

Mária Magdolna Davidesz

Figurenkonzeption und Figurenkonstellation im Opernzyklus „Der Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner*

Die Grundlage der Arbeit stellt die vorgangszentrische Auffassung der Figuren dar. Meiner in Anschluss an Étienne Souriau entworfenen These zufolge will die Vorgangsfigur jemandem (der positiven Zielfigur) ähnlich sein oder sich von jemandem (von der negativen Zielfigur) unterscheiden, dafür benutzt sie die Kraft von jemandem (der Mittelfigur), wobei verschiedene Kräfte (die abstrakten Mittelfiguren) auf sie wirken. In der Arbeit werden die einzelnen Figuren des Opernzyklus unter diesem Aspekt analysiert. Nach ihrer eingehenden Untersuchung lässt sich feststellen, dass man Wotan als Vorgangsfigur betrachten kann. Die Mittelfiguren (z.B. Hunding, Siegmund, Gunther, Guttrune) treten als Boten der Götter auf und vermitteln ihren Willen, wobei die Frauenfiguren als positive Zielfiguren, die Nibelungen hingegen als negative Zielfiguren, als Antagonisten auf Wotan wirken. Sie alle helfen bei der Erzählung von Wotans Entwicklungsgeschichte, der die Stationen eines Menschenlebens durchwandert.

Schlüsselwörter:

Medienwissenschaft, Opernzyklus, Figurenkonstellation, Richard Wagner, Der Ring des Nibelungen

0. Einführung

Eine Oper ist eine sehr komplexe Gattung. Das Wort selbst stammt auch vom lateinischen Wortstamm *opus*, das ‚Werk‘ bedeutet. Im „Grossen Lexikon der Musik“ von Honegger und Massenkeil findet man die folgende Definition:

[Die] Oper ist der [...] Sammelname für eine profane dramatische Handlung, die sich im Zusammenwirken von Sprache, Szene und (im Unterschied zu den verschiedenen Formen des Schauspiels mit Musikeinlagen) durch die Musik konstituiert. [...] Gemäß der Grundbestimmung der Oper behält im Zusammenspiel der Elemente (Musik, Sprache, Szene) stets die Musik den Vorrang. (Honegger/Massenkeil 1981: 105f.)

Eine Oper hat dramatische Wurzeln, sie wurde auch Musikdrama genannt (Asmuth 1990: 22). Die Musik war bereits in der Antike auch ein charakteristisches Merkmal des Dramas. Das Wort *drama* bedeutet im griechischen ‚Handlung, Geschehen‘ (Asmuth 1990: 4–5). Nach Aristoteles bestimmen die drei wichtigsten Elemente – *mythos* (die Handlung), *lexis* (die Rede) und *opsis* (die Szenerie) – die komplexe Eigenart des Dramas; *ethe* (Charaktere) und *diánoia* (Absicht, Gedanken) sind als Bestandteile des *mythos* zu betrachten (Aristoteles 1989). Unter den Bestandteilen, die Aristoteles in seiner *Poetik* als Elemente einer Tragödie

* Betreut wurde die Arbeit von Tünde Radek.

nennt, ist *melopoiia* (der Gesang, die Musik) als möglich, aber nicht als notwendig angegeben (Asmuth 1990: 4). Bernd Hamacher nimmt auch den (Bühnen-)Raum dazu, als den medialen Ort eines Dramas (Hamacher 1997: 129). Wolfgang Kayser denkt die vorigen weiter: Falls Raum, Figur und Handlung die wichtigsten Bauelemente sind, kann man das Drama nach „Figuredrama“, „Raumdrama“ und „Handlungsdrama“ differenzieren, je nachdem, welches Merkmal im Vordergrund steht (Kayser 1983: 368–373).

Die Musik begleitete das Drama in einem bestimmten Sinne immer. Es war nur eine Frage der Zeit, wann die *melopoiia* unter diese Aspekte aufgenommen und damit das „Musikdrama“, also die Oper geboren wird. Es ist wichtig zu bemerken, dass die Oper zwar oft Musikdrama genannt wird, die beiden Begriffe Wagner zufolge aber nicht identisch sind: „[D]er Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war [...]“ (Wagner 2000). Wagner bestimmt das Musikdrama wie folgt:

Ich kann mich der schmeichelnden Ansicht einer so angenehmen Lage der Dinge nicht hingeben, und dieß um so weniger, als ich nicht weiß, was ich unter dem Namen „Musikdrama“ begreifen soll. [...] Ich rathe nun meinen Herren Fachkonkurrenten, für ihre der Bühne des heutigen Theaters gewidmeten musikalischen Arbeiten recht wohlbedächtig die Benennung „Oper“ beizubehalten [...]. (Wagner 1873: 359, 363)

Die Vielzahl der Möglichkeiten faszinierte auch Richard Wagner: „Wagners Idee vom Drama als ‚Gesamtkunstwerk‘, in dem alle Künste – das heißt die Bedeutungssysteme des Dramas: Wort, Musik, Bild – vollständig verschmelzen, ist der höchste Ausdruck dieser extremen Sicht der dramatischen Funktion von Musik.“ (Esslin 1989: 91) Aus diesem Grund wird im Weiteren in den Begriff des Dramas auch der Begriff der Oper miteingeschlossen, weil die Aussagen über das Drama auch für die Gattung der Oper gelten.

Die Entstehung des „Ring“ ist genau so monumental wie der Zyklus selbst:

Der Ring des Nibelungen hat Wagner mehr als 26 Jahre beschäftigt. Die „Götterdämmerung“ wurde am 21. November 1874 beendet. [...] Wagner befasste sich während seiner Dresdner Jahre von 1842 bis 1849 intensiv mit alter Literatur. [...] Selbstverständlich hatte die Lektüre auch mit der Suche nach Opernstoffen zu tun, doch war sie nicht darauf fixiert (Voss 2012: 333).

Wagner beschäftigte sich ursprünglich mit der Idee einer einzigen Oper mit dem Titel „Siegfrieds Tod“, eine Tetralogie war nicht geplant. „Die Idee dazu wurde erst im Herbst 1851 entwickelt. Die Entstehungsgeschichte des ‚Ring des Nibelungen‘ beginnt im strengen Sinne daher erst 1851.“ (Voss 2012: 333) Im August 1876 fand die erste Aufführung des ganzen „Ring“ im Festspielhaus Bayreuth statt, in der Regie von Wagner selbst. „Wagner sah in der Oper seiner Zeit nichts anderes als einen Bestandteil der aristokratisch-bürgerlichen

Unterhaltungsindustrie. Als auf Kommerz gegründet, konnte sie nur Tagesware sein, hohl und oberflächlich.“ (Voss 2012: 335) Wagner wollte sich von seiner zeitgenössischen Kulturwelt bewusst lossagen. „Der Ring des Nibelungen‘ sollte der radikale Bruch mit der Oper sein. Die unkonventionellen Lösungen, die Wagner fand, lassen bis heute den revolutionären Impuls spüren.“ (Voss 2012: 335)

1. Der Zusammenhang zwischen der Handlung und den Figuren

1.1 *Mythos*, Mythologie und Handlung

Wagner beschäftigt sich gern mit mythologischen Themen, weil sie ein weites Feld für weitere Assoziationen und Konnotationen bieten. Die Mythologie kann aber mit *mythos* nicht gleichgesetzt werden, es liegt ein Bedeutungswandel vor:

Nach Aristoteles ist das Wichtigste im Drama der *mythos*. [...] *Mythos* ist heute Inbegriff eines vorhistorischen, religiös-archaischen Weltbildes oder auch entsprechender neuerer Denkweisen. [...] Aristoteles, dem bescheideneren Ursprungssinn des Wortes (‚Erzählung, Geschichte‘) verpflichtet, meint damit kaum mehr als den Ereigniszusammenhang, der den Inhalt des Dramas ausmacht und den wir im Anschluß an die lateinische Entsprechung *fabula* als Fabel zu bezeichnen gewohnt sind (nicht zu verwechseln mit der Gattung der äsopischen Tierfabel). Der Blick auf die „mythologische“ Sagenwelt, aus der Tragiker seiner Zeit ihre Themen schöpften, mag mitspielen [...]. Im übrigen betrachtete man in der Antike die Personen und Ereignisse der Mythologie nicht als erfunden, sondern als Zeugen einer geschichtlichen Frühzeit. Daß der *mythos* des Dramas erfunden sein müsse, wie es spätere Theoretiker (z.B. Harsdörffer und Gottsched) im Zusammenhang des sonstigen Wortsinns von *Fabel* verstanden, ist jedenfalls von Aristoteles nicht erkennbar mitgemeint (Asmuth 1990: 4–5).

Das Wort „Handlung“ selbst hat mehrere Sinnvarianten. Es kann u.a. sowohl die Behandlung von Gegenständen oder Menschen als auch – nach der Definition des Wörterbuchs von Jacob und Wilhelm Grimm – die „Verrichtung und Kraftäuszerung eines Wesens“ bedeuten. Es gibt also einen qualitativen und einen quantitativen Unterschied zwischen den verschiedenen Deutungen: „Die Handlung im Sinne des zusammenhängenden Geschehensablaufs (*mythos*) erschöpft sich nicht in einer Vielzahl punktueller Handlungen, sie umfaßt auch Begebenheiten, die sich 1. nicht im engeren Sinne, 2. nur mit einiger Mühe oder 3. überhaupt nicht als Handlungen bezeichnen lassen.“ (Asmuth 1990: 5)

Wie diese Erklärungen zeigen, gibt es zahlreiche Definitionen für den Begriff ‚Handlung‘. Pfister bestimmt ‚Handlung‘ nach Axel Hübler als „absichtsvoll gewählte, nicht kausal bestimmte Überführung einer Situation in eine andere“ (Pfister 2001: 269). Diese produktive Definition macht auf die vorgangszentrischen Eigenschaften der Handlung aufmerksam. Es ist wichtig zu bemerken, dass die Handlung keinesfalls nur die Abfolge der Aktionen eines Dramas, in unserem Fall einer Oper bedeutet: Es gibt viele Dramen in der modernen Literatur,

die im Sinne von ‚Geschehen‘ oder ‚Aktion‘ keine Handlung haben, trotzdem sind sie spannend und erwecken das Interesse der Rezipienten, z.B. die „Drei Schwestern“ von Tschechow. In diesem Drama entspricht die Handlung der Pfister’schen Definition, die im Sinne des *mythos* keine Handlung anzeigt, sondern als zielgerichtetes Mittel der Mitteilung des ziellosen, statischen Alltags gilt.

Eins ist den verschiedenen Begriffserklärungen und Definitionen gemeinsam: Handlung bedeutet immer einen Vorgang, der auch eine innere Entwicklung sein kann ohne konkret benennbare Geschehnisse. Man kann es als ‚innere Handlung‘ betrachten: Es gibt ja ein Geschehen, obwohl es nicht zu sehen ist. Asmuth nennt die Handlung „die summative Bezeichnung des Drameninhalts“ (Asmuth 1990: 7). Wir haben es hier also mit einer weit gefassten Definition zu tun und können feststellen, dass diese Definition sowohl äußere als auch innere Vorgänge miteinschließt. Die vorliegende Arbeit operiert mit diesem Aspekt der Definitionen.

1.2 Die Relationen der Figuren

Wie ein Drama beruht auch eine Oper auf den Beziehungen der Figuren. Die Figuren, deren Dialoge im Vordergrund stehen, reagieren aufeinander. Die interpersonalen Reaktionen und Relationen bilden die Grundlage einer Oper. „Die Eigenart einer Figur wird durch die Konstellation aller Figuren mitbestimmt.“ (Asmuth 1990: 96) Aus diesem Grund hat die Figurenkonstellation eine Schlüsselrolle in der Handlung. Nach Pfister ist eine Figurenkonstellation „die Teilmenge des Personals, die jeweils an einem bestimmten Punkt des Textverlaufs auf der Bühne präsent ist“ (Pfister 2001: 235), also die dynamische Interaktionsstruktur. Manchmal wird sie auch als ‚dramatische Konfiguration‘ bezeichnet (Asmuth 1976: 97). Die Verknüpfung der Figuren miteinander, das Verhältnis unter und zwischen den Figuren gehört auch dazu, da auch die abwesenden Figuren eine wesentliche Rolle spielen, wenn z.B. Figuren auf der Bühne Figuren *in absentia* in ihren Dialogen charakterisieren. Aus diesem Grund sollen alle *dramatis personae* immer mitspielen, obwohl nicht alle immer auf der Bühne stehen. Die Handlung eines Dramas oder einer Oper wird immer durch alle Figuren vorgeführt.

Es gibt im Bereich des Theaters eine Redewendung: „Den König spielen immer die Anderen“. Das bedeutet, dass jede Eigenschaft jeder Figur nur durch die Konstellation zur Geltung kommen kann. Eine Figur charakterisiert die anderen zumindest in dem Maße, wie sie sich selbst.

1.3 Die Figurenkonstellation im Allgemeinen

Asmuth ist der Meinung, dass die Figurenkonstellation die Eigenschaften der Figuren stark beeinflusst: „Die Eigenart einer Figur wird durch die Konstellation aller Figuren mitbestimmt.“ (Asmuth 1990: 96) Ich denke, dass es im Grunde genommen umgekehrt ist: Die Eigenschaften der Figuren bestimmen, wo die Figur in der Konstellation eine Stelle hat. Es gibt keine Faustregel dafür, das Personenverzeichnis dürfte in diesem Sinne, wie es Asmuth in Bezug auf Lessings „Emilia Galotti“ behauptet, keinesfalls immer orientierend sein:

Erkennbar wird die Personenkonstellation mehr oder weniger meist schon aus dem Personenverzeichnis, etwa dadurch, dass Odoardo und Claudia Galotti darin als „Eltern der Emilia“, Marinelli als „Kammerherr des Prinzen“ ausgewiesen sind. Auch die dortigen Standes- bzw. Berufsangaben, die auf keine andere Person ausdrücklich Bezug nehmen (Prinz von Guastalla, Graf Appiani, Gräfin Orsina), lassen manchmal schon Rückschlüsse auf das Beziehungsgefüge der Personen und damit auch der Handlung zu. (Asmuth 1990: 97f.)

In diesem Zitat sollte das „manchmal“ besonders betont werden, denn diese Stellungnahme basiert zu stark auf der gewöhnlichen gesellschaftlichen Präkonzeption der Figuren, aber seit dem 20. Jahrhundert werden die Normabweichungen in der Kunst viel intensiver zum Ausdruck gebracht. In einem zeitgenössischen Drama sagt es z.B. gar nichts über eine Figur in Bezug auf die Handlung aus, in welcher gesellschaftlichen Lage die jeweilige Figur verortet wird, es ist sogar oft das Gegenteil der Fall. Die drei Protagonistinnen des Dramas „Präsidentinnen“ von Werner Schwab aus dem Jahr 1990 sind z.B. einfache Frauen. Die heutige Tendenz ist die Überraschung und die Verblüffung des Publikums, die Unterbrechung der Präkonzeptionen, um die Aufmerksamkeit des Zuschauers zu wecken.

Aus diesem Grund denke ich, dass die Figuren durch ihre Eigenschaften die Figurenkonstellation aufzeichnen und nicht im Gegenteil: Man denkt sich nicht eine Figurenkonstellation aus und versucht dann die dazu passenden Figuren zu finden. Im Ablauf der zwei oben erwähnten Prozesse – des Schaffensprozesses des Autors und des Prozesses der Rezeption – manifestieren sich gerade zwei einander gegensätzliche Richtungen in Bezug auf die Gedankengänge: Wenn der Autor mit Hilfe der Interaktion den ‚sich automatisch bewegenden‘ Figuren durch den Schaffensprozess eine Handlung zuschreibt, wird das für den Rezipienten in Form der Figurenkonstellation realisiert, aus der der Rezipient auf die Eigenschaften der Figuren schließen kann.¹

¹ Ich habe mich viel mit Schreibtechnik beschäftigt, u.a. im Rahmen des Schreibworkshops des Wiener Wortstaetten Autorentheaterprojekts in Budapest 2016.

Die Figurenkonzeption – die Konzipierung der einzelnen Figuren – halte ich ausschließlich als ein Mittel der Analyse interpretierbar. Bei dieser Argumentation rechne ich aus den früher erwähnten Gründen nicht mit der Präkonzeption der Leser. Die Wirkungen der Präkonzeptionen sollen vage sein, also man kann sie nicht als realen Einflussfaktor betrachten.

1.4 Die Figurenkonzeption als die erste Stufe der Abstrahierung

Um die Problematik der Figurenkonstellation besser zu verstehen, muss man zuerst den Begriff der Figurenkonzeption erklären. Die Figurenkonzeption gilt als eine Analyseebene der Figurengestaltung. Es ist wichtig zu bemerken, dass die Figurengestaltung in diesem Sinne kein Teil des Schaffensprozesses des Autors ist, sondern die erste Stufe der unvermeidlichen Abstrahierung, die als Mittel für die weitere Analyse verwendet werden kann. Nach Pfister ist die Figurenkonzeption „eine reine historische Kategorie, ein historisch und typologisch variabler Satz von Konventionen“, der ein bestimmtes ‚anthropologisches Modell‘ formt“ (Pfister 2001: 240f.).

Pfister unterscheidet sechs verschiedene gegensätzliche Modelle (SEPGTI-Modelle), aufgrund deren man die Figurenkonzeption präziser aufzeichnen kann (Pfister 2001: 241–250):

<p><i>Statisch oder dynamisch?</i></p>	<p><i>Statisch</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • bleibt während des ganzen Textes gleich • verändert sich nicht • allerdings: kann sich der Eindruck der Figur auf den Zuschauer verändern • in Komödie recht häufig, um Komik bei zu flexiblem Verhalten unfähigen Figuren zu erzeugen • Nebenfiguren häufig statisch konzipiert • Beispiele: Rechtsanwalt Helmer (Ibsen, Nora), Mutter Courage (Brecht), Claire Zachanassian (Der Besuch der alten Dame) 	<p><i>Dynamisch</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • verändert sich kontinuierlich oder sprunghaft • in Tragödie recht häufig – wenngleich meist zu spät eintretende Verhaltensänderung • Hauptfiguren oft dynamisch konzipiert • Beispiele: Nora (Ibsen), Maria Stuart (Schiller)
<p><i>Ein- oder mehrdimensional?</i></p>	<p><i>Eindimensional</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Figur besitzt wenige Merkmale (Extremfall: Figur, die zur Karikatur wird) • alle Eigenschaften einer Figur 	<p><i>Mehrdimensional</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • durch eine Vielzahl von Merkmalen bestimmt, die auf unterschiedlichen Ebenen liegen

	<p>sind in sich stimmig und verweisen auf eine bestimmte Charaktereigenschaft</p> <ul style="list-style-type: none"> • Beispiele: Harpagon (Der Geizige), Patriarch (Nathan der Weise) 	<ul style="list-style-type: none"> • Ebenen z.B.: biographischer Hintergrund, psychische Disposition; zwischenmenschliches Verhalten gegenüber anderen Figuren, Reaktionen auf verschiedene Situationen, ideologische Orientierungen • Beispiele: Minna (Minna von Barnhelm) 	
<p><i>Personifikation - Typ – Individuum?</i></p>	<p><i>Personifikation</i></p>	<p><i>Typ</i></p>	<p><i>Individuum</i></p>
	<p>sehr wenige Informationen über eine Figur; zielt auf Illustration eines abstrakten Begriffs, einer einzigen Eigenschaft (z.B. Personifikationen eines Lasters wie Hochmut)</p>	<p>Zusammenfügen bestimmter soziologischer oder psychologischer Merkmale, die einen Typ bestimmen entweder mit zeitgenössischen Bezügen oder aus Dramentradition stammend (z.B. der Gelehrte, der Höfling etc.)</p>	<p>Fülle von charakterisierenden Details; verschiedene Ebenen: Aussehen, Sprache, Verhalten, Biographie etc. (z.B. weit verbreitet in der Literaturepoche des Naturalismus, dagegen in der Klassik keine wirklich individualisierende F. wegen des funktionalen Bezugs der Figuren)</p>
<p><i>Geschlossen oder offen?</i></p>	<p><i>Geschlossen</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Figur wird durch eine Reihe von explizit gegebenen Informationen eindeutig definiert (vor allem im Drama der a-perspektivischen Struktur) • Figur wird durch eine Reihe implizit gegebener Informationen eindeutig definiert (verlangt Interpretationsleistung des Zuschauers) (vor allem im Drama der geschlossenen Perspektivenstruktur) • Beispiel: Minna (Minna von Barnhelm, Lessing) 	<p><i>Offen</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Figur wirkt widersprüchlich • wichtige Informationen, z.B. über Motivationen einer Figur bleiben ausgespart • (vor allem im Drama der offenen Perspektivenstruktur) • allerdings: kann sich Eindruck der Figur auf den Zuschauer verändern • Beispiel: Hamlet (Shakespeare) 	
<p><i>Transpsychologisch oder psychologisch?</i></p>	<p><i>Transpsychologisch</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Figur spricht sich in einer schon unplausibel wirkenden, expliziten und bewussten Art und Weise über sich selbst aus • quasi „Selbsterklärung“ einer Figur, z.T. in der so genannten „Hochbewusstheit“ wieder zu finden, die Figuren im 	<p><i>Psychologisch</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Bewusstsein der Figuren eher eingeschränkt und relativiert • Betonung von Irrationalem, Emotionen, Stimmungen, Atmosphäre, traumatischen Erlebnissen u. a. • häufig in naturalistischen Dramen mit ihrer 	

	(klassischen) Drama der geschlossenen Form aufweisen	Milieubindung und einem eher sozial nieder gestellten Personal
<i>Identitätsverlust?</i>	<ul style="list-style-type: none"> • Auflösung der Identität von Figuren für den Rezipienten • meist im expressionistischen Drama realisiert • zwei Varianten <ul style="list-style-type: none"> ○ Figur spaltet sich in mehrere Figuren auf z.B. Yvan Goll, Methusalem oder der ewige Bürger (1921) ○ mehrere Figuren vereinigen sich zu einer einzigen Figur z.B. Georg Kaiser, Gas (1920) 	

Diese Modelle sind als Hilfe sehr nützlich, wenn man Inspiration und weitere Perspektiven für eine Analyse braucht, aber auch ungeschmeidig, wenn man aufgrund dieses ganzen komplexen Systems eine Figurenkonstellation aufzeichnen und analysieren möchte.

1.5 Die Figuren als Verkörperungen von Handlungsfunktionen

Der Hauptgedanke von Asmuth ist, dass die Figuren eines Dramas über Eigenschaften verfügen, mit denen sie andere Figuren, also die Handlung beeinflussen können. Eine schöne Frau kann z.B. auf die männlichen Figuren wirken und damit die Handlung in eine andere Richtung lenken (vgl. Asmuth 1990: 99). Asmuth weist auf den französischen Literaturwissenschaftler Étienne Souriau hin, der sechs Handlungsfunktionen erwähnt, in deren Rahmen sich die Figuren bewegen können. Souriau beschreibt, dass die Motivation einer Handlung auf einem Streben, ‚la Force orientée‘, der zielgerichteten Kraft basiert, z.B. Liebe, Ehrgeiz, Machtstreben usw. Dieses Streben nach dem gewünschten Guten (‚le Bien souhaité‘) treibt den gewünschten Erwerber (‚l’Obtenteur souhaité‘) zu seinen Handlungen. Der Gegner (‚l’Opposant‘) will diesen Prozess verhindern und der Situationsmächtige (‚l’Arbitre de la Situation‘) kann über den Ausgang eines Konfliktes entscheiden. Alle Figuren können mit einer kointeressierten Figur, einem Helfer (‚l’Adjuvant‘) kooperieren, um ihr Ziel zu erreichen (Souriau zit. n. Asmuth 1990: 99f.).

Wie es zu sehen ist, betrachtet Souriau die Figuren als Kräfte, die innerhalb der Handlung aufeinander wirken können. Das gilt als Abstrahierung der Figurenkonstellationen und lässt damit die Handlung und die Figuren objektiver analysieren.

1.6 Die Figurenkonstellation aus vorgangszentrischer Perspektive

Meine neuartige Perspektive beruht auf der handlungs-, also einer vorgangszentrischen Kategorisierung der Figuren, die die Handlung von den Figuren ausgehend behandelt und schließlich aus der Perspektive der gesamten Handlung Kräfteverhältnisse aufzeichnet.

Die so aufgezeichnete Figurenkonstellation bleibt innerhalb des geschlossenen Raums des Dramas. Die früher erwähnten Figurenkonstellationstheorien wirken nämlich ziemlich arbiträr, als ob man der Handlung eine äußere Beobachterperspektive aufzwingen würde. Das Ziel meiner Analyse ist, eine Möglichkeit anzubieten, die Kräfteverhältnisse der Handlung von innen nach außen aufzuzeichnen.

Laut dieser These gibt es drei Arten von Figuren: Vorgangsfigur, Zielfigur und Mittelfigur.

Die Vorgangsfigur ist eine Figur, in der sich ein innerer, betonter Vorgang im Laufe der Handlung abspielt und die deswegen eine – genauer gesagt *die* – dynamische Figur ist. Sie ist meistens der Protagonist, aber nicht unbedingt: Ein Protagonist kann auch statisch sein wie Goethes Egmont und eine Nebenfigur kann auch als Vorgangsfigur vortreten wie Ferdinand im „Egmont“.

Meistens gibt es nur eine Vorgangsfigur in der Handlung, die die Haupthandlung oder das Hauptthema verkörpert. Mit mehreren Vorgangsfiguren wachsen die zu erklärenden Vorgänge exponentiell und damit muss der Autor umfangreicher – bei einem Roman z.B. teilweise mit einer zeitdehnenden Struktur – diese Vorgangserklärungen zum Ausdruck bringen. Der Vorgangsfigur können – von den Handlungsfunktionen von Souriau – der gewünschte Erwerber (*l'Obtenteur souhaité*) und die zielgerichtete Kraft (*la Force orientée*) entsprechen. Nach den Asmuth'schen Modellen ist sie dynamisch, mehrdimensional und ein Individuum.

Die Zielfigur ist eine Figur, die auf die Vorgangsfigur in irgendwelchem Sinne wirkt. Entweder als Vorbild: „Ich will einmal so werden wie sie/er!“, mit einer positiven emotionellen Konnotation oder als Antagonist: „Ich will niemals so werden wie sie/er!“, mit einer negativen emotionellen Konnotation. Nach diesen verschiedenen Konnotationen sind positive und negative Zielfiguren zu unterscheiden. Der positiven Zielfigur kann von Souriaus Handlungsfunktionen das gewünschte Gut (*le Bien souhaité*) und der negativen Zielfigur kann der Gegner (*l'Opposant*) entsprechen. Die Zielfigur ist meistens eine statische Figur. In diesem Vorgang stellt eher die Zielfigur die aktive Figur und die Vorgangsfigur die passive dar. Die Zielfigur bewegt die Vorgangsfigur, wirkt auf sie und beeinflusst sie, wie ein Antagonist als negatives Beispiel. Als eine negative Zielfigur kann Herzog von Alba in „Don Carlos“ von Friedrich Schiller, als eine positive Zielfigur kann im selben Drama der Marquis von Posa betrachtet werden. Einfacher gesagt ist es die Zielfigur, die die Vorgänge in der Vorgangsfigur in Bewegung setzt. Nach den Asmuth'schen Modellen gilt sie als statisch, kann ein- und mehrdimensional und meistens entweder eine Personifikation oder ein Typ sein.

Die Mittelfigur ist eine Figur, die etwas verkörpert: eine bestimmte Kraft, einen Gedanken. Sie kann ein Symbol, eine Personifizierung sein; ein Mittel, ein ‚Instrument‘, das die Zielfigur oder die Vorgangsfigur benutzen kann. Die Mittelfigur kann z.B. jemanden belehren oder einfach zur Verfügung stehen. Sie ist immer eine statische Figur.

Der Mittelfigur können – von Souriaus Handlungsfunktionen – der Situationsmächtige (‚l’Arbitre de la Situation‘), da er auf die anderen als eine äußere objektive Kraft wirken kann, und der Helfer (‚l’Adjuvant‘) entsprechen.

Eine solche Figur ist z.B. Bruder Lorenzo in „Romeo und Julia“ von Shakespeare. Nach den Asmuth’schen Modellen ist sie statisch, kann eindimensional und ein Typ oder eine Personifikation sein.

Zusammenfassend: Jemand (die Vorgangsfigur) will jemandem (der positiven Zielfigur) ähneln oder sich von jemandem unterscheiden (von der negativen Zielfigur), und dafür benutzt er die Kraft von jemandem (der konkreten Mittelfigur), indem auf ihn verschiedene Kräfte (die abstrakte Mittelfigur) wirken. Die Dynamik der Figurenkonstellation zeigt sich durch diesen Vorgang.

Es ist klar, dass diese These nicht für alle Dramen zu verwenden ist. Um die tendenzielle Richtigkeit dieser These zu beweisen, wurde ein beliebiger Untersuchungsgegenstand gewählt.

Um meine These auszuführen, habe ich den Text des Opernzyklus „Der Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner als Korpus gewählt, weil dieses Werk äußerst komplex ist, mit sehr vielen unterschiedlichen Beziehungen unter und zwischen den Figuren. Es bietet also einen großen Raum für Interpretationsmöglichkeiten und eine große Zahl der Figuren, um ihre Kombination zu untersuchen.

Die vier Aufführungen, die die folgenden Ausführungen untermauern, wurden in der Metropolitan Opera in New York im Jahr 2010 auf die Bühne gestellt. Die Bühne des MET ist sehr hoch, breit und tief, wie ein riesiger Würfel. Es soll besonders schwer sein, eine Inszenierung so vorzustellen, in der die Sänger nicht zu klein wirken und sich in den Kulissen nicht verlieren. Der Regisseur Robert Lepage stellte die Figuren ideenvoll mit high-tech Kulissen in den Mittelpunkt, was die Aufmerksamkeit des Publikums auf die Figuren lenkt. Die digitale Technik bietet eine Reihe von Möglichkeiten, um eine gehobene und monumentale Stimmung zu schaffen.

Auf die einzelnen Teile der Oper in den Sequenzen wird mit den folgenden Abkürzungen hingewiesen:

Rheingold: RG

Die Walküre: W

Siegfried: S

Die Götterdämmerung: GD

Die Figuren werden vor allem nach der logischen, figurenzentrischen Reihenfolge analysiert. Die altnordischen Transkriptionen folgen dem „Lexikon der germanischen Mythologie“. Wagner benutzte die althochdeutschen Namen für die klassischen mythologischen Figuren anstatt der nordischen, um sie dem deutschen Publikum näher zu bringen und die Identifikation zu erleichtern.

2. Die Figuren im Opernzyklus „Der Ring des Nibelungen“ von Richard Wagner

2.1 Die Vorgangsfiguren

2.1.1 Wotan (altnordisch: Óðinn)

Wotan ist der Hauptgott der eddischen Mythologie. Er ist eine der komplexesten Figuren in Wagners Werken. Er gilt als Protagonist, also als Vorgangsfigur im Zyklus. Als Hauptgott ist er besonders vielschichtig: Göttervater, Dichtergott, Totengott usw. (vgl. Simek 1988: 302–310).

Wagner realisiert Wotans Vielfalt so, dass er ihn als Hauptgott sehr instabil darstellt: Wotan trifft falsche – oder zumindest diskutabel – Entscheidungen, ändert seine Stellungnahme oft, aber im Gegensatz zu Alberich – der seine Stellungnahme nur einmal, am Anfang des „Rheingold“ ändert, im Weiteren statisch bleibt – versucht er, seine Fehler gutzumachen. Sein Wille ist deshalb plastisch, im Laufe des Werks erhellt sich immer wieder eine neue Schicht seiner Eigenschaften. Er ist also *die Vorgangsfigur* im „Rheingold“ und mit ihm werden sogar zwei Zielfiguren verbunden: Die eine ist Alberich als negative Zielfigur, der sich Wotan gegenüber als der Gute identifiziert, die andere ist Fricka, die positive Zielfigur, die Wotan hilft und der Wotan entsprechen will.

Nach der Interpretation des Psychoanalytikers Bernd Oberhoff sei Wotans Figur das Bild eines Sohns, neben dem die Riesen den Vater verkörpern, denen Wotan als Sohn gewachsen sein will, deswegen braucht er das Walhall, das aber, als unterbewusste Entsprechung der Männlichkeit, noch den väterlichen Riesen angehört. Als Sohn muss er dafür kämpfen, um ein solcher Mann – ein Riese – zu werden (Oberhoff 2012: 31). Oberhoff bezeichnet das als starkes Argument dafür, dass Fasolt Wotan einen Sohn nennt: „Lichtsohn du, leicht gefügter, hör' und hüte dich“ (Wagner 2000: 405; RG/0:41:13-42:37), also Wagner selbst identifiziert Wotan also mit dem Symbol eines Sohnes (Oberhoff 2012: 31).

Oberhoff hat in dem Sinne Recht, dass Wotan als eine sich entwickelnde Person auftritt, aber es bedeutet nicht unbedingt, dass Wotan auf der Ebene des Unbewussten ein Kind symbolisiert. Wotan steht ohne Zweifel am Anfang seines Lebenswegs: Er hat seiner Familie ein Daheim geschaffen, um sich abzuklären. Er ist aber nicht mit einem Sohn – mit einem Kind – identifizierbar, sondern nur mit einer menschlichen Seele, deren Weg schwer ist und immer Entscheidungen treffen muss. Die nordischen Götter sind sterblich und bilden dadurch eine Ausnahme in der Welt der verschiedenen mythologischen Systeme. Sie stehen damit ganz nah zu ihren Völkern. Sie haben eigentlich genau dasselbe Leben wie die einfachen Menschen und ihre Konflikte sind auch identisch, die Kindheit muss also zu ihrem Leben gehören, in dieser Situation benehmen sie sich aber als junge Erwachsene. Fasolts Aussage scheint eher spöttisch zu sein, mit der er Wotan an die große physische Kraft erinnert. In diesem Zusammenhang wirkt Wotan tatsächlich wie ein Kind, aber in der mythologischen Hierarchie steht er als Hauptgott über den Riesen.

2.1.2 Wotan und Brünnhilde

Ihre Lage ist sehr komplex. Sie werden zusammen behandelt, weil sie Vater und Tochter sind. Ihr Schicksal ist stark miteinander verknüpft und folgt dem gleichen Bogen.

Brünnhilde ist eine Walküre, die Tochter von Wotan und Erda. Ein mythologisches Geschöpf, das stark mit dem Hauptgott Wotan verbunden ist. Sie ist Wotans Lieblingstochter, weil sie die Einzige ist, die von der geliebten Erda geboren wurde.

Brünnhilde redet zuerst einfach als demütige Tochter zu Wotan: „Zu Wotans Willen sprichst du, sagst du mir, was du willst, / wer bin ich, wär’ dein Wille nicht?“ (Wagner 2000: 449; W/II./00:28:53-29:31). Auf diesen Gedanken folgt etwas später, dass die Walküren die Aufgabe haben, Walhall von der Götterdämmerung zu schützen:

Wotan:

Mit acht Schwestern zog ich dich auf,
durch euch Walküren wollt’ ich wenden,
was mir die Wala zu fürchten schuf:
Ein schmähhliches Ende der Ew’gen.
Daß stark zum Streit uns fände der Feind,
hieß’ ich euch Helden mir schaffen,
die herrisch wir sonst in Gesetzen hielten,
die Männer, denen Mut wir gewehrt,
die durch trüber Verträge trügende Bande
zu blindem Gehorsam wir uns gebunden,
sie solltet zu Sturm und Streit ihr nun stacheln,
ihre Kraft reizen zu rauhem Krieg,
daß kühnner Kämpfer Scharen ich sammle in Walhalls Saal! (Wagner 2000: 450; W/II./00:34:46-35:47)

Wotan will natürlich nicht den Untergang der Götter, deshalb zeugte er die Walküren, um seinen Wunsch zu erfüllen und damit die Götter fortleben zu lassen. Brünnhilde und die Walküren im Allgemeinen verkörpern den Wunsch von Wotan, im weiteren Sinne alles, was Wotan begehrt. Brünnhilde stellt sich zuerst als eine Schachfigur in den Händen seines Vaters vor: Sie macht, was er ihr befiehlt, sie weiß aber genau, was sein Wunsch ist, dafür ist sie ja geboren. In Brünnhilde wirkt der bisher nur in Wotan lebende Widerspruch weiter, aber ihr Wesen ist stärker als der kurzfristige Befehl ihres Vaters, den Wotan auch nicht ausführen lassen will.

Wotan und Brünnhilde verkörpern dasselbe Symbol, sie sind die zwei Seiten der Medaille, der Alte und die Junge, die Pflicht und die Freiheit. In der letzten Szene des zweiten Aufzugs kämpft Brünnhilde für Siegmund und Wotan gegen Siegmund, als würde Wotan gegen sich selbst kämpfen. Aus diesem Grund tötet er sowohl Siegmund als auch Hunding, er tut es aber nicht aus Rache, obwohl seine letzten Worte an Hunding zynisch wirken können:

Geh' hin, Knecht! Knie vor Fricka: meld' ihr,
daß Wotans Speer gerächt, was Spott ihr schuf. –
Geh'! Geh'!

(Vor seinem verächtlichen Handwink sinkt Hunding tot hin.) (Wagner 2000: 459; W./II./1:33:42-34:35)

Es scheint wesentlicher zu sein, dass er Hunding gar nicht berührt, als ob Hunding seines Speeres unwürdig wäre. Die Tat vertritt Wotans Meinung über ihn, nicht die Tatsache selbst, dass Wotan Hunding tötet. Der Tod der beiden war die einzige mögliche Auflösung des komplexen Konflikts. Wotan tat es nicht aus Wut, ganz im Gegenteil: Dazu muss man vielleicht gnadenlos, aber auch weise sein, um zu erkennen, dass hier niemand siegen kann. Das Gleichgewicht kehrt nur so zurück.

In der „Walküre“ ist Wotan nach dem „Rheingold“ definitiv reifer geworden, davon zeugt auch die Veränderung seiner Kostüme: Er ist ernster, großzügiger geworden, er ist nicht mehr ein sich nach Heimat sehrender Mann, sondern ein Familienoberhaupt, mit anderen Verantwortungen als im „Rheingold“.²

² Falls man sich überhaupt die Frage stellen kann, wie die Zeit im himmlischen Walhall vergeht, kann man sagen, dass zwischen dem „Rheingold“ und der „Walküre“ ca. zwanzig Jahre vergangen sind: Man kann sich Brünnhilde als ein 18-20-jähriges Mädchen vorstellen, das nach den Geschehnissen im „Rheingold“ gezeugt wurde, das erzählt Wotan selbst im zweiten Akt (W./II./0:33:01-0:34:36): „Die alles weiß, was einstens war, / Erda, die wehlich weiseste Wala, warnte vor ewigem Ende. / Vor dem Ende wollt' ich mehr noch wissen; / doch schweigend entschwand mir das Weib. / Da verlor ich den leichten Mut, / zu wissen begehrt' es den Gott: / In den Schloß der Welt schwang ich mich hinab, / mit Liebeszauber zwang' ich die Wala, / stört' ihres Wissens Stolz, daß die Rede nun mir stand. / Kunde empfing ich von ihr, / von mir doch barg sie ein Pfand, / der Welt weisestes Weib gebar mir, Brünnhilde, dich.“ (Wagner 2000: 450). Aufgrund von Wotans Geständnis schätze

Brünnhilde ist bis zur dritten Szene des dritten Aufzugs der „Walküre“ eine *Mittelfigur* für Wotan. Der dritte Aufzug (und die dritte Szene) ist ein großer Wendepunkt im ganzen Zyklus: Hier endet symbolisch Wotans Herrschaft und seine Nachfahren treten in den Vordergrund. In der Aufführung von Robert Lepage ist diese Szene sehr ausdrucksvoll dargestellt: Wotan und Brünnhilde reden miteinander unter einem großen, mit Schnee bedeckten weißen Berg, der sich über einem scharfen schwarzen Horizont erhebt.³ Während sie alle Konflikte besprechen und alle Geschehnisse klar werden, stürzen Lawinen vom Berg herab und der Hintergrund wird homogen grau. Der Gedanke, dass ihr stiller Kummer und Verzweiflung Lawinen abgehen lassen und dadurch die Stimmung des Abschieds langsam ruhiger und sanfter wird, passt sehr gut zu dieser Szene. Eine andere Ebene der Interpretation der Lawinen ist, dass die sich nach unten, bergab bewegenden „Kulissen“ den Verzicht der beiden symbolisieren. Abstrakt gesehen ist das eine negative Bewegung auf einem niedrigeren Energiestand, wo alle Spannungen schon aufgelöst sind: Vater und Tochter beruhigen sich und ihr Abschied ist zwar traurig, wie alle Abschiede, aber ihr Verhältnis ist nicht mehr bitter, wie es bisher war. Das Motiv der Lawinen kann alle diese Interpretationsebenen und inneren Entwicklungen der Figuren ausdrücken.⁴

Die Szene ist der Wendepunkt, als *Brünnhilde aus der Rolle der Mittelfigur zur Rolle einer Vorgangsfigur* avanciert. Bisher war der „Ring“ allein Wotans Geschichte; jetzt wurde Brünnhilde zu einer selbstständigen Figur. Brünnhilde hält ihm einen Spiegel vor: Sie formuliert alle Fehler und Zweifel von Wotan: „Als Fricka den eig’nen Sinn dir entfremdet, / da ihrem Sinn du dich fügtest, warst du selber dir Feind.“ (Wagner 2000: 469 & W./0:35:05-19)

Bisher standen sie Schulter an Schulter wegen der Seelenverwandtschaft, aber mit dieser Aussage tritt Brünnhilde aus dem Schatten Wotans heraus. Wotan argumentiert für sich selbst mit dem schrecklichen Druck der Verantwortung, daraus wird aber eine traurige Erklärung, wie er mit seiner Entscheidung leben musste:

Wo gegen mich selber ich sehrend mich wandte,
aus Ohnmachtsschmerzen schäumend ich aufstoß,
wütender Sehnsucht segnender Wunsch
den schrecklichen Willen mir schuf,
in den Trümmern der eig’nen Welt

ich den Handlungszeitunterschied zwischen dem „Rheingold“ und der „Walküre“ zumindest 18 Jahre, aber eher 20 Jahre.

³ Nach meiner Interpretation wird sich später der Walkürenfels auf diesem Berg befinden. In der Aufführung ist es nicht eindeutig, aber ich finde es logisch und zum Gedankengang passend, dass Wotan und Brünnhilde in einem symbolischen Sinne unter dem weißen Schatten der Zukunft stehen.

⁴ Beginn: W./III./0:31:00, Ende: W./III./1:03:30, wenn sich der Berg in den Walkürenfels umwandelt.

meine ew'ge Trauer zu enden!
Da labte süß dich selige Lust,
wonniger Rührung üppigen Rausch,
enttrankst du lachend der Liebe Trank,
als mir göttliche Not nagende Galle gemischt? (Wagner 2000: 470; W/III./0:41:24-43:36)

Wotan zeigt sich schwächer vor Brünnhilde, was einer Beichte gleichkommt. Von diesem Monolog an gelten sie als gleichrangig. Wotan hat seinen Status als Vater und als Hauptgott für immer und ewig verloren und Brünnhilde sieht ein, inwiefern sie ungehorsam war. Sie formuliert absichtlich widerspruchsvoll, aber mit dieser Aussage erkennt sie die dünne Grenze, die sie überschritten hat:

Wohl taugte dir nicht die tör'ge Maid,
dir staunend im Rate nicht dich verstand,
wie mein eigner Rat nur das eine mir riet:
Zu lieben, was du geliebt. (Wagner 2000: 471; W/III./0:44:54-45:53)

Danach wird ihre Umwandlung zur Vorgangsfigur vollkommen, wenn sie Wotan bittet:

Die Schlafende schütze
mit scheuchendem Schrecken,
daß nur ein furchtlos freier Held
hier auf dem Felsen einst mich fänd'!
[...]
Auf deinem Gebot entbrenne ein Feuer,
den Felsen umglühe lodernde Glut,
es leck' ihre Zung', es fresse ihr Zahn
den Zagen, der frech sich wagte,
dem freislichen Felsen zu nah'n! (Wagner 2000: 472f.; W/III./0:52:06-53:49)

Sie übernimmt also Wotans Rolle: Sie gibt Wotan ausführliche Befehle, obwohl es bisher umgekehrt war. Wotan nimmt die Bedingungen an: „Flammende Glut umglühe den Fels, / mit zehrenden Schrecken scheuch' es den Zagen, / der Feige fliehe Brünnhildes Fels!“ (Wagner 2000: 473; W/III./0:55:41-56:00) Von diesem Monolog an führt Brünnhilde den Hauptgott und wird die Vorgangsfigur des „Rings“ anstatt Wotans.

2.1.3 Wotan als Wanderer im „Siegfried“

Es ist fraglich, ob man von dem Wanderer im „Siegfried“ sofort wissen darf oder muss, ob er eigentlich Wotan oder wirklich nur ein Wanderer ist. Obwohl Wagner gleich am Anfang der zweiten Szene in der Regieanweisung eindeutig feststellt: „Mime ist verzweifelt [...]. Wotans Erscheinen schreckt ihn auf.“ (Wagner 2000: 485) Trotzdem nennt ihn Wagner in den weiteren Dialogen ‚Wanderer‘, Wagner fand also wichtig, dass Wotan seine Tarnung bis zum

Ende bewahrt. Falls man die Regieanweisung außer Acht lassen würde, wäre es erst später klar, dass der Wanderer mit Wotan identisch ist:

Wanderer:

[...]

Heil'ger Verträge Treuerunen
schnitt in den Schaft er ein.

Den Haft der Welt hält in der Hand,
wer den Speer führt,
den Wotans Faust umspannt.

Ihm neigte sich der Nibelunger Heer;
der Riesen Gezücht zähmte sein Rat:

ewig gehorchen sie alle
des Speeres starkem Herrn.

(er stößt unwillkürlich mit dem Speer auf dem Boden auf, ein leiser Donner macht Mime heftig erschrecken) (Wagner 2000: 487; S./I./0:43:04–44:15)

Wotan ist seit Siegmunds Tod älter geworden: Seine Haare sind in der Aufführung schon grau, er tritt nicht als ruhmvoller Hauptgott vor, sondern als ein einfacher alter *Mensch*, der sehr viel von der Welt weiß und nichts anderes zu tun hat als dieses Wissen zu übergeben. Er gibt Ratschläge denen, die ihm zuhören, vor allem Siegfried, aber auch Alberich:

Wanderer:

Viel erforscht' ich, erkannte viel:

Wicht'ges konnt' ich manchem künden,
manchem wehren, was ihn mühte,

nagende Herzensnot. (Wagner 2000: 485; S./I./0:33:02–33:38)

Er war eine Vorgangsfigur – sozusagen mit einer Hauptfigur identisch – in den früheren Opern, jetzt tritt er aber in den Hintergrund und wird zu einer *Mittelfigur* für Siegfried, obwohl Siegfried es nicht weiß: Wotan hilft ihm indirekt durch Mime. Es ist ein Symbol für den Generationenwechsel, der Alte muss den Jugendlichen seinen Platz übergeben. Das erfolgt später wirklich auf der Bühne, im dritten Akt, als Siegfried Gungnir mit Notung zerbricht. Nach diesem Fall zieht sich Wotan völlig von der Bühne zurück.

2.2 Die Zielfiguren

2.2.1 Fricka und Freia

Fricka ist Wotans Frau und Freia ist die jüngere Schwester von Fricka. Sie werden gemeinsam behandelt, weil sie stark miteinander verbunden sind: Sie verkörpern ähnliche weibliche Symbole, dementsprechend tragen sie auf der Bühne ähnliche Kostüme im gleichen Stil: warmgrün, aus ähnlichem Stoff und ihre Haare sind locker. Durch ihre Kostüme wird sowohl ihre leibliche als auch ihre allegorische Verwandtschaft gezeigt.

Fricka symbolisiert die Mutter, die Frau selbst, von der das Leben stammt. Sie bleibt stabil, hält sich bis zum Ende an ihre Überzeugung. Sie bewahrt ihren gesunden Menschenverstand, ihre Argumente bleiben unverändert, womit sie sich von Wotan unterscheidet. Als typische Frau steht sie für Wotan da, als seine lebendigen Gewissenbisse: „Liebeloser, leidigster Mann! / Um der Macht und Herrschaft müßigem Tand / verspielst du in lästerndem Spott Liebe und Leibes Wert?“ (Wagner 2000: 403; RG/0:34:40-35:06)

Sie missbilligt Wotans Affäre. Wotan hat vielleicht eine Antwort darauf: „Wandel und Wechsel liebt, wer lebt: / das Spiel drum kann ich nicht sparen.“ (Wagner 2000: 403; RG/0:34:27-34:41) Tief in seiner Seele weiß er, dass Fricka Recht hat. So tritt sie als eine *positive Zielfigur* für Wotan auf, sie ist die ideale Göttin, die konsequent handelt und die göttlichen Gesetze einhalten lässt. Als gute Frau hilft sie Wotan bei den Entscheidungen. Sie führt ihn auf den richtigen Weg zurück, als ihn das Gold lockt.

In der *Walküre* ist sie immer noch eine *Zielfigur*, lässt sich aber weder als positiv noch als negativ charakterisieren. Das Werk enthält keine implizite Stellungnahme in der moralischen Frage, wer bei dieser Problematik eigentlich Recht hat. Ich denke, dass dieses Werk das Schwerste von den vier Opern des Zyklus ist, weil es sich von dem unentschiedenen Kampf zwischen Pflicht und Gefühl zeugt, ohne eine richtige Wahl zu suggerieren, und den Zuschauer sich selbst gegenüberstellt, deshalb ist diese Oper psychisch besonders anstrengend.

Frickas Kostüm ist seit dem „Rheingold“ kühler geworden: königblau anstatt warmgrün. Ihr Auftritt ist auch eindrucksvoller als im „Rheingold“. Fricka stellt sich fast wie eine definitive Antagonistin vor und erinnert an eine dunkle Herrscherin.

Das dunkelblaue Kostüm kann auch die Kälte des Verstands symbolisieren, dass sie einen kühlen Kopf angesichts des Gesetzes bewahren kann, obwohl alle Kostüme – und auch die Kulissen, also die ganze Inszenierung – definitiv kalt sind: Alle Figuren tragen außer Fricka silbern oder grau. Die kalte Grundstimmung sorgt dafür, dass die Flammen um den Walkürenfels herum im dritten Aufzug der „Walküre“ brennender, lodender und gefährlicher wirken, da dieser Aufzug der Höhepunkt dieser Oper ist.

Freia ist ein Symbol für die Jugend, sie besitzt die Äpfel der Jugend. Sie tritt zum ersten Mal in einer Krisensituation auf die Bühne: Wotan empfahl sie den Riesen als Pfand für den Bau des Walhalls, sie ist also eine *Mittelfigur* für Wotan: Der Hauptgott verfügt über sie und könnte sie theoretisch als Zahlungsmittel benutzen, falls Fricka nicht dagegen wäre.

Die Stärke ihrer Symbolik vermittelt die Szene sehr eindrücklich, als die Götter Freia mit Gold bedecken (RG/2:07:22-13:55): In einer Hängematte liegt Freia, die, wie die Jugend

selbst, schwach und verletzlich wirkt. Ihr goldgrünes Kostüm harmoniert mit dem Gold und lässt den Reichtum der Natur, die Blütezeit der Götter assoziieren. Der Gegensatz zwischen Leben und Tod wird am stärksten betont, als sich Erda aus der Erde hervorhebt und ihre Position unter Freia einnimmt (RG/2:24:20).

2.2.2 Erda

Was ihre Rolle betrifft, ist es wichtig zu betonen, dass sie Wagners Geschöpf ist. Erda (althochdeutsch: erda) ist der Geist der Erde (Schützeichel 1995: 125). Eine andere weibliche Figur neben Fricka, die den „Mutter Erde“-Gedanken verkörpert, aber anders als Wotans Frau. Fricka ist sozusagen die Realisierung der Realisierung: Sie ist für die konkrete Wahrnehmung da, die Fruchtbarkeit selbst; Erda ist das Gegenteil davon. Ihr Dasein ist abstrakt und schwer zu begreifen: Sie tritt immer aus der Tiefe der Erde hervor, aus der Tiefe der Bühne, während sich die großen Kulissen über ihr auftürmen. Während Fricka und Freia, die Vertreterinnen der weiblichen Macht im „Rheingold“, ein erdfarbiges Kostüm tragen, hat Erda eine dunkle, kalte Erscheinung und weiße Haare. Damit weicht sie vollkommen von allen Figuren ab: Sie ist keine Göttin, sondern sowohl mehr als auch weniger als eine Göttin: Sie überblickt die Zeit, hat aber keine Macht über sie:

Wie alles war, weiß ich;
wie alles wird, wie alles sein wird,
seh'ich auch: der ew'gen Welt Ur-Wala,
Erda, mahnt deinen Mut. Drei der Töchter,
ur-erschaffne, gebar mein Schoß:
was ich sehe, sagn dir nächtlich die Nornen.
Selbst zu dir her: Höre! Höre! Höre!
Alles, was ist, endet.
Ein düsterer Tag dämmert den Göttern:
dir rat'ich, meide den Ring! (Wagner 2000: 427)

Sie spricht also in einem bestimmten Sinne den *memento mori*-Gedanken aus, der den Göttern ziemlich fremd klingen muss: Der Zuschauer lernt sie als mächtige und sorglose Wesen kennen und Erda warnt ihn und sie, dass sie sterblich sind: Das ist eine eigenartige Eigenschaft der germanischen Mythologie, dass die Götter sterben können und ihnen von jetzt an diese Tatsache bewusst sein muss.

Erda dürfte deshalb den Tod verkörpern, ihr Heim ist die Tiefe der Erde, wo die Leichname bestattet werden. Ihr Aussehen ist dunkel und kalt, sie bewegt sich sehr wenig auf der Bühne. Sie ist zeitlos und weise, aus diesem Grund wirkt sie entfernt und etwas beängstigend, da sie niemandem ähnlich ist. Sie bekommt ein Kind von Wotan: Brünnhilde. Brünnhilde ist eine

Walküre, sie hebt also die gefallenen Helden nach Walhall auf. Ihr Wesen ist stark mit dem Tod verbunden: Erda gab Brünnhilde den Todesgedanken weiter.

In der Aufführung des „Siegfried“ setzte der Regisseur Robert Lepage eine sehr interessante Idee in der Inszenierung um: In der ersten Szene des dritten Aufzugs küsst sie Wotan, bevor er diese Worte seines letzten Monologs sagt: „Um der Götter Ende grämt mich die Angst nicht, / seit mein Wunsch es will!“ (Wagner 2000: 516; S./III./0:15:04-15:24) Dieser Kuss steht im Originaltext als Regieanweisung nicht da, das ist die einzige vollkommen eigenständige und zugleich geniale Idee des Regisseurs. Es zeigt, dass Wotan keine Angst vor seinem Untergang hat, und gewährt dem Publikum einen Einblick in das komplizierte, sehr tiefe und nahe Verhältnis zwischen Wotan und Erda: Wotan akzeptiert sein Schicksal ohne Kampf. Seine Liebe ist nicht übertrieben, sondern mit der Zeit wurde sie sanft und Wotan gibt sich damit zufrieden. Wotans letzter Kuss ist einer der schönsten Momente im „Ring“.

2.2.3 Alberich

Alberich (altnordisch: Andvari [Simek 1988: 10]) ist ein Zwerg aus dem Geschlecht der Nibelungen. Die Zwerge stehen außerhalb der von den Göttern geregelten Welt: Sie unterwerfen sich nicht dem religiösen System der göttlichen Hierarchie, gelten dennoch als belächelte Wesen im nordischen Volksglauben, als ob sie von den Göttern genau deswegen außer Betracht gelassen würden, weil sie Wotans autoritäre Welt nicht akzeptieren wollen (Simek 1988: 490).

Alberich entspricht diesem mythologischen Bild vollkommen: Er ist ehrgeizig und auch etwas naiv, wie ein Kind, das mit solchen Mächten spielt, die viel größer sind als er. Ein Urelement kann man aber nicht besiegen. Er wurde oft auch als definitiv tyrannisch bezeichnet und ist der Antagonist im ganzen Opernzyklus. Seine Absichten zeigen dem Publikum eindeutig einen Diktator: Dunkelheit, die reine Macht an sich, die Eroberung der Welt. Diese charakterisieren Alberich als die *negative Zielfigur*: Moralisch betrachtet will die Zielfigur nicht so sein wie er. Unbewusst erweckt Alberich einen Protest gegen sich und erweckt die Tatkraft in einem: Gegen eine solche Figur muss man kämpfen. Der Zuschauer kann mit ihm sympathisieren, bleibt aber außerhalb der Handlung und innerhalb der Handlung steht in diesem Fall das abstoßende Verhalten. Alberich spricht seine Absicht aus:

Der Welt Erbe gewänn'ich zu eigen durch dich?
Erzwäng' ich nicht Liebe,
doch listig erzwäng' ich mir Lust? (Wagner 2000: 401; RG/0:23:02-23:10)

2.2.4 Hagen

Er ist der Sohn von Alberich, der Halbbruder von den Gibichungen: Ihre Mutter Grimhilde, die Königin der Gibichungen wurde vom Nibelungen vergewaltigt. Hagen erbte die Sorgen und die Absichten seines Vaters: Er sehnt sich nach dem Ring und ist bereit, alle Mittel einzusetzen. Er ist die *negative Zielfigur* in der „Götterdämmerung“ und trägt diese Rolle in sich weiter, um unbewusst den Wunsch seines Vaters zu erfüllen:

Alberich:

Hagen, mein Sohn! Hasse die Frohen!
Mich Lustfreien, Leidbelasteten liebst du so, wie du sollst,
bist du kräftig, kühn und klug!

[...]

Hagen:

Der Ewigen Macht, wer erbte sie?

Alberich:

Ich – und du! Wir erben die Welt.

[...]

Hagen:

Den Ring soll ich haben, harre in Ruh'! (Wagner 2000: 547f.; GD/II./2:06:10-10:44)

Er hat also die Rolle des Antagonisten – der negativen Zielfigur – von Alberich bekommen: Falls die Vorgangsfigur gegen die Ungerechtigkeit kämpfen will, muss sie nicht Gunther und Guttrune, sondern Hagen besiegen. Als Brünnhilde den Ring mit ihm vernichtet, bricht sie den Fluch und mit ihrem Tod besiegt sie die Nibelungen: Auch Hagen und Alberich.

Bei Wagner ist es ein oft vorkommender Gedankengang, dass die Kinder mit dem Blut der Eltern auch ihre Lebenskonflikte weiterführen: Siegfried trägt auch die Idee der freien, glücklichen Liebe in sich, wie Siegmund und Sieglinde auch dafür gestorben sind, indem sie sich gegen das Gesetz der Ehe auflehnten.

2.3 Die konkreten Mittelfiguren

2.3.1 Loge (altnordisch: Loki oder Loptr)

Schon das Kostüm dieser interessanten und vielfältigen Figur weckt die Aufmerksamkeit des Zuschauers: Seinen Körper umflechten viele Bänder und Träger, er ist das Feuer selbst, und das Feuer muss gefesselt sein. Als *Mittelfigur* wirkt er auch so: sehr nützlich, aber auch sehr gefährlich, die man – in diesem Fall Wotan – richtig behandeln muss. Die Götter haben vor ihm etwas Angst: Sie halten ihn für lügnerisch – obwohl er während der Handlung nie lügt – und unberechenbar, obwohl er sich als zuverlässig charakterisiert. Wotan selbst vertraut ihm und glaubt ihm. Wotan spielt mutig mit dem Feuer, nutzt Loge für seine eigenen Zwecke,

weshalb ihn die anderen Götter fürchten. Bildlich gesprochen ist Wotan wie ein Urmensch, der das Feuer entdeckt, was seinen Mitmenschen Angst einjagt.

Der Psychoanalytiker Bernd Oberhoff behauptet über Loge, dass er keinesfalls ein Lügner ist, eher ein Stratege, der Intelligenteste im „Rheingold“: Er erkennt die verschiedenen Ansprüche – von Wotan und den Riesen –, kann die Gemüter beruhigen und wirkungsvoll sprechen (Oberhoff 2012: 34ff.). Loge ist definitiv eine der Schlüsselfiguren: Wotan hat Glück, dass Loge ihm dient und die taktischen Worte des Feuergottes ihm zur Verfügung stehen und nicht z.B. Alberich. Er könnte den Ring erringen, hat alle nötigen Fähigkeiten dazu, er tut es aber nicht. Er lässt sich vom Ring nicht verführen, auf ihn hat das Gold keine Wirkung. In diesem Sinne ist er weiser als alle anderen Figuren im Zyklus.

2.3.2 Hunding

Er ist der Ehemann im sich herausbildenden Liebesdreieck, aus dem Gesichtspunkt der Liebenden verkörpert er das Hindernis ihres Glückes, im Werk im Allgemeinen symbolisiert er – als eine *Mittelfigur* von Fricka – das göttliche Gesetz der Ehe, die Ehrlichkeit der materiellen Welt und die Macht der Realität. Er warnt unausgesprochen – mit seinem Dasein – Sieglinde davor, ihr Eheversprechen zu brechen. Seine Macht ist also die Macht der Ehe, da Fricka auch die Göttin der Ehe ist.

2.3.3 Mime (altnordisch: Mímr)

Er ist Alberichs jüngerer Bruder und Diener im Nibelheim. Mime erscheint zuerst im Kreis der anderen Nibelungen. Er verkörpert die Nibelungen als Volk. Die Nibelungen sind geschickt, fleißig, arbeiten unter der Erde, schmieden Gold und nach Alberichs Rückkehr wurden sie alle seine Untertanen. Da Alberich dazu unfähig ist, lässt er Mime den Tarnhelm machen. Obwohl Mime tüchtiger als Alberich ist, kann ihn Alberich dazu zwingen.

Alberich:

Hehe! Hehe! Hieher! Hieher! Tückischer Zwerg!

Tapfer gezwickt sollst du mir sein,

schaffst du nicht fertig, wie ich's bestellt,

zur Stund' das feine Geschmeid! (Wagner 2000: 413; RG/1:15.58-1:16:09)

Er nutzt ihn also aus, wie das ganze Nibelungenvolk: Deshalb symbolisiert Mime die Nibelungen als Kraft, er ist also *eine Mittelfigur*. Bildhaft gesprochen ist er ein Gegenstand und symbolisiert den Pragmatismus der Nibelungen, wie ein Schmiedewerkzeug in der Hand von Alberich.

Im „Siegfried“ kehrt er in einer ganz anderen Rolle zurück: Während er früher ein Diener war, ist er jetzt ein scheinbarer Herr, der über Siegfried herrscht. Er wurde zum Ziehvater von Siegfried. Die Situation, in der Mime und Siegfried gemeinsam auftreten, ist misslich: Eine bestimmte Spannung kommt auf, da Mime seine Herrscher- oder Vaterrolle nicht verdiente. Er ist der Herkunft von Siegfried unwürdig und seine Absichten sind nicht ehrlich: „Siegfrieds kindischer Kraft erläge wohl Fafners Leib, des Nibelungen Ring erränge ich mir.“ (Wagner 2000: 477) Keine väterlichen Gefühle verbinden ihn mit Siegfried, ihre Beziehung ist kühl und beruht auf pragmatischen Grundlagen. Sie brauchen einander zwar aus praktischen Gründen, leben aber ohne Emotion nebeneinander. Siegfried verachtet ihn instinktiv, wahrscheinlich aus dem Grund, weil Mime seine ehrgeizige Nibelungenherkunft nicht ablegen kann.

2.3.4 Froh und Donner

Die beiden Götter sind eher Statisten als vollständige Figuren und haben die Funktion, die Vielzahl und die Kraft der Götter zu zeigen: Zum ersten Mal als sich Wotan zwar nicht zu seinem Vertrag hält, zwingt er Donner dazu (RG/0:46:53), zum zweiten Mal als er die Wolken sammelt (RG/2:26:15-2:28:37), zum dritten Mal als Froh die Brücke nach Walhall schafft (RG/2:28:47-29:43).⁵ Sie werden also als *konkrete Mittelfiguren* behandelt.

2.3.5 Die Zwillinge (Sigmund und Sieglinde)

Sie sind die ersten menschlichen Figuren im Zyklus. Wagner zeigt sie als Liebespaar sehr schön und ausdrucksvoll: Sigmund und Sieglinde treten fast gleich am Anfang in der „Walküre“ gemeinsam auf:

Sigmund (kommt völlig erschöpft durch das Tor)

Wes Herd dies auch sei, hier muß ich rasten.

Sieglinde (tritt aus einem inneren Gemach ein)

Ein fremder Mann? Ihn muss ich fragen. (Wagner 2000: 443)

So beginnt die Oper, nach der kurzen Beschreibung der Kulissen. Dieser gemeinsame Auftritt könnte andeuten, dass sie kein Leben vor ihrer Begegnung hätten, ihre individuelle Identität bleibt im Dunklen. Sie können nur eine Interaktion führen, ohne ihre sozialen Verhältnisse einzumischen – in der ersten Szene des ersten Aufzugs weiß man noch nichts über ihre

⁵ Es ist zwar nicht eindeutig, ob Froh die Brücke mit seiner Handbewegung aufbaut oder nur darauf deutet. Ein Argument für den Aufbau ist, dass er ansonsten in der ganzen Oper nichts zu tun hätte.

Herkunft und Umstände –, deshalb wirkt es so, als ob ihre vollständige Geschichte erst jetzt anfangen würde, als sie sich begegnen.

Im weiteren Laufe des ersten Aktes bewegen sie sich aufeinander reagierend, es existiert eine harmonische Resonanz zwischen ihnen, wie Hunding über sie sagt: „Wie gleicht er dem Weibe! / Der gleißende Wurm glänzt auch ihm dem Auge.“ (Wagner 2000: 435; W./I./0:20:02) Am Ende des ersten Aktes wird klar, dass sie Zwillinge sind: Wälse – Wotan, in der Gestalt eines Menschen – war der Vater von beiden. Die eindeutige Zusammengehörigkeit macht es stärker, dass Sieglinde den Namen von Siegmund zuerst ausspricht:

Sieglinde:

War Wälse dein Vater, und bist du ein Wälsung,
stieß er für dich sein Schwert in den Stamm,
so laß mich dich heißen, wie ich dich liebe:
Siegmund, so nenn ich dich!

Siegmund:

Siegmund heiß ich und Siegmund bin ich! (Wagner 2000: 443)

Als Siegmund Sieglinde seine Gattin nennt, tut er das nicht trotzdem, sondern genau deswegen, weil sie Zwillinge sind. Der Zuschauer selbst spürt auch keinen Widerspruch, es wirkt so, als ob nichts anderes natürlicher wäre. Sie fühlen sich zueinander hingezogen und die Tiefe ihrer Gefühle macht ihre Beziehung rein. Sie sind also *Mittelfiguren* für die Macht der Gefühle – im Gegensatz zu Hunding (Macht des Gesetzes). Als Mittelfiguren sind sie für Wotan da, als eine Art gemeinsamer Freiheit.

Sieglinde wird schwanger von Siegmund und als sie Brünnhilde nach Siegmunds Tod mitnimmt, bleibt Siegmund weiterhin bei ihr, und zwar in der Gestalt ihres gemeinsamen Kindes. In der Figur von Siegfried verschmelzen sie endgültig und vollkommen, Siegfried trägt sie beide in seinem Herzen und vertritt sie im Weiteren.

2.3.6 Siegfried

Er ist der Sohn von Siegmund und Sieglinde, also Wotans Enkelkind. Wagner stellt den mythologischen Helden äußerst interessant vor. Siegfried ist in der Oper fast bis zum Ende sehr passiv: Er tut und macht fast nichts, er lebt als Taugenichts im Wald.

Unter den vier Teilen des „Ring des Nibelungen“ genoss und genießt „Siegfried“ nicht die höchste Gunst des Publikums. Die Ambivalenz gegenüber dem Stück ist spezifisch und gründet in der Titelfigur. Siegfried ist, im positiven Sinn, Held, ein Heilsbringer, der die vorhandene, verkommene Welt überwinden und eine neue Welt schaffen, zumindest anbahnen soll. Mehr noch, er ist ein germanisch, tugendhafter Held, in dem sich vermeintlich deutsche Tugenden wie Unerschrockenheit, Kraft, Kampfgeist, Tapferkeit, Ausdauer, Ehrlichkeit Treue verkörpert finden.

[...] Aus gewendeter Perspektive zeigt sich Siegfried als undomestizierbarer Naturbursche, brutaler Schlagetot, kraftmeiernder Kindmann, Triebtäter [...]. (Konrad 2012: 361)

Dieses Zitat zeigt auch, dass Siegfried keine eindeutige, einfache Figur ist: Er wirkt instabil, als ob er nicht genau entscheiden könnte, wer er eigentlich ist. Falls etwas mit ihm definitiv geschah, hört der Zuschauer im ersten Akt die anderen Figuren über diese Geschehnisse reden. Im Weiteren führen ihn die anderen Figuren weiter. Er ist *eine Mittelfigur*, weil es viele gibt, die ihn leiten: Zuerst nutzt ihn Mime für seine Absichten durch seine väterliche Rolle, mit Hilfe von Mime lässt der Wanderer ihn mit Notung zusammenschmelzen, der Waldvogel führt ihn zu Brünnhilde und Brünnhilde ermutigt Siegfried „zu neuen Taten“ (Wagner 2000: 532; GD/Prolog/0:22:38-48), und schließlich lockt ihn Hagen in die Falle. Sie sagen ihm, wann, was und wie er handeln muss. Da er der Held von „Siegfried“ ist, wirkt seine Unselbstständigkeit komisch.

2.3.7 Die Walküren

Sie sind die Freundinnen und die Schwestern von Brünnhilde und verkörpern diese gute Gesellschaft, in der sie sich zu Hause fühlt. Die Walküren verstärken Brünnhildes allgemeine Charakterzüge: jung, wild, stark, begeistert und tapfer. Sie sind *Mittelfiguren* auf der Seite von Wotan und für Brünnhilde, falls sie Vorgangsfiguren sind, wie ich es vorhin ausgeführt habe.

Sie sind als Figuren voll von Widersprüchen: Sie sind weiblich, haben aber eindeutig männliche Züge. Die klassische (aber nicht stereotypische) Frau des Zyklus ist Fricka, die über das Leben herrscht. Demgegenüber herrschen die Walküren über den Tod, aber nicht in einem statischen, pathetischen Sinne, sondern lustig, dynamisch, siegestrunken. In der Inszenierung von Robert Lepage wirkt die legendäre Walkürenritt-Szene ziemlich bizarr: Die Walküren sammeln die Knochen der Helden zusammen, während sie sich leicht über ihre Pferde unterhalten. Diese Inszenierung ist außerordentlich ausdrucksstark: In der germanischen Mythologie ist der Heldentod nichts Trauriges, ganz im Gegenteil. Das Wesen der Walküren symbolisiert diesen Tod, die Walküren sind also eigentlich Allegorien.

Sie sind stark mit Wotans Willen verbunden. Eine der Walküren, Waltraute reitet zu Brünnhilde im ersten Akt der „Götterdämmerung“, um ihrer Schwester den Wunsch Wotans zu übermitteln, dass Brünnhilde den Ring an die Rheintöchter zurückgeben muss. Waltraute erzählt ihr über Wotans Apathie auf Walhall: Die Walküren können sich auch nicht bewegen und ihre Aufgabe erfüllen. In einem bestimmten Sinne kann Wotan schon tot sein: Seine Bewegungslosigkeit ist ein Zeichen dafür. Die Helden kämpfen nicht für Wotan, die ganze

Situation ist sehr hoffnungslos. Waltrautes Hilferuf ist mit Wotans stummem Hilferuf identisch: Sie ist sein Bote auf dem Walkürenfelsen.

2.3.8 Gunther und Gutrune

Gunther ist der König der Gibichungen; mit seiner Schwester Gutrune stammen sie aus dem Geschlecht der Gibichungen in der „Götterdämmerung“. Den Konflikt der Oper löst der Wunsch nach Eheschließungen auf, um den Ruhm der Gibichungen weiterzugeben. Nach Hagens Plänen müsste Gunther Brünnhilde und Gutrune Siegfried heiraten. Hagen leitet sie und weckt ihre Absichten, sie sind also *Mittelfiguren* in der Hand von Hagen.

Sie folgen dadurch dem Prinzip von Hunding in der Handlung, der die Macht der Vernunftfehe bevorzugt. Gunther und Gutrune wollen nämlich nicht aus Liebe heiraten, sondern für ihr Geschlecht. Als Ziel ist es sehr altruistisch, die Mittel dafür sind dennoch unehrlich und werden ihnen unter Hagens Mitwirkung bereitgestellt. Sie sind eher Opfer von Hagens Ehrgeiz als Antagonisten, da der Antagonist Hagen ist.

2.3.9 Die Nornen

Sie sind die Töchter von Erda, die die Fäden des Schicksals spinnen. Sie sind eigentlich mit den drei Moiren der griechischen Mythologie identisch, die den Parzen in der römischen Mythologie entsprechen. Sie verkörpern die Zeitlosigkeit. In der Handlung treten sie sozusagen außer der Handlung vor, im Prolog der „Götterdämmerung“.

Der qualitative Unterschied in der Anlage der Nornenszene zeigt sich im Vergleich mit der Frage-Antwort Konstellation in Wotans Gespräch mit Mime im I. Akt des Siegfried, das noch anders angelegt war: Wotans Fragen nach der Vergangenheit sind nicht nur für Mime, sondern auch für das Publikum der „Ring“-Aufführung leicht zu beantworten, Wotans Antwort auf seine Frage nach dem Schmied des Schwertes Notung ist dann jedoch eine souveräne Setzung und handlungsbestimmend, indem sie für Mime und das Publikum eine neue Wendung bringt. Das Fragen der drei Nornen ist hingegen für sie und das Publikum enthüllend, mit einer dramaturgischen Pointe: Was die Nornen über die Ursprünge der Verstrickung mythischen Wissens mit Wotans ersten Handlungsschritten, aber auch über Geschehnisse seit dem III. Akt des Siegfried erfragen, wussten sie bereits, nicht aber das Publikum aus vorangegangenen Erzählungen oder Handlungsepisoden – was jedoch die Nornen mit ihren Fragen nach der Zukunft zu erkunden suchen, ist dem Publikum durch den Programmzettel mit dem Werktitel „Die Götterdämmerung“ bekannt. Die Tatsache, dass die Welt Wotans dem Untergang geweiht ist, tritt ins Bewusstsein, und dies bedeutet zugleich ein Ende jenes Fortspinnens mythischen Wissens, das die Töchter Erdas vollzogen haben. (Gernot 2012: 367)

2.4 Die abstrakten Mittelfiguren

2.4.1 Die Rheintöchter (Woglinde, Wellgunde, Floßhilde)

Sie kommen immer zu dritt vor wie eine Gemeinschaft und sind nach ihren inneren Eigenschaften sehr schwer voneinander zu trennen: Ihre Absichten und Motivationen sind dieselben. Wagner betont ihre Namen auch nicht: Sie reden einander nur einmal an, gleich am Anfang des Stücks „Rheingold“, als sie nacheinander auftauchen. Sie bewegen sich vielmehr als eine Gruppe und nicht als Einzelfiguren: Durch den ganzen „Ring“ trennen sie sich nicht voneinander, und wenn eine von ihnen redet, vertritt sie auch die Meinung der Anderen.

Falls es aus einem mythologischen Lebewesen im Opernzyklus gleichzeitig mehrere auf der Bühne *in praesentia* gibt, treten sie sofort als *abstrakte Mittelfiguren* vor: Sie vertreten eine natürliche Kraft in der Handlung, während ihr Individuum außer Acht gelassen wird.

Der Auftritt der Rheintöchter ist stark mit der Ouvertüre verbunden, mit dem sog. Wellenmotiv, sie verkörpern eindeutig den Rhein, das Element des Wassers. Das Wasser gilt in der jüdischen und christlichen Mythologie als Symbol der Schöpfung, als Quelle des Lebens, mit der alles anfängt (Heinz-Mohr 1988: 299ff.).

Die Rheintöchter verkörpern durch das Wasser das weibliche Prinzip (deswegen sind sie weiblich) und damit auch die Gefühle. Demgegenüber vertritt das männliche Prinzip die Gedanken, die Rationalität.

Laut Bernd Oberhoff sind die Rheintöchter und der Rhein selbst psychoanalytisch gesehen ein Bild der Gebärmutter, wo alles noch ideal, vollständig und unverletzt wirkt (Oberhoff 2012: 24). Dem Neugeborenen gilt die Gebärmutter als ein kindliches Paradies, deshalb wirkt das Lied der Rheintöchter so, als ob es aus einer Welt stammen würde, in der noch keine Sprachen existieren: „Weia! Waga! Woge du Welle, walle zur Wiege! Wagalaweia! Wallala weiala weia!“ (Wagner 2000: 395). Einerseits verweist es wegen der W-Alliterationen auf das Wellenmotiv, andererseits wirkt es als das Lallen der Säuglinge, denn die Wörter „Welle“ und „Wiege“ stehen direkt nacheinander.

2.4.2 Die Riesen (Fafner und Fasolt)

Sie verkörpern auch eine abstrakte Kraft wie früher die Rheintöchter. Sie sind zwar zu zweit auf der Bühne, es ist aber aus dem Blickwinkel der Götter irrelevant, welcher Riese gerade spricht. Ihre Absichten sind identisch, weshalb ihre implizite Figurencharakterisierung in Bezug auf ihr Individuum unwichtig ist, im Gegensatz zu ihrer Rolle, Symbolik,⁶ da sie die Kraft selbst symbolisieren: die Fähigkeit, etwas zu tun. Das verstärken auch ihre Kostüme in der Aufführung: Die Armmuskeln sind mit Kissen betont und drücken damit auch die

⁶ Das Individuum der Riesen tritt zum ersten Mal in den Vordergrund, als sie über das Gold streiten und Fafner seinen Bruder tötet. Nachher bleibt Fafner keine Mittelfigur mehr.

Tatkraft, eine Reihe von Möglichkeiten aus. Sie verknüpfen Wotans Traum mit der Realität, durch sie wird die Festung des Walhalls errichtet. Die Riesen sind als – abstrakte – *Mittelfiguren* dem Mime ähnlich, weil sie auch für das Ziel von jemandem anderen benutzt werden.

Es ist erstaunlich, wie sich Fafner nach dem „Rheingold“ verwandelt: Aus dem starken Riesen wurde ein apathischer Lindenwurm, den nichts interessiert. Er hat alles, was er für sich wünschen kann, trotzdem scheint er nicht zufrieden und glücklich zu sein. Er ist eine *negative Zielfigur*: Sein Beispiel warnt jeden, dass die Macht an sich nicht wertvoll sein kann. Fafner kann damit gar nichts anfangen und seine Figur wirft die Frage auf, wofür die Macht überhaupt da ist und wie sie eingesetzt werden kann. Fafners Figur ist eine Warnung: Sobald die Machtgier der Riesen verschwindet, werden alle genauso uninteressiert wie er. Eine Weile kann man alle Güter erwerben, aber am Ende gleichen sie dem Nichts.⁷

2.5 Die symbolischen Gegenstände in Bezug auf die Figurenkonstellation

Es gibt manche Requisiten, die die Handlung wesentlich beeinflussen, als ob sie einen eigenen Willen oder Bewusstsein hätten. *Der Ring* ist mehr als ein einfaches Requisit; er beeinflusst die Handlung in einem bestimmten Sinne stärker als einige Figuren und kann als Figur – *Mittelfigur* – bezeichnet werden: Er verkörpert die reine, mitleidslose Macht, der nach Alberichs Fluch eigenen Willen hat. Die Figuren, die sich früher ziemlich nüchtern und rational verhielten, verwandeln sich plötzlich in irrationale, machtgierige Figuren, als ob der Ring und der Tarnhelm eine Art von Rauschgift wären, die die betroffene Person in ihren Besitz nehmen.

Das Schwert Notung (das zuerst Siegmund, dann Siegfried besitzt) und *Wotans Speer Gungnir* spielen eine wichtige Rolle in der Handlung: Sie symbolisieren die Kämpfe zwischen Gott und Mensch, Vergangenheit und Zukunft, Vater und (Enkel)Sohn. Der Speer zerbricht zuerst das Schwert in Siegmunds Händen, dann besiegt das Schwert bei Siegfried den Speer, um zu zeigen, dass das Zeitalter der Götter untergeht. Die Kraft der Waffen ändert sich mit der Kraft ihrer Besitzer, so wirken die Waffen als Indikatoren der Geschehnisse.

Es ist noch nötig, Brünnhildes Ross *Grane* zu erwähnen. Das Pferd symbolisiert Bewegung, Stärke und Erhabenheit. Die Walküren reiten alle, das zeigt dem Publikum, dass sie außerordentliche Macht haben und zu ihrer privilegierten Aufgabe außerordentliche Rosse brauchen. Als Brünnhilde ihr geliebtes Pferd Grane Siegfried schenkt, ist sie schon eine

⁷ Auch Alberich wäre eine ähnliche Kreatur gewesen, falls er den Ring und den Tarnhelm für sich selbst hätte behalten können.

sterbliche Frau – wegen der Strafe von Wotan – und mit der Liebe von Siegfried nimmt sie ein neues Schicksal an. Grane symbolisiert ihren Verzicht, obwohl sie es ihm als Liebespfand schenkt:

Brünnhilde:

[...]

Für den Ring nimm nun auch mein Roß!
Ging sein Lauf mit mir einst kühn durch die Lüfte,
mit mir verlor es die mächt'ge Art,
über Wolken hin auf blitzenden Wettern
nicht mehr schwingt es sich mutig des Wegs;
doch wohin du ihn führst, – sei es durchs Feuer –
grauenlos folgt dir Grane, denn dir, o Helde,
soll er gehorchen! Du hüt' ihn wohl, er hört dein Wort:
O bringe Grane oft Brünnhildes Gruß! (Wagner 2000: 533)

3. Zusammenfassung

Der Protagonist des „Rings“, Wotan, ist die herrschende Vorgangsfigur, der auch in der „Götterdämmerung“ eine wesentliche Rolle hat und als Protagonist wirkt, obwohl er auf der Bühne nicht erscheint. Die „Götterdämmerung“ ist ein sehr schmerzhaftes, hoffnungsloses Werk mit viel Ungerechtigkeit. Der Speer der Verträge ist zerbrochen, es gibt also keinen Leitfaden mehr für den Menschen, ein richtiges Leben zu leben. Die Tragödie der Gibichungen, von Siegfried und von Brünnhilde ist vor allem Wotans Tragödie.

Wotan wandert in den ersten drei Opern die Stationen eines Menschenlebens durch: Im „Rheingold“ startet sein Leben als Vorgangsfigur im Streben nach dem Heim der Götter Walhall, in der „Walküre“ ist er als Familienoberhaupt immer noch eine Vorgangsfigur und im „Siegfried“ als alter Mann eine Mittelfigur, der weise Wanderer, der nicht mehr im Vordergrund steht, da er den Stab der Jugend übergibt.

Es stellt sich die Frage, falls Wotans Laufbahn definitiv linear ist – junger Mann im „Rheingold“, reifer Mann in der „Walküre“, alter Mann im „Siegfried“ –, was er eigentlich in der „Götterdämmerung“ ist. In der „Götterdämmerung“ befindet sich Wotan im Zustand vor dem Tod, um genauer zu sein, im Zustand zwischen Leben und Tod, weil sein Tod am Ende der „Götterdämmerung“ erfolgt. Obwohl Walhall das Heim der Götter ist, findet man ihn nie da: Als er nun mit Fricka im zweiten Aufzug der Walküre spricht, steht er mit seiner Frau „in einem wilden Felsengebirge“ (Wagner 2000: 444), das auf keinen Fall Walhall sein kann. Außerdem erfährt das Publikum über Walhall, dass die toten Helden durch die Walküren in

dieses „Totenheim“ gebracht werden. Wotan kommt in das von ihm selbst erschaffene Jenseits, das das schönste Ende eines Hauptgottes sein kann.

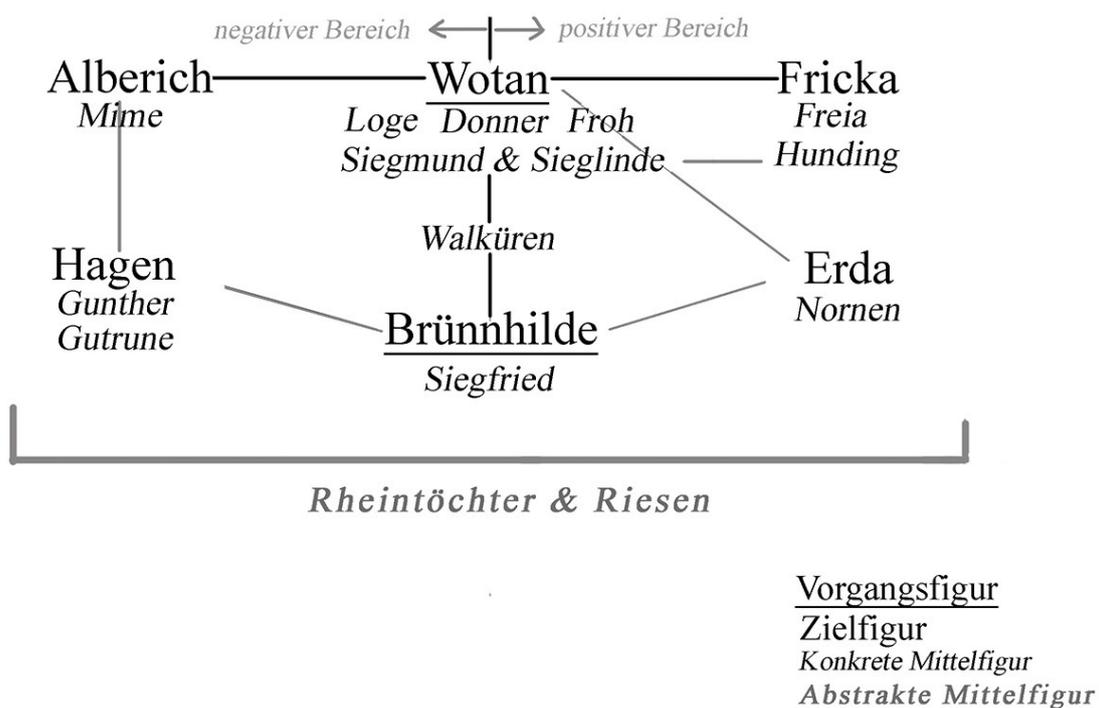
Die menschlichen Figuren als Mittelfiguren verkörpern immer den Willen der Götter, als Statthalter der Götter. Sie sind ähnlich den Marionettenfiguren, die die Götter bewegen.

Brünnhilde ist zuerst eine Mittelfigur für Wotan, dann wird sie zur Vorgangsfigur, um Wotan zu vertreten, da sich Wotan zurückziehen muss. Am Ende der „Götterdämmerung“ erlöst ihr Tod vom Fluch des Rings und schließt Wotans Weg ab.

Die mit den *Nibelungen* zu assoziierenden Figuren sind negative Zielfiguren oder Mittelfiguren für die negativen Zielfiguren, da Nibelheim ein Gegenpol für Walhall ist. In der Rolle der Nibelungen ringt die Dunkelheit gegen das Licht und die Götter.

Die *Götter* sind für Wotan Mittelfiguren, außer den weiblichen Geisterwesen: Freia, Fricka und Erda. Die Göttinnen und die Ur-Wala sind die positiven Zielfiguren, die Vorbilder für Wotan: Sie verkörpern die weiblichen Tugenden wie Stabilität, Weisheit, Ruhe, da er ursprünglich diese Tugenden nicht besitzt. Er ist ja ein Mann, aber das bedeutet nicht, dass er nach diesen Tugenden nicht streben kann. Deswegen bedeutet ihm das weibliche Ideal so viel. Brünnhilde als seine Tochter trägt auch eher männliche Tugenden in sich.

Zusammenfassend lässt sich die kennzeichnende vorgangszentrische Figurenkonstellation wie folgt aufzeichnen:



Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Wagner, Richard (2000): *Alle Opern-Texte*. Wien: Aarachne.

Die Aufführungen auf DVD

The Metropolitan Opera HD Live: Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen*. Regisseur: Robert Lepage. Dirigenten: James Levine und Fabio Luisi (2010). Erschienen: 2012.

Sekundärliteratur

Aristoteles (1989): *Poetik*. Deutsche Übersetzung aus dem Griechischen von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam.

Asmuth, Bernhard (1990): *Einführung in die Dramenanalyse*. Stuttgart: Metzler, <https://doi.org/10.1007/978-3-476-04124-1>

Esslin, Martin (1989): *Die Zeichen des Dramas*. Theater, Film, Fernsehen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Gernot, Gruber (2012): *Götterdämmerung*. Kommentar. In: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Wagner-Handbuch*. Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 363–370.

Hamacher, Bernd (1997): *Aspekte der Dramenanalyse*. In: Eicher, Thomas/Wiemann, Volker: *Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft*. Paderborn et al.: Schöningh, 129–166.

Heinz-Mohr, Gerd (1988): *Lexikon der Symbole*. München: Diederichs.

Honegger, Marc/Massenkeil, Günther (1981): *Das grosse Lexikon der Musik*. Freiburg, Basel, Wien: Herder.

Kampmann, Sabine (2011): *Funktionsrolle Autor – Andrea Fraser*. In: Werber, Niels (Hg.): *Systemtheoretische Literaturwissenschaft: Begriffe – Methoden – Anwendungen*. Berlin, New York: de Gruyter, 147–158, <https://doi.org/10.1515/9783110219012.147>

Kayser, Wolfgang (1983): *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern et al.: Francke.

Konrad, Ulrich (2012): *Siegfried*. Wirkungsgeschichte. In: Lütteken, Laurenz (Hg.): *Wagner-Handbuch*. Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 356–362.

Oberhoff, Bernd (2012): *Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen. Eine musikpsychoanalytische Studie*. Gießen, Lahn: Psychosozial-Verlag.

Pfister, Manfred (2001): *Das Drama. Theorie und Analyse*. München: Fink 2001.

Schützeichel, Rudolf (1995): Althochdeutsches Wörterbuch. 5. überarb. u. erw. Aufl. Tübingen: Niemeyer.

Simek, Rudolf (1988): Lexikon der germanischen Mythologie. Stuttgart: Kröner.

Voss, Egon (2012): Der Ring des Nibelungen. In: Lütteken, Laurenz (Hg.): Wagner-Handbuch. Kassel: Bärenreiter, Stuttgart: Metzler, 332–340.

Wagner, Richard (2000): Oper und Drama. Stuttgart: Reclam (online: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/oper-und-drama-843/3>).

Wagner, Richard (1873): Über die Benennung „Musikdrama“. In: Ders.: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Bd. 9. Leipzig: Fritsch, 359–365.