

Richard Wagners „Parsifal“

Kunstreligion oder religiöse Kunst?

VON PETER HOFMANN

Die „Tendenz, alles, auch das Tragische, gleichsam schön erscheinen zu lassen, dieses Spielen mit der Sache“¹ macht der späte Richard Wagner dem bewunderten Vorbild Goethe zum eigentlichen Vorwurf. Gilt er nicht auch ihm selbst? Gemeint ist der Vorwurf spielerisch-schönen Scheins. Dieser Schein kann ironische Brechung sein oder in ästhetischer Überformung des „Tragischen“ zum täuschenden Anschein einer falschen Versöhnung werden, die den Bruch im Ganzen überspielt. Das Ganze und sein Bruch, der fundamentale ästhetische Anspruch von Autor bzw. Werk und dessen ins Utopische verweisendes Scheitern bezeichnen genau genug das Paradox, für das der (von Wagner gerade nicht benutzte) Terminus „Gesamtkunstwerk“ einsteht.² Denn die Ästhetik Wagners verweist auf Revolution und Zukunft, ohne zunächst zu bestimmen, ob und wie dieser totale und darin gerade nicht „affirmative“ Anspruch eines „Kunstwerks der Zukunft“ zu realisieren sei. Insoweit dieser Anspruch fundamental ist und spätestens im „Parsifal“ ausdrücklich eine religiöse Dimension eröffnen will, fordert er eine fundamentale theologische Auseinandersetzung unmittelbar heraus.

Deren Gegenstand kann nicht die schlichte Alternativ-Frage sein, ob Wagners Werk eine mit dem christlichen Glauben konkurrierende „Kunstreligion“ begründe oder doch im Horizont einer irgendwie zu bestimmenden „christlichen Kunst“ verständlich bleibe. Denn klärungsbedürftig scheint grundsätzlich beides, und die ästhetische Frage, die Wagners Werk aufwirft, zieht soteriologische und eschatologische Fragen nach sich, wie sich zeigen wird. Darum kann die (ohnehin bedenklich schmale) theologische Wagner-Rezeption für die folgenden Überlegungen keine größere Bedeutung haben. Kein theologisches Lexikon verhilft ihm zu Stichwortehren.

¹ Cosima Wagner. Die Tagebücher. Bd. I: 1869–1877, Bd. II: 1878–1883 (hg. v. M. Gregor-Delín und D. Mack). München/Zürich 1976–1977, hier Bd. II, 1044 (11.11.1882) [künftig zit.: CT mit röm. Bd.-Nr.]. Die zitierte Äußerung bezieht sich auf den entscheidenden ästhetischen „Bruch“ am Ende der „Wahlverwandschaften“, den Goethe ironisch-romantisch stilisiert: die Verklärung Otilies als Heilige, die gemeinsame Auferstehungserwartung Otilies und Eduards.

² Für jeden Wagner-Diskurs ist zu beachten: Das begriffliche Instrumentarium, mit dem üblicherweise über Wagner gehandelt wird, arbeitet mit Termini technici, die von Wagner bestenfalls geduldet, nicht aber selbst gebildet und grundlegend eingeführt worden sind. „Gesamtkunstwerk“ taucht in den Zürcher Revolutionsschriften peripher und in einem bestimmten historischen Kontext auf, „Musikdrama“ ist ein von Wagner zurückgewiesener Begriff Nietzsches, und „Leitmotiv“ erscheint bereits vor den Themenlisten Hans von Wolzogens in der Weber-Monographie von Friedrich Wilhelm Jähns (1870). So wären die Grundbegriffe strenggenommen sämtlich in Anführungszeichen zu setzen, wenn sie unvermeidlich zu verwenden sind. Authentisch sind dagegen die Termini „romantische Oper“ (für „Lohengrin“), „Handlung“ (für „Tristan“) und „Bühnen(weih)festspiel“ für den „Ring“ bzw. „Parsifal“.

Von Anfang an richtet sich die polemische Abwehr gegen den quasi-sakralen Charakter der Bayreuther Institution und ihrer Gemeinde, wie die zeitgenössischen „Stimmen aus Maria Laach“ nach der Uraufführung des „Parsifal“ belegen. Problematischer als solches kulturkämpferische Pathos gegen eine vermeintliche neudeutsche Theaterreligion erscheinen allerdings theologische Adaptionen im Gefolge Houston Stewart Chamberlains und Arthur Gobineaus; sie nehmen zwar Wagners Kritik religiöser Institutionen auf, wollen aber aus seinen Spätschriften eine christlich-germanische Religion gegen die katholische und lutherische Orthodoxie ableiten. Das gilt für die von Pastor Otto Hartwich im Bremer Protestantenverein gehaltenen Vorträge unter dem Buchtitel „Richard Wagner und das Christentum“ (1903)³. Sie greifen liberaltheologisch Wagners Spott über die „Tütendreher, Hofräte und Herr-Jesus-Männer“⁴ auf: Wenn der Bayreuther Gesamtkunstwerker der Kirche den „Makel des theatralischen Gaukelspiels“ attestiert⁵ und damit den gegen ihn erhobenen Vorwurf umkehrt, stimmt ihm der liberale Theologe zu. Das bloß formale kirchliche Christentum verdecke in beiden Konfessionen „das Wahre und Göttliche der Religion“, der Gottesdienst werde nur anstandshalber abgehalten. Wagners Religionskritik – diese „Keulenschläge gegen die Pforten der Kirche“⁶ – erkennt Hartwich durchaus in ihrer engagierten Christozentrik an. So spricht nicht nur der linkshegelianische Revolutionsdichter, der 1849 ein nichtvertontes Drama „Jesus von Nazareth“ schrieb, sondern der fromme „Ketzer“, der den Konfessionen mit der Frage entgegentritt: „Wer kennt denn nun noch Jesum?“⁷ Nicht als illegitimer Konkurrent der Christentümer, sondern als Retter der christlichen Religion tritt Wagners Kunst ihr Erbe an. Solche Religionskritik aus Religion flüchtet sich auch mit katholischem Anspruch in die esoterische Aura des Kunstwerkes, wie Richard von Kralik im „Gralsbund“ und später sein Schüler Anton Orel mit einem zwölbändigen Wagner-Opus „Der deutsche Prophet“ (1936) bezeugen. Von Hegel her hat

³ Hartwich beruft sich dabei durchgehend auf Chamberlains folgenreiches Wagner-Buch und gelegentlich auf Gobineau (Richard Wagner und das Christentum. Leipzig 1903, 148).

⁴ So zitiert bei O. Hartwich (Anm. 3), 41, aus: Kunst und Klima (1850), Wagners Nachtrag zum „Kunstwerk der Zukunft“, in: Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bde. I–XII. Leipzig 1871–1911 [künftig zit.: GSD mit röm. Bd.-Nr.; Text und Satz sind identisch mit den Bänden I–XII in der späteren Leipziger Volksausgabe der „Sämtlichen Schriften und Dichtungen“ 1911–1916], Bd. III, 207–221, 215). Die ersten neun Bände sind in chronologischer Folge der Texte von Wagner selbst redigiert, die folgende Bände der verschiedenen späteren Ausgaben entsprechend aus dem Nachlaß ergänzt. Diese Ausgabe bildet die einzige relativ vollständige Textgrundlage für eine Auseinandersetzung mit Wagner, die (spät vollständig edierten) autobiographischen Texte „Mein Leben“ (1976) und „Das Braune Buch“ (1975) ausgenommen. Abgesehen von kritischen Neudrucken einzelner Texte und einer zehnbändigen Auswahlsgabe (durch D. Borchmeyer 1983) liegt bis heute keine moderne Gesamtausgabe der Schriften vor, während eine bislang achtbändige Gesamtausgabe sämtlicher Briefe seit 1967 erscheint (vorläufig bis 1853).

⁵ Hartwich (Anm. 3), 47. Vgl. Wagners „Über Staat und Religion“ (1864): GSD VIII, 3–29, bes. 28.

⁶ Hartwich (Anm. 3), 48.

⁷ Hartwich (Anm. 3), 118. – Vgl. Wagners Ausführungen zu „Religion und Kunst“: „Erkenne Dich selbst“, Heldentum und Christentum (1881), in: GSD X, 263–274 bzw. 275–285.

Herbert Huber einen religionsphilosophischen (und auch fundamental theologischen) Weg zu Wagners „Ring“ und insbesondere zum „Parsifal“ gebahnt, dem er ausdrücklich eine „dogmatische Dignität“ zuspricht.⁸ Hans Küng hat in einem Beitrag zu einem Programmheft der Bayreuther Festspiele von 1982 zwar Wagners „Sehnsucht nach Erlösung“⁹ aufgegriffen und die Mitleidsidee des „Parsifal“ als genuin christlich begrüßt, Hubers Deutung jedoch abgewiesen, von der noch zu reden sein wird.¹⁰ In dieser Deutungsperspektive erschließt Huber auch – ein Unikum¹¹ – den gesamten „Ring“ religionsphilosophisch in der Form eines vollständigen Verskommentars und bestätigt so indirekt den fast religionsstiftenden Rang einer Weltdeutungssurkunde, den er dem „Ring“ zumißt.¹²

Die Theologie im engeren Sinne hat sich von Wagner kaum inspirieren lassen. In der „Theodramatik“ Hans Urs von Balthasars, die den kosmogonischen und soteriologischen Dramen oder auch ihrer ästhetischen Theorie durchaus Raum geboten hätte, bleibt er unbeachtet. In „Herrlichkeit“ werden wohl der kolonische „Oidipus“ und „Parsifal“ als soteriologische Parallelen genannt¹³, aber Balthasar weist die vermeintlichen „weltanschaulichen Zweideutigkeiten vom Holländer und Tannhäuser bis zum Parsifal“ zurück, erst recht die angeblich rauschhafte „Apotheose des nachchristlichen absolut gesetzten Eros“ als „Selbstherrlichkeit“.¹⁴ Für dieses im Rahmen seiner Ästhetik härteste Verdikt bleibt er indes Analyse und Argument schuldig, und wie sich zeigen wird, trifft das Gegenteil zu. Auch die unvermittelte These, Wagner erschaffe „mit den Mitteln aller Künste eine Phantasmagorie“, die sogar „die Kulisse für den kurzen Mythos des Dritten Reiches“ leihe, schreibt lediglich die zentralen Thesen Adornos aus – dessen „Versuch über Wagner“ (1939) bzw. die zugehörige „Notiz zur Erstaussage“ (1952) –, ohne sie zu diskutieren.¹⁵

⁸ Nemo contra Deum, nisi Deus ipse. Das Wotan-Problem in Richard Wagners „Ring des Nibelungen“, in: NZStH 23 (1981) 272–296; Richard Wagners „Parsifal“ und das Christentum. Zur religionsphilosophischen Bedeutung der Dichtung, in: PhJb 87 (1980) 57–86.

⁹ So der Titel des Beitrags im Programmheft zum „Parsifal“, 1–38.

¹⁰ H. Küng, Sehnsucht nach Erlösung (Anm. 9), 33f. Huber weist den Einspruch zurück, da der „Parsifal“ „kein Ersatz für das Christentum, sondern dessen sachlich notwendige Ergänzung“ sei (H. Huber, Idealismus und Trinität, Pantheon und Götterdämmerung. Grundlagen und Grundzüge der Lehre von Gott nach dem Manuskript Hegels zur Religionsphilosophie. Weinheim 1984, 143, Anm. 2).

¹¹ Vgl. auch A. Orel, Der Ring des Nibelungen, Klosterneuburg 1936; F. Winkler, Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen, verbunden mit einer Betrachtung über das Parsifal-Mysterium des Grals. Versuch zu einem tieferen Verstehen, Schaffhausen 1981.

¹² Der Ring des Nibelungen. Nach seinem mythologischen, theologischen und philosophischen Gehalt Vers für Vers erklärt von H. Huber, Weinheim 1988. – Vgl. aus der Sicht lutherischer Theologie H. Jungheinrich, Richard Wagners Weltanschauung. Verhängnis oder Verheißung? Berlin 1999 (zur Erlösungsthematik: 99–133).

¹³ H. U. v. Balthasar, Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik. Bd. III/1: Im Raum der Metaphysik, Teil 1: Altertum. Einsiedeln 1965, 119 (im Kapitel über den zeitweiligen Wagnerianer Claudel!).

¹⁴ Ebd. Bd. III/2: Im Raum der Metaphysik, Teil 2: Neuzeit. Einsiedeln 1965, 626.

¹⁵ Ebd. (Anm. 14), 752; vgl. auch 536. – Der wiederholte und nirgends begründet eingeführte

Ein genuin theologischer Zugang zu Wagner scheint also nicht einmal dort eröffnet, wo er sich mit Recht erwarten ließe. Umgekehrt sind die apologetischen und polemischen Voten zur religiösen Problematik des „Parsifal“ so zahlreich und auch vielfach unbefriedigend, daß entweder Schweigen oder aber präzises Fragen geboten scheint, wie sich das „Verhältnis eines nicht-liturgischen Kunstwerks zur Religion“ überhaupt bestimmen lasse.¹⁶ Denkbar wären ein biographischer Zugang, der die religiöse Intention des Autors klärt, ein wirkungsgeschichtlicher oder ein werkimmanenter Zugang, ja selbst ein religionsphänomenologischer Ansatz, der sich an Rudolf Ottos Kategorien des „Heiligen“ orientierte.¹⁷ Ob sich in Wagners Fall die Wege sauber trennen lassen? Das Werk, auch wenn es für sich zu nehmen wäre, bleibt an seine szenische Realisierung und damit unmittelbar an seine Rezeption gebunden, in der sich seine Aura bildet. Von dieser ist die Aura des Autors kaum zu unterscheiden, zumal seine mutmaßlichen Intentionen jenseits expliziter Selbstinterpretation kaum Gegenstand der Deutung sein können. Und auch der religionsphänomenologische Ansatz würde schon vorweg implizit anerkennen, was er zu untersuchen hätte, wenn er ernsthaft die quasi-sakrale Aura „Bayreuths“ zum Ausgang nähme.

So erscheint Wagners Werk von Paradoxa umstellt, aber auch von allbekannten Tabus und Klischees vielfacher Art abgeschirmt – wie die schlafende Brünnhilde auf dem feuerumwaberten Walkürenfelsen. Doch ist dieses Sperrfeuer genauso ambivalent, wie sich zeigen wird, wie Loge, der Feuergott und „trickster“ der germanischen Mythologie. Im Sperrfeuer um Wagner ist mehr Loge als Logik. Die angesichts schwieriger Sachlage und drohender Autoritäten von Nietzsche bis Adorno sehr berechtigte Furcht, dieses Feuer zu durchschreiten, muß für den folgenden theologischen Versuch suspendiert werden. Es gilt, in einem 1. Schritt den ästhetischen Status von Wagners Drama gegenüber den prägenden Lesarten Nietzsches und Thomas Manns zu klären. Erst dann läßt sich, 2., Adornos Wagner-Kritik in ihren Grundbegriffen revidieren und die Aura des „Gesamtkunstwerkes“ genauer bestimmen: So wird klarer, in welchem Sinne der naturwüchsige Linkshegelianer Wagner das idealistische Identitätssystem beerbt und „aufhebt“. Von hier aus läßt sich, 3., genauer sagen, inwieweit Wagners Musiktheater zugleich total und utopisch ist, indem es vom leidenden Gott spricht und an eine „Erlösung“ erinnert, die über jeden Systemanspruch (und sei es ein theologischer oder kirchlicher Anspruch) hinausweist. Die Frage, ob ein

Topos „Rauschtheater“, mehr noch die häufige gleichzeitige Nennung Wagners und Hebbels in bezug auf den „germanischen Mythos“, läßt nicht allein an einer tieferen Vertrautheit mit dem Werk Wagners stark zweifeln, sondern auch an der Bereitschaft, es sachlich zur Kenntnis zu nehmen.

¹⁶ Vgl. beispielhaft A. Nowak, Wagners Parsifal und die Idee einer Kunstreligion, in: C. Dahlhaus (Hg.), Richard Wagner. Werk und Wirkung. Regensburg 1971 (= Studien z. Musikgeschichte des 19. Jhdts, Bd. 26), 161–174.

¹⁷ So Nowak (Anm. 16), ebd.

solches nichtliturgisches Kunstwerk zugleich autonom und christlich sein könne, ist erst dann zu stellen. Ihr gilt die Schlußüberlegung.

1. Kult- oder Revolutionsdrama? Lesarten des „Gesamtkunstwerkes“

Derselbe Theodor Fontane, der gleichzeitig Hauptmanns Erstling „Vor Sonnenaufgang“ als Erfüllung Ibsens begrüßt und sich dennoch Dichter und Werk persönlich fernhält, besucht im August 1889 Bayreuth. Doch während er die dramatische Aura des Einen emphatisch mitbegründet und erlebt, entflieht er Wagners „Parsifal“ schon im Vorspiel: „ein schwacher Lichtschimmer, genau wie in ‚Macbeth‘, wenn König Duncan ermordet wird“, geht einem „Tubablasen“ voraus, das er den „Posaunen des Letzten Gerichts“ vergleicht. „Also wieder raus“ – er kehrt ohne Bedauern „Bayreuth inmitten seiner Wagnersaison und seines Wagnerkultus“ den Rücken.¹⁸ Seine fluchtartige Abwehr und sein negatives Erlebnis der Festspiel-Aura bleibt, für einen Kritiker seines Formates, erstaunlich bar jeder Reflexion und jedes ausdrücklichen Urteils. Anders als Fontane haben die Autoritäten der Kritik an Wagners Aura sonst das „schlechte Gewissen an der Musik“¹⁹ zum Sprechen gebracht. Nietzsches 1886 mit dem „Versuch einer Selbstkritik“ wiederveröffentlichte „Geburt der Tragödie“²⁰, Thomas Manns ambivalente und lebenslange Wagner-Reflexionen (von denen die entscheidende Münchner Rede in das Jahr 1933 fällt)²¹, Theodor W. Adornos „Versuch über Wagner“ (1939/1964)²² und *last not least* Odo Marquards ästhetische Kritik von „Gesamtkunstwerk und Identitätssystem“ (1983)²³ markieren auf der Reflexionshöhe nichtaffirmativer Kritik die Grenzen der Festspiel-Aura und ihrer „archaisierenden Utopie, die der Regression in erträumten Mythos eigen ist“ (Ernst Bloch)²⁴.

¹⁸ Brief an Karl Zöllner vom 19. 8. 1889, in: *H. Barth* (Hg.), *Der Festspielhügel. Richard Wagners Werk in Bayreuth 1876–1976*, 74. – Ähnlich verweigerte sich 1951 Theodor Heuss als Bundespräsident den wiedereröffneten Festspielen mit dem Bonmot, er wünsche nicht von Wagner erlöst zu werden. Walter Scheel wiederum betonte im selben hohen Amt, aber anwesend, seine äußerste Distanz zum wiedererbauten Haus Wahnfried 1976.

¹⁹ So der bezeichnende Buchtitel von Hanjo Kestings Aufsatzsammlung zu Wagner (Stuttgart 1991) und dem abschließenden Brief an Walter Dirks, in dem er dessen Appell aufgreift: „Die Intellektuellen dürfen Bayreuth nicht im Stich lassen“ (165–174, 171).

²⁰ „Aufgebaut aus lauter vorzeitigen übergrünen Selbsterlebnissen“: *F. Nietzsche*, *Kritische Studienausgabe* [= KSA], hg. v. G. Colli u. M. Montinari. Bd. 1, Berlin/New York 1988, 13.

²¹ Von den zahlreichen Texten stellvertretend zu nennen: *T. Mann*, *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933, in: *Gesammelte Werke* Bd. IX, Frankfurt am Main 1960, 363–427); *Richard Wagner und der „Ring des Nibelungen“* (1937, in: ebd. 502–528); *Versuch über das Theater* (1908: Bd. X, 23–62).

²² *T. W. Adorno*, *Gesammelte Schriften* Bd. 13. Frankfurt am Main 1971, 7–148, 497–508 („Résumés“ einzelner Kapitel, „Notiz zur Erstausgabe“ und „Selbstanzeige“).

²³ *O. Marquard*, in: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn 1989, 100–112, Anm. 162f.

²⁴ *E. Bloch*, *Das Prinzip Hoffnung* (Kap. 51), Frankfurt am Main 1959, 1274.

1.1 Nietzsches philosophischer Wagner

Alles beginnt mit Nietzsches vorgeblichem „Zwiegespräch“ mit Wagner²⁵, das zugleich ein in seiner Ironie erst spät durchschautes Selbstgespräch des prometheischen Monomanen Nietzsche ist.²⁶ Seine Rechtfertigung Wagnerscher Aura kennt „nur einen Künstler-Sinn und -Hintersinn hinter allem Geschehen“, mithin Kunst-Religion, die ihrerseits Hegels Verdikt gegen die Vergangenheit der Kunst aufhebt. Wenn solche Kunst nicht mehr nur flankierende „memoria“ des absoluten „christlichen“ Geistes ist, dann steht sie im Gegensatz zu einer moralischen „christlichen“ Kunst und vertritt zumindest einen „Pessimismus ‚jenseits von Gut und Böse‘“, der sich darin auch von Schopenhauer ablöst. „Die Welt, in jedem Augenblicke die *erreichte* Erlösung Gottes, als die ewig wechselnde, ewig neue Vision des Leidendsten, Gegensätzlichsten, Widerspruchsreichsten, der nur im *Scheine* sich zu erlösen weiss: diese ganze Artisten-Metaphysik“²⁷ schlage zuletzt in „das übliche Romantiker-Finale“ um und breche „vor einem alten Glauben, vor *dem* alten Gotte“ nieder, um doch nur ein „Narkotikum“ zu bieten.²⁸ Solches nach-aufklärerische Pathos muß dann in „emanzipatorischer Naherwartung“ (Odo Marquard) den freien Menschen („Siegfried“) gegen den späten „Parsifal“ als christlichen Erlöser stellen und einen Bruch im Werk Wagners konstruieren, den es erst nachträglich wahrgenommen haben will.²⁹ Das steht dem „entfesselten Prometheus auf dem Titelblatte“ von Nietzsches Erstling³⁰ entgegen und bleibt ihm lebenslang zu tragen pein-

²⁵ F. Nietzsche, Versuch einer Selbstkritik (Anm. 20), 13.

²⁶ Sein Verdacht gegen „Wissenschaftlichkeit“ als „Furcht und Ausflucht vor dem Pessimismus“, als „feine Notwehr gegen – die *Wahrheit*?“, zugleich als die eigentliche sokratische Ironie identifiziert, fällt rückwirkend auch auf die dramatische Theorie der „Geburt der Tragödie“ (ebd. 12f.).

²⁷ Ebd. 17f.

²⁸ Ebd. 21.

²⁹ Entsprechend ist das nahezu kulturkämpferische Pathos befremdlich (und späteren Ideologien dienlich), mit dem Nietzsche in titulierender Parenthese („– Ist das noch deutsch? –“) vor dem späten Wagner warnt („Erwägt! Noch steht ihr an der Pforte: – / Denn, was ihr hört, ist *Rom*, – *Rom's Glaube ohne Worte!*“ (Jenseits von Gut und Böse. In: KSA 5, 204). Diese eindimensionale, um nicht zu sagen etwas schlichte Deutungstradition hält sich bis zu Nike Wagners „Unbehagen am Parsifal“, dieser zwingt „am Ende alles in die Eindeutigkeit des einen christlichen Heils, das alles andere ausschließt“ und bietet damit eine „undialektische ‚Lösung‘ aller Konflikte“, zumal das „Kreuz“ darin „geistesgeschichtlich gesehen [...] antiemanzipatorisch, geradezu fundamentalistisch“ wirke (N. Wagner, Theater. Frankfurt am Main/Leipzig 1998, 212–234, 218f.) Immerhin wird auch Wieland Wagners Äußerung überliefert: „*Parsifal* ist immer ein Dorn im Auge der Machthaber gewesen, nicht nur der kirchlichen, sondern auch der nazistischen. Hitler hat den *Parsifal* praktisch verboten“ (225).

³⁰ Hans Blumenbergs „Arbeit am Mythos“ bleibt so sehr auf das Prometheische fixiert, daß er für Wagners Musik-Mythos nur einen klugen Seitenblick findet: „Die Musik bewahrt den Mythos vor der Allegorisierung, vor der Verfreundlichung dessen, was doch ein *Jugendtraum* der Griechen gewesen war, zu einer *historisch-pragmatischen Jugendgeschichte*. Gab es eine der Musik Wagners vergleichbare Macht, Prometheus an der Heimkehr in die Behaglichkeit des attischen Töpfergottes im Hain des akademischen Apollo zu hindern? / Aber die Umkehrbarkeit der Geschichte führt nicht zur bloßen Symmetrie ihres ganz frühen und ihres ganz späten Teils. Die Eschatologie der Oper [!] hat das Zeug, die Protologie der Tragödie zu überbieten“ (1984, 670).

lich.³¹ Thomas Mann wird Nietzsche darin besonders gut verstehen und ihm bewußt folgen: Auch er, „als ein Schüler des ungeheueren Künstlers“³², stellt, wie Nietzsche den vierteiligen „Zarathustra“, dem „Ring“ eine epische Tetralogie entgegen, seinen „Joseph“-Roman.

Derselbe Nietzsche jedoch begründet den auratischen Anspruch des Bayreuther Festspiels und bedient sich dabei eines aufschlußreichen Anachronismus. Während Wagner den „mystischen Abgrund“ seines verdeckten Orchesters zum modernen Äquivalent der griechischen Orchestra bestimmt, setzt Nietzsche beide gleich und spielt überdies mit der Polarität des Apollinischen und Dionysischen das „grandiose griechische Problem“ erst nachträglich in die „modernsten Dinge“ des wagnerschen Dramas hinein.³³ Die erst später aufgeworfene philologisch-philosophische Frage nach dem Ursprung der Tragödie verdarb, was ursprünglich durchaus als theoretische Auratisierung Wagners (und zudem mit dessen eigenen theoretischen Mitteln!)³⁴ entworfen war. Er führt den Begriff des Musikdramas ein³⁵, ohne ihn allerdings nach Wagners Verweis in der „Geburt der Tragödie“ zu verwenden. Während Wagner die Musik als „metaphysische“ Größe³⁶ zum „Mutterschoß“ der attischen Tragödie bestimmt und sie deswegen für das (Theater-)Kunstwerk der Zukunft fordert, setzt Nietzsche den attischen Chor mit dem modernen Orchester gleich.³⁷ Für Wagner gehört der Chor, weil im modernen Orchester „aufgehoben“, demnach nicht mehr (verdoppelnd und damit dramaturgisch falsch) zur Szene (ab „Das Rheingold“), sondern steht ihr kommentierend gegenüber, mehr noch: umfängt sie als deren apriorische Bedingung der Möglichkeit. Weil das Orchester im verdeckten Graben des Bayreuther Theaters Träger des „Metaphysischen“, „mystischer Abgrund“ und gewissermaßen delphischer Erdsplitt ist, muß es für die Wahrnehmung unsichtbar und scheinbar ortlos blei-

³¹ Wie sehr Nietzsches Wagner-Polemik eine mimomanische Selbstbespiegelung ist, hat jüngst M. Eger nachgewiesen: Nietzsches Wagner – Nietzsches Spiegel, in: Bayreuther Festspiele 2000, 88–96.

³² Richard Wagner und der „Ring des Nibelungen“ (Anm. 21), 503.

³³ Nietzsche bedauert nicht nur, „mit Schopenhauerschen Formeln dionysische Ahnungen verdunkelt und verdorben zu haben“, sondern vor allem, daß er sich „nämlich überhaupt das grandiose griechische Problem, wie es mir aufgegangen war, durch Einmischung der modernsten Dinge verdarb“ (Versuch [Anm. 20], 20. Vgl. „Die dionysische Weltanschauung“ (Sommer 1870) als Vorstudie, die diesen neuen Gedanken in die Wagner-Schrift einführt.

³⁴ Wagner trifft durchaus den Punkt, wenn er sagt: „Alles hat dieser schlechte Mensch von einem, selbst die Waffen, die er nun gegen mich führt. So pervers zu sein, so raffiniert und dabei so seicht“ (CT I, 153). Zu den grundlegenden Schriften Wagners, denen Nietzsche die Waffen entlehnt, gehören „Oper und Drama“ (1851) und, während der Vorstudien, „Beethoven“ (1870). Vgl. dazu grundlegend D. Borchmeyer, Richard Wagner und Nietzsche, in: U. Müller/P. Wapnewski (Hg.), Richard-Wagner-Handbuch. Stuttgart 1986, 114–136, 117–119. Ferner: Ders., Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung. Stuttgart 1982, 151–175, bes. 159–161.

³⁵ Vgl. CT I, 243.

³⁶ Im Unterschied zu dem in „Oper und Drama“ verwendeten „empirischen“ Begriff von Musik, die komplementierender Teil der Szene ist (die geläufige Unterscheidung „empirisch – metaphysisch“ geht auf Carl Dahlhaus zurück).

³⁷ Vgl. ausführlich Borchmeyer, Theater (Anm. 34), 166–171.

ben.³⁸ Daß sich in dieser Bestimmung des Dramas durch Wagner eine utopische Pointe verbirgt, mit der die Festspiel-Aura nicht der theatralischen Illusion und ihrem immer falschen Schein geopfert wird, belegt Wagners Äußerung während der Komposition des „Parsifal“: „[...] nachdem ich das unsichtbare Orchester geschaffen, möchte ich auch das unsichtbare Theater erfinden! – Und das unhörbare Orchester“³⁹.

1.2 Wagners revolutionärer Wagner

Der (mehr oder weniger) schöne Schein ist dem Utopischen entgegen, muß in dieses (wie?) geradezu aufgehoben werden, um keine falsche Identität zu erzeugen und damit das, was auf das immer utopische „Gesamt“ des Kunstwerkes verweist und gerade nicht die Summe der einzelnen Künste meint, nicht zu ersticken. Eine solche Kunst ist für den Wagner der Zürcher ästhetischen Schriften nur „revolutionär“, d. h. eigentlich erst für ein Publikum nach der „Revolution“ möglich, „weil sie nur im Gegensatz zur gültigen Allgemeinheit existiert“, während sie für die Griechen „konservativ“ als Ausdruck des öffentlichen Bewußtseins galt.⁴⁰ Der späte Wagner meint, obwohl inzwischen arrivierter Revolutionär und Betreiber eines (ausdrücklich „*provisorischen*“⁴¹) Theaters, durchaus dasselbe, wenn er nach der Uraufführung des „Ring“ 1876 dem Publikum offeriert, es habe gesehen, was Bayreuth könne: wenn es wolle, „dann haben wir eine Kunst“. Auch hier verweist das Auratische des Kunstwerkes in eine utopische Zukunft und verheißt jenes immer wieder nicht eingelöste „mehr“, das auch die gelungenste Aufführung nicht vergessen machen kann.⁴² Das Festspiel rea-

³⁸ Der „mystische Abgrund“ habe für den Zuschauer „die Realität von der Idealität zu trennen“ (Das Bühnenfestspielhaus in Bayreuth: GSD X, 322–344, 337), während die daraus „geisterhaft erklingende Musik, gleich den, unter dem Sitze der Pythia dem heiligen Urschoße Gaia's entstehenden Dämpfen, ihn in jenen begeisterten Zustand des Hellschens versetzt, in welchem das erschaute szenische Bild ihm jetzt zum wahrhaftigsten Abbilde des Lebens selbst wird“ (338). Das unsichtbare Ideale soll real „erscheinen“ und „hellsichtig“ wahrgenommen werden, ja das Bühnenfestspiel soll „das (geistige) Schauen der Ideen“ vermitteln, indem das bloße Sehen einer vom Subjekt völlig verschiedenen Welt als Täuschung und Schein aufgehoben wird (vgl. Beethoven, in: GSD IX, 61–126, 70). Daher unterscheidet sich Wagners ästhetische Theorie grundlegend von Illusionismus bzw. quasi-cineastischem „Realismus“ (den seine Regievorschriften manchmal zu fordern scheinen), denn sein Festspiel will eine gleichsam ekstatische Wahrnehmung erzeugen, was immer nur näherungsweise und provisorisch möglich ist.

³⁹ CT II, 181 (23.9.1878). Cosima schreibt im Anschluß an seine Überlegung, das bloß „Konstruktive“ des Sozialismus sei „kindisch“, weil er den Menschen zu ändern hoffe (und dabei Utopisches realisieren wolle): „Man müsse dennoch ohne Hoffen arbeiten, und er sei mit seinem ‚Parsifal‘ doch ein Beispiel davon“ (ebd.).

⁴⁰ Die Kunst und die Revolution (1849): GSD III, 8–41, 28.

⁴¹ Das Bühnenfestspielhaus (Anm. 38), 341.

⁴² Gemeint ist die „Tatsache, daß Richard Wagner selbst eine adäquate szenische Verwirklichung seines *Ring* in Bayreuth nicht gelang, sondern doch nur wieder [...] die Geburt eines ‚gewöhnlichen Theaterkindes‘ mit den ‚erbärmlichen theatralischen Reproduktionsmitteln‘ [Wagner]“ (O. G. Bauer, Ferne und Nähe. Inszenierungsprobleme des Mythos, in: U. Borchmeyer/D. Borchmeyer (Hg.), Richard Wagner – „Der Ring des Nibelungen“: Ansichten des Mythos, Stuttgart/Weimar 1995, 87–97, 92) – keine bloße Tatsache, sondern ein zwangsläufiges Scheitern auch

lisiert und verheißt zugleich, was die Zürcher Revolutionsschrift „die ‚Wiedergeburt‘ des [griechischen] Gesamtkunstwerks“ nennt.⁴³ Die arbeitsteilige bürgerliche Gesellschaft aus dem „Geist des Christentums“⁴⁴ kann allerdings so wenig wie die antike Gesellschaft aus Freien und Sklaven Träger für dieses „Kunstwerk der Zukunft“ sein.⁴⁵ Die Aura des Festspiels kann sich nur herstellen als utopischer Vorgriff auf eine Zukunft, die nicht ist und auch nicht zu machen ist – zugleich eine Zukunft der „großen Menschheitsrevolution“, in der die wahre Gestalt Jesu von Nazareth wiederentdeckt und mit Apoll brüderlich vereint wird.⁴⁶ Nur emanzipatorische Naherwartung rechtfertigt in dieser Zeit für Wagner das „Gesamtkunstwerk“; das „Bühnenfestspiel“, wie der spätere authentische Titel der „Ring“-Tetralogie heißen wird, bedarf später der schützenden Institution Bayreuths, mehr noch das „Bühnenweihfestspiel“ des „Parsifal“, das dieser Institution ausschließlich vorbehalten bleiben soll.

Im Pathos der dritten großen ästhetischen Schrift aus der Zürcher Zeit, in „Oper und Drama“ (1851) liest sich das so:

Das Christentum hat die Einheit der menschlichen Gattung in ahnungsvoller Verzückung verkündet: die Kunst, die dem Christentum ihre eigentümlichste Entwicklung verdankte, die Musik, hat jenes Evangelium in sich aufgenommen und zu schwelgerisch entzückender Kundgebung an das sinnliche Gefühl als moderne Tonsprache gestaltet.⁴⁷

Aber die Wirklichkeit dieser Kunst als Festspiel-Aura muß um ihrer selbst willen Utopie bleiben, um nicht mit dem schönen Schein der Affirmation falsche Identität, falsche „Versöhnung“ oder auch falsche „Erlösung“ herzustellen. „Wollen wir mit dieser Welt Verträge schließen? – Nein!“⁴⁸

des Autors als Regisseurs. Die Berichte des ersten Bayreuther Ballettmeisters Richard Fricke sprechen vom „Paroxysmus“, der Wagner beim Hören seiner Musik überkomme: „In diesem Zustande zu arrangieren, am andern Tage es wieder anders zu machen, ist ihm Bedürfnis, er hört und sieht nichts mehr [...]“ (Bayreuth vor dreißig Jahren. Erinnerungen an Wahfried und aus dem Festspielhause von R. Fricke [Dresden 1906] Nachdruck Stuttgart 1983, 113).

⁴³ GSD III, 29.

⁴⁴ GSD III, 29 f.

⁴⁵ „Revolutionär“ auch in der damals von Wagner benutzten Orthographie der Grimms, bedeutet das für das „Bühnenfestspiel“: „Am Rheine schlage ich dann ein theater auf, und lade zu einem großen dramatischen feste ein: nach einem jahre vorbereitung führe ich dann im laufe von vier tagen mein ganzes werk auf: mit ihm gebe ich den menschen der Revolution dann die bedeutung dieser Revolution, nach ihrem edelsten sinne, zu erkennen. Dieses publikum wird mich verstehen: das jetzige kann es nicht“ (an Theoder Uhlig, 12.11.1851, in: Briefe [hg. v. H. J. Bauer], Stuttgart 1995, 205). Über den 31.12. des Jahres hinaus datiert Wagner bis hin zum 50.[!]12.1851 in Erwartung der wirklichen „Großen Revolution“ auch nach dem Staatsstreich Louis Napoléons.

⁴⁶ GSD III, 41. – In diese Richtung zielt der gleichzeitige Dramenentwurf „Jesus von Nazareth“, der unvertont blieb. Nach dem „Parsifal“ erklärt Wagner: „Christus kann man nicht malen, aber in Tönen kann man ihn wiedergeben“. – Ich [Cosima] sage, daß ich es von so hoher künstlerischer, bedeutungsvoller Besonnenheit von ihm fände, die Gestalt Chr. aufgegeben zu haben und dafür Parsifal geschaffen; von einem Tenoristen Chr[istus]. gegeben, pfui T[eufel].; sagt R. Von da kommen wir auf die Malerei; daß es ihr glücken konnte, die Mutter Gottes darzustellen, doch leugnet R[ichard], daß die Assunta die Mutter Gottes sei“ (CT II, 1029: 22.10.1882).

⁴⁷ Zitiert nach der Neuauflage von K. Kropfnger, Stuttgart 1994, 300f.

⁴⁸ Ebd. 390.

Die schützende Institution Bayreuths entgeht dem Selbstwiderspruch nur dann, wenn sie ein dauerhaftes Provisorium (in der Sprache Wieland Wagners: eine „Werkstatt“) ist.

Diese Bestimmung des Kunstwerkes der Zukunft und seiner Aura sowohl in historischer als auch revolutionär-utopischer Perspektive klingt bei Nietzsche nur von fern nach. Gewiß teilt der tragische Mythos „mit der apollinischen Kunstsphäre die volle Lust am Schein und am Schauen und zugleich verneint er diese Lust und hat eine noch höhere Befriedigung an der Vernichtung der sichtbaren Scheinwelt“. ⁴⁹ Gerade der Bruch zwischen theatralischer Realität und Utopie läßt aufscheinen, was die Aura ausmacht – aber dieser auratische Aufschein ist nicht einfach die griechische „Geburt“ oder die moderne wagnerische „Wiedergeburt“ der Tragödie, sondern das, was über beides hinausweist und mit den Chiffren „Zukunft“ bzw. „Revolution“ bei Wagner angedeutet ist. Nietzsches geläufige Kritik, es mangle der deutschen Kunst an „Gegenwart“, trifft eben dies, daß bejähbare Identität auf Zukunft vertagt wird. Dann bleibt nur noch, sie mehr oder weniger theologisch als Utopie oder eschatologische Größe zu verstehen. Für beides sind der katastrophale Schluß der „Ring“-Tetralogie und der im Schema von Verheißung und Erfüllung durchgeführte „Parsifal“ offen.

1.3 Thomas Manns mythischer Wagner

So wäre eher Nietzsche von Wagner her zu lesen als umgekehrt. Doch das Gegenteil ist üblich. Thomas Mann nennt Wagners Ästhetik „so durchaus etwas Sekundäres, [...] so ganz nur eine nachträgliche Verherrlichung seines Talentes“, daß andernfalls das Werk mit ihr „so unhaltbar“ wäre wie sie. ⁵⁰ Das greift nicht nur zu kurz, sondern ist offenkundig falsch. Es schafft aber die Voraussetzung für Manns literarische Adaptionen Wagnerscher Vorgaben: die Leitmotivtechnik der epischen „Partituren“, wie Mann seine Romane gern nennt, ihren ironisch gebrochenen Anspruch auf Weltdeutung in literarischen Form-Äquivalenten (der „Joseph“-Roman als Tetralogie,

⁴⁹ KSA 1, 151.

⁵⁰ Über die Kunst Richard Wagners (1911): Gesammelte Schriften (Anm. 22) X, 840–842, 841. – Was er anschließend über den „Additions“-Charakter des Gesamtkunstwerkes ausführt bzw. über die „Rangordnung der Gattungen“, läßt zumindest für diese Zeit kaum auf einläßliche Kenntnis eben dieser Ästhetik schließen. Schlimmer: die wiederholte („kulinarische“?) autobiographische Spiegelung Manns in Wagner hindert ihn offensichtlich, genauer hinzuschauen und zu hören. Angesichts der vermeintlichen Wagner-Autorität Manns mag ein Beleg nötig sein, der den „Lohengrin“ betrifft. Eine Trompetenpassage der Turmwächter aus dem 2. Akt beschäftigt den späten Thomas Mann, weil sie das Gralsmotiv zitiert – was in der Tat an dieser Stelle ein größerer dramaturgischer Fehler wäre, da die Identität Lohengrins noch ein Geheimnis ist. Der geplante Feuilleton-Artikel darüber kommt nicht zustande, weil die fachliche Auskunft des Zürcher Kapellmeisters Reinshagen ihn über diese „Lohengrin-Sache“ zweifeln läßt: hier steht die „gehörte“ Stelle nicht in der Partitur (vgl. die Tagebücher 1953–1955, Frankfurt am Main 1995, 108–121). Über Thomas Manns Kompetenz in Fragen der Musik vgl. kritisch und grundsätzlich J. Kaiser, Thomas Mann und der *Ring des Nibelungen*, in: *Ders.*, Leben mit Wagner, München 1990, 180–200, bes. 188–191).

der „Doktor Faustus“ als Parallele zum „Parsifal“), die wiederum ironische Koppelung von Psychologie und Mythos, die Wagners dramaturgische Moderne begründet, zuletzt auch die Selbststilisierung als „Magier“ und Meister. Thomas Mann formt „offenkundig Nietzsches Beziehung zu Wagner nach seinem eigenen Bild“ (Joachim Kaiser).⁵¹ Daher gilt auch für ihn, was er Nietzsche klarsichtig attestiert: „– eine Kunst ist es auch, ihn zu lesen [...]. Wer Nietzsche ‚eigentlich‘ nimmt, wörtlich nimmt, wer ihm glaubt, ist verloren“⁵². Damit fällt auch genügend Licht auf seine Adaption des Mythischen im „Joseph“-Roman: das ambivalente „Einst“⁵³, das Vergangenheit und Zukunft vergegenwärtigend ineinander deutet, ist bei Mann durchaus ironisch gebrochen. Darin unterscheidet sich seine „Arbeit am Mythos“ grundlegend von Wagners Werk, dessen Brüche utopisch-eschatologischer Art und deshalb ihren geradezu rituellen Ernst beanspruchen können. Ironie vertritt die Utopie: Bei Thomas Mann kann sie sich den Mythos gönnen, ohne ihn zu glauben und auf sein utopisches Potential hin zu radikalisieren. Dies vor allem unterscheidet beider Zeitbegriffe und Gegenwartsansprüche: Thomas Manns Rückkehr zum Mythos ist keine, sondern bleibt ein artifizielles Spiel. Umgekehrt ist Wagners Rückkehr zum Mythos (in „Ring“ und „Parsifal“ vor allem) nicht einfach regressiv, sondern antizipierend: der „Mythos“ erschöpft sich nicht darin, ein geschlossenes System von Verweisen zu sein, das die Wirklichkeit ästhetisch in sich aufhebt, sondern er wird destruiert und ins Utopische aufgelöst.⁵⁴ Musik und Regieanweisungen verdeutlichen diese eigentümliche Bewegung, sie treiben in das hinein, was Wagner linkshegelianisch in verschiedensten Kontexten mit „Vernichtung“ bezeichnet⁵⁵: „Aus den Trümmern der zusammengestürzten Halle sehen die

⁵¹ Ebd. 186.

⁵² Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung (1947): Gesammelte Schriften (Anm. 22) X, 675–713, 708. Er belegt diese ironische Schubumkehr in dem Brief an Carl Fuchs von 1888 (ausgerechnet über Wagner).

⁵³ Vgl. D. Borchmeyer, Wagners Mythos vom Anfang und Ende der Welt, in: U. Borchbach/D. Borchmeyer (Hg.), Richard Wagner – „Der Ring des Nibelungen“ (Anm. 42), 1–26, 7f.

⁵⁴ Oder so mit Richard Klein: „Vielleicht liegt die Modernität des *Ring* gerade darin: Indem er mit dem Pathos des Ganzen aufs Ganze geht, führt er uns seine Grenzen, seine Lücken, seine Deformationen, seine Brüche und seine Spaltungen vor. In dieser Vieldeutigkeit, diesem spezifischen Ineinander von totalisierenden und dissoziativen, holistischen und dekonstruktiven Tendenzen konkretisiert sich Wagners Impuls der Subversion, die Kraft der Verweigerung einer semantischen Lichtquelle [...] gegen das eigene idealistische Programm“. (R. Klein, Wagners plurale Moderne. Eine Konstruktion von Unvereinbarkeiten, in: C.-S. Mahnkopf [Hg.], Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne, Stuttgart 1999, 185–225, 223.)

⁵⁵ Im Traktat „Über das Judentum in der Musik“ von 1850 liest sich das so: „Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für den Juden aber zu allernächst so viel als: aufhören, Jude zu sein. [...] Nehmt rücksichtslos an diesem durch Selbstvernichtung wiederergebärenden Erlösungswerke teil, so sind wir einig und ununterschieden! Aber bedenkt, daß nur Eines eure Erlösung von dem auf Euch lastenden Fluche sein kann: Die Erlösung Ahasvers, – der *Untergang!*“ (zit. nach der kritischen Textausgabe von J. M. Fischer, Richard Wagners „Das Judentum in der Musik“. Eine kritische Dokumentation als Beitrag zur Geschichte des Antisemitismus, Frankfurt am Main 2000, 173; vgl. die ausführliche Wiederaufnahme dieses Appells am Schluß der Schrift, 194–195). Die offensichtlichen Synonyme „Untergang“, (Selbst-)„Vernichtung“ und „Erlösung“ als Assimilationsappelle an die jüdischen Leser nimmt der judenfeindlichen (und erst später im strikten

Männer und Frauen, in höchster Ergriffenheit, dem wachsenden Feuer-scheine am Himmel zu“, heißt es zum Schluß der „Götterdämmerung“⁵⁶. „Zunehmende Dämmerung in der Tiefe bei wachsendem Lichtscheine aus der Höhe“ begleitet den allseitigen *chorus mysticus* des „Parsifal“-Schlusses.⁵⁷ Diese Aufklärung nach oben hin ist vom „Holländer“ an allen Bühnenwerken Wagners eigen (auch die „Meistersinger“ nahen „gen den Tag“, dessen Morgenröte sie feiern). Sie durchbricht den Mythos ein zweites Mal, nachdem bereits der geschichtlich deutende (Psycho-)Logos ihn aufgehoben hat und dieser selbst wiederum ins Utopische aufgehoben wird. Wenn sich hier ein Kreis schließt, dann jedenfalls nicht in linearer Entwicklung als bloße Rückkehr zum Mythos, sondern als Antizipation, die über jeden geschlossenen Kreis der Vergegenwärtigung hinaus weist.⁵⁸ Kurz: „Nicht aus antiquarischem Interesse greift Wagner auf den Mythos zurück, sondern um dessen utopischen Potentials wegen“.⁵⁹ Ihm folgt geschichtlich die Revolution, die das Vorausempfundene realisieren soll und erst die Möglichkeit herstellt, eine Kunst als „Gesamtkunstwerk“ zu haben und zu rezipieren. Die Aura des Werkes, als Festspiel „mit freiem Volk auf freiem Grunde“ darzubieten, bleibt utopischer Vorgriff und bedingt notwendig die Brüche jeder gelungenen Aufführung, ohne die sie eben diese Aura ver-löre.⁶⁰

Aber ritualisiert Wagner nicht doch den Mythos und schafft ihm eine bedenkliche sakrale Aura, in der das Kunstwerk eine Kunst-Religion trägt und mit seinem totalen Anspruch unmerklich ins Totalitäre gleitet? Auch das ist, wiederum, zunächst eine Lesart des Nietzscheaners Thomas Mann, der seinen zweideutigen Lehrer ins unmittelbar Zeitgeistige übersetzt. Sein „Versuch über das Theater“ (1908) gilt deutlich nicht den Zeitgenossen Tsche-

Sinne antisemitischen) Spitze des Textes nichts von dem, was ihn so schlimm und folgenreich machte. Aber er liefert keine exterminatorische Handlungsanweisung, die gegen Begriffe und Grammatik des Textes hineingelesen worden sind.

⁵⁶ Richard Wagner. Die Musikdramen (hg. v. J. Kaiser). Hamburg 1971, 815.

⁵⁷ Ebd. 864.

⁵⁸ Vgl. die zu Recht sehr kritische Sichtung des Mythosbegriffes (*K. Hübners* bzw. *D. Borchmeyers*) in der aktuellen Wagnerdiskussion bei *W. Ette*, Vom Ursprung weg und in den Ursprung hinein. Zum Mythos bei Wagner und Thomas Mann, in: *Mahnkopf*, Richard Wagner [Anm. 54], 227–259, bes. 230–240.

⁵⁹ *J. Rohls*, Der Mythos nach dem Tode Gottes, in: *D. Borchmeyer* (Hg.), Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner, ‚Der Ring des Nibelungen‘. Eine Münchner Ringvorlesung, München 1987, 75–95, 89.

⁶⁰ Auch Friedrich Schlegels romantische Gesamtkunst kann „ewig nur werden, nie vollendet sein“, denn alle „romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie“ (116. Athenäumsfragment, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hg. v. *E. Behler*. 1. Abt., Bd. 2. München [u. a.] 1958, 182f.). Insofern ist sie „unendlich“, weil unabschließbar. Wagners progressive Unendlichkeit dagegen ist sehr wohl theoretisch fundiert: Seine Theorie von „Oper und Drama“ (1852) greift auf die Antike als Klassik zurück, ohne klassizistisch zu sein, und auf die Revolution aus, ohne deren utopisches Ziel vorwegzunehmen. Sein „Gesamtkunstwerk“ ist daher ein unendliches Provisorium, keineswegs aber romantische Subjektivität, „die als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide“ (*Schlegel*, ebd. 183). Wagner bezieht sich indes nicht auf Schlegel, noch weniger dürfte er bewußt an ihn anknüpfen.

chow und Hauptmann, sondern „Bayreuth“: „Denn“, so lautet die Schlußpointe, „das Theater erfüllt seine schönste Aufgabe, indem es, ein kindlich hoher Zeitvertreib, die Masse zum Volke weiht.“⁶¹ „Volk“ ist hier kaum von Hegels „Volksgeist“ her, sondern auf Bayreuths (Kult-)Gemeinde-Geist hin zu lesen, habe doch ein „Philologieprofessor“ Mann „darüber belehrt, daß das Wort ‚Drama‘ dorischer Herkunft ist und nach dorischem Sprachgebrauch ‚Ereignis‘, ‚Geschichte‘ bedeutet, und zwar im Sinne der ‚heiligen‘ Geschichte, der Ortslegende, auf der die Gründung des Kultus ruhte“.⁶² Das ist Bayreuther Mythos, sogar Kultätiologie, die distanzlos Nietzsches frühe Wagner-Prophetie mit Wagner selbst vermischt. Hinter dem „Philologieprofessor“ verbirgt sich der Basler Ordinarius Friedrich Nietzsche.⁶³ Die „Handlung“ (so der schlichte und unprätentiöse Gattungstitel Wagners für den „Tristan“) enthüllt sich durch Manns Nietzsche als „heilige Handlung“, ja „Weiheakt“: Im „Parsifal“ strebe das Drama zu seinem Ursprung, zur rituellen Handlung zurück.⁶⁴ Ob ein inszenierter Ritus auf der Bühne tatsächlich Kult oder eher nur dessen täuschender Vorschein sein könne, fragt Mann nicht, auch nicht, wie sich dramatischer Kult (des attischen Dramas oder der religiösen Handlung überhaupt) und inszenierter Kult (der modernen Bühne) zueinander verhalten. Noch bedenklicher ist, daß diese Lesart das moderne Drama schlicht ausschließt – wobei die Moderne nicht erst bei Ibsen, sondern auch schon bei Euripides anzusetzen wäre.⁶⁵ Tatsächlich spitzt Mann hier lediglich einen Gedankengang zu, mit dem Wagner im 1. Kapitel des zweiten Buches von „Oper und Drama“ Roman und antikes Drama gegenüberstellt, ohne sie allerdings von einem vagen Kult-Begriff her definitiv und ausschließlich gegeneinander auszuspielen.⁶⁶ Das spätere beiläufige Abtun von Wagners Ästhetik gilt in der Sache nicht Wagners Theorie, sondern dient Manns eigenem Mißverstehen und seinem Ziel – es ist die stilisierte Selbstbespiegelung in Wagner, die ihn mit Nietzsche verbindet. Ihr muß weichen, was ihr entgegensteht, nämlich Wagners eigene Theorie. Solche Theaterästhetik zielt zu Lasten Wagners auf das zeitgenössische Bayreuth, dessen Hügel „das Theater auf seinem Gipfel“ sei, repräsentiert durch den „Parsifal“, den allerdings erst der späte Mann der letzten Tagebücher wirklich kennengelernt haben will. Das „Leitmotiv“ erstarrt zur liturgischen (Bayreuther!) Formel, wie sie die Mo-

⁶¹ Versuch über das Theater (Anm. 21), 62.

⁶² Versuch über das Theater (Anm. 21), 47.

⁶³ Vgl. *Borchmeyer*, Theater (Anm. 34), 296.

⁶⁴ „Die Rütlszene ist eine ‚Handlung‘ ja nur im Sinne von Zeremonie; und im ‚Parsifal‘ ist der Kultus in Form von Taufe, Fußwaschung, Abendmahl und Monstranzenthüllung auf die Bühne zurückgekehrt“ (Versuch über das Theater [Anm. 21], 47).

⁶⁵ Mann erklärt als etwas distanzloser Wagner-Schüler das moderne Schauspiel „aus der leiblichen Darstellung des Abenteuerromans“, was heißt: „die beliebtesten Schauspiele sind in Wahrheit nur szenisch komprimierte Romane“ (ebd. 49).

⁶⁶ Oper und Drama (Anm. 47), 132–159. Während Wagner allerdings das „Literaturdrama“ Goethes nicht ausschließen muß (148–150), ist bei Mann folgerichtig keine Rede mehr davon.

tiv-Kataloge Hans von Wolzogens bis in die Gegenwart quasi-dogmatisch aufstellen, ja zur „Monstranz, es nimmt eine fast schon religiöse Autorität in Anspruch“ und führe „mit Notwendigkeit ins Zelebrierend-Kirchliche zurück“. Dem ästhetischen Dogma des nachwagnerischen Bayreuths folgt das emphatische Bekenntnis: „ja ich glaube, daß die heimliche Sehnsucht, der letzte Ehrgeiz alles Theaters der Ritus ist“. ⁶⁷ Daß diese Sehnsucht nicht diejenige Wagners ist, haben seine Zürcher ästhetischen Schriften bereits verdeutlicht; daß seine Musik nicht der späteren Bayreuther Dogmatik gehorcht, muß sich noch zeigen. Ob Thomas Mann diese Position tatsächlich geändert, die Affirmation durch negative Kritik ersetzt hat oder lebenslang ambivalent zwischen beiden changierte, wäre genauer zu untersuchen. Sein Wagner dürfte dennoch in wesentlichen Partien ein historisches Mißverständnis und damit als Interpretament so wenig brauchbar sein wie Nietzsches Wagner. ⁶⁸ Es scheint, als sei „Wagner“ gegen „Bayreuth“ (zumindest Alt-Bayreuth) als Institution zu verteidigen: ein verwirrender Kampf, der mit den Mitteln Walter Benjamins, Theodor W. Adornos und Ernst Blochs aussichtsreicher zu führen ist.

2. Aura und Identitätssystem: die Festspielästhetik als Erbe des idealistischen Systemdenkens?

Mit Adornos „Versuch über Wagner“ erreicht die philosophierende Wagner-Kritik ihre volle Höhe: sie knüpft an Nietzsches Metaphysik des Verdachts gegenüber Wagner an und unterläuft zugleich die ambivalenten „Betrachtungen eines Unpolitischen“, wie sie Thomas Mann vor seinem Exil angestellt hat. Damit wird sie zur Kritik der Aura des Bayreuther Festspiels als politisches „Gesamtkunstwerk“ und setzt ihre Zeitgenossenschaft für das Jahr 1939 argumentativ um. Nun ist „Gesamtkunstwerk“ gerade kein zentraler Begriff Wagners für Wagners dramatische Ästhetik ⁶⁹, son-

⁶⁷ Versuch über das Theater (Anm. 21), 54. – „Kirche und Theater, so weit auch ihre Wege auseinandergegangen sind, so sind sie doch stets durch ein geheimes Band verbunden geblieben“ (ebd.).

⁶⁸ Es sei nur beiläufig erwähnt, daß Interpretamente dieser Art rasch zum vielseitig verwendbaren Klischee erstarren. So haben Thomas Manns „Bruder Hitler“ bzw. die These vom „Hitler in Wagner“ als historischer Umkehrschluß eine eigene Kategorie der Wagner-Literatur mitdefiniert, die in Joachim Köhlers „Wagners Hitler. Der Prophet und sein Vollstrecker“ (München 1997) einen vorläufigen Tiefpunkt erreicht. Sie lebt von der Rückprojektion der historischen Wagner-Aneignung (oder besser Enteignung) von H. S. Chamberlain bis Hitler auf Wagner selbst; ihre Methodik schreckt vor Zitaten und Zitatmontagen nicht zurück, die den ursprünglichen Kontext bewußt ausblenden oder nicht einmal verifizierbar sind. Zur Antwort sei hier lediglich das Bonmot Ernst Blochs erinnert, das Horst-Wessel-Lied, nicht das „Meistersinger“-Vorspiel sei die Musik der Nazis gewesen. Vgl. auch *D. D. Scholz*, Richard Wagner im Jahre 2000. Ein Ende der Mißverständnisse in Sicht? Eine Rede, in: Bayreuther Festspiele 2000, 22–28; *ders.*, Richard Wagners Antisemitismus. Jahrhundertgenie im Zwielicht. Eine Korrektur, Berlin 2000.

⁶⁹ Das Wort erscheint „lediglich in der Peripherie der Revolutionsschriften“ und bezieht sich auf die „synästhetische Vereinigung der Einzelkünste“ (*S. Friedrich*, Das auratische Kunstwerk. Zur Ästhetik von Richard Wagners Musiktheater-Utopie [= Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste, Bd. 19]. Tübingen 1996, 187), wie sie Wagner vom „Künstlertum der Zukunft“ (1849) erwartet.

dern bezeichnet die revolutionäre Utopie auch der gesellschaftlichen vollendeten (Selbst-)Darstellung der Menschheit; nur diese antizipierte Menschheit kann das Publikum eines solchen Kunstwerkes sein. Wagners späterer „metaphysischer“ Begriff der Musik relativiert die Rede vom „Gesamtkunstwerk“, da die Musik die apriorische Bedingung der Szene ebenso wird wie für Schopenhauer der Wille zum Grund von Welt und Vorstellung. Wenn dennoch der strittige Begriff verwendet wird, dann steht er, unter dem ästhetischen Vorbehalt der revolutionären Ästhetik, für das Utopische und nicht für das Affirmative ein. Er muß überdies auf den komplexeren Musikbegriff bezogen werden, ohne den Wagners musikalische Theorie und Praxis seit dem „Ring“ nicht zu verstehen ist. Das „Auratische“ hingegen, wie es bisher wiederholt anklang, bleibt eine durchaus klärungsbedürftige Umschreibung für die besondere Rezeptionsästhetik, die einerseits in der Wagnertradition von Nietzsche zu Mann die Begriffe von Tragödie und Drama trägt und andererseits das spezifische Festspielerlebnis bezeichnen soll. Werkästhetik und Rezeptionsästhetik sind nicht zu trennen, aber strikt zu unterscheiden, wenn der Weg von der Rezeption zum Werk und wieder zurück führt.

2.1 Reauratisierung (Walter Benjamin)?

Während der frühe Thomas Mann ganz unpolitisch das eigentliche Drama als Kunstritual zur Metapher zivilisationskritischer Sehnsucht erhebt und damit eine konservative, fast „regressive“ Utopie anvisiert, geht Gerhart Hauptmanns lebenslange Suche nach dem „Urdrama“ gleichzeitig rückwärts zur attischen Tragödie und vorwärts zu deren unmittelbar politisch-sozialer Bedeutung.⁷⁰ Es ist ausdrücklich religiöser Durst „nach geistiger, kultischer Konvention“, den der junge Walter Benjamin feststellt.⁷¹ Während Brecht solche Mystik, genauer: die Sehnsucht nach einer im Kunstwerk vermittelten *unio mystica*, als „spleen“ abwehrt⁷², hätten nach Adorno im Denken Benjamins „ein letztes Mal Mystik und Aufklärung zusammengefunden“⁷³. Tatsächlich scheinen sich in Benjamins kulturkritischer Lesart noch einmal Mythos und Logos, der objektiv-symbolische Verweisungszusammenhang und die subjektiv-kritische Vernunft zu begegnen.

⁷⁰ Dem mythischen und geschichtlich gerade nicht aufzulösenden Verhängnis der Atriden-Tetralogie Gerhart Hauptmanns (1941–1947) steht Manns Roman-Tetralogie entgegen. Spätestens im amerikanischen Exil wird sich Thomas Mann seinerseits das utopische Potential des Mythos in ironischer Brechung erschließen und zu den sehr politischen Betrachtungen des „Joseph“-Romans finden. Dessen „Einst“ gilt dann bekenntnishaft der Zukunft: „wir halten's mit dieser“ (*T. Mann, Joseph der Ernährer*. Stockholm 1943, 643).

⁷¹ W. Benjamin, Dialog über die Religiosität der Gegenwart (1912), in: *Gesammelte Schriften* (hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser), Bd. II/1. Frankfurt am Main 1977, 29.

⁷² Arbeitsjournal, Bd. 1: 1938–1942. Frankfurt am Main 1973, 16.

⁷³ Charakteristik Walter Benjamins, in: *T. W. Adorno, Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*. Frankfurt am Main 1972, 301.

nen. Der Begriff der „Aura“ ist das Segel, mit dem Benjamin den „Wind der Geschichte“ aufnehmen will.⁷⁴ Wie setzt er dieses Segel?

Bekanntlich markiert die mechanische Reproduktion eines Kunstwerks einen qualitativen Sprung: der Reproduktionsprozeß wird zeitgleich zum Reproduzierten und verschwindet in ihm. Einmaligkeit und deren Tradition, damit auch der „Kultwert“ des Kunstwerkes, gehen darin unter, seine Aura, die „*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*“⁷⁵, schwindet. Das Arkanum des Kunstwerks wird zur „Ware“; umgekehrt entsteht die Kunst, die „Ware“ als Arkanum erscheinen zu lassen. Der „schöne Schein“ der Ware verdeckt ihren Produktionsprozeß und damit ihren Warencharakter – daß solche Kunst „zu einer bloßen geschäftlichen Routine“ verkomme, weiß jedoch bereits der Wagner der Zürcher Kunstschriften.⁷⁶ Das autonome Kunstwerk hingegen, wie es Benjamin und auch Wagner verstehen – ohne daß Benjamin sich dessen offenbar bewußt ist –, gewinnt eine geradezu (gegen-)revolutionäre Funktion. Diese mythologische Auffassung einer „magischen Aura“ wirft auch die geschichtsphilosophische Frage auf, ob eine quasi-messianische Hoffnung auf eine „zweite Technik“ oder den emanzipatorischen Dienst berechtigt sei.⁷⁷ Die Parallele jedenfalls zu Wagners ästhetischen Revolutionsschriften der Zürcher Zeit ist evident. Dort wäre es die „Technik“ des Festspieles, das die Aura neu erzeugen und so an die Stelle der zur Ware abgesunkenen „Oper“ treten soll. Dort stellte sich auch bereits die Frage, ob solche ästhetische Antizipation der „Zukunft“ und ihrer gesellschaftlich-geschichtlichen Dimension einer Öffentlichkeit entspreche, die sich als „Publikum“ zugleich im Festspiel repräsentiert. Wagner selbst wich ins Utopische aus, (Alt-)Bayreuth zog sich in die Erzeugung einer mythischen Illusion zurück, deren schöner Schein alle Brüche überdeckt. Das Festspiel gibt sich sakral und schreibt als Institution zugleich dogmatisch den Stifterwillen des „Meisters“ (so die kanonische Anrede oder Umschreibung Wagners in Bayreuth) fest. Darin ist der Dauerstreit zwischen Orthodoxie und Heterodoxie angelegt, der sich regelmäßig an „brüchigen“ Inszenierungen entzündet – solchen, die das utopische „Mehr“ im Werk nicht der in sich geschlossenen Illusion opfern. Was den einen sakrale Aura bedeutet, ist den anderen der schöne Schein „falscher Identität“, und was umgekehrt das unerschöpfte Potential des Werkes freilegt, wird abgewehrt als Inszenierung gegen ein kanonisiertes Wagnerbild.⁷⁸

⁷⁴ Vgl. *Benjamin*, Passagen, in: *Gesammelte Schriften* (Anm. 71), Bd. V/1, 591f.

⁷⁵ Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: *Gesammelte Schriften* II/1 (Anm. 71), 378.

⁷⁶ Erleuchtung durch Dunkelmänner (1932), in: *Gesammelte Schriften* III (Anm. 71), 360. – Vgl. im selben Sinne Wagners Reformschrift „Ein Theater in Zürich“ (1851): GSD V, 20–52, 46.

⁷⁷ Vgl. zur Kritik Adornos zusammenfassend: *J. Fürnkäs*, Aura. In: *M. Opitz/E. Wizisla* (Hg.), *Benjamins Begriffe*, Bd. 1. Frankfurt am Main 2000, 95–146, 123f. – In bezug auf Wagner vgl. vor allem *Friedrich* (Anm. 69), 14–41; 166–207, bes. 184–198.

⁷⁸ Die orthodoxe „Deutsche Richard-Wagner-Gesellschaft“ entstand 1976 aus Protest gegen die „Ring“-Inszenierung von P. Chéreau.

2.2 Ideologiekritik (Theodor W. Adorno)?

Diesem schönen Schein „falscher Identität“, wie er teilweise im Bayreuth nach dem 1. Weltkrieg und explizit im Wagnerkult des Dritten Reiches hergestellt wird, und den Bedingungen seiner Möglichkeit im Werk selbst gilt Adornos „Versuch über Wagner“ (1939/1952).⁷⁹ Die Methode sei „mikrologisch“, der Teil stehe ihr für das Ganze; der Begriff solle „Breschen schlagen in das Labyrinth der Werke“, ohne sich zu vermessen, „die Vieldeutigkeit seines Gegenstandes zu rationalisieren“.⁸⁰ Die etwas gewaltsame Metapher der Bresche ins Undurchdringliche, dem Rationalisieren Widerständige entspricht die kaleidoskopische Struktur des „Versuchs“ in zehn Breschen, die alle gewisse Einblicke gewähren, sich vielfach überschneiden und vielleicht doch nur gelegentlich in die Mitte des Labyrinths führen.⁸¹ Pejorativ *ad hominem*, nicht aber analytisch, setzt bereits das Kapitel „Sozialcharakter“ ein und zeichnet das Biographische eines sadistisch-sentimentalen Künstlers unmittelbar in sein Werk ein.⁸² Der intermittierende „Gestus“ des Schauspielers Wagner – ein Selbstbespiegelungs-Topos Nietzsches und Thomas Manns! – ersetze kompositorisch, was dem Werk an „Form“ abgehe, und verfälsche den Ausdruck in sich selbst: er degeneriere zur „Lüge“.⁸³ Wagners „Formlosigkeit“, die „Ewigkeit“ seiner Musik sei Fiktion und falsche Identität, letztlich ein „Nichts-ist-geschehen“.⁸⁴ Die „Leitmotive“ – kein Begriff Wagners! – seien starr identifizierende „Allegorien“, „dinghaft“ aneinandergereiht, atomisiertes Material, das den Einzelmoment gegenüber der Totalität entwerte und lediglich Ausdruck des Autors, nicht der *dramatis personarum* sei.⁸⁵ Der gemischte „Klang“ verleugne die unmittelbare Produktion des Tons; so sei er verdinglichtes Produkt und letztlich nur „Ware“⁸⁶. Kurz: es gebe weder Dynamik noch zielgerichtete Entwicklung. Am Ende steht die „Phantasmagorie“ als „Blendwerk“, der lückenlose Schein steht für Sein – was alles bereits Wagner selbst in seinen Zürcher Reformschriften der „Oper“ vorwirft, um ihr zuletzt seine revolutionäre Idee des Festspiels entgegenzustellen.⁸⁷

⁷⁹ Der „Selbstanzeige“ zufolge ist der „Versuch“ Teil der Aufgabe des Instituts für Sozialforschung, „dem Nationalsozialismus gegenüber [...] begreifend standzuhalten“ und die „Herkunft der Hitlerideologie“ zu erforschen (504 [Anm. 22]).

⁸⁰ Ebd. 505 bzw. 507.

⁸¹ „Sozialcharakter“, „Gestus“, „Motiv“, „Klang“, „Farbe“, „Phantasmagorie“, „Musikdrama“, „Mythos“, „Gott und Bettler“ sowie „Chimäre“ heißen diese Breschen.

⁸² So die angeblichen Judenkarikaturen vom „Ring“ bis zum „Parsifal“ – eine Tradition, die von Adorno über Thomas Mann hin zu H. Zelinsky, J. Katz und M. Weiner führt. Vgl. dazu grundsätzlich kritisch *Borchmeyer*, Richard Wagner und der Antisemitismus, in: Wagner-Handbuch (Anm. 34), 150–161, bes. 159–161.

⁸³ Versuch über Wagner (Anm. 22), 32, 35.

⁸⁴ Ebd. 37, 39.

⁸⁵ Ebd. 43, 47, 48, 57.

⁸⁶ Ebd. 79.

⁸⁷ Im kritischen Jargon: „Die Verdeckung der Produktion durch die Erscheinung des Produkts ist das Formgesetz Richard Wagners. Das Produkt präsentiert sich als sich selbst Produzierendes:

Adorno erliegt über weite Strecken offensichtlich dem Zauber seiner Zentralmetaphern, die er Benjamin entleiht, ohne dabei zu bemerken, daß seine „kritische Theorie“ tatsächlich die Argumentationsfigur von Wagners revolutionärer Theorie des Festspiels wiederholt. Sequenz und Variation seines „Versuchs über Wagner“ umkreisen in unermüdlich-ermüdender Wiederholung den einen Grundgedanken, der gerade nicht analytisch entwickelt, „mikrologisch“ exemplifiziert und am Ganzen erprobt wird: „Nicht länger gehorcht das Kunstwerk seiner Hegelschen Definition als des sinnlichen Scheinens der Idee, sondern das Sinnliche wird arrangiert, um zu scheinen, als wäre es der Idee mächtig; das ist der wahre Grund des allegorischen Zuges in Wagner, der Beschwörung unwiederbringlicher Wesenheit.“⁸⁸ Solche überredende Beschwörung sei „regressiv“, der Kern des Beschworenen leer. „In der innersten Zelle der Erlösungskonstruktion wohnt das Nichts.“⁸⁹ Nur dies erscheine in Wagners „Phantasmagorie“: „so wird der Umriß des Nichtigen utopisch als Gegensatz zu dem des eigenen Zeitalters“.⁹⁰ Das Werk selbst aber mit seiner falschen Aura verwechsle „das Venerabile des Geistes mit sich selbst“; in solchem falschen Bewußtsein verwirre es Kunst und Religion. Die von Benjamin ersehnte *unio mystica* ereignet sich gerade nicht, sondern jenseits des schönen Scheins deren nichtig-negatives Abbild als Utopie.

Damit führt Adorno den Aura-Begriff Benjamins am Beispiel Wagners zu seinem paradoxen Ende, auch wenn seine „mikrologischen“ Analysen im einzelnen ebenso problematisch sein mögen wie sein Fazit. Denn weder erschöpft sich Wagners Leitmotivik in starrer Allegorese – Strawinsky spricht zu Unrecht von den musikalischen „Garderobenmarken“ –, noch verwechselt seine Kunst einfachhin „das Venerabile des Geistes mit sich selbst“⁹¹.

daher auch der Primat von Leitton und Chroma. Indem die ästhetische Erscheinung keinen Blick mehr durchläßt auf Kräfte und Bedingungen ihres realen Produziertseins, erhebt ihr Schein als lückenloser den Anspruch des Seins“ (ebd. 82). Wagner verdecke „durch artifizielle Vollendung alle Nahtstellen des Artefakts“ (ebd. 92). Bei Wagner hätte Adorno nachlesen können: „Das Publikum kann [...] nicht anders als die Leistungen der Kunst gemeinhin mit den Produkten der Industrie verwechseln; es bezahlt diese wie jene mit seinem Gelde und bleibt vor der in seiner Ansicht zu einem Industriezweige erniedrigten Kunst selbst aller künstlerischen Bildung bar“ (Ein Theater in Zürich [Anm. 76], 47). Die Zürcher Reformschriften Wagners stellen sich eben diesem Problem, um das revolutionäre „Kunstwerk der Zukunft“ theoretisch zu begründen und praktisch zu realisieren, was weder Adorno noch Benjamin berücksichtigen. Faktisch wenden beide das Wagnersche Argument gegen die Industrieware „Oper“ gegen das nachwagnerische Bayreuth: sie bestätigen damit *ex negativo* Wagner selbst und seine „kritische (Reform-)Theorie“.

⁸⁸ Ebd. (Anm. 22), 102.

⁸⁹ Ebd. 139. – Vgl. Mahler. Eine musikalische Physiognomie (1960: ebd. [Anm. 22], 283): „Was Durkheim, etwa als die Weihfestspiele vom Parsifal bis zur Achten Symphonie [Mahlers] entstanden, den Religionen nachsagte: sie seien Selbstdarstellungen des kollektiven Geistes, das gilt prägnant jedenfalls für die ritualen Kunstwerke im Spätkapitalismus. Ihr Allerheiligstes ist leer.“ Entscheidend wäre nun zu prüfen, ob es als erfüllt vorgetäuscht oder als erfüllbare Leere zu verstehen ist.

⁹⁰ Ebd. 142.

⁹¹ Pierre Boulez wehrt sich als philosophierender Musiker scharf gegen Adornos „Amalgam“ von Soziologie und Ästhetik. Er läßt es sich nicht nehmen, dessen Epigonen zu parodieren, „um Gedankengänge dieser Art ins Absurde zu treiben“ (*P. Boulez, Die neuerforschte Zeit* [1976], in:

Adorno selbst geht von einem Begriff „abstrakt“-absoluter Musik aus, der seine dialektische Gegensatzeinheit aus sich hervortreibt. Die Musik Wagners hat ihre Logik sowohl in sich selbst (als metaphysische Größe, die das Drama trägt) als auch außerhalb ihrer (als empirische Größe, die interaktiv zur dramatischen Szene steht). Sie ist immanent und transzendent zur szenischen Verwirklichung. Daher bleibt sie nicht auf die quasi-sinfonische Evolution des Materials ausgerichtet, und der strukturelle Verlauf der Musik bedarf keiner Teleologie. Der ideologiekritische Vorwurf der „Regression“ taugt nicht dazu, die falsche Aura des Werkes zu entzaubern, denn er setzt eine geschichtliche Teleologie voraus, die es erlaubt, von einer „Entwicklung“ der Musik und einer Geschichtesteleologie insgesamt zu reden. Nicht der Verfall der Aura, wie ihn Benjamin konservativ-regressiv beklagt, sondern der Verfall des schönen Scheins ist Adornos Problem, das er revolutionär-progressiv formuliert. Die teleologisch verstandene Geschichte kann, im Selbstwiderspruch falscher Identität, nur Verfallsgeschichte sein, die philosophische Sicht der Geschichte demgemäß Ideologiekritik. In ihrer Sicht ist das gefällige und bruchlose Ästhetische kein wie auch immer geratenes „Ganzes“ mehr, sondern nur dessen täuschender Schein, zugleich ökonomisch eine „Ware“ und in der Tendenz totalitaristisch, ganz gleich, ob kapitalistisch oder faschistisch.⁹²

In Wagner und Adorno, vermittelt durch die Interpretamente Benjamins, stehen sich zuletzt die idealistisch-romantische „Reauratisierung“ (Sven Friedrich) und die späteste aufklärerische Entzauberung der Geschichte nackt gegenüber. Das eine kann gegen das jeweils andere ausgespielt nur verlieren. Darum bleibt Adornos Ringen um Wagner zuletzt ein „Versuch“, der das gestellte Problem verschärft, ohne es zu „lösen“. Erst später bestimmt er „Wagners Aktualität“ (so der Titel seines Beitrags im Programmheft der Bayreuther Festspiele von 1964) genauer und mit neu gewonnener Distanz⁹³, wenn er empfiehlt, inszenierend „das Falsche, Brüchige, Antinomische selbst zur Erscheinung“ zu zwingen. Eben diese Brüche resultieren aus dem utopischen Anspruch auf Totalität, der Wagners Werk trägt und zugleich über es hinaus trägt. Weil seine Musik, „was sie verhieß, am Ende nicht realisiert, darum ist sie, die fehlbare, unfertig in unsere Hände gegeben als das, was weiterzutreiben wäre, unvollendet in sich. Sie wartet auf das, was sie weitertreiben wird zu sich selbst.“⁹⁴

D. Mack (Hg.), Richard Wagner. Das Betroffensein der Nachwelt. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. Darmstadt 1984, 293–318, 293f.). Boulez mißtraut gerade der musikalischen Analyse Adornos. Auf seine gewichtigen eigenen Ergebnisse wird im nächsten Kapitel zurückzukommen sein.

⁹² Vgl. auch Friedrich (Anm. 69), 35–41.

⁹³ In: Mack, Wagner [Anm. 91], 251–269, 251.

⁹⁴ Ebd. 269. – So gewinnt Adorno auch eine tröstliche Perspektive für den neuen Umgang mit dem Werk: „Wahrscheinlich fällt das Wagnersche Werk entsüht erst einer Welt zu, die selber entsüht ist; in der nicht mehr von dem realen Verhängnis fortschwelt, das er im Bild verherrlicht, und in der er als Spiel der Erinnerung die Unschuld wiedergewinnt, die Wagner, nach dem Weltunter-

Der Sache nach klingt in diesem versöhnlich-abschließenden Wort Adornos wohl auch der Messianismus Benjamins durch, die Absage an eine Teleologie der Geschichte, die „Historisches von sich aus auf Messianisches beziehen“ will. Denn erst die angebrochene Vollendung in Person, „der Messias selbst vollendet alles historische Geschehen, und zwar in dem Sinne, daß er dessen Beziehung auf das Messianische selbst erst erlöst, vollendet, schafft“⁹⁵. Das Reich Gottes ist nicht das (immanente) Ziel, sondern das (transzendente) Ende der Geschichte. Nur dieses kommt am Schluß der „Götterdämmerung“ in den Blick; wenn aber das „Ziel“ selbst in den Blick kommt, wie es der „Parsifal“ ausdrücklich beansprucht, so kann es nicht aus dem Werk immanent erzeugt werden. Es muß gesagt und gegeben sein. Eben dies gilt, wie zu zeigen sein wird, für das Schlußwerk Wagners. Von der Aura des Festspiels ist die Weihe der messianischen Erlösung noch einmal strikt zu unterscheiden. Das „Bühnenweihfestspiel“ erzeugt diese Weihe nicht selbst; es zitiert sie und wird zur *memoria*.

Führt der Weg damit, gegen das Verdikt Adornos, zurück zur Ästhetik Hegels? Dann wäre zuletzt der Verdacht auszüräumen, Wagners „Gesamtkunstwerk“ beerbe einfachhin das idealistische Identitätssystem und betreibe somit unmittelbar die religiöse Praxis dessen, was Schelling als Kunst bestimmt hat. Es scheint die Grenze zwischen ästhetischer Fiktion und Realität zu verwischen, mit der Sache zu spielen und zuletzt auch das Tragische nur schön scheinen zu lassen. Im Absoluten des auratischen Kunstwerkes sei „alles eins“, wie es analog Hegel in den scharfen Passagen seiner Vorrede zur „Phänomenologie des Geistes“ dem Philosophieren Schellings vorwirft.⁹⁶ Was er Schelling an „Unmethode [...] der Begeisterung“ sowie tabellensüchtigem „Formalismus“ vorwirft⁹⁷, ließe sich vielleicht analog Wagner als Hang zu Narkotikum und Rauschtheater bzw. starrem Formalismus der Motivik vorhalten. Beides indes verfehlte die subjektiv-methodische Entwicklung des musikalischen Materials, die alles andere als rauschhaft ist, wie auch dessen objektiv-organische Selbstentfaltung, die treffender eine „Metamorphose“ im Sinne Goethes zu nennen wäre und keine starren Formeln kennt.⁹⁸ Am Ende bleibt nicht, wie Adorno mit Hegel gegen Wag-

gang, von dem Augenblick sich erhoffte, da die Rheintöchter das Gold als Spielzeug zurückerlangen“ (Nachschrift zur Wagner-Diskussion [1964], in: Mack, Wagner [Anm. 91], 270–274, 274).

⁹⁵ Benjamin, Theologisch-politisches Fragment, in: Gesammelte Schriften, Bd. II/1 (Anm. 71), 203.

⁹⁶ G. W. F. Hegel, Phänomenologie des Geistes, in: Werke (hg. v. E. Moldenhauer u. K. M. Michel), Bd. 3. Frankfurt am Main 1970, 22.

⁹⁷ Ebd. 48 bzw. 49.

⁹⁸ So vergleicht Carl Dahlhaus Wagners „Leitmotiv“ mit Goethes „Urpflanze“, die beide zwischen „Idee“ und „Erfahrung“ changieren: Weder die (ideale) Urpflanze noch das (ideale) Leitmotiv sind unabhängig von ihrer sich stets entwickelnden (realen) Gestalt abzulösen (Die Musik, in: Wagner-Handbuch [Anm. 34], 197–221, Kap. „Musikdrama und musikalische Form“, 205–209, 208). Anzugeben wäre, in welchem Kontext jeweils die konkrete Gestalt des Einen wie des Anderen sich zeigt. Alle sind einander ähnlich, aber gerade nicht als Varianten eines festen „Typus“, sondern als jeweils konkrete Erscheinung der Idee.

ner meint, das „Nichts“, gewissermaßen „die reine Identität, das formlose Weiße“, das sich in seiner Absolutheit vom Schwarzen nicht unterscheiden läßt und „alle Kühe schwarz“ sein läßt.⁹⁹ Wagners „Weltennacht“ ist differenziert und löst nichts auf: die Liebe Tristans und Isolde geht in ihr gerade nicht einfachhin unter, sondern wird gut hegelianisch aufgehoben. Sie versichert sich sogar (im „sophistischen“ Dialog des zweiten Aufzuges) ihrer Ewigkeit und Unsterblichkeit, denn: „Welches Todes Streichen / könnte je sie weichen?“¹⁰⁰

2.3 Systemanspruch (Odo Marquard)?

Odo Marquard hat Schellings „Philosophie der Kunst“ (1802–1805) als „Ermächtigung der Illusion“, damit aber ausdrücklich als Vorläufer und mögliche „Ankündigung von Wagner“ gelesen.¹⁰¹ Die additive Gesamtgestalt aller Einzelkünste beschränke das Identitätssystem einseitig auf einen Kunst-Kult: Das Gesamtkunstwerk biete Trost für „die revolutionäre Naherwartung nach ihrer Enttäuschung“.¹⁰² Das ist ebenso pointiert wie falsch, weil Wagner gerade das utopische Potential des Mythos freisetzen und auf die ihr entsprechende utopische Öffentlichkeit beziehen will; die aber fällt gerade nicht mit dem Festspiel-Publikum in eins, sondern steht am Ende (und nicht am Ziel) einer revolutionären Entwicklung. Das Festspiel lebt davon, „Antizipando“ dieser Wirklichkeit zu sein. Insofern trifft Marquards Feststellung zu, das Ästhetische werde eben dort „unerträglich, wo es *zu wirklich* wird: wo das identitätssystematische Programm [...] Kunst und Wirklichkeit identisch setzt [...] und dadurch beiden seine Identitäten absolut aufzwingt“.¹⁰³ Dann, in der Tat, ist die Wirklichkeit nicht mehr sie selbst, sondern wird „identitätssystematisch“ zur Illusion erklärt, und eben dies wäre das Totalitäre (und latent Faschistische) seines realisierten Anspruches. Er äußert sich im Hang zum Esoterischen ebenso wie in der Tendenz, Geschichte ins Mythische zurückzunehmen.¹⁰⁴ Doch dies ist

⁹⁹ Phänomenologie des Geistes [Anm. 96], 51 bzw. 22.

¹⁰⁰ „Was stürbe dem Tod, / als was uns stört, / was Tristan wehrt, Isolde immer zu lieben, / ewig ihr nur zu leben?“ (die „Sophistereien“ [Wagner] der Liebenden im 2. Aufzug, in: Musikdramen [Anm. 56], 357). In diesem Kontext wollen die oft mißverstandenen Schlußverse des „Tristan“ verstanden sein: kein auflösendes „Ertrinken“ und „Versinken“, sondern Aufgehobenwerden und eben „Verklärung“.

¹⁰¹ Gesamtkunstwerk und Identitätssystem [Anm. 23], 106.

¹⁰² Ebd. 107.

¹⁰³ Ebd. 111.

¹⁰⁴ Vgl. ebd. 112. – Fruchtbarer scheint mir Marquards Hinweis darauf zu sein, Wagner nehme „unbewußt Schellings weltalterphilosophischen Mythos auf von dem Gott, dessen Ich es mit seinem Es so schwer hat, daß ihm der – dabei autonom werdende – Mensch bei seiner Erlösung helfen muß, und gibt ihm in seinen Musikdramen – extrem im ‚Ring‘ – jene Gestalt, in der er nach Schopenhauer möglich bleibt: als Mythos vom ‚traurigen Gott‘ (Wapnewski). Das Gesamtkunstwerk wird zum Gottesdienst dieses endstüchtigen Gottes“ (ebd. 107). Das gilt unmittelbar für den Wotan des „Ring“, *mutatis mutandis* aber für den „Parsifal“ und seine schwierige Schlußformel „Erlösung dem Erlöser!“ Sie ist Antwort auf die sog. „Heilandsklage“, die Zentrum und Achse des Werkes bildet. Dazu im 3. Kapitel.

kaum die Gefahr Wagners und seines Festspielles, sondern die Gefahr, die von „Bayreuth“ als Institution und den „Wagnerianern“ als Gemeinde ausgeht. Der naturwüchsige Linkshegelianismus Wagners hat ihn selbst vor dieser Konsequenz bewahrt. Das soll sich nun insbesondere am Schlußwerk, am „Parsifal“ bestätigen. An ihm wird sich konkretisieren, was mit der utopischen Bruchstelle im Werk und der in ihr angesprochenen Wirklichkeit gemeint ist: das Leiden, dessen tätiges Erkennen wissend macht. Dieses Leid-Motiv verweist ins Utopische, wo nicht nur die Hoffnung zu Hause ist, sondern auch Glaube und Liebe. Davon zuletzt erzählt „Wagner, der Meister vom tönenden Schweigen“ (Ernst Bloch)¹⁰⁵ – „Schweigen“, weil er als Dichter „das Unaussprechliche selbst schweigend“ in den Worten auspart, „tönend“ jedoch, weil er als Musiker „das Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die *unendliche Melodie*“¹⁰⁶. Worte verschweigen die mögliche Antwort auf die Frage „Warum?“ oder auch „Woher?“, während der „hellschend machende Zauber“¹⁰⁷ des musikalischen Dramas die tönend-schweigende Antwort gibt.

3. Utopie und Leid-Motiv: Wunde und Erlösung

Lebenslängliche Auseinandersetzung mit dem Spätwerk Goethes prägt Wagners eigene theoretische und künstlerische Produktion: von den sieben Liedern des Siebzehnjährigen zum „Faust“ I über die „Faust-Ouvertüre“ bis hin zum „Parsifal“, der nicht nur den Gralstempel als „innerstes Heiligtum des Schmerzes“¹⁰⁸ kennt, sondern auch dessen mephistophelische Gegenwelt im „paradis artificiel“ des Klingsor-Aktes und den *chorus mysticus* der Erlösung. Wagners Kritik entzündet sich an Goethes vermeintlichem Ästhetizismus reiner Anschauung, die sich „das große Mitleiden so angelegentlich vom Halse hält“. Der große Brief an Mathilde Wesendonck

¹⁰⁵ Das Prinzip Hoffnung (Kap. 40) [Anm. 24], 971.

¹⁰⁶ Bloch scheint auf diese Stelle in Wagners programmatischem Aufsatz „Zukunftsmusik“ anzuspielen (GSD VII, 87–137, hier 130).

¹⁰⁷ Ebd. 121; vgl. 113. – Wird diese Frage innerhalb der musikalisch-dramatischen Aktion gestellt, so entzaubert sie die Musik und ihr tönendes Schweigen: der „Schrei“ Elsas nach dem „Woher?“ Lohengrins und der von ihm vermittelten Erlösung zerstört diesen Zauber – es wird deutlich, „wie eigentümlich dieses tragische Woher? mit dem zuvor von mir bezeichneten theoretischen Warum? zusammenfällt!“ (Ebd. 122). Es gäbe demnach kein (dramatisch-tragisches) Woher oder (theoretisch-problematisches) Warum, das auf eine Ursache jenseits des „tönenden Schweigens“ zielen könnte, wie es die von Wagner ganz metaphysisch verstandene Musik darstellt. Auch der „Charfreitags Zauber“ des „Parsifal“ läßt die „entsündigte Natur“ musikalisch sprechen, formuliert aber nun die ausdrücklich christliche Deutung: „Nun freut sich alle Kreatur / auf des Erlösers holder Spur [...]. Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen; / da blickt sie zum erlösten Menschen auf“ (Musikdramen [Anm. 56], 861).

¹⁰⁸ So nennt Goethe das Innere des Tempels in der „Pädagogischen Provinz“ von „Wilhelm Meisters Wanderjahren“, dessen Form und Thematik Wagner über Jahrzehnte beschäftigten. Der Sohn Siegfried erhält als Beinamen „Helferich“ und die Bestimmung zum Wunderarzt, zum tätigen Mitleiden als dem Beruf, den Meister an Stelle seiner vermeintlich „theatralischen Sendung“ schließlich entdeckt.

vom 7. April 1858, geschrieben in der Arbeit am „Tristan“ und mit dem aufschlußreichen Gedanken, Parsifal an das Siechbett Tristans treten und sein Leiden in das Licht der Gralswelt zu stellen, führt prägnant in das Argument des Wagnerschen Festspiels, das in vielfachen Varianten dieselbe Konstellation bearbeitet. Daher sei der entscheidende Abschnitt in extenso wiedergegeben:

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 [Goethe] 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. – Das heißt ich nun alles recht gut, und Göthe bleibt mir immer gleich groß als Dichter, denn er bleibt immer wahrhaftig und kann nicht anders; auch mögen die Leute das objektiv nennen, nämlich wenn das Subjekt nie dazu kommt, das Objekt, die Welt, in sich aufzunehmen (was nur durch tätigestes *Mitleiden* geschehen kann), sondern dafür sich einzig das Objekt vorführt, betrachtend sich darin versenkt, durch Anschauung, nicht Mitgefühl (denn dadurch würde er die Welt selbst – und dieses Weltwerden des Subjekts ist eben Sache des Heiligen, nicht des endlich zum Philistervorbild gewordenen Faustdichters); [...]¹⁰⁹

Diese zwischen Eichendorff und Kiekegaard changierende Goethe-Kritik nennt präzise den problematischen Punkt der „Faust“-Dichtung. Wie kommt die Erlösung zum Menschen? Wagner weigert sich, aus dem „jämmerlichen Faust einen edelsten Menschentypus machen zu wollen“¹¹⁰ und steht damit einzig in der Goethe-Rezeption des 19. Jahrhunderts. Entsprechend sind die Helden Wagners leidend-gebrochene Helden, deren Ziel Erlösung heißt: vom Arindal der „Feen“ über den Holländer, vom Tannhäuser bzw. Lohengrin über Tristan hin zum Siegfried sind es scheiternde Helden, die im „Ewig-Weiblichen“ Erlösung suchen, um sie mit Parsifal im Mitleiden tatsächlich zu finden. Die ersehnte Identität bleibt allerdings auch innerhalb der Bühnenwelten Wagners vor dem „Parsifal“ weiterhin Verheißung, wie die kryptischen Finalösungen jeweils anzeigen. Das Schlußbild des „Holländers“ liegt jenseits von Handlung und Szene¹¹¹, der „Tannhäuser“ beschränkt sich auf den finalen Sonnenaufgang mit Halleluja des Bühnenpersonals, der „Lohengrin“ endet mit einer schwer zu entschlüsselnden Chiffre.¹¹² „Tristan“ mündet verklärend in die „Weltennacht“, die nicht ein

¹⁰⁹ Briefe (Anm. 45), 335.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Vgl. die undurchführbar-illusorische Regieanweisung: „*Der Holländer und Senta, beide in verklärter Gestalt, entsteigen dem Meere; er hält sie umschlungen*“ (Musikdramen [Anm. 56], 208). Die Bühnenwirklichkeit kennt nur beider Tod.

¹¹² Ebenfalls szenisch allenfalls andeutend umzusetzen: der Schwan, der sich in den verheißenen göttlichen Knaben Gottfried (!) verwandelt – die Taube, die den Kahn des entwindenden Lohengrin fortzieht. All das steht ebenso jenseits der Szene wie Clärchens Erscheinung in Egmonts Kerker, an der sich Schiller stieß, während Wagner sie rühmte. „Lohengrin“ ist die eigentliche metaphysische Tragödie Wagners. „Als Symbol der Fabel kann ich nur festhalten: die Berührung einer übersinnlichen Erscheinung mit der menschlichen Natur und die Unmöglichkeit einer Dauer derselben. Die Lehre würde sein: der liebe Gott* ([Anm. Wagners:] *Ich meine: der Christengott.- [...]) thäte klüger, uns mit Offenbarungen zu verschonen, da er doch die Gesetze

Verströmen in die bloße Identität, sondern die Negation der Negation von Identität ist, auf die Tristans und Isoldens Liebe geht – eben damit zielt sie ins Offene. Der Hans Sachs der „Meistersinger“ will nichts von solchem tödlichen Glück.¹¹³ Im „Ring“ scheitern Liebe und Macht aneinander; nur die Musik entkommt der finalen Katastrophe und singt sich aus im „Verkündigungs-Motiv“, das einmal (und zu Unrecht) dem „Welterlöser“ Siegfried gegolten hat.¹¹⁴ Weder Feuerbachs Bejahung noch Schopenhauers Verneinung, sondern der gewonnene Leerraum für den utopischen Vorgriff prägt das Finale dieses Welttheaters. Dessen Konstellationen nimmt der „Parsifal“ gesteigert auf. Noch einmal der „reine Tor“ Siegfried, nun aber „durch Mitleid wissend“, der seine Brünnhilde, nun die mephistophelisch-ambivalente Kundry, wirklich „erkennt“, noch einmal auch die Gegenwelten von Gralsburg und Zaubergarten, die einander spiegelbildlich bedingen und beide kein Raum für Erlösung sein können.¹¹⁵

3.1 Soteriologisches

Wagners Interesse gilt dem leidenden und scheiternden Helden: Das Leid-Motiv bewegt die Handlung und läßt sie bei keiner Lösung stillstehen,

der Natur nicht lösen darf: die Natur, hier die menschliche Natur, muß sich rächen und die Offenbarung zu nichte machen. Dies scheint mir der Sinn der Meisten jener wundervollen Sagen, die nicht von Pfaffen gemacht worden sind“ (an Hermann Franck, 30.5.1846, in: Briefe [Anm. 45], 115). Über Feuerbach hinaus setzt Wagners „romantische Oper“ einen Schlußpunkt: „Offenbarung“ bleibt menschlicher Sehnsucht unerreichbar entzogen, und ihre Bedeutung kann lediglich chiffriert angedeutet, nicht aber szenisch realisiert werden. Der „Lohengrin“, ein Jahr nach der Revolution und am 101. Geburtstag Goethes 1850 in Weimar uraufgeführt, stellt nichts geringeres als das Scheitern der religiös-politischen Utopie auf die Bühne. Es bleibt dabei: „In fernem Land, unnahbar euren Schritten“ (Musikdramen [Anm. 56], 306).

¹¹³ Er verkündet Resignation und damit durchaus Goethes „Entsagung“ (ein Lieblingswort Wagners!) als bürgerliches Maß: „[...] von Tristan und Isolde / kenn ich ein traurig Stück: / Hans Sachs war klug, und wollte / nichts von Herrn Markes Glück“ (Musikdramen [Anm. 56], 477).

¹¹⁴ „Mit welch großbogigem Jubel endet und endet auch nicht die seligmachende Melodie in den letzten Takten der ‚Götterdämmerung‘, das Gegenland zum bombastischen Einzug in Walhall, der hier auch musikalisch entsühnt wird. Es gibt hohe Zeit in der Oper, tönend dargestelltes Wunschland, dem es wohl ansteht, wenn es kraft des noch schwebenden Klangs [...] über einem namenlosen Meer mit namenloser Freude aufgeht“ (E. Bloch, Das Prinzip Hoffnung, Kap. 40 [Anm. 24], 974). „Seligmachend“ will heißen, daß es für Bloch um Gnade in der *auditio beatifica* geht – und sogar um *apokatastasis*. Denn dieser „strömende Urton [...] macht sich [...] nicht fertig“, vielmehr gehen „in dieser Schlufnacht die Erwachens-, Entzückens-, Erlösungsthemen der ‚Ring‘-Musik weiter, selbst im Abbrechen. Das Erlösungsmotiv am ‚Götterdämmerungs‘-Ende [...] ist viel zu weithin hallend, um ein Ende zu sein statt des Paradoxes einer Wiederholung hin ins Neue“ („Paradoxa und Pastorale in Wagners Musik“, in: Bayreuther Programmheft, „Meistersinger“ 1960 [zit. nach Barth, Festspielhügel, Anm. 18, 168]).

¹¹⁵ Die „etwas ranzige Problematik eines Mannes, der sich zwischen zwei Frauen nicht entscheiden kann“ (N. Wagner, in: Wagner Theater [Anm. 29]), die Gegenüberstellung von asketisch-keuscher Ritter- bzw. Gralswelt und erotisch-unkeuscher Venus- bzw. Klingsor-Welt hat über Generationen Verständnis und szenische Phantasie gelähmt. Tatsächlich stehen die Protagonisten von „Tannhäuser“ und „Parsifal“ nicht *zwischen* den allegorischen Welten von Askese und Keuschheit, sondern von vornherein *fremd* zu einer solchen wirklichen Scheinalternative. Sie sind Ausgestoßene beider Welten und finden ihre Erlösung eben darin, daß sie ihren Weg jenseits dieser spiegelbildlich aufeinander verwiesenen Schein-Welten suchen und so die „wahre Welt“ finden: im Tod oder in einer Überschreitung aller Grenzen.

in der nicht Erlösung aufschiene.¹¹⁶ Damit bündeln sich, über den utopischen Anspruch des Festspiels hinaus, verschiedene Motive in der musikalischen Tragödie Wagners: Er erhebt 1. den Anspruch der Religion gegen deren institutionelle Vergegenwärtigung (in ästhetischer Theorie und Bühnenpraxis), 2. will er ihre Bedeutung durch künstlerische Vergegenwärtigung retten, und 3. tritt so das dramatische Kunstwerk nicht als Kunstreligion in Konkurrenz zur eigentlichen Religion, sondern ergänzt und erläutert sie als religiöses Kunstwerk der *memoria*. Es erzeugt nicht selbst die „Weihe“, die es feiert, sondern zeigt entweder (*ex negativo*) im „Ring des Nibelungen“ die Verwiesenheit auf diese auratische Antizipation oder gibt im „Parsifal“ dem Antizipierten ein christliches Gesicht. Nicht die erstgenannte Form des Festspiels also, die reine Utopie als Verweis ins Offene, sondern der ausdrückliche Bezug auf das, was Wagner als Kern christlichen Glaubens ausmacht, steht mit diesem problematischen Werk zur Frage. Die dreifache These soll nun am musikalisch-dramatischen Kern des „Bühnenweihfestspiels“ überprüft werden. Dabei leitet weniger der ideologiekritische Gedanke Adornos, der seinerseits (auch durch seinen Autor) eher historisch als prinzipiell das Anliegen seines „Versuchs über Wagner“ gewesen ist, als vielmehr Benjamins Begriff der „Rettung“ die hier vertretene Lesart.¹¹⁷ Diese Rettung gilt dem utopischen Potential im Werk Wagners, das als „Trost“ und „Einspruch“ gegen erfahrenen Widersinn und das Leiden daran sichtbar wird. „Rettung“ steht damit nicht schlicht „konservativ“ (retardierend und entschuldigend) dem „progressiven“ Moment der Ideologiekritik entgegen¹¹⁸, sondern gehört zusammen mit ihr zu einer „bewußtmachenden“ Synthese beider. Rettung ohne Kritik wäre blinde Affirmation, umgekehrt Kritik ohne Rettung ebenso blinde Destruktion.¹¹⁹ Damit ist der leitende Begriff dieser Lesart semantisch eng mit Wagners Leitmotiv einer „Erlösung“ verknüpft, die zugleich richtet und rettet.

Der „Parsifal“ bündelt die Leid- und Erlösungsmotive nahezu aller vorhergehenden Werke Wagners; er zielt damit auf die endgültige und umfassende Lösung des thematischen und dramaturgischen Problems. Diese zi-

¹¹⁶ Dies zeigt sich auch in Wagners Überarbeitung von Glucks „Iphigenie in Aulis“ für die Dresdner Aufführung 1847. Artemis im 3. Akt verzichtet *nicht* auf das Opfer Iphigenies, sondern entrückt sie zum sühnenden und versöhnenden Gottes-Dienst nach Tauris. Ihr Opfer ist stellvertretende Sühne. Gerhart Hauptmann wählt in seiner späten Atriden-Tetralogie eine ganz ähnliche Handlungsführung.

¹¹⁷ Vgl. *H. Kaulen*, Art. „Rettung“, in: *Opitz/Wizisla*, Benjamins Begriffe [Anm. 77], Bd. 2, 619–664, hier 651–653.

¹¹⁸ So der undialektische Einwand von *J. Habermas*, Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins, in: *S. Unsel* (Hg.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*. Frankfurt am Main 1972, 173–223, bes. 185–191.

¹¹⁹ Auch hier geht es einfach um die Kritik im ursprünglichen Sinne, also um die Aufgabe einer „Unterscheidung der Geister“, wie sie Ignatius von Loyola in der Vorbemerkung seiner „Geistlichen Übungen“ als praktische Anweisung gibt: So müsse „jeder gute Christ mehr dazu bereit sein [...], die Aussage des Nächsten für glaubwürdig zu halten, als sie zu verurteilen“, damit jener „sich rette“ (zitiert nach der Übersetzung von *A. Haas*. Freiburg/Basel/Wien 1976, 25).

tierte oder anvisierte, nicht aber werkimmanent erzeugte oder vorge-täuschte Rettung gibt dem Festspiel die Weihe. Wie dies geschieht, erhellt die Tatsache, daß mit dem Fortschreiten von Text und Komposition die ein-lässliche und zunächst uneingeschränkt zustimmende Lektüre von Ernest Renans „Vie de Jésus“ (1863–1883) einhergeht. Denn: „Er liebt Jesus, wäh-rend [David Friedrich] Strauß es nicht tut“.¹²⁰ Diese erstaunliche Begrün-dung erhellt, warum während der Arbeit am „Parsifal“ Wagners kritische Distanz zu Goethe und seiner „Faust“-Dichtung wächst. Fausts Weiterle-ben nach dem Tode Gretchens sei „ein Zug, der einen empört, wenn man nicht bedenkt, daß eben Gott keinen Anteil mehr an ihm hat, also das gött-liche Gefühl der zerknirschenden Reue ihm fernbleibt und er bloß auf na-türlichem Wege der Befreiung dem Tod entgegen geht“.¹²¹ Das „Absoluto-rium“ der Reue bestimmt aber der späte Wagner als „die einzige Religion“, ohne die der Mensch nicht auskomme.¹²² Goethes vermeintlich ästhetische Religion der Natur, der Gedanke eines Gottes, „der in der Natur hinter der Natur stecke“, verdecke den Blick auf „Christus, *Gottes Sohn*“, der in-folgedessen „als problematisches Wesen“ gelte.¹²³ „Jesus ist ihm eine problemati-sche Erscheinung“, aber Gott ist ihm „klar wie Kloßbrühe“, heißt es an an-derer Stelle derb. Auf diesen „jüdischen“ Gottesbegriff des Schöpfers oder Verursachers habe Platon vorbereitet; der Begriff des Erlösers sei davon zu trennen.¹²⁴ Wagner greift gleich zweimal ein Goethe-Wort (vom 8. Juni 1830) auf, das ihm aus „Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Friedrich von Müller“ (1870) geläufig ist. Goethe nennt darin Christus „ein höchst bedeutendes, aber problematisches Wesen“ und verbindet diese skeptisch-freundliche Wertung mit einer Diagnose der „religiösen Krisis“, in der die Menschheit nach aufklärerischer und historischer Kritik stecke.¹²⁵ Wagners vehemente Abwehr einer aufklärerischen Kritik an Jesus Christus bezeich-net das Doppelproblem des „Parsifal“ und der ihn begleitenden expliziten Theologie: Wie läßt sich ein Bild Jesu Christi formen, das zugleich seine Botschaft rettet und der religiösen Krisis des Glaubens standhält?¹²⁶ Von „Gott“ kann dabei nicht ungebrochen die Rede sein¹²⁷, um so mehr aber

¹²⁰ CT II, 522 (18. 4. 1880); vgl. 152.

¹²¹ Unter Bezug auf die Kommentare zu „Faust“ I und II von H. Düntzer (jeweils zuerst 1850, mehrfach überarbeitet): CT I, 639 (11. 2. 1873).

¹²² CT II, 473 (9. 1. 1880).

¹²³ CT II, 472 (7. 1. 1880).

¹²⁴ CT II, 490 (10. 12. 1880).

¹²⁵ Der Text Müllers findet sich in W. Herwig (Hg.), Goethes Gespräche, Bd. 3/2. Düsseldorf/ Zürich 1972, 638.

¹²⁶ Es wäre eine reizvolle theologiegeschichtliche Frage, wie Wagner in Absetzung von D. F. Strauß eine eigene Christozentrik entwickelt und im „Parsifal“ gestaltet. Hier müssen Hinweise genügen.

¹²⁷ Wagners Weltbild ist, darin ganz 19. Jahrhundert, entzaubert. „Man spricht vom Tintenfisch und wie er sich rette und verschwände, und R[ichard]. sagt: ‚So hat der liebe Gott es gemacht, als er die Welt geschaffen hat, er ist verschwunden‘“ (CT II, 799 [27. 9. 1881]). Der Mensch als Eben-bild dieses rätselhaft-verborgenen Gottes wird sich zum Problem: „Im Traume höre ich R[ichard]. sagen: ‚Wenn er mich geschaffen hat, wer hat’s ihn geheißsen, und wenn ich sein Eben-

vom Erlöser. Der von Sünde befreiende, selbst sündenlose Jesus¹²⁸ sei göttlich, weil mit Gott eins.¹²⁹

Parallel zu Wagners christologischen Überlegungen und wiederholten Renan-Lektüren entsteht die Kuß-Szene des zweiten „Parsifal“-Aktes. Sie erreicht den dramatischen Höhe- und Wendepunkt des Werkes.¹³⁰ Der Kuß Kundrys, Gralsbotin und Verführerin in einer Person, macht den Torenparsifal „durch Mitleid wissend“: Der Kuß gibt ihm Teil am Leiden des gescheiterten Gralskönigs Amfortas, denn er läßt ihn die „Heilands-“ bzw. „Gottesklage“ des leidenden Gottes und Erlösers vernehmen. Zugleich wird Parsifal, geküßt von Schuld und Leid der Welt, er selbst, indem er Herkunft und Namen erfährt und seine Aufgabe erkennt.¹³¹ Doch ist er so wenig der „Erlöser“ wie Amfortas („Ich habe an den Heiland dabei gar nicht gedacht“¹³²), auch wenn beide Charaktere ebenso wie Kundry durchaus als „christusförmig“ gelten können. Er aktualisiert jedoch, was „Erlösung“ bedeutet.¹³³ Christus ist im Zitat vertreten an den dramaturgisch wesentlichen Stellen des Textes. Dazu gehören 1. als textlich-musikalisches Leitmotiv die Verheißung „Durch Mitleid wissend, / der reine Tor, / harre sein, / den ich [! – wer, wenn nicht der Erlöser Jesus Christus selbst!] erkor!“¹³⁴, 2. die chorisch-liturgisch zitierten Abendmahlsworte Jesu¹³⁵ (im 1. Aufzug), 3. Parsifals Zitat der „Gottesklage“¹³⁶ (im 2. Aufzug) sowie 4. die Schlußworte des *chorus mysticus* „Erlösung dem Erlöser!“, die ebenso-

bid bin, ist es die Frage, ob es mir angenehm ist.“ (Ebd. 1089 [11.1.1883.] „Gott“ ist für Wagner eher eine mystische Chiffre. Seine Hafis-, Tauler- und Eckhart-Lektüren wären daraufhin zu untersuchen (vgl. vorläufig orientierend A. D. Aberbach, Richard Wagner's Religious Ideas. A Spiritual Journey. Lewiston/Queenston/Lampeter 1996, bes. 131f., 194–196).

¹²⁸ Mehrfach betont, bes. CT II, 411, Anm.

¹²⁹ CT II, 115 (12.6.1878). Dieser „Gott, der in uns wohnt“, „das angeborene Gegengift gegen den Willen [im Sinne Schopenhauers]“, sei „gar nicht der Faustische Gott [...], der nach außen nichts bewegen kann, denn mit unserem Gott verschreibt man sich nicht dem Teufel“ (ebd.).

¹³⁰ Vgl. als psychologisches Schema das sog. „Parsifalkreuz“ Wieland Wagners (*H. J. Bauer, Richard-Wagner-Lexikon*. Bergisch Gladbach 1988, 348/349). Das (im einzelnen problematische) Schema geht auf das „Parsifal“-Buch seines Lehrers Kurt Overhoff (1949) zurück.

¹³¹ Kundry beugt sich über Parsifal und „heftet nun ihre Lippen zu einem langen Kusse auf seinen Mund. PARSIFAL fährt plötzlich mit einer Gebärde des höchsten Schreckens auf; seine Haltung drückt eine furchtbare Veränderung aus; er stemmt seine Hände gewaltsam gegen das Herz, wie um einen zerreißenden Schmerz zu bewältigen. Amfortas!... / Die Wunde! – Die Wunde! – / Sie brennt in meinem Herzen! – [...] Nur hier im Herzen will die Qual nicht weichen. / Des Heilands Klage da vernehm ich, / die Klage, ach, die Klage / um das entweihte Heiligtum: / „Erlöse, rette mich / aus schuldbefleckten Händen!“ / So rief die Gottesklage / furchtbar laut mir in die Seele“ (Musikdramen [Anm. 56], 849f.).

¹³² Wagner in abgrenzender Kritik zu Hans von Wolzogens Aufsatz „Bühnenweihfestspiel“, der Parsifal als Christusabbild bestimmt (CT II, 205 [20.10.1878]).

¹³³ So Parsifal zu Amfortas: „Sei heil, entsündigt und gesüht! [...] Gesegnet sei dein Leiden, / das Mitleids höchste Kraft / und reinsten Wissens Macht / dem zagen Torenparsifal gab!“ (nach der Beherrschung von Amfortas' Wunde durch den Kreuzzesspeer: Musikdramen [Anm. 56], 864).

¹³⁴ Musikdramen [Anm. 56], 825, 829, 830.

¹³⁵ Ebd., 837. Der Zitatcharakter unterscheidet die *memoria* im religiösen Kunstwerk von der quasi-sakralen Vergegenwärtigung in einer Kunstreligion, die der „Parsifal“ gerade nicht ist und nicht sein will!

¹³⁶ Vgl. Anm. 129.

sehr Appell wie utopische Feststellung dessen sind, was als das eigentliche dramatische Argument des „Parsifal“ gelten kann. Soll Erlösung werden, oder ist sie schon? Dabei ist die musikalische Textur zu beachten: sie verbindet die Schlußformel mit dem sog. „Glaubensmotiv“, das den „Parsifal“ im Vorspiel eröffnet und bestimmt. Wagners revolutionäre Utopie mündet in die religiöse: doch läßt sich dergleichen aufführen und als Festspiel institutionalisieren, ohne daß es wiederum der Konsequenz verfällt, vor der das Kunstwerk die Religion retten, von der sie den „Erlöser“ erlösen soll?¹³⁷ Dieser kryptische Schluß hat den Interpreten viel Kopfzerbrechen bereitet, denn er läßt sich weder theologisch einfach herleiten noch in sich eindeutig fassen.

3.2 Christologisches

Der Befund könnte auf eine „christentümliche“ Privatreligion¹³⁸ oder gar auf eine sakralisierende Chiffrierung eines möglicherweise antisemitischen „Blut-Mythos“¹³⁹ deuten, deren Grundgedanken allerdings nicht in Wagners späten theoretischen Schriften aufzuspüren und an der Partitur zu verifizieren sind. Er müsse „noch einen Artikel über Gott schreiben“, notiert Cosima während der parallelen Renan-Lektüre und Komposition des „Parsifal“¹⁴⁰. Aber Renan habe „den Gott nicht erkannt“, wenn es auch „der Erfolg von unserer heutigen Kritik sein“ könne, „uns Jesus ganz rein wiederzugeben“. Im Anschluß fällt der Satz: „Ich muß durchaus einmal meine Theologie schreiben.“¹⁴¹ Wenn das Vorspiel zu „Parsifal“ „wie die Vorrede

¹³⁷ Bezeichnend die Überlegung Wagners: „Auch Christus [...], wenn er sein Werk gesehen, hätte auch wohl gedacht: ›Der römische Imperator ist euch gerade recht. Und nun diese scheußlichen Konsistorialräte als Luther's Nachfolger! Auch die scheinbar besten Erscheinungen dieser Welt seien schlimm [...]. An all dieses knüpfen wir den Wunsch, daß Parsifal nicht aufgeführt werde“ (CT II, 209 [24.10.1878]).

¹³⁸ Vgl. H. Maier, Mythos und Christentum, in: *Bermbach/Borchmeyer*, Richard Wagner (Anm. 42), 143–155.

¹³⁹ Der späte Aufsatz „Heldentum und Christentum“ (Anm. 7) scheint dies nahezulegen, stellt aber gerade das Blut Jesu über alle „Rassengegensätze, denn Jesus sei „nicht für das Interesse einer noch so bevorzugten Rasse“, sondern für die gesamte Menschheit gestorben. So hebe das wahre Christentum den „Antagonismus der Rassen“ auf (ebd. 283). Wie immer diese Blut-Lehre zu deuten ist: sie „explodiert [...] förmlich zu Gunsten des Christlichen gegenüber dem Racengedanken“ (CT II, 744 [3.6.1881]); vgl. ablehnend zur Rassenlehre des angeblich so hochgeschätzten Grafen Gobineau auch CT II, 850 („die Racen haben ausgespielt“) und 936 (Gobineau habe „das eine ganz außer acht gelassen [...], was einmal der Menschheit gegeben wurde, einen Heiland, der für sie litt und sich kreuzigen ließ“ [23.4.1882]). Zum nationalsozialistischen Blutmythos führt hier keine Spur, und auch der führende Blutmythologe Hitler empfahl dringende Retuschen am „Parsifal“ (N. Wagner, Wagner Theater [Anm. 29], 224f.). Laut Wieland Wagner sei das Werk „immer ein Dorn im Auge der Machthaber“ und von Hitler „praktisch verboten“ gewesen (ebd. 225).

¹⁴⁰ CT II, 216 (1.11.1878).

¹⁴¹ „[...] vom Ernst zum Scherz übergehend“, wie Cosima ergänzt: CT II, 231 (15.11.1878). – Zu dieser Theologie gehört die wiederholte Ablehnung des „hebräischen“ Gottes (u.a. CT II, 228), die wohl weniger als Antisemitismus als vielmehr als zeittypisches Mißverständnis des Gottesbildes im Ersten Testament zu lesen ist und tatsächlich eine Traditionslinie über Gerhart Hauptmanns „Jehova“-Buch (Erstveröffentlichung: Zur Charakteristik Jehovas. Glossen zum

zu der Predigt sei, weil die Themen einfach nebeneinandergelegt sind“¹⁴², so müssen sich Gegenstand und Vorarbeiten dieser Predigt erschließen lassen, als die Wagner seine Partitur sehen will. Dazu zählen neben den Tagebuchaufzeichnungen Cosima Wagners die späten Schriften „Über Staat und Religion“ (1864) und „Religion und Kunst“ (1880) nebst dreier Folgeschriften, die manches Anliegen der Zürcher Revolutionsschriften modifiziert weiterführen.

Revolutionäre Kunst existiere nur „im Gegensatz zur göltigen Allgemeinheit“ der christlich-bürgerlichen Gesellschaft¹⁴³ und dem „Fieberparoxysmus“ ihrer privatisierten Kunstübung¹⁴⁴. Denn „zugunsten der Reichen ist Gott Industrie geworden“, die ihren Opfern eine „bessere Welt vorspiegelt“¹⁴⁵, wie Wagner gut linkshegelianisch zwischen Feuerbach und Marx (und lange vor Benjamin und Adorno) formuliert. Das Kunstwerk hat keine Zukunft als Luxusware der modernen Industriegesellschaft und ihrer Maschinenkultur, ein „Jesus von Nazareth“ lässt sich weder auf die bürgerliche noch auf die revolutionäre Bühne stellen. Die christentümlich-bürgerliche Gesellschaft und ihre Kirchen bieten der christlichen Religion keinen Raum. Das Argument des „Parsifal“ schließt unmittelbar an diesen kritischen Kunstbegriff der Zürcher Zeit an. Während er „die Bildung des Grals ganz abseits von der Kirche wie eine friedsame Loslösung von ihr“¹⁴⁶ deutet, verkörpere Klingsor „das Eigentümliche, welches das Christentum in die Welt gebracht“: er glaube „ganz wie die Jesuiten“ nicht an das Gute, was seine Macht wie auch sein Untergang sei.¹⁴⁷ Der nichtkirchlichen Gralswelt steht so das manipulierte „paradis artificiel“ des Zaubergartens mit dem falschen Schein seiner Kunstblumen entgegen.¹⁴⁸ Dieser Zauber falscher Göttlichkeit kann im Feuer der „Götterdämmerung“ untergehen, aber nicht wirklich gebrochen werden. Zu einer positiven Erlösung findet der „Ring“ nicht, son-

Alten Testament, hg. v. H. Tschörtner. Leipzig 1999) bis in die Gegenwart bildet. Abgelehnt werden die Begriffe eines „außerweltlichen“ Schöpfer- und „innerweltlichen“ Zorn Gottes, der einer „Nation“ oder „Race“ zugehört (CT II 237, 242). Dem „christlichen“ Antisemitismus des Berliner Hofpredigers Stoecker widerspricht er ausdrücklich und wertet ihn als politisches Manöver (442, 1053). Der Kampf der Juden „sei der der Nicht-Besitzenden gegen die Besitzenden“ und damit „der allgerechtfertigste“ (1031); „es sei nichts gegen sie einzuwenden, nur seien sie zu früh zu uns Deutschen getreten“ (236). Neben den vielzitierten kruden Antisemitismen Wagners verdienen diese Äußerungen, ernster als bisher üblich gelesen zu werden: als Korrektiv.

¹⁴² CT II, 413 (23. 9. 1879).

¹⁴³ Die Kunst und die Revolution (Anm. 40), 28.

¹⁴⁴ In der Revolutionsschrift von GSD getilgtes Wort (in: Sämtliche Schriften und Dichtungen, Bde. I–XVI [Leipzig 1911–1916], XII, 253.

¹⁴⁵ GSD III, 25 f.

¹⁴⁶ CT I, 932 (2. 9. 1875).

¹⁴⁷ CT II, 52 (2. 3. 1878).

¹⁴⁸ Allerdings hat auch der falsche Zauber seinen echten Kern, die „Unschuld der Natur“, ihre „Sehnsucht“ und ihr „süßes Klagen“ (CT II, 102 [30. 5. 1878]). Der „Karfreitagszauber“ des 3. „Parsifal“-Aufzuges bezieht sie ein in „die entsündigte Natur“, die mit Parsifals wissender Wiederkehr „ihren Unschuldstag erwirbt“. Parsifal vergißt das Leid der manipulierten Natur nicht, wenn er fragt: „Ich sah sie welken, die einst mir lachten; / ob heut sie nach Erlösung schmachten?“ (Musikdramen [Anm. 56], 861).

dern er deutet den Weg ins Offene nur an. So ist das „Erlösungsmotiv“ des Endes zugleich ein Zitat des „Verkündigungsmotives“ in der „Walküre“, wo es Siegfried gilt – unerfüllt und unerfüllbar, wie sich herausstellt. Dies ist der Überschuss an Verheißung und Positivität, mit dem der „Ring“ in hoffnungsvoller Utopie endet.¹⁴⁹ Die unerfüllte und, im Rahmen des „Rings“, tragisch unerfüllbare Freiheit Siegfrieds besiegt den Zauber falscher Göttlichkeit jedoch nicht. Erst der nicht-manipulierbare „reine Tor“ Parsifal, in dem etwas von der Göttlichkeit Jesu aufscheint, überwindet die Perversion der Liebe in Macht, für die Alberich und Klingsor jeweils stehen.¹⁵⁰

Wagners revolutionäre Christozentrik geht mit ursprünglicher Kirchenkritik einher. Die emanzipatorische Naherwartung der Aufklärung schlägt wieder um in die ursprünglich christliche Naherwartung Jesu Christi. Damit darf im „Parsifal“ die Zeit stillstehen und den allseitig offenen Raum der Erlösung bilden. Geschlossene Formen von Erlösung und Unerlöstheit, mithin der Gralstempel und Klingsors Zaubergarten, können darin nur im Zustand ihrer Auflösung erscheinen. Der Kreuzesspeer stürzt nicht nur „die trügende Pracht“¹⁵¹ des letzteren (ein revolutionärer Barrikadengestus Parsifals mit dem Kreuzesspeer in der Hand!); er ermöglicht auch die endgültige, eschatologische Enthüllung des Grals als Symbol der göttlichen Liebe. Damit steht der „Parsifal“ prinzipiell kritisch zu jeder Organisation von Heil oder Unheil, wie sie in der Person Kundrins tragisch verknüpft sind. Sein Protagonist verkündet die „Anarchie“ des Heils, auch wenn er das Gralsamt respektiert.

„Christus und die Evangelien werden ewig leben“, sagt R[ichard], „aber mit dem Beginn der Kirche sei schon die ganze Sache verpfuscht, ja mit den Interpolationen in den Evangelien. Denn die ersten Christen erwarteten die Wiederkehr Christi nur als Welt-Aufhebung, als Ende des Weltzustandes.“¹⁵²

Für Wagner ist zwischen Kirche und Staat kein Platz für wirkliches Christentum; es sei „noch nicht in das Leben getreten, und wie die ersten Christen erwarte ich eine Wiederkunft von Christus“.¹⁵³ Mit dieser erstaunlichen Äußerung – darf man sie ein Bekenntnis nennen? – verabschiedet Wagner die aufgeklärte Jesus-Kritik von Voltaire¹⁵⁴ bis hin zu Goethe samt

¹⁴⁹ „Ich brauchte der Hypothese des Christentums nicht [...] wie Laplace der Hypothese Gott nicht, um die Verneinung des Willens im Ring auszudrücken“ (CT II, 80f. [7. 4. 1878]).

¹⁵⁰ „An Gott glaube ich nicht, aber an das Göttliche, welches sich im *sündenlosen* Jesus offenbart“ (CT II, 411, Anm. [20. 9. 1879]). So versteht sich Wagners Kritik an David Friedrich Strauß und dessen Satz, „mit einem sündenlosen Jesus *weiß die Geschichte nichts anzufangen*“. Dieses absurde Verhältnis der Geschichte zu dieser Erscheinung und die Ausdrucksweise erheitern ihn sehr“ (CT II, 152 [2. 8. 1878]).

¹⁵¹ Musikdramen (Anm. 56), 854.

¹⁵² CT II, 204 (20. 10. 1878). „Vom Christentum sagt R[ichard], „es sei für ihn ganz im Abendmahl enthalten. Aber die Möglichkeit der Gründung einer Kirche, und daß solch ein herrlich sanftes Wesen wie Franciscus nun in Demut vor dem Haupte derselben sich beuge, mache das Christentum so bedenklich“ (1012f. [1. 10. 1882]).

¹⁵³ CT II, 382 (15. 7. 1879).

¹⁵⁴ CT II, 103 (31. 5. 1878).

ihrer säkularisierten Naherwartung.¹⁵⁵ Noch einmal müsse das Christentum „rein und wahr der Welt gepredigt werden“.¹⁵⁶ Anlässlich der Kommunion seiner Stieftochter Blandine betont er die grundlegende „Bedeutung der Beichte und des Abendmahles“, in denen sich „das ganze Wesen des Christentums, Bekennen und Erlösung“, zeige. Der Kontext, in dem Feuerbachs berühmtes Titelwort hier steht, zeigt das ganz Ausmaß der Abkehr von linkshegelianischer Religionskritik und darüber hinaus die Hoffnung, „das Christentum noch für die kommenden Zeiten zu retten“.¹⁵⁷ Der Ort der Rettung ist das Heilige, wenn es sich personal zeigt: „Wahrhaft groß dem Leben gegenüber ist doch nur der Heilige!“¹⁵⁸ Doch verhalte sich Jesus als der göttliche Mensch zu den Heiligen wie der Offenbarende zu den Empfangenden.¹⁵⁹ Seine Göttlichkeit und auch Geschichtlichkeit stehen für Wagner außer Frage. Jesus ist weder eine revolutionäre Chiffre noch ein ästhetischer Mythos. Nicht seine Kreuzigung oder sein Tod, den Wagner als „die Tragödie kat ex ochen“¹⁶⁰ versteht, „sondern die Auferstehung [habe] die Religion gestiftet“¹⁶¹. Stifter und Stiftung stünden so über bloßer Weltverneinung im Sinne Buddhas oder Schopenhauers.¹⁶² Eine private Religion der Weisen dürfe sich keiner bilden: „Christus ist unser Vermittler, er führt uns aus diesem Leben“, und daher sei „Religion [...] *Band*, man kann keine Religion für sich haben“.¹⁶³

Das Christentum könne eine Religion, nicht aber eine Kirche sein, „welche durch den Widerspruch mit der Welt gegen die Welt notwendig eine organisierte Heuchelei sein muß. Das wahre, unkirchliche Christentum ruft aus dem Leben, und alle Leidenden werden seinen Ruf hören!“¹⁶⁴

Damit erscheint das vielfache variierte und im „Parsifal“ gestaltbildende Leid-Motiv des Schreies. Die Religion habe „gleich der Musik vom Schrei auszugehen [...] bis zur Klage (und endlich zum Spielen mit der Klage in der Kunst), und zur Erlösung“¹⁶⁵, denn „Alles *schreit!*“¹⁶⁶. Die programmatische „Beethoven“-Schrift (1870) schließt sich an Schopenhauers Traumtheorie an und bestimmt den Schrei als Erwachen als den eigentlich musika-

¹⁵⁵ „Er kann immer weniger die hämischen Auslassungen gegen das Christentum leiden. Gestern rief er in Bezug auf Volks-Beglückung durch Erziehung aus: ‚Wie kann man nur von irgend so etwas sprechen, wenn die Bettler einem die lahmen Hände entgegenstrecken!‘“ (CT II, 479 [17.1.1880]).

¹⁵⁶ CT II, 115 (12.6.1878).

¹⁵⁷ CT II, 117 (15.6.1878).

¹⁵⁸ CT II, 109 (5.6.1878).

¹⁵⁹ CT II, 119 (18.6.1878).

¹⁶⁰ CT I, 896 (11.2.1875).

¹⁶¹ CT II, 330 (12.4.1879). – „[...] ‚der Heiland im Leichentuch auferstehend, verkürt, das ist das schönste Symbol‘“ (118 [17.6.1878]).

¹⁶² CT I, 754 (22.11.1873); vgl. 759.

¹⁶³ CT I, 762f. (13.12.1873).

¹⁶⁴ CT II, 161 (16.8.1878).

¹⁶⁵ CT I, 730 (19.9.1873).

¹⁶⁶ „Es ist dasselbe im Venusberg wie im Tristan, hier verliert es sich in die Anmut, dort in den Tod – überall der Schrei, die Klage“ (CT II, 573 [20.7.1880]).

lischen Ur-Übergang von unbewußter Innenwelt in bewußte Außenwelt¹⁶⁷. Das Wesen der Musik formt sich so als die „selige Morgentraum-Deutweise“¹⁶⁸, und „alle Dichtkunst und Poeterei / ist nichts als Wahrtraumdeuterei“¹⁶⁹. Der Schrei des Erwachens ist die musikalische Ur-Gestalt, in der sich „das (geistige) Erschauen der Ideen“ seiner selbst bewußt wird: In ihm kommt „das Grundwesen der Welt außer uns mit dem unsrigen“ zur völligen Identität und schließt so „jene dem Sehen dünkende Kluft“ zwischen Subjekt und Objekt „sofort“.¹⁷⁰ Der Schrei zwischen täuschendem Traum und Erwachen, der Schrei des Leides nach Erlösung antwortet auf die „Heilandsklage“ im „Parsifal“. Beide verbinden sich in der zentralen Kußszene des 2. Aufzuges. Der Aufschrei Parsifals gilt dem Leiden Amfortas', das er erst jetzt erfährt. In dessen Leiden vernimmt er des „Heilands Klage“; es ist die „Gottesklage“ des Erlösers, der „aus schuldbefleckten Händen“ erlöst sein will, genauer: aus der schuldbefleckten Institution der Gralswelt, die das „Heilum“ für sich eigennützig verschließt. Diesem Schrei Parsifals, der die Klage des leidenden Gottes erst hörbar werden läßt, entspricht spiegelbildlich – eben um diese Achse der „Gottesklage“ gespiegelt und sicht- bzw. hörbar gemacht – das Lachen Kundrins, die den Erlöser wie ein weiblicher Ahasver sucht. „Ich sah – Ihn – Ihn – / und ... lachte: / da traf mich sein Blick! – / Nun such ich ihn von Welt zu Welt, / ihm wieder zu begegnen.“¹⁷¹ Der abstürzende, jegliche melodische Linie zerreißen- den Leidensgestus dieser beiden Schreie rahmt die „Gottesklage“, die mit dem Vorspiel zum 1. Aufzug als Teil des „Glaubensmotives“ definiert ist. Die Klage ist Teil des Glaubens, wie ihn das Vorspiel exponiert. In dramatischer Entwicklung zerreißt die „unendliche Melodie“ allerdings doppelt. Hier, im Zentrum der Darstellung eines Leidens, das jenseits jeder Ästhetisierung steht, versagt sich Wagner die virtuose „Kunst des Übergangs“, mit dem sonst die Leitmotive in stetiger Metamorphose („Bildung“ in Goethes aktiv-passivischen Wortsinn) auseinander hervortreiben und lebendig wachsen. Die Musik als metaphysische Größe verstummt vor diesem Schrei.¹⁷² Damit gewinnt die Textur des „Parsifal“ eine doppelte Offenheit. Zunächst ist ohnehin „das Werk als eine offene Struktur zu denken“ (Pierre Boulez), die sich in Motiven nur vorübergehend verfestigt. Statt eines zielgerichteten Verlaufes, den Adorno von einer dialektischen Musik und ihrer inneren Zeitstruktur noch fordern mochte, knüpft die Musik des „Parsifal“ (und auch die der vorhergehenden „Musikdramen“) ein Beziehungsnetz von Motiven, das den Raum als gegenwärtige Zeit erfahrbar macht: Alles ist zu jeder Zeit präsent

¹⁶⁷ GSD IX, 61–126, 68f., vgl. 108–111.

¹⁶⁸ „Meistersinger“, 3. Aufzug: Musikdramen (Anm. 56), 478.

¹⁶⁹ Ebd. 463.

¹⁷⁰ Beethoven (Anm. 167), 71.

¹⁷¹ Musikdramen (Anm. 56), 849–851.

¹⁷² Solche gestaltbildenden Zäsuren bzw. Pausen sprechen für sich. Sie lassen sich in allen Werken ab dem „Rheingold“ an entscheidender Stelle aufweisen.

bzw. vergegenwärtigt und verweist auf das jeweils andere.¹⁷³ Alles ist „Verwandlungsmusik“, Schwelle, Übergang, Passage¹⁷⁴ und dabei so latent surrealistisch, so daß es sich jenseits der Musik nur in Ansätzen szenisch realisieren läßt. Kein Motiv oder Thema steht festgefügt außerhalb dieses sich stetig verwandelnden Zeit-Raums des Musikdramas, das immer wieder in einem Netz von motivischen Verweisungen die geschehene Erlösung im Zitat erinnert, nicht aber liturgisch-sakramental vergegenwärtigt.¹⁷⁵ Dazu dienen die quasi-liturgischen Chöre des ersten Aufzuges, die keine Bühnenliturgie betreiben, sondern an etwas erinnern, was außerhalb dieser Kunst liegt.¹⁷⁶ Entsprechend bietet der „Parsifal“ in genauer Steigerung über den „Ring“ hinaus ein Bühnenfestspiel mit explizitem religiösem Außenbezug, und der strittige Terminus „Bühnenweihfestspiel“ ist nichts anderes als der Versuch, diese religiöse Bindung des Mysterienspieles zu formulieren. Denn: „Das Kunstwerk ist die lebendig dargestellte Religion; – Religionen aber erfindet nicht der Künstler.“¹⁷⁷

3.3 Religion und Kunst

Schließt sich das Spiel nicht doch selbstgenügsam in sich ab? Zunächst wahrt Wagner den ausdrücklichen Bezug auf eine religiöse Dimension, die nicht das Resultat des Kunstwerkes selbst ist. Ferner verzichtet gerade der (musikalisch unabschließbar-offene) Schluß auf jegliche Apotheose, mit der sich Autor und Werk selbst feierten.¹⁷⁸ Die Handlung selbst mündet not-

¹⁷³ „Nichts, und vor allem nicht die musikalische Textur, ist endgültig zum Stillstand gebracht, nichts kann sich wirklich vollenden“ (Boulez, *Die neuerforschte Zeit* [Anm. 91], 309). – Vgl. das vielzitierte Wort im 1. Aufzug: „PARSIFAL Ich schreite kaum, / doch wähn ich mich schon weit. / GURNEMANZ Du siehst, mein Sohn, / zum Raum wird hier die Zeit“ (Musikdramen [Anm. 56], 833 f.). – Vgl. die Notiz zur Komposition (CT II, 1098 [21. 12. 1877]).

¹⁷⁴ Dies jedoch im Unterschied zu Walter Benjamin nicht als „raumgewordene Vergangenheit“ der Pariser „Passagen“, sondern als raumwerdende Gegenwart des Heils – *nunc stans*, erfüllter („ewiger“) Augenblick oder „vollzählige Zeit“ (Rilke).

¹⁷⁵ Dieser Interpretationsansatz findet sich auch bei Boulez, *Wege zu „Parsifal“* (1970). In: *Barth*, *Festspielhügel* [Anm. 18], 215–241, bes. 215–222. – Vgl. die philosophiegeschichtliche Bestimmung des „Parsifal“ als „Kunst der memoria“ bei Nowak (Anm. 16), 172–174.

¹⁷⁶ Nur die Chöre zitieren die Abendmahlsworte; die Bühne hingegen zeigt eine *agape*. Insofern verliert Igor Strawinskys fromme Abneigung jeden Anhalt am Werk selbst (vgl. *Parsifal* [1912], in: *Barth* [Anm. 18], 116–118).

¹⁷⁷ Das Kunstwerk der Zukunft (1849): GSD III, 42–177, 63. Außerdem: „Das lyrische wie das dramatische Kunstwerk war ein religiöser Akt: bereits aber gab sich in diesem Akte, der ursprünglichen einfachen religiösen Feiern gegenüber gehalten, ein gleichsam künstliches Bestreben kund, nämlich das Bestreben, willkürlich und absichtlich diejenige gemeinschaftliche Erinnerung sich vorzuführen, die im gemeinen Leben an unmittelbar lebendigem Eindrucke schon verloren hatte. Die Tragödie war somit die zum Kunstwerke gewordene religiöse Feier, neben welcher die herkömmlich fortgesetzte wirkliche religiöse Tempelfeier notwendig an Innigkeit und Wahrheit so sehr einbüßte, daß sie eben zur gedankenlosen herkömmlichen Zeremonie wurde, während ihr Kern im Kunstwerke fortlebte“ (132). Auch die späte Schrift über „Kunst und Religion“ (1880) vertieft und variiert nur diesen revolutionären Gedanken im Abschlus an „Parsifal“. Die Versuche Wagners und seiner Erben, den „Parsifal“ für Bayreuth zu reservieren, zielen hauptsächlich darauf, ihn vor der Produktion als Ware zu schützen.

¹⁷⁸ Solche Apotheose störe ihn an den symphonischen Schlüssen Beethovens (5. Sinfonie) und

wendig ins Offene. In allen drei Aufzügen ist es Parsifal, der ein geschlossenes System mit dessen totalem Anspruch verläßt: am Ende des 1. Aktes die Welt der Gralsritter, die ihn ausstößt, am Ende des 2. Aktes die Scheinwelt Klingsors, die er als durchschaute aufhebt, und am Ende des 3. Aktes wiederum die Gralswelt, die ihn als Nachfolger Amfortas zum Gralskönig bestimmt. Diese letzte Öffnung verdient besondere Aufmerksamkeit. Die angeschlagene Gralswelt in ihrem mitleidlosen Heilsbesitz ist Wagners Allegorie des Kirchlichen. Parsifal restauriert sie nicht, sondern hebt auch sie, die als Kehrseite der Klingsorwelt mit ihr auf Heil und Verderb verbunden ist, endgültig auf. Die finale Enthüllung des Grals nimmt einen apokalyptischen Zug an, der eine Wiederverhüllung geradezu ausschließt: Mit der erfüllten Naherwartung ist auch hier das Ende der (Bühnen-)Geschichte gekommen und die Utopie eines „reinen Christentums“ jenseits seiner Erstarrung zwischen Kirche und Staat angedeutet. Die letzten Worte Parsifals lauten: „Nicht soll der [Gral] mehr verschlossen sein: – / Enthüllet den Gral – öffnet den Schrein!“ Ihnen respondieren „alle“, zusammen mit dem *chorus mysticus* aus der höchsten Höhe: „Höchsten Heiles Wunder: / Erlösung dem Erlöser!“¹⁷⁹ So öffnet sich der „Parsifal“ insgesamt auf das hin, was von Wagner grundsätzlich als christlicher Glaube und damit mehr als bloße religiöse Utopie zu bezeichnen wäre.¹⁸⁰ Denn ausdrücklich beansprucht solche Kunst,

den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfaßt, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.¹⁸¹

Kunst soll so den Gehalt der Religion aus religiösen und ästhetischen Motiven zugleich retten. Ihr ästhetisches *symbolon* hat damit Teil am religiösen *symbolon*, ohne daß beide dasselbe wären. Das Ziel bleibt die Aufhebung einer Entfremdung zwischen dem wahren Christentum und seiner institutionellen Form. Sie geschieht hier in der Musik, denn sie ist für Wagner die „einzige, dem christlichen Glauben ganz entsprechende Kunst“¹⁸².

Liszts („Tasso“). Er verabschiedet sich ausdrücklich „von der Notwendigkeit, welche früher schien, daß jedes Finale ‚wie ein Taumel, ein besoffener Unsinn von Leiden und Freude [...]‘ sein müsse (CT II, 66 [21.3.1878]).

¹⁷⁹ Musikdramen (Anm. 56), 864. – Vgl. CT I, 1035 (28.3.1877): „— Der entfesselte Erlöser!...“ Die bisher in der Literatur unbeachtete Formulierung erinnert zugleich an Prometheus und den künftigen „Parsifal“-Schluß; jedenfalls nimmt sie den endgültigen Text des „Parsifal“-Schlusses vorweg (die Dichtung entstand vom 14.3. bis 13.4.1877). Sie deutet eine Empörung gegen den Vater-Gott an, aber auch dessen Zuwendung zur Menschheit.

¹⁸⁰ „Vielleicht ist letztlich dies die Lehre aus dem Gesamtkunstwerk: das totale Werk lebt nur in der Fiktion des Absoluten, das sich dem Zugriff entzieht. In Abwandlung Claudels sage ich: Diese Stimme, die uns ruft, wir müssen sie unbedingt erreichen; ohne sie verlöre Wagners Klang das Unwiederbringliche, das Unerreichbare, eine unerschöpfliche Quelle von Wonnen und Verzweiflung“ (Boulez, Wege zu Parsifal, in: Barth, Der Festspielhügel [Anm. 18], 215–241, 241).

¹⁸¹ Religion und Kunst: GSD X, 211–253, 211.

¹⁸² Ebd. 221. – Schopenhauers Metaphysik der Musik bestätigte nur Wagners bis dahin unzureichend fundierten Begriff. „Weiß es Gott, mir erscheint manchmal die Musik als das einzig Wirkliche“ (CT II, 860 [31.12.1881]).

Ausblick: Wagners „Parsifal“ als rettende Kunst der Religion

Läßt sich nun der Stellenwert des Bühnenweihfestspiels, des „Parsifal“, genauer bestimmen? Daß Wagners Festspiel das Drama reauratisiert und dem Kunstwerk kultische Züge wiedergewinnt, daß es aber andererseits keine kunstreligiöse Botschaft vermittelt, sondern in offenen Strukturen auf Utopisches ausgreift: das sollte deutlich geworden sein. Auch inhaltlich bietet Wagner keinen Privatmythos, sondern die Destruktion des Mythischen mit mythologischen bzw. psychologischen Mitteln. Am Ende steht jeweils der Schrei nach Erlösung, dessen religiöse Beantwortung er sich nur im „Parsifal“ gestattet – aber nicht, indem er selbst die Antwort gibt, sondern indem er sie aus christlicher Theologie und Liturgie zitiert.

Diese zitierende Antwort kann extrem unterschiedlich bewertet werden. Negativ ist auf der Basis der Spätschrift „Heldentum und Christentum“ (1881) gegen Wagners Intention und Aussage der Gedanke eines arisch-germanischen Erlösers beschworen worden, der in Schopenhauers Verneinung des Willens dessen jüdische Bejahung, repräsentiert vom weiblichen Ahasver Kundry, überwindet, bekehrt und erlöst.¹⁸³ Robert Gutman hat diese These 1968 zugespitzt und meint, hinter der christlichen Fassade des Werkes verberge sich Wagners rassistische Eugenik. Der „Parsifal“ sei nicht „unchristlich“, sondern „antichristlich“, die Tempelszenen im ersten bzw. dritten Akt seien geradezu „Schwarze Messen“.¹⁸⁴ Diese Hypothese widerspricht der „Parsifal“-Dichtung ebenso wie den Kernaussagen der späten Religionsschrift, die genau umgekehrt das „Blut Christi“ (weder semitisch noch arisch) über jede Rasse und Nation stellt und damit ausdrücklich die Rassenlehre des Grafen Gobineau zurückweist.¹⁸⁵ Diese Soteriologie des späten Wagner mag sich zu eigenwilligen Wendungen versteigen, betont in der Sache aber lediglich das christlich-theologische *pro nobis* und „durch sein Blut“ der Erlösung – „Blut“ nicht mehr „rassentheoretisch“ und empirisch, sondern symbolisch und theologisch verstanden. Gutmans „Kritik“ mag für einen polemischen Typus der Abwehr stehen, der sich mit abstrusen Hypothesen bis in die Gegenwart durchhält. Sie finden an Partitur und Texten keinen Anhalt, sondern explizite Widerlegung.

Den umgekehrten Weg scheint der Religionsphilosoph Herbert Huber gehen zu wollen. Von Hegel her gewinnt er die Einsicht, „daß Gott und Mensch ihre jeweilige Identität nur in der Einheit miteinander haben“.¹⁸⁶ Wieweit diese Einsicht über die Beschreibung der Heilsgeschichte hinaus stichhält, sei hier nicht diskutiert. Für den „Parsifal“ bedeutet sie: Gott fin-

¹⁸³ So Arthur Seidl in seiner „Parsifal“-Abhandlung von 1888 (vgl. dazu C. Floros, Studien zur Parsifal-Rezeption, in: H.-K. Metzger/R. Riehn [Hg.], Musik-Konzepte 25: Richard Wagner, Parsifal [= Edition Text und Kritik], 14–57, 27f).

¹⁸⁴ Vgl. Floros (Anm. 183), 28–32.

¹⁸⁵ Vgl. zu den gleichlautenden Tagebucheinträgen Cosimas hier Anm. 136; außerdem die erschöpfende Kritik an Gutman bei Floros (Anm. 183), 30–32.

¹⁸⁶ Huber, Richard Wagners „Parsifal“ (Anm. 8), 80; vgl. insges. 71–80.

det geschichtlich vermittelt seine Identität im Anderen seiner, und diese Einsicht ergänze die dogmatische, nämlich „jüdisch geprägte Einseitigkeit des Christentums“. Daher sei Parsifal „Metaerlöser (Erlöser des Erlösers)“, denn er erlöse „den die Erlösung vollbracht habenden Gott“. ¹⁸⁷ Damit komme dem „Parsifal“ als Kunstwerk „selbst dogmatische Dignität“ zu; der liturgische Nachvollzug der Erlösung bedürfe der „Ergänzung durch den Nachvollzug des ‚Parsifal‘“. ¹⁸⁸ Komplementär müsse also der Christ, drastisch gesagt, sowohl an der christlichen Liturgie als auch am Bayreuther Festspiel teilnehmen. Wo Gutman einen strikt ausschließlichen Gegensatz konstatiert, konstruiert Huber die differenzierte Identität beider. Auch dies gibt der „Parsifal“ so wenig her wie die ihn begleitenden Texte Wagners. Einmal befaßt sich Huber nicht mit der philosophischen Problematik des „Gesamtkunstwerkes“ und der Kunst-Religion überhaupt, die nicht aus sich Erlösung bringen, sondern nur ins Utopische ausgreifen oder antizipieren können. Parsifal ist eben kein „Metaerlöser“, sondern eine Bühnengestalt, auch wenn er aus der Sicht Hubers für den glaubenden Menschen schlechthin stehen mag. Sie lebt ihr Bühnenleben von der vorgängigen Möglichkeit und Wirklichkeit der Erlösung her. Zudem beansprucht Wagner ausdrücklich keinen Komplementär- oder Konkurrenzcult, sondern ausdrücklich die „Rettung“ dessen, was in institutioneller Gestalt sich mühsam und oft undeutlich vergegenwärtigt. Das ist im Anliegen legitim und in der Ausführung konsequent, wenn er auf den falschen Schein einer Bühnenliturgie verzichtet und die geschehene, christliche geglaubte und vergegenwärtigte Erlösung zitiert.

So darf Wagners „Parsifal“ durchaus als ein christliches Werk verstanden werden, weder in ausschließender Differenz zu noch in differenzierter Identität mit christlichem Glauben und seiner liturgischen Gestalt. Daß das dramatische Argument Wagners auch dann stichhält, wenn der „Parsifal“ auf der Bühne ohne seine „theologische Fabel“ inszeniert wird, zeigt *ex negativo* den Ernst seines Anspruches, „das große Leid des Lebens zu fühlen zu geben“. ¹⁸⁹ Übrig bliebe ein „Leidenszustand, der um so krasser modern ist, als er seine Ursache nicht mehr kennt, sich selber unverstanden und anonym bleibt, heillos“ (Nike Wagner). ¹⁹⁰ Eben darin verzichtet er auf kunst-

¹⁸⁷ Ebd. 82.

¹⁸⁸ Ebd. 85. – „Innerhalb von Hegels enzyklopädischem System wäre ‚Parsifal‘ als ein Moment des Systemteils ‚Absoluter Geist‘, genauer als Vollendung und Abschluß der mittleren Stufe der (Selbst-)Explication des absoluten Geistes, welche sich als die Triade Kunst-Religion-Philosophie vollzieht, zu begreifen“ (86). Diese insgesamt nahezu gnostisch anmutende Schlußpointe des ansonsten sorgfältig argumentierenden Aufsatzes ist längst von Hans Küng abgewiesen worden (vgl. hier Anm. 9).

¹⁸⁹ Wagner an Mathilde Wesendonck, 1.10.1858 (zit. nach O. G. Bauer, Richard Wagner. Die Bühnenwerke von der Uraufführung bis heute. Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1982, 260).

¹⁹⁰ Wagner Theater (Anm. 29), 233. – Wagner über das reine Leiden des Amfortas: „Die Andacht wird ihm selbst zur Qual! Wo ist Ende, wo Erlösung? Leiden der Menschheit in alle Ewigkeit fort!“ (an M. Wesendonck, 29./30.5.1859, in: Briefe [Anm. 46], 360f.). Das Leiden bestimmt Wagners politisch-ästhetisches Interesse zum ethischen Handeln: „Stets konnte ich nur

religiöse Erlösung, die ihm aus christlicher und nichtchristlicher Sicht zu verübeln wäre. Aber, über alle zeitgenössische und in der Sache oft verlegene Aufführungspraxis hinaus, zitiert und beschwört Wagners Werk die Erinnerung an die Erlösung, um ihre christliche Gegenwart zu retten.

Die strukturelle Offenheit eines Werkes, in dem dies geschehen kann, spricht für dessen künstlerische und religiöse Integrität, die Kunst und Religion weder miteinander vermischt noch sie voneinander trennt. Gewiß ist die „Theodramatik“ gerade des „Parsifal“ nicht unproblematisch: Dies hat sie mit allen Theologien gemein, die einen pathischen Gott denken und der „absoluten Katastrophe“ seines Scheiterns am Kreuz nicht ausweichen.¹⁹¹

Wagners „Parsifal“ ist Soteriologie: Er stellt das Handeln im Pathos Gottes, des in Christus leidenden Gottes nämlich, auf die Bühne. Zugleich ist er Eschatologie, wenn er als „Endspiel“ (Hans Urs von Balthasar) die richtend-rettende Liebe Gottes endgültig enthüllt. Damit klärt sich auch die scheinbar so kryptische Schlußformel „Erlösung dem Erlöser!“, der mit seinem Leiden bis an das Ende der Geschichte in jedem seiner Geschöpfe präsent ist. Was macht Parsifal „durch Mitleid wissend“? Die Erkenntnis, in wem das Leiden und die Erlösung ihr Maß haben. Es genügt wohl, dieser Formel als Text die Gerichtsrede Mt 25,31–46 zu unterlegen: „das habt ihr mir getan“ und „das habt ihr mir nicht getan“. Diese letzte Enthüllung der richtend-rettenden Liebe ist auch das Ende der Leiden dessen, der alles Leiden stellvertretend trägt.¹⁹² Die „Heilandsklage“ oder Gottesklage“ im Bühnenweihfestspiel ist dementsprechend richtende Anklage dessen, der als Publikum dieses Leiden verständnis- und tatenlos nur anschaut und solches Anschauen überdies zur Kunstreligion ästhetisiert. Ihm gilt die Frage, die sich ursprünglich an den „tumben Toren“ Parsifal richtet: „Was stehst du noch da? / Weißt du, was du sahst?“¹⁹³

für den Leidenden Partei nehmen, und zwar ganz in dem Grade eifrig, als er sich gegen irgend welchen Druck wehrte: niemals habe ich es vermocht, irgend einer politisch konstruktiven Idee zu lieb diese Parteinahme fallen zu lassen“. Dieses „drängende Motiv“ führt zu „einer Gestaltung, die eben nur durch Vernichtung der sinnlichen Form der Gegenwart, also durch Revolution zu gewinnen ist“ (Eine Mitteilung an meine Freunde [1851]: GSD IV, 230–344, 309). Gleichzeitig ist sich der Revolutionär Wagner des Utopischen bewußt, das sich im Leidmotiv enthüllt – er gestaltet theoretisch wie praktisch das heimatlose (und insofern politisch völlig „unpatriotische“) „Verlangen nach einem Neuen, Unbekannten, noch nicht sichtbar Vorhandenen, aber im voraus Empfangenen“ (265; vgl. 270).

¹⁹¹ „Gott im Leiden!! Wer faßt das Ungeheure?: An König Ludwig II. von Bayern, 14.4.1865 (Briefe [Anm. 46], 432f.).

¹⁹² Brünnhildes Schlußgesang am Ende der „Götterdämmerung“ nimmt Züge eines Requiems für den leidenden Gott oder „traurigen Gott“ (Peter Wapnewski) an; ihm gilt die Klage eines „durch Mitleid wissend“ gewordenen Menschen und die erlösende Verheißung: „Ruhe, ruhe, du Gott!“ (Musikdramen [Anm. 56], 813).

¹⁹³ Musikdramen (Anm. 56), 839. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit Wagners Gesamtwerk werde ich in Kürze vorlegen unter dem Titel: „Wagners Denken. Eine Politische Theologie zwischen Kunst und Religion“.