

GERHARD KAISER

**Thomas Manns *Wälsungenblut* und Richard
Wagners *Ring*
Erzählen als kritische Interpretation**

Thomas Manns *Wälsungenblut* und Richard Wagners *Ring*

Erzählen als kritische Interpretation

Immer wieder hat Thomas Mann als Erzähler und Essayist Richard Wagner umkreist. Unter den dichterischen Reflexen Wagners bei Mann heben sich die Novellen *Tristan* (1902) und *Wälsungenblut* (zurückgezogene Erstauflage 1906) durch die direkte Anspielung schon im Titel heraus. Im Zitat Wagnerscher Werke errichten sie eigene imaginäre Sphären; sie sind aber auch erzählerische Deutungen Wagners. Schmal, scharf und ironisch senken sie sich wie Sonden in zwei seiner weitgespannten Gesamtkunstwerke. Selbst bei einem so hoch bewußten Autor wie Thomas Mann zeigt sich alsbald, daß seine deutende Energie als Erzähler noch tiefer dringt als seine theoretische Reflexion und prekäre Momente herausleuchtet, die in seiner essayistischen Erörterung von Wagners Werk untergründig bleiben.¹

Das Prinzip Inzest

Bereits der Novellentitel *Wälsungenblut* lenkt die Aufmerksamkeit auf einen entscheidenden, oft bemerkten Eingriff des *Rings des Nibelungen* in die Stoffwelt der germanischen Götter- und Heldensagen. Die Tetralogie verknüpft die Figuren durch inzestuöse Konfigurationen auf mehreren Ebenen: Gottvater Wotan erzeugt mit der göttlichen Erdmutter Erda die Walküre Brünnhilde, die in einem tief erotischen Verhältnis zu ihm steht. Sie wirken wie Tochtergeliebte und väterlicher Liebhaber. Symbolisch zerschmettert Siegfried, der pubertierende Held, sehnsüchtig und unaufhaltsam zu Brünnhildes Lager vordringend, Wotans Speer, der ihm dabei im Wege ist.

Siegfried hat seinerseits die Zwillingsgeschwister Siegmund und Sieglinde zu Eltern, die Wälse, eine Maskierungsfigur Wotans, mit einer Menschenfrau

¹ Bei einigen Gemeinsamkeiten unterscheidet sich dieser Vortrag, der am 12. November 1998 an der Humboldt-Universität in Berlin gehalten wurde, in der Fragestellung von Christine Emigs schönem Aufsatz: „Wagner in verjüngten Proportionen. . .“ Thomas Manns Novelle „Wälsungenblut“ als epische Wagner-Transkription, in: TM Jb 7, 1994, 169-185. Emig geht feinstrukturellen Beziehungen im Aufbau der Werke nach. Ich untersuche vorab inhaltliche Bezüge und frage nach dem kritischen Impuls der Novelle Thomas Mann. Bei Emig Angaben zur älteren Literatur.

gezeugt hat. Die ihm von seinem Großvater Wotan durch die Flammeneinschließung Brünnhildens doppelsinnig vorbehaltene und vorenthaltene Geliebte ist also Siegfrieds Tante. Mehr noch: Wenn Brünnhilde als Walküre der Liebe zu Siegmund verfällt, der mit Sieglinde auf der Flucht ist und dem sie doch auf Befehl Wotans den Tod verkünden soll, gerät Siegmund für einen Augenblick in ein erotisches Dreiecksverhältnis zu seiner Schwester und Halbschwester. Wotans Zorn auf die Tochter Brünnhilde ist noch viel mehr Eifersucht auf seinen Sohn Siegmund wegen ihrer Liebe zu ihm als Entrüstung über ihre Befehlsverweigerung, und diese Eifersucht pflanzt sich auf den noch ungeborenen Enkel Siegfried fort. Kann Brünnhilde Siegmund nicht retten, bewahrt sie doch Sieglinde vor Wotans Verfolgung, damit diese das von Siegmund empfangene Kind austragen kann, ehe sie stirbt. Wenn Siegfried, der als Waise aufgewachsen ist, sie später liebend erweckt, hört er von ihr: „Dich Zarten nährt ich/ noch eh du gezeugt/“². So gewinnt die Tante, die sich mit Siegfried vereinigen wird, für ihn Züge der Mutter. Symbolische Linien des Vaterinzests - mit Wotan - und des Mutterinzests - mit Siegfried - laufen in ihr zusammen.

Alle exogenen Zweierbeziehungen im *Ring* bilden eine düstere Folie zu solch vielschichtiger Nähe: Wotans Ehefrau Fricka übt auf ihn keine Anziehung aus und ist die Widersacherin seiner Pläne. Die Zeugung Brünnhildes mit der Erdmutter Erda ist sozusagen ein Nebenprodukt von Wotans Durst nach Zukunftswissen. Er veranlaßt Wotan, sich „in den Schoß der Welt“ „hinabzuschwingen“ und die Urgöttin durch Liebeszauber gefügig zu machen.³ Siegfrieds spätere Ehefrau Gutrune erlangt ihre Macht über ihn nur durch einen Zaubertrank, der ihn Brünnhilde, die wahre Geliebte, vergessen läßt. Die Ehe zwischen Gunther und Brünnhilde ruht auf doppeltem Betrug, und die Ehe zwischen Sieglinde und Hunding ist ein institutionalisiertes Gewaltverhältnis.

Auf der Gegenseite des Lichtalben Wotan, vor allem bei dem Räuber und Weltmacht-Usurpator Alberich und seiner Schwarzalben-Nibelungensippe, deutet sich auch motivlich eine Gegenbildlichkeit zur Wotansippe an, die das Inzestmotiv durch eine Art Umkehrung noch einmal unterstreicht: Liebt man dort inzestuös seinesgleichen, so widerstreitet man hier seinesgleichen. Alberich unterjocht seinen Bruder Mime; Hagen spielt mit seinem hilflosen Halbbruder Gunthere in Doppelspiel; der Riese Fafner erschlägt seinen Bruder Fasold im Kampf um den Ring der Weltherrschaft. So gewinnt der Dualismus von Macht und Liebe, der durch die Tetralogie als Weltkampf der Prinzipien hindurchgeht, ein eigenartiges Vorzeichen: Was als freie Liebe erscheint, tritt

2 Siegfried III, 3. Richard Wagner: Die Musikdramen. Vollständige Ausgabe. München: dtv 1978, S. 731. (Seitenzahlen zu Richard Wagner-Zitaten auch im folgenden nach dieser Ausgabe.)

3 Walküre II, 2. S. 613.

im *Ring* nur innerhalb der Wotansippe auf. Diese grundsätzliche inzestuöse Einfärbung erotisch-sexueller Hingabe ist ebenso ein Exklusivitätsmerkmal wie die Zuspitzung aller Durchsetzungstendenzen im Kampf von Brüdern gegeneinander.

Wagner selber hat in seiner Abhandlung *Oper und Drama* von 1851, also aus der Zeit der Ring-Dichtung, im Blick auf die *Ödipus*-Tragödie des Sophokles die Inzestschranke als kulturell-gesellschaftliche Konvention charakterisiert. Ihre Übertretung erscheint nicht als Regression, sondern - positiv gewertet - als anarchistische Norm-Sprengung durch freie Geister. Hinter dieser These verbirgt sich Wagners seelengeschichtliche Grundgegebenheit. Es ist eine tiefe, kaum zu bewältigende Leidenschaft für seine ältere Schwester Rosalia. Ihr künstlerischer Ausdruck sind inzestuöse Konfliktsituationen, die, wie Friedrich Dieckmann gezeigt hat,⁴ Wagners gesamtes früheres Werk organisieren. In *Walküre*, dem dramaturgischen Knotenstück der *Ring*-Tetralogie, kommt dieser Druck zur gewaltigen Entladung, wenn Siegmund und Sieglinde enthemmt und triumphal miteinander verschmelzen. Die Szene hat Wunscherfüllungscharakter und entspricht darin Wagners theoretischem Konzept. Trotzdem entrinnt auch Wagner der elementaren Prägekraft des Inzestverbots nicht. Nicht nur nistet in der sexuellen Revolte der Untergang der Wotansippe; der furiose Glanz der Götterdämmerung kann auch nicht gänzlich die Regressions-Problematik in der inzestuösen Exklusivität zum Verschwinden bringen. Sie bildet den letzten Horizont des Geschehens, und *Wälsungenblut*, zentriert auf die theatralische Inzestszene aus *Walküre* und ihren schwächlichen Nachvollzug in der Realität, visiert ihn an.

Die Aarenholds und die Wälsungen

In Thomas Manns Novelle entstammt das miteinander verschlungene Zwillingsspaar Siegmund und Sieglind einer jüdischen Geldfamilie und trägt körperliche Merkmale dieser Herkunft, welche die germanisch-wagnerianische Namengebung der beiden lächerlich machen. So besteht eine harsche Diskrepanz zwischen Urbild - Wagners Wälsungenzwillingen - und Abbild, aber doch auf der Grundlage gravierender Ähnlichkeiten der Sphären. Die Anklänge beginnen mit dem hochgestochenen und zugleich unstimmgigen, Residenz und Schloß imitierenden Wohn- und Lebensstil der Aarenholds in *Wälsungenblut*. Ist nicht auch Walhall in *Rheingold* eine Prunk- und Protzresidenz, noch dazu

⁴ Friedrich Dieckmann: Rosalie oder das Liebesverbot. Wagners Schwester in seinen Werken, in: Merkur, Jg. 48, H. 539, 1994, S. 124-139.

mit zwielichtiger Finanzierung? Verbirgt sich nicht auch hinter der steingewordenen mythischen Machtgebärde die Unsicherheit des Hausherrn? Wagners Walhall weist in leiser Komik Züge des bürgerlichen Heims auf - halb „my home is my castle“, halb von der Hausfrau arrangierter goldner Käfig für den nur allzugern ausschweifenden Hausherrn.

Fragwürdig wie die Götterherrlichkeit ist die Selbstdarstellung der Aarenholds. Die Zwillinge sind aggressiv aus Abwehr und Schwäche. Die jüdischen Verehrer des Antisemiten Wagner leben, wie schon dieses witzige Merkmal ihrer kulturellen Ortsbestimmung zeigt, in einem Grundwiderspruch. Sie sind assimilatorisch übereifrig in ihrer gesellschaftlichen Selbstinszenierung und bei allem Erfolg doch tief unsicher. Der Haus- und Sippenvater, einst in seiner Selbsteinschätzung „Wurm“ und „Laus“ (VIII, 385), fühlt sich in seiner neureichen Herrlichkeit wie ein verwunschener Prinz - eine grandiose Fehlleistung des geschwätzig konversierenden Hausherrn, denn im Märchen vom Froschkönig ist der verwunschene Prinz ja eine Kröte! Ein einziges Mal außer dem Titelwort - kommt das Wort „Blut“ in diesem Text vor: Seine Kinder verachten den Alten „für seine Herkunft, für das Blut, das in ihm floß und das sie von ihm empfangen“ (VIII, 384). In ihrer Exklusivität sind sie doch Exkludierte, so distanzbewußt sie ihren Zirkel schlagen, so narzißtisch süchtig besonders die Zwillinge sich bespiegeln, so blasiert und desillusionistisch sie nach dem Inzest zur Tagesordnung überzugehen versuchen.

Die antisemitisch anmutenden Schlaglichter in der Schilderung des Aarenholdschen Familienmilieus entspringen einer Erzählweise, die zwischen Außenperspektive und vom Selbsthaß eingefärbter Figurenperspektive der Zwillinge changiert. Sie sind es, die ihr jüdisches Blut als schlechtes Blut empfinden. Dabei läßt die aristokratisch-ästhetische Lebensstildiktatur der Zwillinge nichts gelten außer ihnen selbst. Doch sie wissen nur zu genau, daß immer etwas Unentrinnbares sie elementar in Frage stellt. Die Wertungen der anderen sind, auch unausgesprochen, immer anwesend, weil von den Aarenholds verinnerlicht. Die scheinbaren Distinktionen - Kavallerieoffizier zu sein, einen Angehörigen des Adels zu heiraten, das Interieur eines Schlosses kulissenhaft zu rekapitulieren - entsprechen aristokratischem *comme il faut*, nach dem sich die jüdischen Aufsteiger richten, wobei sie als Imitierende ihrem eigenen Anspruch nach echter sein müssen als die Echten. Von ihrem ursprünglich eigenen Wesen ist ihnen nur unbeherrschbare, in ihrer künstlichen Welt negativ besetzte, entfremdete Körperlichkeit geblieben: dunkler Haarwuchs, Physiognomie, feuchte Hände, Sieglinds „Blick, der (...) begrifflos redete wie der eines Tieres“ (VIII, 386), wo sie in Faszination und Ekel sich gehen läßt.

Die Aarenholdzwillinge sind wie die Wälsungen Ausgestoßene als Auserwählte, und letztlich dem Ausdruck dieser Paradoxie dient der Rückgriff Tho-

mas Manns auf das jüdische Milieu. Das Judentum in einer fremden Umwelt und in seiner Spannung zwischen Assimilation und Selbstbewahrung ist die gesellschaftliche Illustration und das historische Exempel der Verschränkung solcher Widersprüche. Weil sie ihrer nicht sicher sind, suchen die Zwillinge im Geschwister sich selber, ist die Welt ihnen unheimlich, sind sie auf der Flucht bei Thomas Mann wie bei Wagner. Kein Wunder, daß der Inzest ein Lieblingsmotiv gerade der *Décadence* mit ihrem Weltgefühl der Lebensfremde ist, der Wagner, trotz anarchistischer Eskapaden, angehört und der junge Thomas Mann nicht fern ist. „Fremdes nur sah ich von je,/ (...) / Doch dich kannt ich/ (...) / als mein Auge dich sah,/ warst du mein Eigen“, so singt Wagners Sieglinde.⁵ Siegmunds Selbstbeschwörung: „(...) so blühe denn Wälsungen-Blut!“⁶ macht die Einsamen zu Einzigem und schiebt die Welt ins Nichts. Hier und dort ist Inzest Fall in den Spiegel - der andere bin ich: „Im Bach erblickt ich/ mein eigen Bild -/ (...) / wie einst dem Teich es enttaucht,/ bietest mein Bild mir nun du!“⁷ So Sieglinde bei Wagner, die auch noch das Echo als akustischen Spiegel beschwört. Thomas Manns Siegmund zelebriert seine Toilette stundenlang vor einem großen Empirespiegel seines Boudoirs, und vor dem Ineinanderfall mit seiner Schwester bespiegelt er sich sogar in drei Spiegeln gleichzeitig. Er muß sein Profil suchen.

Denn der totale Selbstgewinn im Identischen ist nicht nur Nichtigkeit der Welt, sondern auch totaler Selbstverlust; das Spiegelbild ist auch Inbegriff des entfremdeten Ich. Was die Rettung aus der Lebensfremde scheint, ist Selbstbetrug. Wenn Thomas Manns Zwillinge Siegmund und Sieglind im Nachvollzug der *Walküre* sich auf dem Eisbärenfell vereinigen, sind sie dem Duft ihrer selbst verfallen, der doch nur ein den Makel überdeckendes Parfum ist: „Sie atmeten diesen Duft mit einer wollüstigen und fahrlässigen Hingabe, pflegten sich damit wie egoistische Kranke, berauschten sich wie Hoffnungslose, verloren sich in Liebkosungen, die übergriffen und ein hastiges Getümmel wurden und zuletzt nur ein Schluchzen waren –“ (VIII, 410).

Parfümierende Überdeckung wahrhaft anrühiger Konstellationen und Situationen - wohnt nicht auch Wagners Musik ein solches Spurenelement inne? Es fällt nur auf den ersten Blick schwer, im triumphalistischen Auftreten der Götter des Wagnerschen Rings die fin-de-siècle Schwäche der Aarenholds wiederzuerkennen, im erkrankten Sonnengeflecht des Hausherrn, das ihn wegen der von dort kommenden Magenschwäche zur luxuriösen Diät zwingt, den Verweis auf den Lichtjubiläum der Licht-Asen und den Sonnyboy Siegfried anklingen zu hören. Schlagen nicht auch Wotans Kraftgebärden in schwere Melan-

⁵ Walküre I, 3. S. 599.

⁶ Walküre I, 3. S. 603.

⁷ Walküre I, 3. S. 600.

cholien um, seine Weltmachtphantasien einer Vereinigung von Kraft, Liebe und Freiheit in das heroisch illuminierte Dekadenbewußtsein der Götterdämmerung? Mehr und mehr wird er müde, auch seiner selbst müde wie die Aarenholdzwillinge in der fremden Welt. Ist er, der die ganze Herrschaft will, denn ganz? Der mythologisch vorgebildete Mißstand der Einäugigkeit, auf den Tausch von Herrschaftswissen gegen Leben zurückgehend, legt einen weiteren Schnitt durch diese Welt, außer dem zwischen Liebe und Macht, und das Zerschneiden des Speers ist lediglich die Konsequenz des Tauschs: Fortschreitende Einsicht läßt Kraft vergehen. Alles ist Rückzugsgefecht.

Lebensfremde und Spiegelwelt

Der Inzest sagt es als Hintergrund von allem, was geschieht. Für Wotan und Fricka in Walküre ist die Frage der Ehe wichtiger als die des Inzest. Wotan versucht eher beiläufig, den Inzest zwischen den Geschwistern etwa im Sinne der oben zitierten Wagnerschen Abhandlung zu rechtfertigen, indem er ihn dem Neuen zuschlägt, ohne das die Welt in Regeln, Bindungen und Wiederholungen erstarren müsse. Er versucht also eine Verklärung und Funktionalisierung des Inzest im Dienst seines scheinbar universalistisch-progressiven Weltentwurfs. Gesetzessprengend soll die Erlösersippe erzeugt werden: die vermeintlich freien Menschen, die, von Gottvater Wotans Willen abgelöst, auf das hin handeln, was dieser, gebunden durch Gesetz und Verträge, nur heimlich wollen darf: den Ring der Weltherrschaft zurückzugewinnen, ein neues Weltreich der freien Liebe heraufzuholen, sei es schließlich im eschatologischen Untergang der alten Götter selber. Doch gerade diese Täter, mögen sie noch so hell und stark in den Wonnemond jubeln wie Siegmund und Sieglinde, sind Zukunftslose, die ihre Todesnähe überjubeln.

So auch Siegfried und Brünnhilde. Weist *Wälsungenblut* auf die Geschwisterverschmelzung in *Walküre* zurück, so auf die Liebesekstase von Siegfried, dem Kindhelden, und Brünnhilde, der Mutterrepräsentantin, vor. Der Dümmling hat Fafner erschlagen und den Ring gewonnen; er hat als der furchtlose Held, für den Wotan Brünnhilde vorbehalten hat, die Waberlohe durchschritten, doch wie den Dümmling des Märchens ergreift ihn „feurige Angst“ angesichts der Frau und der Geschlechterliebe, insofern sie ein rückhaltloses sich Verströmen an das ganz andere bedeutet. „Mutter! Mutter“ ist sein wiederholter Angstruf - die Rückwendung zur nächstverwandten und ersten Frau, die dem männlichen Kind begegnet.⁸ Weil die entwaffnete schlafende Schlachtmagd ihn an die Mutter denken

⁸ Siegfried III, 3. S. 728 f.

läßt, ist sie „Heiliges Weib“⁹, versteht Siegfried Brünnhildes Aussagen allzuschnell als Selbstvorstellung der ihm unbekanntem, weil in frühester Kindheit verlorenen Mutter: „So starb nicht meine Mutter?/ Schließ die minnige nur?“¹⁰

Mit der Opposition von heiligem Weib und minniger Mutter ist das Spannungsfeld der inzestuösen Begegnung von Pseudo-Mutter und Sohn abgesteckt, dem Brünnhilde alsbald wiederum den narzißtischen Selbstbezug einschreibt: „Du wonniges Kind!/ Deine Mutter kehrt dir nicht wieder./ Du selbst bin ich,/ wenn du mich Selige liebst.“¹¹ Wenig später versucht Brünnhilde, nun selber von Furcht vor der Liebe als Drohung des Selbstverlusts ergriffen, Siegfried vor dem Vollzug der Vereinigung zurückzuschrecken, indem auch sie das narzißtische Spiegelgleichnis heraufbeschwört: „(. . .) Sahst du dein Bild/ im klaren Bach?/ Hat es dich Frohen erfreut?/ (. . .) So berühre mich nicht,/ trübe mich nicht!“¹² Die Geliebte soll, unberührt, Spiegel bleiben; das wäre die Beseitigung der Sexualangst durch Vermeidung der Liebeshingabe, die idealiter den Menschen unbedingt aus sich heraus ins Entgegengesetzte gehen läßt.

Daß auch die reife Brünnhilde schließlich die Angst überspringen und sich dem unerfahrenen Jüngling hingeben kann, ist die Folge der Konstellation, die von vorn herein das Fremde entschärft und besänftigt. Denn im quasi Mutter-Kind-Inzest, der sich nun zwischen Neffe und Tante vollzieht, stellt sich der Spiegel der Selbstbegegnung erst eigentlich her, den sie zunächst als Alternative der „wütenden Nähe“¹³ geschlechtlicher Vereinigung ihm vorhält. Statt in der Unergründlichkeit des Liebespartners die Unergründlichkeit der Welt erfahrbar zu machen und freizugeben, läßt der inzestuöse Spiegelblick die Welt im Ich aufbrennen, allerdings darin auch das Ich sich verlieren; denn wenn das Fremde Ich ist, ist auch das Ich das Fremde und damit sich entschwinden. Wohl mündet der 3. Akt von *Siegfried* in eine Art Himmelfahrt der Lust, wohl mündet die letzte Annäherung der Liebenden in einen weltsprengenden Exzeß, der alle Hemmungen wegrißt, aber als Sturz in ein All, das das Nichts ist.

So erfährt Brünnhilde den Sprung in die Liebe als enthusiastischen, bejahten Schritt zum Selbstverlust in der Vernichtung ihres vertrauten Weltbezugs: „Nacht der Vernichtung,/ neble herein!“¹⁴ Sie hört auf, Brünnhilde, die Walküre zu sein, die sie trotz der Bestrafung durch Wotan in ihrem flammenbehüteten Schlummer geblieben ist, indem sie voll und ganz Mutter-Geliebte wird. „Lachend muß ich dich lieben,/ lachend will ich erblinden“¹⁵, weil Siegfried für

⁹ Siegfried III, 3. S. 729.

¹⁰ Siegfried III, 3. S. 731.

¹¹ Siegfried III, 3. S. 731.

¹² Siegfried III, 3. S. 735.

¹³ Siegfried III, 3. S. 735.

¹⁴ Siegfried III, 3. S. 738.

¹⁵ Siegfried III, 3. S. 737.

sie noch in der Leidenschaft der Vereinigung „kindischer Held“ und „herrlicher Knabe“ bleibt,¹⁶ und er selbst bestätigt: „das Fürchten, mich dünkt,/ ich Dummer vergaß es nun ganz.“¹⁷ Tatsächlich biegt die Handlung hier aus dem Schema des Dümmlingsmärchens aus, denn im Märchen wird der Dümmling durch die Initiation in die exogene Liebe, die ihn das Fürchten lehrt, zum wissenden Mann; Siegfried aber lernt nichts, als was ein männliches Kind immer schon kann: Es liebt die Mutter ewig und vergißt sie doch, sobald das Abenteuer lockt. Indem Siegfried in Brünnhilde - als Mutter und Spiegel - ankommt, ist sie ihm schon verloren, die Welt nicht gewonnen.

Siegfried wird mannbar, aber kein Mann. Fahrlässig ahnungslos schenkt er Brünnhilde den Nibelungen-Ring der Weltherrschaft als Liebespfand, gedankenlos geht er mit der Tarnkappe um, reiner Tor, törichter Held, gedankenloser Betrüger in einem. Als Musikdramendichter bringt Wagner auch ans Licht, wie problematisch seine ursprüngliche Vision von Siegfried als exemplarischem Menschen, dem Inbegriff des Unwillkürlichen ist. Er ist infantil. Es gibt bei ihm keinen großen Reflexionsmonolog, keinen argumentierenden Streitdialog. Noch die weltbewegende Entscheidung, den Nibelungenring den Rheintöchtern zurückzugeben oder nicht, mißrät ihm zur bloßen Mutprobe. Seine Weltfahrt, die Ehe mit Guttrune, das Vergessen Brünnhildes, der Tarnkappenbetrug, die Neigung zur sexuellen Freibeuterei, wie sie sich im Verhalten zu den Rheintöchtern zeigt, sind korrektive Impulse, die aus der inzestuösen Innenwendung herausdrängen, aber sie bleiben dumpf und lassen ihn in den Untergang stolpern, für den der Fluch Alberichs auf den Ringträger nur ein theatrales Vehikel ist.

Und Brünnhilde, sehend geworden durch diese Katastrophe, gibt in einem ganz anderen Sinn, als Wotan vermeinte, am Ende den Ring der Macht an die Rheintöchter zurück: durch ihre eigene Todesvereinigung mit dem toten Siegfried auf dem Scheiterhaufen, der von den Fluten des Rheins überstiegen wird. Wotan hoffte in der Götterdämmerung einem freien menschlichen Geschlecht den Platz zu räumen - „(. . .) dem ewig jungen/ weicht in Wonne der Gott“¹⁸ -, aber tatsächlich versinken seine Hoffnungsträger in einem flammenden und flutenden Tod. Brünnhildes Anrede an die Zurückbleibenden: „Ihr, blühenden Lebens/ bleibend Geschlecht“¹⁹ wird nicht komponiert. Übrig ist eine bedeutungs- und gesichtslose Masse, quasi das Insektenheer nach dem Atomtod. Wenn Brünnhilde zunächst die Rückgabe des Rings an die Rheintöchter verweigert, stellt sie die Liebe höher als Götter und Welt; wenn sie ihn zuletzt

16 Siegfried III, 3 S. 737.

17 Siegfried III, 3. S. 737.

18 Siegfried III,1. S. 721.

19 Götterdämmerung Anhang 13. S. 897.

zurückgibt, geht es ihr nicht mehr um Rettungen von irgend etwas, sondern um Vereinigung im Verschwinden: der Toten im Feuer, des Rings im Wasser der Reinigung und des Vergessens.

Verklärte Katastrophe

Trotzdem ist unverkennbar, daß dieses Ende, so tödlich es ist, bei Wagner eine Aura heroischer Vollendung umgibt. Indem sie mit Hilfe der affirmativen Kraft der Musik als non plus Ultra erstrahlt, bleiben Tetralogie und Novelle bei aller Bezugnahme und Nähe auch weit geschieden. In Thomas Manns Novelle ist der Inzest hoffnungsloser Halbernst und macht die Aussichtslosigkeit einer trivialen Familienkonstellation deutlich. Doch wenn bei Wagner die Götterdämmerung mit der Todesvereinigung des exemplarischen Paares einbricht, brennt eine mythische Welt auf in ihrem Untergang. Die inzestuöse Konfiguration hat ein Konglomerat dramatischer Konflikte und ideeller Antinomien überformt, die ihre Dignität aus vielen Jahrhunderten europäischer Tradition gewinnen.

Die Opposition von Liebe und Macht, Wissen und Kraft, die Herabstimmung von Herrschaftswissen zu Verlaufswissen sind schon angesprochen. Daß der göttliche Weltregent Wotan mit einer Menschenfrau den Sohn zeugt, der, spontan, ja sogar unter dem Grimm des Vaters doch des Vaters Willen erfüllend, zum Erlöser der Welt vom Fluch der Sünde werden soll, variiert die Grundfigur des christlichen Glaubens und eröffnet tief im 19. Jahrhundert noch einmal das Spiel der Theodizee in christlicher Version. Warum läßt Gott das Übel in der Welt zu und bedarf des Sohns, um vom Bösen zu erlösen? Noch allgemeiner öffnet sich die Opposition von Freiheit und Determination als „Götternot“²⁰. Indem Wotan, der Gott, Kinder zeugt, die tun sollen, was er nur wollen kann, verfällt er der Paradoxie: Freiheit kann nicht aus Determination hervorgehen. So erweist sich das Neue als unmöglich, weil immer schon von Folgen des Alten überholt.

Derart windet sich Wotan als mächtigster und zugleich unfreiester Gott in den Fallstricken unechter Alternativen und einander widerstreitender Gefühle zwischen Loslassen und Bewahren der Macht, freier Liebe und erotischem Besitzanspruch. Das markanteste Beispiel für diesen Widerstreit der Impulse ist Wotans Urteilsspruch über die in Ungnade gefallene Brünnhilde. „Wer meines Speeres/ Spitze fürchtet,/ durchschreite das Feuer nie!“²¹ Fluch und Ver-

20 Walküre II, 2. S. 611.

21 Walküre III, 3. S. 651.

heißung verschränken sich in Wotans Bann über ihr von der Waberlohe eingeschlossenes Felsenlager: Brünnhilde wird darin scheinbar allen abgesprochen, in Wirklichkeit Siegfried zugesprochen, der furchtlos Wotans Machtspeer zerbricht, an dem Siegmund scheitern mußte.

Wotan verkündet mit dem Machtspruch seine Ohnmacht, die den Speer als Vorzeichen seiner Abdankung wird splintern lassen. Und doch liegt in dem Wort auch die Todesdrohung für den, der dem Vater die Tochter wegnehmen wird, eine Drohung dessen, der die Tochter, weil er sie selbst nicht besitzen wird, jedem im tiefsten Grund seines Herzens mißgönnt. Der feuerunghüllte Brünnhildenfelsen ist der Altar der jungfräulichen Tochter, die es zum Zorn des Göttervaters gewagt hat, sich in den Halbbruder Siegmund zu verlieben. Daraufhin soll zur Strafe erst ihre Jungfräulichkeit an jeden Beliebigen weggeworfen, dann Siegfried, Siegmunds Sohn und Wotans Enkel, gegönnt und insgeheim doch am liebsten verewigt werden, nachdem der Vater Wotan ihr die Gottheit weggeküßt hat - eine paradoxe Geste liebender Bestrafung und bestrafender Liebe, vereinigender Trennung und trennender Vereinigung. Die Waberlohe als - der tiefsten Intention nach - Medium letztlich lebensfeindlicher Bewahrung der schlafenden Jungfrau vor jeder Lebensberührung ist die vorletzte Konsequenz der inzestuösen Verschlingungen vor der letzten: der Götterdämmerung.

Noch mehr als sein Enkel Siegfried erweist sich in derartigen Verstrickungen sein Göttergroßvater Wotan - trotz der in Wagners Text größten Reflexionshöhe dieser Figur - als Dummkopf von tragischer Grandeur, der sich immer tiefer in den Spielregeln seines eigenen Weltspiels verheddert. Denn schließlich ist ja weder Siegmund noch Siegfried, sondern die bestraft-sakralisierte Brünnhilde der einzige Freie, auf den Wotan hofft und den er nach der für ihn so schmerzlichen freien Tat nicht erkennt: der bewußt und aus eigenem Entschluß gegen Wotans Willen doch seinen Willen tut - freilich zu einem dann unvorhergesehenen Ende. Die Frau als Erlöserin - das ist nicht neu; hier aber wirkt sie als Auflöserin des gordischen Knotens der Welt.

Nach allen Verknäuelungen bleibt nur die Götterdämmerung als Weltbrand, für den die Waberlohe die Generalprobe war - das Feuerwerk des Superzeichens Inzest, des Symbols der Symbole: Ring der totalitären Exklusionen des Lichtalben Wotan, der überall nur seinesgleichen will, indessen der Ring der Kausalitäten ihn erstickt und der Machtring des Schwarzalben Alberich verlorengeht. Das Lichtreich ist ein Spiegelkabinett. Das andere ist nicht das Andere, das man sich vertraut machen kann; es ist schwarz: der Feind draußen. So beginnt Wotans Bühnenleben in *Rheingold* mit einem Festungsbau und endet Wagners Tetralogie mit einer Implosion.

Bei Wagner findet die Illuminierung dieser Konstellation statt, aber sie be-

sitzt trotzdem ihre eigene finstere Schlüssigkeit und Evidenz. Und auch die Verklärung liegt nicht, wie nach Wagners theoretischer Äußerung zu erwarten wäre, auf der Sinngebungslinie des Inzest als anarchistischer Freiheitstat. Von allen oft erörterten ideellen und historischen Motivationen Wagners einmal abgesehen, ermöglicht sich diese Verklärung daraus, daß der narzißtische Rückfall in die Quelle, die inzestuöse Heimkehr in den Ursprung als Ziel ideale Bilder der narzißtisch-inzestuösen Regression hergeben. Sie werden von Wagner grandios inszeniert und instrumentalisiert. Diese Bilder gründen darin, daß jedes Leben, auch das voll und ganz gelebte und an die Andersheit der Welt verausgabte Leben, einen Überschuß unerfüllter Sehnsucht nach absoluter Harmonie und Stillung enthält, wie sie als Identität von Liebe und Tod imaginiert werden kann.

So sind wir empfänglich für solche Verklärung, die im Untergang wohnt. In *Tristan* erweist sich alles Leben als Leben zum Tode und damit zur unendlichen Erfüllung im endlichen Vergehen, aber was nur als Umweg dahin erscheint, all diese Liebesverirrungen, das sind in Wirklichkeit die Ermöglichungsschritte dieser Erfahrung. Im *Ring des Nibelungen* ist die Götter- und Heldendämmerung absolut, die Welt am Ende. Wenn Brünnhilde in *Walküre* Sieglinde verkündet, den „hehrsten Helden der Welt“ von Siegmund empfangen zu haben, antwortet diese in höchster Inbrunst: „O hehrstes Wunder“²² Daß diese Melodie den krönenden Abschluß *der Götterdämmerung* bildet, feiert nicht die Liebe als Leben, sondern die Liebe als Tod: Der hehrste Held, die Frucht des Inzest, wird verklärt als Toter, nicht als verheißener Retter. „(. . .) selig in Lust und Leid/ läßt - die Liebe nur sein. –“, Brünnhildes Schlußsentenz,²³ entfällt. Sie ist nicht nur sprachlich eine Trivialität. Sie wäre eine vor dem Abgrund aufgestellte Operettenkulisse.

Destruktion der Tragik

Ganz anders *Wälsungenblut*. Hier wird die tödliche Großartigkeit und großartige Tödlichkeit der Ringkonzeption destruiert, indem sie insgesamt auf den Boden einer banalen Wirklichkeit und eines *parlando*-Erzählens herabgeholt wird. Die Tragödie führt gattungsgemäß in die Katastrophe. Die Erzählung kennt solche Notwendigkeit nicht und kann sagen, daß das Endspiel doch das Endspiel nicht ist. Nach dem Inzest wird weitergewurschtelt, wenn auch auf noch tiefer zerrütteter Basis als vorher - ein epischer, kein dramatischer

22 Walküre III, I. S. 637 f.

23 Götterdämmerung Anhang 13. S. 898.

Schluß, ein Beitrag zur Depotenzierung des tragischen Furor. Die Ehe Sieglinds mit dem ahnungslosen Verlobten wird trotz allem geschlossen werden. Der ursprünglich vorgesehene, nachträglich von Thomas Mann entschärft Schlußsatz schreibt eine tragikomische Konstellation fest: „nun . . ., was wir mit ihm sein? Beganest [betrogen] haben wir ihn, den Goy.“²⁴ Das Exklusivpaar schließt nach dem Inzest definitiv den nichtzugehörigen Dritten aus, in dem es definitiv sich mit dem Dritten abfindet. Und es nagelt sich definitiv darauf fest, daß das, was ihre Exklusivität begründet, in ihrem eigenen Bewußtsein ihr Makel ist. Sie zitieren jiddische Ganovensprache und fallen dabei auf das zurück, was sie wesentlich sind und was sie verabscheuen. Aber sind sie es wesentlich? Wirklich wesentlich ist, daß sie das Jiddische nur zitieren. Wesen und Zitat sind wechselwendig eins.

In diesem Schluß der Novelle liegt interpretatorischer und analytische Impetus. Wagnersche Todesverherrlichungen sagen nichts anderes, als daß die Tödlichkeit der inzestuösen Implosion kein Argument gegen sie ist. Thomas Manns Novelle nimmt die Partei des Lebens, auch wenn es nur so weite treibt, auch wenn sich seine Möglichkeiten weniger im Inhalt als in der Gelassenheit des Erzählens manifestieren. Die Novelle denunziert den Kurzschlußcharakter von Räuschen, die, kühl betrachtet, als Progression in die Regression erscheinen. Der Schluß von *Wälsungenblut* relativiert und kritisiert derart den tödlichen Totalitarismus von Wagners *Ring des Nibelungen*, ohne dem Werk zu nahe zu treten, denn Parodie setzt Liebe voraus, und das künstlerische Werk läßt - im Gegensatz zur diskursiven argumentativen Kritik - das künstlerische Werk neben sich bestehen. Beide bestehen ja für sich selbst.

Parodie setzt auch Nähe voraus. Wie bei Wagner ist bei Thomas Mann die inzestuöse Neigung ein Motiv der eigenen Biographie, das sich im Mannschen Werk auslebt und seine Resonanzbeziehung auf das Werk Wagners mitbegründet. Es ist doch wohl mehr als ein Scherz, daß Thomas Mann in einem Brief an Bruno Walter vom 26.3.1948 über seine Beziehung zur Tochter Erika in analogisierender Anspielung auf Wotan und Brünnhilde spricht (Br III, 29). Schwingungen des Geschwisterinzests gibt es im Verhältnis Thomas Manns zu seiner Schwester Julia wie im Verhältnis Heinrich Manns zu seiner Schwester Carla wie im Verhältnis Klaus Manns zu seiner Schwester Erika. Dem korrespondieren narzißtische Züge der Persönlichkeit und künstlerische Produktivität. Mag die übersteigerte Selbsteinschätzung der

²⁴ zitiert nach Hans Rudolf Vaget: Thomas-Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München: Winkler 1984, S. 156. Zur Frage des Antisemitismus der Novelle s. Nachum Schoffman: Manns „Wälsungenblut“ and Wagners „Walküre“. In: *The Music Review*, Jg. 55, H. 4, 1994, S. 293-310. Dort weitere Literatur.

Aarenholdzwillinge inadäquat sein, gibt es bei Thomas Mann doch mehrfach - und seit der späteren Beschäftigung mit Freud und Karl Kerényis mythologischen Studien verstärkt und bewußt - das Motiv des Geschwisterinzests als Auszeichnung und Elitemerkmal. Am deutlichsten ist es literarisch ausgeprägt in der Herkunftsgeschichte des „Erwählten“ aus einem Geschwisterinzest, der in der zweiten Generation durch einen Mutterinzest überboten wird.

Gerade vom *Erwählten* her wird aber auch in der Übereinstimmung mit Wagner der Unterschied deutlich, der erst zur parodistischen Distanznahme und kritischen Durchleuchtung befähigt: Bei Thomas Mann fehlt das revolutionäre Pathos der Konventionsspaltung im Inzest, das sich in Wagners *Ödipus*-Deutung geltend macht und erst aus der Tiefe der *Ring*-Tetralogie heraus gebrochen wird; bei Mann ist die Exklusivität inzestuöser Paare immer zugleich und von vorn herein hoch problematisch und ein Dekadenzsignal. Die Erwähltheit des Erwählten gründet in elementaren Verfehlungen, letztendlich in narzißtischer Selbstbefangenheit, für die als tiefste Sünde tiefste Buße zu leisten ist, die doch die Sünde nicht löscht, sondern dialektisch aufhebt: „Kein Platz war für mich unter den Menschen. Weist mir Gottes unergründliche Gnade den Platz über ihnen allen, so will ich ihn einnehmen (. . .)“ (VII, 229), sagt der Erwählte Gregorius als Papst. Der wird zum Heiligen Vater über allen anderen Menschen, der in seiner Selbstbezogenheit mit ihnen nicht leben konnte.²⁵

Die Negativladung des Inzest tritt in *Wälsungenblut* früh massiv heraus, vermutlich wieder hervorgehoben durch biographische Gegebenheiten. Wie häufig zeigt sich auch bei Thomas Mann, daß die eigene psychische Problemlage der narzißtischen Persönlichkeit in der biographischen Umwelt Korrespondenzen geradezu hervorlockt. Obwohl Thomas Mann das öffentlich bestritten hat (XI, 557 ff.), sind zuletzt noch einmal durch Hans Wysling die offensichtlichen Querverweise und affektiven Bezüge der Novelle auf die jüdische Großbürgerfamilie Pringsheim energisch hervorgehoben worden, aus der Thomas Manns Ehefrau Katja stammt. Wie mir scheint, zu recht. Erstens sind Thomas Manns Äußerungen entschieden taktischer Natur; zweitens kann den Beteiligten selbst durchaus unterstellt werden, daß sie nicht allzu genau wissen wollten, in welche Spiele ihre psychischen Tiefenströmungen verwickelt waren. Selbst wenn es in erster Linie die als skandalös antisemitisch empfundenen Züge der Novelle gewesen sein mögen, die den Schwiegervater Pringsheim die Einstampfung des schon für 1906 gesetzten Texts verlangen ließen - erst 1921

²⁵ Renate Böschstein: „Der Erwählte“ - Thomas Manns postmoderner Ödipus?, in: *Colloquium Helveticum*, Jg. 26, Frankfurt/Main u. a.: Lang 1997, S. 71-101. Daneben verdanke ich dem Gespräch mit der Verfasserin wichtige Hinweise.

erschien ein Privatdruck -, drängen sich doch die Ähnlichkeiten der familiäre Konstellation auf, die dem Antisemitismusvorwurf erst seine Pikanterie verliehen.

Die Aarenhold-Zwillinge Siegmund und Sieglind erinnern an die Zwilling Katia und Klaus Pringsheim. Angesichts ihrer spielerischen Vertrautheit mit einander empfand Thomas Mann eine ähnliche Unbeholfenheit, wie er sie dem Verlobten Sieglinds in der Novelle zudenkt. In einem Brief an Heinrich Mann vom 27.2.1904 vergleicht er sich in Beziehung auf Katia mit einem Märchentöpel: „Klumpe Dumpe fiel die Treppe herunter und erhielt dennoch eine Prinzessin zur Frau.“ (BrHM, 50) Der ausgeschlossene Dritte in der Geschwisterkonstellation, der ausgeschlossene Narziß des narzißtischen Paar zu sein - das gibt Thomas Mann die sehnsüchtige und zugleich kalte Wut und die wütende Sehnsucht, deren Widerspiel *Wälsungenblut* untergründig bestimmt.

Von hier erklären sich die satirischen Übersteigerungen in der Zeichnung der Aarenholds, die sie zum Zerrbild der Pringsheims machen. Von hier scheint mir auch die Schärfe der gestalterischen Kritik am narzißtisch-inzestuösen Weltspiel des *Rings des Nibelungen* ermöglicht. Hans Wysling spricht von der „kaum verhüllte[n] Rache eines jungen Ehemannes, der in das enge geschwisterliche Verhältnis seiner Frau mit ihrem Zwillingbruder nicht recht einzudringen vermochte.“²⁶ Indem er das Zwillingpaar der Novelle in einen halb lächerlichen, halb durchtriebenen Inzest fallen läßt und so literarisch stellvertretend in den tragikomischen Skandal - statt in die Welttragödie - schickt, trennt der Ehemann als Autor Katia Pringsheim von ihrem realen Zwilling ab. Die literarische Fiktion wird zum Seziermesser.

Der Mythos und seine Destruktion

Doch es muß noch von der Psychologie in die Zeitgeistanalyse ausgegriffen werden, um die Wagner-kritische Valenz von Thomas Manns *Wälsungenblut* voll auszuschöpfen. Mann hat Wagners Eigenart, Gesellschaftskritik ohne Gesellschaftsdarstellung zu betreiben, essayistisch und dichterisch kommentiert. Der Essay *Leiden und Größe Richard Wagners* stellt die Aussparung der Gesellschaft fest, die sich im mythologischen Konstrukt von Wagners Ring voll-

²⁶ Hans Wysling: «Königliche Hoheit«, in: Ders.: *Ausgewählte Aufsätze 1963-1995*, hg. von Thomas Sprecher und Cornelia Bernini, Frankfurt/Main: Klostermann 1996 (=TMS XIII), S. 219230, hier S. 223. Vgl. auch grundsätzlich: Ders.: *Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den „Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull“*. 2. Aufl. Frankfurt/Main: Klostermann 1995 (= TMS V).

zieht. Es erzeugt einen Raum, der die totalitaristische Todesverklärung ermöglicht, weil in ihm die relativierenden Realitätsbezüge in einem kontrektisierten menschlichen Handlungsraum entfallen.

Das mythologische Konstrukt erlaubt es zugleich, die Signatur des 19. Jahrhunderts mit seinen ausgreifenden, exponentialen Umwälzungsprozessen, die Selbstläufigkeit des Katastrophischen, die ein so wichtiger Faktor der Vorgeschichte des 20. Jahrhunderts ist, in monumentalen, trotz gewaltiger Taten und Leiden determinierten Figuren zu personalisieren. Während die doch vielerorts im *Ring* fast prophetisch heraufscheinende Geschichte des 19. Jahrhunderts die Entscheidungsträger immer mehr zu Exponenten gesellschaftlich-politischer Gegebenheiten macht und die großen Umwälzungen zunehmend anonymisiert, während soziale Massenhaftigkeit immer größere Bedeutung gewinnt, stilisiert Wagner sein Weltspiel zu exklusiven Dialogen vereinzelter Gestalten, unendlichen Wechselgesängen, in denen Gruppenpartien zurücktreten, Chorpartien fast ganz fehlen. Das klassische Mittel der Oper, Massen auf der Bühne präsent werden zu lassen, der Opernchor, ist im *Ring* kaum angewendet; charakteristisch, daß Alberichs Arbeiterheer stumm bleibt und nur im rhythmischen Hammerschlag der Arbeit musikalisch laut wird.

Wagners mythische Figuren stehen zudem auf einer Naturbühne, die noch einmal mit letzter Anstrengung den Schein der unmittelbaren Korrespondenz von Kultur und Natur zueinander herstellt, der in Deutschland nach Klassik und Romantik vergangen ist. Die Götter- und Weltdämmerung ermißt sich an der fortschreitenden Zerstörung eines urzeitlich gegebenen Zustands bei sich seiegender ganzheitlicher Natur. *Wälsungenblut* dagegen schreibt, wie gezeigt, die Gesellschaft in ihrer historischen Spezifik der dramatischen Konzeption ein. Die Novelle widerruft so zugleich den direkten Rückbezug auf die Natur, der sich bei Wagner in großartigen Entsprechungssymbolen zwischen dem Untergang der Götterwelt und der Naturwelt darstellt.

Wotan ist es, der die im Urquell mit dem Leben selber identische, in sich schwingende Lebensweisheit mit dem Opfer seines Auges erkauft und zum Herrschaftswissen entfremdet, der mit dem Schnitzen des Herrschaftsspeers aus einem Ast der Weltesche diese zum Verdorren bringt und schließlich den Scheiterhaufen des Weltbrands aus dem Holz der gefällten Weltesche schichten läßt. Dieser Verschleiß der Natur wird nicht einfach rückgängig gemacht im letztendlichen Heimfall des Nibelungengoldes an die Rheintöchter, denen es durch Alberich entwendet worden ist. Denn Feuer und Wasser sind nicht schlechthin Natur; sie sind Zeichen triumphierender Gestaltlosigkeit am Ende eines irreversiblen Prozesses. Loge, janusköpfig Naturkraft des Feuers und Gott zugleich, mutiert, von Wotan in Dienst genommen, zum Motor der Geschichte, die sich zwischen Gut und Böse spannt, und schließlich zu deren Li-

quidator im Weltbrand der Götterdämmerung. Er ist die Natur selber im Sündenfall.

In *Wälsungenblut* kommt Natur von vorn herein nicht mehr eigenständig vor, sondern nur als Metapher und Reflex der Perversion der Gesellschaft. Das zeigt sich in der Symbolik des schlechten Bluts der Aarenholds und des kranken Sonnengeflechts des Familienoberhaupts; das zeigt sich in Sieglinds absurder Pointe: „Nachmittags im Smoking? (. . .) Das tun doch sonst nur die Tiere.“ (VIII, 387) Intensiviert wird diese Perversion in der Schilderung des Theaterbesuchs der Zwillinge. Penetrant wird dabei der Widerspruch zwischen der Künstlichkeit der Darstellung und der Naturhaftigkeit des Dargestellten herausgehoben - sei es, daß der in der Theaterszene tobende Sturm noch den Theatervorhang auseinanderzuwehen scheint, sei es, daß beim Aufspringen der Tür unter der nächtlichen Gewalt der Frühlingsoffenbarung sich der Glanz der Vollmondnacht als eine Flut von weißem elektrischen Licht auf die Bühne ergießt, sei es, daß dem halb verschmachtetem Helden eine blonde Perücke und ein brotfarbender Bart, der Heldin ein mit Fell behangenes Musse-linkleid zugesprochen wird. Wichtiger als diese in jeder Opernparodie wohlfeil zu habenden Knalleffekte ist der grundsätzliche Befund, daß allein schon die Vergegenwärtigung der *Ring*-Handlung als Bühnenereignis Natur und Mythos im Gesellschaftlichen aufhebt. Erzählt wird nicht der Mythos, sondern was aus dem Mythos auf dem Theater des 19. Jahrhunderts in letzter Konsequenz wird: das Gesamtkunstwerk.

In *Wälsungenblut* stehen also nicht einfach absolute Kunstssphäre - die schöpferisch hervorgerufene mythische Welt der Urbilder - und sekundärer, trivial lebenshafter gesellschaftlicher Nachvollzug gegeneinander; vielmehr wird das Kunstwerk selbst von vorn herein durch die Uneigentlichkeit und Gebrochenheit der theatralischen Realisation parodiert. Der Riß zwischen Urbild und Abbild zieht sich durch den Akt der Evokation selber; der imitative Nachvollzug der szenischen Situation durch die jüdischen Zwillinge ist in der von Thomas Mann eröffneten Perspektive ein Abklatsch des Abklatschs.

Das Bärenfell als Urweltsymbol, auf dem Siegmund und Sieglinde bei Wagner ihr Liebeslager finden, wird konterkariert durch das Bärenfell als exotisches und zugleich in dieser Bedeutung konventionelles Akzessoir in Siegmunds Herrenzimmer, auf dem er sich mit seiner Schwester verschlingt. Der schicksalsschwere Inzest, den die Zwillinge nur als halb läppisches und „hastiges Getümmel“ nachvollziehen (VIII, 410), war schon vorher nur Theaterspiel, und doch werden beide in diesem Nachvollzug hinabgezogen „in ein tiefes Reich, wohin sie noch nie gelangt“ (VIII, 410). Selbst im schwachen Abglanz der Werk-Idee behält sie eine Spur ihrer zwingenden Kraft für die haltlosen, aber sensiblen Nachempfinden.

Erzählen versus Gesamtkunstwerk

Abgesehen von den thematischen Schlaglichtern auf Thomas Manns Ästhetik allgemein geht auch hier die Wagnerdeutung weiter. In *Leiden und Größe Richard Wagners* hat Thomas Mann dargelegt, Wagners Programm des Gesamtkunstwerks speise sich auch aus einem Bodensatz von Dilettantismus. Er habe Wagner dazu geführt, keiner der spezifischen Wirkungsmöglichkeiten der verschiedenen Künste voll zu trauen, vielmehr auf einen synergetischen Effekt übergreifender Dynamik zu setzen, der, wie oft bemerkt, Züge des Kinos, also einer Überwältigungskunst, annehmen kann. Was Wagner der traditionellen Oper vorwirft - die mangelnde wechselseitige Integration von Musik, Text und Bild - kann auch idealiter verstanden werden als Ausbildung eines relativ offenen Systems der Wechselbezüge, das der Musik Raum und Anlässe zur Entfaltung eines musikalischen Kosmos mit wieder häufig relativ eigenständigen, in sich geschlossenen Elementen - vor allem Rezitativ und Arie - gibt.

Niemand wird auf den Gedanken kommen, eine Don-Giovanni-Inszenierung, sei sie noch so mitreißend und packend, ziele auf eine dynamisch fließende, integrale, alle Sinne gleichmäßig in Anspruch nehmende, sich total und absolut setzende Suggestion eines Gesamtereignisses ab. Das Ganze ist Musik, die vorgegebene bildliche und sprachliche Elemente in Dienst nimmt. Was im Suggestionssraum des Wagnerschen Gesamtkunstwerks tödlich zu werden droht, das Wackeln der Kulisse, die Dicklichkeit des Heldenentors, die Albernheit einer Textpassage, die kulissenhafte Künstlichkeit des Natürlichen, das kann in der Inszenierung einer Mozart-Oper, wenn auch mit Bedauern, hingehen. Denn die traditionelle Oper rechnet bei der Bühnenrealisation mit der Bewußtheit aller: das ist Spiel. Hier sitzt ein Publikum, hier sitzen Musiker, hier agieren und singen Sänger. Das Wagnersche Gesamtkunstwerk hingegen ist auch im Ungenügen integral - eins reißt tendenziell alles mit hinunter. Es ist - und mit vollem Nachdruck stößt *Wälsungenblut* darauf zu - schon in sich selbst, als theatralische Gattung, totalitär, exklusiv und absolutistisch, ohne doch je diesen Anspruch voll durchsetzen zu können. Denn selbst wenn die Überwältigungsstrategien exzedieren und die Lautstärke zum Terroristischen anschwillt - das Publikum ist unaufmerksam, wo es will; die Zwillinge, statt unter der verzehrenden Liebesglut zu schmelzen, verzehren Maraschinobohnen und geben sich, statt der Einfühlung in Siegmund und Sieglinde, der blasierten Kritik an den Sängern dieser Rollen hin.

Wagners Tetralogie möchte auch als Kunstwerk der Exklusiv- und Inklusiv-Ring sein, von dem das Werk handelt. Absolutistisch ist schon der musikalische Anfang, der versucht, die Geburt der Musik aus dem Es-Dur-Akkord

vorzuführen. Absolutistisch ist der Versuch, den Konflikt und die Handlung ab ovo in das Bühnengeschehen einzufangen, das Werk zur Vorgeschichte der Vorgeschichte der Vorgeschichte zurückzutreiben, wobei doch Entscheidendes draußen bleibt: eine Urschuld Wotans im Oppositionsfeld von Macht und Liebe, die alles vermeintlich Freie zum Determinierten macht.

Der allumfassende ästhetische Anspruch des Gesamtkunstwerks ist so prekär wie die inhaltliche *Ring*-Konzeption, denn er konzidiert keine Freiheit, keinen Abstand, nichts außer sich, will einen Absolutraum, in den aufgesaugt wird, wer sich annähert. Was und wer sich nicht einschließen läßt, zählt nicht. Und in dieser Machtgebärde, die Kinosuggestion (*avant la lettre*) und Weihepiel kurzzuschließen unternimmt, liegt Größe und auch eine Spur von Lächerlichkeit, die bei Thomas Mann im Erzählvorgang herausgelockt wird.

(...) er streckte trunken die Arme nach ihr, seiner Braut, sie sank ihm ans Herz, der Vorhang rauschte zusammen, die Musik drehte sich in einem tosenden, brausenden, schäumenden Wirbel reißender Leidenschaft, drehte sich, drehte sich und stand mit gewaltigem Schlage still! Lebhafter Beifall. Das Licht ging auf. Tausend Leute erhoben sich, reckten sich unvermerkt und applaudierten, den Körper schon zum Ausgange, den Kopf noch zur Bühne gewandt, den Sängern, die dort nebeneinander vorm Voreng erschienen, wie Masken vor einer Jahrmarktsbude. Auch Hunding kam heraus und lächelte artig, trotz allem, was geschehen.. (VIII, 402 f.)

Nicht nur läßt hier das Kontinuum des Erzählens die Realität des Theaters und die Werk-„Realität“ definitiv auseinanderklaffen. Es kulminiert damit zugleich die subtile Komik, daß Pomp und Sog des Gesamtkunstwerks ausgerechnet dem epischen Erzählen ausgeliefert werden, das locker und urban den Bann auflöst und die Dreieinigkeit von Musik, Wort und Bild einebnet in den gemächlichen Fluß der Worte und Sätze, die sagen, was wie klingt und wie es macht wird und wie ein Publikum auf das gesellschaftliche Ereignis mythischer Epiphanien im Theater reagiert. Im distanziert ironischen Redefluß tritt exemplarisch an einer Schlüsselszene zutage, wie die inzestuöse Todeserotik zu Boden sinkt, wenn der verklärende musikalische Aufwind, die Beflügelung des Musikdramas durch Synergie-Effekte, entfällt.

Zweierlei Narzißmus - zweierlei Kunst

Friedrich Dieckmann hat aus der inzestuösen Spannung Wagners auch den Sublimationscharakter seiner Kunst, ihre Erlösungsfunktion für ihn selbst abgeleitet. Sie ist Sublimation des Exzesses, aber auch durch und in Sublimation ermöglichter Exzeß. Auch Wagner ist - durch die Kunst - auserwählt als Aus-

gestoßener. Auch seine Kunst ist die narzißtische Größenphantasie eines verstrickten Gottes, Lichtreich und saugender Abgrund gleich dem alles verschlingenden Strudel des Maelstroms in Edgar Allan Poes Erzählung. Die künstlerische Sublimation des Narzißtischen bei Thomas Mann ist anders als bei Wagner und in ihrer Andersheit zur gestalterischen Kritik des Wagnerschen Rauschkunstwerks prädestiniert. Wie der Geschwisterinzeß und der ihm vorausliegende Narzißmus bei Thomas Mann noch als Erwählungszeichen faszinierende Sünde bleibt, so stehen auch die narzißtischen Impulse, die wohl jeder künstlerischen Produktivität in der Moderne und speziell der Thomas Manns innewohnen, im Zwielficht.

Renate Böschstein hat soeben in einer fulminanten Studie gezeigt,²⁷ daß *Der Erwählte* Thomas Manns homosexuelle Anlage zur Sprache bringt, indem er diese von ihm selbst als schwerste Anstößigkeit erlebte psychische Tendenz auf dem Boden des Narzißmus zur Anstößigkeit des Inzeß verschiebt, der ihm als psychisches Muster zwar auch eingeschrieben ist, aber biographisch weniger tief. Diese aus dem Unbewußten aufsteigende Tarnmaßnahme, vollzogen in einer geradezu postmodernen Manieriertheit und Selbstreferentialität des Erzählens, macht es möglich, extrem verspielt das für Thomas Mann extrem Ernsthafte zur Sprache zu bringen - zu einer Sprache allerdings, die sich bei Thomas Mann grundsätzlich, hier aber, bei der autobiographischen Brisanz des Themas, am allerstrengsten, Unmittelbarkeit versagt. Nach Böschstein herrschen bei Thomas Mann parallele Verbote auf den Ebenen des Lebens und des Schreibens: Unmittelbarkeit der Sprache ist so wenig erlaubt wie Unmittelbarkeit im Ausleben des verdrängten sexuellen Impulses. Wo Wagner sich narzißtisch in Kunst entfesselt, bändigt Thomas Mann seinen Narzißmus sogar in der Kunst, indem er nur indirekt, gebrochen, manieristisch, kollagehaft, zitathaft das äußerste ausspricht - auch im Wagnerzitat, wie gerade *Wälsungenblut* zeigt.

Dieser Selbstzähmung des Narzißmus durch Zitat und „Verstellung“ gesellt sich bei Thomas Mann der ironisch-pädagogische Kommentar zu. Schweift der Narzißmus aus, steht er auch schon unter der Frage: Was wird denn nun hier wieder angestellt? Der Narzißmus, seine Phantasmen und Katastrophen, wird derart sozial eingebunden. Die Rückbettung der mythischen Konstellation in ein gesellschaftliches Milieu, die epische Brechung der Rausch-Energien in *Wälsungenblut* hat eine erzieherische Komponente. Der narzißtische Sprengstoff, bei Wagner dramatisch und musikalisch zur Explosion gebracht, wird bei Thomas Mann in einem Erzählen entschärft, in dem gewiß der Erzähler als Narziß vor den Spiegel tritt, aber auch vermittelnd und kommentie-

27 s. Anmerkung; 25.

rend mit einem Publikum kommuniziert. Die humanistische Durchleuchtung des im eigenen Ich tief erfahrenen Abgrunds des Humanen - das ist Thomas Manns literarischer Impuls. Es ist ein großer pädagogischer Traum, der den ins Unbedingte ausschweifenden Traum der künstlerischen Imagination und Realisation unter Bedingungen stellt und beschneidet. Was jedenfalls in *Wälsungenblut* gelingt, ist deutlich. Thomas Mann, selbst tief empfänglich für Todessog und Rausch, die im *Ring des Nibelungen* entfesselt werden, zieht sich als Erzähler am Zopf seines eigenen Erzählens aus dieser Verschlingung heraus. Wie den Ring des Mythos bricht er auch den Ring des Gesamtkunstwerks auf, indem er es durch sein skeptisches, zum Leser offenes Erzählen fragmentiert und mediatisiert.²⁸

28 Nike Wagner: Vom Inzest im „Ring“, in: Wagner Theater. Frankfurt/Main, Leipzig: Insel 998 S. 89-107, unterscheidet im *Ring* zwischen progressivem und regressivem Inzest in einer geschichtsphilosophischen Dialektik. Zu diesem Ergebnis muß man den Text weit in Richtung auf Theorien und Programme überschreiten. Deshalb folge ich ihr nicht.