

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

Bernd Hobe (Thurnau)

Bernd Hobe, Rezension zu: Bernd Oberhoff, *Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen. Eine musikpsychoanalytische Studie*, Gießen: Psychosozial-Verlag 2012, in: *ACT – Zeitschrift für Musik & Performance* 5 (2014), Nr. 5.

Es gibt viele Interpretationen von Wagners *opus magnum*. Sowohl schreibende Exegeten als auch inszenierende Regisseure haben sich daran gemacht, tiefere Bedeutungsschichten offen zu legen und setzten dabei, je nachdem, ihren Schwerpunkt auf das Philosophische, das Politische, das Mythische oder auch das Psychologische. Der Psychoanalytiker Bernd Oberhoff hatte über 60 Jahre lang um Wagners Werke einen Bogen gemacht; unangenehm schwülstig und pathetisch sei ihm dessen Musik immer vorgekommen. Jetzt hat der Autor zahlreicher psychoanalytischer Opernführer (etwa zu Werken von Gluck, Mozart oder Weber) eine umfassende, ebenso streng in der Tradition der Psychoanalyse stehende Arbeit zu Richard Wagner im Allgemeinen und zum *Ring des Nibelungen* im Speziellen vorgelegt.

Oberhoff versteht den *Ring des Nibelungen* als frühkindliches Entwicklungs drama, als „Heldenreise des frühen Ichs“. Im *Rheingold* werden wir in jenen frühkindlichen Entwicklungsraum geführt, in dem noch kein bewusstes Ich, sondern ein archaisches Körper-Ich existiert. Die Unterwasserwelt ist der mütterliche Uterus. Die sich 136 Takte lang in Es-Dur wogende Musik macht dieses urnarzisstische Einssein mit der Mutter hörbar. Alberichs Raub des Goldes steht entwicklungspsychologisch für die frühkindlichen Zerstörungsfantasien der Zerreißen und des Ausraubens von Inhalten des Mutterleibes, wie sie von der Psychoanalytikerin Melanie Klein beschrieben worden sind. Mit ihrer Theorie der Entwicklungskonstellationen „paranoid-schizoide Position“ und „depressive Position“ stellte Klein in den 1930er und 1940er Jahren die in den ersten drei bis vier Lebensmonaten akute Phase eines extremen oralen Sadismus in einen größeren Zusammenhang.¹ Die vom Säugling zwar nur imaginierte, aber psychisch reale Tat des Aussaugens des Mutterleibes hat für die kindliche Seele massive Schuldgefühle und Ängste zur Folge. Ein Durcharbeiten der „depressiven Position“, was ein Überwinden dieser Schuld ermöglichen würde, findet im *Rheingold* nicht statt. Die Schuldgefühle, die sogar über Generationen hinweg verdrängt werden, betreffen gleichermaßen Alberich und Wotan; auch er raubte das Gold (und verletzte die Weltesche). Der Ring selbst symbolisiere, so Oberhoff, den analen Schließmuskel: „Jenes machtvolle Herrschaftsinstrument“ des frühen Kindesalters, dem eine zwiespältige Doppelbedeutung zukommt. Zum einen steht er für Zerstörung der Urharmonie mit der Mutter, zum anderen für die entwicklungsnotwendige Ablösung von der Mutter (S. 48). Siegmunds Schwert ist natürlich das Geschenk des väterlichen Phallus, an dem aber die verdrängte Schuld des Vaters haftet (S. 94). Enkel Siegfried schafft sich seinen eigenen und somit „falschen“ Super-Phallus, um mit kastrierenden Erstschlägen gegen sämtliche Vaterfiguren (Mime, Riesenwurm Fafner und schließlich Großvater Wotan mit dem Speer) seine väterlichen Kastrations- beziehungsweise Penetrationsängste zu überdecken – die sich dann später durch Hagens Speer schlimm erfüllen werden (S. 192 und 229). Oberhoffs psychoanalytischer Interpretationsansatz beschert uns

¹ Hartmut Raguse, Art. „Paranoid-schizoide Position – depressive Position“, in: *Handbuch psychoanalytischer Grundbegriffe*, hg. v. Wolfgang Mertens und Bruno Waldvogel, 3. Aufl., Stuttgart 2008, S. 559–563.

ungewohnte Einblicke in das Seelenleben der Figuren: So ist es eine bei Wotan diagnostizierte pathologische Introjektpsyche, die dessen Einknicken vor Erda plausibel macht („Weiche, Wotan, weiche“). Diese mächtige Mutter-Imago im Inneren des Göttervaters äußert sich in der *Walküre* durch Fricka und vereitelt Wotans Plan mit Siegmund (S. 61 und S. 133). Das Verhältnis von Brünnhilde und Siegfried fasst Oberhoff nicht als ein Liebesverhältnis von Frau und Mann, sondern als eine Mutter-Sohn-Beziehung auf. Die Aggression Siegfrieds gegenüber Brünnhilde in der *Götterdämmerung* erscheint in diesem Licht als Bemühen des Sohnes sich von einer übermächtigen Mutterfigur zu emanzipieren und der Versuch, sich in Gunter einer (allerdings schwachen) Vaterfigur zuzuwenden (S. 206).

Im ersten Kapitel – dem mehr als die Hälfte des 400 Seiten-Bandes umfassenden „analysierenden Gang durch die vier Ringopern“ – wird die Handlung detailliert, mit zahlreichen Notenbeispielen und umfangreichen Auszügen aus Wagners Dichtung, nachvollzogen und psychoanalytisch gedeutet. Dieser Modus erweist sich insofern als problematisch, da er sich auf der einen Seite für den Ringkenner, der seitenlang überwiegend bereits Bekanntes zu lesen bekommt, als zu langatmig geriert, Oberhoffs extreme Deutung auf der anderen Seite für den ‚Ringanfänger‘ als Einstieg wenig geeignet erscheint. Im weiteren Verlauf gelangt der Autor zu Wagners Persönlichkeit und enttarnt den *Ring* als „Psychogramm der unbewussten psychischen Realität seines Schöpfers“ (S. 342), um in einem transzendierenden Schlusskapitel („Im Unendlichkeitsraum“), einen mystischen Bereich streifend, alles mit allem zu verschmelzen: „Über jenen der Alltagsrealität entrückten Raum in wissenschaftlichen Termini zu sprechen, ist nicht leicht, wenn nicht gar unmöglich.“ (S. 386) Eingeflochten sind Kapitel mit ausführlichen Reflexionen zur Rolle des Orchesters, das als ein mütterlicher Container in einer Container-Contained-Beziehung identifiziert wird, und eine Theorie der Leitmotive.

Trotz der neuen, psychoanalytischen Perspektive erweist sich Oberhoffs Leitmotivtheorie in ihrer grundsätzlichen Auffassung von Leitmotiven mit fester Gegenstands- und Wortbedeutung als problematisch. Der in der Forschung umstrittene Begriff des Leitmotivs wurde von Wagner selbst praktisch nicht verwendet. In seiner theoretisch-konzeptionellen Vorarbeit zum *Ring*, seiner Schrift *Oper und Drama*, spricht Wagner von „melodischen Momenten“, die „uns durch das Orchester gewissermaßen zu Gefühlswegweisern durch den ganzen vielgewundenen Bau des Dramas“ würden und die uns „zu steten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht“² machten. Die Melodie müsse den im Gedanken der Wortsprache enthaltenen Gefühlsausdruck plastisch werden lassen; mittels der Musik zielte Wagner auf das „Gefühlsverständnis“ ab. Bereits zur Uraufführung 1876 standen Werkerläuterungen hoch im Kurs, welche die Leitmotive und deren vermeintliche Bedeutungen aufschlüsselten. Hans von Wolzogen, einer der ersten und prominentesten Vertreter der Leitmotivexegeten, prägte entscheidend durch

2 Richard Wagner, *Oper und Drama* (1852), hg. v. Klaus Kropfinger, Stuttgart 1984, S. 360.

seinen *Thematischen Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen* die Tradition der „Leitmotivhörer“ und „-etikettierer“. Wagner selbst distanzierte sich von dieser Praxis. Für den 1. August 1881 notierte Cosima in ihrem Tagebuch:

Ich spiele mit Lusch 4händig aus der Götterdämmerung, R. sagt, es freue ihn das Werk. Leider kommen in dieser Ausgabe lauter Andeutungen wie: Wanderlust-Motiv, Unheils-Motiv etc.
[vor]. R. sagt, am Ende glauben die Leute, daß solcher Unsinn auf meine Anregung geschieht!³

In dem Aufsatz „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“ (1879) findet sich die einzig dokumentierte Stelle, an der Wagner den Terminus „Leitmotiv“ – in Anführungszeichen – aufgreift. Im Hinblick auf Wolzogen moniert dort der Komponist, dass dieser die „sogenannten ‚Leitmotive‘ mehr ihrer dramatischen Bedeutsamkeit und Wirksamkeit nach, als (...) ihre Verwertung für den musikalischen Satzbau (...) ausführlicher in Betrachtung nahm.“⁴ Leitmotivnamen suggerieren eindeutige Denotationen und lassen die Leitmotive – um es mit Wolfgang Fuhrmann zu sagen – als „semantisch fixierte Quasi-Wörter“ erscheinen.⁵ Dabei wird völlig darüber hinweg gesehen, dass sich im Verlauf der vier Ringdramen der Empfindungsgehalt jener „melodischen Momente“ fortwährend wandelt und erweitert.

In seiner Theorie betont Oberhoff zwar eine im Wagnerschen Sinne „unaussprechliche“ Natur der Leitmotive und gesteht zu, dass „sich zur bewussten Wortbedeutung einer Tonfigur noch eine unbewusste Bedeutung hinzugesellt, die auf der Ebene der körpersinnlichen Empfindung zu suchen ist“ (S. 264), aber er nimmt nicht davon Abstand, bei einem Leitmotiv von einem festen Bedeutungsgehalt auszugehen. In akribischer Analysearbeit an den einzelnen Motiven, die in einer idealtypischen, so im Grunde nicht existierenden Gestalt der Partitur entnommen werden, wird versucht, diese „unbewusste Bedeutung“ zu ergründen. In der Tradition der Leitmotiv-erläuterungsliteratur mag dies zwar einen neuen, erweiterten Blick ermöglichen, doch findet da eine Bedeutungsfestschreibung statt, wo es gelte, die Wandelbarkeit von Bedeutung etwa im Rahmen einer Entwicklungsanalyse herauszuarbeiten. Die ausgewählten Leitmotive ordnet Oberhoff nicht nur in drei Kategorien („Leitmotive des Urnarzissmus“, „der Analtät/Aggression“ und „des frühen Ichs“), sondern er benennt sie im Rahmen seiner Deutung teilweise neu. Das sogenannte „Natur-Motiv“ (bei Wolzogen noch das „Motiv des Urelements“) heißt bei ihm „Urnarzissmus-Motiv“, das „Liebesentsagungsmotiv“ wird zum „Urnarzissmus-Abkehr-Motiv“, das „Speer-“, oder „Vertrags-Motiv“ zum „Introjekt-Motiv“ und das „Vertragstreue-Motiv“ (bei Wolzogen „Vertrag mit den Riesen“) zum „Introjektgehorsam-Motiv“.

3 Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Band IV (1881–1883), hg. v. Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, 2. Ausg., München und Zürich 1982, S. 772.

4 Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Briefe*, hg. v. Julius Kapp, Bd. 13, Leipzig 1914, S. 291.

5 Wolfgang Fuhrmann, Artikel „Leitmotiv“, in: *Das Wagner-Lexikon*, hg. v. Daniel Brandenburg, Rainer Franke und Anno Mungen, Laaber 2012, S. 387–390.

Die Abgrenzungstendenzen, die sich hier in der Terminologie widerspiegeln mögen, treten in der bibliografischen Grundlegung und der wissenschaftlichen Anschlussfähigkeit von Oberhoffs Arbeit verstärkt zutage. Einschlägige Forschungsliteratur findet in der Studie so gut wie keine Berücksichtigung. Auf Texte, die für die Grundlegung einer zeitgemäßen Leitmotivtheorie – aus musikwissenschaftlicher Sicht – unverzichtbar wären, wie zum Beispiel die Arbeit von Christian Thorau oder von Tobias Janz, wird mit keinem Wort Bezug genommen – obwohl sie ohne Zweifel Substanzielles hätten beitragen können.⁶ Trotz dieser Schwachpunkte in Bezug auf die Einbindung in den wissenschaftlichen Diskurs vermittelt das Buch eine neue, inspirierende Lesart von Wagners *Ring* und benennt Aspekte, insbesondere bezüglich der Handlung und Wagners Persönlichkeit, die lohnen, weiter verfolgt zu werden. Beachtenswert etwa die These zur Frage, worin das ungebrochene Vergnügen der Opernbesucher bestehe, sich eine Heldenreise anzusehen, die mit dem Scheitern ende: „Weil wir alle die frühkindlichen Entwicklungsaufgaben nicht unbeschadet überstanden haben“, so Oberhoffs Antwort (S. 243). Das Beruhigende bestehe darin, dass unsere Not und unser Scheitern (in den meisten Fällen) nicht ganz so dramatisch ausfalle wie bei den Figuren des *Rings*.

6 Christian Thorau, *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*, Stuttgart 2003, und Tobias Janz, *Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners „Ring des Nibelungen“*, Würzburg 2006.