

Die Todesverkündigungsszene in Richard Wagners „Walküre“ als musikalisch-geistige Achse des Werkes

VON WALTER SERAUKY, LEIPZIG

Die Szene der Todesverkündigung im zweiten Akt (4. Szene) von Richard Wagners *Walküre* rechnet seit langem zu den berühmtesten Stücken seines *Ring des Nibelungen*. Schon Heinrich Bulthaupt¹ äußerte einmal über Wagners Todesverkündigungsszene: „eine musikalisch wie dramatisch gleich großartige Szene, die sich an das Erhabenste reiht, was die Kunst aller Völker besitzt“. Daß diese Szene sich dichterisch und musikalisch heraushebt, lassen auch die in ihrer Art vorbildlichen Untersuchungen von Alfred Lorenz über *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* erkennen². So oft man jedoch die Todesverkündigungsmusik von der Bühne her vernimmt, entdeckt man in ihr stets aufs neue musikalische Schönheiten mannigfacher Art. Wenn man sich gar als Wagnerfreund und Musikhistoriker dieser erhabenen Szene nähert, gelangt man zu gewissen Erkenntnissen, welche der traditionellen Musikanschauung hinsichtlich dieses szenischen Bühnenwerks einige neue Lichter aufzusetzen geeignet sind.

Lorenz gliedert die Todesverkündigungsszene in drei große Tonalitäts-Perioden (die Perioden 10–12), deren hauptsächliche Kleinform er mit Recht in der Barform erblickt, die nun bewundernswerterweise innerhalb einer Tonalitäts-Periode zu immer größer werdenden, in sich verschränkten Bildungen aufsteigt, so daß schließlich, wenn die drei großen Tonalitäts-Perioden, sämtlich in fis-moll aufgebaut, ihrerseits wiederum im Sinne zweier Großstollen mit folgendem Abgesang aufgefaßt werden, eine vierfache Potenzierung der Barform in Erscheinung tritt³. Diese Darstellung von Lorenz ist in ihrem Grundriß durchaus zwingend, bedarf aber nach der Seite der dichterisch-musikalischen wie der psychologisch-tonsymbolischen Interpretation noch weiterer, vertiefender Behandlung. Denn es kann keineswegs genügen, vornehmlich die formale Struktur in Verbindung mit der Entwicklung der Leit-motive an einer solchen Szene darzustellen. Vielmehr muß der enge Zusammenhang von Dichtung und Musik neu gesehen und mit psychologischer und tonsymbolischer Interpretation, wo erforderlich, verbunden werden.

In dichterischer Hinsicht lassen sich die drei Tonalitätsperioden etwa in folgendem Sinne als Steigerungen auffassen: die erste Tonalitäts-Periode (Takt 1462–1617) vermittelt eine Gegenüberstellung der beiden Gesprächspartner Walküre Brünnhilde und Siegmund, wobei die lichte Götterwelt Walhalls und die menschliche Heroenwelt Siegmunds einander konfrontiert werden, das Ganze im Banne der Todesverkündigung, die Siegmund gleich zu Anfang erfährt. Die zweite Tonalitäts-Periode (Takt 1618–1715) entwickelt sich zu einem Streitgespräch zwischen Brünnhilde und Siegmund. Da die Walküre Siegmunds Frage nach einem späteren Vereintsein mit Sieglinde negativ beantwortet, gelangt Siegmund nunmehr zu einer schroffen Weigerung, der Walküre nach Walhall zu folgen. Die dritte Tonalitäts-

¹ H. Bulthaupt, *Dramaturgie der Oper*, 2 Bde., 1887, 1902.

² A. Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, 1. Bd. *Der Ring des Nibelungen*, Berlin (1924).

³ Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei R. Wagner*, 1. Bd., S. 176/77.

Periode (Takt 1716–1847) knüpft an Siegmunds letzte Worte an: „*Muß ich denn fallen, nicht fahr' ich nach Walhall, Hella halte mich fest.*“ In dieser verdüsterten Stimmung, die allerdings auch gleichzeitig Ausfluß seiner halb göttlichen Herkunft ist, wie noch zu zeigen sein wird, beschließt Siegmund, gemeinsam mit Sieglinde, gegen die er das Schwert zückt, aus dem Leben zu scheiden. Es ist ein Augenblick höchster Spannung, wenn Brünnhilde jetzt eingreift und, „*im heftigsten Sturme des Mitgefühls*“ (Wagner!) Siegmunds Schicksal wendet: „*Halt ein! Wälsung! Höre mein Wort! Sieglinde lebe und Siegmund mit ihr.*“ So gewinnt die dritte Tonalitäts-Periode geradezu den Charakter der entscheidenden Peripetie, entscheidend für den ganzen weiteren Verlauf des Musikdramas *Walküre*.

Die erste Tonalitäts-Periode (Takt 1462–1617) wird mit einem Orchester-Vorspiel in potenziertes Barform eröffnet. Hier erklingen „*sehr feierlich und gemessen*“ folgende Leitmotive: das der Schicksalsfrage (gleich zu Anfang), das des Sterbe-gesangs (Takt 9, vom Anfang gezählt), dies eine viertaktige Melodie in kontra-punktierender Gegenbewegung, sowie das mit dem Leitmotiv des Sterbe-gesangs verbundene Walhallmotiv, bei dessen Abschluß die langsam herangeschrittene Brünnhilde den Ruf ertönen läßt: „*Siegmund! Sieh' auf mich! Ich bin's der bald du folgst.*“ In diesen Worten liegt bereits das Wesentliche der ganzen Todesverkündig-ungsszene beschlossen. Wenn nun zu Siegmunds erster Frage: „*Wer bist du, die so schön und ernst mir erscheint?*“ in der Begleitung des Orchesters das Leit-motiv des Sterbe-gesangs ertönt, das bereits im Orchester-Vorspiel zu vernehmen war, ohne daß sein Charakter dort schon genauer zu erkennen gewesen wäre, dann erhebt sich hier die Frage: Weshalb läßt Wagner gerade zu diesen Worten Sieg-munds jenes Leitmotiv ertönen? Die Melodie des Sterbe-gesangs hat übrigens Wagner nicht selbst erfunden. Er zitiert hier vielmehr aus Heinrich Marschners Oper *Hans Heiling* (1833) die ersten zwei Takte der Arie der Königin „*Sonst bist du verfallen*“ (Nr. 9).

Nach Richard Wagners grundlegender Reformschrift *Oper und Drama*, 1850/51 in Zürich entstanden, hat das Orchester in seinen Musikdramen nach 1850 die Auf-gabe, wie der Meister im dritten Teil seiner Reformschrift *Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft* näher ausführt⁴, „*der Kundgebung des Unaus-sprechlichen*“ zu dienen. Diese Funktion des Orchesters tritt nach Wagner auf dreifache Weise in Erscheinung: 1. im Hinblick auf die Zeichnung der Gebärde der Hauptdarsteller der Handlung, 2. bezüglich der Mitteilung musikalischer Gedanken, d. h. Themen, 3. im Zusammenhang mit der Hervorbringung von Ahnungen. Über die letztere Funktion bei der „*Kundgebung des Unaus-sprechlichen*“ durch das Orchester äußerte Wagner⁵: „*Da, wo die Rede vollkommen ruht und die melodische Rede des Dar-stellers gänzlich schweigt, also da, wo das Drama aus noch unausgespro-chenen inneren Stimmungen heraus sich vorbereitet*“, werden diese Stimmungen vom Orchester ausgesprochen und tragen den „*Charakter der Ahnung*“. So hatte denn in dem einleitenden Orchester-Vorspiel der Todesverkündig-ungsszene das erste Ertönen des Sterbe-gesangs-Leitmotivs den „*Charakter der*

⁴ *Gesamtausgabe der Schriften R. Wagners*, Volksausgabe, Leipzig 1930 (Kistner und Siegel), Bd. IV, S. 173.

⁵ *Volksausgabe*, Bd. IV, S. 186.

Ahnung“, und wenn jetzt dieses Leitmotiv zu Siegmunds erster Frage vom Orchester erklingt, senkt sich gleichzeitig in Siegmunds Herz die Vorahnung seines baldigen Heldentodes.

Die Antwort der Walküre gewinnt besondere Bedeutung, wenn wir gleichfalls ihre Gesangsmelodik näher ins Auge fassen, deren Betrachtung von Lorenz angesichts seiner intensiven Erörterung des orchestralen und formalen Rahmens vielfach vernachlässigt worden ist. Diese Vokalmelodik Brünnhildes ist durch ein intensives Hervortreten von Tonrepetitions-Motiven gekennzeichnet, die immer wieder in den vier ersten Gedanken, welche die Walküre äußert, sich darbieten: „Nur Todgeweihten taugt mein Anblick: wer mich erschaut, der scheidet vom Lebenslicht. Auf der Walstatt allein erschein' ich Edlen: wer mich gewahrt, zur Wal'kor ich ihn“:

Brünnhilde

Nur Tod - ge - weih - ten taugt mein An - blick:

wer mich er - schaut, der scheidet vom Le - bens Licht.

Auf der Wal - statt all - lein er - schein' ich Ed - - len:

Diese Tonrepetitions-Motivik ist tonsymbolischer Ausdruck der göttlichen Herkunft Brünnhildes, als Lieblingstochter Wotans und Erdas. Wagner verwendet solche Tonrepetitions-Motivik bewußt in größerem Stil im Rahmen der gedankenvollen Aussprache der zweiten Szene des zweiten Aktes, in welcher Wotan, rück-

blickend auf sein bisheriges Wirken („Als junger Liebe Lust mir verblüht“), von seinem Machtstreben berichtet. Schon hier begegnen zu bedeutenden Worten und Gedanken auf längere Strecken Tonrepetitions-Motive, zu tonsymbolischem Ausdruck der Machtansprüche Wotans^{5a}. Hervorgehoben seien:

1. „in der Macht verlangt' ich nach Minne“:



2. über den Ring des Nibelungen Alberich: „mit ihm bezahlt' ich Walhalls Zinnen, der Burg“:



3. über Fafner: „Doch mit dem ich vertrug, ihn darf ich nicht treffen, machtlos vor ihm erlüge mein Mut — das sind die Bande, die mich binden“:



4. über Siegmund: „Wie macht ich den Andren, der nicht mehr ich, und aus sich wirkte, was ich nur will?“:



Wagner knüpft mit dieser tonsymbolischen Herausarbeitung des Machtstrebens Wotans, wohl nur unbewußt, an altklassische Traditionen an, auf die bei der Betrachtung seiner Werke noch kaum geachtet worden ist. Hier sei darauf hingewiesen, daß sowohl Henry Purcell (1659–1695) in seinem Anthem „O sing unto the Lord“ als auch Georg Friedrich Händel (1685–1759) in seinen Oratorien *Messias* (1741), *Belsazar* (1744) und *Josua* (1747) Tonrepetitions-Motive zum tonsymbolischen Ausdruck von Gottes Erhabenheit verwenden⁶.

Es zeugt von künstlerischem Takt, daß Wagner die Tonrepetitions-Motivik im Rahmen der ersten Tonalitäts-Periode bald zurücktreten läßt, da die weitere Schilderung der Götterwelt in der Vokalmelodik Brünnhildes neben den schon genannten Leitmotiven das Walhall-Hauptthema, das Walkürenmotiv und das Freiamotiv hervortreten läßt.

^{5a} H. J. Schaefer, *Macht oder Liebe: Gedanken zum Grundproblem in Wagners „Ring des Nibelungen“*, Programmheft der Bayreuther Bühnenfestspiele 1952.

⁶ W. Serauky, G. F. Händel, 3. Bd., *Sein Leben — Sein Werk*, Kassel und Leipzig 1956, S. 688 ff.

Wagner eröffnet die zweite Tonalitäts-Periode (Takt 1618–1715) mit Siegmunds „sehr bestimmt“ geäußelter Weigerung: „zu ihnen folg' ich dir nicht!“ Es ist aufs höchste bedeutsam, daß zum ersten Male in der ganzen Todesverkündigungsszene die Walküre ihre Antwort mit der Leitmotivik des Sterbesangs gibt: „Du sah'st der Walküre sehrenden Blick: mit ihr mußt du nun zieh'n.“ In diesen Worten kündigt sich bedeutsam das Magische, im Sinne göttlicher Zauberkraft, im Rahmen dieser Szene erstmals an. Joseph Gregor⁷ ist zwar der Auffassung, Wagner habe im *Ring des Nibelungen* das Magische zu wenig in Erscheinung treten lassen. Ich vermag mich jedoch seiner Ansicht nicht ganz anzuschließen. Denn Wagner versteht es, das Magische, sparsam verwendet, gerade an Höhepunkten einzelner Szenen in die Handlung einzufügen. So hatte er beispielsweise in der dritten Szene des *Rheingold* (Nibelheim) gerade als Mittelpunkt dieser Szene Alberichs magische Verwendung des Rings herausmodelliert: „Er zieht seinen Ring, küßt ihn und streckt ihn drohend (gegen die Nibelungen!) aus“, diese Handlung von den Worten begleitet: „Zitt're und zage, gezähmtes Heer.“ In unserer Todesverkündigungsszene ist gleichsam von Anfang an die magische Zauberkraft der Walküre, ihr sehrender, d. h. verzehrender Blick, wirksam; sie tritt nun aber im Streitgespräch der zweiten Tonalitäts-Periode gleich zu Beginn mit schneidender Schärfe hervor. Denn durch der Walküre sehrenden Blick ist Siegmund nach germanischer Mythologie dem Tode verfallen.

Die weitere Entwicklung der zweiten Tonalitäts-Periode stellt nun das Leitmotiv der Schicksalsfrage dadurch markanter heraus, daß dieses Motiv, worauf Lorenz hinwies⁸, jetzt auch in der Singstimme — bei Siegmunds Worten „Wo wäre der Held, dem heut' ich fiel?“ — hervortritt und gleich danach mit Brünnhildes Antwort „Hunding fällt dich im Streit“ im schärferen Klang der Trompete sich vernehmen läßt. Überhaupt gewinnen die Blechbläser des Orchesters innerhalb dieser zweiten Tonalitäts-Periode im Rahmen der hochdramatischen Auseinandersetzung zwischen Walküre und Siegmund immer lebhafteren Anteil.

Dies zeigt sich besonders deutlich an jener Stelle des nun sich weiter zuspitzenden Streitgesprächs, im Großabgesang dieser jetzt nach Art der Bogenform entwickelten zweiten Tonalitäts-Periode. Siegmund weist auf sein Schwert: „Der mir es schuf, beschied mir Sieg.“ Die Walküre antwortet „sehr stark betont“: „Der dir es schuf, beschied dir jetzt Tod: seine Tugend nimmt er dem Schwert.“ Hier wird zum zweiten Male in der Todesverkündigungsszene das Magische wirksam: die göttliche Zauberkraft des Schwertes, „seine Tugend“, wird ihm durch die Walküre genommen. An dieser Stelle zeigt sich erneut Wagners großartige Vereinheitlichungsgabe in Dichtung und Musik, indem er an der dramatischsten Stelle des Streitgesprächs, unter dem Hervortreten von Trompete und Baßtrompete, in den „heftigen Triolen“ des Orchesters das Tonrepetitions-Motiv sowohl in Singstimme wie Begleitpart innerhalb einer Periode von vier Takten markant herausarbeitet, zum Ausdruck der Göttermacht Brünnhildes: in diatonischem Fortschritt, von Takt

⁷ J. Gregor, *Kulturgeschichte der Oper*, Wien 1941, S. 373.

⁸ Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei R. Wagner*, 1. Bd., S. 181.

zu Takt einen Ton höher rückend, während gleichzeitig in der Unterstimme, wie Lorenz bemerkt, Hundings „*Heilig ist mein Herd*“ (1. Akt, 2. Szene) zu hören ist:

Brünnhilde

sehr stark betont

Der dir es schuf, be schied dir jetzt Tod: sei-ne ihm!

accel. piu s

Tu - - - - - gend nimmt er dem Schwert!

sf

Es ist nun überaus beachtlich, daß die dritte Tonalitäts-Periode (Takt 1716–1847), die im wesentlichen mit Variierungen des Sterbegesang-Leitmotivs aufwartet, gleich zu Anfang, ehe Siegmunds Gesang einsetzt, das Tonrepetitions-Motiv in der triollierten Oberstimme des Orchesters erklingen läßt, wohingegen sich in der Unterstimme das Leitmotiv des Fluchtansturms regt. Da in der dritten Tonalitäts-Periode Siegmund trotz des verzweiflungsvollen Entschlusses, seinem und Sieglindes Leben im Banne widrigen Schicksals ein Ende zu bereiten, immer mehr in seiner echten Heldengröße, durch seine Abkunft von Wälse, d. h. Wotan, gleichsam als Halbgott hervortritt, indem er sich völlig frei in seiner Entscheidung für die Lichtwelt Wotans oder die dunkle Welt Hellas fühlt, so kann es nicht verwundern, daß das Orchester jetzt zur Begleitung seiner Gesangsworte immer wieder Tonrepetitions-Motive in der Oberstimme erklingen läßt, am eindrucksvollsten bei den Worten: „*Kein anderer als ich soll die Reine lebend berühren; verfiel' ich dem Tod, die Betäubte tödt' ich zuvor*“. Die ersten drei Takte erklingen auch in der Gesangsmelodik mit Tonrepetitions-Motivik. Wieder bricht hier die Gesangsmelodik mit einem auseinandergelegten Septakkord ab, wie kurz zuvor in Brünnhildes „*nimmt er dem Schwert*“:

Siegfried

Kein anderer als ich soll die Rei - ne le - bend be -
 - ruh - ren, verfiel ich dem Tod, die Be - läub - te tödt' ich zu - vor!

Brünnhildes Antwort läßt noch einmal, zum dritten Male, das Magische hervorleuchten: „befiehl mir dein Weib um des Pfandes willen, das wönig von dir es empfing“. Brünnhilde als Tochter Erdas, die nicht nur eine Symbolisierung der Erde ist, besitzt nämlich auch noch die Gabe der Allwissenheit, und so weiß sie davon, daß Sieglinde einen Sohn, Siegfried, gebären wird.

Den Höhepunkt der Todesverkündigungsszene erreicht Wagner aber erst im Rahmen der dritten Tonalitäts-Periode, als Siegmund, unter zweimaligem Erklingen des Schwerthieb-Motivs seitens der Posaune und unter neuerlicher Verwendung der Tonrepetitions-Motivik im Orchester, das Schwert, nicht mehr für Wotan, sondern für Hella Partei ergreifend, gegen Sieglinde zückt: „nimm sie, Nothung, neidischer Stahl! nimm sie mit einem Streich!“ In diesem wahrhaft hochdramatischen Augenblick greift Brünnhilde mit den Worten „Halt ein, Walsung!“ „im heftigsten Sturme des Mitgefühls“ zu Siegmunds Gunsten ein und verkündet ihm, entgegen Wotans ausdrücklichem Gebot, den Sieg: „das Schlachtloos wend' ich, dir, Siegmund, schaff' ich Segen und Sieg!“

Es erhebt sich die Frage: Wie ist diese plötzliche Sinneswandlung der Walküre zu erklären? Kein Zweifel daran, daß Siegmund unter dem Andrang herbster seelischer Not während der dritten Tonalitäts-Periode zu einem Helden echterer Art herangereift ist, zu einer Art Halbgott — das Tonrepetitions-Motiv ist während der dritten Tonalitäts-Periode auf Siegmunds Seite! — zu einer Heldennatur, von der jetzt magische Zauberkraft ausströmt und die Walküre unentrinnbar in ihren Bann zieht: Siegmund erscheint uns in diesem spannenden Augenblick als Wotans echter Sohn, so wie die Walküre seine echte Tochter ist.

Wagner hat in der dritten Szene des dritten Aktes, in welcher Wotan von Brünnhilde Rechenschaft über ihre Mißachtung seines Gebots fordert, in den Worten der Walküre einen nachträglichen Kommentar zu dem eben gewürdigten Höhepunkt

der Todesverkündigungsszene gegeben. Hier enthüllt die Walküre die inneren Antriebe ihres Handelns, wie sie nämlich dazu kam, für Siegmund das Schlachtlos zu wenden und so die entscheidende Peripetie des ganzen Musikdramas *Walküre* einzuleiten: „*Meinem Ohr erscholl, mein Aug' erschaute, was tief im Busen das Herz zu heil'gem Beben mir traf. Scheu und staunend stand ich in Scham.*“ In diesen so bezeichnenden Worten ist die magische Zauberkraft des vor seinem Ende zu vollster Größe erstandenen Siegmund von der Walküre her bestätigt: diese magische Zauberkraft Siegmunds traf sie „*mit heil'gem Beben*“, sie stand „*staunend*“ vor ihr. Aber in all dem schwang auch mit das echt weibliche Gefühl der Scham. Aristoteles⁹ (384–322) untersucht im Rahmen seiner Psychologie (*Über die Seele*) die Bedeutung der menschlichen Affekte und äußert über den Affekt der Scham: „*Die Scham soll bestehen in einem Unlustgefühl oder einer Erregung über gegenwärtige, vergangene oder drohende Übel, die sichtlich zu schlechtem Rufe führen . . . Wenn nun dies der Begriff der Scham ist, so muß man sich also über diejenigen Übel schämen, die uns oder denen, um die wir besorgt sind, Schande zu bringen scheinen.*“

Die während jenes Augenblicks in der Todesverkündigungsszene hervortretende echt weibliche Scham der Walküre war somit aus der Besorgnis geboren, durch Wotans erstes Gebot würde über diesen halb göttlichen Helden Schande gebracht werden, wenn er von Hundings Hand fallen sollte, noch dazu über einen Helden, der selbst Wotans Sproß!

Die Ausgestaltung dieser imposanten Szene durch die Regie scheint nicht minder bedeutsam. Erst in jüngster Zeit ist im Rahmen der Bayreuther Festspiele die Erkenntnis herangereift, daß durch eine sorgsam überlegte Licht-Regie, die aus Wagnerschem Geiste ihre Inspirationen empfängt, das Werk des Meisters eine vertiefende Behandlung erfahren kann. Hier ist es vor allem die Anschauung, daß im Werke Richard Wagners „*durch Farbe und Licht Seelenvorgänge*“ widergespiegelt werden können¹⁰. Dies darf auch von unserer Todesverkündigungsszene gelten. Die Erscheinung der Walküre zu Beginn der Szene ist durch Wagners entsprechende Bemerkung festgelegt: „*Brünnhilde, ihr Roß am Zaume geleitend, tritt aus der Höhle und schreitet langsam und feierlich nach vorn. Sie hält an und betrachtet Siegmund von fern. Sie schreitet wieder langsam vor. Sie hält in größerer Nähe an. Sie trägt Schild und Speer in der einen Hand, lehnt sich mit der anderen an den Hals des Rosses, und betrachtet so mit ernster Miene Siegmund.*“ Aus dieser wichtigen szenischen Bemerkung, bei der wohl heute die Mitwirkung eines Rosses mit Recht als entbehrlich angesehen wird, läßt sich entnehmen, daß Brünnhilde, ehe sie Siegmund anruft, in der Mitte des Felsjochs Aufstellung nimmt. Am Fuße des Felsjochs aber hat sich Siegmund zum Sitzen niedergelassen, wobei auf seinem Schoß der schlafenden Sieglinde Haupt zu ruhen kommt. „*In dieser Stellung verbleiben beide bis zum Schluß des folgenden Auftritts*“, d. h. bis zum Schluß der Todesverkündigungsszene.

Szenischer Mittelpunkt unserer Szene ist somit Brünnhilde. Man wird sie sich wohl von einem matt-bläulichen Schimmer umflossen denken müssen. Ist sie doch die

⁹ Aristoteles, Hauptwerke, ausgewählt, übersetzt und eingeleitet von W. Nestle, Leipzig 1934, S. 186.

¹⁰ Man vergleiche hierzu auch: Erwin Falkenberg, *Die Bedeutung des Lichts und der Farben im Gesamtkunstwerk Richard Wagners*, Diss. Rostock 1939, S. 49 ff., bes. S. 53.

Tochter Erdas, von der es bei ihrem ersten Auftreten in der vierten Szene des *Rheingold* heißt: „Aus der Felskluft zur Seite bricht ein bläulicher Schein hervor: in ihm wird plötzlich Erda sichtbar.“

Daß über der ganzen Todesverkündigungsszene eine gewisse Licht-Regie walten sollte, läßt sich auch Wagners weiterer Bemerkung am Schluß der Szene, nachdem Brünnhilde Siegmund verlassen, entnehmen: „Sie stürmt fort und verschwindet mit dem Rosse rechts in einer Seitenschlucht. Siegmund blickt ihr freudig und erhoben nach. — Die Bühne hat sich allmählich verfinstert; schwere Gewitterwolken senken sich auf den Hintergrund herab und hüllen die Gebirgswände, die Schlucht und das erhöhte Bergjoch nach und nach gänzlich ein.“ Hier scheint die rückschauende Bemerkung Wagners von besonderer Bedeutung: „Die Bühne hat sich allmählich verfinstert.“ Es wird sich daher empfehlen, dieser Direktive gemäß, die Abnahme des Tageslichts vom Beginn der Todesverkündigungsszene an in gestufter Licht-Regie, entsprechend dem Fortgang der Tonalitäts-Perioden, bis zu dem Augenblick der Verfinsterung am Schluß der Szene, durchzuführen. Diese gestufte Verfinsterung ist gleichzeitig symbolischer Ausdruck der Tatsache, daß Siegmund in seiner Gedankenwelt sich mehr und mehr Hella nähert, dem dunklen germanischen Totenreich, das Wagner in der Gestalt Alberichs sogar mit Nibelheim verquickt¹¹. In unserer Todesverkündigungsszene bleibt Brünnhilde gleichsam als szenische Konstante durch den matt-bläulichen Schimmer, der sie ständig umgibt, auch bildhaft der Mittelpunkt. Werfen wir an dieser Stelle einen Rückblick auf die Todesverkündigungsszene, dann erkennen wir wohl bald, daß in szenischer Beziehung dieses wahrhaft hochdramatisch anmutende Gebilde offenbar die musikalisch-geistige Achse der *Walküre* darstellt. Denn mit der Peripetie der dramatischen Handlung ist sogar eine Verlagerung der magischen Kraftsymbole von Brünnhilde auf Siegmund verbunden. Darüber hinaus wird das ganze Handlungsgeschehen der *Walküre*, welches bis zum Beginn der Todesverkündigungsszene das Paar Siegmund-Sieglinde bei seiner Flucht gleichsam folgerichtig auf diesen Felsengrat gelangen ließ, nach Abschluß der Todesverkündigungsszene von Brünnhildes plötzlichem Eintreten für Siegmund entscheidend bestimmt: alle folgenden Geschehnisse des zweiten und dritten Aktes der *Walküre* stehen im Banne dieser Entscheidung! Ja, sogar selbst die folgenden Werke der *Ring*-Partitur, *Siegfried* und *Götterdämmerung*, sind durch jene Entscheidung in Mitleidenschaft gezogen. Denn der Bruch im Machtgefüge Wotans wird durch die Folgen der Tat Brünnhildes evident.

Den Charakter der musikalisch-geistigen Achse der Todesverkündigungsszene unterstreicht ferner die Tatsache, daß trotz der von Lorenz erwiesenen musikalischen Entwicklung der drei Tonalitäts-Perioden nach Art der Großform des Bar-Aufbaus das Handlungsgeschehen sich im Sinne einer dramatischen Steigerung entwickelt, so daß, in gleichsam anderer Schicht-Betrachtung, die Todesverkündigungsszene durchaus einer „offenen Form“ gleicht. Das Übergangsmäßige des ganzen Verlaufs zeigt schließlich auch die Licht-Regie; schon während der konstanten Belichtung der *Walkürengestalt* macht sich ein allmähliches Decrescendo der Tagesbelichtung bemerkbar, das nach Abschluß der Todesverkündigungsszene in die dunkle Gewitterstimmung der Schluß-Szene des 2. Akts überleitet.

11 Falkenberg, *Die Bedeutung des Lichts und der Farben*, S. 54.