

1 | ¹ | ² | ³ | Wege des Mythos in der Moderne. |

2 | Richard Wagner
»Der Ring des Nibelungen«. |

3 | Eine Münchner Ringvorlesung. |

4 | Herausgegeben von Dieter Borchmeyer. |

5) | Deutscher
Taschenbuch
Verlag | →

dtv

18/88/11794 (1)



Originalausgabe
November 1987
© Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG,
München
Umschlaggestaltung: Celestino Piatti
Vorlage: Laterna Magica – Projektion von Carl Emil Doepler
für die ›Walküre‹, Bayreuth 1876 (Bildarchiv Bayreuther Fest-
spiele)
Gesamtherstellung: C. H. Beck'sche Buchdruckerei,
Nördlingen
Printed in Germany · ISBN 3-423-04468-3

Inhalt

Einleitung	7
WOLFGANG SAWALLISCH: Geleitwort	15
WOLFGANG FRÜHWALD: Wandlungen eines Nationalmythos. Der Weg der Nibe- lungen ins 19. Jahrhundert	17
DIETER BREMER: Vom Mythos zum Musikdrama. Wagner, Nietzsche und die griechische Tragödie	41
CARL DAHLHAUS: Musik als strukturelle Analyse des Mythos. Claude Lévi- Strauss und ›Der Ring des Nibelungen‹	64
JAN ROHLS: Der Mythos nach dem Tode Gottes	75
THOMAS NIPPERDEY: Der Mythos im Zeitalter der Revolution	96
WOLFGANG ZORN: Der ›Fluch des Goldes‹. Wirtschaftsgeschichtliche Be- trachtungen zum ›Ring des Nibelungen‹	110
DIETER BORCHMEYER: ›Faust‹ und ›Der Ring des Nibelungen‹. Der Mythos des 19. Jahrhunderts in zwifacher Gestalt	133
HERMANN BAUER: Wagner, der Mythos und die Schlösser Ludwigs II.	159
HANS-PETER BAYERDÖRFER: Wege des Mythos ins ›Theater der Zukunft‹. Richard Wagner und die Theaterreformbewegung der Jahrhundert- wende	182
KLAUS KANZOG: Der Weg der Nibelungen ins Kino. Fritz Langs Film- Alternative zu Hebbel und Wagner	202
CARL FRIEDRICH VON WEIZSÄCKER: Kunst – Mythos – Wissenschaft	224
KURT HÜBNER: Die moderne Mythos-Forschung – eine noch nicht er- kannte Revolution	238
Die Autoren	260
Abbildungen	263

- Arbeit in deutscher Erzählung. Bibliographie. Stuttgart 1952, Stichwort »Goldgräber«, merkwürdigerweise enthält die Bibliographie von Franz A. Schmitt, Stoff- und Motivgeschichte der deutschen Literatur. Berlin, New York, 3. Aufl., 1976 kein Stichwort »Gold«, nur »Goldenes Zeitalter« und »Sutter«; die umfangreiche Literatur über das Unheil durch Goldbesitz und Reichtum kann hier nicht erörtert werden, für Deutschland vgl. z.B. schon Ernst Adolf Willkomm, Eisen, Gold und Geist. Leipzig 1843; Wagner bewunderte Balzac, der die Geldgier besonders im Roman »Eugénie Grandet« (1833) oder im Drama »Mercadet ou le faiseur« (1851) thematisierte.
- 24 Ernest Bornemann (Hrsg.), Psychoanalyse des Geldes. Eine kritische Untersuchung psychoanalytischer Geldtheorien, Frankfurt a.M. 1973, S. 93 ff., 129 ff.
- 25 Dieter Borchmeyer, Erlösung und Apokatastasis. Parsifal und die Religion des späten Wagner. In: Universität Bayreuth, Jahresbericht 1983, S. 140.

DIETER BORCHMEYER

»Faust« und »Der Ring des Nibelungen«

Der Mythos des 19. Jahrhunderts in zwiefacher Gestalt

1.

»Faust« und den »Ring des Nibelungen« in einen gemeinsamen thematischen und epochalen Rahmen zu spannen, ist das nicht ein verwegener, um nicht zu sagen: abwegiger Versuch? Sind beide nicht um mehr als eine Epoche voneinander getrennt? Gewiß: zwischen den Anfängen der Goetheschen »Faust«-Dichtung und dem Abschluß der Wagnerschen Tetralogie liegt fast ein volles Jahrhundert. Und doch rücken die beiden Lebenswerke in Ausklang und Vorklang zeitlich wesentlich näher aneinander als man zunächst wahrhaben will. Nur siebzehn Jahre trennen Goethes Vollendung des »Faust II« (1831) von Richard Wagners erster, noch erzählender Konzeption der »Nibelungensage« (1848), und so ist es nicht verwunderlich, daß beide Werke sehr verwandte Erfahrungen der ersten Jahrzehnte des neuen Säkulums in die mythischen Bilder ihrer Dichtung übertragen.

Daß Wagner die Affinitäten zwischen seinem und Goethes Hauptwerk bewußt waren, dafür haben wir manche Indizien. Die immer neue Lektüre des »Faust« gehört, wie zahllose Äußerungen belegen, zu den großen Kontinuitäten in Wagners Leben¹. Nicht zu vergessen sind auch seine eigenen Versuche, eine Musik zum summum opus Goethes zu finden: die noch zu dessen Lebzeiten vertonten Stücke des »Faust I« und »Eine Faust-Ouvertüre«.

»Faust« ist freilich ein Werk voller Musik, von durchaus realisierbarer – oft genug realisierter – Bühnenmusik und liedhaften Einlagen bis zu einer imaginären oder symbolischen Welt der Töne. Kaum eine dramatische Dichtung der Weltliteratur ist so sehr von unhörbarer Musik erfüllt und trotz der zahllosen kompositorischen Annäherungsversuche, trotz der deutlich opernhaften Strukturen des zweiten Teils letzten Endes doch so unkomponierbar wie »Faust«. Gerade das weist ihm in Wagners ästhetischem System eine Schlüsselrolle zu, macht ihn zum Komplement von Beethovens »Neunter Symphonie«. Wie »Faust« zur Musik drängt, ohne Musik werden zu können, so

drängt die ›Neunte Symphonie‹ mit ihrer Wortwerdung im Chorfinale zum musikalischen Drama, ohne doch wirklich Drama sein zu können. ›Faust‹ und die ›Neunte Symphonie‹ werden Wagner dergestalt zum Advent des Musikdramas.

Mit dessen Konzeption hat er in seinen Gesprächen mit Cosima ›Faust‹ verschiedentlich in Verbindung gebracht. Immer wieder bezieht er sich auf Goethes Äußerung von den »barbarischen Avantagen« (in den Anmerkungen zu ›Rameaus Neffe‹), auf die der moderne Künstler nicht verzichten könne, oder von der »barbarischen Komposition« des ›Faust‹ (in seinem Brief an Schiller vom 26. Juni 1797), die er nicht gescheut habe, obwohl er damit gegen die »höchsten Forderungen« der Ästhetik verstoße.

Was meint Goethe mit diesem »Barbarischen«? Es ist das bewußte Abweichen von den etablierten Normen der Poetik, von einer an der klassischen Kunst der Antike orientierten Ästhetik. Die zitierte Briefbemerkung ist eine Reaktion auf Schillers Befürchtungen wegen der Form des ›Faust‹, die dieser am Tag zuvor geäußert hat: »Was mich daran ängstigt, ist, daß mir der ›Faust‹ seiner Anlage nach auch eine Totalität der Materie zu erfordern scheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt erscheinen soll, und für eine so hoch aufquellende Masse finde ich keinen poetischen Reif, der sie zusammenhält. Nun, Sie werden sich schon zu helfen wissen.« Goethe wußte sich in der Tat zu helfen. Freilich nur dadurch, daß er aus der Bahn des bisherigen Gattungskanons ausbrach, lyrische, epische und dramatische Formprinzipien mischte, ja sich mit dem Gedanken trug, auf einen formalen Abschluß des Werks zu verzichten; »bei dem Ganzen, das immer ein Fragment bleiben wird, mag mir die neue Theorie des epischen Gedichts zustatten kommen«, verkündet er Schiller.

Aber hatte Goethe diese neue Theorie des epischen Gedichts zusammen mit Schiller nicht erarbeitet, um die Gattungen gerade deutlich voneinander abzugrenzen? Ihre gemeinsamen poetologischen Prämissen sollten Goethes Brief an Schiller vom 23. Dezember 1797 zufolge der »barbarischen« Tendenz der »Modernen« entgegenwirken, »die Genres so sehr zu vermischen«. Nun entschließt Goethe sich mit dem ›Faust‹ selbst zu einer »barbarischen Komposition«, und auch Schiller, der gleichzeitig am ›Wallenstein‹ arbeitet, fühlt sich, wie er am 1. Dezember 1797 an Goethe schreibt, von »einem gewissen epischen Geist angewandelt«, sieht sich schließlich genötigt, die

ursprünglich einteilig geplante Tragödie zur Trilogie zu erweitern.

In genau derselben Lage wird später Richard Wagner sein: die ursprünglich geplante »Große Heldenoper« ›Siegfrieds Tod‹ erweitert sich ihm rückwärts vom ›Jungen Siegfried‹ über die ›Walküre‹ zum ›Rheingold‹. Auch ihn trieb also die hoch aufquellende Masse seines Stoffs in die epische Breite der Tetralogie. »Die Ästhetik hat gelegentlich das mehrteilige Drama als Form verworfen«, schreibt Thomas Mann in seinem Essay ›Leiden und Größe Richard Wagners‹: »Grillparzer zum Beispiel tat das. Er meinte, die Beziehung eines Teiles auf den anderen gebe dem Ganzen *etwas Episches*, wodurch es freilich an Großartigkeit gewänne. Aber damit ist die Wirkung des ›Ringes‹ bestimmt, der Charakter seiner Größe, und was wir feststellten, ist eben, daß Wagners Hauptwerk seine Großartigkeit ihrer Art nach dem epischen Kunstgeist verdankt, in dessen Sphäre der Stoff ja auch beheimatet war. Der ›Ring‹ ist ein szenisches Epos.«² Ließe sich dasselbe nicht auch von Goethes ›Faust‹ sagen?

Als Cosima in einem Gespräch am 8. Februar 1872 wieder einmal jene barbarischen Avantagen erwähnt, »von denen Goethe sagt, daß wir mutig auf sie bestehen müßten«, antwortet Wagner: »Ja, der ›Faust‹, die ›Neunte‹, die Passionsmusik von Bach sind solche barbarischen Werke, d.h. solche, die als Kunstwerke nicht mit einem griechischen Apollon oder einer griechischen Tragödie verglichen werden können.« Ihnen rechnet er auch seine Konzeption des »Kunstwerks der Zukunft« zu. Die erneute Parallele zwischen der ›Neunten Symphonie‹, ›Faust‹ und dem musikalischen Drama zeigt, daß die fehlende Vollendung im Sinne des griechischen Kunstideals, daß die »barbarische« Abweichung vom normativen klassischen Modell nach Wagners Überzeugung eine neue und höhere ästhetische Gesetzmäßigkeit offenbart.

Eben das Normabweichende der Form bedeutete im Falle des ›Faust‹ wie des ›Ringes‹ für Wagner auch einen notwendigen Bruch mit den Theaterkonventionen. Von Anfang an hat er die Tetralogie für zukünftige Festspiele gedacht, deren Aufführungsbedingungen sich radikal vom kommerziell standardisierten Betrieb der stehenden Theater unterscheiden sollten. Und es ist bezeichnend, daß Wagner der Überzeugung war, daß auch für Goethes ›Faust‹ ein eigenes Theater erforderlich sei, das ebenso wie das Bayreuther Festspielhaus mit den Konventionen brechen mußte.

Dieses ›Faust‹-Theater, dessen Idee Wagner in seinem Aufsatz ›Über Schauspieler und Sänger‹ (1872) sowie in den Gesprächen mit Cosima entwickelt hat, weist weit radikaler in die Zukunft als das für das eigene Werk konzipierte Festspielhaus. Auf der Guckkastenbühne sei ›Faust‹ szenisch nicht überzeugend zu realisieren, schreibt Wagner; dazu sei eine »fundamentale Umwandlung« der Bühne notwendig, welche an die Stelle illusionistischer »Ausführungen« zeichenhafte »Andeutungen« der Schauplätze setze. Wagner denkt an eine mit Hilfe »aller mechanischen Künste« modernisierte Shakespearebühne, welche auf allen Seiten von Zuschauern umgeben sein müsse³. Die Spielfläche solle ein bewegliches Podium – »wie im Zirkus« – sein, bemerkt er am 7. November 1872 in einem Gespräch mit Cosima über das ›Fausttheater«; einige Vorgänge sollten sich gar »hinter dem Zuschauer« abspielen, um dadurch seine mitwirkende Einbildungskraft zu steigern. Dergestalt in Szene gesetzt, werde ›Faust‹ demonstrieren, »daß kein Theaterstück der Welt eine solche szenische Kraft und Anschaulichkeit aufweist«⁴. In einer theatralen Präsentation des ›Faust‹, welche der Imagination keine Fesseln mehr anlegt, sieht Wagner die einzig angemessene Darbietungsform einer Dichtung, welche alle bisherigen Kunstmaße sprengt.

2.

›Faust‹ und der ›Ring des Nibelungen‹ sind als Kunstgebilde, zumal durch die »epische« Überschreitung der herkömmlichen dramatischen Form mithin näher verwandt als es zunächst den Anschein hat. Läßt eine solche Verwandtschaft sich aber auch im inhaltlichen Bereich nachweisen? In seiner anläßlich einer neuen ›Ring‹-Inszenierung des Züricher Stadttheaters in der Aula der Universität gehaltenen Rede ›Richard Wagner und Der Ring des Nibelungen‹ hat Thomas Mann 1937 ›Faust II‹ und die Tetralogie schon einmal verglichen. Er bezieht sich auf die Begeisterung des alten Wagner über die »Klassische Walpurgisnacht«, welche in der Tat der von ihm am meisten geliebte und bewunderte Teil der ganzen Faust-Dichtung gewesen ist. »Ein Zufall ist es natürlich nicht, daß gerade der *Mythus* den Boden abgibt für die Begegnung«, bemerkt Thomas Mann. »Der alte Mythenbildner und -deuter ... ist entzückt, seinen hochurbanen Gegenspieler in diesem Urbereich, seinem eigen-

sten Bezirke, anzutreffen und kann sich nicht genug freuen und wundern über die leichte und überlegen geistvolle Anmut, mit der dieser sich darin bewegt.« Die Faszination des »großen Mythikers« Wagner durch die »Klassische Walpurgisnacht« wird dem Emigranten Thomas Mann zum Anlaß einer bewegten Reflexion: »Es tut wohl, den Wagnerschen Genius sich hier ... vor dem Goethes neigen zu sehen; es ist ein hochmerkwürdiges Vorkommnis, die Berührung dieser beiden sonst so entgegengesetzten, so polarisch voneinander entfernten Sphären; es beruhigt und beglückt, dies Erlebnis, zwei gewaltige und kontradiktorische Ausformungen des vielumfassenden Deutschtums, die nordisch-musikalische und die mittelländisch-plastische ... auf einmal befreundet zusammentreten zu sehen. Denn beides sind ja wir – Goethe und Wagner –, beides ist Deutschland. Es sind die höchsten Namen für zwei Seelen in unserer Brust, die sich voneinander trennen wollen und deren Widerstreit wir doch als ewig fruchtbar, als Lebensquell inneren Reichtums immer aufs neue empfinden lernen müssen; für die deutsche Doppelheit, den deutschen Zwiespalt, der immer im Seeleninneren des höheren deutschen Menschen selbst verläuft, und den wir hier durch Wagners selbstlose Altersbewunderung für Goethes griechische Phantasmagorie mit tiefem Vergnügen einen Augenblick überbrückt sehen.«⁵

Was ›Faust‹ – den zweiten Teil – und den ›Ring‹ vor allem verbindet, ist die Tatsache, daß in beiden Dichtungen die mythischen Bilder nicht nur in eine archaische Vergangenheit zurückweisen, sondern zu Chiffren moderner Erfahrungen werden. »Walhall ist Wallstreet«, hat in den fünfziger Jahren Wieland Wagner provozierend bemerkt. Damit hat er auf eine etwas modernere Formel gebracht, was Richard Wagner selbst ›Erkenne dich selbst‹ konstatiert hat: das Zentralsymbol des ›Rings‹ interpretiert er hier als »Börsenportefeuille« und »schauerliches Bild« der Weltherrschaft des Geldes⁶. Daß er in Alberich und seiner das ganze Nibelungenvolk schindenden unterirdischen Fabrik den dämonischen Geist des Industriezeitalters chiffrieren wollte, dafür gibt es ein denkwürdiges Zeugnis in Cosimas Tagebüchern. Als Wagner während seiner Englandreise am 25. Mai 1877 die Londoner Hafenanlagen besichtigt, sagt er zu Cosima: »Der Traum Alberichs ist hier erfüllt, Nibelheim, Weltherrschaft, Tätigkeit, Arbeit, überall der Druck des Dampfes und Nebel.«

Hier ist bereits der Keim gelegt zu jenem sozialphilosophisch-kritischen Umgang mit seinem Werk, dessen brillantestes Beispiel bis heute George Bernard Shaws Essay ›The Perfect Wagnerite‹ (1898) geblieben ist. Wie entzückt wäre Shaw gewesen, hätte er Cosimas soeben zitierte Tagebuchnotiz gelesen. Daß Wagner gerade in London den Traum Alberichs erfüllt sah, entspricht ja Shaws eigener Exegese des ›Rings‹, die Walhall, Nibelheim und Riesenheim nach London verlegt und die mythologische Gesellschaft Wagners zum Spiegel der britischen seiner eigenen Zeit macht. Schon auf der ersten Seite des Essays bekommt der vollkommene Wagnerianer zu lesen: »Vorerst einmal: der ›Ring‹ mit all seinen Göttern und Riesen und Zwergen, mit den Wasserjungfrauen und Walküren, der Tarnkappe, dem magischen Ring, dem verzauberten Schwert und dem wunderbaren Schatz ist ein Drama der Gegenwart und nicht eines aus ferner und sagenhafter Vorzeit.«⁷ Zug um Zug dechiffriert Shaw den ›Ring‹ als Allegorie des 19. Jahrhunderts, und seine witzig-ironische Exegese schlägt immer wieder um in eine bittere Anklage auf die sozialen Mißstände dieses Jahrhunderts: »Welche Mächte gibt es«, so fragt er angesichts des Wagnerschen ›Rheingold‹ wie der zeitgenössischen gesellschaftlichen Realität, die er darin gespiegelt sieht, »die Alberich, unserem Zwerg, in seiner neuen Eigenschaft als eingeschworener Plutokrat widerstehen könnten? Er begibt sich sogleich ans Werk, die Macht des Goldes zu nutzen. Für seinen Vorteil sind von nun an Horden seiner Artgenossen dazu verdammt, sich unter und über der Erde jämmerlich zu schinden, an die Arbeit gepeitscht von der unsichtbaren Geißel des Hungertodes. Sie sehen ihn nie, ebensowenig wie die Opfer unserer lebensgefährlichen Arbeitsplätze jemals die Aktionäre sehen, deren Macht nichtsdestoweniger allgegenwärtig ist und sie ins Verderben treibt. Der gleiche Reichtum, den sie mit ihrer Arbeit schaffen, wird zu einer zusätzlichen Kraft, sie auszusaugen; denn kaum von ihnen geschaffen, gleitet er aus ihren Händen in die ihres Herren und macht ihn mächtiger denn je.«⁸

In Shaws ›Perfect Wagnerite‹ verbindet sich eine scharfsinnige, mit Wagners Quellen und Biographie glänzend vertraute Analyse mit ironisch-parodistischen Paraphrasen des ›Rings‹ und dem Versuch, ihn allegorisierend weiterzudichten, d. h. auf die veränderten geschichtlichen und gesellschaftlichen Verhältnisse zu beziehen. Alberich, so Shaw im Blick auf die Gegenwart, hat den Ring inzwischen längst zurückbekommen, »in die

besten Familien Walhalls« eingehiratet und seine Strategie entscheidend verändert. Um sein Kapital in größtem Ausmaß zu vermehren, »muß Alberich sich zu einer Art irdischer Vorséhung für Massen von Arbeitern machen, muß Städte aufbauen und Märkte beherrschen . . . Alberich, als Verwalter der Geldbörse, ist vom Schicksal zum eigentlichen Herrn der Lage bestimmt. Auch wenn er 1850 lediglich der gewöhnliche Fabrikbesitzer in Manchester gewesen sein mag, wie er in Friedrich Engels' ›Lage der arbeitenden Klassen in England‹ geschildert wird, so ist er folgerichtig im Jahre 1876 auf dem besten Wege, Krupp in Essen, oder Cadbury in Bournville oder Lever in Port Sunlight zu werden.«⁹

Shaw ist nicht der erste gewesen, der in Wagners ›Ring‹ eine Allegorie der modernen Industrielwelt aufgespürt und jene halb ernsthaft, halb parodistisch weitergedichtet hat. Nicht lange nach den ersten Bayreuther Festspielen erschien die von dem Berliner Schriftsteller Paul Pniower pseudonym veröffentlichte Parodie ›Der Ring der nie gelungen‹, in der sich Wagners Tetralogie in ein Drama aus der zeitgenössischen Großstadt- und Geschäftswelt verwandelt. Fasolt und Fafner sind Bauunternehmer, Alberich und Mime Gründer der Bankfirma Albert & Comp. Beide sind natürlich Juden und werden von den Göttern »Zwiebeljungen« genannt, woraus schließlich »Nibelungen« geworden sei. Die Götter haben während der Wachstumseuphorie der Gründerjahre einen weit über ihre Verhältnisse gehenden Repräsentationsbau für sich errichten lassen und stehen nun kurz vor der Pleite. Der Göttervater »Wodann« klagt: »O wie seufze ich der grünen Gründerzeiten, / Wo man bauen konnte, was man wollt!« Die Misere der Götter spiegelt die »Große Depression«, die seit dem Wiener Börsenkrach von 1873 im Deutschen Reich einsetzte. Die Götterdämmerung wird zum Bild des wirtschaftlich-politischen Katzenjammers – »Katzenjämmerung« ist der letzte Teil überschrieben¹⁰.

Unabhängig von Shaw hat es übrigens auch in Frankreich und in Deutschland sozialistische Interpretationen des ›Rings‹ gegeben. So schreibt Eduard Fuchs in dem weitverbreiteten Buch ›Richard Wagner in der Karikatur‹ (1907), Wagner sei der kulturelle Erbe der Französischen Revolution wie »Marx in der Ökonomie«. So sei der ›Ring‹ voller »sozialrevolutionärer Ideen . . . Siegfried, der furchtlose Mensch, wenn er mit dem selbst geschmiedeten Schwerte den Speer Wotans spaltet und das liegend besitzende Weltungeheuer (Fafner) erlegt: ist er nicht die

Personifikation eines ... die kapitalistische Zeit überwindenden freien Volks? Wer vermöchte dem deutschen Proletariat das Recht zu bestreiten, im Drachentöter Siegfried sein hehres Symbol zu verehren?¹¹

Daß für Wagner selbst die Mythologie ein Medium der Gesellschaftskritik gewesen ist, läßt sich nicht bestreiten. Gleichwohl: irgendwo stößt jede allegorische Interpretation des ›Rings‹, welche diesen auf einen gesellschaftskritischen Gehalt reduziert, an ihre Grenze. Am nachdrücklichsten hat das jüngst Kurt Hübner in seinem Buch ›Die Wahrheit des Mythos‹ dargelegt. Er betont, für Wagner sei der Mythos nicht etwas »Allegorisches«, das im wörtlichen Sinne »etwas anderes sagt«, auf eine andere Wirklichkeit verweist, sondern im Sinne Schellings etwas »Tautegorisches«, auf sich selbst Verweisendes, also eine eigenständige Wirklichkeit¹². Davon will Shaw natürlich nichts wissen. Für ihn ist der Mythos eine Parabel, eine Allegorie, die tatsächlich »etwas anderes sagt«. Bezeichnend, daß er, wie wir noch sehen werden, Wagner nur da zustimmend folgt, wo dieser den status corruptionis vergegenwärtigt, also im Gewande des Mythos die Zerstörung des Mythos darstellt. Die ihn zersetzenden Kräfte aber sind die in Alberich chiffrierte Welt des Goldes, d. h. des Kapitals und der Industrie sowie die in Wotan zentrierte Welt der »Verträge«, d. h. der bestehenden Staats-, Rechts- und Gesellschaftsordnung, die noch ganz im Sinne des 18. Jahrhunderts nach dem Vertragsmodell, als *contrat social* gedeutet wird.

Ungetrübt ist die mythische Wirklichkeit für Wagner allein im Zustand vor Wotans Gesellschaftsvertrag und vor dem Raub des Rheingolds. Indem Wotan den Speer – das Symbol und den Garanten der Verträge – aus dem Stamm der Weltesche schneidet, wird der Naturzustand durch den positiven Gesellschaftszustand ersetzt. An die Stelle ursprünglicher Naturfreiheit treten rechtliche und sittliche Normen. Da der *Contrat social* jedoch nicht durch den Zusammenschluß freier Individuen, sondern durch das Machtstreben eines einzelnen zustande kommt, birgt er von Anfang an den Keim des Übels in sich.

Durch das Herausschneiden des Speers, der zwar Vertrags-, aber auch Machtsymbol ist, wird der Weltesche und der sie umgebenden Natur eine Wunde versetzt, die sie allmählich verdorren läßt. Mit der Integrität der Natur ist aber auch die Integrität der Gottheit verletzt. Hinzukommt, daß die Macht für Wotan zum Liebessurrogat wird – wenn er sie auch noch nicht

wie Alberich radikal an die Stelle der Liebe setzt: »Als junger Liebe / Lust mir verblich, / verlangte nach Macht mein Mut«, gesteht Wotan Brünnhilde im zweiten Aufzug der ›Walküre‹¹³. Wotans *contrat social* bedeutet also, daß die mythisch-numinose Urgestalt der Welt, die Harmonie von Natur, Liebe und Gottheit schon vor dem Raub des Rheingolds zumindest gestört ist. Davon freilich weiß der Beginn des ersten Teils der Tetralogie noch nichts. Dessen Vorspiel stellt nach den Worten Wagners im Gespräch mit Cosima am 17. Juli 1869 »gleichsam das Wiegenlied der Welt« dar. In den Tiefen des Rheins herrscht noch das Goldene Zeitalter. Die Rheintöchter leben in der moralischen Ungebundenheit des Naturzustandes, haben – zum Leidwesen Frickas – noch nichts von der neuen, mit Wotans Vertragswelt geborenen Moral gehört. Die universale Macht des Eros ist noch ungebrochen.

Der Raub des Rheingolds und die Verfluchung der Liebe durch Alberich zerstören mit einem Schlage die Integrität der Natur wie des Eros. War der von der Macht Wotans diktierte Gesellschaftsvertrag erst eine Dissonanz in der Harmonie der Welt – diese Macht ist noch eine *persönliche* und bei aller Fragwürdigkeit doch eine sittlich bestimmte –, so wird jene Harmonie durch Alberich vernichtet. Die Macht des Goldes ist eine *verdinglichte*, die alle menschlich-sittlichen Bande zerreißt. Mit ihr tritt das radikale Böse in die Welt, welches die Trias der mythischen Urmächte zerstört. Sie ruiniert die Natur, sie ruiniert – indem Wotan dem abgefeimten Rat Loges, des Mephisto der Ring-Dichtung, folgt und Alberich den Ring entreißt – das Göttliche, sie ruiniert den Eros. Der Ring vernichtet zwar die Liebe, aber durch ihn »erzwäng' ich mir Lust«¹⁴, erkennt Alberich unmittelbar vor dem Raub des Rheingolds. Das Produkt dieser »erzwungenen« Lust wird Hagen sein. Wie Alberich das Rheingold, das Wagners Schrift ›Die Nibelungen‹ zufolge »die durch das Tageslicht allen erschlossene Herrlichkeit der Erde« bedeutet, aus seinem natürlichen Zusammenhang herausreißt und zum »machtgebenden Besitz« verdinglicht¹⁵, so verdinglicht er auch die frei sich schenkende Liebe zur machterzwungenen Lust, welche die Einheit des Eros zerstört.

Obwohl der Vertrags- und Besitzzustand im ›Ring‹ durch aitiologische Mythen begründet wird – die Ursprungssagen des Speers und des Rings –, obwohl also der status corruptionis selber mythisch abgeleitet ist, weist er doch als solcher über den Mythos hinaus, »sagt etwas anderes«, ist insoweit Allegorie des

modernen mythosfeindlichen Weltzustands. Der Mythos, so Wagner in seinem theoretischen Hauptwerk ›Oper und Drama‹, ist »Anfang und Ende der Geschichte«¹⁶. Daß jedoch auch eben diese Geschichte dramatisch als Mythos dargestellt werden kann, das hat Wagner in seiner Auslegung des ›Mythos von Oidipos‹ dokumentiert, die von ihm (in ›Oper und Drama‹) zweifellos als antikes Pendant des Nibelungenmythos aufgefaßt wird¹⁷. Der Ödipus-Mythos ist, mit der Nachgeschichte in der ›Antigone‹, für Wagner ein »Bild der ganzen Geschichte der Menschheit vom Anfange der Gesellschaft bis zum notwendigen Untergange des Staates« (dem Pendant der Götterdämmerung)¹⁸. Er stellt also die »geschichtliche« Entfernung der Menschheit vom Mythos, d. h. vom Zustand göttlich beseelter Natur und Liebe, durch die Gründung der Gesellschaftsordnung sowie die Rückkehr zum Mythos durch die Vernichtung des korrumpierten Staates und die Erlösungstat der Liebe dar.

Im Mittelpunkt des Ödipusmythos steht also nach Wagners Spekulation die Darstellung des status corruptionis. Dieser aber trägt alle Züge der modernen, von Wagner scharfer Kritik unterzogenen Staats-, Rechts- und Gesellschaftsordnung, wie er sie auch in der Götter-, Nibelungen- und Riesenwelt seiner Tetralogie darstellt. Der Ödipusmythos verwandelt sich in dieser geschichtsphilosophischen Auslegung also ebenfalls in eine Allegorie des 19. Jahrhunderts. Wagner verfährt mit dem antiken Mythos im Prinzip nicht anders als Shaw mit dem Wagnerschen.

Was Shaw freilich grundlegend vom Mythendeuter wie vom Mythendichter Wagner unterscheidet: er will vom Mythos als Mythos im Grunde nichts wissen. Nur solange dieser allegorische Züge trägt, läßt er sich auf ihn ein – wo er aber tautologisch bleibt, redet Shaw vom »Zusammenbruch der Allegorie«¹⁹. Dieser Zusammenbruch ereignet sich für ihn endgültig im Schlußakt des ›Siegfried‹. »Und nun, o Nibelungen-Zuschauer, Mut gefaßt«, beginnt er seine Analyse der letzten Szene; »denn einmal haben alle Allegorien ein Ende, und die Stunde Ihrer Erlösung aus all diesen Erklärungen ist gekommen. Alles, was Sie jetzt noch sehen werden, ist Oper und nichts als Oper.«²⁰ Wäre es nicht richtiger, zu sagen: »ist Mythos und nichts als Mythos«?

Der Generalangriff Shaws gilt dem »Allheilmittel Liebe«²¹, welche für Wagner bekanntlich die mythische, kosmogonische Urmacht schlechthin ist – des »Weltenwerdens Walterin«, wie

es im zweiten Aufzug des ›Tristan‹ heißt²², das göttliche Band zwischen Mensch und Natur. Shaw vergleicht den ›Ring‹ mit Shelleys Drama ›Der entfesselte Prometheus‹ aus dem Jahre 1819. Beide Dichtungen, so Shaw, »behandeln denselben Konflikt zwischen der Menschheit und ihren Göttern und Regierungen, der hinausläuft auf die Erlösung des Menschen aus der Tyrannei durch die Entwicklung seines freien Willens zu vollkommener Kraft und zum Selbstvertrauen; und beide enden mit einem Absinken in eine Lehrmethode für Allheilmittel, indem sie die Liebe als Rezept gegen alles Böse und als Lösung aller gesellschaftlichen Schwierigkeiten in den Himmel heben.«²³

Shaw vermag den ›Ring‹ nur als Allegorie korrupter gesellschaftlicher Zustände ernst zu nehmen. Der Mythos ist für ihn im Grunde nur eine Tarnkappe, die Wagner, nachdem er die Nibelungensage bis zum ›Rheingold‹ zurückgedichtet hatte, eigentlich hätte abwerfen können. Diese Zurückdichtung stellt in Shaws Augen nämlich schon die allegorische Auflösung der Sage in ihre modernen Sinnbestandteile dar. Die dramatische Basis dieser allegorischen Analyse – ›Siegfrieds‹ Tod – hätte am Ende als »inkonsequent und überflüssig« wegfallen können. Damit hätte Wagner zugestanden, »daß der Ring nicht mehr ein Nibelungen-Epos war und eigentlich moderne Kostüme erfordern würde, Zylinder statt Tarnhelmen, Fabriken statt Nibelheimen, herrschaftliche Villen statt Walhall und so weiter – kurz, ein völliges Eingeständnis, bis zu welchem Grad das alte Nibelungen-Epos im Verlauf von Wagners Arbeit Vorwand und Namensverzeichnis geworden war.«²⁴

Die Regie unserer Zeit hat Shaw – der hier freilich nur im Irrrealis redet – beim Wort genommen und den Ring-Mythos tatsächlich in moderne Kostüme gesteckt und ihn so auch auf der Bühne als Allegorie des 19. Jahrhunderts ausgewiesen. Zugunsten einer aktualisierenden Allegorese des *Textes* wird damit freilich die von Wagner erstrebte Sinneinheit, die mythische »Tautegorie« von Musik, Dichtung und szenischem Bild aufgelöst.

3.

Die Probleme, welche sich der zeitgenössischen ›Ring‹-Inszenierung stellen, sind denjenigen der modernen ›Faust‹-Regie, vor allem der Inszenierung des zweiten Teils sehr ähnlich. Denn

längst hat man erkannt, daß das 16. Jahrhundert des ›Faust II‹ im Grunde die Wende zum 19. Jahrhundert ist, ja daß Goethes mythische Weltichtung weit in das neue Jahrhundert ausgreift. Das gilt vor allem für die letzte Phase in Fausts Erdenleben, sein ebenso großartiges wie fragwürdiges Kolonisationsprojekt. Wir wissen, wie fasziniert der alte Goethe von der wirtschaftlichen und technischen Revolution des neuen Jahrhunderts gewesen ist, welche die Schalen des alten Europa aufbrach und einer neuen Weltzivilisation – und ›Weltliteratur‹ – den Weg bahnte.

Wie weit er ins 19. Jahrhundert vorausblickt, zeigen seine Äußerungen über die welttechnischen Pläne seiner Zeit, so das Gespräch mit Eckermann am 21. Februar 1827 über die drei großen Projekte des Panama-, Rhein-Donau- und Suezkanals, über deren mögliche Realisierung er sich detailliert Gedanken macht. »Diese drei großen Dinge möchte ich erleben, und es wäre wohl der Mühe wert, ihnen zuliebe noch einige fünfzig Jahre auszuhalten.« – »Diese drei Dinge möchte ich erleben«, so Goethe zu Eckermann. »Solch ein Gewimmel möchte ich sehn, / Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.« (Vs. 1179f.) So Faust in seinem letzten Monolog über sein utopisches Landgewinnungsprojekt. Mit dem Bau des Suezkanals wurde bekanntlich zwanzig Jahre nach Goethes Tod überhaupt erst begonnen. Und der Panama-Kanal wurde gar erst 1914 fertiggestellt. Goethe hätte in der Tat »noch einige fünfzig Jahre« aushalten müssen, um den Abschluß der »drei großen Dinge« zu erleben. Daß Goethes welttechnische Visionen, die weit über seine Zeit hinausreichen, auch in den ›Faust‹ eingegangen sind, daß dessen zweiter Teil – mehr als die Forschung das lange wahrhaben wollte – auf das 19. Jahrhundert verweist, läßt sich heute kaum mehr leugnen.

Am nachdrücklichsten hat diesen Standpunkt Heinz Schlaffer in seinem Essay ›Faust zweiter Teil‹ aus dem Jahre 1981 vertreten, der den Untertitel trägt: ›Die Allegorie des 19. Jahrhunderts‹. Für Schlaffer ist ›Faust II‹ das »Hauptwerk« des Jahrhunderts²⁵, und zwar deshalb, weil Goethe in der Allegorie die angemessene bildliche Form eben der Abstraktionen gefunden habe, von denen er das Zeitalter bestimmt sah. Eine überraschende Hypothese, hat doch Goethe bekanntlich in strikter Opposition gegen die »allegorische« für eine »symbolische« Kunst plädiert. Die Allegorie degradierte in seinen Augen das sinnliche Bild zum bloßen Mittel für eine abstrakte, begriffliche, verstandesmäßige Mitteilung, während das Symbol seinen

Zweck in sich selbst trägt. »Alles, was geschieht, ist Symbol, und, indem es vollkommen sich selbst darstellt, deutet es auf das Übrige.« (an Schubarth, 2. 4. 1818) Das Symbol ist für Goethe also etwas Tautegorisches! »Das ist die wahre Symbolik«, heißt es in den ›Maximen und Reflexionen‹, »wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.«²⁶ Die Nähe des Symbols zum Mythos ist hier ebenso offenkundig wie seine Ferne zur Allegorie, welche die sinnliche Erscheinung einem heteronomen – abstrakten – Gesetz unterwirft.

Man wird freilich Heinz Schlaffer nicht widersprechen können, wenn er feststellt, die Darstellung der modernen, künstlichen Zivilisation lasse sich mit Symbolen im Sinne Goethes nicht bewältigen, denn das ›Unerforschliche‹ habe seine Heimat in der Natur; wo aber die Natur hinter den Produkten menschlicher Kalkulation verschwinde, abstrakte Potenzen sich der konkreten Dinge bemächtigen und ihre Gegenständlichkeit aufzehren, sei allein die Allegorie am Platze. »Denn während das ›Symbol‹ den Sinn in der Erscheinung zu finden und zu halten hat, besitzt die Allegorie das Vermögen, die Differenz von Erscheinung und Sinn, die Inkongruenz von Gestalt und Bedeutung, darzustellen.«²⁷ Eben solche Inkongruenz hat zur Ablehnung der Allegorie in der klassischen Ästhetik geführt. Auf der anderen Seite hat diese selber von Schiller bis Hegel immer wieder demonstriert, daß die Moderne durch die Entfremdung zwischen Geist und Sinnenwelt, zwischen den abstrakten gesellschaftlichen Institutionen und dem konkreten Individuum, durch den Vorrang der Reflexion und philosophischer Allgemeinheit geprägt sei. Die klassische Ästhetik ruft freilich zur ästhetischen Versöhnung von Abstraktheit und Sinnlichkeit auf. Das ist die Leistung der symbolischen Kunst. Wie aber, wenn man die Unversöhntheit jener Gegensätze selbst zum Gegenstand der Kunst macht? Das wäre die Leistung der Allegorie.

Schlaffer ist nun der Überzeugung, daß Goethe als Künstler spätestens im zweiten Teil des ›Faust‹ mit den Prinzipien seiner zumal in der Zeit des Bündnisses mit Schiller entwickelten Ästhetik gebrochen habe. So sei ihm die bedeutendste Epochen-darstellung des 19. Jahrhunderts gelungen. Deren einziges kongeniales Pendant – die große Alternative zur Allegorie als poetischer Antwort auf das Abstraktionsproblem der Moderne – sei der gesellschaftskritische Realismus, wie er durch den Roman-

zyklus Balzacs exemplarisch vertreten werde. »Historische Zeitgenossenschaft und verwandte Aufgabenstellung machen den Vergleich zwischen ›Faust II‹ und der ›Comédie humaine‹ sinnvoll. Goethe liest, während er an seinen letzten Werken schreibt, die ersten Balzacs.«²⁸

Die Brücke, die Schlaffer hier zum französischen Gesellschaftsroman schlägt, gemahnt verblüffend an die Verbindung, die vor Jahrzehnten Thomas Mann zwischen Wagners ›Ring-Tetralogie und der zyklischen Romankunst des 19. Jahrhunderts hergestellt hat. Was beide in seinen Augen verbindet, ist das epische Element, das nach seiner Anschauung für Wagners Theater ja weit stärker strukturbestimmend sei als das spezifisch dramatische. Wagner selbst hat in ›Oper und Drama‹ die von Thomas Mann begierig aufgegriffene Theorie von der Entstehung aller lebendigen Formen des modernen Dramas aus dem Roman aufgestellt. So ist auch das musikalische Drama für ihn eine Art »verdichteter« Roman.²⁹ Im europäischen Gesellschafts- und Geschichtsroman hat Wagner die typische literarische Form der Moderne gesehen. Seine lebenslange Bewunderung galt vor allem der ›Comédie humaine‹ Balzacs. Niemand habe so genial wie dieser das »grauenhafte Chaos« der modernen Zivilisation geschildert und der zeitgenössischen Gesellschaft »durch die bisher ungekannte Treue und unverdrossene Ausdauer in der Zeichnung der Details« einen Spiegel vorgehalten (›Deutsche Kunst und deutsche Politik‹)³⁰. Der ›Ring des Nibelungen‹ und die ›Comédie humaine‹ verhalten sich in gewisser Weise komplementär zueinander. Balzacs Romane spiegeln nach Wagner jenen vom »Gold« beherrschten Weltzustand wider, dessen Herkunft und Aufhebung den Inhalt der mythischen Konstruktion der ›Ring-‹Tetralogie bildet.

Die Gold-Thematik spielt auch in Goethes ›Faust‹, vor allem in ›der Tragödie zweitem Teil‹, eine dominierende Rolle. In dessen erstem Akt treten Faust und Mephisto bekanntlich am Kaiserhof als Erfinder des Papiergelds in Erscheinung. Das Kaiserreich ist von schweren Krisen geschüttelt; ihm droht ein »Aufruhr«, dessen Zeugen wir im vierten Akt tatsächlich werden. Hinter dem Kostüm des spätmittelalterlichen Kaisertums erkennen wir deutlich die Züge des Ancien régime. Der maßlose Aufwand für die Hofhaltung und der repräsentative Prunk der »Mummenschanz« wird mit bedrohlicher Geldnot – eine der Ursachen auch des Zusammenbruchs des absolutistischen Staates in Frankreich – kontrastiert. Der Luxus erhält so das

Vorzeichen sträflichen Leichtsinns, zumal der Kaiser sich aufgrund der Genehmigung des von Mephisto erfundenen, durch imaginäre Schätze »gedeckten« inflationären Papiergelds, das den Staatsbankrott nur um so sicherer herbeiführt, aller Rechlichkeit begibt. Goethe, der sich vor allem in der zweiten Hälfte seines Lebens ein umfassendes ökonomisches Wissen angeeignet hat, spielt bei dieser Affäre auf die von der französischen Regierung zwecks Tilgung der Staatsschulden 1716 genehmigte Privatnotenbank John Laws an, deren immer mangelhafter gedruckte Banknotenausgabe zu einer Inflation führte und Frankreich 1720 in eine schwere Finanz- und Wirtschaftskrise stürzte.

Der Geldmotivik im ›Faust‹ hat 1985 der Schweizer Nationalökonom Hans Christoph Binswanger einen faszinierenden Essay gewidmet: ›Geld und Magie. Deutung und Kritik der modernen Wirtschaft anhand von Goethes Faust‹. Die Kardinalthese Binswangers ist, die moderne Wirtschaft sei »eine Fortsetzung der Alchemie mit anderen Mitteln«³¹. Die Versuche zur Herstellung des künstlichen Goldes seien aufgegeben worden, als sich die Reichtumsvermehrung durch Verwandlung einer wertlosen Substanz in eine wertvollere auf leichtere Weise bewerkstelligen ließ: durch Verwandlung des Papiers in Geld. Als der Herzog von Orléans John Law nach Paris holte und mit der Gründung einer Notenbank beauftragte, entließ er sofort alle Alchemisten, mit der Begründung, er habe jetzt eine bessere Methode entdeckt, zu Geld zu kommen. Was einst der Stein der Weisen war, die Substanz, mit deren Hilfe die Alchemisten andere Stoffe zu Gold zu machen hofften, das ist nun das Geldkapital. (In Alberichs Ring, so sei hinzugefügt, wird der Stein der Weisen mit seiner neuen wirtschaftlichen Sinnggebung als Bemächtigungsmittel für künftige Güter wiederkehren!) Die Verwandtschaft von Alchemie und Papiergeldschöpfung sieht Binswanger am Ende der Mummenschanz-Szene des ›Faust II‹ dargestellt, wo diese Schöpfung tatsächlich als ein magisch-alchemischer Prozeß suggeriert wird. Der Astrologe (eigentlich Alchemist) wird zwar nicht entlassen, aber er steht dafür mit Mephisto im Bunde, beschreibt dessen Vorhaben orakelhaft mit den alchemischen Chiffren.

Den Höhepunkt der Mummenschanz bildet der Auftritt des Plutus im vierspännigen Wagen. Plutus ist »des Reichtums Gott« – doch: »Derselbe kommt in Prunk daher«, d. h. er personifiziert nicht das abstrakte Kapital, sondern er dient noch der Repräsentation des Hofes. Aus diesem Grunde gehört der

Knabe Lenker als Personifikation der »Verschwendung« und »Poesie« zu ihm: »Beleb' und schmück' ihm Tanz und Schmaus, / Das, was ihm fehlt, das teil' ich aus.« So der Knabe Lenker. Er verschafft also dem Reichtum seinen ostensiblen Glanz (Vs. 5569ff.). Plutus und Knabe Lenker, Reichtum und Poesie trennen sich jedoch in dem Moment, als die Schatzkiste herbeigebracht wird. Der nun geschilderte Prozeß der Einschmelzung des »Schmucks von Kronen, Ketten, Ringen«, der Herrschafts- und Repräsentationssymbole also, bedeutet gewissermaßen die Verwandlung des ostensiblen Reichtums (des höfischen »Luxus«) in den abstrakten materiellen Besitz: »Gefäße, goldne, schmelzen sich, / Gemünzte Rollen wälzen sich. – / Dukaten hüpfen wie geprägt« (Vs. 5717–19). Mephisto schließlich formt aus dem Gold einen Phallus, mit dem er die weibliche Gesellschaft schockiert. Besitzgier und sexuelle Begierde sind wie im Falle Alberichs im Geist des Bösen verbunden. Die Nähe zu den sekretierten Walpurgisnachtszenen des »Faust I« ist hier offenkundig. Dort verkündet Satan der männlichen Seite:

Euch gibt es zwei Dinge
So herrlich und groß:
Das glänzende Gold
Und der weibliche Schoß.
Das eine verschaffet, das andre verschlingt;
Drum glücklich, wer beide
Zusammen erringt!

Und der weiblichen Seite:

Für euch sind zwei Dinge
Von köstlichem Glanz:
Das leuchtende Gold
Und ein glänzender Schwanz.
Drum wißt euch, ihr Weiber,
Am Gold zu ergötzen
Und mehr als das Gold
Noch die Schwänze zu schätzen.³²

Geldgier und Geschlechtsgier, Gold und Genitalien sind gewissermaßen gegeneinander austauschbar, werden hier mit der gleichen Metaphorik des »Glanzes« bedacht. So ist es nur konsequent, daß Mephisto in der Mummenschanz beide identifiziert, indem er das aus dem Herrschaftsschmuck zum nackten Besitz eingeschmolzene Gold zum Phallus bildet.

4.

Kehrseite der quasi sexuellen Goldgier ist die Sorge, welche den Genuß des Gewonnenen vergällt. Im »Rheingold« wird die Sorge durch Alberichs zweiten Fluch mythisch begründet und versinnbildlicht. Alberich verflucht nicht nur die Liebe zugunsten des Goldes, er verflucht auch das Gold, den ihm geraubten Ring als solchen. Der *Glanz* des Goldes wird sein *Fluch*:

Wie durch Fluch er mir geriet,
verflucht sei dieser Ring!

Gab sein Gold
mir Macht ohne Maß,
nun zeug sein Zauber
Tod dem – der ihn trägt!

Kein Froher soll
seiner sich freun;
keinem Glücklichen lache
sein lichter Glanz;
wer ihn besitzt,
den sehre Sorge,
und wer ihn nicht hat,
nage der Neid!
Jeder giere
nach seinem Gut
doch keiner genieße
mit Nutzen sein;

ohne Wucher hüt ihn sein Herr,
doch den Würger zieh er ihm zu!

Dem Tode verfallen,
fessle den Feigen die Furcht;
so lang er lebt,
sterb er lechzend dahin,
des Ringes Herr
als des Ringes Knecht.³³

Alberich beschreibt hier den gleichen dialektischen Umschlag von Herrschaft in Knechtschaft, von Macht in Ohnmacht, wie ihn Wotan durch seinen Herrschaftsvertrag erfährt (»der durch Verträge ich Herr, / den Verträgen bin ich nun Knecht«³⁴). Der Besitz des Rings führt zur Herrschaft der Objekte über den Menschen, der Besitzende wird vom Besitz in doppeltem Sinne »besessen«.

»Wer ihn besitzt, den sehre Sorge«. Das Thema der Sorge verbindet wie kein anderes den »Ring« mit Goethes »Faust«. Die Sorge, schreibt Binswanger in seinem »Faust«-Essay, sei »sozusagen systemnotwendig mit der modernen Wirtschaft verbunden«, denn mit jeder Produktion sei »die Sorge um den *künftigen* Absatz« verquickt³⁵. Diese wirtschaftliche Erscheinungsform der Sorge nimmt Binswanger auch im »Faust« wahr. Während der neu gewonnene Reichtum – in der Szene »Mitternacht« – den Allegorien des Mangels, der Schuld und der Not den Zugang zu Faust versperrt, schleicht sich die »Sorge« durchs Schlüsselloch ein. Die Worte, mit denen sie Faust gegenübertritt, gemahnen auffallend an Alberichs Fluchrede auf den Ring:

Wen ich einmal mir besitze,
Dem ist alle Welt nichts nütze;
...
Bei vollkommen äußern Sinnen
Wohnen Finsternisse drinnen,
Und er weiß von allen Schätzen
Sich nicht in Besitz zu setzen.
Glück und Unglück wird zur Grille,
Er verhungert in der Fülle;
...
Ist der Zukunft nur gewärtig,
Und so wird er niemals fertig.

Faust weigert sich, die »schleichend große« Macht der Sorge anzuerkennen – und wird deshalb durch ihren Anhauch geblendet (Vs. 11453ff.). Der Sorglose ist der Blinde: während die Lemuren sein Grab schaufeln, glaubt er, es werde an seinem großen Werk, dem Deichbau, gearbeitet.

Diese Motivverbindung von Sorge und Blindheit kehrt im »Ring« wieder. Siegfried, »der das Fürchten nicht gelernt«³⁶, kennt auch die ihr verschwisterte Sorge nicht. Der Grund dafür ist, daß ihm Macht- und Besitzgier fremd sind. Als Hagen ihn nach dem Nibelungenhort fragt, gesteht er, daß er ihn fast vergessen und einfach in Fafners Höhle hat liegen lassen: »So schätz ich sein müß'ges Gut!«³⁷ Auch der Ring als Symbol »machtgebenden Besitzes« ist ihm gleichgültig: »Der Welt Erbe / gewann mir ein Ring –/ für der Minne Gunst miß ich ihn gern«, sagt er leichthin zu den Rheintöchtern³⁸. Aus diesem Grunde hat der Fluch keine Gewalt über ihn, wie Alberich

Hagen gesteht: »An dem furchtlosen Helden / erlahmt selbst mein Fluch: / denn nicht weiß er / des Ringes Wert, / zu nichts nützt er die neidlichste Macht«³⁹. Für Siegfried und Brünnhilde ist der Ring eben nicht »Besitz«, sondern – in direkter Umkehrung seines eigentlichen, aus dem Liebesfluch herrührenden Wesens – »Liebespfand«. »Denn selig aus ihm / leuchtet mir Siegfrieds Liebe«. So Brünnhilde zu Waltraute⁴⁰.

Diese Sinnverwandlung des fluchbeladenen Besitzsymbols ins Liebespfand manifestiert, daß Siegfried und Brünnhilde inmitten des Zustandes der Verdorbenheit noch die Integrität des mythischen Naturzustandes verkörpern, in dem die Liebe alles – Macht und Besitz noch nichts sind. Die Siegfried-Tragödie demonstriert jedoch, daß der furchtlose Held, der dem modernen Weltprinzip der Sorge die Anerkennung verweigert, in der »list'gen Welt« zum Scheitern verurteilt ist. Eben das schärft Mime seinem Zögling in der ursprünglichen, ausführlicheren Fassung der einleitenden Szene des »Siegfried« ein. Der Sorglose ist der Blinde.

Wem die Furcht die Sinne
neu nicht schuf,
in der Welt erblindet
dem der Blick:
wo nichts du siehst,
wirst du versehrt;
wo nichts du hörst,
trifft es dein Herz.

...
Wem die Furcht die Sinne
nicht scharf gefegt,
blind und taub in der Welt
schlingt ihn die Welle hinab.⁴¹

Nichts anderes wird das Schicksal Siegfrieds sein. Seine Furchtlosigkeit, seine »sorglose« Blindheit machen ihn zum Opfer der listigen Welt. Diese setzt ihn gar einer magischen Gehirnwäsche aus, durch welche ihm ein Stück seiner Identität – die für seine mythische Integrität so wesentliche Liebe zu Brünnhilde – verlorengeht.

Daß Goethe gerade die Sorge als Allegorie einführt, könnte eine Bestätigung der These sein, daß er für die spezifischen Gegebenheiten des modernen Lebens eben keine »symbolische« Vermittlung in der Kunst mehr fand. Die Spezifika des modernen Reichtums lassen sich, so scheint es, nur noch als »graue Weiber«, als allegorische Personifikationen darstellen. Deren gibt es im ›Faust II‹ eine ganze Reihe. So hat z. B. Iring Fetscher im Nachwort zu Binswangers ›Faust‹-Studie die drei gewaltigen Gesellen des vierten Aktes als »Personifizierungen von Aspekten der neuen Wirtschaftsgesinnung« gedeutet, »wie sie der frühkapitalistischen Produktionsweise entspricht«⁴².

Doch nur der status corruptionis läßt sich – und das verbindet ›Faust‹ mit dem ›Ring des Nibelungen‹ – in der Form der Allegorie fassen. »Einmal haben alle Allegorien ein Ende«, bemerkte Shaw im Hinblick auf den Schluß der ›Ring‹-Tetralogie⁴³. Nichts anderes konstatiert mit Bedauern Schläffer auch in Bezug auf ›Faust II‹. Ein Kapitel seines Essays trägt den Titel ›Grenzen der Allegorie: Der Mythos der Natur und die Religion der Liebe‹⁴⁴. Die Parallele zu Shaws ›Perfect Wagnerite‹ ist verblüffend. Goethes negative Einstellung zur Abstraktheit der modernen Lebensverhältnisse, so Schläffer, lasse nicht zu, daß der Allegorie als ihrer adäquaten Darstellungsform das letzte Wort gehöre. »Sie soll eine vorläufige Form sein, herrschend, solange die Unnatur herrscht, die sie verkörpert, aber begrenzt von einer ›wahren‹ Natur, die sich durch Widersprüche im Zentrum und durch Ausblicke am Rande der allegorischen Welt in Erinnerung bringt.«⁴⁵ Bedeutet das aber nicht, daß Goethe »im Zentrum« und »am Rande« doch immer wieder mythisch-symbolisch, d. h. tautegorisch dichtet?

Schlaffer verweist auf das Ägäische Fest am Ende der klassischen Walpurgisnacht mit seiner Feier des kosmogonischen Eros, »der alles begonnen« (Vs. 8479) und der in ihr ursprüngliches Recht wieder eingesetzten Natur. »Angesichts der periodischen Wiederkehr des Immergleichen endet die Macht der Geschichte, durch welche die mythische Welt zur dunklen Vorgeschichte entwertet worden war.«⁴⁶ Wer angesichts dieser erstaunlichen Feststellung erwartet, daß Schläffer nun sein allegorisches Deutungskonzept des ›Faust‹ relativiert oder gar zugunsten einer Rehabilitierung des Mythos über den Haufen wirft, wird freilich enttäuscht. Das Ausmaß der objektiven Entmach-

ung der Natur in der Moderne lasse eine glaubwürdige Darstellung des »Mythos« der Natur und der »Religion« der Liebe nicht zu. Sie schlage doch wieder um in leere Allegorie oder in von Goethe mehr oder weniger absichtlich inszenierten »Kitsch«.⁴⁷ Die Ästhetik der Negativität sieht sich (system-)gezwungen, jede affirmative Kunstform – und eine solche ist die mythisch-symbolische nun einmal – zu disqualifizieren. Sie erlaubt nur der Allegorie, ihre stets zu kurze bildliche Decke über die Abstraktionen der modernen Welt zu breiten.

Goethe und Wagner haben nicht so gedacht. Die Allegorie als das Gewand einer aus dem Lot geratenen Welt wird bei Goethe wie Wagner überwölbt vom Mythos der Natur, der kosmogonischen Liebe und ihrer Identität im »Ewig-Weiblichen«. Diesem gehören das letzte Wort, der letzte Ton – im ›Faust‹ wie im ›Ring‹. Das ist bereits die abschließende Feststellung Thomas Manns in seinem 1903 verfaßten Essay ›Das Ewig-Weibliche‹, der ein »weibliches Kultur- und Kunstideal« verkündet, von welchem er hofft, daß es bald die männliche Zivilisationsidee ablösen wird. Diese Hoffnung aber knüpft er an die Schlußverse des ›Faust‹ und die Schlußakte des ›Rings‹. »Das Endwort des ›Faust‹ und das, was am Schlusse der ›Götterdämmerung‹ die Geigen singen, es ist Eins, und es ist die Wahrheit. *Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan.*«⁴⁸

Kein Zweifel, die Begegnung mit der Schlußszene des ›Faust‹ gehört zu den lebensanschaulichen und ästhetischen Urerlebnissen Wagners. Ihre Spuren lassen sich bis in die Versgestalt und Bildlichkeit des ›Tristan‹ verfolgen. Gleichwohl hat Wagner aus einem bestimmten Grunde am Schluß des ›Faust‹ erbitterte Kritik geübt, am ausführlichsten in seinem Brief an Mathilde Wesendonck vom 7. April 1858. Er wehrt sich hier entschieden dagegen, daß die Freundin aus dem »jämmerlichen Faust« den »edelsten Menschentypus« machen wolle. Es sei gewiß gut, daß Faust, als Mensch »krüppelhaft unentwickelt«, in die »Lehre der Welt« geschickt werde – um zu lernen, was er wirklich lernen müsse, nämlich die Liebe. »Ach, wie glücklich ist aber der Dichter, als er ihn aus der Seelentiefe dieser Liebe (nämlich Gretchens) heraus hat, um ihn eines Morgens die ganze Geschichte spurlos vergessen zu lassen, damit er nun die eigentlich große Welt, die antike Kunstwelt, die praktisch-industrielle Welt (!) mit möglichst Behagen vor seiner recht objektiven Betrachtung *abspielen* lassen könne. So heißt dieser Faust für mich eigentlich nur die versäumte Gelegenheit; und diese

Gelegenheit war keine geringere, als die einzige des Heiles und der Erlösung. Das fühlt auch der graue Sünder schließlich, und sucht das Versäumte recht ersichtlich durch ein Schlußtableau nachzuholen – so außerhalb liegend, nach dem Tode, wo's ihn nicht mehr geniert, sondern nur recht angenehm sein kann, von dem Engel an die Brust genommen, und gar wohl zu neuem Leben geweckt zu werden.«

25 Jahre später, in seinem letzten Lebensjahr greift Wagner in einem Gespräch mit Cosima am 11. April 1882 diese Kritik noch einmal auf: Er könne nicht begreifen, wie Goethe »nach dieser furchtbaren Erschütterung durch Gretchen« Faust »mit einer dürftigen Werkätigkeit enden« lasse. In einem früheren Gespräch (am 19. Dezember 1881) nennt er es »erbärmlich«, worin Faust schließlich sein »Genügen« finde – dieses »Graben, Ein- und Ausladen der Waren«. Er verstehe nicht, »was die Engel und das Gretchen in dieser chaussee-gräberlichen Sache« zu suchen hätten. Wagner verkennt, daß Goethe diese »chaussee-gräberliche Sache«, Fausts Siedlungsprojekt, selbst als hybrid-despotisches Unternehmen darstellt, dessen Gelingen zudem höchst zweifelhaft ist. »Menschenopfer mußten bluten«, berichten Philemon und Baucis (Vs. 11127f.), die selbst das blutige Opfer von Fausts Herrschaftswillen werden. Noch sein allerletzter Befehl ist eine Aufforderung zur Gewalt (Vs. 11554). Durch all dies erhält seine letzte utopische Vision, so gemeinnützig-menschheitsbeglückend sie zu sein scheint, durchaus das Vorzeichen des Fragwürdigen. Goethe steht Wagner näher als dieser hier ahnt.

In seinem Brief von 1858 kritisiert Wagner, daß die Apotheose der Liebe nur als künstlicher Nachtrag zu Fausts Erdenleben gestaltet werde, nicht aus diesem selber hervorgehe. Fausts »dürftiger Werkätigkeit« setzt er die Maxime entgegen: »Nur Innen, im Innern, nur in der Tiefe wohnt das Heil!« Das ist natürlich eine Reminiszenz an die Schlußverse der Rheintöchter im »Rheingold«: »Traulich und treu / ist's nur in der Tiefe«⁴⁹. Diese Reminiszenz ist eine Bestätigung der These von Hans Rudolf Veget, der in seinem Aufsatz »Erlösung durch Liebe. Wagners *Ring* und Goethes *Faust*« im Bayreuther Programmheft der »Götterdämmerung« 1985 den Schluß des »Rings« als Antwort auf die Erlösungsthematik des »Faust« deutet. Die Erlösung durch weibliches Liebeswagnis geht hier in der Tat immanent aus der Tragödie Siegfrieds hervor, ist (aus Wagners Sicht) nicht ein transzendenter, postmortaler Nachtrag. Nichts-

destoweniger sind beide Schlußszenen einander tief verwandt, und diese Verwandtschaft scheint mir in ihrer Apokatastasis-Struktur zu bestehen.

Die bis zu den Stoikern zurückverfolgende und vor allem für die christliche Tradition hochbedeutsame Weltidee der apokatastasis pantōn⁵⁰, der Wiederbringung der Dinge, bedeutet die Erneuerung der Welt durch die zyklische Wiederherstellung des vollkommenen Urzustandes. Arthur Henkel hat dieses Theologumenon als die bestimmende Idee der Schlußszenen des »Faust« bezeichnet⁵¹. Die »wiederbringende« Macht aber ist – im »Faust« wie im »Ring« – die Liebe, welche den Kosmos am Ende gänzlich beherrschen soll.

Wie stark die Idee des Apokatastasis und das ihr entsprechende zyklische Modell Wagners Denken und sein Spätwerk bestimmen, kann ich hier nur am Beispiel des Schlusses der »Ring«-Tetralogie verdeutlichen. Mit der Aufhebung der aus einer Verletzung der Natur hervorgegangenen Ordnung Wotans und der Rückgabe des Rings an die Naturelemente ist die Welt in ihren integren Urzustand zurückgeführt. Indem die Welt endet, kehrt sie spiralförmig an den Anfang zurück, ist also zugleich Neubeginn. Die häufig vorgetragenen Deutungen des Weltbrandes entweder als absolutes Weltende oder als Utopie einer nun erreichten höheren Stufe im Geschichtsprozeß resultieren aus einem geschichtlich-linearen Mißverständnis der zyklischen Struktur des mythischen Denkens⁵².

Daß die Götterdämmerung nicht das absolute Ende bedeutet, hat Wagner während der Arbeit an der Partitur des letzten Teils der Tetralogie, in einem Gespräch mit Cosima am 25. November 1873 selber angedeutet: er redet von der »Konzeption der skandinavischen Mythologie: einer neuen Entstehung der Welt nach der Götterdämmerung«. Was anders soll in der Tat das Instrumentalmotiv am Schluß des ganzen Werks bedeuten als die Verheißung einer solchen neuen Entstehung der Welt. Dieses – im »Ring« bekanntlich nur an zwei Stellen erklingende – Motiv, in das Sieglinde einst ekstatisch ausbrach, als ihr von Brünnhilde verheißend wurde, sie werde ein Kind gebären, dieses erst am Schluß der »Götterdämmerung« wiederholte Motiv redet eine deutlichere Sprache als das vorangegangene Textende. Das letzte Wort im »Ring« gehört eben nicht dem Wort, sondern der *Sprache* der Musik. Das sollte bei den Diskussionen über die Varianten des Schlusses der Dichtung nicht vergessen werden. Jenes traditionsgemäß sogenannte Erlösungsmotiv

bedeutet nach den Worten des ›Ring‹-Regisseurs Joachim Herz ein »Hinaus aus dem Todeskreis«, die »Hingabe an die Zukunft«⁵³.

Der Weltbrand am Ende der ›Götterdämmerung‹ ist nicht *allein* aus der skandinavischen Mythologie erklärbar, sondern er weist zugleich auf eine ganz andere Tradition zurück, die mit der Lehre von der Wiederbringung der Dinge eng verbunden ist. Ich meine die Idee der Ekpyrosis bei den Stoikern: sie bedeutet das »Ausbrennen« der Welt, ihre Wiederauflösung in das Urelement, das Feuer, aus dem sie entstand, wobei das Feuer als der Same (Spërma) der Welt zu verstehen ist, aus dem eine neue Welt entsteht. So soll auch das Feuer, das Brünnhilde entfacht, den Ring und damit die Welt vom Fluch »reinigen«⁵⁴. »Über der Götter Dämmerung«, so Kurt Hübner, »erhebt sich, im beseligenden Erlösungsmotiv zum Ausdruck gebracht, die alles umfassende, Mensch und göttliche Natur verbindende, Sorge, Knechtschaft, Macht, Gier sowie Verrat aufhebende Liebe.«⁵⁵ Diese stellt den Weltzustand des Mythos wieder her, der nach Wagner Anfang und Ende der Geschichte ist. So bildet sich vom Wiegenlied der Welt am Anfang des ›Rheingolds‹ über den im Nibelungenmythos eingezeichneten status corruptionis der geschichtlich-gesellschaftlichen Welt des 19. Jahrhunderts eine Brücke zu dem von den Geigen wiederholten Verheißungsmotiv Sieglindes am Ende der ›Götterdämmerung‹. Dieses Motiv, das sich wie ein Regenbogen der Hoffnung über die Motive des in der Feuerfiguration Loges aufgelösten Walhall-Themas und des Wellengesangs der Rheintöchter wölbt, verkündigt die Reinigung der Welt, die sich in der »Befreiung des musikalischen Geschehens aus der chromatischen Trübung und Komplikation« beim Auftritt Brünnhildes⁵⁶ angekündigt hatte. Die Wiederherstellung der reinen, ursprünglichen Intervallverhältnisse symbolisiert die »Wiederbringung aller Dinge«, die restitutio in integrum und – mit den abschließenden Hoffnungsklängen der Violinen – die Zuversicht, daß die Welt als eine bessere wieder beginnen wird.

Anmerkungen

- 1 Vgl. zum folgenden Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung*. Stuttgart 1982, S. 48–57.
- 2 Thomas Mann, *Wagner und unsere Zeit. Aufsätze, Betrachtungen, Briefe*, hrsg. von Erika Mann. Frankfurt a.M. 1983, S. 74.
- 3 Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Leipzig, 2. Aufl. 1888, Bd. 9, S. 194f.
- 4 Ebenda und Gespräch mit Cosima am 7. 11. 1872.
- 5 Mann, Wagner, S. 131.
- 6 Wagner, *Gesammelte Schriften*, Bd. 10, S. 268.
- 7 Zitiert nach George Bernard Shaw, *Ein Wagner-Brevier*. Frankfurt a.M. 1973, S. 21.
- 8 Ebenda, S. 29f.
- 9 Ebenda, S. 135f.
- 10 Nach Wagner-Parodien. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Dieter Borchmeyer und Stephan Kohler. Frankfurt a.M. 1983, S. 299f.
- 11 Eduard Fuchs/Ernst Kreowski, *Richard Wagner in der Karikatur*. Berlin 1907, S. 2, 12.
- 12 Kurt Hübner, *Die Wahrheit des Mythos*. München 1985, S. 21, 63, 397.
- 13 Wagner, *Gesammelte Schriften*, Bd. 6, S. 37.
- 14 Ebenda, Bd. 5, S. 212.
- 15 Ebenda, Bd. 2, S. 153.
- 16 Ebenda, Bd. 4, S. 91.
- 17 Vgl. dazu Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, S. 230–253.
- 18 Wagner, *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, S. 65.
- 19 Shaw, *Wagner-Brevier*, S. 126.
- 20 Ebenda, S. 88.
- 21 Ebenda, S. 100.
- 22 Wagner, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, S. 34.
- 23 Shaw, *Wagner-Brevier*, S. 101.
- 24 Ebenda, S. 122.
- 25 Heinz Schlaffer, *Faust zweiter Teil*. Stuttgart 1981, S. 6.
- 26 Goethe, *Werke*. Artemis-Gedenkausgabe. Zürich 1948ff., Bd. 9, S. 532.
- 27 Schlaffer, *Faust zweiter Teil*, S. 27.
- 28 Ebenda, S. 179.
- 29 Vgl. dazu Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners*, S. 125–150.
- 30 Wagner, *Gesammelte Schriften*, Bd. 8, S. 91f.
- 31 Hans Christoph Binswanger, *Geld und Magie*. Stuttgart 1985, S. 50.
- 32 Goethe, *Werke*, Bd. 5, S. 553.
- 33 Wagner, *Gesammelte Schriften*, Bd. 5, S. 254f.
- 34 Ebenda, Bd. 6, S. 40.

- 35 Binswanger, Geld und Magie, S. 70.
 36 Wagner, Gesammelte Schriften, Bd. 6, S. 110.
 37 Ebenda, S. 193.
 38 Ebenda, S. 238.
 39 Ebenda, S. 210f.
 40 Ebenda, S. 204f.
 41 Richard Wagner. Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe.
 Hrsg. v. Dieter Borchmeyer. Frankfurt a.M. 1983, Bd. 3, S. 317.
 42 Fetscher bei Binswanger, Geld und Magie, S. 180.
 43 Shaw, Wagner-Brevier, S. 88.
 44 Schlaffer, Faust zweiter Teil, S. 154.
 45 Ebenda, S. 155.
 46 Ebenda, S. 159.
 47 Ebenda, S. 160.
 48 Thomas Mann, Gesammelte Werke. Frankfurt a.M. 1974, Bd. 13,
 S. 388.
 49 Wagner, Gesammelte Schriften, Bd. 5, S. 268.
 50 Zu ihrer Bedeutung für Wagner vgl. Dieter Borchmeyer, »Parsifal.
 Erlösung und Wiederbringung der Dinge. In: Liebe und Erlösung.
 Über Richard Wagner. Herrenalber Texte 48, hrsg. von Wolfgang
 Böhme. Karlsruhe 1983, S. 49–66.
 51 Arthur Henkel, Goethe-Erfahrungen. Studien und Vorträge. Stutt-
 gart 1982, S. 177f.
 52 In diesem Punkt besteht eine Meinungsverschiedenheit zwischen
 mir und Dieter Bremer (vgl. seinen Beitrag in diesem Band). Doch
 wird sie sich wohl bereinigen lassen, wenn man – anders als ich es in
 meinem »Parsifal« Aufsatz getan habe – das Zyklische spiralförmig
 auffaßt.
 53 Die Wiederkehr des Mythos, gezeigt an Wagners »Ring«. Tagung
 vom 21. bis 23. Oktober 1983. Evangelische Akademie Bad Boll.
 Protokolldienst 13/1984, S. 31 (Diskussionsbeitrag).
 54 Wagner, Gesammelte Schriften, Bd. 6, S. 253.
 55 Hübner, Wahrheit des Mythos, S. 389.
 56 Erich Rappl, Wagner-Opernführer. Regensburg 1967, S. 122.

HERMANN BAUER

Wagner, der Mythos und die Schlösser Ludwigs II.

Zu den wenigen höfischen Zeremonien, zu denen sich Ludwig II. schließlich noch herbeiließ, gehörte das jährliche Fest des Georgiritterordens, das jeweils am 24. April gefeiert wurde. »Wer ihn in der hermelinverbrämten altspanischen Tracht eines Großmeisters ... gesehen, vergißt seinen Anblick nicht.« So beschreibt es Louise von Kobell als Augenzeugin. Und sie schildert dann die Festlichkeit, von der Überprüfung der Stammbäume der Neuaufgenommenen bis zum Ritterschlag durch den König und dem anschließenden Festbankett. Bei dieser Gelegenheit wurden aus der Schatzkammer der Residenz auch die goldene Georgsstatuette und eine Reihe von Kleinodien und Tafelgerät geholt. »Da sieht man eine Flasche aus einem Straußenei geformt, auf einem Nautilus kletternden emaillierten Äffchen umher, in einer mit Gold und Rubinen besetzten Krystallschale ist ein Bacchuszug eingeschliffen ... Silber- und goldgetriebene Platten, Teller aus Limoges zeigen zierliche, mythologische Götter und Göttinnen ... Auf den Tafeln duften Speisen, Blumen und Früchte, der Wein funkelt und perlt in kostbaren Gläsern, frohgemut unterhalten sich die Anwesenden.«¹ Der gleiche König, der immer weniger als solcher agierte, sei es politisch oder zeremoniell, er vollzog auch hier weniger einen traditionell-höfischen Akt, er war eher Akteur in einem historischen Kostümfest, wie sie gerade in diesen Jahren so beliebt waren.

Symptomatisch scheint mir dabei folgendes zu sein: Die entsprechenden Räume der Residenz waren bei einem solchen Königszeremoniell durch Dekorationen eher verhängt und verstellt, als daß sie in ihrer eigenen Historizität mitgewirkt hätten. Der König, von dem es bei Louise von Kobell heißt, er agiere hier »etwas theatralisch pompös, aber mit angeborener Majestät«, er agierte zwar, aber so, als sei er traumwanderlich anderswo, in weiter Ferne. Oft genug wird seine Wirkung ja auch als Erscheinung aus einem Tagtraum beschrieben. Was die Gegenstände betrifft, mit denen das Fest ausgestattet wurde, so waren sie zu Requisiten in einem besonderen Sinn geworden: Sie waren bloße, von der Gegenwart abgerückte Vergangenheit, nicht historische Zeit, welche den legitimierenden Grund der