

Dieses Manuskript, ursprünglich zum 100. Todestag Richard Wagners im März 1983 in PSYCHOLOGIE HEUTE erschienen, wurde vom Autor eigens zum 200. Geburtstag Wagners in einer überarbeiteten Fassung bereit gestellt.

MARTIN BURGER

Der Mutterkomplex Richard Wagners:
**Musik ist wie ein Weib,
das wirklich liebt**

Hat Richard Wagner durch seine Musikdramen die Psychoanalyse vorweggenommen? Hat er sie im Nachhinein durch sein Leben bestätigt? Tatsächlich bilden sexuelle Symbole, ödipale Phantasien, Inzest-Motive, Macht- und Todeswünsche die Grundlage seiner dramatischen Handlungen. Die Personen der Handlung scheinen Projektionen innerer Zustände zu sein, die alle auf eine Person reduzierbar sind: auf Richard Wagner – dieses schillernde Theatergenie, das auch an seinem zweihundertsten Geburtstag so umstritten ist wie zu seinen Lebzeiten.



Am 22. Mai 2013 jährt sich der Geburtstag Richard Wagners zum zweihundertsten Male. Doch der Streit um Charakter und Werk dieses Musik-Dramatikers ist fast so lebendig wie zu seinen Lebzeiten. Der Name allein löst schon affektive Reaktionen aus: den einen ist er ein ewiges Ärgernis hinsichtlich Ideologie, Sprache und Musik, den anderen

erscheint er als Trost und mythologischer Rettungsanker in einer entzauberten zweckrationalen Welt. Dabei entzieht sich das Entweder-Oder einer sachlichen Auseinandersetzung. Entweder wird der Charakter Wagners gegen das Werk ausgespielt oder mit dem Werk entschuldigt und heilig gehalten. Selbst die umfangreiche Wagner-Litera-

tur hat es in nahezu zweihundert Jahren nicht geschafft, die Kluft zwischen Gegnern und Anhängern des Bayreuther „Meisters“ zu überwinden. Richard Wagner – einer der wohl umstrittensten Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts – blieb bis heute die gesamtgesellschaftliche Anerkennung erspart.

Das zwiespältige Verhältnis des Publikums zum Schöpfer des Musikdramas hat zahlreiche Gründe. Ein entscheidender Grund dürfte die „Psychologie“ Wagners sein – der tiefenpsychologische Gehalt seines musikdramatischen Werkes. Er ist untrennbar mit der Lebensgeschichte des Komponisten – besonders seiner frühen Kindheit – verbunden und scheint erst vor diesem Hintergrund verständlich zu sein. Die Vorwegnahme psychoanalytischen Wissens durch Wagner wurde schon Anfang unseres Jahrhunderts erkannt. Thomas Mann brachte 1933 „den Psychologen“ Wagner ... mit einem anderen typischen Sohn des 19. Jahrhunderts, mit Sigmund Freud, in Zusammenhang: „Das ist Freud, das ist Analyse“, schrieb er in seinem Essay „Leiden und Größe Richard Wagners“ (3).

Bei Freud selbst allerdings taucht der Name Wagners nur am Rande auf. Dennoch liest sich sein Beitrag „Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne“ wie eine kasuistische Studie zu Wagners Persönlichkeit und zum Charakterbild seiner Helden. Interessanterweise erschien dieser Beitrag fast zur selben Zeit wie Max Grafs Arbeit zum *Fliegenden Holländer* (4). Sie ist das Ergebnis eines langjährigen Gedankenaustauschs mit Freud und stimmt in den wesentlichen Aussagen mit dessen Beitrag überein. Wie für Max Graf ist auch für Otto Rank Wagners Musikdrama eine Fundgrube psychoanalytischer Erkenntnisse (5). Im Ring des Nibelungen sieht Georg Groddeck sogar ein „Lehrbuch der Psychoanalyse“: „Angenehmer und gründlicher“, so bekennt er schwärmerisch, „werden Sie das Wesen der Psychoanalyse in keinem der üblichen Handbücher erforschen können“ (6). Aus dem Kreis der ersten Psychoanalytiker führte C.G. Jung Wagner „als einen Kronzeugen

seiner ‚Urvision‘“ an (7). In seiner Schrift „Symbole der Wandlung“ (8) weist er auf eine Reihe von archetypischen Gestalten im Ring des Nibelungen hin. Es ist vielleicht kein Zufall, dass sein Bruch mit Freud gerade in das Erscheinungsjahr dieser Schrift (1912) fällt. Schließlich ist auch Alfred Adlers individualpsychologisches Konzept „Wille zur Macht“ über Nietzsche indirekt von Wagner beeinflusst.

Nietzsche selbst lässt über den Psychologen Wagner, trotz aller Ambivalenz, keinen Zweifel. So bekennt er im Vorwort von „Der Fall Wagner“: „Wo fände [man] für das Labyrinth der modernen Seele einen eingeweihteren Führer, einen beredteren Seelenkündiger als Wagner? Durch Wagner redet die Modernität ihre *intimste* Sprache...“ (2)

Wer sich die Mühe macht, die romantisch-pathetischen Dramentexte, die Wagner allesamt selbst geschrieben hat, nach psychoanalytischen Motivkomplexen genauer zu durchforsten, der wird nachvollziehen können, was Tiefenpsychologen an Wagner so fasziniert.

Tatsächlich findet sich in den Stoffen eine Fülle psychoanalytischer Anspielungen: Sexuelle Symbole, ödipale Phantasien, Vater- und Muttermord, inzestuöse Motive von der Geschwisterliebe bis zur Mutter-Sohn- und Vater-Tochter-Erotik, Neidkomplexe, Todes- und Machtmotive bilden das Fundament der dramatischen Handlungen. Im *Parsifal* (1882) entdeckt der erstaunte Leser sogar eine Passage, die auf frühkindliche Sexualität hindeutet, und zwar als Kundry Parsifal nach der Liebe seiner Mutter fragt: „Wann dann ihr Arm dich wütend umschlang, ward dir es wohl gar beim Küssen bang?“

Überhaupt nimmt das Thema „Liebe und Sexualität“ in Wagners Musikdramen breiten Raum ein. Tannhäusers Liebesekstasen, Tristans und Isoldes „Liebesnacht“ und Parsifals „Liebesqualen“, die in dem Satz gipfeln: „Wie alles schauert, bebt und zuckt in sündigem Verlangen“, sind der offensichtli-

che Ausdruck einer Thematik, die den moralischen Vorstellungen des neunzehnten Jahrhunderts zuwiderlief. Man attestierte Wagner „wollüstige Gemeinheit“, „wiederhernde Lüsternheit“ und „sittliche Verkommenheit“ (9), während Wagner selbst und seine Apologeten die Wiederkehr des griechischen Geistes im neuen Kunstwerk proklamierten.

Was aber Kult und Verketzerung erst richtig schürte und bis zum heutigen Tage noch immer die Gemüter erhitzt, ist die Musik Richard Wagners, die ohne „Psychologie“ nicht auszukommen scheint. Bei Wagner wird die Oper zum musikalischen Psychodrama gesteigert. Das, was im Text schon angedeutet ist, findet seine Entsprechung und Vertiefung in der Affektsprache der Musik, einem „Kessel brodelnder Erregungen“ in den zwielichtigsten Klangfarben. Die Motive der Handlung werden durch musikalische „Leitmotive“ ergänzt, die im Fluss der Orchestermelodie versteckt bis aufdringlich anklingen und auf diese Weise Gefühle, Stimmungen, Erinnerungen, Erwartungen und Unbewusstes in den handelnden Personen erkennen lassen. Ernst Bloch spricht hier von der „Psychoanalyse des Leitmotivs“ (10): Siegfried sinnt unter der Linde über die Mutter nach, während das Orchester an das Motiv von „Weibes Wonne und Wert“ aus *Rheingold* erinnert. Bei Fasolts Ermordung durch Fafner erklingt Alberichs „Fluchmotiv“, so dass der Hörer durch die Musik unmittelbar den tieferen Grund für die Freveltat des Riesen erfährt.

Die Musik kann aber auch die sprachliche Kommunikation der Akteure doppelzünftig unterwandern. Was Mime, der Zwerg, seinem Adoptivsohn Siegfried schmeichelnd und wohltönend singt, hört dieser mit dem inneren Ohr ganz anders: Der Zwerg trachtet ihm nach dem Leben.

Die Vorwegnahme späterer tiefenpsychologischer Erkenntnisse durch Wagner zeigt sich auch darin, dass er die psychologische Bedeutung des Traumes erfasst:

„Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk,
dass er sein Träumen deut' und merk'.
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
wird ihm im Traume aufgetan:
all Dichtkunst und Poeterei
ist nichts als Wahrtraum-Deuterei ...
Grad nehmt die Dichtkunst jetzt zur Hand;
mancher durch sie das Verlorene fand.“

Das sagt Hans Sachs in den *Meistersingern*. Der „wahrste Wahn“ des Traumes – das heißt, in die Sprache Freuds übersetzt: dass der „Wahnsinn des Traumes ... nicht ohne Methode“ ist, (11) und dass dem scheinbaren Wahn des Traumes eine unbewusste Wahrheit, ein Seelenzustand des Träumers zugrunde liegt, der erst durch die Deutung entschlüsselt werden kann. Aufgabe des Dichters, den Freud mit dem Tagträumer vergleicht, ist es, „die Erinnerung an ein frühes, meist der Kindheit angehöriges Erlebnis“ (12) zu wecken und so die unbefriedigende Wirklichkeit durch die Phantasie zu korrigieren.

Nicht zuletzt hat Wagner lange vor Freud die Bedeutung des Ödipus-Mythos vorausgeahnt. In Wagners Schrift *Oper und Drama* heißt es: Der „Fluch, der im Mythos als göttliche Strafe für eine Urfreveltat ... dargestellt ward, ist in Wahrheit aber nichts anderes, als die so versinnlichte Macht der Unwillkür im unbewussten, naturnotwendigen Handeln des Individuums, wogegen die Gesellschaft als das Bewusste, Willkürliche, in Wahrheit zu Erklärende und zu Entschuldigende erscheint. ... Das Unvergleichliche des Mythos ist, dass er jederzeit wahr, und sein Inhalt, bei dichtester Gedrängtheit, für alle Zeiten unerschöpflich ist. ... Den Ödipusmythos brauchen wir auch heute nur seinem innersten Wesen nach getreu zu deuten, so gewinnen wir an ihm ein verständliches Bild der ganzen Geschichte der Menschheit vom Anfange der Gesellschaft bis zum notwendigen Untergange des Staates.“ (1)
Obwohl Wagner auf alte Sagentexte zurückgreift, sind doch die Charaktere seiner Musikdramen weitgehend Schöpfungen seiner Phantasie. Besonders die Abweichungen von den mythischen Vorbildern verraten etwas von der Persönlichkeit und dem jewei-

ligen Seelenzustand des Künstlers. In *Mein Leben* schildert Wagner, wie er von inneren Bildern genötigt wird, das ihn „Bedrängende zu Papier zu bringen“ (13). Hier kommt die „Neigung des modernen Dichters“ zum Ausdruck, „sein Ich durch Selbstbeobachtung in Partial-Ichs zu zerspalten und demzufolge die Konfliktströmungen seines Seelenlebens in mehreren Helden zu personifizieren“ (12).



Bei Wagner ist diese Neigung auf die Spitze getrieben. Wotan, Sachs, Tristan ..., aber auch Mime, Beckmesser und Alberich ..., die ganze Palette kontrastierender Figuren ist auf eine Person reduzierbar: auf die Person Richard Wagners. Selbst Elisabeth, Brünnhilde und Kundry sind letzten Endes Projektionen innerer Zustände. Diese Allgegenwart der Person Wagners in seinen Musikdramen – dem Publikum mehr oder weniger bewusst – mag sowohl die Glorifizierung des Künstlers als auch die starke Ablehnung seiner Werke gefördert haben.

Wagners Verhältnis zu den inneren Seelenbildern hat den eigentlichen Streit um seine „Psychologie“ heraufbeschworen. Lohengrin, Wotan, Parsifal... sie alle streben nach Souveränität, bleiben aber im Mythos gefangen, so dass ihre Entwicklung grundsätzlich in Frage gestellt ist. Dem entspricht die „Zweideutigkeit“ (14) des Psychologen Wagner, der sich einerseits aus der Tyrannei der inneren Objekte zu befreien versucht, andererseits von den numinosen Gewalten

und archetypischen Bildern des Unbewussten so ergriffen wird, dass er, wie Adorno meint, „passiv sich dem Archaischen – dem Triebgrund – (als der Wahrheit des Ursprungs) überlässt. Ästhetisch hat er (damit) Spannungen vorweggenommen, die theoretisch erst mit dem Konflikt zwischen Freud und Jung aufkamen“ (14).

Bei genauerer Betrachtung der Wagnerschen Akteure tritt ein wesentlicher Grundzug ihrer Persönlichkeit deutlich hervor: ihre Erlösungssehnsucht. Den fliegenden Holländer soll ein ewig liebendes Weib erlösen; Tannhäuser sehnt sich nach Erlösung aus den erotischen Fesseln des Venusberges, Lohengrin sucht Erlösung in Elsas bedingungsloser Liebe, Tristan und Isolde sehnen sich fort aus der Welt des Schmerzes und des Scheins in die Ewigkeit des „Urvergessens“, Wotan sucht Erlösung in der Vernichtung, Parsifal und Kundry verschreiben sich einer Art Kunstreligion Wagnerscher Prägung.

„Erlösung“ ist das zentrale Motiv im Musikdrama Wagners. Über nichts hat er so tief nachgedacht wie über dieses Thema, „seine Oper ist die Oper der Erlösung“, schrieb Nietzsche in „Der Fall Wagner“ (2).

Das jungdeutsche Erlösungsideal der freien Liebe und „gesunden Sinnlichkeit“, das durch Wagners frühe Opern geistert, wird in den späteren Musikdramen von der Verneinung des Willens zum Leben überlagert. Enttäuschung über die missglückte Revolution von 1848 und das anschließende zwölfjährige Exil hatten bei Wagner die Wende vom Optimismus eines Feuerbach zur pessimistischen Philosophie Schopenhauers bewirkt.

Der Bruch in Wagners Weltanschauung erweist sich jedoch als eine nur vordergründige Entwicklung. Die *Meistersinger*, der *Ring des Nibelungen* und selbst *Parsifal* enthalten alle Werk- und Lebensmotive früherer Stücke – allen voran das „Erlösungsmotiv“. Dieses Motiv, hinter dem sich der Wunsch verbirgt, die Konfliktströmungen des Seelenlebens aufzulösen, kennzeichnet das Problem des Menschen Richard Wagner und

ist zugleich, indem es künstlerisch dargestellt wird, Ausdruck seines tiefenpsychologischen Erkenntnisvermögens. „Ich begreife gar nicht“, schreibt Wagner an Liszt, „wie ein wahrhaft glücklicher Mensch auf den Gedanken kommen soll, ‚Kunst‘ zu machen“ (4). Oder, um es mit Freud zu sagen: „der Glückliche phantasiert nie, nur der Unbefriedigte“ (12).

Trotz seines Weltruhms und relativ glücklicher Lebensumstände beherrscht das Erlösungsmotiv bis zuletzt Werk und Leben Richard Wagners. Der Sinn der Erlösungsphantasien und ihre Entstehung sind jedoch letztlich nur aus der Kindheit Wagners zu erklären. Erst in diesem Zusammenhang – auch wenn Zelinsky Kritik an der tiefenpsychologischen Ausdeutung von Wagners Werken und seiner Person übte (15) – kann Wagners Erlösungswunsch, seine Odyssee zwischen Liebe und Macht, zwischen Phantasie und Wirklichkeit, zwischen Idealität und Realität in vollem Umfang verstanden werden.

Wagner, am 22. Mai 1813 in Leipzig als Kriegskind geboren, verlor im Alter von sechs Monaten den Vater Friedrich Wagner. Ein halbes Jahr nach seinem Tod heiratete seine Mutter den befreundeten Schauspieler Ludwig Geyer, dessen Namen Richard von nun an bis zu seinem 15. Lebensjahr trägt. Danach kommt Richard wieder unter dem Namen Wagner auf das Nikolai-Gymnasium in Leipzig, was vermutlich auf den Einfluss seines Onkels und Mentors Adolf Wagner zurückzuführen ist. Bis heute ist ungeklärt, ob Friedrich Wagner oder Ludwig Geyer der leibliche Vater Richards ist. Mit der Immatrikulation an der Leipziger Universität entscheidet sich Richard dann selbst für den Namen „Wagner“.

Damit scheint jedoch die Frage nach der eigenen Identität, die in fast allen Bühnenwerken anklingt, für Wagner nicht beantwortet zu sein. Parsifal, von Gurnemanz gefragt, „Wer ist dein Vater?“, antwortet: „Das weiß ich nicht“. Siegmund erzählt, „seine Spur verlor ich, je länger ich forschte:

... den Vater fand ich nicht“. Siegfried fragt sich, „Wie sah mein Vater wohl aus?“ Den Pflegevater mit Namen Mime (Geyers Beruf) aber kann Siegfried „nicht leiden“. Das ist aufschlussreich, denn Wagner scheint umgekehrt den Stiefvater übermäßig verehrt zu haben. Er kleidet sich wie Geyer mit Seidenwams und Baret; er schmückt zeitlebens dessen Grab; ob im Schweizer Exil oder in Venedig – überall steht ein Porträt Geyers auf Wagners Schreibtisch. Ein Geier schmückt die ersten Seiten des Privatdrucks von Wagners Biographie *Mein Leben*, und das eigenhändig entworfene Bayreuther Familienwappen zeigt einen Geier im Siebengestirn – Symbol für die sieben Geschwister (4).

Schlägt man Freuds psychoanalytische Erkenntnisse nicht als gänzlich fragwürdige Hypothesen in den Wind, dann ist anzunehmen, dass Wagner den Stiefvater, den er seinen „natürlichen Vater“ nannte, zum leiblichen Vater phantasiert hat. Es ist dann auch wahrscheinlich, dass sich hinter der Idealisierung Geyers der unauslöschliche ödipale Wunsch verbirgt, seine Stelle einzunehmen und gleichzeitig die tieferliegende, unbewusste Rivalität zu überdecken.

*Erlösungssehnsucht ist ein
Grundmotiv in Wagners Musik-
dramen: Erlösung von den Kon-
fliktströmungen des Seelen-
lebens*

Was Siegfried offen aussprechen darf, wird in der Wirklichkeit ins Gegenteil verkehrt. Der Tod seines Vaters am Anfang fast aller Dramenstoffe könnten etwas von der unbewussten Rache gegen den „Vater“ enthalten.

Vermutlich hat der kleine Wagner den Stiefvater, mit dem er plötzlich die Zärtlichkeiten der Mutter teilen musste, als Eindringling empfunden, so dass die Rivalität zum Vater sich nicht zuletzt aus den Gefühlen zur Mutter erklärt. Graf und Rank konnten auf der Basis Freudscher Forschungsergebnisse zeigen, dass sich bei Wagner ödipale Erinne-

rungsspuren und infantile Sexuelspekulationen von der „Untreue und Begehrlichkeit der Mutter“ als so stark erwiesen, dass sie sein ganzes Leben durchzogen und die Rachsucht gegen den „Vater“ ständig reaktivierten (4, 5). Dem liegt allem Anschein nach eine eigenartige, übermäßige Mutterfixierung zugrunde, die ihn zeitlebens beherrschen sollte. In einem Geburtstagsbrief aus dem Jahr 1835 beschwört der 22jährige Wagner die „herrliche Liebe“ der Mutter zu ihrem Kind, wobei er „in dem zärtlichsten Ton eines Verliebten gegen seine, Geliebte davon schreiben und sagen möchte“ (16).

Auch in den Briefen an die Schwestern, in seinen von Cosima Wagner aufgezeichneten Träumen und in den Musikdramen ist immer wieder aufs Zärtlichste von der Mutter die Rede.

Die eigentlichen Ursachen seiner Mutterfixierung sind heute kaum mehr eindeutig zu ergründen. Starke Zärtlichkeitsbedürfnisse der jungen Witwe im ersten Lebensjahr Wagners oder ein zeitweise vom ihm empfundener Mangel an Liebe (Wagner erinnert sich, „kaum je von ihr liebkost worden zu sein“ (17)), könnten seine erotischen Regungen und Sehnsüchte verstärkt und damit den Mutterkomplex begründet haben. Die vielen Briefe und Aussagen Wagners über die Mutter als einer tyrannischen, lieblosen Person, die zu dem zitierten Geburtstagsbrief in krassem Widerspruch stehen, widerlegen das Vorhandensein einer Mutterbindung nicht. Er könnte die Zärtlichkeiten der frühen Lebensjahre verdrängt oder vergessen haben (5).

Wagners Mutterkomplex, oder genauer – sein Elternkomplex – machen die Erlösungsproblematik verständlicher. Sigmund Freud schildert die bei einem gewissen Männertypus „sich äußernde Tendenz, die Geliebte zu retten“ und ihr den angeblich nötigen „sittlichen Halt“ geben zu müssen in seinem Beitrag „Über einen besonderen Typus der Objektwahl beim Manne“ (18). Mit dieser „Rettungsphantasie“ ist eine spezifische Liebesbedingung verbunden, die Freud die „Bedingung des geschädigten Dritten“

nennt. Sie tritt bei Männern mit extremer Mutterfixierung auf und bewirkt, dass der Mann „niemals ein Weib zum Liebesobjekt wählt, welches noch frei ist“, sondern nur eine Frau, die ihrerseits an einen anderen Mann gebunden ist.

Tatsächlich ist dies der Kern von Wagners erotischen Erlösungsphantasien. *Die Hochzeit*, ein Dramenentwurf aus Wagners Jugend, sowie alle früheren Opern und späteren Musikdramen enthalten das Erlösungsmotiv; es besteht darin, sich aus der Rolle des „geschädigten Dritten“ befreien zu müssen: Der Holländer nimmt dem Jäger Erik die Braut weg, Tannhäuser setzt Wolfram von Eschenbach Hörner auf, Lohengrin besiegt Telramund und gewinnt dadurch Elsa. Auch Tristan, Stolzing, Siegmund, Siegfried und Parsifal entwenden auf irgendeine Weise einem oder mehreren Rivalen die Geliebte oder ziehen sie, als äußersten Versuch einer „Liebesbindung“, ins Jenseits nach, während anderen Helden, wie Marke oder Wotan, umgekehrt die Rolle des „geschädigten Dritten“ zufällt.

Die Parallelen zu Wagners Leben, in dem sich das Motiv der Nebenbuhlerschaft ständig wiederholt, sind auffallend: Aus mehreren Jugendschwärmereien geht Wagner selbst als „geschädigter Dritter“ hervor. Auch in späteren Liebesbeziehungen ist die „Bedingung des geschädigten Dritten“ erfüllt. Seine erste Frau, Minna Planer, ist einem anderen versprochen; Jessie Laussot ist verheiratet, und auch die Beziehung zu Mathilde Wesendonck scheitert an deren Ehe.

Doch schließlich gelingt es Wagner, die Frau seines engsten Freundes, des Dirigenten Hans von Bülow, die 24 Jahre jüngere Cosima (Tochter von Franz Liszt) für sich zur Frau zu gewinnen. Ihre gemeinsamen Kinder Isolde, Eva und Siegfried, werden geboren, während Cosima noch die Frau von Bülows ist. Hier ist Hans von Bülow der „geschädigte Dritte“.



Die Rheintöchter als Hüterinnen des Schatzes mit Alberich in „Rheingold“. Ein kolorierter Holzstich nach einer Zeichnung von Knut Ekwall

Wagners Angst vor der Rolle dieses Dritten dürfte auch sein Verhältnis zu Friedrich Nietzsche mit beeinflusst haben. Nietzsche, vermutlich ebenfalls ein Mutterfixierter, vergötterte Cosima Wagner heimlich. In seinen Schriften erscheint sie als seine „Geliebte“ in der Gestalt der „Ariadne“. Schon geistig umnachtet bekennt Nietzsche in der Jenaer Klinik: „Meine Frau Cosima Wagner hat mich hierher gebracht“ (19). Nietzsches Verehrung für Cosima lässt vermuten, dass Wagner den jüngeren Nietzsche als Rivalen empfand und die zunehmende Entfremdung des einstigen Familienfreundes auf subtile Weise mitinszenierte.

In Cosima hatte Wagner eine verständnisvolle Gefährtin gefunden; an ihm selbst sollte sich das Schicksal Hans von Bülow's nicht wiederholen. Doch Wagners Träume verraten die Angst, er könnte Cosima wieder verlieren. Er träumt, Cosima und ihr Vater, Franz Liszt, hätten sich gegen ihn verabredet, Cosimas „Vater wolle ihn umbringen mit einem Torturinstrument“ (17).

Infantile Mutterfixierung als Ursprung der Erlösungs- und Rettungsphantasien Wagners – wenn wir uns diese Deutung vor Augen halten, dann wird verständlich, dass die Frauengestalten der Wagnerschen Dramen häufig ein verklärtes Abbild der Mutter darstellen. „Wie aus der Ferne längst vergangener Zeiten spricht dieses Mädchens Bild zu mir“, sagt der Holländer. In Senta erkennt er die ersehnte Mutter wieder. Für Tannhäuser ist Elisabeth die „ideale Erlöserin“. Sein Frevel ist jedoch, dass er sie sinnlich begehrt und so den Zorn der Rivalen heraufbeschwört. Auch Siegfried ahnt die Mutter in der schlafenden Brünnhilde und – erschrickt. Brünnhilde, die von Wotan konservierte, von Siegfried gerettete Mutterimago, lässt selbst keinen Zweifel an ihrer Beziehung zu Siegfried: „O wüsstest du, Lust der Welt, wie ich dich je geliebt! Du warst mein Sinnen, mein Sorgen du! Dich Zarten nährt' ich, noch eh' du gezeugt; noch eh' du geboren, barg dich mein Schild: so lang ‚lieb‘ ich dich, Siegfried!“ – „So starb nicht meine Mutter?“ fragt Siegfried schüchtern. „Du selbst bin ich“, antwortet Brünnhilde und gibt sich als verinnerlichtes Mutterbild zu erkennen. Nicht der Drache, sondern erst die Inzestphantasie hatte Siegfried das Fürchten gelehrt.

Anders Lohengrin. Er verbietet kurzerhand die entscheidende Frage nach seinem Namen und seiner Art, die einst Ödipus zu seinem Entsetzen hatte lösen müssen. – Mit anderen Worten, die Mutter-Geliebte wird nicht nur ersehnt, sie wird auch gefürchtet und verraten, denn ihre Nähe droht das Ideal zu zerstören und fördert Abhängigkeitsgefühle zutage, deren Wurzeln in der Kindheit liegen. So sind auch die Frauen in Wagners Leben nur Muttersurrogate, die auf Dauer die Befriedigung vermissen lassen. Die selbstaufgelegte Treue zum Ideal wird immer wieder durchbrochen. Selbst die scheinbar konfliktfreie, „bis zum Absurden“ (17) einträchtige Ehe mit Cosima ist letztlich kein Beweis gegen die Herrschaft des Mutterkomplexes selbst in dieser Beziehung; auch sie wird schließlich durchbrochen durch Wagners späte Verbindung zu Judith Gautier.



Aus den Händen einer Frau erhält Siegfried den Zaubersring. Illustration zum „Ring des Nibelungen“ (Götterdämmerung) von Theodor Pixis (1876)

Die Sehnsucht nach der Mutter-Geliebten enthält auch Furcht vor zu viel Nähe, die das Ideal zerstören könnte

Die Frau erscheint in der Vorstellung Wagners aber nicht nur als Heilige, sondern auch als Dirne. Das, was „im Unbewussten häufig in Eines zusammenfällt“ (18), ist im Bewusstsein in einen zärtlichen und einen sexuellen Teil aufgespalten, und daran haben sowohl die frühkindlichen Phantasien von der Begehrlichkeit als auch die von der Untreue der Mutter ihren Anteil. Die Idealisierung der Mutter und ihre spätere Geringschätzung als Geschlechtswesen sind gleichermaßen Folge des Ödipuskomplexes, der in den Pubertätsphantasien des Knaben wiederbelebt wurde (18).

Venus und Ortrud zum Beispiel repräsentieren negative Muttergestalten; Isolde, Brünnhilde und mehr noch Kundry vertreten eine Doppelrolle als Madonna und Dirne, sie sind zugleich gute und böse Mutter, mütterliches Ideal und rächender Dämon.

Zweifellos sind Wagners Werke Denkmäler des patriarchalischen Geistes: Das Weibliche wird im Männlichen aufgespürt und als Mittel zur Selbststabilisierung nutzbar gemacht. So ist auch seine Musik, die er bezeichnenderweise mit einem „Weib, das wirklich liebt“ (1), vergleicht, von Frauenbildern inspiriert, die seine Vorstellung erfüllen: Mathilde Wesendonck liefert das Modell für Isolde, Mathilde Maier für Eva in den *Meistersingern*, Judith Gauthier für Kundry im *Parsifal*. Befriedigung, die ihm das Leben nicht geben kann, sucht Wagner in der Kunst. „Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal (*Tristan und Isolde*) setzen, in dem vom Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll“ (20), schrieb er an Liszt, obwohl ihm bewusst war, dass „die Liebe in vollster Wirklichkeit ... nur innerhalb des Geschlechtes möglich“ ist (3). Vermutlich blieb ihm beides verschlossen, sowohl die Erlösung in der Phantasie als auch die Erfüllung in der Wirklichkeit.

Aber indem Wagner die menschliche Not aus dem Eros begreift und künstlerisch darstellt, hat er wesentliche Erkenntnisse der Freudschen Sexualpsychologie vorweggenommen.

Der erotischen Erlösungsphantasie Wagners und seiner Helden ist noch ein weiterer Aspekt, der ebenso leitmotivisch das Leben und Musikdrama Wagners durchzieht, gegenüberzustellen: Es ist der „Wille zur Macht“, der das Treiben der Götter und Helden beseelt und bedroht, durch den sich die Gestalten wie aus innerer Not und Ohnmacht zu erlösen trachten. Auch hier nimmt Wagner eindrucksvoll Erkenntnisse der Psychoanalyse vorweg, wie sie später von Alfred Adler formuliert worden sind.

Im Gegensatz zu Freud ist für Adler „Macht“ im weitesten Sinne das Hauptziel der psychischen Aktivität, die kompensatorisch „der allgemein menschlichen inneren Unsicherheit ein Ende machen“ und so die „Integrität der Persönlichkeit“ um jeden

Preis bewahren soll (21). Liebe ist bei Adler nur als ein Mittel zum Zweck des „Obenaufkommens“, der Ödipuskomplex lediglich als ein Zeichen des „männlichen Protestes“ aufzufassen.

Macht, Herrschaft, Sieg und Meistertum: dies sind Kategorien, die auch die Erlösungsthematik der Wagnerschen Musikdramen in entscheidender Weise mitbestimmen. Aber die Verschränkung von Ohnmacht und Machtwillen, von Minderwertigkeitsgefühl und Überkompensation, wie sie von Adler beschrieben wurde, tritt nicht nur im Musikdrama, sondern auch in Wagners Biographie deutlich hervor.

Als Kind ist er so schwächlich, dass die Mutter bisweilen seinen Tod herbeiwünscht. Häufige Kinderkrankheiten und Weinkrämpfe, lebenslange psychosomatische Störungen (eine Gesichtsrose und ein Unterleibsleiden) sowie eine kleine Statur passen ebenso ins Bild wie sein Ehrgeiz, sein Sarkasmus und sein aufwendiger Lebensstil. Als Jüngster in der Geschwisterreihe ist er vermutlich besonders starken Minderwertigkeitsgefühlen ausgesetzt. Das mag seine Überlegenheitswünsche gefördert haben.

Noch als Student „ging es ihm weniger um die Musik als um den täglichen Beweis, was für ein Kerl er doch sei“ (22). Auf seinem Weg in die „Erlösung“ der Selbstapotheose (Selbstverherrlichung) gelangte Wagner, der in Samt und Seide gewickelte Künstler, schließlich über Niederlagen und Misserfolge konsequent zu Weltruhm und Meisterschaft.

Zusammenfassend können wir feststellen: Das Wagnersche Lebens- und Musikdrama konzentriert sich primär auf zwei Aspekte, die in immer neuer Variation thematisiert werden: den Aspekt der Liebe und den Aspekt der Macht. Beide Gesichtspunkte dürfen aber nicht isoliert voneinander gesehen werden: sie repräsentieren die zwei wesentlichen Seiten der Erlösungsthematik. Ganz in diesem Sinne versucht C.G. Jung in seiner

Schrift „Über die Psychologie des Unbewussten“ die Freudsche Erosthese sowie den Adlerschen Machtaspekt als jeweils einseitige, aber gleichsam widersprüchlich aufeinander bezogene Betrachtungsweisen zu deuten. Indem er beide Aspekte in einer übergeordneten Theorie zu vereinen versucht, kommt er zu der Feststellung: „Wo die Liebe herrscht, da gibt es keinen Machtwillen, und wo die Macht den Vorrang hat, da fehlt die Liebe“ (23).

Diese vermutete Reziprozität und Unvereinbarkeit von Macht und Liebe, die zum Schluss an den großen Musikdramen beleuchtet werden soll, wird am deutlichsten im *Ring des Nibelungen*.

Wotan, dessen ungestilltes Liebesverlangen von Fricka vereitelt wird, zieht sich kompensatorisch ganz auf seine Machtgier zurück. Um Macht und Herrschaft zu mehren, lässt er sich von den Riesen die Götterburg „Walhall“ errichten. Doch sein Machtstreben erweist sich jetzt als „das eigentliche Gift der Liebe“ (24), was wiederum Frickas Zorn erregt. Auch Wotan empfindet den Liebesverlust; in der Macht verlangt er

Wagners letzte Erlösungsphantasie: In religiöser „Weltentrückung“ werden die weltlichen Gegensätze aufgehoben

nach Liebe. Das wiederum ist Alberichs Stunde. Er verflucht die Liebe und gewinnt seinerseits maßlose Macht durch den aus dem Rheingold geschaffenen Ring. Natürlich wird auch ihm die Macht wieder entzogen, damit Freia, das verpfändete Liebesobjekt, bei den Riesen ausgelöst werden kann. Die Einheit von Liebe und Macht ist dennoch nicht (mehr) herstellbar. Die Riesen fordern den Ring, der fortan Wotans Macht bedrohen wird. Seine Abhängigkeit von den übrigen Personen (seinen eigenen gegensätzlichen Wünschen) zwingt ihn schließlich zur Resignation und zum Verzicht auf jegliche Ansprüche. In seiner Zerrissenheit sucht Wotan „das Ende“. Doch wie er sind auch die anderen Perso-

nen – verschiedene Aspekte seines Selbst – zum Scheitern verurteilt. Siegfried, der personifizierte Machtwille Wotans, zerschlägt dessen Speer, um Brünnhilde zu gewinnen und lässt Wotan in der Rolle des „geschädigten Dritten“ zurück. Wotan vollzieht seine Rache an Siegfried in Gestalt Hagens, stürzt aber in Siegfried seine eigene Macht. Siegfrieds und Brünnhildes Liebesbündnis wird mit dem Ring (der Liebe) besiegelt und zugleich mit dem Fluch (der Macht), der an ihm haftet, zerstört.

Auch Tristans und Isolde Liebe ist antinomisch auf das Prinzip „Macht“ (Ehre und Ruhm) bezogen. Tristan gewinnt Isolde Liebe um den Preis seiner Ehre, während Marke seinerseits die von Tristan gewonnene Macht mit dem Verlust von Isolde Liebe bezahlen muss. Tristan stirbt als ohnmächtiger Held, Marke bleibt als der „geschädigte Dritte“ zurück.

In den *Meistersingern von Nürnberg* wird der Wunsch, die Gegensätze zu vereinen, von vornherein zur Bedingung erhoben. Nur ein „Meister“ darf Eva gewinnen. Wieder stehen sich mehrere Rivalen gegenüber. Hans Sachs jedoch „war klug und wollte nichts von Herrn Markes Glück“. Das klingt verständnisvoll, doch verbirgt sich dahinter die schmerzliche Entsagung als selbstquälerische Rettung vor noch größerer Enttäuschung. Als Ersatz für diese „Meisterleistung“ bleibt Sachs immerhin die Kunst, und Walther von Stolzing, wohl wissend um die Unvereinbarkeit von Liebesglück und gesellschaftlicher Ehre, verzichtet seinerseits auf die Meisterwürde.

Aufgabe Parsifals ist es schließlich, das, was ursprünglich vereint war, wieder zusammenzuführen, den Gral (das Symbol der Liebe) und den Speer (das Symbol der Macht). Dies kann weder dadurch gelingen, dass die Macht durch pervertierten Liebesverzicht (Kastration) erzwungen wird (Klingsor), noch dadurch, dass der Liebeszwang sich dem Autonomiestreben entgegenstellt (Kundry). Entschlossen, die Gegensätze zu vereinen, entwirft Wagner sei-

nen Protagonisten Parsifal als „reinen Toren“, als unwissenden, „durch Mitleid“ (nicht dem Ohnmacht-Allmacht-Komplex unterworfenen) „Wissenden“, (nicht der Liebe hörigen, nicht dem Inzest verpflichteten) „Reinen“. Weder als ohnmächtiger Held, noch als „geschädigter Dritter“ kann Parsifal nun die Erlösung an Amfortas und Kundry vollziehen, womit er sich selber von dem inneren Zwiespalt erlöst.

Zum ersten Mal in Wagners Musikdrama ist die Erlösung eine totale: die weltlichen Gegensätze werden aufgehoben in religiöser „Weltentrückung“. Glaube und Mitleid, die höhere Liebe und die höhere Mächtigkeit in endlich widerspruchsloser Vereinigung, sind konsequentester Ausdruck von Wagners „Psychologie“ und zugleich Vollendung und Grenze seines musikdramatischen Schaffens.

Literatur

- (1) Wagner, R.: Oper und Drama, Leipzig 1852
- (2) Nietzsche, F.: Der Fall Wagner, Leipzig 1888
- (3) Mann, Th.: Leiden und Größe Richard Wagners, Essays Bd. 3, Frankfurt/M. 1978
- (4) Graf, M.: Richard Wagner im „Fliegenden Holländer“, Schriften zur angewandten Seelenkunde, Heft 9, Leipzig u. Wien 1911
- (5) Rank, O.: Die Lohengrinsage, Schriften zur angewandten Seelenkunde, Heft 13, Leipzig 1911
- (6) Groddeck, G.: Vier Lehrbücher der Psychoanalyse, Frankfurt/M. 1978
- (7) Dettmering, P.: Dichtung und Psychoanalyse, Frankfurt/M. 1981
- (8) Jung, C.G.: Symbole der Wandlung, Gesammelte Werke Bd. 5, Freiburg 1977
- (9) Wörterbuch der Unhöflichkeit, Richard Wagner im Spiegel der Kritik, München 1967
- (10) Bloch, E.: Paradoxa und Pastorale bei Wagner, in: Zur Philosophie der Musik, Frankfurt/M. 1979
- (11) Freud, S.: Die Traumdeutung, Gesammelte Werke Bd. 2 u. 3, Frankfurt/M. 1973
- (12) Freud, S.: Der Dichter und das Phantasieren, Gesammelte Werke Bd. 7, Frankfurt/M. 1972
- (13) Wagner, R.: Mein Leben, München 1976
- (14) Adorno, Th.W.: Versuch über Wagner, Frankfurt/M. 1974

- (15) Zelinsky, H.: Musikkonzepte 25, München 1982
 (16) Wagner, R.: Sämtliche Briefe Bd. 1, Leipzig 1967
 (17) Gregor-Dellin, M.: Richard Wagner, München 1980
 (18) Freud, S.: Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens I, Gesammelte Werke Bd. 8, Frankfurt/M. 1969
 (19) Janz, C.P.: Friedrich Nietzsche Bd. 3, Hanser, 1979
 (20) Donington, R.: Richard Wagners „Ring des Nibelungen und seine Symbole“, Stuttgart 1976
 (21) Adler, A.: Über den nervösen Charakter, Frankfurt/M. 1980
 (22) Panofsky, W.: Wagner, München 1963
 (23) Jung, C.G.: Über die Psychologie des Unbewußten, Frankfurt/M. 1975
 (24) Briefe an August Röckel, Leipzig 1912

Martin Burger, Jahrgang 1945, ist Diplompsychologe. Er studierte in Heidelberg und Hamburg Psychologie, Philosophie, Theater- und Erziehungswissenschaften. Von 1974 bis 2010 war er als Dozent für Psychologie, Philosophie und Pädagogik an einer Hamburger Fachschule für Sozialpädagogik tätig. Zeitschriftenpublikationen zu musikalischen, psychologischen und philosophischen Themen.

Richard Wagner:
 „alter Meister
 des ‚es‘“

Freud gilt allgemein als Schöpfer der Begriffe des „Unbewussten“ und des „Es“. Doch auch sie scheint Wagner bereits vorweggenommen zu haben. Seine Erklärung, Elsa sei das Unbewusste Lohengrins, greift seiner Zeit weit voraus. Das „Unwillkürliche“, der schöpferische Quell des Dramatikers, das vom „Willkürlichen“, Rationalen, überlagert wird, ist ein Schlüsselbegriff seines Denkens, wie auch Wagners Begriff der Not (= Urnot = Menschennot = Notwendigkeit) an Freud erinnern mag. Noch bemerkenswerter scheint die Tatsache, dass das „Es“ – ein Ausdruck, den Freud von Groddeck entliehen hat und dieser wiederum von Nietzsche (1, 2, 3) – schon bei Wagner als Begriff erscheint.

„Vielleicht hat das Rheingold-Es des Welturgrunds mehr mit ihm (dem Freud’schen Es, d.Red.) zu tun, als sich unsre musikalische Schulweisheit träumen läßt“, schreibt M. Gregor-Dellin (4). In einem Brief an Ludwig II. von Bayern (vom 26. Januar 1867) nennt sich Wagner selbst „alter Meister des ‚es‘“. „Wie deutete ich“, heißt es da, „dieses kleine, so oft und immer nur flüchtig eingeworfene, scheinbar so nichtssagende ‚es‘? (...) Erst wenn dies stolze Weltrauschen verstummt, in stiller Nacht, da hören wir das Rieseln des trauten Quells, das uns dies milde, süß-einsilbige ‚es‘ zuflüstert, und die Seele fühlt, dass dies so unaussprechlich groß und allumfassend ist, dass kein Wort, noch so groß und mächtig, es aussprechen und umfassen kann“ (4).

Auch die Unterscheidung zwischen „latentem“ und „manifestem“ Traum scheint Wagner – in Anlehnung an Schopenhauer – gekannt zu haben: „... wie der Traum des tiefsten Schlafes nur in die Sprache eines zweiten, dem Erwachen unmittelbar vorausgehenden, allegorischen Traumes übersetzt, in das wache Bewusstsein übergehen kann, schafft sich der Wille für das unmittelbare Bild seiner Selbstschau ein zweites Mitteilungsorgan, welches, während es mit der einen Seite seiner inneren Schau zugekehrt ist, mit der anderen die mit dem Erwachen nun wieder hervortretende Außenwelt durch einzig unmittelbar sympathische Kundgebung des Tones berührt ...“ so Richard Wagner in seiner Schrift „Beethoven“ (5). M.B.

Literatur

- (1) Mannoni. O.: Freud, rororo Bildmonographie, 1972
- (2) Freud, Sigmund: Das Ich und das Es, Gesammelte Werke Fischer, 1972 Band XIII
- (3) Groddek. Georg: Der Mensch und sein Es, Limes Verlag, 1970
- (4) Gregor-Dellin, M.: Richard Wagner, Piper 1980
 Wagner, Richard: Beethoven, Insel Verlag, Leipzig