

Siegfried. Eine Kritik

Dieter Thomä

1. Als ob er heute das Leben erst beträte (Guiskard)

Heinrich von Kleists Dramenfragment *Robert Guiskard*¹ handelt von der rechten Beziehung des Herrschers zu seinem Volk, von mehr oder minder machtigeren Verwandten, von Leidenden, aufbegehrenden, aber auch opferbereiten Untertanen. Die wenigen Szenen, die von diesem Stück nur überliefert sind, spielen am Morgen eines Tages, an dem der Titelheld zu weitreichenden Entscheidungen gedrängt ist. Die Schlacht um Konstantinopel steht bevor, zugleich breitet sich das Gerücht aus, der Herzog sei an der Pest erkrankt. Das Volk, selbst von der Seuche geplagt, ist geneigt, diesem Gerücht Glauben zu schenken, zumal der Tag längst schon angebrochen ist, ohne dass sich ihr Herrscher im Feldlager gezeigt hätte. Das ist gar nicht seine Art:

Wir glauben Guiskard nicht im Schlummer mehr.
Die Sonne steht, blick auf, dir hoch im Scheitel,
Und seit der Normann denkst, erstand sein Haupt
Um Stunden, weißt du, früher stets als sie.

Das Volk kennt Guiskards Macht als eine Macht der Frühe, sie erstreckt sich auf die Taten, die am Tage zu verrichten sind, und geht ihnen als erster, unvordenklicher Anfang voraus. Unvereinbar mit dieser Macht wäre es, wenn Guiskard sich in einen Spätaufsteher oder kränkelnden Schwächling verwandelt. Von mehreren Seiten werden deshalb Versuche angestrengt, die Bedenken zu zerstreuen, dass die Handlungsfähigkeit des Herrschers etwa beeinträchtigt sei. Guiskard selbst tritt auf – spät, aber doch – und sagt:

Vom Pesthauch angeweht! Ihr seid wohl toll, ihr!
Ob ich wie einer ausseh, der die Pest hat?
Der ich in Lebensfüll' hier vor euch stehe?
Der seiner Glieder jegliches beherrscht?
Des reine Stimme aus der freien Brust
Gleich dem Geläut der Glocken euch umhallt?

¹ Für die folgenden Zitate vgl. Heinrich von Kleist: »Robert Guiskard«, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, München 1984, Bd. 1, S. 153–173, hier S. 158, 170, 167. – Ich danke Tobias Janz und Reinhart Meyer-Kalkus ganz herzlich für Hinweise und Einwände zu einer früheren Fassung dieses Textes sowie dem Wissenschaftskolleg zu Berlin für die Schaffung einer Atmosphäre, die zum Nachdenken anstiftet.

Ein ganzes Repertoire von Assoziationen wird hier ausgekostet: Die Macht wird an den Dualismus gekoppelt, wonach der Geist über den Körper herrsche, ebenso wie an die Steigerung einer einzigen Stimme zum Geläut, also an den Phonetismus, mit dem ein Kollektiv von einer Person geführt wird. Schon vor seinem Erscheinen heißt es über Guiskard:

Man sieht ihn still, die Karte in der Hand,
Entschluss² im Busen wälzen, ungeheure,
Als ob er heut das Leben erst beträte.

2. Als wäre er sein eigener Schöpfer (*Coriolan*)

William Shakespeares Tragödie *Coriolanus*² handelt von der Beziehung zwischen einem mächtigen römischen Feldherrn und seinem Volk, von misstrauischen Politikern und enttäuschten Familienmitgliedern. Coriolans Welt ist definiert über Gegenschaf und Widerstand. Geschätzt für seine militärischen Erfolge, doch ungeliebt wegen seines Stolzes, scheitert er bei der Wahl zum Konsul; nachdem er seinem Hass freien Lauf gelassen hat, wird er verbannt und wechselt die Seiten: »There is a world elsewhere.« – »Noch anderswo gibt's eine Welt.« (III.3) Er schließt sich seinen alten Feinden, den Volkern an und führt deren Heer bis vor die Tore Roms. Frau und Mutter Coriolans unternehmen einen letzten Rettungsversuch, kommen von Rom in das feindliche Heerlager und versuchen ihn dort zur Besinnung zu bringen. Er sagt:

I [...] stand,
As if a man were author of himself,
And knew no other kin.

Ich steh', als wär' der Mensch sein eigener Schöpfer
Und kenne keinen Ursprung.

Seine Frau antwortet:

My lord and husband!
[...] The sorrow that delivers us thus changed,
Makes you think so.

Der Gram, der uns verwandelt hat, macht dich
So denken. (V.3)

Als auch seine Mutter ihn an seine Bindungen erinnert, schließt er, bewegt von diesen Einsprüchen, Frieden mit Rom, bleibt aber auf der Seite der Volker und kehrt mitsamt den Truppen zurück in deren Hauptstadt, wo er jedoch wegen dieses Rückzugs als Verräter und Weichling angegriffen und schließlich getötet wird.

² Für die folgenden Zitate vgl. William Shakespeare, *Complete Works*, Walton-on-Thames 1998; ders., *Sämtliche Werke in vier Bänden*, Bd. 4, Berlin/Wien 1994.

Die Selbstbeschreibung Coriolans operiert wie die Charakterisierung Guiskards mit der Fantasie, sich über die Welt zu erheben und sie neu zu betreten. Das Krisenhafte, Anfallige dieser Fantasie, »Autor seiner selbst« oder »sein eigener Schöpfer« zu sein, tritt bei Shakespeare noch deutlicher heraus als bei Kleist. Vor allem weist er auf die Vorgeschichte dieser Fantasie hin: in diesem Fall auf ihren Ursprung im Leiden daran, dass die Anerkennung durch das römische Volk ausbleibt. Dieses Scheitern der Interaktion ist im Übrigen nicht nur Coriolans Pech, er sabotiert und demonstriert vielmehr vorab alle Möglichkeiten, in denen ihm solche Anerkennung auf für ihn selbst akzeptable Weise zuteilwerden könnte. Eigentlich erwartet er nicht ausdrückliche Zustimmung, sondern Akklamation und Unterwerfung.³ Das Scheitern seiner Vision einer über alle Zweifel erhabenen Herrschaft führt ihn zu der abenteuerlichen Absicht, sich eine ganz neue Identität zu geben, Verwandtschaft und Verbundenheit aufzukündigen. Dass er sich als Selbstschöpfer in seiner Fremdheit gegenüber der Welt sonnen kann, fällt ihm umso leichter, als sich – wie seine Gattin meint – seine Verwandten, von Sorge gram, bis zur Unkenntlichkeit verändert hätten. Sie werden zu anderen Menschen, während Coriolan sich als schlechthin neuer Mensch, als Autor seiner selbst inszeniert. Die Tatsache, dass er sie gar nicht mehr erkennen kann, dient ihm als zusätzliche Bestätigung seiner Sonderstellung.

Die Macht des Herrschers stützt sich, folgt man Kleists und Shakespeares Szenarien, auf eine Kombination von Exterritorialität und Selbstschöpfung. Er erhebt sich über die Niederungen seiner Umgebung, er ist nicht von dieser Welt. Damit lassen sich die Antriebe seines Tuns auf niemanden zurückführen als auf ihn selbst. Kleist ist so klug, diese Exterritorialität mit einer gewissen Vorsicht zu schildern: er bedient sich des Konjunktivs. Die Großartigkeit oder Ungeuerlichkeit der Entschlüsse, die Handlungsmacht, die Guiskard zugeschrieben wird, hat etwas Irreales oder gar Suspektes. Er agiert – wie zitiert –, »als ob« er das Leben erst »beträte«. Auch Shakespeare setzt den Konjunktiv ein, die Idee, »author of himself« zu sein, wird durch ein »as if« gebremst. Coriolan scheitert, seine exaltierte Ungebundenheit führt in tragischer Umkehrung dazu, dass er sich unrettbar in die Welt verstrickt.

3. Den Bogen schweifich mir selbst (*Lobengrin, Parsifal*)

Richard Wagners Herrscherfiguren stehen und fallen mit der Fantasie der Exterritorialität, die bei Kleist und Shakespeare anklingt. So kann Lobengrin die Rolle des Retters nur deshalb ausfüllen, weil er von außen kommt und nicht wirklich zu dem Gemeinwesen, das in der Krise ist, dazugehört.⁴

³ Vgl. hierzu Stanley Cavell, *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge u. a. 1987, S. 165–169.

⁴ Vgl. Verf., »Der ausgelassene Name. Über Robert Antelme, Richard Wagner und Bernardo Bertolucci«, in: Natascha Adamovsky/Peter Marusssek (Hrsg.), *Auslassungen. Leerstellen als Movers der Kulturwissenschaft*, Würzburg 2004, S. 231–242.

Ein Wunder! Ein Wunder! Ein Wunder ist gekommen!
Ha, unerhörtes, nie gesehnes Wunder!
Gegrüßt! Gegrüßt, du gottgesandter Held!

So wird Lohengrin begrüßt.⁵ Ihm wird »Reinheit« zugeschrieben, und sein Genspieler Friedrich versucht ebenso verbissen wie vergeblich, diese Reinheit als »Wahn« in Misskredit zu bringen.⁶ Friedrichs mediokre Anwürfe gegen Lohengrin haben gleichwohl den Vorzug, mit der Rede vom »Wahn« und von des »Zaub[er]ers List«⁷ darauf hinzuweisen, dass jene Außenposition ihre Tücken hat. Das Nicht-Dazugehören wird von Lohengrin radikal auch gegenüber Elsa durchgehalten: Seine Anonymität, seine für Elsa am Ende unerträgliche Weigerung, ihr seinen Namen zu nennen, steht auch für die Absicht, nicht zu Einem unter Vielen zu werden; als Individuum wäre er der Aufgabe, etwas Höheres, Allgemeines zu repräsentieren, nicht gewachsen.

Parsifal verdankt seine Wirkung, wie Lohengrin, der Tatsache, dass er keine Herkunft hat. Gurnemann fragt: »Wo bist du her?« Parsifal antwortet: »Das weiß ich nicht.« – »Wer ist dein Vater?« – »Das weiß ich nicht.« – »Wer sandte dich dieses Wegs?« – »Ich weiß nicht.« – »Wer gab dir den Bogen?« – »Den schuf ich mir selbst.«⁸ Gurnemann nennt Parsifal »dumm«,⁹ doch diese Dummheit ist nichts als sein größter Vorzug, denn so kann er als »reine[r] Tor«¹⁰ vor die Welt treten. Er ist rein, er ist allen Verwicklungen und gar den fleischlichen Versuchungen enthoben. Mit Kundry will er sich nicht »einen«, das »Heil der Seele« will er sich nicht von ihr abluhsen oder »ent[küssen]« lassen.¹¹ Unerbittert bleibt seine Fähigkeit, als Retter aufzutreten und, wie Hanns Eisler treffend bemerkt hat, eine »Erlösung von außen, von »oben« zu praktizieren.¹²

Lohengrin, Parsifal und auch Siegfried sind tief in ihr Schicksal, in den Gang der Geschlechter eingeordnet. Man kann sich bei Wagners Helden vor mythischen Verwicklungen und Verhängnissen kaum retten. Wenn ich von Exterritorialität rede, dient dies nicht dem Zweck, diesen Raum symbolischer Verbindungen und Verbindlichkeiten zu leugnen. Vielmehr will ich die Aufmerksamkeit darauf lenken, dass Wagner innerhalb dieser mythischen Ordnung darauf erpicht ist, Voraussetzungen für die geschilderte Außenposition zu konstruieren; von dieser Außenposition ist das Gelingen seines Spiels abhängig. Er lässt dem Mythos die Feier des Anfangs als höchst modernes Phänomen entspringen. Wagner ist mit der Inszenierung von Zäsuren, mit dem Vergessen oder Abschaffen der Vergangenheit und mit der Fantasie der *tabula rasa* ein Mann seiner Zeit. Sein

⁵ *Lohengrin*, GSD, Bd. 2, S. 96f.

⁶ Ebd., S. 126, vgl. S. 102.

⁷ Ebd., S. 125.

⁸ *Parsifal*, GSD, Bd. 10, S. 434f.

⁹ Ebd., S. 435.

¹⁰ Ebd., S. 431.

¹¹ Ebd., S. 469.

¹² Hanns Eisler, »Einiges über das Verhalten der Arbeitersänger und -musiker in Deutschland« [1935], in: ders., *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*, Leipzig 1973, S. 242–265, hier S. 246.

Werk ist tatsächlich nach George Bernard Shaws berühmtem Diktum »a drama of today«.¹³

Nun gibt es aber einen wesentlichen Unterschied zwischen Kleist und Shakespeare einerseits, Richard Wagner andererseits. Während der heldische Neuanfang bei Kleist und Shakespeare im Konjunktiv steht und gewissermaßen von Bedenken unswölkt ist, liebäugelt Wagner mit dem Indikativ: Lohengrin mag sich dessen bewusst sein, dass seine Wirkung seiner Un-Wirklichkeit oder Un-Greifbarkeit zu verdanken ist; Parsifal mag von einem Zauber umgeben sein, der ihn der menschlichen Sphäre entückt; bei Siegfried dagegen lässt Wagner, wenn ich so sagen darf, die Anführungszeichen weg, die dessen Existenz unter Vorbehalt stellen würden. Entsprechend tut Siegfried nicht nur so, als ob er eigene Faust lebe, er glaubt dies und er gefällt sich in seinem Glauben.

Das ist sein Problem. Denn seine Art kostet ihn sein Leben.

Das ist aber auch mein Problem. Denn Siegfried ist für mich – wenn ich den *Ring des Nibelungen* insgesamt überblicke und die Sache etwas grob formulieren darf – das dicke Ende, das auf *Rheingold* und *Walküre* folgt.¹⁴ – In den nächsten Abschnitten will ich ein Persönlichkeitsprofil der Siegfried-Figur entwickeln und erläutern, was ich an ihm suspekt finde. Behandelt wird Siegfried als ein Repräsentant des Neuanfangs, der an Selbstüberschätzung leidet (4.), analysiert wird seine zur Tugend umgedeutete Dummheit (5.), seine Naivität, die einer prekären Verbindung zur Natur abgewonnen ist (6.), und sein Liebäugeln mit der Tragödie (7.). Am Ende gehe ich der Frage nach, ob Siegfried so ist, wie er ist, weil Wortan ihn sich nicht anders vorstellen kann (8.).

4. *Den Braten briet ich mir selbst (Siegfried als Anfänger)*

In Wagners Wunschwelt sticht Siegfried als die Figur heraus, mit der alles neu anfangen soll. Er ist, so Wagner am 25./26. Januar 1854 an August Röckel, »der von uns gewünschte, gewollte Mensch der Zukunft [...], der aber nicht durch uns gemacht werden kann, und der sich selbst schaffen muss durch *unsre Vernichtung*«. ¹⁵ Siegfried ist auf der einen Seite ein Ensemble-Mitglied im reich bevölkerten Kosmos eines Künstlers, der sich darin gefällt, sympathisch in die Identitäten seiner Figuren hineinzu schlüpfen. ¹⁶ Auf der anderen Seite ist Siegfried derjenige, hinter dem sich Wagner zum Verschwinden bringen, mit dem er sich selbst hinter sich lassen will. Ob diese Selbstüberwindung kühn genannt werden darf, ist fraglich; jedenfalls aber nehme ich die starke These von Siegfried als dem Menschen der Zukunft zum Anlass, mich nicht nur mit Wagner über

¹³ George Bernard Shaw, *The Perfect Wagnerite. A Commentary on the Ring of the Nibelungs*, London 1898, S. 1.

¹⁴ Zur *Walküre* vgl. Verf., *Totalität und Mitleid. Richard Wagner, Sergei Eisenstein und unsere ethisch-ästhetische Moderne*, Frankfurt a. M. 2006.

¹⁵ SB, Bd. 6, S. 69, Hervorhebungen hier und im Folgenden sind immer original.

¹⁶ Vgl. *Das Kunstwerte der Zukunft*, GSD, Bd. 3, S. 188f.

Siegfried auseinander zu setzen, sondern so zu tun, als könnte ich mich direkt mit Siegfried herumschlagen: Ihn selbst mache ich zum Adressaten meiner Kritik. Sie richtet sich gegen Wagner in dem Maße, wie er sich ihm an den Hals wirft.

Im *Ring* wird immer wieder beteuert, dass es sich bei Siegfried um einen Helden der besonderen Art handelt. Noch während Sieglinde ihn unter dem Herzen trägt, sieht Brünnhilde in ihm »den hehrsten Helden der Welt«.¹⁷ Er ist »lachender Held«¹⁸, »der stärkste Held«¹⁹, »der herrlichste / Held der Welt«²⁰, »mächtigster Mann«²¹, »übertroher Held«.²² Woran:

Wen ich liebe
lass ich für sich gewähren;
er steh' oder fall',
sein Herr ist er:
Helden nur können mir frommen.²³

Die Erwartungen an Siegfried sind groß, es geht um nichts Geringeres als um Rettung und Erlösung einer Welt, die ins Stocken gekommen ist, einer Welt, in der sich die Menschen mit finsternen Absichten belauern. Nun zieht man die Erlösung bekanntlich nicht einfach aus der Westentasche. Sie kann nach allen Regeln der Kunst nur von außen kommen. Also muss sich Siegfried, will er der auf ihn gerichteten Allmachtsfantasie gerecht werden, in eine solche Außenposition versetzen. Was aber ist außerhalb der Welt? Das Nichts. Siegfried ist ein Held, der aus dem Nichts kommt. Er kommt mit leerem Gepäck, er ist aller Inhalte bar, er ist, wie Bernard Williams treffend bemerkt hat, ein »Vakuum«.²⁴

»Er möchte ganz von vorn beginnen. Wo ist vorn?« Elias Canettis Frage ist zwar nicht auf Siegfried gemünzt, passt aber als Pointe gegen ihn.²⁵ Für Siegfrieds Pathos des Anfangs oder, wie man despektierlich sagen darf, für sein Anfängertum ist ein Preis zu entrichten. Er besteht darin, dass sein Tugendstumpfsinn durchgängig und hartnäckig mit Ahnungs-, Arg- und Ratslosigkeit gepaart ist. Abschätzig sagen die Rheintöchter über ihn: »So stark und weise / wähnt er sich, / als gebunden und blind er ist.«²⁶ Dazu passt eine Charakterisierung Siegfrieds, die fast so häufig anzutreffen ist wie die des »Helden«: Siegfried ist – wie es von verschiedenen Seiten heißt – »kühnes dummes Kind«²⁷, »prahlendes Kind«²⁸,

¹⁷ *Die Walküre*, GSD, Bd. 6, S. 97.

¹⁸ *Siegfried*, GSD, Bd. 6, S. 241.

¹⁹ *Götterdämmerung*, GSD, Bd. 6, S. 266.

²⁰ *Ebd.*, S. 268f.

²¹ *Ebd.*, S. 306.

²² *Ebd.*, S. 344.

²³ *Siegfried*, S. 177.

²⁴ Bernard Williams, »Wagner and Politics«, in: New York Review of Books 47/17 (2000), S. 36–43, hier S. 39.

²⁵ Elias Canetti, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972*, München 1973, S. 271.

²⁶ *Götterdämmerung*, S. 340.

²⁷ *Siegfried*, S. 150.

²⁸ *Ebd.*, S. 192.

»helläugiger Knabe, unkund [s] einer selbst«²⁹, »trotzige[s] Kind«³⁰. Woran erkennt in ihm den »kühnste[n] Knabe[n]«, der »[s]eines Rathes bar«³¹ ist. Brünnhilde nimmt den Helden und das Kind zusammen und schwelgt im »Liebesjubel«:

O kindischer Held!
O herrlicher Knabe!
Du hehrster Thaan
thüriger Horr!³²

Die Möglichkeit zur »erlösende[n] Weltenhar«³³ und Siegfrieds Heldentum hängen geradewegs davon ab, dass er Kind ist und bleibt. Nur seine Kindlichkeit stellt seine Sonderstellung am Anfang von allem sicher. Das Kind steht in diesem Fall überhaupt nicht für Anhänglichkeit oder Abhängigkeit, es interessiert hier auch nicht als Ausbund von Naivetät (auf die in Abschnitt 6 noch zurückzukommen sein wird); der Kind gebliebene Erwachsene erscheint vielmehr als ein Zeit-Meister (oder -Monstrum), dem Vergangenheits- und Voraussetzungslosigkeit oder »Vergessenheit«³⁴ als Tugend gilt. Es ist dies die Tugend des Revolutionärs, die Wagner in seiner Dresdner Zeit selbst auszuleben bemüht war – und die er bei anderen mit Bewunderung kennen gelernt hat. Was Wagner über Bakunin schreibt, passt nach Friedrich Dieckmann auch auf Siegfried: »Alles war an ihm kolossal, mit einer auf primitive Frische deutenden Wucht.«³⁵ Bakunin und Siegfried lassen sich entsprechend auch in die Typologie des Revolutionärs einordnen, die Mona Ozouf anhand der Französischen Revolution entworfen hat. Sie unterscheidet eine »spontane« (»energetische«) und eine »dirigistische« Strategie der Neu- oder Wiedergeburt des Menschen und koppelt diese Varianten an verschiedene Modelle der Revolution, die entweder auf ein »wunderbares« Ereignis oder auf einen »arbeitsamen« Einsatz gestützt sind.³⁶ Auf welcher Seite Wagner anzusiedeln ist, bedarf keiner weiteren Erläuterung. Wie noch zu sehen sein wird, versucht Wagner jedoch, der revolutionären Spontaneität den Tarcharakter zu nehmen und sie auf einen quasi-natürlichen Verwandlungsprozess zu-

²⁹ *Ebd.*, S. 193.

³⁰ *Ebd.*, S. 203.

³¹ *Ebd.*, S. 219.

³² *Ebd.*, S. 245.

³³ *Ebd.*, S. 219.

³⁴ Friedrich Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (= KSA), hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1988, Bd. 8, S. 273, 278.

³⁵ Richard Wagner, *Mein Leben. Erster Band*, München 1911, S. 456; vgl. Friedrich Dieckmann, »Ein Komponist im Aufstand. Richard Wagner und die deutsche Revolution«, in: Hermann Danuser/Herfried Münkler (Hrsg.), *Zukunftsbilder. Richard Wagners Revolution und ihre Folgen für Kunst und Politik*, Schliengen 2002, S. 41; zur »verfahrenslose[n]« Freiheit Siegfrieds und zur »restlose[n] Befreiung von den Bindungen an die Vergangenheit«, die ihn gar zum Verwandten Don Juans werden lässt, vgl. Lutz Köpnick, *Nochungs Modernität. Wagners Ring und die Poesie der Macht im neunzehnten Jahrhundert*, München 1994, S. 73, 235.

³⁶ Mona Ozouf, *L'homme régenté. Essais sur la Révolution française*, Paris 1989, S. 134, 145f.

rückzuführen. Fern von Wagner gibt Hermann Broch³⁷ eine treffende Beschreibung jener Verselbständigung des Anfangs, auf die der Revolutionär setzen muss:

Nie und nirgends ist der Geist der Epoche so stark, so wahrhaft ethisch und historisch wie in jenen letzten und zugleich ersten Aufflackern, das die Revolution ist, – Tat der Selbstaufhebung und der Selbsterneuerung, letzte und größte ethische Tat des zerfallenden, erste des neuen Wertsystems, Augenblick der radikal geschichtsbildenden Zeitaufhebung im Parthos des absoluten Nullpunktes!¹

Nun kann Siegfried dieses Parthos des Nullpunktes aber nicht einfach aus dem Stand ausspielen. Soll ihm dies gelingen, muss er eine Autostugung betreiben, in der er sich künstlich von der Vorgeschichte abschneidet. Dies ist die erste Herausforderung, der sich jedes Szenario des Neuanfangs zuallererst stellen muss: Man muss sich irgendwie vor der Einsicht drücken, dass man gar nicht aus dem Nichts kommt, sondern – Anfängertum hin oder her – in den familiären, sozialen, politischen Gang der Generationen und der Geschichte eingelassen ist. Es gehört zu Siegfrieds Vergangenheitslosigkeit, dass er das Verhältnis zu seinem Groß- und Schwiegervater Wotan, das doch hinter seinem Rücken für seine Identität entscheidend wird, als Nicht-Verhältnis wahrnimmt.

Siegfried drängt sich das Verhältnis zwischen den Generationen unweigerlich als Thema auf, mag auch die Tatsache, dass er – wie Mime sagt – zu »den Vaterlosen«³⁸ zählt, auf den ersten Blick als willkommene Entlastung von der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit gewertet werden. Doch Siegfried ist als Pflegekind Mimes keineswegs davor gefeit, sich in der Sehnsucht nach seinen wahren Eltern zu verzehren und in der Suche nach ihnen aufzureiben.³⁹ In der Tat treibt ihn diese Frage – wie in dem langen Streit mit Mime⁴⁰ deutlich wird – um. Es ist allerdings bezeichnend, welche Lehren Siegfried aus diesem Streit zieht, wie es ihm also gelingt, sein Anfängertum gegenüber dem Generationengang zu behaupten.

Kurzen Prozess macht er zunächst mit Mime als Ersatzvater; er wird einfach nicht ernst genommen, er kann Siegfrieds Anfangs- und Machtfantasie in keiner Weise bremsen. Wenn Siegfried Mime verlässt, so steht dahinter jedoch nicht der Vorsatz, sein wahres Zuhause zu suchen. Man könnte sogar meinen, dass er eine gewisse Gleichgültigkeit gegenüber der Frage der Herkunft zum Ausdruck bringt. Dies liegt eigentlich quer zu Wagners Faszination für die Ordnungen der Familie. Doch zwei Strategien sind identifizierbar, mit denen sich Siegfried nach dem Abschied von Mime neu gegenüber der Vergangenheit positioniert, um – polemisch gesagt – »den Zustand des Erterbten [...] in den des unversümmelten Menschen um[Zufälligen]«⁴¹

Zum Ersten bremst Siegfried die bei ihm aufkommende Neugier, die sich auf seinen echten Vater richtet. Dies gelingt ihm mit einem recht schlichten Rückschluss: »Wie sah wohl mein Vater aus?, fragt Siegfried, um dann gleich zur Antwort zu geben: »Hal – gewiß wie ich selbst.«⁴² Man beachte hier die Umkehrung in diesem Verhältnis: Der Vater sieht aus wie der Sohn, nicht der Sohn wie der Vater. Siegfried meint sich selbst zu kennen und damit in einem Aufwusch auch schon seinen Vater einordnen und vereinnahmen zu können. Damit verliert der Vater seine Rolle als fremde Vorgabe, als unumgänglicher Bezugspunkt. Dass Siegfried auf diese Weise eigentlich nur noch mit sich selbst zu tun hat, ist für jemanden, der die Position des totalen Neuanfangs für sich beansprucht, eine günstige Voraussetzung. Er tut sich durch Respektlosigkeit hervor: Sie wird im Umgang mit Mime eingeübt, leistet ihm aber auch bei der ersten Begegnung mit Wotan gute Dienste – in einer Szene, in der Siegfried als karikaturhafte Kreuzung von Prometheus und Ödipus den Aufstand gegen den Alten übt. Freilich ahnt er nichts davon, dass sein Machtanspruch im Prinzip durchaus nach Wotans Geschmack ist, denn dieser ist verzweifelt darum bemüht, seine Nachfolge zu regeln und die Macht auf Erden neu zu ordnen. Siegfried prahlt:

Solang ich lebe,
stand mir ein Alter
stets im Wege:
den hab' ich nun fortgefegt. [...]
Hohol! du Verbieter!
Wer bist du denn,
daß du mir wehren willst?⁴³

Zum Zweiten setzt der vaterlose Siegfried, nachdem er Mime verlässt, auf eine Strategie, die ihm bei der Bestimmung seines neuen Zuhauses behilflich ist. Wiederrum besteht hier die Gefahr, dass er in den Bann der Vergangenheit geraten und von seiner Aufgabe als revolutionärer Anfänger abgehalten werden könnte. Passend zu der verkappten Gleichgültigkeit, mit der Siegfried den Vater nach seinem Bilde formt, bestimmt er sein neues Zuhause nun aber so, dass er aller Sorgen ledig ist. Nicht anders als der stolze Bewohner des *global village* von heute behauptet Siegfried, einfach überall zu Hause zu sein: »Mein Vater bist du nicht«, sagt er beim Abschied zu Mime, »in der Ferne bin ich heim.«⁴⁴ Widerständig gegen diesen leichtherzigen, leichtfertigen Ausblick auf die Welt als Zuhause bleibt Siegfrieds Trauer um seine Mutter: »Ach! möcht' ich Sohn / meine Mutter sehn!⁴⁵ Nachdem Brühmlilde, die er zunächst fast für seine Mutter ge-

³⁷ Hermann Broch, *Huguenau oder die Sachlichkeit* [1931], Frankfurt a. M. 1970, S. 322.

³⁸ Siegfried, S. 137.

³⁹ Mindestens seit 1700 befassen sich zahlreiche Autoren – so auch Wagner – mit dem alles andere als privaten Motiv der Vaterlosigkeit; vgl. Verf., »Start einer Einleitung: Stationen der Vaterlosigkeit von 1700 bis heute«, in: ders. (Hrsg.), *Vaterlosigkeit. Geschichte und Gegenwart einer fixen Idee*, Berlin 2010, S. 11–64.

⁴⁰ Siegfried, S. 131–140.

⁴¹ Theodor W. Adorno, »Versuch über Wagner« [1952], in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 13 (= *Die musikalischen Monographien*), Frankfurt a. M. 1971, S. 7–148, hier S. 124.

⁴² Siegfried, S. 187.

⁴³ Ebd., S. 224, 226.

⁴⁴ Ebd., S. 139.

⁴⁵ Ebd., S. 188.

halten hat, gefunden ist, tritt jene Trauer jedoch in den Hintergrund.

Siegfried selbst lässt – dies zeigen die von ihm eingesetzten vehementen Strategien – keinen Zweifel daran, dass er für sich die Voraussetzungen für einen Neuanfang reklamiert. Den »Braten briet ich mir selbst«⁴⁶, sagt er stolz zu Mime. Hier wirkt er nicht nur wie ein Verwandter Parsifals, der sich (s. o.) seinen Bögen selbst baut, sondern auch wie ein Verwandter des *self-made man*. Von letzterem unterscheidet sich Siegfried allerdings durch das Beharren auf seiner Dummheit. Sie gilt es jetzt näher zu betrachten.

5. *Den Lehrer fand ich noch nicht (Siegfrieds Dummheit)*

Siegfrieds Dummheit gereicht ihm nicht zum Nachteil. Vielmehr verdankt sich sein Erfolg geradewegs der Tatsache, dass er ein ungelerntes Kind ist. »Den Lehrer fand ich noch nicht« – so lautet seine Begründung dafür, dass er das Führen noch nicht gelernt habe. Nur diese Ungelertheit befähigt ihn bekanntlich zum Sieg über den Riesen Fafner. »Hier hilft dem Dummen / die Dummheit selbst!«⁴⁷ Wotans Lob »Ich seh, mein Sohn, / wo nichts du weißt, / da weißt du dir leicht zu helfen«⁴⁸ schwankt arg unbeholfen zwischen verschiedenen Arten des Wissens. Doch Siegfried bedient sich, genau genommen, seines Nicht-Wissens. Keine Ahnung zu haben ist sein Erfolgsrezept, und je weiter er es treibt, desto mehr schlägt seine Kindlichkeit ins Kindische, seine Frechheit ins Nassforsche um.

Fast – nur fast! – könnte man meinen, dass Wagner seinen Helden Siegfried regelrecht »vorführt«, dass er es darauf anlege, ihn als Anfänger bloßzustellen und die Vorstellung des Retters, der aus dem Nichts kommt, *ad absurdum* zu führen. Man darf durchaus den Kopf schütteln oder sich an den Kopf greifen, wenn man Siegfried dabei beobachtet, wie er immer wieder Seltsames tut, also etwa fast wahllos neben dem Ring auch noch die Tarnkappe als Trophäe dem Nibelungenschatz entnimmt – jene Tarnkappe, die dann gegen ihn verwandt wird. Nachdem er »gedankenvoll« – wirklich!? – seine Beute betrachtet hat, sagt Siegfried: »Was ihr mir nützet, / weiß ich nicht.«⁴⁹ Im Ring tritt ein Siegfried auf, der – wie man despektierlich sagen darf – nicht der Hellste ist. Dieter Borchmeyer sieht eine hervorstechende Eigenschaft Siegfrieds in dessen »Unvermögen«. Noch in einer anderen Siegfried-Figur, nämlich in jenem Siegfried, der in Fritz Langs *Nibelungen*-Film auftritt, scheint jene Eigenschaft wiederzukehren: David Levin beschreibt ihn als Tölpel, als »dupe« mit einer »ready-made heroic pose«.⁵⁰

⁴⁶ Ebd., S. 127.

⁴⁷ Ebd., S. 161.

⁴⁸ Ebd., S. 225.

⁴⁹ Ebd., S. 201.

⁵⁰ Dieter Borchmeyer, »Siegfried. Der Held als Opfer«, in: Udo Bernbach (Hrsg.), »*Alles ist nach seiner Art. Figuren in Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen*«, Stuttgart 2001, S. 68–80, hier S. 75; David J. Levin, *Richard Wagner. Fritz Lang and the Nibelungen. The Dramaturgy of Disavowal*, Princeton 1998, S. 124, 129.

Wenn man allen Mut zum Oberlehrertum zusammenähme, könnte man sagen, dass Siegfried Unheil hätte vermeiden können, wenn er sich nicht so sehr in seiner Gedankenlosigkeit gesulzt hätte. Gegen eine solche – in der Tat zu kurz greifende – Lesart richtet sich die versammelte Wucht der Heldenbeschreibung Richard Wagners. Man wird nicht mit der Botschaft aus der Oper entlassen, dass man besser daran täte, weniger ahnungslose Helden zu finden. Wagners Botschaft muss vielmehr, wenn sie konsequent sein will, in einer Eloge auf die Dummheit gipfeln. Diese Eloge dient zuvörderst der Entlastung von Verantwortung. Siegfried wird nicht als jemand dargestellt, der sich sein Scheitern selbst zuzuschreiben hätte. Er ist der Verantwortung unkundig, weshalb er gar nicht anders kann, als Hagens Intrige zum Opfer zu fallen. Der Ort der Intentionalität, die Akteursposition ist radikal einseitig definiert: Siegfried wird zeitweise zur willfährigen Marionette, zum Spielball in Hagens Händen.⁵¹ So sind es eigentlich nicht eigene Taten oder Untaten, mit denen er seine Umgebung unsicher macht. Er ist als Verführter, als Ferngesteuerter gar nicht er selbst. Er agiert oder funktioniert, nachdem er einer »Gehirnwäsche«⁵² unterzogen worden ist.

Wagner begnügt sich damit, Hagen als Manipulator zu entlarven, ein Einwand gegen Siegfrieds Fügsamkeit und Verführbarkeit wird nicht erhoben. Dass dieser sich zum Werkzeug Dritter machen lässt, soll nicht gegen ihn sprechen, sondern nur gegen die Umstände, die er antrifft. Mehr noch: Im Sinne von Wagners Verteidigung der Dummheit Siegfrieds muss man es sogar gutheißen, dass er sich zum Werkzeug machen lässt. Dass er sich so leicht von Hagen hereinlegen lässt, ist gemäß dieser Lesart als ein Gütezeichen zu sehen, das nur leider an den falschen Adressaten gelangt. Er bewährt sich nicht nur als willfähriges Werkzeug in Hagens Händen, sondern qualifiziert sich auch für höhere Aufträge. So spiegelt sich in Siegfrieds Werkzeugcharakter die verstreckte Gemeinsamkeit zwischen Intrige und höherem Schicksal. Zwar würde Wagner diese Gemeinsamkeit entsetzt von sich weisen, doch bleibt gültig, dass hier wie dort, von Hagen wie vom Schicksal, Fäden gezogen werden, an denen Menschen wie Marionetten geführt werden. Die Fremdsteuerung durch Hagen ist demnach eine Einübung für spätere Dienste, die auf halber Strecke zu Schäden führt. Die Geschichte führt im weiteren Fortgang über die Intrige hinaus und findet wiederum und weiterhin für Siegfried Verwendung. Er ist nicht nur Werkzeug Hagens, er ist Werkzeug eines höheren Geschicks.

Das totale Dementi von Mitverantwortung, dessen sich Siegfried erfreuen kann, ist für das Heldenbild, das geboten werden soll, von unschätzbarem Vorteil. Damit bleibt er nämlich bis zum Ende unbefleckt, er wird einer Welt entgegengehalten, die ihm in einer bestimmten Hinsicht nicht *gewachsen* ist. Wir stoßen auf ein Paradox: Siegfried selbst ist unreif, doch zugleich ist es die Zeit, die für ihn noch nicht reif ist. Dieses Paradox lässt sich nur so auflösen, dass die Geschichte nach Wagner erst dann ins Stadium der Reife gelangt, wenn sie Men-

⁵¹ Zu den »Marionetten« bei Wagner vgl. Ernst Bloch, *Geist der Utopie* [1918/1923], Frankfurt a. M. 1973, S. 118.

⁵² Borchmeyer, »Siegfried«, S. 75.

sehen hervorbringt, deren erste Tugend die Unreife ist. Die Menschheit muss also in die Kindheit münden.

Nur weil Siegfried gewissermaßen dumm genug ist, sich nicht zu fürchten, kann er den Schatz erlangen, nur weil er sich verführen lässt, kommt der heiß begehrte Ring wieder in Umlauf. Erst damit eröffnet sich am Ende die Chance, dass er endgültig der Zirkulation entzogen wird. Ein Zeitalter wird besichtigt und schließlich beendet, das von der Suche nach dem Ring und der Versuchung des damit verbundenen Reichtums umgetrieben und aufgerieben worden ist. Wagners Werk gipfelt bekanntlich nicht im Sieg Hagens, sondern in einer Bereinigung der Welt. Bei Wagner steht, wie der frühe Nietzsche notiert, eine durchgreifende »Umwandlung der Richtung und der Ziele« an.⁵³ »Enden sah ich die Welt«, sagt Brünnhilde, vor ihrem Scheiterhaufen stehend; doch sie ist – letztlich dank Siegfried! – unterwegs zu einem »Wahlhand«, das »wunsch- und wahnlos« ist und »Wiedergeburt« verspricht.⁵⁴

Wenn Siegfried denn erlösend wirkt, dann unabsichtlich oder aus Versehen. Dass es um sein Leben geht, ist nicht eigentlich ein Beleg für seinen Heroismus, denn im Unterschied zu manchem anderen seiner selbst bewussten Helden hat Siegfried gar keine Ahnung, dass es um Leben und Tod geht. Er ist nicht zum Tod bereit, sondern nur dem Tode geweiht, ohne dass er sich darum kümmerte.

6. Wenn der Arzt versagt, wende ich mich an die Natur (Siegfrieds Naivetät)

Worum geht es in dem Kampf, in den Siegfried verwickelt ist? Der Konflikt, der nach Wagner die moderne Welt im Würgegriff hat, ist von einem einzigen einfachen Gegensatz bestimmt: dem zwischen Natur und Vertrag, zwischen natürlichem und künstlichem Leben, zwischen *physis* und *nomos*.⁵⁵ Von diesem Gegensatz ist auch der Ring beherrscht; in allen vier Teilen wird er auskostet.

Die Rheintöchter hüten einen Schatz, ohne auch nur die blasseste Ahnung davon zu haben, dass er die Begehrlichkeiten all jener auf sich zieht, die ihn in vertraglichen Transaktionen einsetzen wollen; für sie ist das Gold Tand. Wotan manipuliert die Bedingungen des Vertrags, den er mit den Riesen zum Bau der Burg geschlossen hat. Fricka ist die Protagonistin künstlicher Konvention, sie wertet um der Einhaltung von Verrägen willen gegen »Lust und Laune«.⁵⁶ Wotan lässt sich von ihr beeindrucken und steuern, nicht ohne darunter zu leiden und damit zu hadern. Siegmunds und Sieglindes geschwisterliche Liebe basiert auf einer Verbundenheit, die ein *Skandalon* in einer Welt vertraglicher Verhältnisse bleiben muss. Brünnhilde stellt sich Fricka und dem auf ihre Linie festgenagelten Wotan entgegen, beansprucht aber zugleich im Namen von Wotans

⁵³ Nietzsche, KSA, Bd. 8, S. 267.

⁵⁴ Götterdämmerung, S. 363f.

⁵⁵ Vgl. Udo Bernbach, »Blühendes Leid«, *Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart 2003, S. 191–202.

⁵⁶ Das Rheingold, GSD, Bd. 6, S. 43.

besseren Selbst zu handeln. Die Rettung Sieglindes und damit auch Siegfrieds durch Brünnhilde steht im Zeichen einer herben Kritik an der vertraglichen Regelung menschlicher Angelegenheiten. Albertich und Mime operieren in Handlungsmustern, die ihr Ideal in Verrägen haben, mit denen man andere übers Ohr hauen kann. Hagen verweigert sich der Teilnahme am brüderlichen Schwur zwischen Siegfried und Gunther, weil er damit in eine soziale Verbindlichkeit hineingeriere, die seiner individuellen Handlungs- und Vertragstreue zuwiderläuft. Etc.

Beklagt wird von Wagner die »Verringung«, in der sich der Mensch von der »Natur« entfernt und in »Selbsterzeugung« ergeht.⁵⁷ Es soll ein Ende haben mit »rüber Verränge / trügendelm] Bund«,⁵⁸ Doch in welcher Weise will Wagner den Konflikt, von dem er besessen ist und von dem er die Welt beherrscht sieht, überwinden? Auf die von ihm vorgesehene Lösung weist er hin, indem er sagt: »Wo der gelehrte Arzt kein Mittel mehr weiß, da wenden wir uns endlich verzweifelnd wieder an – die Natur«.⁵⁹ In *Das Kunstwerk der Zukunft* heißt es:

Der Mensch wird nicht eher das sein, was er sein kann und sein soll, als bis sein Leben der treue Spiegel der Natur, die bewußte Befolgung der einzig wirklichen Notwendigkeit, der *inneren Naturnotwendigkeit* ist [...]. Der wirkliche Mensch wird daher nicht eher vorhanden sein, als bis die wahre menschliche Natur, nicht willkürliche Staatsgesetze sein Leben gestalten und ordnen [...]; die wirkliche Kunst [...] wird nicht eher leben, als bis ihre Gestaltungen nur den Gesetzen der Natur, nicht der despotischen Laune der Mode unterworfen zu sein brauchen.⁶⁰

Die Umsetzung dieses Programms zielt nicht nur auf eine Revolution, in der die Kunst mit dem Leben gemeinsame Sache macht, sondern betrifft auch die inhaltliche Gestaltung des Kunstwerks. Wagner muss nach Figuren suchen, die der Natur eine Stimme verleihen, die gewissermaßen Mundstücke der Natur sind. Dafür ist Siegfried prädestiniert. Er stellt seine Natürlichkeit u. a. dadurch unter Beweis, dass er die Sprache der Vögel versteht – eine Sprache ohne Absprachen.⁶¹ Er zeichnet sich durch eine Naivetät aus, die sich der Verbindung zwischen Mensch und Natur verdankt.

Um dieser Naivetät den gehörigen Respekt zu zollen, möchte ich sie im Lichte der Theorie des »Naiven« betrachten, die Friedrich Schiller in seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* entwickelt hat. Wagner erwähnt diese Abhandlung – um dies vorab anzudeuten – einige Male eher beiläufig und wendet sich u. a. gegen die Deutung des »Sentimentalischen« als »konfuses[!]« Reflektierens.⁶² Auch nimmt er die historische Entwicklung, die hinter Schillers Unterscheidung steht, zur Kenntnis; so schildert er den Übergang vom

⁵⁷ *Oper und Drama*, GSD, Bd. 4, S. 57.

⁵⁸ Götterdämmerung, S. 363.

⁵⁹ *Die Kunst und die Revolution*, GSD, Bd. 3, S. 38.

⁶⁰ *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 55f.

⁶¹ Siegfried, S. 195, S. 209ff.

⁶² *Censuren*, GSD, Bd. 8, S. 267.

»naiven« Mozart zum »sentimentalischen« Beethoven⁶³ – nicht ohne freilich an anderer Stelle des letzteren »göttliche Naivetät« zu loben.⁶⁴ Wagner selbst streht das Ringen ums Naive näher als die Auseinandersetzung ums Sentimentalische. (Wer ums Naive ringen muss, ist aber bekanntlich selbst sentimentalisch.)

Was hat es mit Schillers Unterscheidung genau auf sich? »Der Dichter ist«, so sagt er, »entweder Natur, oder er wird sie *suchen*. Jenes macht den naiven, dieses den sentimentalischen Dichter.«⁶⁵ Das »Naive«, das Schiller mit dem Index der Vergangenheit versteht und als eine Haltung nicht der »moderne[n]«, sondern der »alte[n]« Dichter kennzeichnet, streht ihm zufolge für ein ungebrochenes Einssein mit der Natur. »Wir schreiben einem Menschen eine naive Gesinnung zu, wenn er in seinen Urteilen von den Dingen ihre gekünstelten und gesuchten« – man könnte auch sagen: ihre vertraglichen – »Verhältnisse übersteht und sich bloß an die einfache Natur hält.«⁶⁶ Ich will mich mit diesen Charakterisierungen des Naiven nicht weiter aufhalten. Es dürfte aber wohl deutlich werden, dass sie sich zumal mit den von Schiller gezogenen Verbindungen zwischen dem »naiven« und dem »kindlich gesinnten« sowie »blöde[n]« Menschen⁶⁷ zu einem vorweggenommenen Porträt Siegfrieds zusammenfügen. Wagner ist der Sentimentalist, der diese Eigenschaft an sich selbst durchstreichen will. Siegfried ist der Naive, der als Kopfgeburt dem Sentimentalisten entsprungen ist.

Wagner muss mit der sentimentalischen Haltung hadern, die von Schiller beschrieben wird, aber auch in dessen Dichtkunst zur Anwendung kommt. Zwar hebt Wagner an Schillers Dramen lobend hervor, »keine gemachte, konventionelle, unnatürliche, sondern die wahre, naturadeltige, rein menschlich gemüthvolle Vornehmheit« zu demonstrieren.⁶⁸ Doch wirft er Schiller zugleich die sentimentalische Haltung vor, die in ihrem Ringen um das »Ideal« die »Kunst nur als ein vom Leben Getrenntes, die höchste Kunstfülle als ein Gedachtes« entwerfen könne: »So blieb Schiller zwischen Himmel und Erde in der Luft schweben.«⁶⁹ Übrigens erinnert dieser Einwand an Georg Büchners Kritik an Schiller als einem jener »Idealdichter«, die anstelle von »Menschen von Fleisch und Blut« nur »Marionetten« auftreten lassen.⁷⁰ Dagegen sucht Wagner in Siegfried die »wahre menschliche Natur« (s. o.), aber er tut dies – um eine wiederum der Natur entlehnte Metapher zu gebrauchen – auf nicht ganz astreine Weise.

⁶³ *Über das Dirigiren*, GSD, Bd. 8, S. 356ff.

⁶⁴ *Beethoven*, GSD, Bd. 9, S. 146.

⁶⁵ Friedrich Schiller, »Über naive und sentimentalische Dichtung« [1795–96], in: ders., *Sämtliche Werke*, München/Wien 1993, Bd. 5, S. 694–780, hier S. 716.

⁶⁶ Ebd., S. 718, 701. Zum Übergang vom »*Naturstand*« zum »Stand der Verträge« vgl. Schiller, »Über die ästhetische Erziehung in einer Reihe von Briefen« [1795], in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 5, S. 570–669, hier S. 574.

⁶⁷ Schiller, »Über naive und sentimentalische Dichtung«, S. 702ff.

⁶⁸ *Deutsche Kunst und deutsche Politik*, GSD, Bd. 8, S. 79.

⁶⁹ *Oper und Drama*, GSD, Bd. 4, S. 35.

⁷⁰ Georg Büchner, *Werke und Briefe*, München 1988, S. 306 (Brief an die Familie vom 28. 6. 1835). – Vgl. aber Blochs Bemerkung zu den »Marionetten« bei Wagner s. o. Anm. 51.

Siegfried wird bei Wagner zum Repräsentanten einer Instanz, mit der dem gesellschaftlichen Verhängnis zu entkommen sein soll. Er soll seine Kraft direkt aus der Natur schöpfen; wer sich ihm zuwendet, vollzieht den Übergang vom Sentimentalischen zum Naiven. In *Richard Wagner in Bayreuth*, seiner vierten *Unzeitgemäßen Betrachtung*, geht Friedrich Nietzsche auf diese von Wagner propagierte Re-Naturalisierung ein und schließt sich ihr, wie es den Anschein hat, an. Nietzsche legt Wagner die folgenden Worte in den Mund: »Lernst es, selbst wieder Natur zu werden und lässt euch dann mit und in ihr durch meinen Liebes- und Feuerzauber verwandeln. Sein Kommentar dazu lautet: »Seine Kunst wirkt als hergestellte, wiederbefundene Natur.«⁷¹

Diese Nietzsche-Sätze haben freilich etwas Irrlichterndes. Zwar ist bei ihm, wie bei Wagner, vom Wiederfinden der Natur die Rede. Doch wie sichert er die Ursprünglichkeit, die allen menschlichen Verträgen, allen menschlichen Sichten, Verträgen zuvorkommen soll? Die Ursprünglichkeit der Natur gerät ins Schwanken, wenn sie nach Nietzsche nicht nur »gefunden«, sondern auch und zugleich »hergestellt« werden soll. Kann man überhaupt festen Boden unter den Füßen spüren, während man von einem »Feuerzauber« umringt ist?

Man fühlt sich in seiner Irritation bestärkt, wenn man hinzunimmt, was Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* zur Natur zu sagen hat. In dieser Schrift nimmt er Bezug auf Schillers Idee des »Naiven«, der ich bereits mit Blick auf Wagners Siegfried nachgegangen bin. Nietzsche geht es in diesem Zusammenhang nicht ausdrücklich um Wagner, wohl aber um das Verhältnis des Menschen zur Natur, also um ein Thema, das auch in *Richard Wagner in Bayreuth* im Zentrum steht.

In der *Geburt der Tragödie* bietet Nietzsche eine Bestimmung des »Naiven«, die ausdrücklich bei Schiller anschließt:⁷² Er bezieht es auf die Erfahrung der »Einheit des Menschen mit der Natur«. Bei der Erläuterung dieser »Einheit« ist nun aber ein ganz anderer Zungenschlag zu hören als man ihn von Schillers Analyse oder auch von Wagners Natur-Apoptose im *Ring* oder in *Die Kunst und die Revolution* kennt. Nietzsche schreibt von dem »Verschlungensein« des »Naive[n]« [...] in der Schönheit des Scheines«, von einer »Illusion«, die von der Natur selbst »verwendet« wird, und er schließt:

Je mehr ich nämlich in der Natur jene allgewaltigen Kunsttriebe und in ihnen eine inbrünstige Sehnsucht zum Schein, zum Erlöswerden durch den Schein gewahr werde, umso mehr fühle ich mich zu der metaphysischen Annahme gedrängt, dass das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine, als das ewig Leidende und Widerspruchsvolle, zugleich die entzückende Vision, den lustvollen Schein, zu seiner strengen Erlösung braucht.

⁷¹ Nietzsche, *Richard Wagner in Bayreuth*, KSA, Bd. 1, S. 495, 464.

⁷² Für die folgenden Zitate vgl. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, KSA, Bd. 1, S. 37f. Zur Differenz zwischen Schillers und Nietzsches Deutung des »Naiven« vgl. z. B. Carlos Rincón, »Navy/Naivität«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, Stuttgart 2002, S. 347–377, hier S. 360f.

Seit den antiken Kontroversen um *physis* und *nomos* steht das Scheinhafte auf der Seite der Anti-Natur, auf der Seite von Setzung und Konvention. In einer überraschenden Wendung schiebt Nietzsche nun jedoch den Schein in die Natur hinein, macht ihn zu deren Bestandteil oder deren eigener Hervorbringung. Der Schein ist demnach ein Bedürfnis, ein *Einfall* der Natur, nicht der *Abfall* von ihr. So erscheint auch der »Kunsttrieb«, der »Schein«, welchem eine »erlösende« Wirkung zugeschrieben wird, nicht als etwas der Natur Entgegengesetztes, sondern als deren eigenster Ausdruck.

Zieht Nietzsche mit seinen Bemerkungen aus der *Geburt der Tragödie* am gleichen Strick wie Wagner mit seinen Thesen zum natürlichen Leben? Wollte man beide Positionen möglichst nahe aneinander rücken, dann müsste man etwa sagen: Nietzsche spielt mit der Rede von der »Erlösung im Schein«⁷⁵ auf eine Selbstheilungskraft der Natur an, die auch in der Erlösung in Erscheinung tritt, welcher Siegfried als Naturbursche den Weg bereitet. Die Angleichung zwischen Wagner und dem frühen Nietzsche basiert auf der Idee einer Resurrektion der Natur, die auf die Tatkraft des Menschen durchschlägt – eine Tatkraft, die im Kunstschaffen ebenso wie in der politischen Tat zum Ausdruck kommen kann.

Doch auch wenn Nietzsche bei seiner Bestimmung des Naiven nicht auf eine Auseinandersetzung mit Wagner abzielt, lässt sich aus ihr eine dissidente Position ableiten. Bei Nietzsche erscheint die Natur nicht, wie dies etwa für Siegfrieds Tatkraft und Tatedurst unabdinglich ist, als archimedischer Punkt, mit dem man die alte Welt aus den Angeln heben könnte. Entscheidend für die von Nietzsche beschriebene »naive« Einheit ist nicht die feste Basis, zu der der Mensch zurückfinder, sondern ein ungebrochenes Selbst-Welt-Verhältnis, eine Art von Fusion, bei der die Welt als Rahmen und Boden ihre Festigkeit einbüßt. Genau deshalb enthält die Vision des naiven Lebens bei Nietzsche – wie zitiert – einen Moment des »Scheins«. Siegfried muss diese Wendung, hinter der Nietzsches berühmte Rede von der Existenz als »*aesthetische[m] Phänomen*«⁷⁴ steht, ganz unverstänlich bleiben.

Man kann den Unterschied zwischen Nietzsches und Wagners Positionen zur Natur noch deutlicher herausarbeiten, wenn man ihren gegenläufigen Bezug zu Schopenhauers Kunst-Metaphysik berücksichtigt.

Wagners Erlösungsbegriff im *Ring* changiert zwischen dem Bezug auf das Diesseits, die reine Natur Siegfrieds, und dem Bezug auf das Jenseits, für das jenes höhere »Wissen« steht, das Brunnhilde immer wieder im Austausch mit Siegfried ins Spiel bringt. In diesem Changieren spiegelt sich bekanntlich Wagners eigene intellektuelle Entwicklung: Sie führt ihn von Feuerbach, also von der Vorstellung einer immanenten Erlösung durch die Natur, zu Schopenhauer, also zur Vorstellung einer Erlösung durch eine Anti-Natur.⁷⁵ Was gemäß der ersten

⁷⁵ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 47.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Vgl. Verf., *Totalität und Mittelteil*, S. 80ff., 112–119; vgl. auch Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, KSA, Bd. 6, S. 431: »Man erinnere sich, wie begeistert seiner Zeit Wagner in den Fussstapfen des Philosophen Feuerbach gegangen ist. Feuerbach's Wort von der »gesunden

Position von der Erlösung zu erwarten ist, nennt Wagner selbst in einem Brief an Röckel vom 23. August 1856 »Weltentwicklung«; gemäß der zweiten Position wünscht er sich eine Entlastung von der »Nichtigkeit« der Welt.⁷⁶

Auch in der Figur des Siegfried und ihrem Umfeld kommt Wagners innere Ambivalenz beim Rekurs auf Natur zum Ausdruck. Mit plumper Unbeirbarkeit suggeriert Siegfried eine sich-selbst-genügende, selbsttragende Natur; und doch bleibt dieser Ansatz defekt, die angestrebte Total-Verwandlung ist keineswegs als ein rein natürlicher Prozess verstänlich zu machen. Es kommt zu einer Vermischung und Verschiebung von Ansprüchen.

Auf der einen Seite steht Siegfried für eine Fundierung und Legitimierung des Handelns durch eine scheinbar verlässliche Natur; dazu gehört eine Verteilung aufrechter Geradlinigkeit sowie eine scharf antisemitische Polemik gegen die Ablösung von jener scheinbar unschuldigen, unverfälschten Natur, also gegen die Kunst als »Lüge«, die Wagner in Heinrich Heine gipfeln sieht.⁷⁷

Auf der anderen Seite spielt Wagner durchaus auch mit dem Bezug des natürlichen Menschen auf eine Instanz, die jenseits dieser Welt liegt. Aus dem Verhältnis zwischen Brunnhilde und Siegfried ist dieses Spiel nicht wegzudenken. Verfolgt wird die Absicht auf Selbstüberwindung oder Selbstverwandlung; im Rahmen der Ästhetik findet diese zweite, mit der ersten unvereinbare Strategie Wagners ihren Anhaltspunkt bei Schopenhauers Kunst-Metaphysik.

Mein Eindruck ist, dass Wagners Berufung auf die Natur mit all den wechselnden Stimmen und Stimmungen, die sie zum Einsatz bringt, etwas zurückst *Ideologisches* bekommt. Es wird die Ursprünglichkeit der Natur suggeriert und zugleich deren Unzulänglichkeit ausgeschlachtet. Geht man Wagners Opern und theoretische Schriften durch, so stößt man immer wieder auf verschieden gewichtete Versionen dieses Doppelspiels; dies reicht bis zum *Parisfal*. Ich möchte mich damit jedoch nicht aufhalten und stattdessen neben Wagners Naturbegriff denjenigen Nietzsches als Vergleich ins Spiel bringen. Er erlaubt eine interessante Neubeschreibung der Argumentationslage.

Während Wagner – wie gesehen – von Feuerbach zu Schopenhauer übergeht, steht die frühe Wagner-Lektüre Nietzsches von vornherein im Zeichen Schopenhauers; sie beginnt also dort, wohin sich Wagner erst hinbewegt. Bekanntlich bleibt Nietzsche bei Schopenhauer aber nicht stehen, sondern geht seinerseits über ihn hinaus. Damit kann er auch das Wagnersche Doppelspiel hinter sich lassen, wonach man auf die immanente Dynamik der Natur setzt oder der Natur

Sinnlichkeit – das klang in den dreissiger und vierziger Jahren Wagnern gleich vielen Deutschen [...] wie ein Wort der Erlösung. Hat er schliesslich darüber *umgelemt*? [...] Ist der *Hass auf das Leben* bei ihm Herr geworden, wie bei Flaubert? ... Denn der Parisfal ist ein Werk der Tücke, der Rachsucht, der heimlichen Giftmischeri gegen die Voraussetzungen des Lebens, ein *schlechtes* Werk. – Die Predigt der Keuschheit bleibt eine Aufreizung der Widernatur: ich verachte Jedermann, der den Parisfal nicht als Attentat auf die Stirklichkeit empfindet. * Für eine großartige Beschreibung des Übergangs von Feuerbach zu Schopenhauer, die Wagner »auf ein Rif« auflaufen sieht, vgl. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, S. 19f.

⁷⁶ SB, Bd. 8, S. 153.

⁷⁷ *Das Judentum in der Musik*, GSD, Bd. 5, S. 107.

mit einer höheren Macht auf die Springe hilft. Nietzsches frühes Diktum (s. o.), die Existenz sei nur als »ästhetisches Phänomen [...] *gerechtfertigt*«⁷⁸, annert noch den Geist Schopenhauers, sofern es hier darum geht, der bloßen Existenz eine höhere Wehde oder Legitimation zu verschaffen. Ich habe aber bereits angedeutet, dass schon in Nietzsches Frühschrift der Dualismus zwischen der Natur einerseits, der Kunst als Gegenwelt andererseits unterlaufen wird. Die Natur ist gar nicht rein anzutreffen, sondern umfasst nach Nietzsche bereits unter Bedingungen der Naivität eine Sphäre des Scheins. Sie ist von vornherein der ästhetischen Vereinnahmung und der imaginativen Auslegung zugänglich.

Entsprechend muss der späte Nietzsche Anstoß nehmen an der Voraussetzung einer vermeintlich reinen, selbstständigen Natur, auf deren Schubkraft die revolutionäre Verwandlung der Welt angewiesen sein soll; gleichermaßen muss er Anstoß nehmen an einer Vorstellung von Erlösung, die als Abkehr von der Natur gedacht ist. Was Nietzsche Wagners Siegfried übel nehmen muss, ist die Tatsache, dass er sich dem »Elementarisch[en] in der Natur« hingibt. Nietzsche sieht darin einen Fundamentalismus, der doch reine Inszenierung bleibt, Ausdruck dessen, was er kurz und schmerzhaft als Wagners »Schauspieler-Begabung« bezeichnet.⁷⁹ So widerfährt Siegfried, der doch gar nicht anders kann als sich ernst zu nehmen, eine schlimme Demütigung: Man darf über ihn etwas sagen, was man sonst nur von Hundebesitzern hört, die erschreckten Passanten ihren Schäferhund ans Herz legen wollen: *Er will doch nur spielen*.

Siegfrieds Agieren als erraticus Naturmensch findet auch schon in Schiller einen vorsorglichen Kritiker. Diejenigen, die der »naiven Gattung« angehören, sind nach Schiller »in einem künstlichen Weltalter nicht so recht mehr an ihrer Stelle. Auch sind sie in demselben kaum mehr möglich, wenigstens auf keine andere Weise möglich, als daß sie in ihrem Zeitalter *wild laufen*«.⁸⁰ Siegfried legt eine außer Rand und Band geratende, sich selbst gnadenlos überschätzende Naivität an den Tag: eine Naivität *gone wild*.

7. Ich musste sie verraten (Siegfrieds Pseudo-Tragik)

Siegfrieds Anfängertum, seine Dummheit und seine auf Natur gegründete Selbstgewissheit starten ihn mit einer Energie aus, die das Geschehen im dritten und vierten Teil des *Rings* bestimmt. Er leitet eine Entwicklung ein, die freilich über ihn hinweggeht, sein Ende mit sich bringt oder geradezu erzwingt. Man ist deshalb versucht, Siegfrieds Opfer und Ende »tragisch« zu nennen – und Dieter Borchmeyer ist dieser Versuchung erlegen.⁸¹ Damit soll Siegfrieds Schicksal eine höhere Wehde bekommen; wenn sein Lebensgang von Unausweichlichkeit gezeichnet ist, so droht freilich die Kritik, die man gegen diese Figur vorbringen

könnte, ins Leere zu gehen. Hier ist höchste Vorsicht geboten, denn es ist zweifelhaft, ob das Ende des *Rings* als ein im strengen Sinne tragisches Ende zu charakterisieren ist – also als ein Ende, wie es einer Tragödie gut anstünde. Vielmehr will ich versuchen, ein Konzept der Tragödie, wie es diesseits gattungstheoretischer Grabenkämpfe identifiziert werden kann, Wagners Oper entgegenzuhalten und den Unterschied zwischen beiden Formen scharf herauszuarbeiten.

Wagner hat sich vor allem in seinen Schriften *Die Kunst und die Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft* und *Oper und Drama* eingehend mit der Antike befasst; er grüßt gewissermaßen von Gipfel zu Gipfel, vom Gesamtkunstwerk zur Tragödie hinüber. In *Die Kunst und die Revolution* heißt es: »Das vollendete Kunstwerk [...], das *Drama*, die *Tragödie*, ist [...] noch nicht wiedergeboren, eben weil es nicht *wieder* geboren, sondern von neuem *geboren* werden muß.«⁸² Es geht also nicht um Wiederholung, sondern um Neugeburt und Neufassung unter modernen Bedingungen. Wagners Ausruf »Nein, wir wollen nicht wieder Griechen werden«⁸³ deutet darauf, dass er nicht einfach die Tragödie wieder aufnehmen will, sondern einen neuen Konflikt vor sich sieht. Dieser Konflikt kreist – wie gesehen – um den Gegensatz von Natur und Vertrag. In *Oper und Drama* wird er in dankenswerter Schlichtheit der griechischen Antike gegenübergestellt:

Das Fatum der Griechen ist die *innere Naturnotwendigkeit*, aus der sich der Grieche – *weil er sich nicht verstand* – in den willkürlichen politischen Staat zu befreien suche. *Unser Fatum* ist der willkürliche politische Staat, der sich uns als *äußere Notwendigkeit* für das Bestehen der Gesellschaft darstellt, und aus dem wir uns in die *Naturnotwendigkeit* zu befreien suchen.⁸⁴

Ich lasse die naheliegende Frage, was an dem von Wagner entworfenen Bild der Antike schief ist, beiseite und beschränke mich auf die von ihm vorgelegte Skizze seines eigenen Vorhabens. Demnach ruft er, nachdem die Griechen den Weg von der Natur zum Staat gefunden haben, zur Umkehr auf, also zu einer Rückkehr zur Natur. Wie auch immer ambivalent Wagners Berufung auf die Natur in *Siegfried* und *Götterdämmerung* sein mag, Wagners Absage an die Idee, wieder ein Grieche werden zu sollen, legt die Empfehlung nahe, dass von einer tragischen Lektüre der Siegfried-Geschichte abzuraten sei. Leider trifft man aber auf gemischte Signale, zu beobachten ist vor allem in der *Götterdämmerung* eine Anmaßung von Tragik oder eine Pseudo-Tragik.

Im Zentrum der Tragödie steht, wie auch immer sie im Lauf der Jahrhunderte definiert worden sein mag, eine formale Struktur, die durch die Einheit der Gegensätze und die Gegensätzlichkeit des Gleichen bestimmt ist. Was ist darunter zu verstehen? Die Tragödie lebt von Konflikten, die sich aus der radikalen Divergenz zwischen den Absichten und den Folgen eines Handelns ergeben;

⁷⁸ Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, S. 47.

⁷⁹ Nietzsche, *Ecce Homo*, KSA, Bd. 6, S. 319.

⁸⁰ Schiller, »Über naive und sentimentalische Dichtung«, S. 715.

⁸¹ Borchmeyer, »Siegfried«, S. 75; vgl. auch zur »Siegfried-Tragödie« S. 77.

⁸² *Die Kunst und die Revolution*, S. 36.

⁸³ Ebd., S. 37.

⁸⁴ *Oper und Drama*, GSD, Bd. 4, S. 68.

dies ist die Figur der »Einheit der Gegensätze«⁸⁵, auf die man etwa stößt, wenn ein Mensch beim Verfolgen seiner Absichten ein von ihm gar nicht erahntes und erwünschtes Unheil heraufbeschwört. Zur Struktur der Tragödie gehören darüber hinaus Konflikte, die aus dem Aufeinanderprallen von Werten hervorgehen, welche gleichemmaßen Gültigkeit für sich beanspruchen; dies ist die Gegensatzlichkeit des Gleichen.

In Hegels Definition des Tragischen kommen beide Elemente zum Einsatz: das erste unter der Überschrift des tragischen »Charakters«, der das »entgegengesetzte Pathos gegen sich aufreizt«, also seine eigene Negation hervorbringt, das zweite als tragische »Kollision« von Positionen, die als zwei »Seiten« eines Gegensatzes mit jeweils eigener »Berechtigung« zur gegensätzlichen »Negation« antreten.⁸⁶ Ich will Hegels Definition keineswegs Modellcharakter zuschreiben. Die beiden genannten Elemente, wonach das Verhängnis einerseits der Selbstverstrickung des Helden, andererseits einem unvermeidlichen, unauf löslichen äußeren Konflikt entspringt, treten in Theorie und Praxis der Tragödie in ganz unterschiedlicher Gewichtung mal einzeln, mal gemeinsam auf. Wie auch immer breit dieses Spektrum sein mag – mir genügt der Befund, dass Siegfried für keines der genannten Elemente zugänglich ist. Er ist auf dem tragischen Ohr taub. Dafür gibt es einen schwachen und einen starken Grund.

Zum Ersten ist es schwierig, Siegfried überhaupt Handlungsfähigkeit zu attestieren, ihm also Absichten zuzuschreiben, welche mit den Folgen seines Tuns in einen tragischen Konflikt treten könnten. Dies ist ein Hindernis für eine tragische Deutung des *Rings* – aber eines, über dessen Status und Stabilität man wohl geteilter Meinung sein kann. Verteidiger einer tragischen Deutung könnten die Tatsache, dass Siegfried ein Geschehen auslöst, das ihn über den Kopf wächst, als eine Form der *hamartia*⁸⁷, einen Fehler, Irrtum oder Missgriff im Sinne der klassischen Tragödentheorie deuten. Brunnhilde legt dies nahe, wenn sie sagt:

Durch seine tapferste Tat,
[...] weinstest du den
der sie gewirkt,
des Verderbens dunkler Gewalt: –
mich – mußte
der Reinste verraten.⁸⁸

⁸⁵ Diese Formulierung stammt von Peter Szondi, »Versuch über das Tragische« [1961], in: ders., *Schriften I*, Frankfurt a. M. 1978, S. 149–260, hier S. 209: »Nur der Untergang ist tragisch, der aus der Einheit der Gegensätze, aus dem Umschlag des Einen in sein Gegenteil, aus der Selbstentzweiung erfolgt.« Zur Diskussion dieses Gegensatzes unter dem Titel der tragischen Ironie vgl. Christoph Menke, *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt a. M. 2005, S. 63ff.

⁸⁶ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik III* (Werke, Bd. 15), Frankfurt a. M. 1970, S. 522–524.

⁸⁷ Vgl. Roland Galle, »Tragisch/Tragik«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 6, Stuttgart 2005, S. 117–171, hier S. 122f.

⁸⁸ *Götterdämmerung*, S. 359.

Die Plausibilität dieser Deutung hängt davon ab, wie eng die *hamartia* mit Verantwortunglichkeit und Schuldhaftigkeit verbunden ist und ob es überhaupt Sinn ergibt, von *hamartia* zu reden, wenn die betroffene Person beim Tritt ins Ferenäpfchen ganz fröhlich ist. Mir scheint, dass man die Form der Tragödie stark ausweiten oder ausleeren muss, um Siegfrieds Verhalten noch unter deren Dach zu bringen. Er lässt sich jedenfalls noch viel weniger als Ödipus von bewussten Abwägungen und Entscheidungen leiten. Siegfried handelt nicht, er lässt der Natur ihren Lauf oder lässt sich fernsteuern.

Es gibt noch einen stärkeren Grund, der gegen eine tragische Deutung des *Rings* spricht. Dieser zweite Grund hat mit dem von Wagner dramatisierten Gegensatz von Natur und Vertrag zu tun, auf den ich bereits im Zusammenhang mit Siegfrieds Naivität eingegangen bin. Bei diesem Gegensatz handelt es sich nämlich nicht um eine Konstellation, in der Ansprüche, Werte oder Überzeugungen gewissermaßen in Augenhöhe zum Duell antreten würden. Vielmehr fallen die Elemente, aus denen er besteht, auseinander und lassen voneinander ab wie Fremde. Damit löst sich die tragische Konfrontation, die zwischen verschiedenen Personen und Geltungsansprüchen auftreten könnte, in Luft auf. Es handelt sich, fein säuberlich sortiert, um einen Kampf zwischen dem Guten und dem Bösen.

Gespickt ist Wagners Gegenüberstellung zwischen Gut und Böse mit der absonderlichen Pointe, dass das Gute in Siegfried einen Protagonisten findet, der eigentlich diessets von Gut und Böse steht, nämlich dort, wo gar nicht wirklich gehandelt wird, sondern nur die Natur waltet. Dass sein Kampf Opfer fordert, ist im strikten Sinne ebenso wenig tragisch wie die Tatsache, dass Späne fallen, wo gehobelt wird. Siegfried, der sich als Mundstück oder Handlanger der Natur geriert, ist nicht über jeden Zweifel *erhaben*, für ihn ist vielmehr jeder Zweifel *zu hoch*. – Auch deshalb steht Siegfried für einen Tiefpunkt in dem an Höhepunkten reichen *Ring des Nibelungen*.

8. Kommando zurück: Von Siegfried zu Wotan

Zum Abschluss möchte ich den Nahkampf mit Siegfried beenden, also die Zuspitzung auf ihn zurücknehmen und das Szenario des *Rings des Nibelungen* als Ganzes in den Blick nehmen. Siegfried ist, wie er ist, weil Wagner ihn – dies ist trivial – genau so haben wollte. Wenn man dies nicht einfach als Ausdruck autoritärer Willkür hinnehmen will, ist man auf die Binnenlogik, die dramatische Entwicklung des *Rings* verwiesen, aus der Wagner die Siegfried-Figur ableitet. Demnach gilt: Siegfried ist, wie er ist, weil der *master of ceremonies* innerhalb des Musikdramas, also kein anderer als Wotan, ihn so haben will. Wagner muss demnach Wotan mit guten Gründen ausstatten, die es nahe legen, dass Siegfried als Held der Zukunft genau so auftreten muss: es soll nachvollziehbar werden, warum dieser Weg (Ausweg, Abweg) von ihm eingeschlagen wird.

Wenn Siegfried aus Wotan abgeleitet ist, dann fällt die Kritik daran, wie jener sich verhält (oder wie diese Figur angelegt ist), auf Wotan zurück. Diese

Verschiebung der Perspektive ist vor allem von Bedeutung, um das Verhältnis zwischen dem Wagnerschen Musikdrama und der Tragödie näher zu beleuchten. Der seinem Tod zum Trotz ganz und gar untragische Held Siegfried entpuppt sich dann nämlich als Ausgeburt einer durchaus tragischen Konstellation, die in ihm gewissermaßen ihrer Selbstschaffung entgegengeht. Im Zentrum dieser tragischen Konstellation steht nicht Siegfried, sondern Wotan.

Zur Erinnerung: Wotan gelangt zur Einsicht in die Abgründe und auch die Grenzen seiner Macht im Anschluss an den Streit mit Brünnhilde sowie auch im Hadern mit der Gier – auch seiner eigenen – nach dem Goldschatz. Nachdem Brünnhilde von Siegmund die Augen geöffnet worden sind für die Unerstlichkeit oder Unüberbbarkeit der diessseitigen, menschlichen Liebe, wird die alte Ordnung, werden die alten Gesetze neu auf den Prüfstand gestellt. Letztlich beschließt Wotan bekanntlich, sich von der Welt zurückzuziehen, und Siegfried ist vorgesehen als der von Wotan herangezogene, herbeizitierte Held, der sich um die Neuordnung der Welt verdient machen soll.

Wotans eigene Rolle bei der Organisation dieses Übergangs lässt sich als eine im strikten Sinne *tragsche* beschreiben. Demnach gilt: Wotan will ein Ziel erreichen (die Neuordnung der Welt, die nicht mehr auf seine eigene, von ihm selbst als zweifelhaft erfahrene Macht angewiesen ist), doch er selbst stellt ein Hindernis auf dem Weg zu diesem Ziel dar. Wotans Wunsch nach der Emanzipation der Menschheit ist tragisch, denn der Inhalt dieses Gedankens (die Emanzipation) steht im Widerspruch zu dessen Träger (dem Gott). Weil Wotan selbst den Weg vorzeichnet, auf dem sich die Welt von ihm emanzipiert, wird das ganze Unternehmen unstimmig, selbstwidersprüchlich. Um die Abhängigkeit der Emanzipation vom Geist der alten Macht vergessen zu machen, wird ein Held in Gang gesetzt, dem jede Kenntnis seiner – nicht nur familiären, sondern auch ideo-ellen – Herkunft und Genese fehlen muss. Deshalb also muss Siegfried so sein, wie er ist.

Nachdem Richard Wagner Bedürfnisse und Konflikte in der Ökonomie (Wotan, Alberich etc.), Ziele und Gesetze in der Politik (Wotan, Fricka etc.), Wünsche und Beziehungen in der Familie (Siegmund, Sieglinde, Brünnhilde etc.) auf subtile Weise dargestellt (und damit eben für die erwähnten ‚Höhepunkte‘ im Ring gesorgt) hat, lässt er den Ring auf einen Helden zulaufen, dessen revolutionärer Gestus – ‚Hoppla, hier kommt‘ ich – borniert bleibt. Letztlich ist Siegfried Symptom der Einfallsllosigkeit eines Gottes, der die Welt ohne ihn, den Gott, nur als eine Welt entwerfen kann, die von vornherein defekt ist.

Dies ist die letzte Einsicht, die aus der Siegfried-Kritik folgt: Es empfiehlt sich demnach, die Welt den Göttern nicht anzuvertrauen – und zwar *weder* denjenigen, die sich in sie einmischen, *noch* erst recht denjenigen, die sich – vermeintlich vornehm – aus ihr zurückziehen. Der Ring verfährt sich letzten Endes hoffnungslos in dieser Alternative; darin liegt die Grenze Wagners. Im Ring erkundet Wagner zwischendurch, wie dieser Alternative zu entkommen sein könnte; damit überschreitet er seine eigenen Grenzen.

Literatur

- Adorno, Theodor W., »Versuch über Wagner« [1952], in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 13 (= *Die musikalischen Monographien*), Frankfurt a. M. 1971, S. 7–148
- Bernbach, Udo, »*Blühendes Leid*«. *Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen*, Stuttgart 2003
- Bloch, Ernst, *Geist der Utopie* [1918/1923], Frankfurt a. M. 1973
- Borchmeyer, Dieter, »Siegfried. Der Held als Opfer«, in: Udo Bernbach (Hrsg.), »*Alles ist nach seiner Art*«. *Figuren in Richard Wagners »Der Ring des Nibelungen«*, Stuttgart 2001, S. 68–80
- Canetti, Elias, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942–1972*, München 1973
- Cavell, Stanley, *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge u. a. 1987
- Dieckmann, Friedrich, »Ein Komponist im Aufstand. Richard Wagner und die deutsche Revolution«, in: Hermann Danuser/Herfried Münkler (Hrsg.), *Zukunftsbilder. Richard Wagners Revolution und ihre Folgen für Kunst und Politik*, Schliengen 2002, S. 19–46
- Eisler, Hanns, »Einiges über das Verhalten der Arbeitersänger und -musiker in Deutschland« [1935], in: ders.: *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*, hrsg. von Günter Mayer, Leipzig 1973, S. 242–265
- Galle, Roland, »Tragisch/Tragik«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 6, Stuttgart/Weimar 2005, S. 117–171
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Werke, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 15, Frankfurt a. M. 1970
- Kleist, Heinrich von, »Robert Guiskard«, in: ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*, hrsg. von Helmut Sembdner, München 1984, Bd. 1, S. 153–173
- Köpnick, Lutz, *Notbungs Modernität. Wagners Ring und die Poesie der Macht im neunzehnten Jahrhundert*, München 1994
- Levin, David J., *Richard Wagner, Fritz Lang, and the Nibelungen. The Dramaturgy of Disavowal*, Princeton 1998
- Menke, Christoph, *Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel*, Frankfurt a. M. 2005
- Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1988
- Ozouf, Mona, *L'homme régenté. Essais sur la Révolution française*, Paris 1989
- Rincón, Carlos, »Naiv/Naivität«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, Stuttgart/Weimar 2002, S. 347–377
- Schiller, Friedrich, »Über die ästhetische Erziehung in einer Reihe von Briefen« [1795], in: ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Herbert G. Göpfert, München/Wien 1993, Bd. 5, S. 570–669
- , »Über naive und sentimentalische Dichtung« [1795–96], in: ders.: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Herbert G. Göpfert, München/Wien 1993, Bd. 5, S. 694–780
- Shakespeare, William, *Complete Works*, hrsg. von Richard Proudford u. a., Walton-on-Thames 1998

- , *Sämtliche Werke in vier Bänden*, hrsg. von Anselm Schlosser, übers. von August Wilhelm Schlegel/Ludwig Tieck/Wolf von Baudissin, Berlin/Weimar⁵1994
- Shaw, George Bernard, *The Perfect Wagnerite. A Commentary on the Ring of the Nibelungs*, London 1898
- Szondi, Peter, »Versuch über das Tragische« [1961], in: ders., *Schriften I*, Frankfurt a. M. 1978, S. 149–260
- Thomä, Dieter, »Der ausgelassene Name. Über Robert Antelme, Richard Wagner und Bernardo Bertolucci«, in: Natascha Adamovsky/Peter Marussek (Hrsg.), *Auslassungen. Leerstellen als Motens der Kulturwissenschaft*, Würzburg 2004, S. 231–242
- , *Totalität und Mitleid. Richard Wagner, Sergej Eisenstein und unsere ethisch-ästhetische Moderne*, Frankfurt a. M. 2006
- , »Statt einer Einleitung: Stationen der Vaterlosigkeit von 1700 bis heute«, in: ders. (Hrsg.), *Vaterlosigkeit. Geschichte und Gegenwart einer fixen Idee*, Berlin 2010, S. 11–64
- Wagner, Richard, *Mein Leben. Erster Band*, München 1911
- Williams, Bernard, »Wagner and Politics«, in: New York Review of Books 47/17 (2000), S. 36–43

wagner in der diskussion

Band 5

Herausgegeben von

Udo Bernbach (Universität Hamburg),
Dieter Borchmeyer (Universität Heidelberg),
Hermann Danuser (Humboldt-Universität Berlin),
Sven Friedrich (Richard-Wagner-Stiftung / Nationalarchiv Bayreuth),
Ulrike Kienzle (Universität Frankfurt/M),
Hans R. Vager (Smith College, Northampton MA, USA)

Wagners Siegfried und die (post-)heroische Moderne

Beiträge des Hamburger Symposions

22.–25. Oktober 2009


Herausgegeben von

Tobias Janz

Königshausen & Neumann

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
Durch die Hamburgische Wissenschaftliche Stiftung

Hamburgische
Wissenschaftliche
Stiftung



Inhalt

Vorwort	7
Abkürzungen	8
Wagner, Siegfried und die (post-)heroische Moderne Tobias Janz	9
Siegfried. Eine Kritik Dieter Thomä	41
»Eigentlich hätte Siegfried Parsifal werden sollen ...«. Der Schluss des »Ring« im Focus philosophischer Überlebensstrategien von Nietzsche bis Zizek Martin Geck	65
Siegfrieds Männlichkeit Laurence Dreyfus	75
Gespaltene Helden. Siegfried und Herakles Mischä Meier	105
Wagners Vorstellungen von den Nibelungen. Einblicke in das Mittelalter-Gedächtnis des 19. Jahrhunderts Nikolaus Henkel	135
Siegfried und der Bayreuther Gedanke. Zur Rezeptionsgeschichte eines Wagner-Helden im Kaiserreich Udo Bernbach	157

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2011

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Unschlag: shk-sofais / coverart

Unschlagabbildung: Alois Pennarini, Titelparte am Hamburger Stadt-Theater,
September 1907. Archiv der Hamburgischen Staatsoper

Bindung: Verlagsbuchbinderei Keller GmbH, Kleinlinder

Alle Rechte vorbehalten

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

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-4234-8

www.koenigshausen-neumann.de

www.buchhandel.de

www.buchkarlog.de

<i>Pluralität der Moderne. Die Wagner-Rezeption der Grenzböten</i>	Ulrich Tadday	171
<i>Klangkunst vom Koburn. Zum Vokalprofil des Heldischen in Wagners »Siegfried«</i>	Stephan Mösch	183
<i>Formgestaltung und szenische Verkörperung in der Wanderer-Mime-Szene des ersten »Siegfried«-Aufzugs. Zur Relation von Musikanalyse und Inszenierungsgeschichte</i>	Christian Thorau	217
<i>Regression und Klangerfahrung. Das »Waldweben« als Wagners ästhetisches Schlüsselerebnis</i>	Arne Stollberg	235
<i>Waldvogels Gesang und Siegfrieds Spiel. Sichtbare und unsichtbare Bühnenmusik</i>	Anno Mungen	259
<i>Des Wanderers Siegfried. Kein Idyll</i>	Hermann Danuser	271
<i>Fürchten oder Nicht-Fürchten? Zur Dramaturgie der Schluss-Szene des »Siegfried«</i>	Katharina Hotmann	291
<i>Karajans »Siegfried«. Statuen eines heroischen Dirigenten</i>	Hartmut Hein	325
<i>Mixed & Multiple Realities. Neue Medien für Wagners »Ring«</i>	Johanna Dombois	353
Die Autoren des Bandes		368
Personenregister		371

Vorwort

Der vorliegende Band versammelt die Beiträge eines Symposions, das vom 22. bis zum 25. Oktober 2009 in der Opera Stabile der Hamburgischen Staatsoper stattgefunden hat – im Rücken der großen Bühne und im Anschluss an die Premiere von *Siegfried* in der Produktion von Simone Young, Claus Guth und Christian Schmidt. Der Herausgeber dankt der Hamburgischen Staatsoper und ihrer Dramaturgin Kerstin Schüssler-Bach für ihre Gastfreundschaft und für das Interesse, das sie dieser Kontaktaufnahme zwischen Wissenschaft und künstlerischer Praxis im Zeichen Wagners von Anfang an geschenkt hat. Es ist allen in guter Erinnerung geblieben, wie der Genius loci die Teilnehmenden – Referentinnen, Referenten und Publikum – bei ihren Erkundungen hinter den Kulissen von Wagners Theatermaschinenrie inspiriert hat.

Mir persönlich bleiben diese schönen und heiteren Oktobertage auch als die ersten meines Sohnes Shinya Jakob in Erinnerung, der am 21. Oktober 2009 lächelnd auf die Welt kam.

Zu danken habe ich der Deutschen Forschungsgemeinschaft, der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung und der Universität Hamburg für ihre finanzielle Unterstützung des Symposions, der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung zusätzlich für die Übernahme des Druckkostenzuschusses; den Studierenden des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg, die das Symposium helfend begleitet haben, Johann Layer für seine engagierte Mitarbeit bei der Erstellung der Druckfassung und dem Satz der Notenbeispiele; Jochen Brieger für Assistenz bei der Erstellung der letzteren; Klaus Döge für seine Hilfsbereitschaft und die Möglichkeit zur Einsicht in die Stichvorlage zum dritten Akt des *Siegfried* im Rahmen der Wagner-Gesamtausgabe, Sven Hiemke für die Übersetzung des Beitrags von Laurence Dreyfus und Dieter Thomä, der bereit war, seinen geplanten Beitrag zu verschriftlichen, obwohl er seine Teilnahme am Symposium kurzfristig absagen musste.

Hamburg, im Februar 2011

Tobias Janz