Jahrhunderts noch zu gegenwärtig. Und daß die Mannen, mit archaischen Tieropfern, die von vornherein zum Untergang verurteilte Pseudoehe initiieren, ist nichts mehr als höhnischer Zynismus, Teil des diabolischen Vernichtungsplans Hagens, der im Augenblick der Entscheidung all seine Kräfte, innere wie äußere, aufbietet.

Doch nicht nur fragt man sich, die Mannen selber fragen: »Welche Not ist da?« Hagen, der einzige, der seit Beginn der Gibichungenszene die Dramaturgie überblickt, die Intrige scheinbar reißfest einfädelt und weiß, wie ihre Falle zu prozessieren sei, bedarf ganz offensichtlich seiner Treuen. Aber weniger um den »stärksten aller Helden« zu beherrschen. Siegfried ist liebestoll auf Guttrune fixiert und ansonsten so sehr mit der Blindheit männlichen Übermuts geschlagen,

¹ Wagner hat das, was er hier szenisch-musikalisch in aller Deutlichkeit vorführt, in drastischen Worten antizipiert. In *Oper und Drama* spricht er von der »Masse« (die an die Stelle des »Volkes« getreten sei), vom »massenhaften Chor« als der »Dekorationsmaschinerie des Theaters«, vom »Einklang«, dem »Unisono«, vom »hundertstimmigen Einklange« (Sämtliche Schriften und Dichtungen, Leipzig o. J., Bd. 3, 270 f.).

daß er wenig später, obgleich er Gunther gegenüber eingesteht, daß die Täuschung Brünnhildes mißlang, seinen Tod provoziert: »Meines Speeres Spitze / wag ich daran.« Hagen, der von nun an leichtes Spiel hat, bedarf der Seinen zur Stütze und wie um die Dimension des letzten Gefechts heraufzubeschwören. Es scheint sogar, als bräche er unter der Last seiner Aufgabe zusammen, wäre er nicht von der Droge kriegsbedingten Adrenalinüberschusses aufgepeitscht. Gerissen pragmatisch wendet er seine Aufforderung »Waffen, Waffen« alsbald und mit Spott in diejenige, der »guten Ehe« willen das Schlachten vorzubereiten. Die Mannenszene ist auch die Präsentation einer durch und durch falschen Männlichkeit.

Gewalt ist buchstäblich das Signum dieser Szenerie: klangliche Gewalt. Nicht allein um einer hohen Zahl männlicher Chorsänger willen – das auch. Sondern sie verdankt sich vor allem einer Summierung kompositorischer Mittel. Die Stierhörner, mit denen die dritte Szene anhebt; das von Hagen intonierte Motiv der oberen kleinen Sekunde (»Hoi-ho!«), eine Nebennote zum Tritonus über dem bei Wagner so signifikanten Ton *fis*, mithin eine verminderte Sexte, ein äußerst seltenes, höchstdissonantes Intervall (dieser »Hagen-Tritonus« wird später zur entscheidenden Motivik); die Dominanz des harten Blechs; das Baßmotiv der »infernalen Lustigkeit«; die Dreier-Pseudotanz-Taktvorschrift (Chor: »Großes Glück und Heil / lacht nun dem Rhein, / da Hagen der Grimme / so lustig mag sein!«); der falsche Triumph des Götterdämmerungsmotivs mit seinem neapolitanischen Sextakkord (potenziert bei »Not ist da! / Not! Wehe! Wehe!«); plump affirmative Dur-Seligkeit am Beginn der vierten Szene, mit der dem König Gunther und seiner soeben gefreit-abgedungenen Braut gehuldigt wird (später nur noch überboten von Siegfrieds Verspottung des so liebseligen Brünnhildemotivs auf die Worte »Gunther, deinem Weib ist übel!«).

Der Mannenchor hat aber nicht nur eine dramatische, situative Funktion. Er bliebe gleichsam ornamental, eine wirkungsvolle »Opern«-Einlage, bereite er nicht auch musikalisch Kommendes vor. Entwickelnde Variation ist bei Wagner auch ein Mittel großdimensionaler Proportionen. Die Brutalität und Martialität der dritten Szene, die Konkordanz von Hagen und seinen Kriegern ist nötig, um Brünnhildes bald folgende, haßerfüllte und rachsüchtige Wut musikalisch vorzubereiten. Obwohl die entscheidende Stelle, der wir uns nun zuwenden möchten, von einzigartiger Wirkung ist, bedurfte sie einer solch nachdrücklichen Unmißverständlichkeit. Es geht gleichsam darum, die Ohren zu entsensibilisieren, taub für psychologische Zwischentöne zu machen, so daß der Negativaffekt der doppelt betrogenen Ex-Walküre die musikalische Stoßkraft erhält, deren die alles wendende Peripetie der *Götterdämmerung* bedarf.

The musical score is for a scene titled "Hass und Rache" (Hatred and Revenge) on page 233. It features the following instruments and parts:

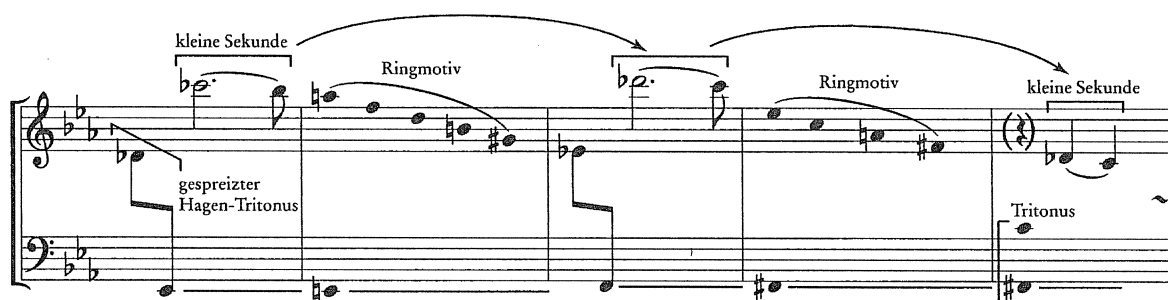
- Bläser (Wind):** Features a complex texture with multiple staves, including a triplet of eighth notes at the end of the first system.
- 3. Fg. (3rd Bassoon):** Plays a melodic line with dynamics *f*, *p*, and *cresc.*
- Tr. (Trumpet):** Plays a melodic line with dynamics *fp* and *f*.
- Trbn. (Trumpet/Bassoon):** Includes parts for Trbn. and Cb-Trbn. with dynamics *f* and *fp*.
- Vl. 1/2 (Violin 1/2):** Plays a melodic line with dynamics *f* and *fp*.
- Vle. (Viola):** Plays a melodic line with dynamics *f*, *p*, and *cresc.*, including a triplet of eighth notes.
- Brünnhilde (Brunnhilde):** Includes the lyrics "Be - trug!" (Betrayed!).
- Vc./Cb. (Violoncello/Contrabass):** Plays a melodic line with dynamics *ff*, *sfz*, *p*, and *cresc.*.

Zwei Posaunen zerschneiden den musikalischen Diskurs, akzentuieren einen Ton in Oktaven, scharf abgerissen. Die Pause danach ist lauter als das, was auf dem zweiten Achtel geschieht: Die Kontrabaßposaune, gestützt vom dritten Fagott, antwortet mit einem tiefen Baßton, der verklingend dem Fagott weicht. Die Celli und Kontrabässe vollziehen diesen Sprung nach und geben zu verstehen, daß beide Töne ein Motiv bilden: der zur kleinen Septime vergrößerte und oktavgespreizte Hagentritonus. Auf der Zwei dann der scharf dissonierende Vorhaltsakkord, eine Dominante mit Septime und dem Vorhalt der kleinen Sexte, im Gestus dem Frohnmotiv verwandt, aber gleichsam konventioneller, weniger zeichenhaft, affektiver dadurch. Auch die Zwei ist akzentuiert, mit den Tripel- und Quadrupelgriffen der abgerissenen Geigenakkorde, gestützt von einem Trompetenton im Fortepiano. Dadurch entstehen drei akzentuierte, »schwere« Achtel, die motivisch zwar eine Einheit bilden, aber durch die Instrumentation auf drei gleichwertige Schläge verteilt sind.

Auf der Drei setzt, mit einer auftaktigen Arpeggiofigur, der triolisierte und tremolisierte chromatische Aufschwung ein, der der Auflösetendenz des Vorhalt-

stons *des* in der Oberstimme entgegenläuft. Auf Drei und »in furchtbarstem Schmerze aufschreiend« singt – nein: brüllt Brünnhilde: »Betrug! Betrug! / Schändlichster Betrug! / Verrat! Verrat!«, beim zweiten Mal sogar gedehnt und in die nächst höhere Note gleichsam überschnappend. Die lange Dehnung des kreischenden Akkords in den nächsten Takt gibt der sinntragenden Silbe »trug« genügend Raum für Verständlichkeit und stimmlich-affektiven Nachdruck. Die Auflösung – sowohl harmonisch (Pendelschlag in die Doppeldominante B-Dur zurück) als auch melodisch über eine untere Nebennote in den Ton *b* – erfolgt buchstäblich im letzten Moment wie eine Pflichtübung an die traditionelle Harmonielehre, die sofort eintretenden Posaunen in der Wiederholung der Zweitaktgruppe erstickern die zuvor erklungenen zwei Triolenachtel.

Ich kenne keine Stelle aus der gesamten Musikgeschichte, die so schockhaft einem in die Glieder fährt und Angst nicht etwa bloß ausdrückt, sondern im Hörer selbst hervorruft. Man glaubt, die spätere Rache Brünnhildes gelte einem selber. Man krümmt sich innerlich, gemäß der vorhaltenden kleinen Sexte *ces*, man zuckt zusammen, als hätten die Posaunen ihr Schallstück den eigenen Ohren zugewandt. Diese Akzente der markigsten Blechinstrumente begleiten bis zum Schluß des II. Akts Brünnhildes Haßgefühle und ihre Racheintention.



Der syntaktische Aufbau dieser Stelle ist »bar«-förmig: ein zweitaktiges Motiv wird getreu wiederholt, der von Lorenz so genannte »Abgesang« zitiert das Ringmotiv drei Takte lang (wiederum in sich barförmig: 1 + 1 + 1/2 + 1/2 Takte). Danach wird diese Einheit sequenziell wiederholt, allerdings die Ringmotive um einen Takt verkürzt, um rascher zur Hagenkonstellation aus Tritonus, vermin- derter Sexte und Vorhaltssekunde zu gelangen (was man, obwohl die Proportio- nen verzerrend, als »Abgesang« zu den beiden vorigen »Stollen« verstehen könn- te). Unterspannt wird die Syntax von einem einfach chromatischen Modell im Baß, das vom *es* zu dem so bedeutungsschweren Ton *fis* aufsteigt und in einem gewissen Sinne auch zurückführt. »Betrug! Betrug! / Schändlichster Betrug! / Verrat! Verrat! / Wie noch nie er gerächt!« – eine faßliche Syntax, deren Konven- tionalität in der Dynamik der Affektverdichtung untergeht, ist der Träger einer geschärften Instrumentation, einer hochdissonanten Harmonik und einer sperrigen Motivik.

Gerade das Motiv des Abschneidens – Hagens Tritonus und seine Derivate, rhythmisiert mit zwei gleichschweren Achteln – ist dramaturgisch dem Verblen-

dingungsgeschehen, dem Brünnhilde ausgesetzt wird, zugeordnet. Es tritt bezeichnenderweise zum ersten Mal auf, als sie Siegfried erblickt; dann (nämlich verwandt dem Ringmotiv, das verkettet in die Tiefe führt) bei »Ha! ... Der Ring ... / an seiner Hand! –«; augmentiert bei »Helle Wehr! / Heilige Waffe« und später in den dreistimmigen Schwur kontrapunktisch integriert. Auch das Motiv des dissonanten Vorhaltakkords begleitet Brünnhilde bis zum Ende dieses Akts, so beim Aufschrei »Du lügst!«, als Beginn des Rachbund-Motivs oder später bei »Wer bietet mir nun das Schwert?« mit dem Hagen-Vorhalt der verminderten Sexte verbunden.

Solche Konstanz der Affekte, die auf Rache für den offen zu Tage liegenden Betrug zielen, bedarf kontrastierender Gegeninstanzen. Die Wucht des Destruktiven, die von der dritten Szene ausgeht, ergreift die Protagonisten, denen sich Siegfried um der Hochzeitsvorbereitungen willen entzieht, gleichsam reine Energie wird in ihnen Gestalt und macht sie somit handlungsfähig. Das heißt aber musikalisch, daß die Introversion Brünnhildes genauso komponiert werden muß, damit schließlich der Tat-Entschluß um so klarer nach außen treten kann. Diese nicht bloß intermittierende »Gegenwelt« wird eingeleitet von Gutrunes Motiven, ihrem halbsüßen Liebreiz eines großen Nonenakkordes, in dessen Terzschichtung die ausgeterzten Motive bald ornamentalisiert, bald sich erhitzend, später ins Melancholische gewandt, aber auch mit dem forschenden Hochzeitsruf legiert sich bewegen. Diejenige Seite, die Brünnhilde nicht den Anderen zeigt, die sie mit sich selbst ausmacht, drückt sich in einer Gegenmusik aus, ohne die sich die Spannung seit Hagens großem Aufgebot zum Ende des vorletzten Akts des gesamten Ring nicht durchhalten ließe. Diese nach innen gewendete Gegenmusik gilt dem Sinnen und dem Schmerz (»Raunet ihr dies / in eurem Rat?«), der süßen, obgleich wirkungslosen Erinnerung (»Er zwang mit Lust / und Liebe ab«) und der Selbstreflexion (»Wo ist nun mein Wissen gegen dies Wirrsal?«, dies freilich nicht auf ihr Verhältnis zu Siegfried bezogen).

Am Ende der Verschwörungsmusik wird der Routinier Wagner sichtbar. Er greift auf Bewährtes zurück. Der Schluß des II. Akts, mehr noch als der III. des *Siegfried*, ist vom C-Dur-Jubel der *Meistersinger* infiziert, trotz der verminderten Sexte *fis-des* und der neapolitantischen Baßführung der letzten vier Takte. Auch der *Tristan*, seine Abgründigkeit zum Tod, wird allusiert: nach den unheilvoll urteilsverkündenden Unisoni in Brünnhildes tiefer Lage (»Mit seinem Blut / büß' er die Schuld!«) tritt die Doppelvariantgegenklangverbindung C-Dur/as-moll bei »Allrauner, rächender Gott« auf, die auf das Todesmotiv im *Tristan* – freilich mit as-moll, also die Sphäre des Nachtlieds integrierend – anspielt.² Eine Terzverbindung wie diese, die keine gemeinsamen Töne hat, findet sich erst eigentlich im *Parsifal*. Sie zeichnet auf singuläre Weise die dämonisch-orakelhafte Sottolineatur, deren nicht einmal Ortrud, Alberich, Hunding oder Fafner fähig waren. Brünnhildes Entschlossenheit und Hagens Macht gemeinsam besiegen

² Vgl. Claus-Steffen Mahnkopf, *Tristan und Isolde: Zwischen Psychologie und musikalischer Logik*, in: ders. (Hg.), *Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne*. Musik & Ästhetik Sonderband, Stuttgart 1999, 111.

das Schicksal des freiesten aller freien Helden, der, ohne Beistand seines Göttergroßvaters und ohne die Liebe seiner Liebe, der nun beschlossenen Kausalität ausgesetzt wird.

Brünnhildes temporäre Blindheit und die Reflexionslosigkeit, mit der sie den Geschehnissen folgt, widersprechen ihrer sonstigen Luzidität. Hierin liegt ein, wenn nicht Konstruktionsfehler, so doch ein Konstruktionsproblem. Der *Ring* muß mit der *Götterdämmerung* zum Abschluß kommen, die Vorwelt der still anvisierten Nachwelt einstürzen. Dazu muß Hagens Plan aufgehen, daß, wenn er schon nicht den Ring gewinnt, wenigstens Siegfried untergehe. Dazu aber muß auch Brünnhilde – ohne Vergessenstrank – vorübergehend ausgeschaltet sein. Daß dies »ohne weiteres« geschieht, ist eine Schwäche der Wagnerschen Konstruktion. Daß Brünnhilde, wiewohl ahnend und auch die Umstände um den Ring an Gunthers Finger entlarvend, nicht darauf verfällt, die naheliegende Frage zustellen – was denn um alles in der Welt mit Siegfried geschehen sei –, ist eine Schwäche, die freilich unvermeidlich scheint und mit der Aporie des gesamten *Rings* verwoben ist.

Siegfried muß nicht nur ein Freier gegenüber Wotans Willen und Macht sein, er muß auch als Freier scheitern, sterben. Genau das tut er aber nicht: er wird hinterrücks umgebracht, weil er, durch den Vergessenstrank, genauso von Hagen manipuliert, also unfrei gemacht worden war wie Brünnhilde durch dessen Überredungskunst. Der Götter Ende wird nicht durch den freien Helden herbeigeführt, sondern durch Hagen, mithin auch durch Alberich. Herbeigeführt nur – vollzogen wird es durch Brünnhilde, nun Mensch, die einzige Freie, die frei wurde, ohne daß Wotan es wollte. Diese Ironie verdankt sich dem Umstand, daß die Paradoxie der Intelligibilität der Freiheit in der Empirie der Göttermacht, mit Luhmann zu sprechen, invisibilisiert bleibt. Diese Paradoxie wird nicht thematisch. Der zweite Tag des Bühnenfestspiels heißt nicht ohne Grund »Brünnhilde« nicht. Frei ist nur sie, die aus Mitleid Sieglinde rettet und damit Siegfried ermöglicht, an dessen Liebe sie dann zeitweise unfrei wird. Liebestoll, eifer- und rachsüchtig und blind, wie nur Menschen es sein können, scheitert sie an ihrem Menschsein, daran, daß sie nicht nur die mitleidende, verständnisvolle Begleiterin ist, sondern inmitten der »wirklich, aus dem Grunde der Geschlechtsliebe, d. h. der Neigung zwischen Mann und Weib keimenden Liebe« steht. Nicht Siegfried – diese ridikulöse Karikatur eines Opernhelden und dieser läppische Vorgriff auf eine angeblich befreite Welt –, sondern seine »Heilige Braut« ist das Vor-Bild einer geläuterten Menschheit.