

**DER SCHLUSS VON WAGNERS *GÖTTERDÄMMERUNG*
UND SEIN ZUSAMMENHANG MIT DER BAROCKEN 'LICENZA'**

*THE FINALE OF WAGNER'S GÖTTERDÄMMERUNG
AND ITS RELATIONSHIP WITH THE BAROQUE 'LICENZA'*

*EL FINAL DEL CREPÚSCULO DE LOS DIOS DE WAGNER
Y SU RELACIÓN CON LA 'LICENZA' BARROCA*

Fred Büttner

Ludwig-Maximilians- Universität, München (Deutschland)

Zusammenfassung:

Als Pietro Metastasio sein berühmtes Libretto *Didone abbandonata* von 1724 zu Beginn der 1750er Jahre für eine Aufführung in Madrid überarbeitete, fügte er eine Licenza an, die durch eine ausführliche Szenenanweisung eingeleitet wird. Mit dieser Szenenanweisung stimmt in auffälliger Weise der Schluss von Richard Wagners *Götterdämmerung* überein, so dass mit einer bewussten Anlehnung des neueren an das ältere Stück gerechnet werden darf. Jedoch geht es Wagner nicht um die Huldigung an ein aristokratisches Herrschertum, das die barocke Licenza kennzeichnet, sondern im Gegenteil darum, das Ende der alten Göttergesellschaft durch den Bezug auf ein historisches Element zu versinnbildlichen.

Abstract:

When Pietro Metastasio, at the beginning of the 1750s, reworked his famous libretto *Didone abbandonata* from 1724 for a performance in Madrid, he added a licenza, which is introduced by a detailed stage direction. To this stage direction the finale of Richard Wagner's *Götterdämmerung* corresponds in a striking way, suggesting a dependence of the newer on the older piece. However, Wagner was not concerned with paying homage to an aristocratic leadership, which is what characterises the baroque licenza, but on the contrary with symbolically representing the end of the old society of gods by referring to an historic element.

Schlüsselwörter / Key Words:

Brünnhilde; Dido; *Didone abbandonata*; *Götterdämmerung*; Licenza; Metastasio; Wagner.

Resumen:*

Cuando Pietro Metastasio, al comienzo de la década de 1750, reelaboró para una representación en Madrid su famoso libreto *Dido abandonada* de 1724, le añadió una licencia, que introdujo mediante una amplia didascalia escénica. El desarrollo del final del *Crepúsculo de los dioses* de Richard Wagner corresponde de forma evidente a esta didascalia escénica, lo que sugiere que el más reciente drama wagneriano depende del libreto precedente de Metastasio. Sin embargo, Wagner no consideró exaltar el poder aristocrático, típico de la licencia barroca, sino que, antes al contrario, se sirvió de un elemento histórico, característico de la antigua tradición del melodrama, para simbolizar el final de la vieja sociedad de los dioses mitológicos.

Palabras clave:

Brunilda; Dido; Dido abandonada; El crepúsculo de los dioses; Licencia; Metastasio; Wagner.

In seinem Beitrag "Opera e letteratura" für die *Storia dell'opera italiana* von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli streift Marzio Pieri mit knappen Worten die Parallelität der Schlusszene von Richard Wagners *Götterdämmerung* mit dem Ende von Pietro Metastasios *Didone abbandonata*, wenn er sagt: "richiamo l'attenzione sul finale della *Didone* metastasiana e, a fronte, su quello del *Crepuscolo degli dèi*: realtà 'barocca' archiviata, per improgrammabili rinascite, nella memoria storica dell'Opera"¹. Diese Bemerkung verweist in erster Linie auf den Umstand, dass beide Protagonistinnen, Dido ebenso wie Brünnhilde, im Feuer umkommen, nachdem die von ihnen ersehnte Liebe, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen, keine Erfüllung gefunden hat. Jedoch geht die Parallelität viel weiter, sobald man die *Didone abbandonata* nicht mit dem Tod Didos in den Flammen enden lässt, wie es in der ersten Fassung des Librettos von 1724 geschieht, sondern die zweite Fassung zugrunde legt, die der Dichter für eine am 23. September 1752 mit der Musik Baldassare Galuppis in Madrid² gegebene Aufführung anfertigte³. In dieser Fassung, die sich seit der berühmten Gesamtausgabe der Werke Metastasios durch Ranieri de' Calzabigi, *Poesie del Signor Abate Pietro Metastasio* (Paris 1755), auch in der gedruckten Überlieferung des Stücks durchgesetzt hat⁴, erweiterte Metastasio seinen Text nämlich um eine 'Licenza', d.h. einen Epilog, der dem im Theater anwesenden Herrscherhaus huldigt. Eingeleitet wird die 'Licenza' aber durch eine lange Szenenanweisung, in deren Zentrum ein besonderes Naturschauspiel steht: der Kampf von Feuer und Wasser. Mit ihm leitet Metastasio vom Tod Didos im brennenden Palast zum Auftritt des Meergottes Neptun über, dessen sich auf den Sieg des Wassers über das Feuer beziehenden Worte die eigentliche 'Licenza' bilden.

* Ich danke Antonio Ezquerro Esteban für seine Übersetzung der deutschen "Zusammenfassung" ins Spanische.

1 PIERI, Marzio: "Opera e letteratura", in *Storia dell'opera italiana*, hrsg. von Lorenzo Bianconi und Giorgio Pestelli. Bd. VI, "Teorie e tecniche, immagini e fantasmi". Turín, ed., 1988, S. 275.

2 Vgl. CARMENA Y MILLÁN, Don Luis: *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid, Impr. de M. Minuesa de los Ríos, 1878, S. 14.

3 Detailliert behandelt Reinhard WIESEND die Umarbeitung Metastasios von insgesamt vier eigenen Dramen für Madrid in seinem Aufsatz "Metastasios Revisionen eigener Dramen und die Situation der Opernmusik in den 1750er Jahren", in *Archiv für Musikwissenschaft*, 40 (1983), S. 255-275.

4 Die Gesamtausgabe bietet beide Fassungen des Librettos: in Bd. II, S. 307-403, die neue, revidierte Fassung, in Bd. VI, S. 281-390, die Erstfassung.

Liest man nun diese Szenenanweisung, so könnte man sie fast, in ihren wesentlichen Zügen, für eine Beschreibung des *Götterdämmerung*-Schlusses halten, beginnend mit Brünnhildes Sturz in den lodernden Scheiterhaufen und schließend mit dem Erscheinen der Götter unter dem Vorsitz Wotans im Saal der Burg Walhall, welcher über den wogenden Fluten des Rheins sichtbar wird. Ja, die Übereinstimmungen gehen so weit, dass man kaum anders kann, als Wagner bei der Konzeption des *Götterdämmerung*-Schlusses eine bewusste Bezugnahme auf die Szenenanweisung der ‘Licenza’ zur zweiten Fassung von Metastasios *Didone abbandonata* zu unterstellen. Doch sei die Szenenanweisung der ‘Licenza’ zuerst in ihrem italienischen Wortlaut mitgeteilt, ehe –der besseren Vergleichbarkeit zuliebe– ihre deutsche Übersetzung mit den entsprechenden Textpassagen bei Wagner konfrontiert wird⁵:

Dicendo l'ultime parole corre Didone a precipitarsi disperata e furiosa nelle ardenti ruine della reggia: e si perde fra i globi di fiamme, di faville, e di fumo, che si sollevano alla sua caduta.

Nel tempo medesimo su'l ultimo Orizzonte comincia a gonfiarsi il mare, e ad avanzarsi lentamente verso la reggia, tutto adombrato al di sopra da dense nuvole, e secondato dal tumulto di strepitosa sinfonia. Nell'avvicinarsi all'incendio a proporzione della maggior resistenza del fuoco, va crescendo la violenza dell'acque. Il furioso alternar dell'onde; il frangersi ed il biancheggiar di quelle nell'incontro delle opposte ruine; lo spesso fragor de'tuoni, l'interrotto lume de'lampi, e quel continuo muggito marino, che suole accompagnar le tempeste, rappresentano l'ostinato contrasto dei due nemici elementi.

Trionfando finalmente per tutto sul foco estinto, le acque vincitrici; si rasserena improvvisamente il cielo: si dileguano le nubi: si cangia l'orrida in lieta sinfonia: e dal seno dell'onde già placate e tranquille sorge la ricca, e luminosa reggia di Nettuno. Nel mezzo di quella assiso nella sua lucida conca, tirata da mostri marini, e circondata da festive schiere di Nereidi, di Sirene, e di Tritoni, comparisce il Nume che appoggiato al gran Tridente parla nel seguente tenore.

Stellt man Metastasios Szenenanweisung zur ‘Licenza’ und die Schlusszene von Wagners *Götterdämmerung* direkt gegenüber, so zeigt sich, dass die Übereinstimmungen tatsächlich frappant sind: In beiden Fällen stürzt sich am Anfang (nach langem Monolog) eine unglücklich liebende Frau in die Flammen und verschwindet in ihnen, danach schwillt das Wasser des Meeres bzw. des Rheins an, bis es schließlich alles überflutet und damit auch das Feuer löscht, die dunkle Wolke (bei Metastasio: Wolken), die über der Szene hängt, löst sich auf und ein hell erleuchteter Götterpalast wird sichtbar⁶.

⁵ Zitiert nach *Poesie del Signor Abate Pietro Metastasio*, Bd. II, S. 401f.

⁶ Die deutsche Textgestalt von Metastasios Szenenanweisung zur ‘Licenza’ entstammt einer bisher unveröffentlichten Übersetzung, die der Autor des vorliegenden Beitrags von beiden Fassungen der *Didone abbandonata* angefertigt hat. Die Wagner-Zitate (1), (2) und (3) gehören zum Text der *Götterdämmerung*, zitiert nach WAGNER, Richard: *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*, hrsg. von Dieter Borchmeyer. Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1983, Bd. III, S. 312, das Wagner-Zitat (4) zu den “Programmatischen Erläuterungen. Zur *Götterdämmerung* (1875)”, zitiert nach WAGNER: *Dichtungen und Schriften*. Bd. III, S. 369.

Metastasio	Wagner
<p><i>Indem sie die letzten Worte sagt, eilt Dido, um sich voll wilder Verzweiflung in die brennenden Ruinen des Palastes zu werfen, und verliert sich zwischen den Flammen, den Funken und dem Rauch, die bei seinem Einsturz emporschießen. Gleichzeitig beginnt das Meer am äußersten Horizont anzuschwellen und langsam gegen den Palast vorzudringen, wobei alles von oben durch dichte Wolken verdunkelt und durch den Lärm einer tosenden Sinfonia unterstützt wird. Während sie sich der Feuersbrunst nähern, steigt die Gewalt der Fluten im selben Maß wie die Stärke des Brandes an. Das wütende Spiel der Wogen, ihr schäumendes Aufschlagen an den Ruinen, häufiges Donnernrollen und zuckende Blitze, wie auch das unablässige Brausen des Meeres, das gewöhnlich mit schweren Stürmen einhergeht, stellen den unüberwindbaren Gegensatz der beiden feindlichen Elemente dar. Als zuletzt die siegreichen Fluten ganz über das erloschene Feuer triumphieren, wird der Himmel plötzlich heiter, die Wolken verflüchtigen sich, der schauerlichen folgt eine anmutige Sinfonia, und aus dem Schoß der nunmehr besänftigten Wellen steigt der prachtvoll erleuchtete Palast des Neptun empor. In der Mitte des Palastes sitzt auf seiner strahlenden Muschel, die von Seeungeheuern gezogen wird, und umringt von Scharen ausgelassener Nereiden, Sirenen und Tritonen, der Gott, welcher, gestützt auf den großen Dreizack, die folgenden Worte spricht.</i></p>	<p><i>(1) Sie hat sich stürmisch auf das Roß geschwungen, und sprengt es mit einem Satze in den brennenden Scheithaufen. Sogleich steigt prasselnd der Brand hoch auf, so daß das Feuer den ganzen Raum vor der Halle erfüllt, und diese selbst schon zu ergreifen scheint. [...]</i></p> <p><i>(2) der Rhein ist vom Ufer her mächtig angeschwollen, und wälzt seine Flut über die Brandstätte bis an die Schwelle der Halle. [...]</i></p> <p><i>(3) Plötzlich bricht das Feuer zusammen, so daß nur noch eine düstre Glutwolke über der Stätte schwebt; diese steigt auf und zerteilt sich ganz [...]</i></p> <p><i>(4) Am Himmel bricht sogleich von fern her ein dem Nordlicht ähnlicher Glutschein aus: in ihm gewahrt man, mit wachsender Deutlichkeit, den Saal von Walhall, mit den Göttern wie zur Gerichtssitzung darin [...].⁷</i></p>

⁷ Im Unterschied zu den “Programmatischen Erläuterungen”, aber auch der Partitur, fehlt der Hinweis auf “den Saal von Walhall” im Textbuch. Dieser Hinweis bringt jedoch ein erneutes Erstarken des Feuers mit sich. So werden die Götter, den “Programmatischen Erläuterungen” zufolge, “plötzlich” von einer “gewaltigen Flamme [...] ganz verhüllt”, ehe der Vorhang fällt. In der Partitur ist es der “Glutschein”, der sich “mit wachsender Helligkeit” am Himmel verbreitet und zu einem “wachsenden

Wenn die Szenenanweisung zur ‚Licenza‘ in der zweiten Fassung von Metastasios *Didone abbandonata* jedoch den Ausgangspunkt für den Schluss der *Götterdämmerung* bildete, dann muss man davon ausgehen, dass sich ebenso die musikalische Grundidee, die Metastasio in der Szenenanweisung für den Übergang der Haupthandlung in die ‚Licenza‘ formulierte, auf den Schluss der *Götterdämmerung* übertrug. Metastasio schreibt zuerst einen „tumulto di strepitosa sinfonia“ („Lärm einer tosenden Sinfonia“) vor, der später, sobald die Wasserfluten über das Feuer gesiegt haben und der Himmel plötzlich hell wird, in eine heitere Musik übergeht: „si cangia l’orrida in lieta sinfonia“ („der schauerlichen folgt eine anmutige Sinfonia“). Ganz in diesem Sinne setzen sich auch in der instrumentalen Schlussmusik aus Wagners *Götterdämmerung* nach anfänglichem „tumulto“⁸ ruhigere und milder gestimmte Töne durch, wenn die Rheintöchter sich den Ring aus Brünnhildes Hand zurückholen. Man hört im Orchester wieder ihren unbeschwerten „Weia! Waga!“-Gesang aus der ersten Szene des *Rheingold*, d.h. vom Anfang der *Ring*-Tetralogie, der schon hier mit dem Erlösungsmotiv aus dem dritten Aufzug der *Walküre*⁹ kombiniert wird¹⁰, welches – nach majestätischer Walhallmusik und einem nochmaligen Sich-Aufbäumen des Siegfriedmotivs¹¹ – auch das letzte Wort behält. So tritt, kurz vor Ende der Partitur, endgültig Ruhe ein, und das Erlösungsmotiv hebt abschließend mit großem, langem Atem an¹².

Alles spricht also dafür, dass Wagner den Schluss der *Götterdämmerung* nach dem Vorbild der zweiten Fassung von Metastasios *Didone abbandonata* entwarf. Damit ist am Ende seiner *Ring*-Tetralogie gleichermaßen Didos Selbstmord in den Flammen und die ausführliche, zur ‚Licenza‘ überleitende Szenenanweisung aufgehoben. Mit dem ‚Licenza‘-Bezug kann Wagner zuletzt auch eine dramaturgische Anlage abrunden, die mit einem Blick auf die vormenschliche Götterwelt im *Rheingold* an den Prolog der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts angeknüpft hatte, bevor in der *Walküre*, in *Siegfried* und der *Götterdämmerung* das Schicksal der menschlichen Gesellschaft im Zentrum stand, denn jetzt, am Schluss der *Götterdämmerung*, öffnet sich noch einmal der Horizont auf die Götter. Um Wagner richtig zu verstehen, ist es aber notwendig, nicht nur die Gemeinsamkeiten, sondern auch die Unterschiede zu

Feuerscheine“ wird, und es heißt weiter: „Als dieser endlich in lichteater Helligkeit leuchtet, erblickt man darin den Saal Walhall’s, in welchem die Götter und Helden, ganz nach der Schilderung Waltrautes im ersten Aufzuge, versammelt sitzen. – Helle Flammen scheinen in dem Saale der Götter aufzuschlagen. Als die Götter von den Flammen gänzlich verhüllt sind, fällt der Vorhang“. (WAGNER, Richard: *Götterdämmerung, Dritter Aufzug und Kritischer Bericht*, hrsg. von Hartmut Fladt [= Sämtliche Werke 13/III]. Mainz, B. Schott’s Söhne, 1982, S. 292, 295-297 und 303) Die „Schilderung Waltrautes im ersten Aufzuge“ beinhaltet, dass Wotan in der „Götter Rat“ den „Hochsitz“ einnimmt (WAGNER: *Dichtungen und Schriften*. Bd. III, S. 265).

8 Ab Takt 1502 (WAGNER: *Götterdämmerung, Dritter Aufzug und Kritischer Bericht*. S. 280).

9 Es wäre eine Überlegung wert, inwieweit Wagners Theaterinstinkt für die dortige Ankündigung der Geburt Siegfrieds durch Brünnhilde und den anschließenden ‚Lobpreis‘ Sieglindes – die Stelle mit dem Erlösungsmotiv – vom Evangelium nach Lukas angeregt wurde. Dann entspräche der Verkündigung der Geburt Jesu durch den Erzengel Gabriel, Lukas 1³⁰⁻³³, Brünnhildes Ankündigung “[...] / Denn eines wisse / und wahr‘ es immer: / den hehrsten Helden der Welt / hegst du, o Weib, / im schirmenden Schoß! – / [...]”, und Marias Antwort, Lukas 1³⁸, oder noch mehr Marias nach kurzem folgender ‚Lobpreis‘, das „Magnificat“, Lukas 1⁴⁶⁻⁵⁵, dem ‚Lobpreis‘ Sieglindes „Du hehrstes Wunder! / Herrliche Maid! / Dir treuen dank‘ ich / heiligen Trost! / [...] / meines Dankes Lohn / lache dir einst! / Leb wohl! / Dich segnet Sieglindes Weh!“

10 „Weia! Waga“-Gesang ab Takt 1527 (WAGNER: *Götterdämmerung, Dritter Aufzug und Kritischer Bericht*. S. 291), Erlösungsmotiv ab Takt 1538 (ebd., S. 293).

11 In Übereinstimmung mit dem erneuten Erstarren des Feuers (vgl. Anm. 7) werden schließlich auch Walhallmusik und Siegfriedmotiv wieder von den lohenden Flammen kleiner Notenwerte umzüngelt, die schon zu Beginn des instrumentalen Schlusses ab Takt 1502 aufschienen, bevor sie durch die fließende Wasserbewegung des Rheins abgelöst wurden.

12 Ab Takt 1594 (ebd., S. 303).

betonen, die seine Intention von Metastasios Vorbild absetzen. Dabei wird ersichtlich, dass bei ihm der Tod der liebenden Frau in den Flammen und das letztmalige Erscheinen der Götter in ihrer Bedeutung radikal von Metastasio abweichen und zudem aufs engste miteinander verbunden sind.

Ist Didos Selbstmord in den Flammen ein Ausdruck ihres persönlichen Scheiterns als Geliebte des Aeneas, das jedoch überdies ihr Scheitern als Königin von Karthago einschließt, deren politischer Verantwortung dem karthagischen Volk gegenüber sie nicht mehr nachkommt, indem sie es dem feindlich gesinnten König der Mauren ausliefert, so wächst Brünnhilde mit ihrem Akt der Selbstaufgabe, mit dem sie sich zu ihrer eigenen Liebe bekennt und zugleich der ganzen Welt die Liebe zurückgibt, sie vom Fluch der Lieblosigkeit erlöst¹³, weit über Dido hinaus. Unmissverständlich weist Brünnhildes Tod auf den Erlösungstod Jesu am Kreuz zurück und erhält damit eine neue, nur aus der christlichen Tradition heraus begreifbare Bedeutung¹⁴. Wagners weibliche Hauptfigur ist eine starke Frau, die ihren Tod in einen Sieg für die ganze Welt verwandelt, stärker als Dido, die ihrem Liebeskummer erliegt, aber auch stärker als etwa die Titelfigur von Vincenzo Bellinis *Norma* (Libretto von Felice Romani), die, wenn sie den Tod auf dem Scheiterhaufen wählt, zwar mutig ihr Schicksal bejaht, sich damit aber dem Status quo der heiligen Gesetze fügt, anstatt ihn in Frage zu stellen¹⁵.

Indem Brünnhildes aufopfernder Erlösungsakt die Welt vom Bösen reinigt, macht er aber erst das –von Göttervater Wotan selbst ersehnte– Ende der schuldbeladenen Göttergesellschaft und ihrer Führerrolle möglich. Brünnhilde befreit also, auf nicht gewaltsame Weise und ohne blutige Folgen, die Menschheit von der aristokratischen Bevormundung durch die Götter und bewirkt damit einen Umsturz des politischen Systems; die revolutionären Implikationen ihrer Tat sind unübersehbar. So spiegelt sich in den Ereignissen am Ende der *Ring*-Tetralogie das Beseitigen des absolutistischen Regimes und der Wandel von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaft, wie er sich in Europa seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert vollzog (mit dem herausstechenden Ereignis der Französischen Revolution). Es ging Wagner demnach mit seinem Rückgriff auf die barocke ‚Licenza‘ keineswegs um die Huldigung an ein auf göttlicher Autorität beruhendes Herrschertum, sondern, wie der Titel seines Stücks –*Götterdämmerung*– ja deutlich genug sagt, um dessen Überwindung¹⁶. Im ‚Licenza‘-Bezug realisiert Wagner einen bewussten

13 Man vgl. dazu die in ihrer Haltung diametral entgegengesetzte Hasstirade, die Dido bei Vergil, *Aeneis*, IV. Buch, Vers 590-629, vor ihrem Tod auf dem Scheiterhaufen dem scheidenden Aeneas nachschickt. Wie anders klingen da die letzten Worte Brünnhildes!

14 Ein weiteres Mal (vgl. Anm. 9) bestätigt sich hier Wagners starke Verwurzelung im Christentum, die ja nicht nur im *Ring des Nibelungen*, sondern auch in seinem übrigen Werk unübersehbar ist.

15 Ein interessanter Zusammenhang zwischen Bellinis *Norma* und Wagners *Ring* zeigt sich, wenn man Wagners Schrift „Der Nibelungen-Mythus: Als Entwurf zu einem Drama“ aus dem Revolutionsjahr 1848 liest, denn dort sind Brünnhilde und Siegfried im Tode ausdrücklich wieder vereint, wie es auch für Norma und Pollione gilt: „Unter feierlichen Gesängen schreiet Brünnhild auf den Scheithaufen zu Siegfrieds Leiche. [...] Die Flammen sind über Brünnhild und Siegfried zusammengeschlagen: –plötzlich leuchtet es im hellsten Glanze auf: über einem düstern Wolkensaume erhebt sich der Glanz, in welchem Brünnhild [...] als Walküre Siegfried an der Hand von dannen geleitet“. (WAGNER: *Dichtungen und Schriften*. Bd. II, S. 285) Es sei daran erinnert, dass der junge Wagner in einer Schrift mit dem Titel „Bellini. Ein Wort zu seiner Zeit“ (1837) die *Norma* dafür lobte, dass „sich selbst die Dichtung zur tragischen Höhe der alten Griechen aufschwingt“ (ebd., Bd. V, S. 27).

16 Dies erklärt am Ende der *Götterdämmerung* auch das erneute Erstarken des Feuers, in dem die Göttergesellschaft umkommt (vgl. Anm. 7 und 11). Allein schon deshalb ist es Wotan, anders als dem Meeresherrn Neptun bei Metastasio, nicht mehr möglich, das Wort zu ergreifen. Seine Zeit ist um, so dass das eigentliche Kernelement der ‚Licenza‘, der Sprachvortrag aus dem Munde des Gottes, fehlt.

Abschied, ein Sich-Distanzieren von einem gesellschaftlich-politischen Zustand der europäischen Geschichte, der als anachronistisch gelten und, sollte es nicht schon geschehen sein, endgültig überwunden werden muss¹⁷. Damit erhält die 'Licenza' am Ende der *Ring*-Tetralogie einen neuen Aussagewert, genauer: Ihre ursprüngliche Bedeutung als unmittelbarste und augenfälligste Verherrlichung der alten Gesellschaftsordnung auf der Opernbühne wird ins Gegenteil verkehrt.

Recibido:10/04/2011

Aceptado: 03/06/2011

17 Dasselbe Jahr 1848, in dem Wagner das *Ring*-Projekt beginnt, sieht ihn ja auch als Revolutionär, und als solcher schreibt er etwa in der anonymen Schrift "Wie verhalten sich republikanische Bestrebungen dem Königtum gegenüber?": "Das Ziel fest ins Auge gefaßt, wollen wir daher zunächst *den Untergang auch des letzten Schimmers von Aristokratismus*" (ebd., S. 211).