

## Wotan und Brünnhilde

### Die Tragödie des Vaters in Wagners *Walküre*

#### Zwei Modelle der Vater-Tochter-Beziehung

Der Vater ist für die kleine Tochter Machtfigur und Liebesobjekt zugleich. Er ist der große siegreiche König oder der gütige Gott. Stiefväter gibt es in Märchen nicht, nur Stiefmütter, die mißgünstig den schönen Töchtern Böses antun. Macht übt der Vater aus, wenn er die Tochter vor Ungerechtigkeiten schützt, Macht übt er aber auch aus, wenn er über sie befiehlt. Agamemnon, der, um Troja zu retten, einwilligte, die Tochter Iphigenie zu opfern, bietet ein extremes Beispiel der väterlichen Forderung nach bedingungsloser Hingabe. Meist verlangen Väter von ihren Töchtern nur, die einzige anerkennungswürdige Figur in deren Leben zu bleiben. Sie schrecken die Bewerber mit zu schweren Rätseln ab und lassen unschuldige junge Männer enthaupten, wenn sie diese Aufgaben nicht lösen. Die Töchter erfüllen die Bedingung absoluter Hingabe unterschiedlich. Manchmal lieben sie ihre Väter mehr als ihr eigenes Leben bis dahin, daß sie daran, wie Antigone, elend zugrundegehen. Meistens aber überleben sie die offensichtlich nicht ungefährliche Beziehung zum Vater. Iphigenie konnte nach Tauris entfliehen. Turandot fand trotz der vielen hingerichteten Bewerber einen Mann.

Es gibt gehorsame und ungehorsame Töchter. Jede liebende Frau ist eine ungehorsame Tochter. Nur die gehorsame Tochter gehört bis zum Lebensende dem Vater. Sie ersetzt ihre Mutter, die für ihn die ungeliebte Gattin ist, und übernimmt damit selbst eine Mutterrolle. Sie ordnet das Leben des Vaters, sie pflegt ihn bis zu seinem Hinscheiden; sie tritt oft sein geistiges Erbe an und bleibt ihm somit über seinen Tod hinaus im Innersten verbunden. Die gehorsame Tochter

war meist nicht die Lieblingstochter des Vaters. Sie fühlte nur seine Forderungen und beweist das ganze Leben dem überlegenen Vater, der sie etwas geringschätzig behandelt, was sie kann und wie sehr sie ihn liebt. Sie bettelt ein Leben lang um die Liebe und Wertschätzung des Vaters.

Ungehorsam sind hingegen die Lieblingstöchter. Denn sie brauchen sich nicht die Liebe des Vaters erkämpfen. Sie besitzen sie ja im Übermaß. Widersetzt sich die Tochter dem Vater, so raubt sie ihm das Glück seines Alters, nämlich umhegt zu werden von einer Frau, die in die Rolle einer ihn über alles liebenden Mutter geschlüpft ist, ohne ihm zugleich die Rivalität mit einem anderen Mann aufzudrängen. Auf solches Glück verzichtet man nicht leicht. Es wird mit Macht erzwungen oder als göttliche Fügung gläubig erwartet. In allen patriarchalischen Kulturen mildern Rituale um die jungfräuliche Unschuld die Angst des Vaters vor dem bräutlichen Raub seiner Tochter.

Sigmund Freud belehrt uns ein wenig über die Liebe der Töchter. Über das Schicksal der Väter belehren uns allenfalls am Rande Biographien, manchmal auch Kunstwerke, die die tiefsten Tiefen des Lebens einfangen können. Franz Liszt scheint sich einer liebenden Tochter erfreut zu haben, die des Ehegatten Untreue damit zugleich für sich erträglich machte. An Judith Gautier, seine letzte Muse, schrieb Richard Wagner am 14. Sept. 1876 über Cosima, die Tochter Liszts: »Sie opfert sich für ihren Vater«. Was er sich selber damals als schon alternder Mann wünschte, nämlich den dienenden Engel, dessen dirnenhafter Geschlechtlichkeit es zu widerstehen gilt, komponierte er in der Gestalt der Kundry, deren Vorbild eben Judith Gautier war. Daß neben Biographien Klärendes aus der Kunstproduktion über die Vaterfigur entnommen werden kann, dafür können gerade die Wagnerschen Musikdramen in hohem Maße einstehen. Wie sehr das Schicksal des Vaters zu einer Tragödie werden kann, wenn ihm die Liebe der Tochter nicht zuteil wird, davon zeugt die Gestalt Wotans, die mit jener hellsichtigen Erkenntnis konzipiert ist, die Thomas Mann in seinem Essay *Leiden und Größe Richard Wagners* zum bewundernden Ausruf veranlaßte »Das ist Freud, das ist

Analyse«. Da psychoanalytische Studien, die von Männern handeln, überwiegend von Männern geschrieben wurden, ist es vielleicht verständlich, daß das Thema Vater darin weitgehend ausgespart ist, weil es zu großer Selbstreflexion bedürfte. Es lohnt sich daher, das Wissen aufzusammeln, das die Kunst bereitstellt.

## Brünnhilde – die ungehorsame Tochter

Im *Ring des Nibelungen*, der nicht zufällig ein Lehrbuch der Psychoanalyse genannt wurde, gibt es eine Lieblingstochter, deren »Emanzipation« vom Vater dessen Untergang unaufhaltsam macht. Von der verwickelten Geschichte sei nur so viel erzählt, wie für die spezielle Beziehung von Vater und Tochter bedeutsam erscheint.

Wotan, der Gottvater, ist durch List in den Besitz des Rheingoldes und damit zu ungeheurer Macht gelangt. Zugleich haftet daran ein Fluch. Die Schuld kann nur von einem, der freier ist als der Gott, gesühnt werden. Dazu ist das Wälsungengeschlecht bestimmt. Siegmund geht an dieser Bestimmung zugrunde; aber auch Siegfried, der »jede Gewalt gewonnen« (so Hagen), scheitert, wenngleich an seiner Maßlosigkeit, die ihn zum leichtsinnigen Treuebruch der Geliebten gegenüber verleitet. Zunächst aber bestimmt der Vater dem Sohn Siegmund ein Schwert, und er schickt sich zusammen mit seiner »jauchzenden kühnen Maid« (2. Aufzug, 1. Szene) zum Schutz des Helden an. Wotans Lieblingstochter Brünnhilde ahnt aber trotz der jubelnden Unschuld, mit der sie auftritt, Unheil von anderer Seite: »Dir rath' ich Vater, / rüste dich selbst; / harten Sturm sollst du bestehn. / Fricka naht, deine Frau«. Und in der Tat vermag Fricka, die Gattin und der Ehe Hüterin, zornig und zänkisch, das Vorhaben von Vater und Tochter zu stören. Sie, die sich rundherum betrogen fühlt, Wotan sogar die Existenz seiner Tochter Brünnhilde mit der bitteren Bemerkung »deines Wunsches Braut« zum Vorwurf macht, inszeniert einen Ehekrach, den auch ein Gott nicht durchstehen kann; er gibt klein bei. Fricka, die den ihr Angetrauten zur Ordnung ruft, triumphiert am Ende dieser Szene auch über Brünnhilde. Die

Regieanweisung sieht vor, daß sie der Walküre noch einmal begegnet. Sie hält einen Augenblick vor ihr inne und deutet ihren Sieg stolz an: Brünnhilde, so sagt sie ihr, solle nur hören, was der Heervater nun künde und welches Los er für sie wählen werde. Danach fährt Fricka schnell auf ihrem Wagen mit dem Widdergespann davon. Brünnhilde tritt mit besorgter Miene verwundert vor Wotan, der auf einem Felsen sitzt »zurückgelehnt und in finsternes Brüten versunken«. Danach folgt die rührendste und zärtlichste Szene der ganzen Tetralogie. Der Vater vertraut, zärtlich ihre Locken streichelnd, seine Schmerzen und seine Verzweiflung der Tochter an; sie, traulich und ängstlich, fällt ihm nur selten ins Wort. Wie sollte sie auch. In seine flüsternde Erzählung vermerkt sie nur leise: »Wer bin ich, wär ich Dein Wille nicht?« Sie entbietet dem Vater die Demut und Liebe, die er erwartet: »O sag, künde, was soll nun Dein Kind?« Wotan antwortet bitter und trocken, seine eigene Lage sarkastisch kommentierend »für Frickas Knechte kämpfe nun Du!«. Das aber will Brünnhilde eigentlich nicht. Sie will ihr eigenes Bündnis mit dem Vater, der aber seinerseits auf den leisen Widerspruch seiner Tochter mit einer harten Zurechtweisung reagiert: »Ha, Freche Du! / Frevelst Du mir? / Wer bist Du / als meines Willens / blind wählende Kür?« Er droht wie alle Väter, die die Liebe zur Tochter mit dem Gefühl der Macht verbinden. »Kennst Du Kind meinen Zorn?... Wehe dem, den er trifft«. Brünnhilde streckt im wahrsten Sinne des Wortes die Waffen. Am Ende der 2. Szene des 2. Aufzuges der *Walküre* erscheint sie betrübt, bang, erschrocken, betäubt und gefügig. Aber sie wäre nicht der Prototyp der ungehorsamen Lieblingstochter, wenn sie sich nicht den Forderungen des Vaters, nämlich das Wälsungengeschlecht zu vernichten, widersetzte. Sie rettet die Mutter des zukünftigen, des maßlos freien, deshalb der Verantwortung unfähigen Enkels Siegfried.

Richard Wagner hat von dem Drama um Vater und Tochter, wie er in einem Brief (am 3.10.1855) an Franz Liszt schrieb, eine »Erschütterung« erwartet, der »nichts Dagewesenes gleicht«. Er fühlte sich von diesem ambivalenten Liebesverhältnis sehr angerührt. In einem anderen Brief (im November 1854 an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein) heißt es: »Dazu greift mich auch der Gegenstand der

Walküre gar zu schmerzlich an: Es gibt doch eigentlich kein Leiden der Welt, das hierin nicht zu seinem schmerzlichsten Ausdruck gelangt. Das künstlerische Spiel mit den Schmerzen rächt sich aber an mir: Ich bin wiederholt darüber schon ganz krank geworden...«

Die Erschütterungen und Schmerzen gehen vor allem vom 3. Aufzug (3. Szene) aus, dem Abschied Wotans von Brünnhilde. Heimliche Vertraulichkeiten breiten sich zwischen Vater und Tochter aus, Fricka wird angeschuldigt. Hatte nicht sie des Vaters Sinn nur entfremdet, war er sich nicht selber Feind? Väter aber sind allmächtig, und sie opfern diesem Anschein der Allmacht ihre Liebe. Den demütigen, in kniender Stellung vorgebrachten Argumenten Brünnhildes kann Wotan kein Gehör schenken. Denn was immer sie auch mit der Rettung Siegfrieds aus Liebe zum Vater und in dessen Sinn getan zu haben glaubt, es setzt ihn ins Unrecht, läßt ihn inkonsequent, im speziellen Fall der kämpferischen Auseinandersetzung mit seiner Frau auch feig und dumm erscheinen. Also wird die ungehorsame Tochter bestraft. Der Beweis der väterlichen Überlegenheit ist damit erbracht. Wotan ist dabei leidenschaftlich bewegt, »muß ich verlieren dich, die ich liebe...«. Doch es wäre nicht der versöhnliche Schluß eines ganzen Abends in Wagners gigantischem *Ring*, enthielte er nicht auch die Versicherung der ewigen Liebe zwischen Vater und Tochter. Brünnhilde auf einem Felsen in ewigen Schlaf versenkt, empfängt des Vaters letzten Kuß. Umlodert vom Feuer, einem bräutlichen Feuer« wie nie einer Braut es gebrannt«, bleibt sie dem Schutz des Vaters untergeordnet. Wotan scheint sich in diesem Punkt auch sicher zu sein: »Denn einer nur freie die Braut, / der freier als ich, der Gott!«

## Das Mysterium der Jungfräulichkeit

Wotan muß die Strafe an seinem Lieblingskind vollstrecken, um Gottvater zu bleiben. Wie Agamemnon ist er bereit, die Tochter zu opfern. Aber Brünnhilde bleibt seines Herzens heiligster Stolz; sein herrliches Kind wird nur verbannt und nicht ganz ihrer Göttlichkeit

entkleidet. Loge, der feurige Gott, wacht über die Schlafende. Noch hat Brünnhilde in ihres Vaters Meinung nicht jene Schuld auf sich geladen, die alle Töchter auf immer von den Vätern trennt, nämlich die Preisgabe der Jungfräulichkeit.

In vielen, wahrscheinlich in allen patriarchalischen Kulturen sind Jungfrauen vermittelnde Instanzen zu den Himmelsmächten. Daher eignen sie sich als Sühneopfer, daher haben sie, wie Jeanne d'Arc, prophetische Eingebungen. Reine Vestalinnen hüten das lebensspendende Feuer. Sie büßen den Verstoß gegen die Keuschheit mit dem Tod. Die übernatürlichen Kräfte erwachsen den Jungfrauen aus der Weigerung, die Geschlechtsrolle zu übernehmen. Jungfrauen sind das Symbol eines ewigen, wenngleich ungelebten Lebens. In keinem Märchen und in keiner Sage hat man je noch vom Altern einer Jungfrau gehört. Wenngleich Jungfrauen die Hoffnungen erwecken, die Vergänglichkeit sei zu bannen, so gehen sie doch meist in der Blüte ihrer Jugend zugrunde, oder aber es kommt der schöne Prinz; darin ist das Märchen so realistisch wie der Hollywood-Film. Er erlöst sie von den unerfüllbaren Erwartungen des Vaters auf die eigene ewige Jugend. Er erlöst sie damit gleichzeitig von einer Zukunft, in der sie sich zum Zerrbild der alten Jungfer verwandeln müßten.

In den letzten Jahren wurde einiges über Männerphantasien recherchiert. Über die Ängste und Nöte von kleinen Knaben handeln schon lange viele psychoanalytische Schriften. Was es bedeutet, die Rolle des Vaters zu übernehmen, die ja auch einen wichtigen Abschnitt im männlichen Leben darstellt, ist einstweilen nur in wenigen populärwissenschaftlichen Büchern angedeutet. Vater zu sein, heißt in jedem Fall zweierlei: einen Generationswechsel zu vollziehen und zugleich für andere Verantwortung zu tragen, über sie in gutem und schlechtem Sinn Macht auszuüben. Unabhängig von Jahreszahlen und Geburtsdaten werden Väter von ihren Kindern als alt beurteilt. Kinder schätzen damit das Ausmaß an Autorität ab. Wer die Macht hat ist in jedem Fall das Gegenteil von ihnen: Er ist überlegen und alt. Wenn es stimmt, was Freud über den Ödipus-Komplex geschrieben hat, so ist das Verhältnis von Vater und Sohn höchst problematisch. Es ist daher für den Vater leichter, die Tochter zu lieben

und darin jene Tröstung zu finden, die den mit der Vaterrolle verbundenen Verlust der Jugend ertragen läßt. Damit bedeutet aber letztlich für den Vater das Verlassenwerden von der geliebten Tochter eine Zäsür, die die Einsicht in die eigene Vergänglichkeit unausweichlich macht.

Wotans Untergang ist mit Brünnhildes Liebe zu Siegfried besiegelt. Wenn sein göttlicher Speer an dessen Schwert zerschellt, zeigt Wagner den Gott ohnmächtiger als es je einer Beschreibung von Kastrationsängsten zu entnehmen wäre. Das Ende kann nur noch das Nichts sein, das jedoch bei Wagner die Schopenhauersche Philosophie als ein versöhnliches legitimiert. Als dramatische Figur aber war die Gestalt Wotans für den Komponisten nach seiner totalen Entthronung uninteressant. Das heißt schlicht: Er tritt am 4. Abend nicht mehr auf.

Sind aber nicht Zweifel an einer Interpretation angebracht, die den Jungfräulichkeitskult als Ritual deuten, das den Tod bezwingen soll? Wäre nicht mehr mit ewigem Leben die Göttin der Fruchtbarkeit, die Mutter zu assoziieren? Das Mysterium der Jungfrau, die als liebende Tochter dem Vater die Rolle des Knaben zurückschenkt, ist mehr oder weniger immer mit der Mutterrolle kompatibel gewesen. Nicht nur im täglichen Leben, auch in den Mythen und in der Religion. Die Idee der jungfräulichen Geburt läßt gar keinen Zweifel an der Identifikation der Jungfrau mit der Mutter aufkommen, und sie behauptet darüber hinaus sogar die väterliche Omnipotenz. Sie konnte nur in den Köpfen von Männern entstehen.

Wagner war in diesem Punkt Realist. Er machte wohl Brünnhilde zur mütterlichen Retterin. Sie ist es letztlich, die Siegfried das Leben schenkt. Aber er entzog dem Vater die Macht über diesen lebensspendenden Akt. Dessen göttlicher Speer taugt nur noch zu einem wirkungslosen Bann über die ungehorsame gefallene Tochter.

## Die Deutungen durch die Musik

Den 2. Akt der *Walküre* hielt Wagner für den wichtigsten im ganzen des vierteiligen »Dramas«. Kompositorisch hatte er damit

Schwierigkeiten. An Liszt schreibt er in dem schon erwähnten Brief von 1855: »In entmutigten nüchternen Stunden hatte ich die meiste Furcht vor der großen Szene Wotans und namentlich vor seiner Schicksals-Enthüllung gegen Brünnhilde, ja, in London war ich bereits einmal so weit, diese Szene ganz verwerfen zu wollen.«

Von den wenigen Einwürfen abgesehen ist diese Szene (2. Akt, 2. Szene) ein großer rezitativischer Monolog, mit dem Wotan Brünnhilde vom Tod des Wälzungengeschlechts zu überzeugen versucht. Die Leitmotive deuten einzelne Stellen prägnant. Wenn Brünnhilde erschrocken fragt, was sie denn tun solle, antworten Baßklarinette und Cello mit dem »Schwertmotiv«: Siegmunds Wunderwaffe soll zerschellen.

Am Anfang der Szene, wenn Wotan sich schlicht schämt und mitleidig sich selbst anklagt: »O heilige Schmach«, weist das Fluch-Motiv auf den großen Zusammenhang hin, in dem seine Schuld zu sehen ist. Breit entwickelt wird das Unmuts- und teilweise auch das Unruhe-Motiv. Der Seelenzustand Wotans spiegelt sich darin. Das Unmutsmotiv, vorgetragen von Fagott, Baßklarinette und Cello, beendete auch schon die Auseinandersetzungen mit Fricka, und es fährt bei der Erwähnung ihres Namens auch später sofort Wotan und dem Zuhörer durch den Sinn. Zugleich garantiert das Unmutsmotiv den motivisch-thematischen Zusammenhang der ganzen Szene. Die Stimmung hat sich an ihrem Ende, so sagt die Musik dem Hörer, auch auf Brünnhilde übertragen. Sie kann allerdings kaum freudestrahlend den Auftrag des Vaters erfüllen. Noch aber ist im 2. Akt das Verhältnis von Vater und Tochter nach dessen großer Beichte grundsätzlich nicht angetastet. Das macht Wagner klar mit der Regieanweisung, daß Brünnhilde traulich und ängstlich Haupt und Hände auf Knie und Schoß Wotans legt, eine Geste, die mit einem Anklang an die Liebe von Siegmund und Sieglinde musikalisch untermalt wird. Der menschlich beichtende Gott ist seiner Tochter in rührender Liebe verbunden.

Leitmotive stiften den musikalischen Zusammenhang. Wagner, der sich als Erbe des symphonischen Denkens empfand, trug mit dieser Technik kompositorischen Forderungen Rechnung. Leitmotive

nehmen jedoch durch ihre assoziative Zuordnung zu Personen, Gegenständen und Gefühlszuständen eine derart konkret inhaltliche Bestimmung an, wie sie sonst nur die Sprache der Worte kennt. Damit eröffnen sie Möglichkeiten zu deuten, voranzukünden und auch eine Form des quasi Beiseitesprechens. Sie sagen dem Zuhörer Dinge, die der Sänger auf der Bühne noch nicht weiß; damit gewinnen sie eine wichtige dramaturgische Bedeutung. Denn Spannung und Involviertsein des Publikums schafft im Theater allemal dessen gegenüber den Akteuren größeres Wissen. Wie versöhnlich, so muß man sich daher fragen, ist der Ausgang des 2. Abends, wenn Wotan bereit ist, seine Tochter zu opfern, und damit seine göttliche Überlegenheit teilweise zurückgewonnen zu haben glaubt? Schmerzlich hatte Wotan noch einmal zurückgeblickt, dann schreitet er mit feierlichem Gehabe in die Mitte der Bühne. Wabernd, in schnellen 32tel Figuren, breitet sich das Feuer aus. Wotan ist noch ein weiteres für seine Lieblingstochter bereit zu tun. »Er streckt seinen Speer wie zum Banne aus«. In all dies mischen die Blechbläser aber vernehmlich hinein, daß die Tochter doch ungehorsamer war, als es sich der Gottvater gedacht hatte. Das Siegfriedmotiv ertönt sehr lautstark. Und Wagner legt es Wotan selbst sogar bei den Worten in den Mund: »Wer meines Speeres Spitze fürchtet, / durchschreite das Feuer nie«. Einer wird kommen, so läßt die Musik den Zuhörer schon wissen, und die Tragödie des Vaters vollenden, indem er die Tochter für sich gewinnt.

Das Siegfriedmotiv ward für den Zuhörer gezeugt bei der Rettung der schwangeren Sieglinde; Brünnhilde sang es mahrend für Sieglinde auf die Worte: »Den hehrsten Helden der Welt / hegst Du, o Weib, / im schirmenden Schoos«. Es ist psychologisch von außerordentlichem Raffinement, daß an dieser Stelle dieses Motiv zum ersten Mal erklingt. Denn es weist Brünnhildes Ungehorsam als tiefergehend aus. Nicht nur Mitleid scheint sie zur Hilfe für die Verfolgte zu bewegen. Sie rettet – wissend! – zugleich den hehrsten Helden. Sie, die sich ihm später in Liebe verbindet, übernimmt an dieser Stelle für ihn jene mütterliche Schutzfunktion, die sich eigentlich der Vater erwartet, schon gar dieser, der sein Herz so rückhaltlos der Tochter

offenbarte. Am Ende des 2. Abends ist es dann für den Hörer gewiß, daß Brünnhilde ihre Unschuld, die sie göttlich machte, preisgeben wird. All die Ängste, vor dem Mann, der sie gewinnen könnte, dem herrischen Mann, dem feigen Prahler, Ängste die Wotan mit dem Feuerwall zu mildern versucht, werden ins Nichts zusammensinken. Und in der Tat begrüßt die wiedererweckte Brünnhilde Siegfried, der sich seinerseits darauf am liebsten zur Mutter flüchten möchte, mit nicht enden wollenden Heilsrufen: »Heil Dir Licht! / Heil Dir leuchtender Tag! / Heil Dir Welt! / Heil Dir prangende Erde... O Siegfried! Siegfried! Seeliger Held... O wüßtest Du Lust der Welt, / wie ich Dich je geliebt!« Wotans Verbannung seiner Lieblingstochter, darüber belehrt das am Ende der *Walküre* kraftvoll vorgetragene Siegfriedmotiv, ist nur scheinbar mit der Wiederherstellung seiner göttlichen Macht verbunden. Im Gang der Tragödie ist diesem Vater nur ein Aufschub gewährt. Wotan wird es später wissen. In der Götterdämmerung, wo am Anfang eine Zusammenfassung der vorangehenden Abende letztlich eine neue Exposition bedeutet, berichtet Waltraude Brünnhilde in ihrer langen Erzählung vom Schicksal des Gottvaters, und es klingt musikalisch der Abschied aus der *Walküre* mit dem Scheidegrußmotiv an zu ihren Worten: »Da brach sich sein Blick, / er gedachte, Brünnhilde, dein. / Tief seufzt er auf –«.

## Der unauflösbare Widerspruch von Liebe und Macht

Das Verhängnis ereilt Wotan, weil er die Liebe der Macht halber preisgab. Er war nicht fähig, Eros und Machtwillen zu vereinbaren. Wagner deutet den Konflikt zwischen Macht und Liebe, der in der Figur des Vaters potenziert ist, als grundsätzlich unlösbar. Dazu sei ein Blick auf das Ende der Tragödie erlaubt.

Auch für Brünnhilde ist nach dem Sündenfall keine Rückkehr in das Paradies mehr möglich. Brünnhilde wird von Siegfried betrogen. Sie rächt sich dafür, indem sie den Untergang des Wälsungen herbeiführt. Nicht als göttliches vom Vater ausgesandtes Wesen, sondern als zutiefst Verletzte und Gekränkte übt sie diese Rache an dem

Geliebten aus. Bernard Shaw war wohl der erste, der darauf hingewiesen, wie verschieden die Konzeptionen der Brünnhilde in der *Walküre* und in der *Götterdämmerung* sind, wie menschlich sie am letzten Abend charakterisiert ist. Brünnhilde besitzt aber auch die Kraft der Liebe, die Götter und Menschen erlöst. Ihre Vermählung im Tod mit Siegfried befreit die Menschen von der unheilvollen Macht der Götter. Wagner hat deutende Zeilen der dramatischen Wirkung halber bei der Vertonung gestrichen. Zwischen der heute bekannten Fassung »Denn der Götter Ende dämmert nun auf. / So werf ich den Brand in Walhalls prangende Burg« und Brünnhildes nachfolgenden Entschluß, sich in den brennenden Scheiterhaufen zu sprengen, um ihr Leben ihrer Liebe zu opfern: »Grane, mein Roß! / Sei mir begrüßt!« hatte die Dichtung ursprünglich noch einige Strophen aufgewiesen, in denen Brünnhilde ihres heiligsten Wissens Hort der Welt zuweist: »Nicht Gut, nicht Gold, / noch göttliche Pracht,... nicht heuchelnder Sitte hartes Gesetz: Selig in Lust und Leid / läßt die Liebe nur sein. –«. Die Liebe und die Macht, Themen, denen zwei große Theorien, nämlich die von Sigmund Freud einerseits und Alfred Adler andererseits, gewidmet sind, sind im Ring wechselseitig aufeinander bezogen; die Verfluchung der Liebe brachte Alberich in den Besitz des Goldes, Wotan scheiterte an der Macht, als auch er die Liebe preisgab. Die Tragödie des Gottvaters ist die eines unauflösbaren Widerspruchs, in dem seine Liebe und sein Herrschaftsanspruch stehen. Wenn es in Walhall am Ende lichterloh brennt, ist er aus den Zwängen und Verträgen entbunden. Er ist frei. Selig aber sind nur Brünnhilde und Siegfried. Sie gelangen nach der Rückgabe des Goldes, dem Symbol der Macht, in den Besitz der Liebe, die nach Wagners Vorstellungen nur im Jenseits eines Nirwana Platz haben kann.

## Die gehorsame Tochter – das Gegenmodell

Sigmund Freud hat die Walküre in der deutschen Mythologie nicht sehr viel anders gedeutet als Wagner sie darstellte. Er sah in ihr die

Todesgöttin, die den gestorbenen Helden vom Kampfplatz wegträgt. Er deutete aber damit die Gestalt der jüngsten Tochter Cordelia in Shakespeares *König Lear*. Der Held ist der Vater. Freuds Deutung ist vertrackt, denn wie er selber bemerkt, mußte er die Situation umkehren, um sie verständlich und vertraut zu machen. Wenn Shakespeare, wie Freud meint, einen allgemeinen Mythos eingefangen hat, so darf man aber auch unmittelbar der Darstellung des Dichters Glauben schenken. Cordelia, die treue Tochter, wird mit ihrem Vater ins Gefängnis geworfen; sie wird dort so umgebracht, daß es wie Selbstmord aussieht. Lear kommt auf die Bühne, »seine Tochter tot in den Armen tragend«, so lautet die Regieanweisung. Erst hernach stirbt Lear, der als sehr hochbetagter – »80 und darüber« – Mann vorgestellt wird. Freud deutete dies Drama als das Drama eines alten Mannes, der der Liebe nicht entsagen will; er will hören, daß er geliebt ist, und er wählt unter seinen drei Töchtern dazu die Jüngste aus, nämlich Cordelia. Bis hierher ist Freuds Deutung nachzuvollziehen. Nur schwer leuchtet aber die Auffassung ein, Cordelia sei wie die Walküre die dem Vater den Tod bringende Göttin. Denn der Unterschied zwischen den Frauengestalten ist so gravierend, daß die ungewöhnliche Verdrehung, die Freud vorgenommen hat, mehr über seine eigene Situation aussagt, als daß sie zur Auslegung der Shakespearschen Tragödie dient.

Cordelia ist eine Antigone oder eine Elektra, treu ergeben bis zum Tod dem teuren Vater, für den sie jedes Opfer zu bringen bereit ist. Sie ist aber nicht unbedingt die Lieblingstochter des Vaters. Er glaubt sogar, sie wolle ihn vergiften. Lear sagt: »Wenn Du Gift für mich hast, so will ichs trinken / ich weiß, Du liebst mich nicht.« Er erkennt seine Tochter völlig. Wotan hätte das nicht zu Brünnhilde sagen können, Agamemnon hätte das nicht von seinem geliebten Kind Iphigenie gedacht. Weder Brünnhilde noch Iphigenie treten als Vollstreckerinnen des väterlichen Willens auf. Elektra hingegen, die wenig auffällige Schwester Iphigenies, rächt den Vater. In Mythen und Dramen erschüttern uns zwei streng geschiedene Typen des Vater-Tochter-Verhältnisses: Die ungehorsame Tochter, das Lieblingskind des Vaters, das zu seiner Todesgöttin wird, und die gehor-

same Tochter, halbherzig nur vom Vater akzeptiert, aber bereit, ihr Leben für seines zu opfern. Brünnhilde und Iphigenie sind Symbole dafür, daß das Sterben des Vater-Tochter-Verhältnisses die Voraussetzung für neues Leben ist. Elektra, Antigone, Cordelia sind auch Todesgöttinnen, aber nicht, wie Freud meinte, für den Vater; sie sind bereit, um die Liebe des Vaters zu gewinnen, das zukünftige oder das junge Leben, nämlich ihr eigenes, der Utopie zu opfern, der Vater besitze ewiges Daseinsrecht. Als Extremfall tritt Turandot auf, deren nymphomanische Züge die grausame Vernichtung der Jugend fordert. Freuds Gedanken sind in dem Aufsatz *Zum Motiv der Kästchenwahl* (1913) niedergelegt; er selber hat einen biographischen Hintergrund in einem Brief an Ferenczi (vom 7.7.1913) sichtbar gemacht: »Mein nächster Verkehr wird meine kleine Tochter sein, die sich jetzt so erfreulich entwickelt (diese subjektive Bedingung der Kästchenwahl haben Sie gewiß längst erraten)«.

Anna Freud ist die gehorsame Tochter. Sie ist Antigone und Cordelia; Anna Freud ist nicht Brünnhilde oder Iphigenie. Warum verstand Freud sie als Todesgöttin des Vaters? Es gibt dafür die schlichte Erklärung, daß jede Antigone und jede Cordelia zunächst nicht die ganze, ungeteilte Liebe des Vaters besitzt; der Vater ist mißtrauisch, wie der König Lear, er würde sie lieber verstoßen; daher muß diese Tochter dauernd beweisen, wie lieb sie den Vater hat. Der Vater behält Teile dieses Mißtrauens offensichtlich über einen großen Zeitraum hinweg.

Anna Freud galt nicht als so schön wie ihre älteren Schwestern, deren sie zweie hatte, wie Cordelia. Die Briefe, die der Vater ihr in ihrer Jugend schrieb, zeugen nicht von einem besonders engen Verhältnis. An Anna, die 1912 aus gesundheitlichen Gründen den Winter in Meran verbringen mußte, schreibt der Vater – nicht sehr häufig – pflichtbewußte Ermahnungen; er wünscht ihr doch recht kühl das »Allerschönste« zu ihrem Geburtstag, für den er einige Bücher bestellt hat und meint wohl auch bezüglich des Familientreffens aus Anlaß der Hochzeit einer der Schwestern: »Die Zeremonie kann ganz gut ohne Dich vor sich gehen... Ich meine, an die schreckliche Aussicht sollst Du Dich jetzt langsam gewöhnen«. Und er schreibt

ihr weiter, daß er selber getrost auch ohne ihre Briefe auskommen könne. Aber nach der Heirat ihrer Schwester im Jahre 1912 war Anna die einzige im Haus verbliebene Tochter, dessen heiligen Herd eine Fricka mit Namen Martha hütete. »Der alte Vater will aber auf die Liebe des Weibes nicht verzichten, er will hören, wie sehr er geliebt wird«, schreibt Freud in der genannten Abhandlung über das Motiv der Kästchenwahl. So wendet sich Freud vermehrt seiner jüngsten Tochter zu, und er nahm, wie König Lear, das Opfer des Lebens seiner Tochter an. Er deutete seine Tochter aber um. Cordelia wird zur Walküre. Damit ist nicht die Tochter, sondern der Vater die tragische Gestalt. Wahrscheinlich waren Freud die Zusammenhänge nicht ganz bewußt. Er nannte seine jüngste Tochter in manchen Briefen »meine treue Anna – Antigone«, aber er sah wohl nicht, in welche Rolle er sich selber stilisierte. Die verdrehte Deutung des Königs Lear als des entsagenden, zum Sterben bereiten Vaterhelden, wird nur dadurch verständlich, daß Freud keine Einsicht in seine patriarchalisch egoistischen Forderungen hatte. Anna als Antigone oder Cordelia ist nicht eine Todesgöttin wie die Walküre. Sie ist vielmehr bereit, den Verzicht auf das eigene Leben zu leisten, um dem Vater die Einsicht in die Endlichkeit des Lebens zu mildern, wenn sie ihm nicht gar partiell das Gefühl vermittelt, seine Existenz sei die einzige, worum sich Leben lohnte. Die Hingabe der Tochter macht den Vater allmächtig. Sie tastet seine Rolle nicht an, sie genügt jenem Gottvater, der fragt: »Wer bist Du, / als meines Willens / blind wählende Kür?« Sie erhält ihm als Mutter-Jungfrau das Glück der Jugend. Und sollte der Gedanke an die Sterblichkeit seiner Hülle auch für diesen Vater unausweichlich sein, so kann er sich keinen besseren Verwalter seines geistigen Erbes wünschen, als eine gehorsame Tochter. Freud hatte wohl einen diagnostischen Blick für seine Tochter. Seit ihrer Kindheit hatte sie, glaubt man ihrem Biographen, um die Zuneigung des Vaters, die ihrer früh verstorbenen Schwester Sophie zugefallen war, gerungen. Das, was sie selber später »altruistische Verschiebung« nannte (eine Deutung der Versagung als Erfüllung), erhielt die Allmacht des Vaters. Dieser aber, der seine Herrschaftsansprüche mit Erfolg geltend zu machen wußte, rationalisierte diesen Umstand,

indem er die Opfer der Antigone-Cordelia zum todbringenden Aufbegehren der Walküre umdeutete. Freud aber blieb Wotans Schicksal erspart. Er konnte nicht daran scheitern, daß die Liebe und die Macht unvereinbar waren. Er hatte seine Macht als Vater durchgesetzt.

Das Schicksal von Anna und Sigmund Freud ist nicht das alltägliche. Alltäglich hingegen ist das Drama um Vater und Tochter, das uns Wagner vorführt. Sollte man dies mit Erstaunen registrieren? Angesichts der vielen psychoanalytischen Deutungen, die das Werk von Wagner erfahren hat, ist wohl einige Verwunderung ob solcher Alltäglichkeit angezeigt; denn diese Deutungen sind oftmals tiefsinig. In jüngerer Zeit wurde sogar am *Ring* der Wunsch, einzutauchen in den mütterlichen Ursee, abgelesen (Cody, 1975). Sicher ist, daß in Wagners Werk Himmel und Hölle im wahrsten Sinne des Wortes in Bewegung gesetzt werden. Die Faszination von Psychologen durch die Fülle der Komplexe, Motive, Gefühle und Symbole ist gerechtfertigt. Was uns in Wagners Werk an Inzest, Neid, Eifersucht, Erotik, Wille zur Macht, Todessehnsucht, entgegnet, verlockt zum Deuten. Aber welche Schichten die Vielzahl von Interpretationen auch immer aufdecken, – es sollten darüber nicht die Aspekte der Alltäglichkeit übersehen werden. Das gemeine Leid, das in Wagners Kunst eingefangen wird, gibt ihr eine bewegende Nähe zum menschlichen Leben. Ihre Kraft zu läutern macht darüber hinaus zugleich ihre Trostfunktion aus.

#### Literatur

- J. Cody, 1975 – Richard Wagner and the Ur Maternal Sea. *Bulletin of the Menninger Clinic*, 39 (6) 556 – 577.
- R. Donington, 1976. – Richard Wagners *Ring des Nibelungen* und seine Symbole. Stuttgart.
- G. Groddeck, 1927 – Vier Lehrbücher der Psychoanalyse. In *Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst* 1978. Frankfurt.
- Th. Mann, 1933 – Leiden und Größe Richard Wagners. In: *Schriften zur Musik und Philosophie*, Essays Bd. 3, 1978. Frankfurt.
- R. Wagner, 1854 – *Sämtliche Briefe* 1967. Leipzig.
- S. Freud, 1913 – Das Motiv der Kästchenwahl. In: *Schriften zur Literatur und bildenden Kunst*. 1969. Frankfurt.

## Summary

There are many psychological interpretations of the dramatic work of Richard Wagner. All of them neglect the every-day aspect of the feelings demonstrated in his tragedies. Wotan is shown to be a father like all fathers who struggles for the love of his daughter, and this model of a relationship between a father and his favourite child is compared to another model, that of Sigmund and Anna Freud, the father and the daughter who loved her father more than herself.