

Bernd Oberhoff
Richard Wagner
Der Ring des Nibelungen

I M A G O
Psychosozial-Verlag

Bernd Oberhoff

Richard Wagner
Der Ring des Nibelungen

Eine musikpsychoanalytische Studie

Psychozial-Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Originalausgabe

© 2012 Psychosozial-Verlag

Walltorstr. 10, D-35390 Gießen

Fon: 06 41 - 96 99 78 - 18; Fax: 06 41 - 96 99 78 - 19

E-Mail: info@psychosozial-verlag.de

www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: Richard-Wagner-Büste von Arno Breker

Umschlaggestaltung & Layout: Hanspeter Ludwig, Wetzlar

www.imaginary-world.de

Satz: Andrea Deines, Berlin

Druck: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN 978-3-8379-2179-3

Inhalt

Vorwort

I. Der analysierende Gang durch die vier <i>Ringopern</i>	11
Einleitung	11
Das Rheingold	17
1. Wo alles begann: Im Es	18
2. Die narzisstische Wunde – Die Unreife und Hilflosigkeit des Neugeborenen	20
3. Der Schatz im Mutterschoß – das Rheingold	24
4. Die Urschuld – Der Raub des Rheingolds	26
5. Die prächtig prangende Burg	30
6. Loge – Der virtuose Stratege	34
7. Nibelheim – Der finstere Ort der Analität	42
8. Nibelheim – Der finstere Ort des Sadismus	49
9. Das Ausrauben und Ausgeraubtwerden reinszeniert sich: Der 2. Raub des Rheingolds	53
10. Der 3. Raub des Rheingolds	59
11. Die machtvolle archaische Mutter-Imago	61
12. Wotans Sturz in ein innerpsychisches Dilemma	64
13. Die Regenbogenbrücke: Wotans halluzinatorische Lösung für sein innerpsychisches Dilemma	68
Kurzzusammenfassung der psychologischen Sinnenebene des <i>Rheingold</i> .	72

Die Walküre	75
1. Einleitung	76
2. Die Ouvertüre	77
3. Der verfolgte namenlose Fremde	78
4. Wehvalt und das wütende Heer der Verfolger	80
5. Die Fusion mit dem guten Objekt	86
6. Das väterliche Schwert als Retter aus sehrender Not	93
7. Fricka als grausame Rächerin	95
8. Wotans tiefste Erniedrigung	100
9. Das In-Stücke-Fallen von Schwert und Selbst	105
10. Brünnhildes Ungehorsam gegen Wotan	107
11. Delegation des Schuldkomplexes durch projektive Implantation	111
12. Die Walküren – Wotans Abwehrkräfte	114
13. Der unerbittlich strafende »Wolfe«	117
14. Wotans tiefstes Geheimnis enthüllt sich	121
15. Wotans Abschied	127
16. Das gemeinsame »Projekt Siegfried«	131
Kurzzusammenfassung der psychologischen Sinnebene der <i>Walküre</i>	133
 Siegfried	 135
1. Einleitung	136
2. Die Ouvertüre: Eine »Mentalisierungssinfonie«	138
3. Mimes Grübelzwang und Siegfrieds Vaterhass	140
4. Ein Wanderer, von dem eine beängstigende Drohung ausgeht	147
5. Siegfried als Zauberschmied: Die magische Produktion eines »falschen Phallus«	149
6. Ein düsteres Szenario kündigt sich an: Der teuflische Tritonus	154
7. Siegfrieds Ausflug in eine schöne heile Welt	157
8. Im Märchenland: Siegfried der Drachentöter	160
9. Siegfrieds zweiter Vatermord	165
10. Die Sehnsucht nach Rückkehr zur vollkommenen Mutter	171
11. Wotan trotzt gegen Mutter Erda	173
12. Wotan und Siegfried – zwei anti-ödipale Kumpane	177
13. Brünnhilde, die Muttergeliebte	181
14. Erste Schatten über dem Liebesglück	187
Kurzzusammenfassung der psychologischen Sinnebene des <i>Siegfried</i>	191

Götterdämmerung	193
1. Einleitung	194
2. Die Nornen: Prophetinnen einer jenseitigen Welt	195
3. Siegfrieds Aufbruch: wohin?	198
4. Auf der Suche nach dem idealisierbaren Vater	201
5. Brünnhildes Kampf um Abgrenzung vom Vater	207
6. Siegfrieds »verkappte« Separationsaggression gegen Brünnhilde	209
7. Alberich und Hagen: Das Duo des zähen Hasses	214
8. Verrat, Betrug, Täuschung – die dunklen Regungen drängen ans Licht	215
9. Das Trio der rächenden Verfolger	219
10. Die Rheintöchter: Ein Spiel um das Hergeben und Nicht-Hergeben-Wollen	222
11. Siegfrieds Tod	227
12. Hagen, der wilde Eber	230
13. Brünnhildes apokalyptisches Erlösungsritual	233
14. Der Abschied aus der Realität oder das bedrückende Scheitern	238
15. Das Doppelantlitz der grandiosen Schlussbilder	240
16. Schluss	242
Kurzzusammenfassung der psychologischen Sinnenebene der <i>Götterdämmerung</i>	243
Was übrig bleibt: Eine Vielzahl an offenen Fragen	244
II. Die Leitmotive	247
1. Leitmotive als primäre körpersinnliche Empfindungen (Beta-Elemente)	248
2. Leitmotive als mentale Denkelemente (Alpha-Elemente)	254
3. Von der Wahrheit des sinnlichen Empfindens	261
4. Die vier Methoden der Bedeutungsanalyse von Leitmotiven	264
5. Bedeutungsanalyse von Leitmotiven	266
5.1. Leitmotive des Urnarzissmus	269
5.2. Leitmotive der Analität/Aggression	275
5.3. Leitmotive des frühen Ichs	284
5.4. Zwei Leitmotive als untransformierte Beta-Elemente: »Weibes Wonne und Wert«-Motiv und Speer-/Vertrags-/Introjekt-Motiv	309

III. Richard Wagner – das unkontaminierte Kind	321
1. Die Idealisierung der frühen Mutter	323
2. Die »selbstlose« Cosima	325
3. Wagners Kampf gegen das Männliche	328
4. Das Alter und die nachlassenden Abwehrkräfte	332
5. Was Wagner nicht denken konnte	336
IV. Das Orchester	345
1. Das Orchester als Bewältiger der affektiven Fluten	346
2. Das Orchester in seiner Fähigkeit zur Reverie	350
3. Das Orchester als bewältigte affektive Fluten	352
4. Das Orchester als Therapeut: Das unsichtbare Orchester und der unsichtbare Analytiker	356
5. Das Orchester als Wagner-Ich: Hypervigilanz und omnipotentes Kontrollbedürfnis	360
6. Das Publikum als mütterlicher Container	362
7. Bayreuth – ein Ort der inneren Sammlung und Transformation	364
8. Die unendliche Orchestermelodie	367
8.1 Die »große Waldmelodie« als das vielstimmige Unbewusste	369
8.2 Orchestermelodie und Gebärde. Der Ausdruck des Unaussprechlichen	371
9. Wie erfolgreich war Wagners Selbstheilungsversuch?	375
V. Im Unendlichkeitsraum	379
1. Das Wunderreich der Nacht	381
2. Die symmetrische Logik	387
3. Das Prinzip Symmetrie im <i>Ring</i>	393
4. Die Erlösung in den Unendlichkeitsraum	404
5. Schlussgedanken: Wagners Wahrheit und Wagners Unwahrheit	407
Literatur	409
Anhang: Notenbeispiele aller im Text erwähnten Leitmotive	413

Vorwort

Vierundsechzig Jahre lang habe ich einen großen Bogen um Wagners musikalisches Werk gemacht. Mir gefiel seine Musik nicht. Sie erschien mir unangenehm schwülstig und pathetisch. Mehr der Not als der Lust gehorchend, fand ich es dann ab einem bestimmten Zeitpunkt unumgänglich, mich als musikpsychoanalytischer Forscher und Autor von Opernbüchern zumindest ansatzweise auch mit den Musikdramen Wagners vertraut zu machen. Folglich begann ich damit, mich in Wagners zentrales Werk, den *Ring des Nibelungen*, einzuhören. Dies wurde mir nicht leicht gemacht, weil sich sogleich ein Hindernis vor mir aufbaute, das mich ziemlich unwillig machte. Es wurde deutlich, dass es unabdingbar war, zunächst einmal die Leitmotive zu kennen und hörend wiederzuerkennen, um auf der Höhe des Geschehens zu sein. So etwas war mir bislang noch nie begegnet, dass man zuerst eine aufwendige mentale Arbeitsleistung vollbringen muss, um Zugang zu einer Musik zu erlangen. Zur grundsätzlichen Unlust an Wagners Musik hatte sich also noch ein zweites Hindernis hinzugesellt, das überwunden werden wollte.

Bei der Bewältigung dieser beiden Widerständigkeiten sind mir zwei Hör-CDs hilfreich gewesen, zum einen »Wagners *Ring*-Motive« (von Sven Friedrich und Gerhard K. Englert) und »Klangmagier der Romantik« (von Stefan Schaub). Mit zuerst genannter CD fand ich Zugang zur Welt der Wagnerschen Leitmotive, die dann später zu meinem zentralen Forschungsgegenstand werden sollten und durch Stefan Schaub kommentierte Hörbeispiele romantischer Musik entwickelte sich in mir eine neue Hörhaltung. Ich begann, auf Klänge und Klangqualitäten statt auf Melodien und Harmoniefortschreitungen zu achten, und bekam über diesen Weg Zugang zur unendlichen Vielfalt, ja – zunehmend mehr – zur faszinierenden Vielfalt des Wagnerschen Klangzaubers. Den Rest

hat meine über vier Jahre andauernde, nahezu klösterliche Beschäftigung mit Wagners Nibelungenepos erbracht, ein Weg, der von Abneigung über Bewunderung bis hin zu Faszination führte.

Wagners Nibelungendrama ist ein Universum, in das einzutauchen mir nicht nur eine neue Hörhaltung abverlangte, sondern mich auch auf psychologischer Seite zwang, mich in unvertraute Themenbereiche und Konzepte einzuarbeiten. Das Ergebnis dieser Mühen ist das vorliegende Buch. Es bietet – so denke ich – eine Fülle an neuen und unerwarteten Erkenntnissen und doch wurde in mir der Eindruck zunehmend stärker, das dies erst der Anfang sein kann. Wir betreten mit Wagners *Ring* eine Welt, die in vielfacher Hinsicht entgrenzend und entgrenzt ist. Anfangs hat mich verwirrt, dass sich hinter jeder Bedeutung, bei vertieftem Nachdenken, sogleich eine zweite, dritte, vierte, fünfte Bedeutung auftat, wie bei der russischen Babuschka-Puppe, die immer noch eine weitere Puppe in sich birgt. Angesichts dieser schwindelnden Grenzenlosigkeit war es geradezu überlebensnotwendig, mich in meiner Arbeit zu begrenzen. Ich habe bezüglich Wagners Œuvre weder rechts noch links geschaut, weder auf seine frühen, noch auf seine romantischen Opern, noch auf *Meistersinger* und *Parsifal* (nur die Beschäftigung mit *Tristan und Isolde* wurde an einem bestimmten Punkt unumgänglich), sondern – mit dieser einen Ausnahme – nur auf den *Ring*. Und in der Beschäftigung mit dem *Ring* war es ab einem bestimmten Punkt dann nicht mehr wichtig, dass sich über die gefundenen hinaus noch weitere Bedeutungen und Deutungen anboten, sondern ich habe mich auf die Stimmigkeit und Plausibilität meiner dargelegten Sinngehalte konzentriert, wohlwissend, dass es gleichsam zum Prinzip gehört, dass für viele Bilder und Szenen die Zahl möglicher Bedeutungen gegen unendlich tendiert. Es ist in Wagners Epos wie in einem guten Traum, in welchem in einem einzigen Bild eine unbestimmbare Zahl an Bedeutungen verdichtet sein können.

So ist mit diesem Buch – was die musikpsychoanalytische Beschäftigung mit Wagners *Ring* angeht – ein Anfang gemacht, der sich vor allem als ein Anstoß zu weiterer Forschung versteht. Es warten im schillernden Universum von Wagners *opus magnum* sicherlich noch etliche verborgene Schätze darauf, entdeckt, bestaunt und geborgen zu werden.

Bernd Oberhoff
im Frühjahr 2012

I. Der analysierende Gang durch die vier *Ring*operen

Einleitung

Wagners vierteiliges Bühnenfestspiel *Der Ring des Nibelungen* besteht aus vier abendfüllenden Opern, dem *Rheingold* (Vorabend), der *Walküre* (1. Tag), *Siegfried* (2. Tag) und der *Götterdämmerung* (3. Tag). Wagner hatte die *Götterdämmerung* bereits fertiggestellt, als ihm zu Bewusstsein kam, dass man Siegfrieds Tod nur verstehen kann, wenn man auch über seine Kinderjahre unterrichtet ist. So entstand der *Junge Siegfried* (später: *Siegfried*), worin das Heranwachsen des jungen Helden bei seinem Ziehvater Mime geschildert wird. Doch auch das erschien Wagner als zu kurz gegriffen und so brach er in noch davor liegende Zeiten auf, gleichsam in die Urfrühe menschlichen Daseins. Wagner proklamierte als sein Ziel: »Ich will dem Publikum eine Kulturepoche vor Augen führen, die jeder Erfahrung oder Anknüpfung an eine Erfahrung fern liegt« (Wagner 1907, S. 187). Diese Ausgangslage deutet bereits darauf hin, dass die *Ring*tetralogie als ein Entwicklungs-drama konzipiert ist, und zwar ein Drama, das in jener Lebenszeit ihren Ausgang nimmt, die vor unser aller bewussten Erinnerung liegt.

Man tut sich in der Zukunft der Deuter allenthalben schwer damit, dem Bühnengeschehen von Wagners *Ring* einen schlüssigen Sinn abzugewinnen. Das Handlungsgeschehen enthält viel Bizarres und Fantastisches, hinzu kommen augenscheinliche Widersprüche, sodass viele Exegeten angesichts dieser Hürde gleich von Anfang an die Flinte ins Korn geworfen haben und dazu übergegangen sind, die Handlung als vergnüglichen Schwank zu erzählen. Das gibt zwar keinen Sinn, regt aber immerhin zum Schmunzeln an. Bei Loriots *Ring*erzählung weiß man, dass es um nichts weiter geht als um eine Karikatur.

Bei vielen seriösen Sachbüchern dagegen ist es meist die Hilflosigkeit dem Handlungsgeschehen gegenüber, die die Autoren Zuflucht zur Komik nehmen lässt. Dazu gehört auch jener humorig gemeinte Versuch eines Juristen, unter Zuhilfenahme des Strafgesetzbuches die unübersehbare Fülle an Scheußlichkeiten und Ungeheuerlichkeiten im *Ring* in ihrer strafrechtlichen Relevanz zu bewerten (Pidde 2003). Spätestens bei diesem Unterfangen müsste die Einsicht dämmern, dass die Ansiedlung der Opernhandlung im Umfeld strafmündiger Bürger nicht gemeint sein kann.

Dass es so aussichtslos erscheint, einen schlüssigen Sinn zu formulieren, könnte darin seine Ursache haben, dass Wagners Nibelungendrama zu vieldeutig ist und sich gleichsam jeglicher Sinnfixierung entzieht. Es ist jedoch auch möglich, dass man sich nur deshalb so schwertut, weil man im falschen Umfeld fündig werden will. Man sollte tunlichst nicht außer Acht lassen, dass es sich beim *Ring des Nibelungen* um ein mythisches Geschehen handelt, und zudem um einen von Wagner persönlich hergestellten Mythos, der mit den zugrunde liegenden Quelltexten vorwiegend nordischer, germanischer, aber auch altgriechischer Überlieferungen nur sehr lose verbunden ist. Mythen haben sich seit jeher als Versuche zu erkennen gegeben, das nicht beobachtbare, schwer zu benennende, aber äußerst dramatische und drängende Geschehen in den unergründlichen Tiefen der menschlichen Seele in sichtbare Szenen zu transformieren. Mythen versuchen, einen scheuen Blick in die Abgründe und Finsternisse unbewusster intrapsychischer und interpsychischer Prozesse und Ereignisse zu werfen. Das hat offensichtlich auch Wagner im Sinn gehabt. Unklar bleibt nur, wo das Handlungsgeschehen seines Musikdramas in diesem schwer zugänglichen Gelände kartografisch zu verorten ist. Vom Meister sind dazu nur vage Angaben überliefert. Er hat es der Nachwelt – also uns – überlassen, diese Untiefen zu erkunden und zu benennen.

Nach Sigmund Freud ist nicht nur der forschende Psychoanalytiker, sondern auch der Künstler als ein Experte für die unbewussten Vorgänge im Menschen anzusehen; Freud räumt dem Künstler sogar den Vorrang ein. Der Unterschied zwischen beiden liegt seiner Meinung nach in der unterschiedlichen Vorgehensweise. Der Wissenschaftler findet zu den Gesetzen der seelischen Vorgänge durch die Beobachtung anderer Menschen, der Künstler hingegen

»richtet seine Aufmerksamkeit auf das Unbewusste in seiner eigenen Seele, lauscht den Entwicklungsmöglichkeiten desselben und gestattet ihnen den künstlerischen Ausdruck, anstatt sie mit bewußter Kritik zu unterdrücken. So erfährt er aus sich, was wir bei anderen erlernen, welchen Gesetzen die Betätigung dieses

Unbewußten folgen muß, aber er braucht diese Gesetze nicht auszusprechen, nicht einmal sie klar zu erkennen, sie sind infolge der Duldung seiner Intelligenz in seinen Schöpfungen verkörpert enthalten« (Freud 1906, S. 120f.).

Was Freud hier formuliert, trifft für Wagner in besonderer Weise zu. Wir werden beim analysierenden Gang durch den *Ring*zyklus erleben, wie tiefgründig Wagner in das Unbewusste seiner Seele zu schauen vermag und wie treffsicher er die dort vorherrschenden Entwicklungsmöglichkeiten und -gesetzmäßigkeiten künstlerisch auszudrücken weiß. Dies ist umso erstaunlicher, da Wagner selbst als eine recht konflikthafte Persönlichkeit anzusehen ist, und es folglich nicht ausbleiben kann, dass auch seine psychischen Defizite im Bühnengeschehen eine Widerspiegelung erfahren. Doch jenseits der persönlichen Pathologie enthält Wagners *opus magnum* eine bemerkenswerte Tiefenschärfe für die Vielfalt und für die Gesetzmäßigkeiten der menschlichen Psyche allgemein.

Bereits in meinen früheren musikpsychoanalytischen Analysen, z. B. von Mozartopern, hatte eine unterhalb der bewussten Ebene liegende zweite Sinnebene eine Rolle gespielt. Der adoleszente Tamino und die zur Frau heranreifende Pamina (*Zauberflöte*) erleben auf ihrem Reifungsweg immer wieder einmal Einbrüche frühkindlicher Ängste. So etwa, wenn Pamina durch das abgewandte Verhalten Taminos in tiefe Verlassenheitsängste stürzt, wie sie vom kleinen Kind erlebt werden, wenn es glaubt, die so existenznotwendige, liebevoll sorgende Mutter verloren zu haben. Es gibt eine Fülle von solchen punktuellen Rückbezügen auf frühkindliches Erleben und Verhalten. Doch bei Mozart bleibt die erwachsene Persönlichkeit stets im Vordergrund, selbst in denjenigen Situationen, in denen sich tiefere Erlebnisschichten ins Verhalten einmischen.

Das ist im *Ring des Nibelungen* anders. Hier wird die zweite Sinnebene gleichsam zur ersten gemacht. Wagner steigt hinab zu den Urszenen in der Frühzeit unseres Daseins und bringt diese auf die Bühne. Wir sollten uns als Zuschauer nicht davon irritieren lassen, dass er diese phantasmatischen Kindheitsdramen von erwachsenen Protagonisten spielen lässt. Zum einen gilt der Ausspruch von Wagners Freund Engelbert Humperdinck, »im Herzen sind wir alle Kinder« (zit. n. Abell 1962, S. 191), zum anderen weiß jeder Komponist, so auch Wagner, dass kaum ein Zuschauer diese originalen Szenen in originaler Besetzung sehen möchte. So muss auch Wagner den Weg über den Mythos gehen und die uns alle betreffenden frühkindlichen Erfahrungen so entfremden, dass sie den Zuschauern wie seltsame, ferne Begebenheiten erscheinen, die mit den eigenen Lebenserfahrungen nichts zu tun haben. Das ist die Brechung,

die im künstlerischen Ausdruck unbewusster lebensgeschichtlicher Prozesse erfolgt. Dabei muss der Schöpfer die dargestellten unbewussten Geschehnisse weder erkennen noch verstehen, wie Freud im erwähnten Zitat bereits angemerkt hat. Geniale Werke zeichnen sich dadurch aus, dass sie Eingebungen des Unbewussten sind. Die bewusste Persönlichkeit ist jeweils nur der kompetente Handwerker, der für die Umsetzung und Realisierung der aus dem Unbewussten einströmenden schöpferischen Ideen zuständig ist.

Es erscheint mir vernünftig, bei Versuchen der Sinndeutung von Wagners *Ring*, sich an dessen Absichtserklärung zu halten, dass er den Zuschauer in eine Daseinsepoche zurückführen will, »die jeder Erfahrung oder Anknüpfung an eine Erfahrung fern liegt«. Wagner hat damit vermutlich die prähistorische Menschheitsgeschichte gemeint, und es ist wohl nicht ganz zufällig, dass sich in gleicher Zeit ein Zeitgenosse Wagners, ein Jurist und Altertumsforscher mit Namen Johann Jakob Bachofen aufgemacht hat, durch ein gezieltes Studium frühhistorischer Schriften ein Bild der menschlichen Urzeit zu entwerfen. Wir werden hin und wieder auf Bachofens Erkenntnisse zurückkommen. Nun wissen wir aber mittlerweile, dass es nicht nur phylogenetisch, sondern auch ontogenetisch eine »prähistorische Zeit« gibt, die jeder Anknüpfung an eine bewusste Erfahrung fern liegt. Dazu gehören unsere Pränatalzeit und die ersten Lebensjahre, an die zu erinnern uns eine Amnesieschranke hindert. Dass es Wagner unbewusst um diese Frühzeit gegangen ist, dafür spricht schon die Wahl des mythischen Genres, bei dem es bekanntlich nicht um die Benennung von historischen, sondern von psychischen Wahrheiten geht. Um welche psychischen Wahrheiten es sich handelt, zu deren musikdramatischer Darstellung es Wagner gedrängt hat, soll im Folgenden dargelegt werden.

Zum Verständnis des Textes sei bereits vorab auf eine Eigentümlichkeit hingewiesen: Freud hatte es als eine Besonderheit moderner Dichter bezeichnet, »die Konfliktströmungen seines Seelenlebens in mehreren Helden zu personifizieren« (Freud 1906, S. 221). Auch Wagner muss zu dieser Art moderner Dichter gezählt werden, denn die vielgestaltigen Aspekte seines Entwicklungsdramas werden nicht nur von einem, sondern von unterschiedlichen »Helden« zur Darstellung gebracht, die sich jeweils ganz bestimmten Phasen bzw. »Konfliktströmungen« aussetzen und diese zu bewältigen versuchen.

Und noch ein letzter Hinweis: Der erfahrene Wagnerhörer weiß, dass im *Ring* kleinste musikalische Motive, die sogenannten Leitmotive, eine bedeutende Rolle spielen. Es ist zweifellos von großem Vorteil, wenn man sie kennt. Entsprechend werden insgesamt 46 von ihnen im Text und auch als Notenbeispiele eine Erwähnung finden. Zum Nachschlagen sind alle Leitmotive in numerischer Reihenfolge im Anhang noch einmal aufgeführt.

Es ist mir abschließend ein Anliegen, jenen psychoanalytischen »Vordenkern« meine Reverenz zu erweisen, aus deren Schriften ich wichtige Anregungen für mein Verstehen der *Ring*tetralogie erhalten habe. Neben meinen vertrauten Gewährsleuten Sigmund Freud und Melanie Klein sind hier insbesondere Béla Grunberger und Janine Chasseguet-Smirgel zu nennen, deren umfangreiche Arbeiten über den menschlichen Narzissmus sowie über die Dialektik von Narzissmus und Trieb mir wichtiges Hintergrundwissen für das Verstehen und Decodieren von Wagners *Ring* geliefert haben. Die beiden Forscher sind auch insofern Vorbilder für mich, als sie aktiv und erfolgreich vorgemacht haben, dass neben der klinischen Praxis auch die Schöpfungen der Kunst geeignet sind, uns in dem Bemühen, die menschliche Seele zu verstehen, wichtige Einsichten zu vermitteln.

Doch nun sollten wir uns dem Sog der Tiefe nicht länger entziehen, sondern willig hinab auf den Grund des Rheins tauchen, wo uns Wagner mit nicht erinnerbaren, aber gleichwohl dramatischen Erfahrungen aus der Prähistorie unseres Lebens überraschen will.