

Das Undine-Motiv in Richard Wagners Dramenkonzeption

von Eckhard Roch, Bochum

„Weia! Waga!
Woge, du Welle,
Walle zur Wiege!
Wagalaweia!
Wallala weiala weia!“¹

So singen die Rheintöchter in der ersten Szene von Wagners *Rheingold*. Kaum eine Passage in Wagners dichterischem Werk hat so viel Befremden und Spott provoziert wie diese, scheint es doch, als werde der Stabreim hier ins Absurde getrieben und verkomme zum kindischen Lallen, das kaum noch den Anspruch von ernstzunehmender Dichtung erheben darf.

Aber diese auf den ersten Blick so albernen Verse haben es in sich. Wagner erläutert ihre hintergründige Bedeutung in einem Brief an Friedrich Nietzsche vom 12. Juni 1872:

„Dem Studium Jacob Grimms entnahm ich einmal ein altd deutsches ‚Heilawac‘, formte es mir, um für meinen Zweck es noch geschmeidiger zu machen, zu einem ‚Weiwaga‘ (einer Form, welche wir heute noch in ‚Weihwasser‘ wiedererkennen), leitete hiervon in die verwandten Sprachwurzeln ‚wogen‘ und ‚wiegen‘, endlich ‚wellen‘ und ‚wallen‘ über, und bildete mir so, nach der Analogie des ‚Eia popeia‘ unsrer Kinderstubenlieder, eine wurzelhaft syllabische Melodie für meine Wassermädchen.“²

„Woge, du Welle, walle zur Wiege! Wagalaweia!“ will folglich nichts Geringeres bedeuten als das Wiegenlied, mit dem die Rheintöchter das im geweihten Wasser des Rheins schlummernde Gold in den Schlaf wiegen. Die Wellenbewegung im *Rheingold* sei gleichsam das Wiegenlied der Welt, notiert Cosima im Tagebuch³.

Wagners Szenenanweisung zum berühmten *Es-Dur-Dreiklang* des *Rheingold*-Vorspiels beschreibt diese Wiege der Welt im Detail: „Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler [...] Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von rechts nach links zuströmt. Nach der Tiefe zu lösen sich die Fluten in einen immer feineren feuchten Nebel auf, so daß der Raum der Manneshöhe vom Boden auf gänzlich frei vom Wasser zu sein scheint.“⁴

Wesentliche Züge dieses Szenariums, insbesondere das Versinken in immer tiefere Regionen und das rastlose Strömen des Wassers, will Wagner in seiner berühmten Vision von La Spezia im Traum geschaut haben⁵. Beim Blick auf die Quellen erweist sich das physiologisch und schaffenspsychologisch so eindrucksvolle Traumbild jedoch nur als nachträgliche Mythifizierung des eigenen Schaffensprozesses. Die Vision ist

¹ Richard Wagner, *Das Rheingold*, 1. Szene.

² Richard Wagner, „An Friedrich Nietzsche“, in: *Gesammelte Schriften (GS)*, Leipzig ³1897, Bd. IX, S. 300. Der Brief wurde am 23. Juni 1872 in der *Norddeutschen Allgemeinen Zeitung* veröffentlicht, um Nietzsche gegen die Anfeindungen seiner philologischen Fachkollegen nach dem Erscheinen der *Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* beizustehen. Der große Zeitraum zwischen der Dichtung des *Rheingold* (1852) und diesem Brief sollte daher keinen Anlaß geben, an der Triftigkeit dieser Erläuterung zu zweifeln, da Wagner sie nicht zu seiner eigenen Rechtfertigung benutzte.

³ Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München 1976 (im Folgenden: *CT*), Bd. 1, S. 129, Eintrag vom 17. Juli 1869.

⁴ Richard Wagner, *Das Rheingold* (WWV 86A), hrsg. v. E. Voss, Mainz 1988 (= Sämtliche Werke 10, 1).

⁵ Vgl. Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von M. Gregor-Dellin, Mainz 1983, S. 511 f.

mehr Dichtung als Wahrheit, ein Inspirationsmythos⁶, wie ihn Wagner auch in anderen Zusammenhängen mit Erfolg verbreitet hat. Aber nicht erst die biographischen Quellen führen zu diesem Schluß, sondern schon die mythischen Topoi der Szenerie selbst verraten den literarischen Ursprung dieser Vision: Die Welt der Feenmärchen und Nixensagen. Obgleich die Vision von La Spezia in der von Wagner behaupteten Weise nicht stattgefunden haben wird, so ist die darin vollzogene Synthese von feuchtem Feenreich und künstlerischer Inspiration jenseits der Kriterien strenger Faktizität dennoch ernst zu nehmen, nämlich auf der Ebene des Werkes, das hier offenbar nicht nur den Mythos, sondern zugleich auch die mythisch verhüllte Kunsttheorie darstellen soll.

Offenkundig ist das Märchenmotiv dieser Vision. Auch Goldmarie, die in den Brunnen der Frau Holle fällt, sinkt tiefer und tiefer, bis sie endlich trockenen Boden unter die Füße bekommt und das Wasser folglich über sie dahinströmt. Trocken wie auf dem Grunde dieses Brunnens ist es bei Wagner auch auf dem Grunde des Rheines. Über die dunkle Tiefe strömen die Wasserwellen dahin, aber nicht nur szenisch, sondern zugleich musikalisch. Gerade zur musikalischen Konzeption des *Rheingold*-Vorspieles will Wagner durch das mythische Szenarium ja inspiriert worden sein. Vom tiefen „Es war einmal“ der Kontrabässe steigen die Wasserwellen gemäß der Obertonreihe zur Oktave der Hörner auf, dann zur Quinte, zur Quarte und Terz; immer neue Klangschichten türmen sich übereinander, bis schließlich das Auf- und Niederwallen in wild aufschnellende Streicherfiguren mündet. Die Partitur des *Rheingold*-Vorspieles gibt klanglich und optisch ein Bild des immer mehr anschwellenden Wellens und Wallens, das sich zu einer gewaltigen Wellenflut verdichtet, die kaum noch zu steigern ist und weder Ende noch Ziel kennt.

Plötzlich aber scheint der dicht wallende Wasservorhang zu zerreißen und die Rheintochter Woglinde wird sichtbar, die dem musikalischen Geschehen zur Sprache verhilft: „Woge du Welle“. Indem sie das singt, stellt sie es zugleich auch dar: Sie und ihre beiden Schwestern sind selbst nichts anderes als eine solche Woge, eine Wasserwelle – sie sind Wassermädchen, Wellenmädchen, oder mit dem seit de la Motte Fouqués Märchen gebräuchlichen Begriff – sie sind U n d i n e n .

Der Begriff der U n d i n e geht bis auf Paracelsus⁷ zurück, von dem auch Fouqué den Ausdruck für die Heldin seines Märchens übernahm. Undine kommt von lateinisch „unda“ = die Welle. Die Undine ist also – nicht anders als Wagners Rheintöchter – eine Wasserwelle. Das literarische Motiv der personifizierten Wasserwelle ist tief im uralten Volksglauben an Wassergeister, Feen und Nixen verwurzelt und wurde auch schon sehr frühzeitig literarisch verwertet. So warnen im Nibelungenlied die Donaunixen Hagen

⁶ Carl Dahlhaus, „Wagners Inspirationsmythen“, in: *Komponisten, auf Werk und Leben befragt. Ein Kolloquium*, hrsg. v. H. Goldschmidt u. a., Leipzig 1985, S. 108–125. Vgl. auch Reinhard Wiesend, „Die Entstehung des *Rheingold*-Vorspiels und ihr Mythos“, in: *AfMw* 49 (1992), S. 123–145; Warren Darcy, *Wagner's Das Rheingold*, Oxford 1993.

⁷ Theophrastus Paracelsus, „Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus“, in: *Philosophische Schriften* (= Werke 3), hrsg. v. W.-E. Peuckert, Darmstadt 1967, S. 462–498. Fouqués Beschäftigung mit Paracelsus ist bezeugt durch einen Brief an August Wilhelm Schlegel aus dem Jahre 1806. Vgl. dazu Jürgen Schläder, *Undine auf dem Musiktheater. Zur Entstehungsgeschichte der deutschen Spieloper*, Bonn-Bad Godesberg 1979, S. 54. Als weitere Quelle gilt die *Sage von Peter von Staufenberg*, vgl. J. Schläder, S. 66.

vor der Fahrt an den Hunnenhof – bei Wagner prophezeien die Rheintöchter Siegfried seinen nahen Tod.

Aber die prophetische Gabe stellt nicht den eigentlichen Kern des Glaubens an die wunderbare Natur der feuchten Elementargeister dar. Das zentrale Motiv dieser Vorstellungen besteht vielmehr im Glauben an die Möglichkeit einer Liebesverbindung zwischen Elementarwesen und Mensch. In dieser Form begegnet das Motiv zuerst in den französischen Melusinsagen. Die Melusine ist eine geheimnisvolle Frau, die sich für ihren Mann solange als glückbringend erweist, bis dieser von Neugier getrieben ihr Geheimnis entdeckt und sie ihn deshalb trauernd verlassen muß. Die Melusinsage enthält also eine Art „Frageverbot“ wie Wagners *Lohengrin*, dessen Quellen übrigens ebenfalls nach Frankreich führen.

Fouqués Märchen *Undine*, das als die erste Nixenerzählung der deutschen Dichtung gilt, unterscheidet sich von den Melusinen-Erzählungen in einem wesentlichen Punkt. Zwar ist auch die Undine eine Nixe und als solche ein geheimnisvolles Wesen, aber anders als bei den Melusinen ist dieses Geheimnis nicht das ausschlaggebende Moment des Geschehens. Vielmehr gesteht Undine dem geliebten Ritter Huldbrand von Ringstetten unmittelbar nach ihrer Hochzeit selbst ein, daß sie eine Undine sei. „Manch ein Fischer erfuhr schon das Glück“, so erzählt sie, „ein zartes Wasserweib zu belauschen, wie sie über die Fluten hervorstieg und sang. [...] und solche wundersame Frauen werden von den Menschen Undinen genannt.“⁸

Indem Undine ihr Geheimnis selbst lüftet, verliert das Motiv der „geheimnisvollen Frau“ und somit das Frageverbot seine Grundlage. Die erstrebte Verbindung zwischen der Wasserfrau und dem Menschen muß folglich neu motiviert werden. Fouqués Heldin erzählt weiter, daß die Undinen Elementarwesen sind, die bei ihrem Tode zerstieben und vergehn mit Geist und Leib, so daß keine Spur von ihnen zurückbleibt, denn die elementaren Wesen haben keine Seelen⁹. Nach altem Volksglauben kann die Nixe jedoch eine menschliche Seele gewinnen, indem sie mit einem Menschen die Ehe eingeht. Und darin besteht nun auch das eigentliche Motiv von Fouqués Undine: Ihr Vater, ein mächtiger Wasserfürst im Mittelländischen Meere, will, daß seine einzige Tochter eine Seele erhält. Er führt ihr den Ritter Huldbrand zu, durch dessen Liebe Undine ihre Seele gewinnt. Infolge dieser Verbindung geht eine entscheidende Veränderung mit Undines Wesen vor sich. Aus dem flüchtigen, unbändigen und eben „seelenlosen“ Wesen wird die seelenvoll sich hingebende Frau¹⁰.

Bekanntlich war es der Dichter und Komponist E. T. A. Hoffmann, der diesen Stoff der *Undine* als erster zur Vorlage seiner gleichnamigen Oper nahm. Hoffmann, den Jean Paul in seiner Vorrede zu den *Phantasiestücken in Callots Manier* suggestiv dazu

⁸ Friedrich de la Motte Fouqué, „Undine“, in: *Romantische Erzählungen*, hrsg. v. G. de Bruyn und G. Wolf, Berlin 1984, S. 99.

⁹ Die allgemein übliche Bezeichnung „Elementargeist“ sollte nicht im Sinne eines Geistwesens mißverstanden werden. Undine ist eine Wasserwelle ganz im materiellen Sinn, so wie Kühleborn die Personifizierung des Wildbaches darstellt. Die Elementargeister sind also keine „überirdischen“, sondern durch und durch irdische Wesen. Ihre Beseelung knüpft an die im Märchen auch andernorts erhaltenen animistischen Vorstellungen an.

¹⁰ Ohne die motivischen Zusammenhänge an dieser Stelle genauer untersuchen zu können, sei hier als wesentlicher Zug des Undine-Motivs die Beseelung der Meerfee herausgestellt. Zu weiteren Motiven im Undine-Stoff sowie zu den verwandten Stoffkreisen vgl. Schläder, *Undine*, S. 66 ff.

aufgefordert hatte, sich selbst ein Libretto zu dichten¹¹, entzog sich gerade im Falle der *Undine* dieser Aufgabe, indem er eine Librettoskizze mit der Bitte um Dramatisierung und Versifikation des Textes an Fouqué sandte. Fouqué kam dieser Aufforderung auch nach¹². Daß sich Hoffmann der musikdramatischen Implikationen dieses Schrittes durchaus bewußt war, geht aus der etwa zur gleichen Zeit entstandenen Erzählung *Der Dichter und der Komponist* hervor, in der er diese Problematik mit allen ihren Konsequenzen reflektiert. Bedeutsamerweise lehnt Hoffmann auch hier die Personalunion von Dichter und Komponist ab und empfiehlt den Komponisten als geeignete Libretti romantischer Opern die „dramatischen“ Märchen des „herrlichen Gozzi“¹³. Diese Entscheidung muß für Hoffmann nicht nur deshalb ungewöhnlich erscheinen, weil kaum ein anderer wie er in der Lage gewesen wäre, sich selbst ein Libretto zu dichten, sondern vor allem auch deshalb, weil er sich v o r der *Undine* durchaus selbst Libretti geschrieben hatte¹⁴. Wenn er also gerade bei der Wahl des Undinen-Stoffes zu dieser Entscheidung kam, so liegt die Vermutung nahe, daß der Konflikt, in den Dichter und Komponist bei der Komposition einer Oper laut Hoffmann notwendig geraten, im übertragenen Sinne etwas mit dem Konflikt zwischen dem Elementarwesen Undine und dem Ritter Huldbrand zu tun haben muß. Denn bekanntlich scheitert die Ehe des Elementarwesens mit dem Ritter daran, daß beider Wesen zu verschieden ist, und Huldbrand schließlich den Verführungskünsten der ihm wesensverwandteren menschlichen Berthalda erliegt. Man wird bei dem für symbolische Andeutungen und Allegorien bekannten E. T. A. Hoffmann sehr wohl annehmen dürfen, daß er sich der allegorischen Aussage des Sujets, das er in so bedeutsamer Nähe zu seiner kunsttheoretischen Erzählung *Der Dichter und der Komponist* komponierte, vollauf bewußt war. Hoffmanns *Undine* ist faktisch und allegorisch eine klare Absage an die Personalunion von Dichter und Komponist.

Es gehört zu den merkwürdigen „Fügungen“ der Geschichte, daß gut zwanzig Jahre später derjenige unter den Komponisten, der – ähnlich universell begabt wie Hoffmann – sich berufen fühlte, jene Aufforderung Jean Pauls in die Tat umzusetzen, die Libretto-Empfehlung Hoffmanns aufgriff und seine erste vollendete Oper tatsächlich nach einer Gozzischen Vorlage dichtete: Richard Wagner mit seiner romantischen Oper *Die Feen*. Wagner verfaßte das Libretto zu dieser Oper nach Carlo Gozzis Märchen *La donna serpente* und zwar, wie er in der *Mitteilung an meine Freunde* ausdrücklich betont, aus

¹¹ Jean Paul, „Phantasie-Stücke in Callots Manier. Vorrede“, in: E. T. A. Hoffmann, *Phantasiestücke in Callots Manier*, (= Poetische Werke I), Berlin 1958, S. 60: „Kenner und Freunde desselben [E. T. A. Hoffmann, Anm. d. Verf.] und die musikalische Kenntnis und Begeisterung im Buche selber versprechen und versichern von ihm die Erscheinung eines hohen Tonkünstlers. Desto besser und desto seltener! denn bisher warf immer der Sonnengott die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinander stehenden Menschen zu, daß wir noch bis diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt.“

¹² Die *Undine* de la Motte Fouqués entstand im Jahre 1811. Hoffmann lernte diese Erzählung im Frühjahr 1812 kennen, als er Kapellmeister in Bamberg war. Das Libretto Fouqués zur *Undine* war im November 1813 fertig, Februar bis August 1814 währte die Arbeit an der Komposition. Vgl. Artikel „Hoffmann“ in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* Bd. 3, S. 82 f.

¹³ Hoffmann, „Der Dichter und der Komponist“, in: *Die Serapionsbrüder I* (= Poetische Werke 3), Berlin 1958, S. 107 f. Die Erzählung entstand zwischen dem 19. September und 9. Oktober 1813, wurde zuerst im 15. Jahrgang der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, Nr. 49 und 50 veröffentlicht und schließlich in den ersten Teil der *Serapionsbrüder* aufgenommen.

¹⁴ So für sein nicht aufgeführtes Erstlingswerk *Die Maske* (1799, Text von Hoffmann) und für *Liebe und Eifersucht* (Warschau 1807, Text: Hoffmann nach Pedro Calderón de la Barca).

seinem besonderen Interesse an diesem Motiv: „Eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen.“¹⁵

Obwohl Wagner auch den Stoff des Fouqué'schen Märchens schon damals gekannt haben dürfte (sein Onkel Adolph in Leipzig war mit Fouqué persönlich bekannt), greift er den Undine-Stoff um diese Zeit jedoch noch nicht auf. Vielmehr gehören die *Feen* noch ganz dem Melusinentypus der Feensagen an. Im Unterschied zu Undine, deren Vater die Verbindung seiner Tochter mit einem Menschen selbst veranlaßt hat, sind die Verwandten der Fee Ada bei Wagner strikt gegen eine solche Verbindung. Die Ehe zwischen der bei Wagner unsterblichen Fee und dem sterblichen Menschen ist daher an eine Reihe schwer erfüllbarer Bedingungen geknüpft, unter denen das Verbot, vor Ablauf einer Frist von acht Jahren nicht nach der Herkunft der Fee zu fragen, aus dem Kreis der Melusinsagen stammt und schon auf das Frageverbot im *Lohengrin* verweist.

Ungeachtet verschiedener Veränderungen, die Wagner an Gozzis Original vornimmt¹⁶, läßt er das dem Melusinentypus zugehörige Motiv der geheimnisumwobenen Frau und des Frageverbotes folglich bestehen. Die Fee Ada erstrebt zwar das sterbliche Menschendasein, nicht aber um eine Seele zu erlangen, sondern um sich mit dem Geliebten vereinen zu können. Der Gedanke, daß sie als Elementarwesen keine Seele habe und diese daher erst vom geliebten Manne erhalten müsse, findet sich hier bedeutsamerweise noch nicht. Eine zukunftssträchtige Veränderung nimmt Wagner an der Vorlage allerdings vor: Nach ihrer Erlösung aus dem Stein erlangt die Fee nun nicht mehr die Sterblichkeit, sondern umgekehrt wird dem sterblichen Helden die Unsterblichkeit im Reiche des Feenkönigs zuteil. Auch auf diese Weise ist der Zweck des Stückes, die Vereinigung der Liebenden, erreicht. Wagner hält diese Modifizierung des Originals in der *Mitteilung an meine Freunde* für „nicht unwichtig“, da darin schon der Keim für ein wichtiges Moment seiner weiteren Entwicklung als Dramatiker gelegen habe. Man wird diesem Hinweis ungeachtet der Wagnerschen Tendenz zur Selbstmythifizierung folgen können: Der Abstieg in die Feenwelt bedeutet den Tod des Helden wie überhaupt die Erlösung bei Wagner stets im „Untergang“ geschieht. „Traulich und Treu ist's nur in der Tiefe“ singen die Rheintöchter im *Rheingold*, und so nehmen die *Feen* in der Tat schon einen bezeichnenden Zug der späteren Erlösungsdramen vom *Fliegenden Holländer* bis zum *Parsifal* vorweg. Als musikdramatisches Werk freilich sind die *Feen* noch ganz „Oper“ ohne den theoretischen Anspruch der späteren Werke, Repräsentant einer wiedergewonnenen Einheit von Musik und Dichtung zu sein. Erst allmählich bildet sich bei Wagner diese Vorstellung heraus, in – wie gezeigt werden soll – offenkundiger Korrespondenz zum jeweiligen Typus der mythischen Opernstoffe selbst.

¹⁵ Richard Wagner, „Eine Mitteilung an meine Freunde“, in: *GS IV*, S. 252 f.

¹⁶ Beispielsweise wird Ada, nachdem Arindal die verbotene Frage gestellt hat, nicht in eine Schlange, sondern in einen Stein verwandelt, den Arindal gleich Orpheus dann durch seinen Gesang zu erweichen hat. Gerade diese Motivänderung bietet einen eindeutigen Beweis dafür, daß sich Wagner bei der Wahl seines Stoffes von E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Dichter und der Komponist* inspirieren ließ. Hoffmann erwähnt dort das Gozzische Märchen *Il corvo*, (*Der Rabe*), in dem der Held ebenfalls in einen Stein verwandelt wird. Vgl. Hoffmann, „Der Dichter und Komponist“, S. 107 ff.

Das gilt auch noch für das zweite, zum Umkreis der Feensagen gehörige Werk im Schaffen Wagners – den *Lohengrin*, der mit den *Feen*, wie schon erwähnt, überdies das Frageverbot gemein hat. Wagner selbst bezeichnet dieses Werk neben dem *Fliegenden Holländer* und dem *Tannhäuser* bekanntlich als „romantische Oper“. Aufgrund des Motivs des Frageverbotes könnte der *Lohengrin* rein äußerlich dem Melusinen-Typus der Feensagen zugerechnet werden, allerdings mit dem Querstand, daß das Frageverbot hier nicht von der geheimnisvollen Fee, sondern vom geheimnisvollen Ritter ausgesprochen wird. Auch ist es nicht Elsa, die unsterblich ist, sondern der Lohengrin, und letzterer ist es auch, der in der Liebe einer Sterblichen sein Glück finden und Mensch werden will. Nun ist Lohengrin zwar kein Nix, aber sein Bezug zur Feenwelt ist mittelbar verbürgt durch das Zugtier seines Kahnes, den Schwan, der sich später als der von Ortrud, der „bösen Fee“, verzauberte Bruder Elsas entpuppt. Auch der Schwan kann als das Symbol einer vom Wind getriebenen Wasserwelle verstanden werden, die den Ritter im Kahn an das Land trägt¹⁷.

Motivisch bedeutsam ist der Schwan jedoch vor allem infolge seiner Geschlechtssymbolik. Er ist ein phallisches Symboltier, das aber, ähnlich der Taube des Heiligen Geistes, die am Schluß des Stückes seine Rolle als Zugtier zu übernehmen hat, vor allem ein Geist- bzw. Seelenvogel ist. Dieses Motiv entstammt freilich nicht der Melusinsage, sondern der antiken Vorstellung des Hierosgamos, ein Bezug, den Wagner durch den Vergleich von Lohengrin und Elsa mit dem Mythos von Zeus und Semele selbst herstellt¹⁸. Beide Motive, das aus den *Feen* bekannte Frageverbot der Melusine und der Hierosgamos, überlagern einander im *Lohengrin*. Anders aber als Wagners Erstlingsoper *Die Feen* ist der *Lohengrin* als Werk der Lebensmitte bereits Ausdruck des künstlerischen Umbruchs und einer beginnenden Neuorientierung. In diesem Sinn kann der *Lohengrin* als Allegorie für das Verhältnis des Künstlers zur Welt dechiffriert werden: Der Gralsritter Lohengrin als Symbol für den Künstler Wagner, der sich aus seiner erhabenen Einsamkeit nach der Teilnahme und dem Verständnis seines Publikums in Gestalt der hingebungsvollen Elsa sehnt. Wie schon im *Fliegenden Holländer* und im *Tannhäuser* wird im *Lohengrin* jene Identifikation von Künstler und Werk offenbar, die für Wagner eine der wesentlichen Voraussetzungen seines Schaffens bildet. Der Künstler kann nicht durch männliche Kritik, sondern nur durch das hingebungsvolle weibliche Element erlöst werden – wie im Leben, so im Werk. Obwohl damit eine eindeutig kunsttheoretische Implikation in der Fabel des *Lohengrin* gegeben ist, so stellt die Erlösung des Lohengrin durch Elsa doch eher ein umgekehrtes Verhältnis als das Undine-Motiv dar. Die Beseelung des weiblichen Prinzips durch das männliche Prinzip spielt im *Lohengrin* noch keine dramatisch entscheidende Rolle, wengleich der Schwan als Seelenvogel in diese Richtung weist.

Das Undine-Motiv in seiner typischen Gestalt begegnet bei Wagner erstmalig in seiner theoretischen Abhandlung *Oper und Drama* (1851), also nur drei Jahre nach

¹⁷ Gertrude Jobes, Art. „swan“, in: *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, New York 1962. Vgl. auch J. C. Cooper, Art. „Schwan“, in: *Lexikon alter Symbole*, Leipzig 1986, S. 169. Noch in der Vorgeschichte des *Tristan* ist dieses Motiv latent enthalten, wenn die Wogen des Meeres den siechenden Helden genau an das Ufer werfen, an dem sich die gute Fee befindet, die das Gegengift für seine Wunde besitzt.

¹⁸ Wagner, „Mitteilung“, S. 289 f.

Beendigung des *Lohengrin* und ein Jahr vor der Dichtung des *Rheingold*¹⁹. Ausgehend von der zentralen These dieser Schrift, der Grundirrtum der Oper bestehe darin, „daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel“ gemacht worden sei²⁰, bestimmt Wagner das Verhältnis von Musik und Dichtung hier explizit mit den Begriffen einer geschlechtlichen Metapher: Die Musik sei ein Weib. Daher könne der Organismus der Musik die Melodie nur gebären, wenn er vom Gedanken des Dichters befruchtet werde. Die Musik sei die G e b ä r e r i n, der Dichter der E r z e u g e r²¹. Und schließlich formuliert Wagner das Verhältnis von Dichtung und Musik im musikalischen Drama manifest durch die Metapher des Undine-Motivs:

„Das Weib erhält volle Individualität erst im Momente der Hingebung. Es ist das Wellenmädchen, das seelenlos durch die Wogen seines Elementes dahinrauscht, bis es durch die Liebe eines Mannes erst die Seele empfängt.“²²

Nixen und Wasserfrauen singen auf Meeren und Flüssen: In diesem allgemeinen Zug von Sage und Volksglauben ist die Eignung des Wassers als Musikmetapher bereits angelegt. Die Wassernatur symbolisiert Undines fröhlichen, aber auch unbändigen Charakter. Wie Wasserwellen fließt nach Wagner auch die Instrumentalmusik dahin, nicht in Worte faßbar und daher inhaltslos und leer. Das Wasser mit seinen Wellen gibt folglich ein Bild für das schöne, aber „seelenlose“ und flüchtige Wesen der Instrumentalmusik. Als Huldbrand das Schwert gegen den Wassergeist Kühleborn erhebt, zerstiebt dieser zu Wasser und eine Fontäne sprüht dem Ritter ins Gesicht. Sobald Undine aber durch den männlichen Geist Huldbrands eine Seele, die Musik durch die Dichtung einen Inhalt erhalten hat, ist sie das liebenswürdigste Geschöpf der Welt.

So weit mag die Metapher stimmen, zumindest für Wagners dramentheoretischen Zweck. Aber Fouqués Märchen geht bekanntlich weiter. Zwar verändert sich das spritzige Naturwesen Undine zur gezähmten und hingebungsvoll sich anschmiegenden Ehefrau, aber der Ritter Huldbrand erschrickt doch immer wieder vor ihrer geheimen Macht. Die große Liebe zwischen der Undine und dem Ritter scheitert an der Ungleichheit der natürlichen Voraussetzungen. Die wahre und endgültige Vereinigung ist nur möglich in Undines ureigenstem Element, und so steigt Undine am Ende des Stückes aus dem Brunnen und zieht den Geliebten symbolisch in die Tiefe hinab, indem sie ihn „tot weint“. Fouqués *Undine* kunsttheoretisch gedeutet enthält eben jene Absage an die Personalunion von Dichter und Komponist, aus der bereits E. T. A. Hoffmann die entsprechende Konsequenz zog. Denn die theoretische Deutung des Undine-Motivs, daß die Musik durch die Dichtung inspiriert oder gar gezeugt werden solle, wird durch den Fortgang der Handlung widerlegt. Die männliche Dichtung erliegt

¹⁹ Der Zeitraum von Wagners intensivster kunsttheoretischer Reflexion zu den hier in Rede stehenden Fragen des musikalischen Dramas ist relativ eng begrenzt. Er reicht von 1849 (*Die Kunst und die Revolution* und *Das Kunstwerk der Zukunft*) bis 1851 (*Eine Mitteilung an meine Freunde* und *Oper und Drama*). Insbesondere die kunsttheoretische Deutung des *Lohengrin* nimmt Wagner in der *Mitteilung an meine Freunde* vor. Wenn das Undine-Motiv jedoch zuerst in der theoretischen Schrift *Oper und Drama* statt in einem musikdramatischen Werk erscheint, so ist darin noch nicht eine Umkehrung des Verhältnisses von Theorie und Dichtung zu sehen. Vielmehr bedingen beide einander wechselseitig, wie die kurz auf die Vollendung von *Oper und Drama* vollendete Dichtung des *Rheingold* bezeugt.

²⁰ Richard Wagner, „Oper und Drama“, in: *GS* III, S. 231.

²¹ Ebd., S. 316.

²² Ebd.

der Naturgewalt der weiblichen Musik, in deren elementarer Flut sie buchstäblich ertrinkt. Nimmt man die Allegorie beim Wort, so will das besagen: Da, wo die Ehe zwischen Musik und Wort tatsächlich vollzogen wird, geht die Dichtung ganz in der Musik und ihrer Eigengesetzlichkeit auf.

Wagner sieht diese Konsequenz der Allegorie nicht oder will sie zu diesem Zeitpunkt noch nicht sehen. In augenscheinlicher Verkürzung löst er nur das Moment der Beseelung des weiblichen Naturwesens durch den männlichen Logos aus dem Zusammenhang des Ganzen und nutzt dieses Motiv in echt ideologischer Manier für seine theoretische Absicht. „Der Blick der Unschuld im Auge des Weibes“, verkündet er in *Oper und Drama*, „sei der endlos klare Spiegel, in welchem der Mann solange nur die allgemeine Fähigkeit zur Liebe erkennt, bis er sein eigenes Bild in ihm zu erblicken vermag.“

Huldbrand versinkt im feuchten Element des weiblichen Brunnens, Wagners männliche Dichtung spiegelt sich nur darin. Hat sich der Mann in diesem Spiegel erkannt, so wird nach Wagner auch die Allfähigkeit des Weibes zu der einen drängenden Notwendigkeit verdichtet, ihn mit der Allgewalt vollsten Hingebungseifers zu lieben²³. Derartig bezähmte Liebe sei die natürliche Veranlagung der Frau. Auf die Verhältnisse von Dichtung und Musik übertragen entspricht dieses anthropomorphe Bild der Wagnerschen Dramentheorie vollkommen: Die Frau als der treue Spiegel des Mannes und die Musik als diejenige Kunst, die durch die Dichtung erst eine Form und einen Inhalt erhält.

Es besteht kein Zweifel, daß Wagner diese anthropomorphen Vorstellungen im *Ring des Nibelungen*, dessen theoretische Grundlagen er in *Oper und Drama* ja vor allem erörtert, nicht nur dramaturgisch, sondern auch dramatisch verarbeitet hat. Man denke nur an die *Walküre*, in der Wagner eine regelrechte „Augendramaturgie“ zwischen dem *Geschwisterpaar* Siegmund und Sieglinde entwickelt²⁴. Selbst Wotan muß sein eines Auge „um Weibes Gunst“ an Mimir verpfänden. Fortan bewahrt Mimir das Auge in seinem Brunnen, d. h. Wotan erblickt dieses Auge in dessen Wasser, er spiegelt sich darin.

Indem Wagner Fouqués Undine-Motiv im Rahmen seiner mythologisch begründeten Theorie vom Drama aufgreift, formt er es für seine Zwecke zugleich aber auch um. Zwar ist die seelenlose Undine schon bei Fouqué ein weibliches Wesen, aber ebenso seelenlos ist auch ihr unheimlicher Oheim Kühleborn, d. h. bei Fouqué ist die Seelenlosigkeit Merkmal der Elementargeister, unabhängig von deren Geschlecht. Anders bei Wagner. Der musikalische Organismus sei seiner Natur nach ein weiblicher, d. h. ein *gebärender* und nicht *zeugender*, postuliert er in *Oper und Drama*²⁵. Indem das seelenlose Wellenmädchen Musik von der männlichen Dichtung seine Seele empfängt,

²³ Ebd.

²⁴ Vgl. die Szenenanweisungen Wagners zum Blickwechsel zwischen Siegmund und Sieglinde im ersten Aufzug, deren Bedeutung Sieglinde in Worten formuliert:

V. 513–517: „Im Bach erblickt' ich
Mein eigen Bild –
Und jetzt gewahr' ich es wieder:
Wie einst dem Teich es enttaucht,
Bietest mein Bild mir nun du!“

²⁵ Wagner, „Oper und Drama“, S. 314.

wird die Geschlechterrolle somit klar definiert. Musik und Dichtung unterscheiden sich laut Wagner gerade darin, daß jene die weibliche, diese die männliche Rolle im Drama zu spielen hat. Der weiblichen Materie in Gestalt der Musik, wird der männliche Geist in Gestalt der Dichtung eingehaucht, und so entsteht die Wagnersche Melodie.²⁶ Wagner bringt in seiner mythischen Theorie vom Drama den heidnischen Nixenglauben, der noch nicht auf die Geschlechterrolle festgelegt war, und die christlich-abendländische Tradition, in der alles materiell-Körperhafte weiblich, das Geistige, der Logos, hingegen als männlich vorgestellt wird, zu einer dramatisch wie dramaturgisch wirkungsvollen Synthese. Was potentiell schon in den romantischen Opern angelegt war oder sich doch zumindest im Sinne von Wagners Kunsttheorie deuten ließ, erlangt hier künstlerische und theoretische Relevanz gleichermaßen. Dramatische Motive prägen Wagners Theorie, wie umgekehrt das Drama seine theoretischen Implikationen nie ganz verleugnen kann. Beide Aspekte im Verein bringen das Wagnersche Kunstwerk hervor. Die damit verbundene Grenzverwischung zwischen Theorie und Drama ist bedeutsam vor allem deshalb, weil dadurch alle die hohen Paare der Wagnerschen Werke wie Elsa und Lohengrin, Siegfried und Brünnhilde oder Tristan und Isolde zu potentiellen Metaphern dieser geschlechtlich stilisierten Dramentheorie avancieren²⁷.

Schon in seiner Schrift *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) hatte Wagner die Metapher des Wassers als Bild für das Wesen der Instrumentalmusik gebraucht. Der Komponist des *Fliegenden Holländers* mochte die unstillbare Erlösungssehnsucht des „ewigen Juden der Meere“ im Hinterkopf haben, als er die „absolute“ Musik mit dem folgenden Bild charakterisierte: „Regt dieses Meer aus seiner eigenen Tiefe sich selbst auf, gebiert es den Grund seiner Bewegung aus dem Urgrund seines eigenen Elementes, so ist auch seine Bewegung eine endlose, nie beruhigte, ewig ungestillt zu sich selbst zurückkehrende, ewig wiederverlangend von neuem sich erregende.“²⁸

Nimmt man Wagner beim Wort, so wird man hierin wohl nichts geringeres als die theoretische Fundierung der Dramaturgie des *Rheingold*-Vorspiels und noch des *Tristan*-Vorspiels erblicken dürfen. Endloses, zielloses Verströmen eines unendlichen, unstillbaren Sehns und Verlangens bildet die dramatische Idee dieser Instrumentalvorspiele²⁹. Erst wenn die Musik durch einen „außerhalb ihrer selbst liegenden Gegenstand“ bestimmt wird, findet ihr unendliches Sehnen ein Ziel. Wagner wörtlich: „die Flamme leuchtet endlich, nach dem Verdampfen wilder Gluten, doch als mildglänzendes Licht, – die Meeresfläche, nach dem Verschäumen riesiger Wogen, kräuselt sich endlich doch nur noch zum wonnigen Spiele der Wellen“. – Die Dramaturgie des *Ring*-Schlusses³⁰!

²⁶ Paradoxerweise kommt Wagner damit in die Nähe einer berühmten Definition seines Antipoden Eduard Hanslick; vgl. E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1896, S. 81. Zugleich wird hierbei die Ambivalenz der Wagnerschen Allegorie deutlich, die Wagner später noch ausnutzen sollte. Vgl. weiter unten S. 314.

²⁷ Man denke hier beispielsweise an die letzte Szene des *Siegfried*, in der Brünnhilde mit einem „herrlichen Gewässer“ verglichen wird.

²⁸ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: *GS* III, S. 83.

²⁹ Die Theorie des Opernvorspiels, gegründet auf das Postulat, daß der Komponist in der Ouvertüre nicht schon das Drama selbst, sondern nur dessen wesentliche Idee darstellen solle, hatte Wagner schon in seiner Schrift *Über die Ouvertüre* aus dem Jahre 1841 entwickelt.

³⁰ Gerade dieser instrumentale Schluß der *Götterdämmerung* läßt sich freilich auch ganz konträr zum *Kunstwerk der Zukunft* im Sinne der Instrumentalmusik deuten, wie Wagner selbst es ja auch nach seiner „Bekehrung“ zu Schopenhauer tat. Siehe weiter unten S. 314 f.

Im *Kunstwerk der Zukunft* faßt Wagner mit Hilfe dieser Meeres-Methapher die gesamte Musikgeschichte seit der Antike bis zur Neuzeit zusammen: Während der Hellene, wenn er sein Meer beschiffte, nie das Küstenland aus dem Auge verlor, habe der Christ sich „von den Ufern des Lebens“ geschieden³¹. Weiter und unbegrenzter suchte er das Meer auf, um endlich auf dem Ozeane zwischen Meer und Himmel grenzenlos allein zu sein³².

Die Ufer des Lebens, von denen der Christ sich schied, sind in Wagners Argumentation die Dinge des sinnlichen Lebens und der Natur – auf die Verhältnisse der Kunst übertragen die „sinnlichen“ Schwesterkünste der Musik, Tanzkunst und Dichtkunst: „Das Meer trennt und verbindet die Länder: so trennt und verbindet die Tonkunst die zwei äußersten Gegensätze menschlicher Kunst, die Tanzkunst und Dichtkunst.“³³ Jene von den Ufern losgelöste Musik ist hingegen die reine Instrumentalmusik, die Wagner auch als „absolute Musik“ im negativen Sinne bezeichnet. Aber die historische Entwicklung führt doch zu neuen Ufern, sie gipfelt nach Wagner in einer neuen Einheit der Künste nach antikem Vorbild. Diese „wiedergewonnene Einheit“ findet dialektisch auf höherer Ebene statt und mündet direkt in Wagners musikalisches Drama. War es Kolumbus, der als Seefahrer das endlose Meer überwand und zu neuen Kontinenten vorstieß, so ist es im Reich der Musik bekanntlich Wagners großes Vorbild Beethoven, der das weite, uferlose Meer der Instrumentalmusik bis an seine Grenzen durchschiffte und im Schlußchor seiner 9. *Sinfonie* diese absolute Musik auf dem festen Boden des Wortes erlöste³⁴.

Es muß auffallen, daß Wagner im *Kunstwerk der Zukunft* zwar das Bild des Wassers und Meeres für die Musik verwendet, daß die für das Undine-Motiv typische Personifizierung und die damit verbundene geschlechtliche Implikation jedoch noch fehlt. Zwar ist die theoretische Konsequenz des Undine-Motivs in der Erlösung der Musik durch das Wort bereits angelegt, aber die drei Künste Tanzkunst, Dichtkunst und Tonkunst werden doch merkwürdig geschlechtsindifferent als „Schwestern“ bezeichnet. Tibor Kneif hat wahrscheinlich zu machen versucht, daß Wagner diesen Topos von den „drei Schwesterkünsten“ in den drei Rheintöchtern der ersten Szene des *Rheingoldes* allegorisch darstellen wollte³⁵. So stimmig diese Deutung vor dem Hintergrund des *Kunstwerks der Zukunft* (1849) erscheinen mag³⁶, so brüchig erweist sie sich jedoch auf dem theoretischen Niveau von *Oper und Drama* (1851). Im Vergleich zu den gleichgeschlechtlichen „Schwesterkünsten“ und der geschlechtslosen Meeresmetapher im *Kunstwerk der Zukunft* bot das Undine-Motiv in *Oper und Drama* mit seiner geschlechtlichen Komponente weitaus stärkere Argumente zur Begründung von Wagners mythischer

³¹ Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, S. 84.

³² Ebd., S. 84.

³³ Ebd., S. 81.

³⁴ Ebd., S. 85 f.

³⁵ Vgl. Tibor Kneif, „Zur Deutung der Rheintöchter in Wagners Ring“, in: *AfMw* 26 (1969), S. 298–306.

³⁶ Die Analogie zwischen der Reihe der Anfangsbuchstaben der Namen der Rheintöchter W(oglinde) : W(ellgunde) : F(loßhilde) und der drei Schwesterkünste T(anzkunst) : T(onkunst) : D(ichtkunst) aufgrund des gleichen Abstandes zwischen „w“ und „f“ und „d“ und „t“, die Kneif zum Beweis seiner Vermutung anführt, wirkt allerdings nicht nur sehr konstruiert, sondern dürfte vor allem an der Tatsache scheitern, daß Wagner seinerseits die Verwandtschaft der drei Künste im *Kunstwerk der Zukunft* durch den Stabreim Tanzkunst, Tonkunst, Tichtkunst zu erhärten suchte, indem er sich auf die „wahre Schreib- und Sprechart“ tichten statt dichten berief. Vgl. Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“, S. 102.

Dramentheorie, brachte zugleich aber auch völlig neue Konsequenzen für deren allegorische Deutung mit sich.

In *Oper und Drama* werden sowohl die Meeresmetapher als auch die Allegorie der „Schwesterkünste“ durch die Geschlechtssymbolik des Undine-Motivs ersetzt. Die Musik ist nun eindeutig weiblich, die Dichtkunst männlich. Eine solche Symbolik aber steht quer zum Topos der „Schwesterkünste“ im *Kunstwerk der Zukunft*. Vor dem Hintergrund des Undine-Motivs in *Oper und Drama* ist daher auch die entsprechende Allegorie im *Ring des Nibelungen* neu zu deuten, jene eingangs erwähnte 1. Szene des *Rheingold*, in der die Rheintöchter mit dem Zwergen Alberich ihr böses Spiel treiben.

Wenn die sich liebend hingebende Frau ein Bild der von der Dichtung befruchteten und die Wagnersche Melodik gebärenden Musik darstellt, so kann umgekehrt die sich verweigernde, lieblose, egoistische und somit ihrer Natur widerstrebende Frau nur die sich selbst genügende Instrumentalmusik bedeuten, jene „egoistische Einzelkunst“, die Wagner als „absolute Musik“ bezeichnet. Auf dem Gipfel ihres Wahnsinns sei diese Musik dahin gelangt, nicht nur g e b ä r e n, sondern zugleich auch z e u g e n zu wollen, erklärt er in *Oper und Drama*³⁷. Diese Musik ist also eine Kunst, die sich nicht nur der männlichen Liebe verweigert, sondern in widernatürlicher Weise auch die männliche Rolle selbst sich anmaßt. Diese Konsequenz von Wagners Argumentation gilt es nun auf die erste Szene des *Rheingold* anzuwenden.

Alle drei Rheintöchter sind Wasserwellen, und sie verweigern sich dem männlichen Element, das aus der ursprünglich geschlechtslosen Einheit der Künste bereits abgesondert sein muß, als es in Gestalt des werbenden Alberich die Szene betritt. Die drei Wassermädchen können also schwerlich als allegorische Personifikationen der „drei Schwesterkünste“ aufgefaßt werden, sondern stellen in ihrem Wellencharakter nur die eine, a b s o l u t e Musik dar. Wieso sind es dann aber drei?

Das Undine-Motiv hält zwischen seelenloser Instrumentalmusik und der von der Dichtung beseelten Wagnerschen Melodie noch eine weitere Möglichkeit der Beziehung offen: Zwischen Hingabe und Verweigerung steht die scheinbare, pervertierte Verbindung der weiblichen Musik mit der männlichen Dichtung, wie sie sich für Wagner in der *Oper* manifestiert. Die *Oper* ist – salopp gesprochen – laut Wagner so etwas wie eine Ehe ohne Liebe. Wagner hält eine solche Beziehung für im höchsten Grade unmoralisch: Eine Frau, die nicht liebt, verstößt wider ihre Natur und ist daher das unwürdigste Wesen der Welt.

Wie es nach Wagner nun wenigstens drei verschiedene Typen dieser „entarteten“ Frauen gibt, so unterscheidet er analog dazu in *Oper und Drama* drei national bedingte Arten der Kunstgattung *Oper* und ordnet diesen den jeweiligen Frauentyp metaphorisch zu.

1. Die italienische Opernmusik als die L u s t d i r n e, die sich zwar hingibt, aber doch egoistisch sie selbst bleibt,
2. die französische Opernmusik als die K o k e t t e, die in jedem Verhältnis nur die Befriedigung ihrer eigenen Eitelkeit sucht, und schließlich
3. die deutsche Opernmusik als die P r ü d e, deren größte Tugend in ihrer moralisierenden Lieblosigkeit besteht.³⁸

³⁷ Wagner, „Oper und Drama“, S. 316.

³⁸ Ebd., S. 317 f.

Auch hierbei handelt es sich um drei Schwestern, nur sind es nicht mehr die verschiedenen Künste selbst, sondern nur noch die musikalischen Schwestern, da die Musik in Wagners Theorie inzwischen auf die weibliche Geschlechterrolle festgelegt ist, die Dichtung hingegen auf die männliche³⁹. Auch die szenische Charakterisierung der Rheintöchter stimmt gut zu dieser Deutung. Woglindes lüsterne Lockungen werden von Wellgundes Koketterie an Falschheit noch übertroffen, und am schlimmsten treibt es die sonst als ernsthaft geschilderte Floßhilde mit Alberich, die sich gerade durch ihre Vernunft als die deutsche Prüde zu erkennen gibt.

Mehr noch als diese Analogien spricht jedoch ein anderer Umstand für die Triftigkeit dieser Interpretation. Wagner ist nämlich – wie in seiner Dramentheorie – auch in dieser Allegorie gar nicht so originell, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Eine ganz ähnliche Allegorie der Oper in Gestalt zweier Schwestern und eines jungen Musikers konnte Wagner schon in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Die Fermate*⁴⁰ (1815) finden, die in den *Serapionsbrüdern* unmittelbar vor *Der Dichter und der Komponist* steht. Dort sind es die beiden Sängerinnen Lauretta und Teresina, die den deutschen Musiker Theodor (Hoffmann!) abwechselnd an der Nase herumführen, bis dieser zu eigener Reife gefunden hat und sich ihren verderblichen Lockungen entzieht. Dabei verkörpert die koloraturbesessene Lauretta eindeutig die italienische Oper, bzw. den italienischen Gesangstil, während die schlichte Melodik und die lyrische Gesangsart der stolzen Teresina wohl auf den französischen Stil deuten. Die Kompositionen des „deutschen Esels“ Theodor schließlich verachten sie beide. Diese Erzählung schildert nicht nur das gleiche Wort-Ton-Problem wie Wagner in *Oper und Drama*, sondern es handelt sich dabei auch ausdrücklich um die Kunstform der Allegorie, da Theodors Erzählung mit der Beschreibung eines allegorischen Gemäldes beginnt. Nicht nur Wagners Dramentheorie ist somit bei E. T. A. Hoffmann bereits vorgeprägt⁴¹, sondern auch die Methode metaphorisch-allegorischer Theoriebildung. Was bei Hoffmann jedoch immer poetisch und spielerisch-unernst bleibt, wird bei Wagner zum „ideologischen“ Verfahren immer dann, wenn jede rationale Argumentation ihren Dienst versagt. Wagners Kunst, deren theoretische Voraussetzungen ja nicht a priori einsichtig sind, soll sich auf diese Weise mittels der theoretisch beladenen Metapher oder Allegorie selbst erklären. Deshalb hält die Allegorie nicht nur in den theoretischen Schriften ihren Einzug, sondern auch in den dramatischen Werken selbst. Gewissermaßen liefert das Werk seine Gebrauchsanweisung mit, wenngleich nicht immer in derart schulmeisterlicher Form wie durch Hans Sachs in den *Meistersingern*. Die allegorisch verschlüsselte Dramentheorie im *Rheingold* genießt vielmehr noch weitgehend die Freiheit

³⁹ Vielleicht mögen an dieser Stelle Bedenken aufkommen, ob die notwendige Konsequenz, den Bösewicht Alberich als Symbol der Dichtkunst zu deuten, zulässig sei. Dem ist zu entgegnen, daß Alberich in dieser Szene die Liebe noch nicht verflucht hat und daher durchaus noch positive und in seinem vergeblichen Werben bemitleidenswerte Züge trägt. Zudem vermag aber auch der spätere Nibelungenfürst, der sich „Weibes Gunst“ mittels seines Goldes „zur Lust zwingt“, ein Bild des von Wagner kritisierten „Opernlibrettos“ zu geben, das seinerseits die Musik vergewaltigt, wie andererseits die Musik sein Werben verschmäht. Allerdings ist vor einer Überinterpretation derartiger allegorischer Bezüge zu warnen, da diese natürlich nur eine Schicht des sehr viel komplexeren Werkganzen darstellen.

⁴⁰ E. T. A. Hoffmann, „Die Fermate“, in: *Die Serapionsbrüder I*, S. 73–94.

⁴¹ So etwa, wenn der Musiker Ludwig in *Der Dichter und der Komponist* die These aufstellt: „Eine wahrhafte Oper scheint mir nur die zu sein, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis derselben entspringt.“ Vgl. Hoffmann, „Der Dichter und Komponist“, S. 105.

der Assoziation. Wichtiger als die Frage, ob Wagner die 1. Szene des *Rheingoldes* als Allegorie seiner theoretischen Aussagen im *Kunstwerk der Zukunft* (Topos von den drei Schwesterkünsten) oder der späteren Theorie von *Oper und Drama* (Undine-Motiv) konzipiert hat, erscheint daher die theoretische Erkenntnis, daß Wagners dramatische Theorie selbst immer schon mythologisch inspiriert ist, ehe sie in verschlüsselter oder offener Form die mythologischen Werke kommentiert.

Nach der Begegnung mit Schopenhauers Musikphilosophie⁴² sind Wagner seine in *Oper und Drama* aufgestellten Thesen über die Rolle der Musik im Drama peinlich. Obwohl er nun das genaue Gegenteil behauptet, leistet die Metapher der Undine jedoch gerade bei der Umdeutung früherer Ansichten vortreffliche Dienste. Über der Korrektur von *Oper und Drama* sitzend, gesteht er der Chronistin Cosima: „Ich weiß, was Nietzsche darin nicht paßte, das ist auch das, was Kossak aufnahm und Schopenhauer gegen mich aufbrachte, was ich über das Wort sagte; damals wagte ich noch nicht zu sagen, daß die Musik das Drama produziert habe, obgleich ich es in mir wußte.“⁴³ Natürlich, da stand es schwarz auf weiß: die Musik ist die Gebärerin des Dramas, von der „Seelenlosigkeit“ des Wellenmädchens allerdings ist später keine Rede mehr.

Zuletzt behält die innere Logik des Undine-Stoffes also auch bei Wagner doch Recht: Am Schluß der *Götterdämmerung* tritt der Rhein über seine Ufer, und die Rheintöchter ziehen Alberichs Sohn Hagen in die Tiefe des Stromes hinab. Als der Rhein allmählich wieder in sein Bett zurücktritt, sieht man die drei Rheintöchter auf den ruhigeren Wellen „lustig mit dem Ringe spielend im Reigen schwimmen“⁴⁴.

Die Erlösung der Welt vom Fluche des Ringes geschieht rein instrumental. Der alternde Meister wollte nach dem *Parsifal* bekanntlich nur noch einsätzig Sinfonien oder Ouvertüren nach der Art des *Siegfried-Idylls* schreiben⁴⁵. Was die musikalische Praxis schon lange „wußte“, holt schließlich auch Wagners Theorie mit entsprechender Verspätung nach. Mit seiner Schrift *Kunst und Religion* (1880) versucht Wagner so etwas wie eine späte Versöhnung mit der zuvor als „seelenlos“ verdamnten absoluten Musik. Und auch diese faßt er in ein zum Umkreis des Nixenglaubens gehöriges Bild:

„Im neu bekehrten Schweden hörten die Kinder eines Pfarrers am Stromufer einen Nixen zur Harfe singen: ‚singe nur immer‘, riefen sie ihm zu, ‚du kannst doch nicht selig werden‘. Traurig senkte der Nix Harfe und Haupt: die Kinder hörten ihn weinen, und meldeten das ihrem Vater daheim. Dieser belehrt sie und sendet sie mit guter Botschaft dem Nixen zurück. ‚Nicker, sei nicht mehr traurig‘, rufen sie ihm nun zu: ‚der Vater läßt dir sagen, du könntest doch noch selig werden‘. Da hörten sie die ganze Nacht hindurch vom Flusse her es ertönen und singen, daß nichts holderes je zu vernehmen war.“⁴⁶

Es ist der Gesang des erlösten Wassergeistes, der jedoch nicht mehr in Worten, sondern in der Sprache der Beethovenschen Sinfonien gesungen wird, jener „neuen

⁴² Nicht vor Herbst 1854, also nach der Komposition des *Rheingold*. Von einer wesentlichen Umdeutung des *Ringes* im Sinne der Schopenhauerischen Philosophie kann, entgegen Wagners Behauptungen, jedoch nicht die Rede sein.

⁴³ Cosima Wagner, *CT*, Bd. 1, S. 490, Eintrag vom 11. Februar 1872.

⁴⁴ Szenenanweisung zum Schluß der *Götterdämmerung*.

⁴⁵ Cosimas Tagebücher bezeugen, wie stark das Problem der Sinfonie Wagner in seinen letzten Lebensjahren beschäftigt hat. Am 17. Dezember 1882 bemerkt er beispielsweise zu Franz Liszt: „Wenn wir Symphonien schreiben, Franz, nur keine Gegenüberstellungen von Themen, das hat Beeth. erschöpft, sondern einen melodischen Faden spinnen, bis er ausgesponnen ist; nur nichts vom Drama.“ Cosima Wagner, *CT*, Bd. II, S. 1073. Weitere Belege zu Wagners sinfonischen Plänen in: *WWV*, S. 519 ff.

Sprache, in der das Schrankenloseste sich nun mit unmißverständlichster Bestimmtheit aussprechen konnte“. Und schließlich faßt Wagner auch diese Rückkehr zu den Ansichten frühromantischer Musikästhetik und Kunstreligion in das bewährte Bild des Wassers, wenn er sein dramatisches Generalthema der E r l ö s u n g als „Untertauchen in das Element jener symphonischen Offenbarungen“ bestimmt. Ahnest du den Schöpfer, Welt? so rufe der Dichter, der mit Hilfe einer anthropomorphen Metapher etwas Unausdrückbares nur mißverständlich ausdrücken könne, während der „tondichterische Seher“ das Unausprechbare offenbart: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt.“⁴⁷

⁴⁶ Richard Wagner, „Religion und Kunst“, in: *GS X*, S. 249. Wagner beruft sich hier auf eine schwedische Variante des irischen Elfenmärchens *Die Mahlzeit des Geistlichen*, deren Ausgang im Unterschied zum irischen Märchen versöhnlich ist. Vgl. Thomas Crofton Croker, *Irische Elfenmärchen*, übers. von den Brüdern Grimm, Berlin 1985, Fußnote S. 253.

⁴⁷ So die Aussage von Wagners Kommentar zur schwedischen Sage vom Nix, in der man wohl auch so etwas wie die Erlösung des „Nickers“ Alberich vom Fluch des „Ringes“ vermuten darf. Vgl. Wagner, „Religion und Kunst“, S. 249 f.