

Das Gericht der „Eumeniden“ und der „Götterdämmerung“ Ein weiterer Aspekt aischyloischen Einflusses auf das Werk Richard Wagners

von Mischa Meier, Bochum

Eine intensive Auseinandersetzung Richard Wagners mit dem Werk des Aischylos zur Zeit der gedanklichen Konzeption seiner Operntetralogie *Der Ring des Nibelungen* ist unbestritten.¹ Selbst Jahre später besann sich der Komponist in der Rückbetrachtung seines Lebens noch des tiefen Eindruckes, den insbesondere die Lektüre der *Orestie* im Jahre 1847 auf ihn hinterlassen hatte: „Nichts glich der erhabenen Erschütterung, welche der *Agamemnon* auf mich hervorbrachte: bis zum Schluß der *Eumeniden* verweilte ich in einem Zustande der Entrücktheit, aus welchem ich eigentlich nie wieder gänzlich zur Versöhnung mit der modernen Literatur zurückgekehrt bin. Meine Ideen über die Bedeutung des Dramas und namentlich auch des Theaters haben sich entscheidend aus diesen Eindrücken gestaltet.“² Und noch am 12. Februar 1883, wenige Stunden vor seinem Tod, bekannte er: „Meine Bewunderung für ihn [d. h. Aischylos] wächst immer ...“³ Zwar ist hinreichend bekannt, wie sehr sich Wagner oft durch momentane Eindrücke begeistern ließ, um kurze Zeit darauf denselben Werken und Autoren, die ihn zuvor noch so fasziniert hatten, mit äußerster Geringschätzung zu begegnen.⁴ Seine Hochachtung gegenüber den Dichtungen des Aischylos scheint indes- sen echt und dauerhaft gewesen zu sein, was sich in einem nachweisbaren Einfluß, den der griechische Tragiker insbesondere auf das Spätwerk Wagners ausübte, manifestiert.⁵

¹ Grundlegend zu dieser Thematik vgl. Pearl C. Wilson, *Wagner's Dramas and Greek Tragedy*, New York 1919; Curt von Westernhagen, *Richard Wagner. Sein Werk, sein Wesen, seine Welt*, Zürich 1956, bes. S. 132–144; ders., *Wagner*, Zürich 1979, bes. S. 102–109; Wolfgang Schadewaldt, „Richard Wagner und die Griechen (I–III)“, in: ders., *Hellas und Hesperien II*, Zürich 1970, S. 341–405; Michael Ewans, *Wagner and Aeschylus. The 'Ring' and the 'Oresteia'*, London 1982; Dieter Bremer, „Vom Mythos zum Musikdrama. Wagner, Nietzsche und die griechische Tragödie“, in: *Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner, 'Der Ring des Nibelungen'*, hrsg. v. Dieter Borchmeyer, München 1987, S. 41–63. Dagegen wurde der Einfluß der griechischen Tragödie auf Wagners Werk von Ruth Zinar, „The Use of Greek Tragedy in the History of Opera“, in: *Current Musicology* 12 (1971), S. 80–95, weit unterschätzt.

² Richard Wagner, *Mein Leben*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin, München 1963, S. 356. Wagners intensive Auseinandersetzung mit Aischylos und die Hochachtung gegenüber seinem Werk dokumentieren auch zahlreiche Eintragungen in den Tagebüchern Cosima Wagners; vgl. dazu u. a. Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, hrsg. v. Martin Gregor-Dellin u. Dietrich Mack, 2 Bde., München 1976/77, Bd. 1, S. 41 f., 393, 395, 480, 678, 1082; Bd. 2, S. 371, 423, 442, 448, 451, 463, 491, 531, 551 ff., 707 u. 930.

³ C. Wagner, *Die Tagebücher* Bd. 2, S. 1113 (Nachtrag der Tochter).

⁴ Vgl. dazu etwa Wagners Äußerungen zur deutschen bzw. französischen Literatur bei Wolf Rosenberg, „Versuch über einen Janusgeist“, in: *Richard Wagner. Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?*, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (= Musik-Konzepte 5), München 1978, S. 40–49, bes. S. 41.

⁵ Seinen deutlichsten Niederschlag fand Wagners Aischylos-Erlebnis zweifellos in der Konzeption des *Ring des Nibelungen*, der sich schon in formaler Hinsicht am griechischen Vorbild orientiert: Dem tetralogischen Aufbau eines antiken Tragödienzyklus (3 Tragödien + 1 Satyrspiel) entspricht die ebenfalls tetralogische Konzeption des *Rings*, in dem „die dreiteilige dramatische Handlung nicht von einem Satyr-Nachspiel beendet, sondern von einem Rheintöchter-Vorspiel eröffnet wird.“ (Bremer, S. 47 f.); vgl. dazu auch Carl Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, München 1990 (erstmalig Regensburg 1971), S. 33 f. Daß sich auf den Aufbau und die Struktur des *Rings* insbesondere die aischyloische *Orestie* ausgewirkt haben muß, ergibt sich schon daraus, daß in diesem Werk die einzige erhaltene antike Tragödienlogik vorliegt. Im übrigen ist eine Fülle von weite-

Exemplarisch hierfür soll im folgenden dargestellt werden, wie verschiedene Gedanken und strukturelle Elemente der ‚Gerichtsszene‘⁶ der *Eumeniden* (566 ff.) Eingang in den 2. Aufzug der *Götterdämmerung* (3.–5. Szene) gefunden haben.⁷

Es ist zu diesem Zwecke jedoch notwendig, zunächst einige einschränkende Hinweise voranzustellen:

Die neuzeitliche Oper als musikalische Gattung ist entgegen der landläufigen Meinung keineswegs ein direkter Nachfahre der griechischen Tragödie; mit dem Ausgang der Antike geriet zunächst auch die Tragödie in Vergessenheit, die während des Mittelalters lediglich noch von wenigen kenntnisreichen Gelehrten rezipiert wurde. Die moderne Oper hingegen entwickelte sich ab ca. 1600 aus der renaissancezeitlichen bzw. frühbarocken Gattung der Pastorale.⁸ Eine kontinuierliche Verbindung zur griechischen Tragödie ist daher sowohl historisch als auch gattungsspezifisch nicht gegeben. Dies aber impliziert, daß man sich stets bewußt sein muß, in einer griechischen Tragödie und einer Oper des 19. Jahrhunderts Vertreter zweier unterschiedlicher Kunstgattungen miteinander zu vergleichen, die trotz unleugbarer mannigfacher Ähnlichkeiten und Konvergenzen dennoch aufgrund ihrer verschiedenen Genese und ihres jeweiligen historischen Kontextes sich in den spezifischen Voraussetzungen, in Aufbau, Inhalt und Funktion teilweise in extremer Weise voneinander unterscheiden.⁹ In diesem Zusammenhang sei etwa darauf hingewiesen, daß die griechische Tragödie ein festes repräsentatives und zugleich integratives Element innerhalb des institutionellen Gefü-

ren formalen und inhaltlichen Zusammenhängen zwischen der *Orestie* und dem *Ring* evident, auf die hier nicht näher eingegangen werden muß (im einzelnen vgl. dazu Ewans, passim). Im Rahmen dieser Übereinstimmungen ist es allerdings erwiesen, daß die *Götterdämmerung* in hohem Maße mit den *Eumeniden* korrespondiert (die Einzelheiten diskutiert Ewans, S. 203 ff.). Mit besonderer Deutlichkeit tritt diese Verbindung zum griechischen Vorbild bereits in der Einleitungsszene der *Götterdämmerung* an markanter Stelle zutage: Während die Eingangsszene der *Eumeniden* in Delphi, dem Mittelpunkt der Welt (ὄμφαλός [Nabel], vgl. Aischyl. Eum. 40) nach griechischer Vorstellung, angesiedelt ist und von der pythischen Seherin eröffnet wird, weben zu Beginn der *Götterdämmerung* die weissagenden Nornen über der Weltesche, d.h. dem Zentrum der Welt in der germanischen Mythologie, den Schicksalsfaden. Zu diesen auffälligen formalen Entsprechungen treten auch inhaltliche Übereinstimmungen (dazu vgl. Ewans, S. 207, 241 ff.).

⁶ Mit dem Begriff ‚Gerichtsszene‘ werden im folgenden die Verse 566–777 der *Eumeniden*, d. h. die eigentliche Gerichtsszene, sowie auch der sich anschließende Dialog zwischen Athena und dem Chor bis hin zur Exodos des Chores zusammenfassend bezeichnet.

⁷ Die ausführlichste Beschäftigung Wagners mit Aischylos (in der Übersetzung J. G. Droysens) fand im Jahre 1847 statt. Sie ging u. a. einher mit der nicht minder intensiven Lektüre der historischen Werke Gibbons, Niebuhrs und Droysens, der Schriften J. Grimms, des Nibelungenliedes und der Edda (vgl. dazu R. Wagner, *Mein Leben*, S. 351 f.; Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner*, München 1980, S. 225 f.). Vor dem Hintergrund dieser Studien ist die Entstehung des Essays *Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage* (1848), des Prosaentwurfes *Der Nibelungen-Mythus* (1848), der später zum groben Handlungsgerüst des *Rings* wurde, sowie der dramatischen Skizze *Siegfrieds Tod* (1848), aus der Wagner in der Folgezeit die *Götterdämmerung* entwickelte, zu sehen. Die Konzeption des *Rings* kann in diesem Zusammenhang geradezu als der Versuch einer Transformation des germanischen Mythos in die Form der griechischen Tragödie angesehen werden (Schadewaldt, S. 360; Gregor-Dellin, S. 232; Bremer, S. 48, der S. 43 auch darauf hinweist, daß bei Wagner „eine beachtliche Kenntnis der Forschungen der zeitgenössischen klassischen Altertumswissenschaft“ vorausgesetzt werden kann).

⁸ Carl Dahlhaus, „Euripides, das absurde Theater und die Oper“, in: ders., *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München ²1989, S. 228–266, bes. S. 228 f.

⁹ Dies gilt auch für das Werk Wagners, der zwar in seiner Konzeption des ‚Gesamtkunstwerkes‘ eine Einheit von Wort, Bild, Gestus und Musik anstrebte, wie er sie nur in der griechischen Tragödie vorgebildet sah (vgl. dazu u. a. Schadewaldt, S. 353 ff.). Wagner war sich aber dennoch stets der tiefen Kluft bewußt, die das antike Theater von der modernen Oper trennt (vgl. Hellmut Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585–1990*, München 1991, S. 106 f.). Nur am Rande sei darauf hingewiesen, daß insbesondere Nietzsches Tragödienbegriff in hohem Maße von Wagners Vorstellungen beeinflusst wurde, der Gedanken, die Nietzsche erst 1872 in der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* systematisch darlegte, schon in den späten vierziger Jahren vorgebildet hatte (dazu vgl. Gregor-Dellin, S. 652; Bremer, S. 41 ff.).

ges der Polis (d. h. der Kultgemeinschaft) Athen darstellte und somit eine nicht zu unterschätzende politische Funktion erfüllte, die insbesondere in der *Orestie* noch deutlich zum Ausdruck kommt.¹⁰ Eine vergleichbare Rolle kommt der modernen Oper hingegen nicht zu, wenn auch einzelne Werke zum Zeitpunkt ihrer Uraufführung durchaus eine gewisse politische Brisanz beinhalteten.¹¹

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist, daß auch bei einer großenteils strukturellen Untersuchung einer neuzeitlichen Oper die musikalische Ausgestaltung nicht gänzlich außer acht gelassen werden darf, auch wenn sich die Hinweise hierauf im Rahmen dieser Arbeit auf ein unbedingt notwendiges Minimum beschränken sollen. Eine befriedigende Bewertung auch nur einzelner Szenen eines Werkes wie der *Götterdämmerung* ist jedoch ohne eine zumindest partielle Berücksichtigung der Musik nicht möglich. Die Musik des Aischylos ist uns dagegen nicht überliefert. Hier muß sich der Blick also zwangsläufig und somit eingeschränkt auf das gesprochene Wort richten, doch stand diesem Problem auch Wagner gegenüber.

Der Verfasser ist sich zudem wohl bewußt, daß die beiden im folgenden zu untersuchenden Dramenszenen großenteils losgelöst aus ihrem jeweiligen Kontext für sich betrachtet werden. Ziel dieser Arbeit ist allerdings auch keine grundlegende Interpretation der *Eumeniden* bzw. der *Götterdämmerung* aufgrund des zu bearbeitenden Materials oder gar ein umfassender Vergleich der antiken Trilogie mit Wagners Tetralogie. Hierzu sei insbesondere auf die ausführliche Untersuchung von M. Ewans hingewiesen.¹² Vielmehr soll lediglich anhand auffälliger struktureller und konzeptioneller Ähnlichkeiten ein einzelner Teilaspekt aischyleischen Einflusses auf das Werk Wagners herausgearbeitet werden, der von Ewans und seinen Vorgängern bisher noch nicht beachtet wurde.

Thema der *Eumeniden* ist – grob skizziert¹³ – der Versuch Orests, des Sohnes Agamemnons, sich von der Schuld und dem Verbrechen des Muttermordes und somit indirekt bzw. unbewußt von dem Fluch, der seit Generationen Verderben und Unheil über seine Familie gebracht hat, dem sog. Atridenfluch, zu lösen. Verfolgt von den Rachegöttinnen (Erinnyen) wendet er sich daher im Prolog der Tragödie (85 ff.) an Apoll, der ihm die Mordtat einst geboten hatte,¹⁴ dieser jedoch sendet ihn nach Athen,¹⁵ wo

¹⁰ Aus der überaus reichhaltigen Literatur zur sog. politischen Funktion der griechischen Tragödie seien hier lediglich exemplarisch genannt: Frank Kolb, „Polis und Theater“, in: *Das griechische Drama*, hrsg. v. Gustav Adolf Seeck, Darmstadt 1979, S. 504–545; Christian Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, München 1988; Simon Goldhill, „The Great Dionysia and Civic Ideology“, in: *Nothing to do with Dionysos! Athenian Drama in its Social Context*, hrsg. von John J. Winkler u. Froma I. Zeitlin, Princeton 1990, S. 97–129, sowie Colin W. MacLeod, „Politics and the Oresteia“, in: *Journal of Hellenic Studies* 102 (1982), S. 124–144.

¹¹ Zu den politischen Aspekten und Implikationen im Ring vgl. etwa Udo Bernbach, „Die Destruktion der Institutionen. Zum politischen Gehalt des Rings“, in: *In den Trümmern der eigenen Welt. Richard Wagners „Ring des Nibelungen“*, hrsg. von Udo Bernbach, Berlin 1989, S. 111–144.

¹² Michael Ewans, *Wagner and Aeschylus* (vgl. oben Anm. 1 mit weiteren Arbeiten zum Thema). Ewans konzentriert sich besonders auf die Zusammenhänge zwischen der *Orestie* und dem *Ring des Nibelungen*, vernachlässigt dabei aber die Wirkung, die auch die aischyleische *Promethie* (in der Rekonstruktion Droysens) nachweislich auf die Ring-Konzeption Wagners ausgeübt hat. Zu diesem Aspekt vgl. Schadewaldt, S. 360 f. u. 365 ff.; Bremer, S. 55 ff.

¹³ Ausführlicher zur Handlung der *Eumeniden* bzw. der *Orestie* vgl. etwa Bernhard Zimmermann, *Die griechische Tragödie*, München 21992, S. 44 ff.; Joachim Latacz, *Einführung in die griechische Tragödie*, Göttingen 1993, S. 96 ff.

¹⁴ Zu diesem Gebot Apolls vgl. bes. Aischyl. Ch. 269 ff. ed. Denys Page, Oxford 1972, Nachdr. 1989 (Textgrundlage aller Aischylos-Zitate).

¹⁵ Aischyl. Eum. 74 ff.

Athena, die Stadtgöttin selbst, mit dem Areopag eigens einen Blutgerichtshof konstituiert, vor dem nun der Prozeß um Orest stattfinden kann.

Auch auf Siegfried, dem Helden, der in der *Götterdämmerung*¹⁶ im Vordergrund steht, lastet ein unheilvoller Familienfluch: Nicht nur, daß er selbst einer verbotenen Inzestverbindung¹⁷ zwischen den Geschwistern Siegmund und Sieglinde entstammt; Siegmund kam zudem einst durch die Einwirkung Wotans, seines eigenen Vaters, zu Tode.¹⁸ So liegt also – wie auf den Atriden – auch auf den Wälungen, dem Geschlecht Siegfrieds, eine furchtbare Blutschuld, ein Fluch, der auch optisch greifbar wird durch den Ring, den Siegfried zu Beginn der Oper Brünnhilde als Liebespfand überläßt,¹⁹ gleichsam ein archetypisches Symbol des ‚Urfluchs‘. Ein Zaubertrank Hagens und Gunthers bringt Siegfried im 1. Aufzug dazu, seine Gattin Brünnhilde zu vergessen und sich zugleich in Gunthers Schwester Gutrune zu verlieben,²⁰ ja schließlich sogar unter dem Schutz der Tarnkappe in Gunthers Gestalt für diesen Brünnhilde zu entführen und ihr dabei den Ring gewaltsam wieder zu entreißen.²¹ Das Unheil beginnt dann seinen Lauf zu nehmen, als Brünnhilde bei ihrer erzwungenen Vermählung mit Gunther und der im Verbund damit gefeierten Hochzeit Siegfrieds und Gutrunes sowohl Siegfried als auch den ihr geraubten Ring an seiner Hand erkennt.²² Die nun folgende Klage Brünnhildes, die in Siegfried ihren wahren Gatten zurückfordert und zugleich schwer belastet, der allgemeine Tumult, Siegfrieds Treueid gegenüber dem durch Brünnhildes Vorwürfe zutiefst gedemütigten Gunther, ihre Gegenbeteuerungen und das folgende Mordkomplott gegen Siegfried bilden nun zwar keine Gerichtsszene im eigentlichen Sinne, doch lassen sich hier – wie im folgenden deutlich werden soll – sowohl in Aufbau als auch Inhalt hinreichend Elemente aufweisen, die es erlauben, die 3.–5. Szene der *Götterdämmerung* als solche anzusehen.

Zurück zu den *Eumeniden*: Das Gericht beginnt damit, daß Athena zunächst den *στρατός*, die Versammlung der Bürger einberuft (566 ff.); sodann eröffnet sie offiziell den Prozeß (*εἰσάγω δὲ τὴν δίκην* [ich eröffne das Gericht], 582) und erteilt den Erinnyen als Anklägern das erste Wort (582 ff.). Diese wenden sich, nachdem sie zuvor bereits Apoll dazu gebracht haben, öffentlich zu erklären, daß der Mord auf Weisung seines Orakels geschah (579 f.):

[...] αἰτίαν δ' ἔχω
τῆς τοῦδε μητρὸς φόνου [...],²³

sogleich gegen Orest, der im Vertrauen auf die Rechtmäßigkeit seiner Tat und die göttliche Unterstützung durch Apoll den Muttermord denn auch ohne jegliches Zögern eingesteht (*ἔκτεινα* [ich habe sie getötet], v. 588), in der sich anschließenden Sticho-

¹⁶ Einführend zur Handlung der *Götterdämmerung* bzw. des *Rings des Nibelungen* vgl. Kurt Pahlen, *Richard Wagner. Götterdämmerung*, München 1983, S. 212 ff., der S. 109 ff. auch die musikalische Struktur der zu behandelnden Szenen grob erläutert.

¹⁷ Die Verworfenheit dieser Verbindung klagt die Göttin Fricka an: *Walküre*, 2. Aufzug, 1. Szene, in: R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen VI*, Leipzig 1907 (Textgrundlage aller Zitate aus der *Walküre*), S. 24 ff.

¹⁸ *Walküre*, 2. Aufzug, 5. Szene (GS VI, S. 57).

¹⁹ *Götterdämmerung*, GS VI, S. 184 (Textgrundlage aller Zitate aus der *Götterdämmerung*).

²⁰ *Götterdämmerung*, 1. Aufzug, 2. Szene (S. 191 ff.).

²¹ *Götterdämmerung*, 1. Aufzug, 3. Szene (S. 206 ff.).

²² *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 221 f.).

²³ „Ursache gab ich zu diesem Muttermord.“

mythie jedoch von den Erinnyen derart in die Enge getrieben wird, daß er sich schließlich hilfeschend an Apoll wenden muß (609 ff.),²⁴ der nun im Redeaon mit den Erinnyen die Verteidigung Orests selbst übernimmt. Nach einiger Zeit mahnt Athena die Anwesenden zur Abstimmung über Orest (674 f.). In der nun folgenden Rhesis (681 ff.) formt sie aus der versammelten Bürgerschaft (στρατός) das neuartige Blutgericht, indem sie ihre ethischen und juristischen Vorstellungen und Satzungen (θεσμοί) als Richtschnur für die Urteilsfindung der nunmehr eingerichteten Institution des Areopag verkündet.²⁵ Die Abstimmung beginnt (711 ff.); der Göttin selbst gebührt die letzte Stimme, mit der sie sich für Orest entscheidet (734 ff.). Die sich anschließende, von beiden Seiten gespannt beobachtete Auszählung der Stimmsteine (744–751) ergibt eine Stimmgleichheit; damit ist Orest freigesprochen (752 f.).²⁶ Die Erinnyen jedoch, durch diesen Rechtsspruch entehrt und gekränkt, drohen nun dem ganzen Land mit Unheil und Verderben (778 ff.). Es bedarf ausgiebiger Überredungskünste Athenas, bis sie letztendlich besänftigt unter der Führung der Göttin sich aufmachen, um als Eumeniden ihre neuen Sitze einzunehmen.²⁷

Auch die in diesem Zusammenhang zu behandelnden Szenen der *Götterdämmerung* beginnen mit der Versammlung des Volkes,²⁸ um für die Brautpaare Gunther und Brünnhilde sowie Guttrune und Siegfried günstige Opfer vorzubereiten, versammelt Hagen die Gefolgschaft Gunthers, die denn auch bald darauf die Ankunft der Neuvermählten feiern kann.²⁹ Doch sogleich hebt die Katastrophe an. Schon mit dem Auftritt Gunthers und vor allem Brünnhildes beginnt sich dabei eine beklemmende Atmosphäre über die Ereignisse zu legen, die bis zum Ende des Aktes in ihrer gespenstischen Intensität stetig zunehmen wird. Bereits an dieser Stelle sei darauf hingewiesen, daß eine ähnliche Entwicklung auch in den *Eumeniden* zu beobachten ist, jedoch in eine vollkommen divergierende Richtung: Die eisige Beklemmung, die sich seit der Parodos des *Agamemnon* im Verlauf der Trilogie zunehmend gesteigert hat und in der schaurigen Darstellung der rachedürstigen Erinyen in Prolog und Parodos der *Eumeniden* ihren Höhepunkt fand, weicht während der Gerichtsszene einer allmählichen Aufhellung und Befreiung.

Brünnhilde nun erkennt nach ihrer Ankunft zusammen mit Gunther – wie schon erwähnt – in Siegfried ihren eigentlichen Gatten.³⁰ Dieser, durch den Zaubertrank geblendet, kann Brünnhildes seltsames Gebaren natürlich nicht begreifen; so ist seine einzige Reaktion hierauf denn auch lediglich der Hinweis: „Gunther, deinem Weib ist übel!“³¹ Nun aber erkennt Brünnhilde zudem auch noch den Ring, den Siegfried ihr einst gab und den Gunther (d. h. Siegfried unter der Tarnkappe) ihr bei ihrer Entführung abnahm. Um diesen Ring dreht sich die folgende Diskussion, in der

²⁴ In diesem Sinne auch Aeschylus, *Eumenides*, hrsg. v. Alan H. Sommerstein, Cambridge 1989, S. 192 f.

²⁵ Dazu vgl. Sommerstein, S. 211 ff.

²⁶ Sommerstein, S. 221 ff.

²⁷ Sommerstein, S. 239 ff.

²⁸ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 3. Szene (S. 216 ff.). Die σάλπιγξ βορτείου πνεύματος πληρουμένη (Trompete, gefüllt mit menschlichem Atem, v. 568) in den *Eumeniden* findet in dem Stierhorn Hagens eine direkte Entscheidung.

²⁹ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 3./4. Szene (S. 219).

³⁰ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 220).

³¹ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 221).

allmählich Hagen als geschickter Lenker des heftigen Wortwechsels immer mehr in den Vordergrund tritt, u. a. mit dem Hinweis, jeden Betrug Siegfrieds zu rächen.³² Erster Höhepunkt der Szene ist indes der Götteranruf Brünnhildes, in dem sie in ihrer scheinbar ausgeweglosen Situation himmlischen Beistand anfleht.³³ Dann jedoch klagt sie Siegfried erbittert an: Er allein sei ihr wahrer Ehemann und „er zwang mir Lust und Liebe ab.“³⁴

Auf diese Vorwürfe, deren Rechtmäßigkeit Siegfried aus bekannten Gründen nicht erkennen kann, reagiert dieser nunmehr mit schärfsten Zurückweisungen und der Beteuerung, stets durch sein Schwert von Brünnhilde getrennt gewesen zu sein und damit weder sie noch ihren Gatten Gunther entehrt zu haben.³⁵ Mit Brünnhildes Wut nimmt indessen auch die Schärfe ihrer Anschuldigungen zu; nun fordert auch das Volk deutliche Worte von seiten Siegfrieds, doch allein Hagen ist bereit, den Beschuldigten auf seine Waffe schwören zu lassen. In einem Eid bekundet Siegfried nun seine niemals gebrochene Treue gegenüber Gunther. Um so größer ist aber das allgemeine Erstaunen, als daraufhin auch Brünnhilde Hagens Speer ergreift und ihrerseits eidlich die Wahrheit ihrer Aussage beschwört.³⁶ Schließlich jedoch bereitet Siegfried selbst der verfahrenen Situation ein abruptes Ende, indem er die Klagen der „wilden Felsenfrau“ kurzerhand als „Weibergekeif“ und „Frauengroll“ geringschätzig abtut und sich „in ausgelassenem Übermute“ wieder den unterbrochenen Hochzeitsfeierlichkeiten zuwendet. Auch die anwesenden Gäste folgen seinem Beispiel und die Gesellschaft verläßt in betonter Fröhlichkeit und Ausgelassenheit die Bühne.³⁷ Lediglich Brünnhilde, erzürnt und entsetzt über Siegfrieds Verhalten, bleibt zurück, zusammen mit Gunther, der sich aufgrund der von ihr vorgebrachten Vorwürfe „in tiefer Scham mit verhülltem Gesicht abseits niedergesetzt“ hat, sowie Hagen, der es in der folgenden Szene versteht, die schwere Kränkung und Verwirrung beider derart auszunutzen, daß sie schließlich seinem Mordplan gegen Siegfried zustimmen.³⁸

Vergleicht man nun den Aufbau der skizzierten Passagen, so ergeben sich trotz der Verschiedenheit der jeweiligen Kontexte und Gesamtzusammenhänge, in die beide Abschnitte eingebunden sind, dennoch erstaunliche Parallelen:

Am Beginn steht jeweils die Einberufung des Volkes durch diejenige Person, die später die Leitung der ‚Verhandlung‘ übernehmen wird, d. h. Athena in den *Eumeniden* und Hagen³⁹ in der *Götterdämmerung*. Die Funktion dieses Volkes ist dabei freilich verschieden: Während Athena später aus dem *σπράτός* den Areopag konstituieren wird,⁴⁰

³⁰ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 220).

³¹ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 221).

³² *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 221 f.).

³³ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 222 f.). Auffällig ist hierbei die aischyleisch anmutende Formulierung „Lehrt ihr mich Leiden ...“ (vgl. Aischyl. Ag. 176 ff.: τὸν φρονεῖν βροτοῦς ὀδύσαντα, τὸν πάθει μάθος θέντα κυρίως ἔχειν ([Zeus], der die Menschen zur Einsicht leitet, der dem „Lernen durch Leiden“ Geltung schafft.); vgl. dazu Ewans, S. 231 f., mit Hinweisen zu Wagners [Miß]Verständnis des griechischen Wortes πάθος (Leiden) und seiner späteren Weiterentwicklung in christliches Mitleiden im *Parsifal*).

³⁴ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 223).

³⁵ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 224).

³⁶ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 225 f.).

³⁷ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 226 f.).

³⁸ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 5. Szene (S. 227 ff.).

³⁹ Zur Funktion Hagens als ‚Leiter‘ der Verhandlung gegen Siegfried s. u.

⁴⁰ Zur Funktion des *σπράτός* (Versammlung der Bürger) in den *Eumeniden* vgl. Sommerstein, S. 186.

bleibt den ‚Mannen‘ und Frauen Wagners zunächst lediglich die Aufgabe vorbehalten, den Ablauf der Ereignisse zu kommentieren; schließlich jedoch sind vornehmlich sie es, die Siegfried zur Ableistung des öffentlichen Eides drängen.⁴¹ Zuvor werden jedoch in beiden Dramen die Beschuldigungen durch die Kläger vorgetragen. Den Erinnyen des Aischylos entspricht dabei die Figur der Brünnhilde in der *Götterdämmerung*. Zu beachten ist zudem, daß der Inhalt beider Klagen den direkten Tatsachen jeweils entspricht, doch kann dies lediglich Orest auch offen eingestehen. Siegfried hingegen ist sich durch die Einwirkung des Zaubertranks seiner Schuld zunächst nicht bewußt. Die sich an das Mordgeständnis des Orest (588) anschließende erregte Stichomythie führt schließlich dazu, daß der Beschuldigte seine weitere Verteidigung in die Hände seines Fürsprechers Apoll legen muß (609 ff.). Ein derartiger Anwalt steht Siegfried nicht zur Verfügung; es ist daher einsichtig, daß er in dieser Situation den gegen ihn vorgebrachten Anklagen länger standhalten muß. Auch hier findet nun, vergleichbar der Stichomythie der *Eumeniden*, ein erregter Wortwechsel zwischen Klägerin und Beklagtem statt, lediglich durch kurze Einwürfe Gunthers, Gutrunes und des Chores unterbrochen, die aber in diesem Zusammenhang vernachlässigt werden können, sowie durch einige Worte Hagens, auf deren Bedeutung noch gesondert einzugehen ist.⁴² Schließlich muß jedoch auch Siegfried seine Waffen strecken; als letztes Mittel bleibt ihm nun lediglich noch, vor Gunther und dessen versammelter Gefolgschaft seine Treue und Unschuld eidlich zu dokumentieren.⁴³ Mit diesem Schritt jedoch erhebt er die zunächst ‚private‘ Klage Brünnhildes gegen ihn sowie seine Verteidigung in einen allgemeineren Rahmen. Aus der ‚Familiensache‘ wird nun eine Angelegenheit öffentlichen Interesses. Hagens Speer, der Hüter des Eides, symbolisiert gleichsam allgemeine, göttlich gegebene und von der Gemeinschaft akzeptierte Normen und Satzungen, durch deren Anerkennung Siegfried seine eigene Sache in die Hand der Allgemeinheit legt. Ein Verstoß gegen den Eid zieht daher nicht nur den Zorn der unmittelbar Betroffenen auf sich, sondern fordert nunmehr auch Konsequenzen von seiten der gesamten Gesellschaft. Der Prozeß wird somit durch Siegfrieds Handeln, für ihn der letzte Ausweg, ‚verstaatlicht‘.⁴⁴

⁴¹ Insofern läßt sich die Rolle des Chores nicht lediglich darauf reduzieren, daß seine „... comments punctuate the dialogue between the principals in a thoroughly traditional manner.“ (Ewans, S. 205).

⁴² *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 220 ff.).

⁴³ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene (S. 225).

⁴⁴ Daß „the whole fabric of society“ durch den Eid Siegfrieds symbolisiert wird, erkennt auch Ewans (S. 237), doch unterschätzt er die Konsequenzen dieses Treueschwures für die Gemeinschaft erheblich. Die Erhebung der Streitfrage in einen höheren, allgemeinen gesellschaftlichen Kontext tritt in der Skizze *Siegfrieds Tod*, die von Wagner später zur *Götterdämmerung* umgearbeitet wurde, noch klarer zutage; hier leitet Siegfried seinen Eid ein mit den Worten: „Wotan! Wotan! Wotan! Hilf meinem heiligen Eide!“ Ebenso schwört daraufhin Brünnhilde: „Höre mich, herrliche Göttin! Hüterin heiliger Eide!“ [angeredet ist wohl Fricka] (vgl. R. Wagner, „Siegfrieds Tod“, in: GS II, S. 167 ff.). Die Anrufung der Götter, die noch in der Schlussszene der *Götterdämmerung* von Brünnhilde als „der Eide heilige Hüter“ (3. Aufzug, 3. Szene [S. 252]) bezeichnet werden, dokumentiert die Bedeutung eines Schwures im öffentlichen Rahmen. Demgegenüber ist die Bedeutung des Blutbrüderschafts-Eides zwischen Siegfried und Gunther (*Götterdämmerung*, 1. Aufzug, 2. Szene [S. 196 f.]) nicht so hoch anzusehen, da er nicht zu einem öffentlichen Akt stilisiert, sondern im privaten Rahmen vollzogen wird.

In diesem größeren Zusammenhang ist auch das letzte Scheitern Wotans zu sehen, der u. a. deshalb seine Weltordnung nicht mehr aufrecht erhalten kann, weil er selbst versucht, mit den sakrosankten Eiden tragende Pfeiler des gesellschaftlichen Gefüges außer Kraft zu setzen. Vgl. dazu etwa Wotans richtungweisende Worte in der *Walküre*: „Unheilig acht ich den Eid, der Unliebende eint.“ (*Walküre*, 2. Aufzug, 1. Szene [S. 26]).

Eine ähnlich wichtige Funktion innerhalb der Öffentlichkeit kommt dem Eid auch in den *Eumeniden* zu (vgl. Sommerstein, S. 16 f. u. 120 [zu v. 218]). So etwa Aischyl. Eum. 680: ὄρκον αἰδέσθε (habt Ehrfurcht vor dem Eid); 709 f.: ... διακρῖναι δικην αἰδοῦμένος τὸν ὄρκον (... den Prozeß entscheiden in Ehrfurcht vor dem Eid). Indes

Derselbe Vorgang wird indessen auch in den *Eumeniden* faßbar. Die Lösung der Probleme des Atridengeschlechtes, das zuvor nach dem Gesetz der Rache durch Leid und Vernichtung seine Angelegenheiten stets selbst ‚gelöst‘ hatte, wird zuletzt von Athena den Betroffenen aus der Hand genommen und einer neu konstituierten staatlichen Institution anvertraut. Auch hierin ist die Verstaatlichung eines zunächst privaten Gegenstandes zu sehen, der die Kompetenz der Beteiligten überschritten hat und somit eine Angelegenheit öffentlichen Interesses wird.⁴⁵

Der Areopag entscheidet schließlich mit Stimmgleichheit für die Freiheit Orestes, wobei diese Stimmgleichheit die im Grunde unüberbrückbare Kluft spiegelt, die zwischen dem alten System der Rache und Vergeltung, vertreten durch die Erinnyen, und der neuen Ordnung, die durch die Göttin geschaffen wurde, noch immer liegt.⁴⁶ Eine ähnliche Pattsituation findet sich auch in der *Götterdämmerung*: Siegfrieds Schwur wird durch Brünnhildes Gegeneid erwidert. Wie in den *Eumeniden* prallen auch in dieser Szene unvereinbare Gegensätze aufeinander, und auch hier folgt zunächst der (scheinbare) Freispruch des Angeklagten. In ausgelassener Stimmung verläßt Siegfried, gefolgt von der nun wieder froh gestimmten Hochzeitsgesellschaft die Szene. In den *Eumeniden* bleibt Athene zuletzt noch die Aufgabe, die erzürnten Erinnyen mit großer Geduld und Überredungskunst in wohlwollende Eumeniden zu verwandeln.⁴⁷ Auch Hagen bleibt indessen mit Gunther und der Klägerin Brünnhilde zurück, und auch ihm gelingt es, die zunächst noch Unschlüssige allmählich umzustimmen. Es ist sein Werk, Brünnhilde nunmehr gleichsam selbst in eine ‚Erinnye‘ umzuwandeln und gemeinsam mit ihr und Gunther schließlich die Ermordung Siegfrieds zu beschließen.⁴⁸

Es scheint somit deutlich zu sein, daß sich in Aufbau und dramaturgischer Gestaltung beider Dramenabschnitte auffällige Konvergenzen ergeben, die noch deutlicher zutage treten werden, wenn im folgenden der Blick auf die jeweils in die Handlung involvierten Hauptgestalten gerichtet wird.

Sowohl die Erinnyen als auch Brünnhilde befinden sich als Kläger in der schwierigen Situation, bereits durch die vorausgegangenen Ereignisse in eine bedrängte Lage geraten zu sein. Während die Erinnyen von dem jungen Gott Apoll aus dem delphischen Heiligtum vertrieben und somit in ihrer Würde als uralte, chthonische Gottheiten tief verletzt wurden,⁴⁹ befindet sich Brünnhilde aufgrund ihrer Entführung durch den vermeintlichen Gunther in der Situation einer ‚geraubten Braut‘. Es ist daher beider Ziel, nicht nur ihre unmittelbare Klage durchzusetzen, sondern zugleich auch ihre erschütterte Ehre als alte, erhabene Gottheiten bzw. als freigeborene Frau göttlicher

kann Zeus seine Herrschaft über die Eide wahren: ὄρκος γὰρ οὐτι Ζητὸς ἰσχυεῖ πλέον (der Eid ja ist nicht stärker als Zeus, v. 621).

⁴⁵ In diesem Sinne auch Sommerstein, S. 22. Zu beachten ist zudem, daß analog zu der Verlegung des Handlungsschauplatzes aus dem Atridenpalast (bzw. aus Delphi) in das höher entwickelte, progressive Athen in den *Eumeniden* auch in der *Götterdämmerung* eine Verlagerung des Geschehens aus dem Umfeld der freien Natur in den zivilisierten Bereich der Gibichungenhalle hinein erfolgt. Es werden somit in beiden Dramen auch die Rahmenbedingungen für den Vollzug öffentlicher bzw. ‚staatlicher‘ Akte gelegt (vgl. dazu auch Ewans, S. 233).

⁴⁶ Dazu vgl. auch Deniston John Conacher, *Aeschylus' ‚Oresteia‘. A Literary Commentary*, Toronto 1987, S. 165 f.

⁴⁷ Aischyl. Eum. 794 ff.

⁴⁸ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 5. Szene (S. 229 ff.).

⁴⁹ Aischyl. Eum. 179 ff.

Abkunft wiederherzustellen, d. h. ihre augenblickliche psychologische Lage ist durchaus vergleichbar.⁵⁰

Auch die Ausgangssituationen der Beschuldigten ähneln sich: Obwohl Orest den Mord an seiner Mutter auch aus innerer Überzeugung vollbracht hat,⁵¹ wurde die Tat zweifellos durch die Weisung des Apoll ausgelöst und durch seine Drohungen für den Fall, daß Klytāimēstra nicht getötet werde, schließlich auch durchgesetzt. Zu einem großen Teil war Orest bei der Ausführung des Racheaktes somit nicht Herr seiner selbst, sondern Werkzeug des Gottes Apoll. In ähnlicher Weise handelte auch Siegfried, als er – durch den Zaubertrank Hagens seiner Erinnerung beraubt – in Gunthers Gestalt Brünnhilde entführte und somit sowohl jenen als auch diese auf schändlichste Art entehrte. Er, der zuvor noch als der „furchtlos freieste Held“⁵² gerühmt wurde, ist somit unwissend zum Spielball der Intrigen Hagens herabgesunken.⁵³ So besteht denn auch der einzige bedeutendere Unterschied zwischen Siegfried und Orest im Wissen um die begangenen Taten,⁵⁴ während hingegen ihre grundsätzliche Situation zu Beginn der Prozesse insgesamt gesehen durchaus vergleichbar ist. Zudem sind beide Personen – wie schon erwähnt – durch einen schweren Familienfluch belastet und somit in ihrem Wirken von vornherein eingeschränkt.

Den Vorsitz des Prozesses gegen Orest führt von Beginn der Gerichtsszene an die Göttin Athena.⁵⁵ Da die 3.–5. Szene des 2. Aufzuges der *Götterdämmerung* – wie gesagt – keine eigentliche Gerichtsszene im strengen Sinne darstellen, kann hier verständlicherweise auch von keinem Vorsitzenden gesprochen werden. Dennoch ist auffällig, wie sich im Verlauf der Handlung allmählich Hagen ins Zentrum drängt, zunächst, indem er geschickt die Aufmerksamkeit der Beteiligten auf bestimmte markante Aussagen Brünnhildes lenkt,⁵⁶ in deutlicher Weise jedoch später, als er mit seinem Speer die Eide Siegfrieds und Brünnhildes abnimmt und sich insofern zum Hüter und Vollstrecker allgemeiner Normen aufwirft;⁵⁷ er bekleidet nunmehr eine Stellung, die derjenigen Athenas als Vorsitzender des Areopags durchaus entspricht. Letztlich ist es auch Hagen, der Siegfried ‚offiziell‘ zum Tode verurteilt („Des Bundes Bruch sühne nun Blut“),⁵⁸ während Athena Orest in aller Deutlichkeit freispricht (752 f.):

ἄνῆρ ὄδ' ἐκπέφηνεν αἵματος δίκην·
ἴσον γάρ ἐστι τὰρίθμημα τῶν πάλων.⁵⁹

⁵⁰ Während die Ehre der Erinnyen durch ihre Besänftigung von Seiten Athenas wiederhergestellt wird (vgl. bes. Eum. 1033 ff.), kann Brünnhilde ihre Kränkung nur durch die Zustimmung zur Ermordung Siegfrieds lindern („Siegfried Falle! Sühne er die Schmach, die er mir schuf!“, *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 5. Szene [S. 232]).

⁵¹ Aischyl. Ch. 306–478. Zu der umstrittenen Deutung dieses Kommos vgl. die Übersicht bei A. F. Garvie, *Aeschylus. „Choephoroi“*, Oxford 1986, S. 122 ff.

⁵² *Walküre*, 3. Aufzug, 3. Szene [S. 82].

⁵³ In diesem Sinne vgl. auch Dahlhaus, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, S. 35.

⁵⁴ Vgl. auch *Götterdämmerung*, 3. Aufzug, 1. Szene [S. 239]: „So weise und stark verwöhnt sich der Held [d. h. Siegfried], als gebunden und blind er doch ist!“

⁵⁵ Aischyl. Eum. 433ff.; 470ff.

⁵⁶ *Götterdämmerung*, 2. Aufzug, 4. Szene [S. 221].

⁵⁷ Ebd., 2. Aufzug, 4. Szene [S. 225].

⁵⁸ Ebd., 2. Aufzug, 5. Szene [S. 230].

⁵⁹ „Der Mann hier ist freigesprochen von der Blutschuld, gleich nämlich ist die Zahl der Stimmsteine.“

Es ergeben sich somit ebenfalls auffällige Übereinstimmungen hinsichtlich der psychologischen Grundkonstellationen der einzelnen Handlungsträger, sowie ihrer jeweiligen Stellung und Funktion innerhalb der beiden Dramen.

Zuletzt sei noch ein flüchtiger Blick auf einen Aspekt der Argumentation Apolls im Rahmen der Verteidigung Orestes geworfen: Der Gott erklärt in diesem Zusammenhang, den Befehl zur Ermordung Klytaimestras im Einklang mit der durch Zeus festgelegten Weltordnung gegeben zu haben (614 ff.). Somit habe Orest lediglich ein von Zeus aufgetragenes Gebot ausgeführt und im Rahmen göttlicher Normen gehandelt. Göttliche Normen sollten indessen auch das Wirken der Personen im *Ring des Nibelungen* bestimmen. Doch im Gegensatz zum allmächtigen Ζεὺς Ὀλυμπίων πατήρ (Zeus, Vater der Olympier, Eum. 618) der *Orestie* hat Wotan, der Gottvater des *Rings*, in seiner Rolle versagt und muß nun tatenlos zusehen, wie ihm allmählich sämtliche Gewalt entgleitet.⁶⁰ In seinem unbändigen Streben nach Macht verstrickt er sich schließlich selbst in die Schlingen seiner eigenen Satzungen⁶¹ und wird dadurch sogar gezwungen, seinen Sohn Siegmund zu opfern. Die Vernichtung der von ihm selbst eingerichteten und ad absurdum geführten Weltordnung kann er damit freilich nicht mehr aufhalten. So bleibt dem Ohnmächtigen zuletzt nur noch, hilflos den Zusammenbruch seines Werkes zu erwarten.⁶² Doch nachdem bereits der höchste Gott, der Hüter des Rechts, seinen eigenen Normen nicht mehr gewachsen ist, kann es kaum verwunderlich erscheinen, daß auch die Menschen nunmehr mit diesen brechen. So zertrümmert Siegfried folgerichtig mit Wotans Speer zugleich das Symbol des Weltgesetzes;⁶³ der Mensch hat sich von den Göttern emanzipiert. Seine Taten in der *Götterdämmerung* sind demnach nicht mehr mit göttlichem Willen in Einklang zu bringen. Sie spiegeln vielmehr den Ausdruck einer allgemeinen Anarchie, einer Anarchie, die auch die Tragödien der *Orestie* bestimmt, der jedoch Apoll und Athena in den *Eumeniden* nach langer Zeit endlich ein Ende bereiten.

So läßt sich zusammenfassend festhalten, daß die Gerichtsszene der *Eumeniden* sowie die 3.–5. Szene des 2. Aufzuges der *Götterdämmerung* entscheidende Parallelen aufweisen. Aufbau und Struktur beider Abschnitte sowie die jeweiligen Konstellationen, Situationen und letztlich Funktionen der Handlungsträger entsprechen sich in weiten Teilen. Während sich jedoch in den *Eumeniden* eine langwährende Beklemmung allmählich löst und ein Zustand unheilvollster Anarchie durch ein gerechtes, fest normiertes, gottgegebenes System abgelöst wird, verläuft die Entwicklung in Wagners *Götterdämmerung* hierzu geradewegs konträr: Die gespenstische Spannung nimmt hier stetig zu; der Eid, Symbol der göttlichen Weltordnung, wird von Siegfried durch die Mißachtung der Worte Brünnhildes für ungültig erklärt, die Ordnung somit zerstört. Unter Hagens Führung wird an Siegfried die Blutrache beschlossen, der hingegen Athena in den *Eumeniden* an ähnlich zentraler Stelle endlich Einhalt gebietet; der Zustand der Anarchie ist am Ende des 2. Aufzuges der *Götterdämmerung* vollendet. Während also

⁶⁰ „So sitzt er, sagt kein Wort, auf hehrem Stuhle, stumm und ernst, des Speeres Splitter fest in der Faust ...“ (*Götterdämmerung*, 1. Aufzug, 3. Szene [S. 202]).

⁶¹ „In eigener Fessel fing ich mich, ich Unfreiester aller!“ (*Walküre*, 2. Aufzug, 2. Szene [S. 36]).

⁶² „Auf geb ich mein Werk; nur eines will ich noch: das Ende, das Ende!“ (*Walküre*, 2. Aufzug, 2. Szene [S. 42]).

⁶³ *Siegfried*, 3. Aufzug, 2. Szene, in: Richard Wagner, GS VI, S. 163.

Zeus bzw. seine Tochter Athena ein Abgleiten der Menschheit in ein anarchisches Chaos durch die Einrichtung einer nach festen Regeln funktionierenden staatlichen Institution im Rahmen einer gottgegebenen Weltordnung im letzten Augenblick noch verhindern können, ist Wotan an seiner Aufgabe gescheitert. Sein ‚staatliches‘ System geht zugrunde, an seine Stelle tritt der emanzipierte, freie Mensch.⁶⁴ Dieser Umschwung aber, vom Gesetz der Blutrache und Vergeltung hin zur gerechten, staatlich normierten Ordnung in der *Orestie* bzw. von der göttlich gelenkten Weltordnung hin zur zügellosen Anarchie im *Ring*, vollzieht sich jeweils in den oben untersuchten Szenen, die somit beide eine zentrale Stellung innerhalb des entsprechenden Gesamtwerkes einnehmen.

Doch auch Wagner läßt den Zuschauer nicht in dem bedrückenden Zustand der Anarchie zurück. Im Finale der *Götterdämmerung*, während die Menschen zusehen müssen, wie die Götter in den Flammen des Weltenbrandes untergehen, erhebt sich im Orchester allmählich ein leises Motiv, das als eine „der schönsten Inspirationen im ganzen Ring“, um die Worte eines zeitgenössischen Komponisten zu gebrauchen,⁶⁵ durch das Chaos der tobenden Elemente langsam immer deutlicher in den Vordergrund tritt, um schließlich alleinig in strahlendem *Des-Dur* als Ankündigung einer neuen, besser gefügten und gerechteren Weltordnung die Tetralogie versöhnlich und voller Hoffnung zu beschließen.⁶⁶ In dieser neuentstehenden Welt wird auch der nunmehr freie Mensch seinen ihm zukommenden Platz einnehmen können.

Es wäre sicherlich verfehlt, behaupten zu wollen, Wagner habe einen großen Teil des zweiten Aufzuges seiner *Götterdämmerung* aus der Gerichtsszene der *Eumeniden* gleichsam herausgearbeitet. Dennoch verdeutlicht gerade ein Vergleich dieser beiden Dramensszenen, wie sehr Wagner zeitweise unter dem Einfluß aischyleischen Gedankengutes stand. Bei der Konzeption der *Götterdämmerung* haben ihn die *Eumeniden* zweifellos – bewußt oder unbewußt – maßgeblich geleitet. Diese Wirkung scheint Wagner denn auch klar empfunden zu haben. Als seine Frau Cosima ihn einmal auf verschiedene Parallelen zwischen der *Orestie* und dem *Ring* aufmerksam machte, konstatierte er schließlich: „Es stimmt zu meiner Arbeit.“⁶⁷

⁶⁴ Die Figur des Wotan in der *Götterdämmerung* ist freilich das Produkt einer langjährigen gedanklichen Entwicklung, in deren Zuge Wagner den Gott letztlich stark vom Zeusbild des Aischylos abgerückt hat. Daß Wotan jedoch zunächst in enger Anlehnung an den aischyleischen Zeus konzipiert war, verdeutlicht noch ein kurzer Abschnitt aus *Siegfrieds Tod*, in dem Brünnhilde folgende Worte in den Mund gelegt sind: „Nur einer herrsche: Allvater! Herrlicher du!“ (R. Wagner, „Siegfrieds Tod“, in: *GS* II, S. 227; vgl. dazu auch Schadewaldt, S. 370). Die unmittelbare Wirkung des Aischylos-Erlebnisses auf Wagner (vgl. etwa die bereits erwähnte ähnlich lautende Formulierung Ζεὺς Ὀλυμπίων πατήρ, Eum. 618) ist somit auch für die Figur des Wotan greifbar, die erst in späterer Zeit jene komplexe Struktur angenommen hat, mit der sie schließlich im vollendeten *Ring* erscheint.

⁶⁵ Giselher Klebe, „Zur Walküre“, Beitrag zum Programmheft der *Walküre* an der Deutschen Oper am Rhein, Duisburg 1990, S. 1–7. Das erwähnte Motiv, in der Literatur gewöhnlich als „Erlösungsmotiv“ bezeichnet, erscheint zuvor lediglich im 3. Aufzug der *Walküre* (1. Szene), wo es den Jubel Sieglindes bezeichnet, die in diesem Augenblick erfahren hat, daß sie einen Sohn (Siegfried) erwartet.

⁶⁶ Gegen diese Interpretation des Endes des *Rings* vgl. allerdings neuerdings Udo Bernbach, *Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*, Frankfurt a. M. 1994, S. 304 ff.

⁶⁷ C. Wagner, *Die Tagebücher* Bd. 2, S. 552. Einzelheiten der Parallelen zwischen der *Orestie* und dem *Ring* werden im Kontext nicht genannt.