

JÜRGEN KÜHNEL (SIEGEN):

„IN LANGER ZEITEN LAUF ZEHRT DIE WUNDE DEN WALD.“

YGGDRASILL UND RAGNARÖC(R).

WELTESCHE UND WELTUNTERGANG

IN DER ALTNORDISCHEN MYTHOLOGIE UND LITERATUR UND

IN RICHARD WAGNERS GÖTTERDÄMMERUNG.

Die entscheidende Neuerung Wagners bei der Neugestaltung des Nibelungenstoffes im *Ring des Nibelungen*, bei seiner Re-Interpretation und Re-Konstruktion dieses Stoffes, ist die Verknüpfung des Nibelungenstoffes mit dem altnordischen Göttermythos. Zur Konzeption der Tetralogie gehörte von Anfang an der Rückgriff auf die skandinavischen Quellen (statt auf das deutsche Nibelungenlied), der Rückgriff auf die *Völsunga saga*, auf die Heldenlieder der Edda und auf die Nibelungen-Erzählung in Snorri Sturlusons *Scáldskaparmál*, in der Wagner das Motiv des verfluchten Ringes vorfand. Die Verknüpfung des Nibelungenstoffes mit dem altnordischen Göttermythos gehört demgegenüber erst in eine der letzten Phasen der Arbeit am *Ring*-Text. Zwar ist die Urfassung der *Götterdämmerung*, *Siegfrieds Tod*, abgeschlossen noch im November 1848, wenige Wochen nach einem ersten Entwurf, die eigentliche Keimzelle des Werkes; und erst in einem zweiten Schritt – im Sommer 1851 – stellte Wagner *Siegfrieds Tod* einen *Jungen Siegfried* voran. Dazwischen lag eine Phase theoretischer Reflexion, in der die ästhetischen Schriften der Zürcher Zeit entstanden. In einem dritten Schritt folgten dann – zwischen März und November 1852 – das *Rheingold* (ursprünglicher Titel: *Der Raub des Rheingoldes*) und die *Walküre*, die Teile der Tetralogie, in denen die Verknüpfung von Nibelungenstoff und Göttermythos angelegt ist. Nach Abschluss des *Rheingold*-Textes wandte sich Wagner, im Dezember 1852, noch einmal dem *Jungen Siegfried* und *Siegfrieds Tod* zu. Vor allem bei *Siegfrieds Tod* beschränkte sich die Überarbeitung des Textes von 1848 nicht auf die Harmonisierung mit den später entstandenen Teilen der Tetralogie; erst jetzt führte Wagner das Motiv der ‚Götterdämmerung‘ ein, die Motiv-Verbindung von Siegfrieds Tod mit dem Untergang der Götter. Völlig neu gestaltet wurden in diesem Prozess der Überarbeitung drei Szenen, auf die ich mich im Folgenden konzentriere: die Nornenszene, die Szene der Waltraute mit Waltrautes Erzählung und die Schlusszene, an der Wagner allerdings auch in den folgenden Jahren noch mehrfach experimentierte, um es am Ende bei einer gekürzten Version des Schlusses von 1852 zu belassen. Vor allem in der Nornenszene erweiterte Wagner die im *Rheingold* entwickelte Exposition der Tetralogie um Aspekte, die das gesamte bisherige Geschehen in ein neues Licht rücken. Für den Titel *Götterdämmerung* entschied Wagner sich erst 1856, nach der Schopenhauer-Lektüre.

Es sind vor allem vier Motive der altnordischen Mythologie, die Wagner bei der Umarbeitung von *Siegfrieds Tod* 1852 aufgriff: die Weltesche, Odins verpfändetes Auge, der Tod des jugendlichen Gottes Baldr und *ragnarök*, das Ende der Götter. Quellen Wagners sind zum einen die Götterlieder der Edda, vor allem die die Sammlung des *Codex Regius* eröffnende *Völuspá* (die *Weissagung der Seherin*), und die *Gylfaginning*, der erste Teil der *Prosa-Edda* Snorri Sturlusons. Die *Völuspá* lag Wagner in der Übersetzung Ludwig Ettmüllers aus dem Jahre 1830 vor; auf weitere Götterlieder konnte er in der bereits 1818 erschienen Übersetzung durch Friedrich Majer zurückgreifen. Dazu kommt Snorris *Prosa-Edda* in der Übersetzung durch Friedrich Rühls (1812). Außerdem standen Wagner einige Werke der frühen Germanistik zur Verfügung – wichtig für unseren Zusammenhang: Lachmanns ‚Anmerkun-

gen' *Zu den Nibelungen und der Klage* (1837).

Die folgenden Ausführungen gliedern sich in zwei Teile. In einem ersten Teil werde ich die vier genannten Motive im Kontext der altnordischen Mythologie, insbesondere der *Völuspá*, skizzieren. Im zweiten Teil werde ich mich dann Wagners Verarbeitung dieser Motive zuwenden: ihrer neuen Kontextualisierung, ihrer Re-Interpretation und ihrer Bedeutung für das Verständnis der Tetralogie.

I.

Bei der vermutlich um das Jahr 1000 entstandenen *Völuspá* handelt es sich um eine nordische Kosmologie, die mit der Schöpfung beginnt; doch die Götter, die einst Ordnung in das Chaos der Urzeit brachten, werden in Schuld verstrickt; Krieg kommt in die Welt, die Welt treibt auf eine Katastrophe zu; am Ende steht der Untergang der Welt und der Götter, doch aus den Trümmern der alten wächst eine neue Welt und neue Götter kommen. Wieweit diese monumentale Dichtung tatsächlich als Zeugnis heidnisch-germanischer (oder nordischer) Mythologie betrachtet werden kann, ist umstritten. Dass sie christliche Züge enthält, ist allerdings allgemein anerkannt. Das gilt vor allem für den ursächlichen Zusammenhang zwischen der Schuld der Götter und ihrem Untergang und für die Vision der neuen Welt, aber auch für zahlreiche Details. Viele Einzelheiten der in der *Völuspá* entfalteten Kosmologie entziehen sich einer eindeutigen Interpretation. Und das gilt auch für punktuelle Ergänzungen, die sich in anderen Götterliedern der *Edda* finden, so den mythologischen Wissensgedichten der *Grímnismál* und der *Vafþrúðnismál*, deren Alter umstritten ist und die möglicherweise erst in die Spätzeit des 12. oder 13. Jahrhunderts gehören.

Die um 1220 entstandene *Prosa-Edda* Snorri Sturlusons – neben der *Völuspá* bzw. den Götterliedern der *Edda* der zweite wichtige Hypotext der *Götterdämmerung* in der überarbeiteten Fassung von 1852 – ist ein Lehrbuch der Dichtkunst (der Titel *Edda* bedeutet möglicherweise ‚Poetik‘ und er wurde erst in der Neuzeit aufgrund von Spekulationen über Snorris Quellen auf die Lieder des *Codex Regius* übertragen). Ihr erster Teil, die *Gylfaginning*, ist ein Kompendium der nordischen Mythologie für künftige Dichter, entstanden in einer Zeit, in der das Wissen darüber nicht mehr selbstverständlich war – in der Form eines Lehrgesprächs nach dem Muster lateinischer Dialogliteratur, angesiedelt in einer fiktiven Situation: der schwedische König Gylfi gelangt nach Walhall, wo drei Asen seine Fragen beantworten; am Ende erweist sich die Begegnung mit den Göttern als Illusion (daher der Titel *Gylfaginning*, ‚Gylfis Täuschung‘). Der gelehrte Snorri fasst in diesem Text die ältere Überlieferung, so weit sie ihm noch zugänglich war, zusammen, harmonisiert und interpretiert sie im Lichte seiner christlich-lateinischen Bildung. Die Authentizität seiner Darstellung ist in vieler Hinsicht zweifelhaft; gleichwohl stellt sie, so Rudolf Simek (1984, 368), „unsere wichtigste Quelle nordgermanischer Mythologie“ dar.

Der Bericht der *Völuspá* über die Weltesche (Str. 20/21 in der heute üblichen Zählung der Strophen) ist lapidar, enthält dabei jedoch exakt die Elemente, die auch Wagner verwendet: die immergrüne Esche, der Brunnen am Fuße des Baumes, die Nornen. In Etmüllers (teilweise fehlerhafter) Übersetzung (Str. XIX-XXI):

XIX. Eine Esche weiss ich stehen, sie heisst Yggthrasill, / Ein Haar-Baum, bestreut mit weissem Staube; / Von da kommen die Regen, so in Thale fallen, / Sie steht immergrün über dem Vrtharbrunnen. // XX. Von da kamen Jungfrauen, vielwissende, / Dreie aus dem See, so unter dem Baume stehet. / Urth hiessen sie eine, die andre Werthandi, / (Sie schnitten auf Stäbe), Skuld die dritte. // XXI. Die bestimmten das Schicksal, die wählten das Leben / Den Geschlechtern der Zeiten, der Männer Schicksal.

In der Forschung wird die Esche höchst unterschiedlich gedeutet: als Weltachse und als Himmelsstütze, als Weltenbaum, „der von der Erde bis zum Himmel reicht“ (Lorenz 1984, 238), und als immergrüner Baum des Lebens. Die Etymologie des Namens *Yggdrasill* legt außerdem ihre Bedeutung als Odins Opferbaum nahe: *Yggr* ‚Schrecken‘ oder ‚der Schrecken Erregende‘ ist ein Beiname Odins, *drasill* wird als ‚Pferd‘ übersetzt und *Yggdrasill* bezeichnet damit Odins Pferd. Unklar ist, ob die Genetiv-Verbindung *askr Yggdrasils* als ‚genetivus possessivus‘ zu lesen ist – die ‚Esche des Odinspferdes‘, d.h. „der Weltenbaum, an den das Pferd des obersten Gottes angebunden wird“ (Simek 1984, 468) – oder als ‚genetivus explicativus‘ aufgefasst werden muss – die ‚Esche, die Odinspferd heißt‘, eine *kenning* (eine skaldische Metapher) für den ‚Baum‘ als Galgen, an dem Odin bei seinem Selbstopfer hing: eine Deutung, die sich auf eine Stelle des eddischen Spruchgedichtes *Hávamál* (Háv 138-141) bezieht, nach der Odin durch ein Selbstopfer, ein Opfer „seiner selbst an sich selbst“ (Simek 1984, 304), magisches Wissen erwirbt (Übersetzung: Krause 2004, 65):

Ich weiß, dass ich hing / am windigen Baum / neun ganze Nächte, / vom Speer verwundet / und Odin geopfert, / [ich] selber mir selbst, / an dem Baum, / von dem niemand weiß, / aus welchen Wurzeln er wächst.

Eine Selbstopferung, die in der Forschung ebenso mit Christi Opfertod (das Kreuz als Galgen) in Verbindung gebracht wie auf schamanische Initiationsriten bezogen wurde. In der Analogie zwischen der Weltesche als dem Baum, an dem Odin sich selbst zum Opfer darbringt, und dem Kreuz Christi gründet die Hypothese, nach der die Weltesche der *Völuspá* aus der christlichen Kreuzholzlegende abgeleitet sei. Es gibt noch weitere Deutungen der Weltesche.

Die *Grímnismál* und Snorri ergänzen die Topographie der Weltesche in der *Völuspá* um zahlreiche Details: *Yggdrasill* hat drei Wurzeln (nach anderer Übersetzung: Stämme; vgl. Lorenz 1984, 240), die sich in unterschiedliche Weltgegenden erstrecken; dementsprechend spricht Snorri von drei Quellen im Wurzelbereich des Baumes, darunter, neben dem Urd-Brunnen – dem Brunnen der Nornen – der *Mímir*sbrunnen; zahlreiche Tiere bewohnen den Baum. In Snorris Re-Konstruktion ergeben diese Details ein geschlossenes Bild, das jedoch kaum als ‚Primärquelle‘ „für vorchristliche Ansichten“ gewertet werden kann (Simek 2003, 176). Für Wagner waren die meisten dieser Details nicht von Interesse. Ein Motiv jedoch mag ihn zu seiner Re-Interpretation der Weltesche angeregt haben: ihre permanente Gefährdung, von der es in den *Grímnismál* (Grm 35) heißt (Übersetzung: Majer 1818):

Die Esche *Yggdrasils* / Hält gar viel aus, / Mehr als die Menschen wissen. / Oben frisst der Hirsch, / Auf der Seite wird sie morsch, / Unten verletzt sie *Nydhoggr*.

Hirsche fressen die Laubspitzen (Lorenz 1984, 261) des Baumes, an seinen Wurzeln nagt ein Drache namens *Níðhöggr* – er wird in der Forschung mit dem Chaosdrachen und der biblischen Schlange (dem Satan) in Verbindung gebracht oder als Totendämon gedeutet –, die Seiten des Stammes faulen. „Faßt man *askr Yggdrasils* als Symbol des Lebens auf“, so Gottfried Lorenz in seinem Snorri-Kommentar, „so wird in ›Grm‹ 35 dessen Gefährdung symbolisch dargestellt“ (1984, 262).

Einen Zusammenhang zwischen der permanenten Gefährdung der Weltesche und dem Weltuntergang gibt es allerdings weder in der *Völuspá* noch bei Snorri. Lediglich das Beben der Weltesche gehört zu den Vorzeichen der *ragnarök*: „es ertönt der alte Baum, [...], / Es erbebt *Yggdrasils* hochragende Esche“ (*Vsp* 47; Übersetzung: Etmüller).

Mit dem von Snorri am Fuße der Weltesse lokalisierten Mímirsbrunnen – dem Brunnen der Weisheit, über den der Riese Mímir wacht, eine ‚chthonische Gottheit‘ (Lorenz 1984, 247), ein Angehöriger jenes Geschlechtes der ‚Giganten‘, die vor den ‚olympischen‘ Asen die Welt beherrschten – bringen *Völuspá* und Snorri Odins verpfändetes Auge in Zusammenhang, eine Variante des Mythos von Odins Selbstopfer zur Erlangung magischen Wissens. Die Strophen Vsp 28/29 berichten davon, wie Odin, nachdem die Götter Krieg in die Welt gebracht haben, bei der Seherin Rat sucht – eine Szene, die dem vermutlich späten, nicht im *Codex Regius* überlieferten eddischen Lied von ‚Baldrs Träumen‘ (*Baldrs draumar*) zugrunde liegt, das Wagner seinerseits für die Szene Wotan - Erda im Dritten Akt *Siegfried* benutzte. Die Seherin weigert sich zunächst, ihr Wissen preiszugeben (Übersetzung: Etmüller):

XXX. [...] Was fragt ihr mich, warum versucht ihr mich! // XXXI. Alles weiss ich, Othinn, wo du das Auge bargest, – / in dem grossen Brunnen Mimirs! – / Es trinkt Trank Mimir jeden Morgen / Aus dem Pfande Walfadr.

In Snorris Interpretation (Übersetzung: Rühs 1812):

Bei der andern Wurzel [...] ist Mimers Brunnen, worin Weisheit und Verstand verborgen sind. Der Eigner des Brunnens ist voller Weisheit, weil er jeden Morgen des Brunnens [...] trinkt. Einmal kam Allvater dahin, und verlangte einen Trunk, erreichte seinen Wunsch aber nicht eher, bis er sein Auge zum Pfande setzte.

Die in diesem Mythos begründete Einäugigkeit Odins zeigt die „eingeschränkte Machtfülle“ des Gottes, „der nur gegen ein Pfand [...] aus der Quelle trinken darf – und dies wohl auch tun muß, um Weisheit zu erwerben“ (Lorenz 1984, 247). Die Forschung des 19. Jahrhunderts, die in den Göttermythen Naturmythen sah, wollte „in dem zum Pfande gegebenen Auge Óðins ein Symbol der abends im Meer versinkenden Sonne“ sehen (Lorenz 1984, 247).

Der Untergang der Welt und der Götter heißt in der *Völuspá ragnarök*; *ragna* ist Genetiv des Plurals *ragnar* ‚die sich beraten‘ (Sg. *regin*), einer gängigen Bezeichnung der Götter; *rök*, ntr.Pl, ist ein ‚plurale tantum‘, das mit ‚Geschick‘ und ‚Schicksal‘ übersetzt werden kann; das Kompositum *ragnarök* bedeutet mithin ‚Schicksal der Götter‘. Snorri, der die alte Formel möglicherweise nicht mehr verstand, deutet sie um und verwendet statt *ragnarök* konsequent *ragnarök(c)r*, mit *rök(c)r*, ntr.Sg., ‚Dämmerung, Dunkelheit‘, etymologisch verwandt mit gr. *érebos*. Vor Snorri ist *ragnarök(c)r* nur einmal bezeugt, nämlich in dem späten eddischen Gedicht *Locasenna* (*Lokis Spottrede*). Die deutsche Übersetzung ‚Götterdämmerung‘ ist seit dem 18. Jahrhundert belegt; nachweislich findet sie sich zuerst bei Michael Denis in den *Liedern Sineds des Barden* (1772), einem der zentralen Werke der deutschen ‚Bardendichtung‘, und zwar in der Schlussstrophe des Gedichtes *Odins Helfahrt*.

Die *Völuspá* enthält eine detaillierte, dabei höchst poetische Darstellung der *ragnarök* (Vsp 44-66), die Snorri (Gylf 50-52) im Wesentlichen ausschreibt. Es gibt „Vorzeichen, die an die Sieben Siegel der Johannesapokalypse (8ff.) erinnern“ (SIMEK 2003, 180): der Wolf Garmr, ein apokalyptisches Tier, das gefesselt war, reißt sich los; ein Horn wird geblasen etc.:

XLV. Es heult Garmr sehr bei Gnipahellir, / Fessel wird gebrochen werden, aber Freki rennen! / Viel weiss die Weise, fernhin schau ich weit um mich, / der Götter Untergang, den Kampf der Sigtiven. // XLVI. Brüder werden einander befeinden und den Tod geben, / Es werden Verwandte die Verwandtschaft brechen. / Hartes begiebt sich in der Welt, grosse Unzucht. – / Das Bartialter [kommt], das Schwertalter (Schilde sind gespalten), / Das Sturmalter, das Würgalter, bevor die Welt dahin sinkt. / Es wird kein Mann dem andern gehorchen.

So die ersten Strophen (Vsp 44/45) in Etmüllers Übersetzung. Die Ereignisse der *ragnarök*, die ich hier im Detail nicht nacherzählen kann, entfalten sich in der Folge dreier kosmischer Katastrophen: auf den *fimbulvetr*, den ‚großen Winter‘, eine Kälteperiode, die die Erde heimsucht, folgt der Weltenbrand; am Ende versinkt die Erde in den Fluten des aufgepeitschten

Ozeans. „Die Vernichtung ist jedoch keine endgültige“ und nach dem Untergang der alten steigt „eine neue, gereinigte Welt aus dem Meer“ (Simek 1984, 322). Die jüngeren Götter des eddischen Pantheon werden wiedergeboren und sammeln sich auf dem Gefilde *Iðavöllr*, auf dem einst die Wohnungen der Götter standen; unter ihnen, friedlich vereint, die einst feindlichen Brüder Baldr und Höðr. In der letzten Strophe verkündet die Seherin „den endgültigen Untergang des Totendrachens *Níðhöggr*“ (ebenda).

Zu den markantesten Ereignissen, die sich im Vorfeld der *ragnarök* abspielen – ohne dass hier ein kausaler Zusammenhang gegeben wäre –, gehört der Tod des jugendlichen Gottes Baldr. Die *Völuspá* enthält einen knappen Bericht dieser Ereignisse (Str. 31-33):

XXXVII. Ich sah (das) dem Baldr, dem blutgen Helden / Dem Othins-Sohne verborgene (bestimmte) Schicksal; / Es steht gewachsen auf hohem Felde / Ein zarter und sehr schöner Schoss[.] // XXXVIII. Es kam von diesem Holze, wie's den Männern geschienen ist, / Ein hasswerther Trauerfall; Haudur begann zu werfen; / Balldurs Bruder war geboren am Morgen erst, / (Ich) sah, es begann Othins Sohn, der einnächtige, zu streiten. // XXXIX. Da schmückte sie nicht Hand noch Haupt, / Frigg, sie trauerte im Glanzsaale, / Bis dass auf den Scheiterhaufen trug Balldurs Tödter / der Pfleger Wallhalls.

In der *Gylfaginning* (cap. 49/50) findet sich eine ausführliche Erzählung, die in diesem Falle auch aus anderen Quellen schöpft. Grundlinien der Baldr-Erzählung: Baldr ist der Sohn Odins und Friggs; er wird – auf Anstiften Lokis – durch seinen (bei Snorri blinden) Bruder Höðr auf der Jagd erschossen, durch ein Geschoss aus einem Mistelzweig, da alles in der Erde wurzelnde Holz einen Eid geschworen hat, den jugendlichen Gott nicht zu verletzen; der Tod des Gottes wird durch seinen Bruder Vali, der am Morgen geboren wird und an nur einem Tage heranreift, noch am Abend gerächt; am Ende stehen die große Klage der Göttin Frigg um den getöteten Sohn und der Leichenbrand.

Ich kann hier nicht auf die zahlreichen und widersprüchlichen Deutungen des Baldr-Mythos in der Forschung eingehen. Deutlich geworden sein dürften bei meinem kurzen Resümee die Parallelen zwischen dem Tod Baldrs in der *Völuspá* und Siegfrieds Tod bei Wagner: der Tod des jugendlichen Helden auf der Jagd, von der Hand eines finsternen Gegenspielers, die Klage der Mutter bzw. Gattin, der Leichenbrand. Diese Parallelen sind nicht zufällig vorhanden. Und damit zu Wagner ...

II.

Bei der Verknüpfung von Göttermythos und Nibelungenstoff in Wagners Re-Konstruktion und Re-Interpretation spielen die Parallelen zwischen dem Tod Baldrs und Siegfrieds Tod eine entscheidende Rolle. Wagner nimmt das kosmologische Geschehen der *Völuspá* – von der Schöpfung über den ‚Sündenfall‘ der Götter bis zur ‚Götterdämmerung‘ – als Handlungsrahmen, in den er seine *Ring*-Handlung einfügt. Ansatzpunkt dieser Verknüpfung ist der Tod Siegfrieds, der mit dem Tod des jugendlichen Gottes Baldr analog gesetzt wird. Die Helden-sagenforschung der Romantik – und das gilt auch für Wagners Gewährsleute unter den frühen Germanisten – vertrat die heute eher skeptisch beurteilte Theorie, die Heldensage sei recht eigentlich ein Abkömmling des Göttermythos, und sah in diesem Sinne in dem sterbenden Heros Siegfried ein irdisches Analogon des sterbenden Gottes Balder: „Siegfried als heroische Dezendenzstufe eines mythischen Typus [...], nämlich eines Göttersohns, der das Chaosungeheuer überwindet und jung stirbt“; so hat Ursula Schulze es formuliert (Schulze 1997, 64). Den entscheidenden Hinweis fand Wagner in Lachmanns ‚Anmerkungen‘ *Zu den Nibelungen und der Klage*. Nach Lachmanns Spekulation (Lachmann 1837, 344/345) war Siegfried

in heidnischer Zeit name oder beiname eines gottes [...]. Nehmen wir dies an, so denkt man bei ihm natürlich sogleich an den nordischen Baldur, als einen gott, der ebenfalls gestorben ist: und diese vergleichung (die aber keine rohe identification sein soll) ergibt, in dem mythischen ausdruck für den tod beider götter, sogar noch eine möglichkeit den sonst unerklärlichen Mörder Siegfrieds, Hagano, für die sage zu retten. Baldur wird von dem blinden Hödr mit der mistel erschossen: Hagano, der einäugige mörder Siegfrieds, hat seinen namen von dem stechenden dorn (*hagan*); weshalb er in Eckehards Waltharius manu fortis auch *spinus Hagano* genannt wird [...].

Danach zeigte denn die fabel nicht mehr wie ein held sondern wie selbst ein herrlich leuchtender gott, ein gott des friedens durch den sieg, nicht ungestraft die geheimnisvollen wächter im kalten nordlichen todenreiche morden und das gold der nächtlichen götter dem drachen rauben darf. Er gewinnt durch den raub zwar reichthum und wunderbare kräfte, aber er kommt auch in die gewalt der dämonen. Er muss ihr bundesbruder werden, sich mit ihrer schwester vermählen, für den könig des nebelreichs mit dem dämonischen werkzeuge die umstrahlte valkyrie aus den flammen holen, in des königs gestalt ihren widerstand bezwingen: durch den ring aus dem schatze vermählt er sich mit ihr, aber sie wird nicht seine sondern seines herrn braut: er ist todt, vom todesdorn, dem sohn des schreckens, erstochen, und das geraubte gold wird in den Rhein versenkt.

Lachmanns Rekonstruktion des Siegfried/Baldr-Mythos könnte durchaus als partielle Inhaltsangabe der *Götterdämmerung* durchgehen. Der zitierte Lachmann-Text findet sich im Übrigen fast wörtlich, lediglich punktuell ergänzt, in Etmüllers Einleitung zu seiner Übersetzung der eddischen Lieder *von den Nibelungen* (1837) wieder.

Wagner zieht die Konsequenzen aus Lachmanns Postulat. Er parallelisiert die Handlungsfolgen ‚Balders Tod‘ und ‚Untergang der Welt und der Götter‘ aus der *Völuspá* bzw. ‚Siegfrieds Tod‘ und ‚Burgundenuntergang (Untergang Gunthers und Hagens)‘ aus dem nibelungischen Stoff-Kreis und entwickelt aus dieser Analogie seine eigene, Göttermythos und Nibelungenstoff verschränkende Ereignisfolge ‚Siegfrieds Tod‘ und ‚Untergang der Welt und der Götter‘. Dabei kann er sich noch auf seinen anderen ‚Gewährsmann‘ Franz Joseph Mone stützen; bei ihm findet sich der Satz: „Baldurs Ermordung war der Anfang des Weltendes, daher [!] denn in der Heldensage auf die Ermordung Siegfrieds der Nibelungen Not folgt“ (Mone, zit. nach Golther 1902, 95)¹. Dass es sich dabei um eine Analogie handelt – um „vergleichung, nicht rohe identification“, um noch einmal Lachmann zu zitieren –, zeigt der Schluss der *Götterdämmerung* in der ausführlicheren Partitur-Fassung: nachdem die Halle der Gibichungen durch Feuer und Wasser vernichtet wurde, erscheint am Himmel die brennende Götterburg:

Aus den Trümmern der zusammengestürzten Halle sehen die Männer und Frauen, in höchster Ergriffenheit, dem wachsenden Feuerscheine am Himmel zu. Als dieser endlich in lichtester Helligkeit leuchtet, erblickt man darin den Saal Walhalls, in welchem die Götter und Helden, ganz nach der Schilderung Waltrautes im ersten Aufzuge, versammelt sitzen. – Helle Flammen scheinen in dem Saale der Götter aufzuschlagen. Als die Götter von den Flammen gänzlich verhüllt sind, fällt der Vorhang.

Die Zerstörung der Gibichungenhalle durch Feuer und Wasser und der Brand Walhalls – die eigentliche ‚Götterdämmerung‘ – sind zwar eng aufeinander bezogen, aber dennoch deutlich unterschiedene Ereignisse.

Ein Blick in die Textgeschichte zeigt, dass diese schlüssige Verknüpfung von Göttermythos und Nibelungenstoff das Produkt eines längeren Arbeitsprozesses war. Denn das entscheidende Moment dieser Verknüpfung, die Analogisierung Siegfrieds und Balders, findet sich erst in der revidierten Fassung der Tetralogie. Noch im *Jungen Siegfried* von 1851 wird zwischen Siegfried und Baldr (bei Wagner: Balder) unterschieden. Wodan sucht hier im Dritten Aufzuge die Wala auf, um – nach dem Tode Balders, der vorausgesetzt wird (!) –, das künftige Geschick der Götter zu erkunden: „Um der seligen ende / sorgen die götter / seit der erfreuende sank / der im frieden siege schuf“ (Strobel 1930, 172). Doch deutet sich die Analogisierung

¹ Die genaue Quellenangabe fehlt bei Golther; das Zitat stammt nicht aus Mones *Untersuchungen zur Geschichte der deutschen Heldensage* (1836).

Siegfrieds und Balders bereits an. Balder heißt hier „der im Frieden siege schuf“ und das verweist auf Siegfried, „der durch sieg Friede bringen soll“ (so schon im allerersten Entwurf von 1848; Strobel 1930, S. 28). Hinter beiden Paraphrasen („der im Frieden siege schuf“ und „der durch sieg Friede bringen soll“) steht Lachmanns Formel vom „gott des Friedens durch den sieg“.

(Auch sonst übernimmt Wagner Details der Lachmannschen Interpretation des Mythos von Siegfried. Wenn Hagen in der ‚Mannenszene‘ des Zweiten Aktes *Götterdämmerung* mit den Worten verspottet wird: „Der Hage-Dorn / sticht nun nicht mehr: / zum Hochzeitrufer / ward er bestellt“², so steht dahinter Lachmanns – heute obsoleter – Etymologie des Namens *Hagen*.)

In der endgültigen Gestalt der Tetralogie wird die Analogisierung Siegfrieds mit Balder auch auf der musikalischen Ebene sinnfällig: das Orchesterzweischenspiel zwischen der Nornenszene und der Szene Siegfried - Brünnhilde im Vorspiel der *Götterdämmerung* charakterisiert Siegfried als Sonnenheros; die Epiphanie des Helden vollzieht sich im Zeichen der aufgehenden Sonne und Siegfried tritt damit deutlich in Analogie zu Baldr, in dem die Forschung vor allem einen Gott des Lichtes sah.

Eine weitere wichtige Entscheidung Wagners bei seiner Re-Konstruktion und Re-Interpretation des Nibelungenstoffes durch seine Verknüpfung mit dem Göttermythos ist die Herstellung eines Zusammenhanges zwischen Weltesche und Weltuntergang. Dass er dabei an einzelne Motive der *Völuspá* anknüpfen konnte, u.a. das Motiv der Gefährdung der Weltesche in den *Grímnismál*, habe ich bereits angedeutet.

Weltesche und Weltuntergang: der Zusammenhang wird in der durch die *Völuspá* inspirierten Nornenszene im Vorspiel der *Götterdämmerung* hergestellt. (Nur nebenbei bemerkt: Ein Vorbild in der *Völuspá* haben auch die refrainartig wiederkehrenden Fragen der Nornen: „Weißt du, wie das ward?“ „Weißt du, wie das wird?“ „Weißt du, was aus ihm ward?“ etc. Sie kehren, variiert, in Brünnhildes ‚Schlussgesang‘ wieder: „Wißt ihr wie das ward?“ „Weiß ich nun, was dir frommt?“ Ihnen entspricht in der *Völuspá* das so genannte *stef*: *Vituð ér enn – eða hvat?*, bei Majer: „Wisset ihr mehr? Und was?“, Ettmüller: „Wisst ihr – doch aber was?“)

Der ‚weihevollen Weltenklatsch‘ (Thomas Mann) der drei Nornen wirft, zu Beginn des letzten Teiles der Tetralogie, im Sinne einer Erweiterung der Exposition noch einmal ein entscheidendes Licht auf die Vorgeschichte (!) der *Ring*-Handlung. Dem Rückblick der Ersten Norn können wir die Vorgeschichte des Wotan-Speeres entnehmen, Wotans Frevel an der Weltesche, ein Motiv, das Wagners ureigenste Erfindung ist: Wotan hat der Weltesche, Sinnbild der Natur und des Lebens, einen Ast entrissen und daraus den Speer geformt, in dessen Schaft die Verträge geritzt sind, durch die er die Welt beherrscht. Aber dieser Eingriff in die Natur hat die Weltesche heillos verletzt: „In langer Zeiten Lauf / zehrte die Wunde den Wald; / falb fielen die Blätter, / dürr darbt der Baum.“

Die Frage stellt sich, wie dieser Frevel Wotans an der Weltesche zeitlich zu situieren ist. Hans Mayer in seinem Essay über den ‚*Ring*‘ und die *Zweideutigkeit des Wissens* (1971; zuletzt in Mayer 1998, 172-178) verortet ihn vor den im *Rheingold* dargestellten Ereignissen; er sieht in ihm den ursprünglichen ‚Sündenfall‘, aus dem alles Weitere resultiert, auch der Raub des Rheingolds durch Alberich (ebenda, 172 bzw. 174):

Die Reinheit der Natur wurde schon früh getrübt. Alberichs Frevel am Gold des Rheinstromes musste als späte und weiter wirkende Kausalität innerhalb eines bereits durch Frevel verursachten Ablaufs verstanden werden.

² Zitate aus Wagners *Ring des Nibelungen* nach der Ausgabe von Egon Voss 2009.

Als Alberich die Rheintöchter umbuhlt, dann der Liebe flucht, um Gold und folglich Macht zu gewinnen, hält Wotan bereits den verhängnisvollen Speer in der Hand.

[...] der Ring ist eine analytische Tragödie. Wenn der Vorhang aufgeht und die Rheintiefe sichtbar wird, war der Grundfrevel bereits geschehen, von dem die Nornen viel später berichten.

Der Text stützt diese Interpretation m.E. nicht. Er legt vielmehr eine Parallelität und Korrespondenz der Ereignisse nahe. Die entscheidende Textstelle findet sich in der Szene der Wissenswette zwischen Mime und dem Wanderer im Ersten Akt *Siegfried* (damals noch *Der junge Siegfried*), deren (von einzelnen Formulierungen abgesehen) endgültige Textgestalt Wagner im Zusammenhang der Überarbeitung von *Siegfrieds Tod*, der späteren *Götterdämmerung*, 1852 festlegte; hier findet sich auch ein erster Hinweis auf die Vorgeschichte des Speeres und den Frevel an der Weltesche. Die Parallelität und Korrespondenz zwischen Alberich und Wotan, dem Raub des Rheingolds und dem Frevel an der Weltesche, zwischen Ring und Speer ist hier exakt durchgeführt. Beginn der Passage (die Abschnitte über die Riesen werden dabei ausgeklammert):

In der Erde Tiefe / tagen die Nibelungen: /
Nibelheim ist ihr Land. / Schwarzalben sind sie;
Schwarz-Alberich / hütet' als Herrscher sie einst:
[...]

Auf wolkigen Höhn / wohnen die Götter: / Walhall
heißt ihr Saal. / Lichtalben sind sie; / Licht-
Alberich / Wotan waltet der Schar. [...]

Fortsetzung der Alberich-Passage mit dem Motiv des Ringes, der Wotan-Passage mit dem Motiv des Speers:

[...] eines Zauberringes / zwingende Kraft / zähmt'
ihm das fleißige Volk. / Reicher Schätze / schimmernden
Hort / häuften sie ihm: / der sollte die Welt ihm gewinnen.

[...] Aus der Welt-Esche / weihlichstem Aste /
schuf er sich einen Schaft: / dorrt der Stamm, / nie
verdirbt doch der Speer; / mit seiner Spitze / sperrt
Wotan die Welt. / Heil'ger Verträge / Treue-Runen
/ sind in den Schaft geschnitten: / den Haft der
Welt / hält in der Hand, / wer den Speer führt, /
den Wotans Faust umspannt.

In der Textfassung der Tetralogie von 1852 (und sie ist weitgehend die endgültige Textfassung) vollzieht sich der Übergang der Welt aus dem ‚Naturzustand‘ in den ‚Gesellschaftszustand‘ mithin im Zeichen eines doppelten ‚Sündenfalls‘: Alberich raubt den Rheintöchtern das Rheingold; er schmiedet aus dem Gold, das, in den Tiefen des Rheines ruhend, in seiner natürlichen Schönheit und Vollkommenheit sich selbst genügt, den Ring der Macht – Wotan schneidet aus der Weltesche, dem Symbol des Lebens, einen Schaft, in den er Vertragsrunen ritzt. Alberich schwingt sich mit Hilfe des Ringes auf zum Herrn eines unterirdischen Imperiums – Wotan schwingt sich mit Hilfe des Speeres auf zum Herrn eines Götterstaates „auf wolkigen Höhn“. Beider Herrschaft gründet in einem Eingriff in die Natur: Alberichs Herrschaft beruht auf Eigentum und damit auf Diebstahl – Wotans Rechtsordnung auf einen zerstörerischen Eingriff in die Natur. Auf Alberichs Ring lastet ein Fluch, in dessen Zeichen die Welt einer Katastrophe entgegensteuert – die Weltesche, aus der Wotan den Speer der Verträge geschnitten hat, siecht an dieser Wunde dahin. Durch diese – erst in der Fassung von 1852 konsequent durchgeführte – Parallelität und Korrespondenz geht Wagners Re-Interpretation des Nibelungenstoffes weit über die ursprüngliche Konzeption hinaus. Es geht nicht mehr ‚nur‘ um eine ‚Parabel‘ auf die vorrevolutionäre Gesellschaft und die Hoffnungen von 1848 – das war die ursprüngliche Konzeption –, sondern, drei Jahre nach der gescheiterten Revolution, um die Dialektik von ‚Natur‘ und ‚Gesellschaft‘ schlechthin. Wagner stellt in der endgültigen Fassung der Tetralogie die Grundlagen der menschlichen Zivilisation zur Diskussion. Am Anfang stehen Alberichs Raub des Rheingolds und Wotans Frevel an der Weltesche: Diebstahl an der Natur und Verletzung der Natur. Die Weltesche siecht an der Wunde, die Wotan ihr zugefügt hat, dahin: „in langer Zeiten Lauf / zehrte die Wunde den

Wald; / falb fielen die Blätter.“ Die Zivilisation erweist sich als unumkehrbarer Prozess, der zwangsläufig in Zerstörung und Selbsterstörung mündet. Am Ende steht, Folge zivilisatorischer Experimente, die Katastrophe.

Mit der Annahme einer Parallelität und Korrespondenz zwischen Alberichs Raub des Rheingoldes und Wotans Frevel an der Weltesche entfällt auch der von Hans Mayer behauptete „Widerspruch zwischen dem dramatischen und dem musikalischen Ablauf.“ „Das reine Es-Dur des Beginns“, so Hans Mayer, sei „trügerisch“; der Mythos beginne „keineswegs mit jenem tiefen Es“ (Hans Mayer 1998, 174)

Ein weiteres Motiv, das Wagner in der überarbeiteten Fassung der Nornenszene einführt, ist eine neue – in der endgültigen Textfassung die insgesamt dritte – Variante der Erzählung von Wotans Einäugigkeit. Aus dem Rückblick der Ersten Norn erfahren wir auch, dass Wotan am Brunnen der Weisheit, der den Wurzeln der Weltesche entspringt, eines seiner Augen geopfert hat, um so das notwendige Herrschaftswissen zu erlangen. Das Opfer des Auges ist vom Frevel an der Weltesche nicht zu trennen. Der Text bringt beides in einen direkten Zusammenhang:

Ein kühner Gott / trat zum Trunk an den Quell; / seiner Augen eines / zahlt' er als ewigen Zoll: / von der Welt-Esche / brach da Wotan einen Ast; / eines Speeres Schaft / entschnitt der Starke dem Stamm.

„[S]einer Augen eines“ ist der „Zoll“, den Wotan für seinen frevelhaften Eingriff in die Natur zahlen muss. Die beiden anderen Textstellen in der endgültigen Fassung des Ring-Textes widersprechen dieser Darstellung nicht – so widersprüchlich sie zunächst auch klingen mögen. Im Zweiten Bild des *Rheingolds* erfahren wir von Wotan, dass er sein Auge für Fricka hingeben musste: „Um dich zum Weib zu gewinnen, / mein eines Auge / setzt' ich werbend daran“. Fricka, die Hüterin der Ehe, ‚verkörpert‘ die Unumstößlichkeit der Gesetze, auf denen Wotans Herrschaft beruht; indem er sich an sie gebunden hat, hat er sein eines Auge ‚geopfert‘. Wotans Herrschaftsgewinn bedeutet zugleich Verlust, einen Verlust an ‚Ganzheit‘ – einer ‚Ganzheit‘, die erst mit dem erhofften Heraufkommen des ‚freien Menschen‘ wieder hergestellt werden kann. Daraus erhellt die Aussage des Wanderers über seine Einäugigkeit gegenüber Siegfried in der endgültigen Fassung des *Jungen Siegfried*: „Mit dem Auge, / das als andres mir fehlt, / erblickst du selber das eine, / das mir zum Sehen verblieb.“ Dem entspricht auch die in der endgültigen Fassung getilgte Aussage des Wanderers über seine Einäugigkeit in der Wissenswette in der ersten Fassung des *Jungen Siegfried* (Strobel 1930, 123): „nur ein auge / leuchtet an seinem haupt / weil am himmel das andre / als sonne der helden schon glänzt“. (Wobei das Motiv der ‚Sonne‘ die erwähnte naturmythologische Deutung der Einäugigkeit des Gottes aufgreift.)

In der ursprünglichen Konzeption von 1848 – im ersten Entwurf und in der ersten Fassung von *Siegfrieds Tod* – endete Wagners Nibelungen-Drama, damals entworfen als eine durch Proudhon, Feuerbach und Bakunin inspirierte theatrale ‚Parabel‘ auf die vorrevolutionäre Gesellschaft und die revolutionären Hoffnungen von 1848, mit einer alle gesellschaftlichen Widersprüche aufhebenden ‚Diktatur‘ Allvaters. Die Fassung von 1852 – mit Wotans Frevel an der Weltesche – erlaubte diesen Schluss nicht mehr. Am Schluss der endgültigen Fassung der Tetralogie steht konsequenterweise die ‚Götterdämmerung‘, der Untergang der Götter, bei Wagner – auch das ist seine ‚Erfindung‘ – ein selbst gewollter Untergang. Wagners ‚Götterdämmerung‘ ist die Selbstvernichtung der Götter. Damit geht er weit über die *ragnarök* der *Völuspá* – aber auch über Feuerbachs Idee, nach der die Selbstverwirklichung des Menschen an das Ende der Religion und der Götter geknüpft sei – hinaus.

Im Januar 1854 hält Wagner in einem umfangreichen Brief an August Röckel – einem Brief,

der zu Wagners besten *Ring*-Kommentaren gehört – den Zusammenhang zwischen der Selbstvernichtung der Götter und die Heraufkunft eines ‚freien Menschen‘ fest (*Sämtliche Briefe*, Bd 6, 67/68):

Der Fortgang des ganzen Gedichtes zeigt demnach die Nothwendigkeit, den Wechsel, die Mannigfaltigkeit, die Vielheit, die ewige Neuheit der Wirklichkeit und des Lebens anzuerkennen und ihr zu weichen. Wodan schwingt sich bis zu der tragischen Höhe, seinen Untergang – zu *wollen*. Dies ist alles, was wir aus der Geschichte der Menschheit zu lernen haben: das Nothwendige zu wollen und selbst zu vollbringen. Das Schöpfungswerk dieses höchsten, selbstvernichtenden Willens ist der endlich gewonnene furchtlose, stets liebende Mensch: Siegfried. [...], vor diesem Menschen muß alle Götterpracht erleichen!

Dem entspricht durchaus die heitere Souveränität des Wanderers im *Siegfried* – zumindest bis zum Ende der Begegnung mit Erda, von der der Wanderer sich mit den Worten verabschiedet: „Dem ewig Jungen / weicht in Wonne der Gott.“

Wotans endgültiger Abschied vom Leben, seine Selbstvernichtung – eben die ‚Götterdämmerung‘ – freilich vollzieht sich weniger heiter und souverän. Den Wendepunkt markiert dabei die Begegnung des Wanderers mit Siegfried, dessen Schwertschlag, an dem der Speer des Gottes zerbrach, „aus dem freien Akt des Willens schließlich einen des Zwanges“ macht (Wapnewski 1998, 261).

Das Szenario der ‚Götterdämmerung‘ findet sich in der endgültigen Fassung der Tetralogie in dreifacher Steigerung; ein erstes Mal, skizzenhaft, in der Szene der Nornen:

Ein kühner Held / zerhieb im Kampfe den Speer; / in Trümmern / sprang der Verträge heiliger Haft. – / Da hieß Wotan Walhall's Helden / der Welt-Esche / welches Geäst mit dem Stamm in Stücke zu fällen: / die Esche sank; / ewig versiegte der Quell! / [...] / Es ragt die Burg, / von Riesen gebaut: / mit der Götter und Helden / heiliger Sippe / sitzt dort Wotan im Saal. / Gehauer Scheite / hohe Schicht / ragt zu Hauf' / rings um die Halle: / die Welt-Esche / war dies sonst! / Brennt das Holz / heilig brünstig und hell, / sengt die Glut / sehrend den glänzenden Saal: / der ewigen Götter Ende / dämmert ewig da auf. –

Wotan, dessen Speer an Siegfrieds Schwert zerbrach, ist nach Walhall zurückgekehrt; er lässt die verdorrte Weltesche fällen und ihre Scheite um Walhall herum aufschichten. Am Ende wird er die Trümmer des Speeres Loge, dem Geist der Destruktion, dessen Ratschläge zur Beschleunigung der Katastrophe beigetragen haben („an des Schaftes Runen / [...] / nagte zehrend sein Zahn“), in die Brust stoßen und damit den Brand Walhalls entfachen:

Des zerschlagenen Speeres / stehende Splitter / taucht einst Wotan / dem Brünstigen tief in die Brust: / zehrender Brand / zündet da auf; / den wirft der Gott / in der Welt-Esche / zu Hauf' geschichtete Scheite. – / Wollt ihr wissen / wann das wird, / schwingt mir, Schwestern, das Seil!

Die Antwort auf die Frage, „wann das wird“, bleibt den Nornen verborgen. Ein Zusammenhang mit dem Schicksal des Ringes deutet sich an:

Ein wüstes Gesicht / wirrt mir wütend den Sinn: – / das Rheingold / raubte Alberich einst: / weißt du was aus ihm ward? / [...] / Aus Neid und Not / ragt mir des Niblungen Ring: – / ein rächender Fluch / nagt meiner Fäden Geflecht: / weißt du was daraus wird?

Aber das Seil der Nornen reißt: „Zu End ewiges Wissen!“

Ein zweites, sehr viel eindringlicheres Szenario der Ereignisse entfaltet Waltraute in ihrer großen Erzählung im Ersten Akt der *Götterdämmerung*:

Seit er von dir geschieden / zur Schlacht nicht mehr / schickte uns Wotan; / irr und ratlos / ritten wir ängstlich zu Heer. / Walhalls mutige Helden / mied Walvater: / einsam zu Roß / ohne Ruh' und Rast / durchschweifft' er als Wandrer die Welt. / Jüngst kehrte er heim; / in der Hand hielt er / seines Speeres Splitter: / die hatte ein Held

ihm geschlagen. / Mit stummem Wink / Walhalls Starke / wies er zum Forst, / die Welt-Esche zu fällen; / des Stammes Scheite / hieß er sie schichten zum ragenden Hauf' / rings um der Seligen Saal. / Der Götter Rat / ließ er berufen; / den Hochsitz nahm / heilig er ein: / ihm zu Seiten / hieß er die bangen sich setzen, / in Ring und Reih' / die Hall' erfüllen die Helden. / So – sitzt er, / sagt kein Wort, / auf hehrem Stuhle / stumm und ernst, / des Speeres Splitter / fest in der Faust; / Holda's Äpfel / rührt er nicht an: / Staunen und Bangen / binden starr die Götter. –

Jetzt erfahren wir auch etwas über das ‚wann‘ der ‚Götterdämmerung‘: sie ist an die Rückgabe des Ringes an die Rheintöchter durch Brünnhilde gekoppelt, der Siegfried den Ring als Zeichen seiner Liebe – als „Weihe-Gruß [s]einer Treu“ – hinterlassen hat. Wotan wartet auf die Rückkehr seiner Raben, die ihm die ‚gute Kunde‘ von der Rückgabe des Ringes an die Rheintöchter bringen sollen. Dem doppelten ‚Sündenfall‘, der den Übergang der Welt vom ‚Naturzustand‘ in den ‚Gesellschaftszustand‘ markierte – dem Raub des Rheingolds durch Alberich und Wotans Frevel an der Weltesche – entspricht die doppelte ‚Sühne‘: die Rückgabe des Ringes an die Rheintöchter und die Selbstvernichtung der Götter. Das eine ist vom anderen nicht zu trennen:

Seiner Raben beide / sandt' er auf Reise: / kehrten die einst / mit guter Kunde zurück, / dann noch einmal – / zum letzten Mal – / lächelte ewig der Gott. – / Seine Knie' umwindend / liegen wir Walküren: / blind bleibt er / den flehenden Blicken; / uns alle verzehrt / Zagen und endlose Angst. / An seine Brust preßt' / ich mich weinend: / da brach sich sein Blick – / er gedachte, Brünnhilde, dein'! / Tief seufzte er auf, / schloß das Auge, / und wie im Träume / raunt' er das Wort: – / »des tiefen Rheines Töchtern / gäbe den Ring sie zurück, / von des Fluches Last / erlöst wär' Gott und Welt!«

Ein drittes Mal kehrt dieses Szenario im Schlussbild der *Götterdämmerung* wieder; hier schließlich wird es, mit allen erwähnten Details, szenische Realität. Die Bedingung, an die die ‚Götterdämmerung‘ gekoppelt ist, wird eingelöst. Brünnhilde kann Wotans Raben, die schon bei Siegfrieds Tod zugegen waren, über dem Todgeweihten kreisten, mit der ersehnten ‚guten Kunde‘ nach Walhall schicken.

Dazwischen allerdings liegen – als retardierende Momente – Siegfrieds Fall und Brünnhildes Weigerung gegenüber Waltraute, vom Ring, der für sie das Unterpand der Liebe Siegfrieds ist, zu lassen. Siegfried hat die Hoffnungen, die in ihn gesetzt waren, nicht erfüllt. Das Experiment des ‚freien Menschen‘ ist ein zweites Mal gescheitert, diesmal nicht, wie bei Siegmund, aufgrund der Manipulationen der Ereignisse durch Wotan, sondern aufgrund der Prädisposition des ‚freien Menschen‘ Siegfried: Sein ungestümer Tatendrang führt ihn aus der ‚Natur‘ in die ‚Gesellschaft‘, in die Welt der Gibichungen; aber das naive ‚Naturkind‘ ist dem, was ihn dort erwartet, nicht gewachsen. Er, der ‚das Fürchten nicht gelernt‘ hat und dem mithin auch jedes Rechtsbewusstsein fehlt, wird in Intrigen und Verrat verstrickt, deren Urheber Hagen ist, dem er schließlich zum Opfer fällt. Um noch einmal Lachmann zu zitieren: auch der „gott des friedens durch den sieg“ gerät in die „gewalt der dämonen“. Musikalisch sinnfällig wird dieser Weg des Helden im zweiten Zwischenspiel der *Götterdämmerung*, zwischen Vorspiel und Erstem Akt: *Siegfrieds Rheinfahrt*, die vom Brünnhildenfels in die Halle Gunthers, aus ‚diatonischer Naturseligkeit‘ „in die chromatisch eingetrübte, zwielichtige Welt der Gibichungen“ führt (Rappl 1967, 109). Aber auch Brünnhilde verfängt sich in den Fallstricken, die Hagen gelegt hat: sie wird, von Hagen geschickt gelenkt, zur eigentlichen Triebkraft bei Siegfrieds Ermordung. Zu spät durchschaut sie die Zusammenhänge: erst nach – und durch – Siegfrieds Tod, erst im nächtlichen Gespräch mit den Rheintöchtern, zeitlich anzusiedeln vor dem letzten Bild der *Götterdämmerung*, ist sie „wissend“ geworden:

Meine Klage hör, / du hehrster Gott! / Durch seine tapferste Tat, / dir so tauglich erwünscht, / weihtest du den, / der sie gewirkt, / des Verderbens dunkler Gewalt: – / mich – mußte / der Reinste verraten, / daß wissend würde ein Weib! –

Erst jetzt, nach – genauer: *durch* Siegfrieds Tod, hat sie die Freiheit gewonnen, den Ring den Rheintöchtern zurückzugeben; eine Freiheit, die Siegfried, der ‚das Fürchten nicht gelernt‘ hat, nicht hatte, als die Rheintöchter ihn, unmittelbar vor seinem Tod, dazu aufforderten. Siegfried ist schuldlos zum Verräter geworden und schuldlos gestorben, Brünnhilde, die, verblindet, seinen Tod gefordert hatte, folgt ihm auf den Scheiterhaufen: ein doppeltes Sühneopfer, durch das die Rückgabe des Ringes an die Rheintöchter und damit die ‚Götterdämmerung‘ erst möglich wird. Der Ring wird im Feuer des Scheiterhaufens vom Fluch gereinigt und anschließend im Rhein ‚aufgelöst‘: das Gold kehrt in seinen natürlichen Zustand zurück:

Weiß ich nun was dir frommt? – Alles! Alles! / Alles weiß ich: / alles ward mir nun frei! / Auch deine Raben / hör ich rauschen: / mit bang ersehnter Botschaft / send' ich die beiden nun heim. / Ruhe! Ruhe, du Gott! – *Sie winkt den MANNEN, Siegfrieds Leiche aufzuheben, und auf das Scheitgerüste zu tragen; zugleich zieht sie von Siegfrieds Finger den Ring, betrachtet ihn während des Folgenden, und steckt ihn endlich an ihre Hand.* Mein Erbe nun / nehm' ich zu eigen. – / Verfluchter Reif! / Furchtbarer Ring! / Dein Gold fass' ich, / und geb' es nun fort. / Der Wassertiefe / weise Schwestern, / des Rheines schwimmende Töchter, / euch dank' ich redlichen Rat! / Was ihr begehrt, / geb' ich euch: / aus meiner Asche / nehmt es zu eigen! / Das Feuer, das mich verbrennt, / rein'ge den Ring vom Fluch: / ihr in der Flut / löset ihn auf, / und lauter bewahrt / das lichte Gold, / den strahlenden Stern des Rheins, / der zum Unheil euch geraubt. – *Sie wendet sich nach hinten, wo Siegfrieds Leiche bereits auf dem Gerüste ausgestreckt liegt, und entreißt einem Manne den mächtigen Feuerbrand.* Fliegt heim, ihr Raben! / Raunt es eurem Herrn, / was hier am Rhein ihr gehört! / An Brünnhilds Felsen / fahret vorbei: / der dort noch lodert, / weiset Loge nach Walhall! / Denn der Götter Ende / dämmert nun auf: / so – werf' ich den Brand / in Walhalls prangende Burg. *Sie schleudert den Brand in den Holzstoß, der sich schnell hell entzündet. Zwei Raben sind vom Ufer aufgefliegen, und verschwinden nach dem Hintergrunde zu.*

Das Motiv der Selbstvernichtung der Götter in Wagners *Ring* wurde immer wieder auch auf den Einfluss Schopenhauers zurückgeführt. Freilich, erst im Herbst 1854, zwei Jahre nach dem (vorläufigen) Abschluss der *Ring*-Dichtung und mehr als ein halbes Jahr nach dem zitierten Brief an Röckel, stieß Wagner, von Herwegh darauf aufmerksam gemacht, auf Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in dessen Lektüre er sich jetzt vertiefte. Allerdings interpretierte er jetzt seine Tetralogie (und namentlich die Wotan-Figur) mit Hilfe Schopenhauerscher Kategorien neu. Der Gedanke einer Selbstvernichtung der Götter wurde jetzt von Schopenhauers „Hauptgedanke[n]“, der „endliche[n] Verneinung des Willens zum Leben“, der „herzliche[n] und innige[n] Sehnsucht nach dem Tod“ überlagert: „volle Bewußtlosigkeit, gänzlichliches Nichtsein, Verschwinden aller Träume – einzigste endliche Erlösung!“ So Wagner in einem Brief an Liszt vom Dezember 1854 (*Sämtliche Briefe*, Bd 6, 298). Wagner übertrug diese Vorstellung auf seine Wotan-Figur (*Mein Leben* 1963, Bd 2, 523):

Ich blickte auf mein Nibelungen-Gedicht und erkannte zu meinem Erstaunen, daß das, was mich jetzt in der Theorie so befangen machte, in meiner eigenen poetischen Konzeption mir längst vertraut geworden war. So verstand ich erst selbst meinen Wotan und ging nun erschüttert von neuem an das genauere Studium des Schopenhauerschen Buches.

Das Ende der *Götterdämmerung* – Brünnhildes ‚Schlussgesang‘ – hat Wagner, wie schon angedeutet, auch nach 1852 noch mehrfach geändert. Die Fassung von 1852 enthielt eine Passage, die noch ganz im Zeichen Feuerbachscher Ideen steht. Das von Wotan selbst gewollte Ende der Götter bedeutet hier – ganz positiv – die Aufhebung aller menschlichen Entfremdung durch Eigentum, durch gesellschaftliche Normen und Institutionen, durch Religion und Ideologien; was übrig bleibt, ist die sich in freier ‚Liebe‘ verwirklichende ‚sinnliche Natur‘ des Menschen. Brünnhildes Schlussgesang endete in der Fassung von 1852 mit den Worten (*Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd 11, 255):

Verging wie Hauch / der Götter Geschlecht, / lass' ohne Walter / die Welt ich zurück: / meines heiligsten Wissens Hort / weis' ich der Welt nun zu. / Nicht Gut, nicht Gold, / noch göttliche Pracht; / nicht Haus, nicht Hof, /

noch herrischer Prunk; / nicht trüber Verträge / trügender Bund, / nicht heuchelnder Sitte / hartes Gesetz: / selig in Lust und Leid / läßt – die Liebe nur sein.

Unter dem Einfluss Schopenhauers arbeitete Wagner den *Ring*-Schluss 1856 ein weiteres Mal um. In dieser später wieder verworfenen Fassung endete Brünnhildes ‚Schlussgesang‘ mit den Worten (*Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd 11, 255/256):

Führ' ich nun nicht mehr / nach Walhalls Feste, / wißt ihr, wohin ich fahre? / Aus Wunschheim zieh' ich fort, / Wahnheim flieh' ich auf immer; / des ew'gen Werdens / offne Tore / schließ' ich hinter mir zu: / nach dem Wunsch- und Wahnlos / heiligsten Wahland, / der Welt-Wanderung Ziel, / von Wiedergeburt erlöst, / zieht nun die Wissende hin. / Alles Ew'gen / sel'ges Ende, / wißt ihr, wie ich's gewann? / Trauernder Liebe / tiefstes Leiden / schloß die Augen mir auf: / enden sah ich die Welt.

Die Selbstvernichtung des Willens, seine Auflösung in ein Nirwana, Wissen durch Leiden – das sind in der Tat Schopenhauersche Kategorien. Eine Variante dieses von Schopenhauer inspirierten Schlusses – sie wird gelegentlich auch als ‚buddhistischer Schluss‘ bezeichnet – ist wohl ebenfalls 1856 entstanden (*Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Bd 16, 210/211):

Trauernder Minne / tiefstes Mitleid / schloß die Tore mir auf: / Wer über alles/ achtet das Leben, / wende sein Auge von mir! / Wer aus Mitleid / der Scheidenden nachblickt, / dem dämmert von fern / die Erlösung, die ich erlangt. / So scheid' ich/ grüßend, Welt, von dir!“

Abkehr vom Leben als Voraussetzung der Erlösung, Mitleid – auch das ist Schopenhauer. Aber Wagner spürte wohl selbst, dass diese Versionen des Schlusses der Gesamtkonzeption seiner Tetralogie nicht angemessen waren, dass sie aufgesetzt wirken mussten. Am Ende kehrte er zur Fassung von 1852 zurück; die zitierte Passage: „Verging‘ wie Hauch der Götter Geschlecht“ etc. freilich wurde gestrichen. Der letztgültige Schluss der *Götterdämmerung* behält von der Konzeption von 1852 nur noch das Ende der Götter bei. Zeugen ihres Untergangs sind die Menschen: „Aus den Trümmern der zusammengestürzten Halle“ – so heißt es im bereits zitierten Nebentext der Partitur – „sehen die Männer und Frauen, in höchster Ergriffenheit, dem wachsenden Feuerscheine am Himmel zu.“ Die Götter haben sich selbst vernichtet; an ihre Stelle sind die Menschen – Männer *und* Frauen – getreten. Man kann auch diese Fassung noch im Sinne Feuerbachs interpretieren: durch die (Selbst-)Vernichtung der Götter ist die Welt menschlich geworden. Doch lässt sich dieser letztgültige Schluss des Werkes, der durchaus nicht eindeutig ist (der zitierte Satz steht in der Partitur und eben nicht im gedruckten Text), auch anders lesen: die alte Welt ist zertrümmert; tabula rasa als Voraussetzung einer menschlichen Welt, die sich freilich nur als Möglichkeit andeutet, die anklingt in den letzten Takten der Partitur, in denen noch einmal das Motiv hörbar wird, das als ‚Erlösungsmotiv‘ klassifiziert wurde und nichts anderes bedeutet als ‚Hoffnung‘ und ‚neues Leben‘.

Letztlich hat Wagner sich im Laufe seiner Arbeit am Ring von allen ideologischen Prämissen – Proudhon, Feuerbach, Bakunin, Schopenhauer – gelöst. Das Ende der Tetralogie ist offen – und dem entspricht auch der ungewöhnliche Halbschluss, mit dem das Werk musikalisch schließt. Was übrig bleibt, ist die vage Hoffnung auf die Regenerationsfähigkeit des Lebens und der Natur und, vielleicht, eine menschlichere Welt.

LITERATUR:**WAGNER:**

Richard Wagner: Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe. 16 Bde. Leipzig 1911-16.

Richard Wagner: Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenweihfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Textbuch mit Varianten der Partitur. Hrsg. und kommentiert von Egon VOSS. Stuttgart 2009 (= rub, Bd 18628).

Richard Wagner: Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung. Mit der Dichtung „Der junge Siegfried“. Hrsg. von Otto STROBEL. München 1930.

Richard Wagner: Sämtliche Briefe. Bd 1-9. Leipzig 1967-2000; Bd 10ff. Wiesbaden 2000ff.

Richard Wagner: Mein Leben. Erste authentische Veröffentlichung. Vorgelegt und mit einem Nachwort versehen von Martin GREGOR-DELLIN. 2 Bde. München 1963.

Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe. Hrsg. von Sven FRIEDRICH. Berlin: Directmedia, 2004 (= Digitale Bibliothek 107).

WAGNERS QUELLEN:³

Friedrich RÜHS: Die Edda. Nebst einer Einleitung über nordische Poesie und Mythologie und einem Anhang über die historische Literatur der Isländer. Berlin 1812.

[Friedrich Heinrich VON DER HAGEN: Altnordische Lieder und Sagen welche zum Fabelkreis des Heldenbuchs und der Nibelungen gehören. Mit einer Einleitung über die Geschichte und das Verhältniss dieser Nordischen und deutschen Dichtungen / Lieder der älteren oder Sämundischen Edda. Zum erstenmal hrsg. durch Friedrich Heinrich VON DER HAGEN. Berlin 1812.]

[Jacob und Wilhelm GRIMM: Lieder der älteren Edda. Aus der Handschrift hrsg. und erklärt durch die Brüder GRIMM. Erster Band. Berlin 1815.]

Friedrich MAJER: Mythologische Dichtungen und Lieder der Skandinavier. Aus dem Isländischen der jüngeren und älteren Edda übersetzt und mit einigen Anmerkungen begleitet. Leipzig 1818.

Ludwig ETTMÜLLER: VAULU-SPÁ. Das älteste Denkmal germanisch-nordischer Sprache, nebst einigen Gedanken über Nordens Wissen und Glauben und nordische Dichtkunst. Leipzig 1830.

[Ludwig ETTMÜLLER: Die Lieder der Edda von den Nibelungen. Stabreimende Verdeutschung nebst Erläuterungen. Zürich 1837.]

Franz Joseph MONE: Untersuchungen zur Geschichte der teutschen Heldensage. Quedlinburg / Leipzig 1836 (= Bibliothek der gesammten deutschen National=Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit. Zweite Abtheilung, Erster Band).

Karl LACHMANN: Zu den Nibelungen und zur Klage. Anmerkungen von K.L. Wörterbuch von Wilhelm WACKERNAGEL. Berlin 1836.

NEUERE AUSGABEN UND ÜBERSETZUNGEN DER *EDDA* UND SNORRIS:

Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern. Hrsg. von Gustav NECKEL. I. Text. 5., umgearbeitete Aufl. von Hans KUHN. Heidelberg 1983.

³ Titel in [...] enthalten nur die Heldenlieder der *Edda*. Alle Titel leicht zugänglich bei: books.google.de.

Völuspá. Hrsg. und kommentiert von Sigurdur NORDAL. Aus dem Isländischen übersetzt und mit einem Vorwort zur deutschen Ausg. von Ommo WILTS. Darmstadt 1980 (= Texte zur Forschung, Bd 33).

Snorri Sturluson: Gylfaginning. Texte, Übersetzung, Kommentar von Gottfried LORENZ. Darmstadt 1984 (= Texte zur Forschung, Bd 48).

Die Edda. Götterlieder, Heldenlieder und Spruchweisheiten der Germanen. Vollständige Text-Ausgabe in der Übersetzung von Karl SIMROCK [1851]. Überarbeitet Neuausgabe von Manfred STANGE. Augsburg 1995.

Die Edda. Götterdichtung, Spruchweisheit und Heldengesänge der Germanen. Übertragen von Felix GENZMER [1912/1920]. Eingeleitet von Kurt SCHIER. Düsseldorf / Köln 1981.

Die Götter- und Heldenlieder der Älteren Edda. Übersetzt, kommentiert und hrsg. von Arnulf KRAUSE. Stuttgart 2004.

Die Edda des Snorri Sturluson. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Arnulf KRAUSE. Stuttgart 1977 (= rub, Bd 782).

WEITERE LITERATUR:

Elard Hugo MEYER: Mythologie der Germanen. Straßburg 1903; Nachdruck: Essen o.J.

Wolfgang GOLTHER: Handbuch der germanischen Mythologie. Leipzig 1895; revidierte Ausg.: Leipzig 1908.

Richard M. MEYER: Altgermanische Religionsgeschichte. Leipzig 1910.

Wilhelm GRÖNBECH: Kultur und Religion der Germanen. [Hrsg. von Otto HÖFLER. Ins Deutsche übertragen von Ellen HOFFMEYER unter Zugrundelegung der dänischen Originalausgabe ‚For Folkært i Oldtiden‘, Kopenhagen 1909/12, und der erweiterten englischen Bearbeitung ‚The Culture of the Teutons‘, 1931. Mit dem Vorwort zur 5., unveränderten Auflage 1954 von Otto HÖFLER. 9., unveränderte Aufl.] 2 Bde. Darmstadt 1980.

Jan DE VRIES: Altgermanische Religionsgeschichte. 2 Bde. Berlin / Leipzig 1935/37 (= Grundriss der germanischen Philologie, Bd 12, 1/2).

Rudolf SIMEK: Religion und Mythologie der Germanen. Darmstadt 2003.

Rudolf SIMEK: Lexikon der germanischen Mythologie. Stuttgart 1984 (= Kröners Taschenausg., Bd 368).

Rudolf SIMEK / Hermann PÁLSSON: Lexikon der altnordischen Literatur. Stuttgart 1987 (= Kröners Taschenausg., Bd 490).

Heiko UECKER: Geschichte der altnordischen Literatur. Stuttgart 2004 (= rub, Bd 17647).

Heiko UECKER: Germanische Heldensage. Stuttgart 1972 (= Slg Metzler, Bd 106).

Ursula SCHULZE: Das Nibelungenlied. Stuttgart 1997 (= rub, Bd 17604).

Wolfgang GOLTHER: Die sagengeschichtlichen Grundlagen der Ringdichtung Richard Wagners. Charlottenburg 1902.

Erich RAPPL: Wagner-Opernführer. Regensburg 1967.

Robert DONINGTON: Richard Wagners *Ring des Nibelungen* und seine Symbole. Aus dem Englischen übersetzt von Joachim SCHULTE. Mit einem systematischen Noten-Anhang der Motive. Stuttgart 1976.

Bayreuther Dramaturgie: *Der Ring des Nibelungen*. Hrsg. von Herbert BARTH. Stuttgart / Zürich 1980.

Richard-Wagner-Handbuch. Unter Mitwirkung zahlreicher Fachwissenschaftler hrsg. von Ulrich MÜLLER und Peter WAPNEWSKI. Stuttgart 1986.

Jürgen KÜHNEL: Richard Wagners „Ring des Nibelungen“. Stoffgeschichtliche Grundlagen. Dramaturgische Konzeption. Szenische Realisierung. Siegen 1991.

Hans MAYER: Richard Wagner. Hrsg. von Wolfgang HOFER. Frankfurt a.M. 1998.

Peter WAPNEWSKI: Der Ring des Nibelungen. Richard Wagners Weltendrama. München / Zürich 1995; Taschenbuchausg.: München / Zürich 1998 (= Serie Piper, Bd 2629).

Ulrich MÜLLER / Oswald PANAGL: Ring und Gral. Texte, Kommentare und Interpretationen zu Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“, „Tristan und Isolde“, „Die Meistersinger von Nürnberg“ und „Parsifal“. Würzburg 2002.

Danielle BUSCHINGER: Le Moyen Age de Richard Wagner. Amiens 2003 (= Medievales, Bd 27).

Lynn SNOOK: Wagners Mythische Modelle. Hrsg. von Ulrike FELD und Wolfgang BEHRENS. Anif / Salzburg 2009 (= Wort und Musik, Bd 71).