

Gert Mattenklott

## „Zu End ewiges Wissen!“

Richard Wagners Ästhetik der Überbietung  
im Zeichen der Commune

In der *Götterdämmerung* ist Wagner zum Äußersten entschlossen. „Viel Zeit muß ich haben, – denn was ich niederschreibe, ist eben alles Superlativ“, schreibt er an den Freund Anton Pusinelli, als er die Partitur beginnt (Brief vom 12. Januar 1870). Höhepunkt und Krönung ist dieses letzte Werk des *Rings* nicht allein, indem es die Erzählung des Nibelungen-Mythos zur Katastrophe führt. Der dramatischen Steigerung im Stoff sollte eine climax im Stil entsprechen; schon darum, weil dieser Stoff an sich seine superlativischen Effekte aus einer bedenklichen Nähe zur Kolportage gewinnt. Es brauchte schon eine besondere Beleuchtung, um das Betrugsmanöver der vornehmen Komplizen an Brünnhilde aus dem Licht einer allzu wirkungsbedachten Räuberpistole zu rücken. Wie ein Stoßseufzer aus gegebenem Anlaß klingt deshalb in demselben Brief an Pusinelli die Selbstcharakteristik des „auf Abenteuer allversessenen Sonderlings“: „. . . weil ich – gerade als ‚Opernkomponist‘, – dem allertrivialsten Kunstwesen für meine Lebenstätigkeit zugeeignet bin, und gerade hier ein Kunstwerk zu verwirklichen im Sinn habe, welches alle übrigen Kunstgattungen durchaus überbietet.“

Für das Abenteuer der *Götterdämmerung* scheinen die Impulse des Überbietens und Überholens, der maximalen Steigerung und des Exzesses geradezu die Bedeutung eines ästhetischen Imperativs gewonnen zu haben, dem er die eigene Arbeitskraft wie ein Märtyrer dem Schicksal unterstellt. An Ludwig II. schreibt er ein paar Monate nach dem Brief an Pusinelli über die Leiden bei der Niederschrift: „So geht es nun aber eigentlich mit jeder neuen Szene fort: die Unermeßlichkeit der sinnvollsten Arbeit, die ungemaine Gedrängtheit des musikalischen Gewebes, weil sie hauptsächlich durch die lakonische Gedrängtheit des Dialoges gerade dieses Teils des großen Dramas, wo alles Handlung ist, bedingt wird, die genaue Bekanntheit mit meiner nun unveräußerlich ge-

wordenen Art der zartesten und bedeutendsten Auffassung und Ausführung des anscheinend geringfügigsten Details, dies Alles steht dann vor mir und erscheint mir wie eine übermäßige Anforderung an meine eigene Lebenskraft“ (Brief vom 5. Mai 1870).

Kaum irgendwo ist von der *Götterdämmerung* die Rede als in solchen Beteuerungen einer äußersten Überschreitung; vom „ungeheuren Werk“ ist die Rede, vom „monstruoson opus“, und tatsächlich steht auch der dramatische Text selbst gänzlich im Bann dieser Exaltation. Nichts Geringeres als das Ende der Ewigkeit verkünden schließlich die Nornen gleich zu Anfang:

Zu End' ewiges Wissen!  
Der Welt melden  
Weise nichts mehr-  
hinab zur Mutter, hinab!<sup>1</sup>

Dieser Endzeit sind nur Helden gewachsen, die auf ihre Weise ebenfalls unübertrefflich sind: „der herrlichste“, der „überfrohe“, „stärkste Held“, „der streitlichste Mann“, der „echteste Sohn“ wird Siegfried genannt, und als „das schönste Weib“ Gutrunne zweifelt, ob sie Siegfried reizen könnte, sagt sie:

Ist er der herrlichste  
Held der Welt,  
der Erde holdeste Frauen  
friedeten längst ihn schon.<sup>2</sup>

Ein non plus ultra sind selbst die Requisiten. Ein „riesiger Wurm“ bewacht den „neidlichsten Schatz“, und „von edlerer Zucht“ gibt es kein Roß als Grane. Schließlich sind auch Tempo und Dynamik unermesslich: „in höchster freudiger Aufgeregtheit“, „wild aufge-regt“, „in höchstem Entzücken“ stürzen, stürmen und brausen die Personen „heftig“ durch die Szene, und wenn sie stillstehen, so sind sie „in Schauder regungslos gefesselt“, „in höchster Ergriffenheit“ oder „in furchtbarer Verstimmung“.

Hier wirkt anderes als individueller Geschmack. Es gibt eine verborgene, höchstens halb bewußte Kontinuität des ästhetisch Maßlosen in der deutschen Kunsttradition vom Barock des 17. Jahrhunderts über den Sturm und Drang Klingsers und Füllis und die Literatur des Jungen Deutschlands bis zum Expressionismus. Wagner hat an ihr Anteil. Sie bildet sich um die künstlerische Metapher der Grenzüberschreitung. Die überlieferten Modellkulturen erscheinen hier nur noch als fesselnder Zwang. Die hilflose Not der superlativischen Gebärden rührt aber daher, daß auf einer Skala der Quantitäten bezeichnet werden muß, was als neue Quali-

tät gemeint ist, aber noch nicht artikuliert werden kann. Allemal steht das Ungenügen an einer bloß noch formelhaft zitierten Bildung am Anfang, ein Überdruß am Akademismus, am Verschulthen, an unverbindlicher Spielerei oder philiströser Erstarrung. Klassizismus und Rokoko, Biedermeier und Fin de siècle erscheinen ihren naturalistisch argumentierenden Kritikern als überbildet. Das Pathos der Superlative lebt dementsprechend von der Vision einer Rückbildung der fremd gewordenen Formen in natürlichen Ausdruck.

Man hat Wagners künstlerische Kraftgebärden als Angriff gegen die bourgeoisen Betulichkeiten des Biedermeiers gedeutet – für die Zeit um 1850 zu Recht. Als er aber die *Götterdämmerung* niederschreibt, sind die ästhetischen Zierlichkeiten des ersten Jahrhundertdrittels nur noch Spielmaterial neben anderem. Die Krise einer bestimmten Tradition, der klassisch-antikisierenden, ist zur Krise von Tradition überhaupt geworden. Keine gilt mehr als die andere. Übermächtig scheinen statt dessen Modekultur und historisches Kunstgewerbe zu sein, für die jeder Stil zitierbar geworden ist. In seinem Beethoven-Essay von 1870 klagt Wagner: „Der Mode stellt sich bei dem steten Bedürfnis nach Neuheit, da sie selbst nie etwas wirklich Neues produzieren kann, der Wechsel der Extreme als einzige Auskunft zu Gebote: [ . . . ] Jetzt wechseln Antike und Rokoko, Gotik und Renaissance unter sich ab; die Fabriken liefern Laokoon-Gruppen, chinesisches Porzellan, kopierte Raphaele und Murillos, etrusische Vasen, mittelalterliche Teppichgewebe; dazu Meubles à la Pompadour; Stukaturen à la Louis XVI.; der Architekt schließt das Ganze in Florentinischen Stil ein und setzt eine Ariadne-Gruppe darauf. – Nun wird die ‚moderne‘ Kunst ein neues Prinzip auch für den Ästhetiker: das Originelle derselben ist ihre gänzliche Originalitätslosigkeit, und ihr unermeßlicher Gewinn besteht in dem Umsatz aller Kunststile, welche nun der gemeinsten Wahrnehmung kenntlich, und nach beliebigem Geschmack für jeden verwendbar geworden sind.“<sup>3</sup>

Von dieser „Moderne“ will Wagner sich absetzen. Grenzüberschreitend sind seine Superlative, indem das Äußerste, um das sie werben, statt in der Sphäre ästhetischer Konkurrenz um die originellste Erfindung bzw. in einem konkurrenzenthobenen Raum spielerischer Beliebigkeit in einem Niemandland liegen soll, das zugleich unvordenklich weit zurück und unvorstellbar fern voraus liegt. Alles läuft darauf hinaus, die Kunst in ihrem eigenen Medium niederzukämpfen, auf eine Vision überwältigender Lebens-

fülle mit den Mitteln der Kunst; die Suggestion von Unmittelbarkeit mit souverän entfalteter artistischer Technik.

Das Unmittelbare ist das Unverhältnismäßige. Seine Ausmaße lassen sich nicht in Relationen angeben. Der Vergleich endet im Superlativ als eine Metapher für Unvergleichlichkeit. Für die nachantike Gegenwart hat Wagner einzig der Musik eine derart fundamentale Wirkung zugebilligt. In der Beethoven-Schrift von 1870 beschreibt er sie als „die höchste Ekstase des Bewußtseins der Schrankenlosigkeit“<sup>4</sup>. Während Werken der bildenden Kunst gegenüber kontemplative Anschauung und raisonnierender Intellekt ihr Recht behaupten, könne die Musik das Gemüt mit der plötzlichen Gewalt des Erhabenen erregen. Damit fällt das kunstphilosophische Stichwort, das Wagner zur Zeit der *Götterdämmerung* auf seinen superlativischen Stil angewendet sehen will. Das Erhabene ist der Inbegriff des Äußersten, von dem die Musik eine Vorstellung erzeugen soll: statt der Überzeugungsarbeit des philosophischen Begriffs und anstelle der sanften Eindringlichkeit des sinnlichen Scheins der Idee des Schönen beeindruckt das Erhabene die Seele mit der Macht des Schreckens.

Es ist ein Schrecken angesichts der drohenden Überflutung aus chthonischen Schichten, für die in der mythologischen Textur der *Götterdämmerung* die natürlichen Elemente, zumal Wasser und Feuer stehen. Wagner hat sich ihre Wirksamkeit unter der Anleitung von Schopenhauer im wesentlichen als entdifferenzierend und regressiv vorgestellt: als den Kollaps der Welt der Erscheinungen in ihren sich ewig fort-differenzierenden Verhältnismäßigkeiten in einem schrankenlos mächtigen Willen, dem der Künstler sich in wollüstigem Rausch vermählt.

Die Differenziertheit der Individuen, wie sie durch die Konventionen von Recht und Moral bestätigt und überliefert ist, soll als ein Wahn niedersinken. Die Parole, mit der Hölderlin das bürgerliche Freiheitspathos der Französischen Revolution in den Deutschen Idealismus übersetzt hatte: „Unterschiedenes ist gut“, kontert Wagner mit der Idee kollektiv entschänkter Individuation. Der Urwillen, in dessen schicksalhaft uninteressierten Vollzug sich das bürgerliche Individuum enthusiastisch aufzulösen sehnt, bricht das Recht der Verträge, und es zerbricht die Weisheit ihrer relativen Balancen mit der Macht ursprünglicher Setzungen.

Die bürgerlichen Intelligenzen, denen die Aufgabe zufallen sollte, die Vernunft nach den Grundsätzen von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit in Institutionen zu verankern, mußten ästhetisch unansehnlich sein, selbst wenn sie den schmutzigen Machen-

schaften des Kapitalisten Alberich und seiner mißratenen Nachkommen fernblieben. Ihre mehr vermeidende als anleitende, eher zögernde als entschließende Rationalität, ihre ernüchternde und unendlich differenzierende Kasuistik konfrontiert Wagner mit der geballten Positivität eines Helden „in der natürlichsten, heitersten Fülle seiner sinnlich begabten Kundgebung, [ . . . ] der männlich verkörperte Geist der ewig und einzig zeugenden Unwillkür, des Wirkers wirklicher Taten, des Menschen in der Fülle höchster, unvermittelbarster Kraft und zweifellosester Lebenswürdigkeit.“<sup>5</sup> Als „verkörperter Geist“, als ein Vorstellungs- und Wunschbild hat Wagner ihn geben wollen, als eine Allegorie im Verstande seines Beethoven-Essays. Vom Erhabenen, so ist dort zu lesen, könne der Künstler nicht unvermittelt sprechen. Wie der Träumer, wenn er – aus den Tiefen der Reise nach innen in die äußere Welt zurückkehrend – an der Grenze zum Erwachen allegorische Bilder erfindet, in die er die namenlosen Traumgesichte rahmt, so müsse der Künstler die ekstatische Erfahrung des allmächtigen Willens in gewisse Figuren fassen.

Wollen wir uns ein wahres Paradies von Produktivität des menschlichen Geistes vorstellen, so haben wir uns in die Zeiten vor der Erfindung der Schrift und ihrer Aufzeichnung auf Pergament oder Papier zu versetzen. Wir müssen finden, daß hier das ganze Kulturleben geboren worden ist, welches jetzt nur noch als Gegenstand des Nachsinnens oder der zweckmäßigen Anwendung sich forterhält. Hier war denn auch die Poesie nichts anderes als wirkliche Erfindung von Mythen, d. h. von idealen Vorgängen, in welchen sich das menschliche Leben nach seinem verschiedenen Charakter und objektiver Wirklichkeit, im Sinne von unmittelbaren Geistererscheinungen, abspiegelte. Die Befähigung hierzu sehen wir jedem edel Volke zu eigen, bis zu dem Zeitpunkte, wo der Gebrauch der Schrift zu ihm gelangt. Von da ab schwindet ihm die poetische Kraft, die bisher wie im steten Naturentwicklungsprozeß lebendig sich gestaltende Sprache verfällt in den Kristallisierungsprozeß und erstarrt; die Dichtkunst wird zur Kunst der Ausschmückung der alten nun nicht mehr neu zu erfindenden Mythen und endigt als Rhetorik und Dialektik.<sup>6</sup>

Siegfried ist das Denkbild des Ressentiments gegen die einschränkende Verhaltenheit der Aufklärung. Die Welt des dialektisch Verhältnismäßigen und Relativen, der Verträge und ihrer Interpretation – wie überhaupt in einer tiefsten Dimension der Schrift-Abstraktionen – soll durch sein positives Wirken zersplittern wie der Speer aus dem Holz der Weltesche mit der Runenschrift. – Wagners Umwertung der klassischen Ästhetik ersetzt das dialektische Denken durch die gnostische Konfrontation von Mächten der Fin-

sternis und der Helligkeit. Als ein Lichtbringer tritt Siegfried auf, und sein Überschwang überwindet die Welt des Kapitals als eine demimonde von Unmoral, Schmutz und körperlicher Mißgestalt. Antikapitalist ist Siegfried als allegorische Figur, indem er das Absolute gegen das Relative geltend macht. Dieser Absolutismus ist nun aber auf dunkle Weise an die Sphäre des Todes als sein Schicksal verwiesen, auch dies eine Grenze, die überschritten werden muß.

Hans Mayer hat zeigen können, wie in der Entstehungsgeschichte der *Götterdämmerung* der freie, tätig egoistische Wille des zunächst jungdeutsch-anarchistisch entworfenen Helden unter dem Einfluß Schopenhauers einem nunmehr passiv wirkenden Willen der Einfühlung ins Schicksalhafte weicht. Anstelle der Vernichtung des Staatlichen, um den Menschen zur Freiheit zu erlösen, Selbstvernichtung im Opfertod, um erlöst zu werden; eine heimliche Wandlung zum Passionsspiel, für die ein Brief an den Freund August Röckel ins Waldheimer Zuchthaus das sprechendste Dokument ist. Dort heißt es: „Wir müssen sterben lernen, und zwar sterben, im vollständigsten Sinn des Worts, die Furcht vor dem Ende ist der Quell aller Lieblosigkeit, und sie erzeugt sich nur da, wo selbst bereits die Liebe erleuchtet . . . Wodan schwingt sich bis zu der tragischen Höhe, seinen Untergang – zu wollen. Dies ist Alles, was wir aus der Geschichte der Menschheit zu lernen haben: das Notwendige zu wollen und selbst zu vollbringen. Wodan ist nach dem Abschied von Brünnhilde in Wahrheit nur noch ein abgeschiedener Geist: seiner höchsten Absicht nach kann er nur noch ge w ä h r e n lassen, es gehen lassen, wie es geht, nirgends aber mehr bestimmt eingreifen, deswegen ist er nun auch ‚Wanderer‘ geworden: sieh Dir ihn recht an! Er gleicht uns aufs Haar; er ist die Summe der Intelligenz der Gegenwart, wogegen Siegfried der von uns gewünschte, gewollte Mensch der Zukunft ist, der aber nicht durch uns gemacht werden kann, und der sich selbst schaffen muß durch unsere Vernichtung“ (Brief vom 25. Januar 1854).

Ein nach innen gewendetes Auge, welches nach außen gerichtet zum Gehör wird, so faßt Wagner in der Beethoven-Schrift das allegorische Vermögen des Musikers. Vor seinem eigenen inneren Gesicht erscheint zur Zeit der *Götterdämmerung* wie in einem Traum von großer Magie das Lichtbild einer Welt, in dem die äußere Wirklichkeit aus demselben zugleich herzhaften und ätherischen Urstoff ist wie die Seele des Helden. Begierig nach Vereinigung und zum Rausch entschlossen, steigert er die Visionskraft für das innere Bild bis zur Schwelle einer Intensität, in der Lust und

Schmerz identisch werden. Doch mischen sich in das Innenbild der romantischen Sehnsucht, die dem nüchternen Alltag zwischen Vormärz und Reichsgründung entkommen möchte, die Geräusche des Verdrängten. Es sind die Berichte des vergeblichen und gescheiterten Lebens, Erzählungen von hochfliegenden Projekten und ihrer schäbigen Niederkunft im Alltag der Geschäfte, lauten Weltverbesserungsplänen und ihrer stillschweigenden Enttäuschung.

In die großen Werke des europäischen Desillusionismus, allen voran die zeitgenössischen Romane Flauberts, gehen diese Widersprüche – mit einem auf Flaubert gemünzten Wort Heinrich Manns – als enttäuschte Romantik ein, als sehnsüchtige Verneinung einer *unio mystica* von Seele und Welt angesichts einer schnöden Wirklichkeit. Anders bei Wagner. In der Erneuerung des Trauerspiels von *va-banque*-Unternehmen und Katastrophe, Griff nach den Sternen und Opfertod leistet er den spezifisch deutschen Beitrag zum europäischen Desillusionismus; er als einziger.

Die Enttäuschung des Scheiterns deutet er um als einen Gewinn, den das Subjekt über sich selbst davonträgt. Indem es sein Scheitern ästhetisch-phantasmagorisch vorwegnimmt, seinen Erdenweg also vom Ende her furchtlos todesbereit und zum Äußersten entschlossen überblickt, erwirbt es den erhabenen Zustand, in dem Wagner die Resignation der enttäuschten Romantiker durch metaphysische Verklärung überbieten wollte.

Die Visionen des nach innen gerichteten Blicks müßten von den Klagen der Gescheiterten überlagert werden, denen das nach außen gerichtete Ohr sich nicht verschließen kann, wenn diese Verklärung nicht wäre. Woher ihre Zuversicht? Denn wohl folgt Wagners Selbstverständnis des Opfertodes, wie er es in dem zitierten Brief an Röckel ausspricht, eng bis zur Paraphrase den Verheißungen des Passionsspiels. Danach ist der Lohn des heldischen Martyriums zwar nicht von dieser, um so zuverlässiger aber von jener Welt, in der der Mensch sein transzendentes Obdach hat. Freilich verschwimmen die Konturen dieser metaphysischen Heimat in den feuchten Nebeln, die am Schluß der *Götterdämmerung* über der Brandstätte von Siegfrieds Ende aufsteigen. Die Szene bleibt heidnisch bis zum Schluß. Mag Siegfrieds Tod auch von der Aura der Passion verklärt werden, so ist deren christlicher Sinn doch nicht zitierbar. Nicht in Erwartung eines ewigen Lebens stürzt sich Brünnhilde zu dem Geliebten in die Flammen, sondern todesbegierig auf ein ewiges Ende.

Was mit diesem Ende bleibt, so bedeutet das Schlußbild, ist der erhabene Rhythmus der Elemente; genauer, das hohe Paar versinkt in seinem deutschen Element. Der Rhein ist auf mystische Weise Schoß und Grab und alles überdauernd. Mit "sprachloser Erschütterung", so Wagners Szenenanmerkung zum Schlußbild, nehmen die Männer und Frauen, die das tableau umstehen, nicht bloß den Tod der alten Götter wahr, sondern sich selbst als Überlebende. Von ihnen ist mit dieser Bemerkung erstmals die Rede: als wären sie das Produkt des Vernichtungswerks, dem soeben Götter und Helden zum Opfer fielen. Das Superlativische im höchsten Zenit des monumentalen Todes gebiert unversehens „die Leute“ in ihrer schlichtesten Funktion von Zaungästen, die soeben begreifen, daß sie davongekommen sind. Um ihretwillen, so müssen wir begreifen, hat alles stattgefunden.

Berge mußten kreißen, um diese ergriffenen Bürger am Niederrhein zu zeugen, die anders als durch das ganze Andere nicht mehr zu bewegen sind, so tief hat das Modische ihnen den Sinn verwirrt. Immer in dieser vielstündigen Katastrophe waren sie stillschweigend gegenwärtig, das Publikum des 19. Jahrhunderts, das den Untergang dieser Götter bezeugen und in Siegfrieds symbolischer Repräsentanz befördern soll. Die Szene der *Götterdämmerung* ist für Wagner die eigene Gegenwart. Die Niederschrift der Partitur fällt in die Zeit des deutsch-französischen Krieges und der Commune. Wie Nietzsche seine Schrift über *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, so hat Wagner den letzten Teil des *Rings* auch als einen kulturphilosophischen Kommentar zu den Kriegs- und Revolutionsereignissen gesehen. – 1871 schreibt er die Einleitung zum Dritten Teil seiner Gesammelten Schriften. Er beginnt sie mit einem Zitat Carlyles, das von der Französischen Revolution als einem „Ereignis der ausbrechenden Selbst-Verbrennung“<sup>8</sup> spricht, dem Anfang eines lange währenden Endes in der Form eines möglicherweise Jahrhunderte dauernden Zwischenreiches der Anarchie. Carlyles Appell ruft zur Tat: „kürzt es ab, gebt euer Herzblut hin, es abzukürzen, ihr heroisch Weisen, die da kommen.“<sup>9</sup> Wagner wußte, wo das Reich dieser Anarchie in seiner Gegenwart lag, und er sah den Adressaten vor Augen, an den Carlyles Aufforderung einzig gerichtet sein konnte. So schließt er seine eigene Betrachtung mit den Worten: „Nach der eigenen hohen Meinung, welche der geistvolle Geschichtsschreiber von der Bestimmung des deutschen Volkes und seines Geistes der Wahrheit kundgibt, dürfte es nämlich als kein leerer Trost erscheinen, daß wir die „heroischen Weisen“, welche er zur Abkür-

zung der Zeiten der grauenhaften Weltanarchie aufruft, in diesem deutschen Volke . . . als urvorbestimmt geboren erkennen. Denn mir ist es aufgegangen, daß, wie mein Kunstideal sich zu der Realität unseres Daseins überhaupt verhalte, dem deutschen Volke die gleiche Bestimmung in seinem Verhältnis zu der in ihrer ‚Selbstverbrennung‘ begriffenen, uns umgebenden politischen Welt zugeteilt sei.“<sup>10</sup>

Die „Selbstverbrennung“ bot sich als Bild für den anarchistischen Zustand der politischen Kultur des letzten Jahrhundertdrittels aufgrund eines auch von Nietzsche mit Erschütterung aufgenommenen Gerüchts an, das vom Brand des Louvre in den Turbulenzen der Pariser Commune-Kämpfe wissen wollte. Das Licht dieses vermeintlichen Flammenmeeres mischt sich für den Schöpfer der *Götterdämmerung* mit dem des Feuersturms im Göttersaal. Paris und Walhall erhellen wechselseitig die Bedeutung ihrer Katastrophen. Daß das apokalyptische Erlöschen der „Summe der Intelligenz der Gegenwart“ eine Vorbedingung kultureller Erneuerung sei, war Wagner bereits früher geläufig, wie der zitierte Brief an Röckel zeigt. 1871 findet er für die „heroischen Weisen“ aus Deutschland die gleiche Rolle, die er Siegfried beim Untergang der alten Götter zuerkannt hatte: der verkürzenden Heldentat, die den Opfertod nicht fürchtet. Während er die deutschen Waffen siegreich nach dem „Zentrum der französischen Zivilisation“<sup>11</sup>, dem „Ursitze der frechen Mode“<sup>12</sup>, durch die die Individuation in die Welt gekommen, zum Mittelpunkt der Schrift- und „Buchstabenkrankheit der Gehirne“<sup>13</sup> hinstürmen sieht – dies alles in der Beethoven-Schrift –, will er mit Poesie und Musik der *Götterdämmerung* die tabula rasa für die große schriftfreie Gesundheit schaffen, die er sich nach der Katastrophe erhofft. „Die Haltung ‚Europas‘ muß man jetzt studieren, um inne zu werden, in welcher Welt man lebt. Ich gestehe, daß, wenn ich Moltke und das deutsche Heer nicht vor mir sähe, ich gar, gar nichts erkennen würde, was mir Hoffnung machen könnte. So brauche ich mir z. B. nur so eine Dresdner Aufführung eines meiner Werke zu denken, um sogleich allen Mut sinken zu lassen. Und – wie tief und genau hängt das alles zusammen.“ So verknüpft er in einem Brief an Pusinelli das Schicksal seiner Musik eng mit dem des deutschen Heeres vor Paris (Am 9. November 1870).

Die Kunst der *Götterdämmerung* erschöpft sich freiwillig nicht in solchen Zusammenhängen. Doch lassen sie sich als eine erste Versinnlichung der Allegorien verstehen, die Wagner seinem Publikum mit Siegfrieds erhabenen Exzessen vor Augen stellen wollte.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Wagner, Richard: *Götterdämmerung*, in: Ders., *Dichtungen und Schriften*, Jubiläumsausgabe in 10 Bänden, hrsg. v. Dieter Borchmeyer, Frankf. a. M. 1983, Bd. 3, S. 243-314, hier: S. 249.
- <sup>2</sup> Ebd., S. 254.
- <sup>3</sup> Wagner, Richard: *Beethoven*, in: Ders., *Dichtungen und Schriften*, Bd. 9, S. 38-109, hier: S. 102.
- <sup>4</sup> Ebd., S. 56.
- <sup>5</sup> Wagner, Richard: *Eine Mitteilung an meine Freunde*, in: Ders., *Dichtungen und Schriften*, Bd. 6, S. 199-325, hier: S. 308.
- <sup>6</sup> Wagner, *Dichtungen und Schriften*, Bd. 9, S. 98.
- <sup>7</sup> Wagner, *Dichtungen und Schriften*, Bd. 3, S. 313.
- <sup>8</sup> Wagner, *Dichtungen und Schriften*, Bd. 6, S. 192.
- <sup>9</sup> Ebd., S. 193.
- <sup>10</sup> Ebd., S. 198.
- <sup>11</sup> Wagner, *Dichtungen und Schriften*, Bd. 9, S. 96.
- <sup>12</sup> Ebd., S. 109.
- <sup>13</sup> Ebd., S. 99.