

**Identitätsstiftung durch die Kunst:
Richard Wagners attische Tragödie der Neuzeit**

Michael Pandey

1. Einleitung

Um terminologische Klarheit zu schaffen, muss mit der funktionalen Beschreibung der Kunst zunächst geklärt werden, in welcher Form die Identität im Werke Richard Wagners (1813 – 1883) gestiftet wird, wobei verständlicherweise auch der situative Kontext Erwähnung finden muss. Aus diesem Grunde kann sich diese Analyse nicht rein mit der performativen Leistung des Wagnerschen Schauspiels auseinandersetzen, ohne nicht zumindest in skizzenhafter Art und Weise die gesellschaftlichen Verhältnisse des 19. Jahrhunderts nachzuzeichnen. Dabei wird sich diese Skizze nicht in allgemeinen Analysen erschöpfen, sondern immer an die Person Wagners gebunden sein und dabei vor allem jene geistigen Zeitströmungen herausarbeiten, die ihn als „philosophisch-theologische[n] Denker“¹ zu erkennen geben, dessen theoretische Denkmodelle, obwohl in modifizierter Form, sich sehr eindrücklich auf intentionaler Ebene der attischen Tragödie verpflichtet fühlen.

Durch die Konzentration auf die Person Wagner ist zugleich auch der zeitliche Rahmen der Untersuchung vorgegeben. Nicht die Rezeption der Wagnerschen Ansichten, seien sie theoretischer oder praktischer Natur, sollen hier im Zentrum stehen, sondern nur der Zeitraum ab den 1840er Jahren bis zu seinem Tode im Jahre 1883. Damit ist zugleich auch die Wahl der Quellen bestimmt, die in erster Linie Wagners ästhetisch-theoretischen Impetus offen legen: Hier sind vor allem die Zürcher Kunstschriften, namentlich „Die Kunst und die Revolution“ (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft“ (1849) sowie „Oper und Drama“ (1852), zu nennen – also all jene Werke, die Wagner in den Jahren trotz steten Getriebenseins in der Lage war zu verfassen.

Die folgenden Abschnitte dieses Aufsatzes werden sich also wie folgt gestalten: In Abschnitt zwei wird ein zweistufiges Identitätskonzept entwickelt, das einerseits die Musik auf ihre identitätsstiftende Wirkung hin untersucht (siehe Abschnitt 2.1) und andererseits die symbolischen Handlungen (siehe Abschnitt 2.2), wie sie sich im konkreten Fall auf der Bühne darbieten, näher beleuchtet. Im Anschluss daran wird in Abschnitt drei nach dem Grad der Übernahme griechischen Gedankenguts durch Wagner, wie es im attischen Theater entgegentritt, zu fragen sein, woran sich in Abschnitt vier, nach einer religiösen Ortsbestimmung der Person Wagners (siehe Abschnitt 4.1), eine konkrete Umsetzung des hier entwickelten Konzeptes anhand des letzten Spätwerkes – des Musikdramas „Parsifal“ (1882) –, das wie kein anderes die hier entwickelten Ansichten zu belegen vermag, anschließen wird (siehe Abschnitt 4.2). Ein Fazit, das den fünften Abschnitt bildet, wird die Ausführungen beschließen.

¹ HÜBNER 2008, S. VI.

2. Das Identitätskonzept

In diesem Abschnitt soll es nun darum gehen, einen operablen Begriff für das Konzept von Identität zu entwickeln, da „[i]m Wunsch nach Identität mit sich selbst und mit der Natur [...] der entscheidende Zielpunkt des Wagnerschen Denkens [liegt]“.²

Um dieses Vorhaben in die Tat umzusetzen, sind vor der Definitionsbestimmung des hier zugrunde liegenden Identitätskonzeptes zunächst zwei Vorarbeiten zu leisten. Um Wagners Werk angemessen betrachten zu können, muss man es zuvor in seine wesentlichen Bestandteile zerlegen, d. h. man muss in einem ersten Moment die generelle identitätsstiftende Wirkung von Musik näher betrachten (s. Abschnitt 2.1), um im Anschluss daran als zweites Moment die symbolische Handlung, wie sie sich auf der Bühne vollzieht, näher in den Blick zu nehmen (s. Abschnitt 2.2). Diese beiden Ebenen zusammengenommen werden dann den Grundgedanken des hier vorliegenden Identitätskonzeptes ausmachen (s. Abschnitt 2.3).

2.1 Die identitätsstiftende Wirkung von Musik

Hierzu muss im Vorfeld zunächst geklärt werden, weshalb es gerade die Musik ist, die eine solche identitätsstiftende Wirkung gegenüber anderen Künsten, wie beispielsweise dem gesprochenen Wort, einnimmt. Kienzle beantwortet diese Frage beispielsweise, indem sie die Musik der Sprache gegenüberstellt und zu dem Resultat gelangt, dass „Sprache [...] ein Vermögen der Vernunft [sei].“³ Diese Feststellung besagt also, dass man mittels der menschlichen Sprache nur in der Lage ist, einen Teil seines Selbst auszudrücken, während der andere Teil des Menschen nicht mit diesem Begriffsinstrumentarium zu fassen ist. Eine einseitige Formung des Menschen ist die Folge. Somit erfüllt die Sprache alleine nicht Wagners Kriterium nach Universalität, da die genuin nationalen Sprachfacetten eher differenzierend als integrierend wirken.

Sicher kann man nun an dieser Stelle einwenden, dass doch auch die Musik „im Rahmen menschlicher Gesellschaft [entsteht]“⁴, somit auch eine nationale Färbung enthält und damit einer integrativen Funktion nicht förderlich ist. Dies mag zwar zutreffend sein, doch wenn Musik den Status einer absoluten Musik erreichen möchte, wie es Wagners Vorstellung war, so ist es deren Aufgabe, die bestmöglichen Gemeinsamkeiten, die hin zum wahren Menschsein führen, aus der Fülle der heterogenen Gesellschaftsstrukturen herauszufiltern und zu versuchen, das so gewonnene Codierungsverständnis national zu entpersonalisieren und universal zu integrieren. Der Code, den die Musik in diesem Moment zu wählen hat, muss die Vertrautheit aller zum Gegenstand haben. Diesem Anspruch kann die Kunst aber nur gerecht werden, wenn sie sich allein dem Autonomiepostulat verpflichtet weiß.

Ist dieser autonome Zustand erreicht, so konstatiert Bengtsson ganz treffend, ist es „[v]on dieser Erkenntnis [...] nur noch ein Schritt zur Abstraktion der ‚Gesellschaft im Ganzen‘ mitsamt ihren verschiedenen ‚letzten‘ sozio-ökonomischen [...] Grundbedingungen und/oder zu Lebenseinstellungs- und Weltanschauungsmomenten mehr ‚metaphysischer‘ Natur.“⁵

Die Frage, die sich nun unmittelbar anschließen muss, lautet, wie die Musik auf solch einer Ebene überhaupt noch verstanden werden kann. Wie also, so fragt Fal-

² BERMBACH 2004, S. 101.

³ KIENZLE 1992, S. 36.

⁴ BENGTSOON 1973, S. 18.

⁵ Ebd.

tin⁶ zurecht, lässt sich im Bereich des erzielten, rein ästhetischen Aktes das Verstehen überhaupt nachvollziehen und außerdem: Setzt die Musik, wenn sie ihre Codes verstanden wissen will, nicht auf der anderen Seite eine aktive Verstandestätigkeit während des musikalischen Aktes voraus, sodass die Essenz, die jeder Teilnehmer an einer Aufführung mit sich nimmt, nicht doch wieder heterogen ist?

Dieser Sachverhalt wäre zutreffend, würde sich die Musik nicht auch in refrainartigen Partien einerseits und in symbolhaften Bühnenhandlungen andererseits ergehen, sondern nur einmalig eine bestimmte musikalische Ausdrucksform und einzig Symbole verwenden, die keinen überzeitlichen Gestus in sich bergen. Um diesem Problem entgegenzuwirken, müssen folglich kleine Ruhepole in den Strom der Musik eingeschaltet werden, die die Zuschauer nicht nur dazu auffordern, die Musik zu hören – dies würde nur den rein sinnlichen Bereich ansprechen und wäre genauso verfehlt wie das rein gesprochene Wort – , sondern durch die Einschaltung von solchen Ruhepolen wird der vernunftartige Prozess der Reflektion innerhalb des sinnlich wahrnehmbaren Aktes vollzogen, also ein interner und universaler Prozess. Es lassen sich folglich im Bereich des Ästhetischen zwei Ebenen erkennen: die Ebene der Musik und die Ebene des symbolhaften Gestus. Doch ist es gerade ein Zeichen von Kunst, diese beiden Ebenen sowohl außerhalb als auch innerhalb zu einer Einheit zu verbinden.

Ein so zu verstehendes Phänomen lässt sich bekanntermaßen am Beispiel des Leitmotivs sehr gut nachvollziehen. Hierbei wird nun auch von einer konkreten Bühnenhandlung, die mit entsprechender Musik untermalt wird, zu späterer Zeit abstrahiert, indem dann nur nochmals dieselbe Musik, aber ohne die dazugehörige schauspielerische Rahmung, die symbolhafte Handlung, einsetzt. In diesem Zustand ist dann das einigende Band unter den Zuschauern wohl gegeben, da sich jeder noch an das erstmalige Erklingen der Töne und die damit verbundene Handlung erinnert. Hier wird also eine homogene Situation des Verstehens unter den zugleich weiterhin bestehenden Individuen erreicht.

Aus dem bisher Gesagten dürfte nun ersichtlich geworden sein, dass „ästhetische[s] Verstehen [...] *indirekt*“⁷ ist. Nimmt man dies wortwörtlich, so wird „in“ dem Menschen die „direkte“ und gewünschte Wirkung des ästhetischen Verstehens erzielt. Faltin lässt sich also nur zustimmen, wenn er hinsichtlich des Motivs festhält: „Man kann nicht verstehen wollen, was ein Motiv meint [...]“⁸ Aber „[m]an kann verstehen wollen, welche Funktion dieses Motiv hier hat. [...] Die Wirkung des Ästhetischen beruht ja nicht im Empfangen von Sinnesreizen, sondern darin, daß man adäquat reagiert und daß man die Funktion des Wahrgenommenen deutet. Verstanden haben heißt nicht unbedingt, die Fähigkeit zu besitzen, das Verstandene verbal zu formulieren und wiederzugeben. Das Begriffliche ist keinesfalls ein Kriterium des Verstehens.“⁹ Wagner bringt diesen Gedanken in sehr metaphorischer Weise so zum Ausdruck: „[D]er Geist der Musik [ist] nicht anders [zu] fassen als in der Liebe.“¹⁰

Man erkennt also hierin erneut sehr deutlich, dass die Musik anders als die Sprache nationale Gedankenmuster aufzubrechen versteht und so eine Brücke zwischen den verschiedenen Völkerschaften durch geeignete Wahl der Motivtechnik schlagen kann.

⁶ FALTIN 1973, S. 58-67.

⁷ Ebd., S. 62.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Richard Wagner: Eine Mitteilung an meine Freunde. In: Julius Rapp (Hrsg.): *Gesammelte Schriften*. Bd. 1. Leipzig 1914, S. 92.

2.2 Die symbolhafte Handlung auf der Bühne

Es gilt hier also zu fragen, wie die Wagnersche Ästhetik auf die Bühne gebracht werden muss, um ihre Wirkung zur Geltung zu bringen, wobei aber stets mit zu bedenken ist, dass sich „Wagner [...] der Symbolik seiner Werke wie kaum ein anderer bewußt war [und] mit dieser Symbolik [...] auf ein einziges Thema, das er Erlösung nannte“¹¹, hinzielte.

In diesem Zusammenhang wird daher nun der Begriff des Symbols von zentraler Bedeutung sein. Eines der fundamentalsten Grundanliegen einer symbolhaften Handlung besteht darin, dass [j]ede[m] Bild, das in unserer Seele entsteht, [...] eine Bedeutung [zukommt]“.¹² Dieser Anspruch stellt an den jeweiligen Künstler eine enorme Anforderung, sodass folglich auch nur die volle Bedeutung eines Symbols zu Tage treten kann, „wenn das Material von einem herausragenden, visionären Geist geformt worden ist: mit einem Wort – von einem Genie [sic!]“.¹³ Aber es gilt hierbei zu beachten, dass Wagner das Genie nicht als ein von der Außenwelt isoliertes, sondern als ein an der Welt teilhaftig werdendes Wesen verstanden wissen wollte. Aus diesem Grunde soll sich der Wagnersche Kunstbegriff auch nicht in utopische Welten verlieren, sondern ganz real in der Zeit wirken. „Die Kunst ist [also] ihrer Bedeutung nach nichts anderes als die Erfüllung des Verlangens, in einem dargestellten bewunderten oder geliebten Gegenstände sich selbst zu erkennen, sich in den durch ihre Darstellung bewältigten Erscheinungen der Außenwelt wiederzufinden.“¹⁴

Also erkennt man bereits hier, dass es einen Unterschied machte, ein Künstler zu sein, der etwas nur nach dem Zeitgeschmack produzierte, wie dies häufig in der Oper des 19. Jahrhunderts der Fall war, oder ob man ein Künstler war, der es verstand, in seinen Werken das Wesen der Dinge kenntlich zu machen. Gelang letztgenanntes nämlich dem Künstler, so war er auch in der Lage, seine eingesetzten Symbole nicht einfach ungeordnet zu präsentieren, sondern „als bewußt inszenierte Symbole“¹⁵ fungieren zu lassen. Als Beispiel für diese Art bewusst inszenierter Symbolik ist an die Anzahl der Protagonisten zu denken, die bewusst nur in überschaubarer Zahl in Wagners Werken auftreten. Wagner hierzu: „Der dramatische Dichter drängt die Umgebung der handelnden Person zur leicht übersehbaren Darstellung zusammen, um die Handlung dieser Person, [...] zum Abschluß“ [zu bringen], und an ihr das Wesen des Menschen nach einer bestimmten Richtung hin überhaupt darzustellen.“¹⁶ Denn nur so erfüllen sie ihre Aufgabe, nicht zeitgebundene Operatoren zu sein, sondern über das erkennende Subjekt des Künstlers hinaus überzeitliche Gültigkeit zu erfahren und verstanden zu werden.

Dabei ist es allerdings wichtig, zwischen Symbol und Abbild zu unterscheiden. Unter Abbild soll hier die konkret auf der Bühne agierende Person verstanden werden, die sich vor allem optisch an der jeweiligen Zeit orientiert, dadurch folglich einem Wandel unterworfen ist, wobei die Aussage hinter der Figur, der symbolhafte Zug, der die Zeiten überdauert, beibehalten werden soll. Das Abbild dient also in erster Linie dazu, den Rezipienten bewusst rein sensualistisch an den Protagonisten zu binden, bevor im Anschluss daran die eigentliche Operation des Symbols vollzogen werden kann. Erkennt der Rezipient dann diese Symbolhaftigkeit, so erübrigt sich im

¹¹ DONINGTON 1997, S. 105.

¹² Ebd., S. 9.

¹³ Ebd., S. 105.

¹⁴ Richard Wagner: Oper und Drama. Hrsg. v. Klaus Kropfinger. Stuttgart ³2008, S. 163.

¹⁵ Wagner: Oper und Drama, S. 163.

¹⁶ Ebd., S. 178-179.

Laufe der Aufführung auch die konkrete Ausformung des Symbols mittels des Abbildes, und das Erkennen des Rezipienten wird auf eine zeit- und ortsüberdauernde Ebene gehoben und kann vollständig in die Musik eintauchen.

So folgert Donington richtig, wenn er in Wagners gesamtem Schaffen zahlreiche Beispiele für diese Umsetzungspraxis findet. Und weiter: „[Hier] weiß der Librettist [...] nicht nur, WIE er sein Material formen muß, sondern auch WARUM er es gerade so tut und nicht anders.“¹⁷ Diese tiefgehende Betrachtung ermöglicht es letztlich dem Kunstschaffenden wie auch dem Rezipienten, den in der Welt waltenden Dualismus für die Zeit der künstlerischen Darbietung aufzuheben und diesen in einer übergeordneten Unio aufzulösen. Wichtig dabei ist aber auch, dass die zur Schau gestellten Symbole und Handlungen archetypisches Material offerieren, da sich dann „ein Gefühl der Vertrautheit ein[stellt], ohne daß wir uns seiner unsichtbaren Quellen bewußt wären.“¹⁸

2.3 Die Definition des Identitätskonzepts

Nach diesen theoretischen Ausführungen lässt sich nun ein operabler Begriff für das hier zugrunde liegende Identitätskonzept formulieren: Identität soll hier als nutzenfreie Erkennung des Individuums hinsichtlich seines Selbst verstanden werden, die in zwei Stufen zu erzeugen ist, nämlich auf einer ersten Stufe durch die Reflektion der vernommenen, autonomen Musik und symbolischen Bühnenhandlung, bevor auf der zweiten Stufe das so geschaffene Individuum in der Lage ist, sich in den anderen soweit zu erkennen, dass es ersichtlich wird, Teil eines Weltganzen zu sein und nicht nur Teil einer bestimmten Nation. „Diese von Individuum zu Individuum variierenden Ausformungen sind äußerst wichtig [...] [dies wäre also die erste Stufe, MP][.] [Aber] [i]rgendwo diesseits der Schwelle des Bewusstseins ahnen wir dunkel, daß wir alle Lebewesen der Gattung Mensch sind [dies ist die zu erreichende zweite Stufe, MP].“¹⁹

Nur wenn der Rezipient diese zwei Stufen der Identitätsfindung durchläuft, wird er sich seiner allgemeinmenschlichen Wesenheit in vollem Umfang bewusst werden. „Im Drama erweitert er [der Mensch, MP] sein besonderes Wesen durch Darstellung einer individuellen Persönlichkeit, die er nicht selbst ist, zum allgemeinmenschlichen Wesen.“²⁰

Man erkennt also an dem bisher Gesagten recht deutlich, dass sich Wagners Kunstschaffen nicht in reiner Bühnenpräsentation verloren hat, sondern diese nur eine von zwei Stufen darstellte, um die volle Wirkkraft seines Kunstverständnisses fassen zu können. Aus diesem Grunde ist die Bezeichnung der Werke Wagners gemeinhin auch zu eng gefasst, wenn man schlicht von „Musikdramen“ spricht. Wagner selbst war Zeit seines Lebens gegen diese Bezeichnung seiner Werke. Er selbst schlug daher in seiner Schrift „Über die Benennung ‚Musikdrama‘“ vor, anstelle von Musikdrama lieber von „ersichtlich gewordene[n] Taten der Musik“²¹ zu sprechen.

¹⁷ Wagner: Oper und Drama, S. 178-179.

¹⁸ DONINGTON 1997, S. 11.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Richard Wagner: Das Kunstwerk der Zukunft. In: Julius Rapp (Hrsg.): Gesammelte Schriften. Bd. 10. Leipzig 1914, S. 167.

²¹ Richard Wagner: Über die Benennung „Musikdrama“. In: Julius Rapp (Hrsg.): Gesammelte Schriften. Bd. 13. Leipzig 1914, S. 123. (Veröffentlicht als Beitrag in „Musikalisches Wochenblatt“ vom 8. November 1872)

Sicherlich mutet Wagner auf der einen Seite seiner Kunst und auch seinem Publikum eine enorme Leistung zu. Doch hat er auf der anderen Seite auch eine ganz konkrete Vorstellung davon, wie das Publikum beschaffen sein muss, um diesen Erkenntnisprozess adäquat durchlaufen zu können. „Unter dem Publikum verstehe ich nur die Gesamtheit der Zuschauer, denen ohne [sic!] spezifisch gebildeten Kunstverstand das vorgeführte Drama zum vollständigen, *gänzlich mühelosen Gefühlsverständnis* kommen soll, die in ihrer Teilnahme daher [...] einzig auf den durch sie verwirklichten Gegenstand der Kunst, das Drama, *als vorgeführte allverständliche Handlung*, gelenkt werden sollen.“²²

Doch zunächst muss in dem folgenden dritten Abschnitt die Bedeutung der attischen Tragödie des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. für das musikdramatische Schaffen Wagners herausgearbeitet werden. Dass hierbei Beziehungen zwischen beiden Konzeptionen vorzufinden sind, ist in der Forschung schon hinreichend dargelegt worden.²³ Aus diesem Grunde wird sich folgende Analyse eher auf die intentionale Ebene beschränken und den Transfer in neuzeitliche Verhältnisse näher beleuchten.

3. Die attische Tragödie als neuzeitliches Festspiel

Um die enge Verbundenheit, aber auch die Unterschiede zwischen der attischen Tragödie des 5./4. Jahrhunderts v. Chr. und der Wagnerschen Festspielidee deutlich zu machen, empfiehlt es sich in einem ersten Abschnitt, die grundlegende Intention, die eine attische Tragödie überhaupt auszeichnete, zu vergegenwärtigen, bevor in einem zweiten Abschnitt nach deren Umsetzung in Wagners Festspielidee zu fragen sein wird.

3.1 Die Intention der attischen Tragödie

Die Intention der attischen Tragödie lässt sich am ehesten herausarbeiten, wenn man nach ihrem situativen Kontext, nach ihrer gesellschaftlichen Verankerung, fragt.

So fanden die Aufführungen beispielsweise nicht zu einem beliebigen Zeitpunkt statt, sondern waren mit der rituellen Verehrungspraxis für Dionysos verbunden. Dabei gilt es zu beachten, dass Dionysos nicht nur ein reiner Weingott war, zu dem ihn die Römer letztlich machten, sondern auch als Gott des ekstatischen Rausches galt, dessen Wirkung sich darin äußerte, dass man sich durch die Hingabe an ihn darüber im klaren sein musste, „seine Identität aufzugeben und eins zu werden mit dem Gott [...] [.]“²⁴

Dass auch Wagner besonders dieses Moment des Göttlichen an diesen Festtagen zu schätzen wusste, wird aus seinem Werk „Die Kunst und die Revolution“ ersichtlich. „Solch ein Tragödientag war ein Gottesfest, denn hier sprach der Gott sich deutlich und vernehmbar aus [...]“²⁵ Man erkennt an diesem Ausspruch einerseits die Wertschätzung der attischen Tragödie und andererseits in sehr eindrücklicher Art und Weise die Betonung der religiösen Komponente, die Wagner hier aufgreift. Zudem

²² Wagner: Oper und Drama, S. 385.

²³ Vgl. beispielsweise die Arbeiten von Dieter Borchmeyer, Carl Dahlhaus, Wolf-Daniel Hartwig oder Ulrich Müller.

²⁴ SEIDENSTICKER 2010, S. 13.

²⁵ Richard Wagner: Die Kunst und die Revolution. In: Tibor Kneif (Hrsg.): Richard Wagner. Die Kunst und die Revolution. Das Judentum in der Musik. Was ist deutsch? München 1975, S. 12.

lassen sich aus diesem Zitat auch die Momente herausarbeiten, die die Beschaffenheit des Kunstschaaffenden näher bestimmen: „[D]er Dichter war sein hoher Priester, der wirklich und leibhaftig in seinem Kunstwerk darinnen stand, die Reigen der Tänzer führte, die Stimme zum Chor erhob und in tönenden Worten die Sprüche des göttlichen Wissens verkündete.“²⁶

Neben dieser rituellen Komponente gilt es noch, die politische Komponente zu berücksichtigen, die sicher auch ein Grund für Wagner gewesen sein mag, diese Ansichten in seine Kunst zu integrieren. So war es eine Besonderheit griechischer Aufführungspraxis gewesen, dass die gesamte Polis in unterschiedlichem Maße daran teilhatte. Vor allem die wohlhabenden Bürger der Polis waren dazu angehalten, mittels Spenden für die Ausrichtung der Agone zu sorgen; sie fungierten in dieser Position somit als Choregen. Doch gilt es dabei zu bedenken, dass die Übernahme solcher Ämter nicht nur einen Kostenfaktor darstellte, sondern auch identitätsstiftende Funktionen in sich trug, konnte sich schließlich ein solcher Chorege gegenüber seiner Polis als großzügig erweisen. „Weil öffentliche Tätigkeit so ehrenvoll war, waren sie stolz auf sie, und weil sie vor allem auf diesem Gebiet Ansehen gewinnen konnten, war öffentliche Tätigkeit so ehrenvoll. [...] Damit befestigte und bestärkte sich ihre Bürger-Identität in der Praxis aktiver Politik.“²⁷ Aber auch der einfache Bürger war an diesem Ereignis tatkräftig beteiligt; so brachte sich dieser beispielsweise als Chorsänger in das künstlerische Geschehen ein.

Man erkennt also an dieser Stelle, dass die künstlerische Aufführungspraxis den Einsatz der Polis implizierte. Dies war ein Gedanke, der auch in der späteren Konzeption Wagners eine zentrale Stellung einnehmen sollte. Borchmeyer bringt das von Wagner Gemeinte sehr treffend auf den Punkt, wenn er schreibt: „Dieses Sichwiederfinden des Volkes im Kunstwerk, der Einklang von Theater und Zuschauerwelt, hat seinen Grund in der ästhetischen Organisation der ganzen Gesellschaft. Die griechische Öffentlichkeit war nach Wagner eben noch ‚schöne Öffentlichkeit‘.“²⁸

Notwendigerweise waren Wagner die natürlichen Verhältnisse in griechischer Zeit wohl bewusst. So umfasste beispielsweise das Gleichheitspostulat nicht alle Griechen, sondern schloss Frauen, Kinder und Sklaven aus diesem Verständnis aus. Dies war ein Punkt, den Wagner also nicht realgeschichtlich für seine Interpretation übernahm, sondern einen staatskontraktlichen übergeordneten Begriff propagierte, wie er von Meier auf die sehr einprägsame Formel: „Gleichheit vor der Freiheit“²⁹ gebracht wurde. Da aber für die Griechen das Theater als „*Reflexionsraum der Politik*“³⁰ galt, der aber nicht mit dem „*Entscheidungsraum der Politik der Agora*“³¹ zu verwechseln war, musste sich so zwangsläufig eine Diskrepanz zwischen beiden Ebenen entwickeln. Auch dies ist ein Punkt, den Wagner zu überwinden versuchte. Ihm ging es darum, die Politik auf der Bühne nicht nur zu reflektieren, sondern als Medium zu nutzen, um Politik zu produzieren. An dieser Stelle vollzog Wagner dann seinen folgenreichsten Schritt, indem er das „politische[] Handeln[] durch ästhetische Erfahrung“³² substituierte.

Wagner ging also bei seinem staatstheoretischen Denken von einer Polis aus, die „nicht nur Zielpunkt seines [Wagners, MP] politischen Denkens [war], sondern

²⁶ Wagner: Die Kunst und die Revolution, S. 12.

²⁷ MEIER 1988, S. 27-28.

²⁸ BORCHMEYER 1982, S. 64.

²⁹ MEIER 1988, S. 28.

³⁰ MÜNKLER 2002, S. 280.

³¹ Ebd.

³² BERMBACH 2004, S. 150.

zugleich auch Dreh- und Angelpunkt seiner politischen Ästhetik.³³ Dieser Punkt hebt Wagner nun wiederum gegenüber den Kunstschaffenden des 19. Jahrhunderts in einmaliger Art und Weise hervor, da in seinem Schaffen „die Überlagerung von ästhetischer Produktion und politischem Denken so evident und zugleich so labyrinthisch erscheint.“³⁴

Neben diesen eher kulturgeschichtlichen Gegebenheiten, derer sich Wagner bediente, bleibt noch zu guter letzt zu fragen, weshalb sich Wagner bei der Wahl seiner Musikdramen für die Gattung der Tragödie entschieden hat und nicht die Komödie wählte. Um diese Wahl zu erklären, muss im Folgenden nach dem jeweiligen Wesen beider dramatischer Gattungen gefragt werden. Hierbei werde ich mich, zumindest im Rahmen der Tragödie, auf die Theorie des Aristoteles stützen, wie sie in seiner Poetik³⁵ dargeboten wird.

Zunächst aber zu der Komödie: Aus dem hier zur Diskussion stehenden Zeitfenster sind in erster Linie die Werke der Alten Komödie zu nennen, wie sie durch die Werke des Aristophanes (ca. 444 – 380 v. Chr.) auf uns gekommen sind. Diese reichen aus, um sich einen groben Überblick zu verschaffen, worauf es der Komödie thematisch ankam. In ihr traten zeitgebundene Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens auf und wurden in teilweise derbem Jargon karikiert. Als eines der bekanntesten Beispiele ließe sich hier Sokrates nennen, der in dem Werk „Die Wolken“ (ca. 419 v. Chr.) die Rolle eines Sophisten bekleidet. Man erkennt somit, dass es ein primäres Wesensmerkmal der Komödie war, durch zeit- und ortstypische Handlungen hervorzutreten, um ihre volle Wirkung entfalten zu können. Die gesamte Topik beanspruchte also keineswegs überzeitliche Geltung.

Anders sah es nun hinsichtlich der Tragödie aus. Ihr Gegenstand unterschied sich in erheblichem Maße von dem der Komödie. Im Kern basierte diese griechische Dichtkunst darauf, den Menschen dazu anzuleiten, sich seiner selbst zu vergegenwärtigen. Wieso aber kann sich die Dichtkunst überhaupt so sicher sein, dass der Mensch für eine solche Art von künstlerischer Erziehung empfänglich ist? Aristoteles gibt auf diese Frage eine sehr plausible Antwort, wenn er schreibt: Ἐοίκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι δύο τινές, καὶ αὗται φυσικαί. Τό τε γὰρ μιμῆσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ [...] καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντα.³⁶

Doch neben diesen φυσικαί war es vor allem auch der Stoff der Tragödie, der ein gemeinsames Band unter den Theaterbesuchern zu stiften vermochte. Grundlage bildete ja stets der antike Mythos, sodass die Zuschauer während einer Aufführung nicht nach dem „Was“ fragen mussten, sondern einzig nach dem „Wie“. Aber gerade dadurch, dass sich der Rezipient somit verstärkt mit den Protagonisten beschäftigen konnte, erfolgte zugleich eine intensivere Auseinandersetzung mit dem einigenden Mythos mittels Reflexion. Auch Wagner hatte diese identitätsstiftende Wirkung des Mythos erkannt und in seinem Werk „Das Künstlertum der Zukunft“ hierzu Stellung genommen. So schreibt er: „Im griechischen Mythos war das Band noch nicht zerrissen, mit dem der Mensch an der (in der) Natur haftete.“³⁷ Dieses so einigende Band

³³ BERMBACH 2004, S. 131.

³⁴ REINKE 2002, S. 77.

³⁵ Aristoteles: Poetik. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 2006.

³⁶ Aristoteles: Poetik, 1448b, 4, 4 - 9 m. A. („Allgemein scheinen zwei Ursachen die Dichtkunst hervorgebracht zu haben, und zwar naturgegebene Ursachen: Denn sowohl das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren [...] als auch die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat.“)

³⁷ Richard Wagner: Das Künstlertum der Zukunft. In: Julius Rapp (Hrsg.): Gesammelte Schriften. Bd. 10. Leipzig 1914, S. 211.

hatte nach Wagner auch unmittelbar eine Wirkung auf die Menschen. „[I]n der Tragödie fand er [der Mensch, MP] sich ja selbst wieder, und zwar das edelste Teil seines Wesens, vereinigt mit den edelsten Teilen des Gesamtwesens der Nation.“³⁸ Man sieht hier also, dass Wagner die bewusste Wahl der Gattung Tragödie traf, da „die Tragödie [...] nichts anderes ist als die künstlerische Vollendung des Mythos selbst, der Mythos aber das Gedicht einer *gemeinsamen* [Hervorhebung MP] Lebensanschauung.“³⁹

Dass die Tragödie „sich naturgemäß nicht so sehr den tagespolitischen Fragen widmete“⁴⁰, sondern sich wunderbar eignete, überzeitliche und übernationale Botschaften zu transportieren, mag als einer der Hauptgründe für diese Wahl Wagners gesehen werden. Dieses Vorgehen hatte natürlich auch Auswirkungen sowohl auf die Figurenkonzeption der antiken Dramatiker als auch auf Wagner selbst. Bei beiden Konzeptionen verkörperten die Schauspieler weniger konkrete Personen, sondern fungierten viel eher als symbolhafte Abbilder, geradezu als Verkörperungen der Kunst, wie in Abschnitt 2.2 erläutert.

Dass es Wagner bei diesen Beobachtungen in erster Linie darum ging, die Intention jener antiken Zeit einzufangen und weniger das Griechentum hinsichtlich seiner Bühnenpraxis zu kopieren, wird an zwei Aussagen Wagners recht deutlich. So schreibt er in seinem Aufsatz „Was ist deutsch?“: „Durch das innigste Verständnis der Antike ist der deutsche Geist zu der Fähigkeit gelangt, das Reinmenschliche selbst wiederum in ursprünglicher Freiheit nachzubilden, nämlich, nicht durch die Anwendung einer antiken Form [wie dies zur Zeit Wagners im Operngenre durchaus üblich war, MP] einen bestimmten Stoff darzustellen, sondern durch eine Anwendung der antiken Auffassung der Welt, die notwendige neue Form zu bilden.“⁴¹ Und weiter stellt er dann in „Die Kunst und die Revolution“ klar: „Etwas ganz anderes haben wir [...] zu schaffen, als etwa eben nur das Griechentum wiederherzustellen [...]“⁴²

3.2 Die Idee des Festspiels in Bayreuth

Nach den eher theoretisch gehaltenen Ausführungen des vorhergehenden Abschnitts soll hier an dieser Stelle nun die konkrete Aufführungspraxis im Fokus der Betrachtung stehen.

Hierzu folgt nun zunächst eine Synopse der Opernwelt des späten 19. Jahrhunderts. Diese gestaltete sich als Ort der Oberschicht des Kaiserreiches, an dem es weniger darum ging, den künstlerischen Genuss in sich aufzunehmen, als vielmehr darum, als kunstinteressierter Mensch wahrgenommen zu werden. Die Oper hatte somit ihre eigentliche Funktion, nämlich Kunst zu vermitteln, verloren. Wagner bringt diesen geänderten Funktionsbegriff etwas polemisch auf den Punkt, wenn er schreibt, sie sei einzig noch zur „Unterhaltung der Gelangweilten“⁴³ da. Aufgrund dieses Hintergrundes blieb Wagner gar nichts anderes übrig, als „die Oper in ihrer gesellschaftlichen und intellektuellen Funktion völlig neu“⁴⁴ zu definieren und mit Bayreuth eine „alternative Opernwelt“⁴⁵ zu schaffen.

³⁸ Ders.: Die Kunst und die Revolution, S. 13.

³⁹ Ders.: Oper und Drama, S. 63.

⁴⁰ v. WICKEVOORT CROMMELIN 2006, S. 41.

⁴¹ Richard Wagner: Was ist deutsch? In: Tibor Kneif (Hrsg.): Richard Wagner. Die Kunst und die Revolution. Das Judentum in der Musik. Was ist deutsch? München 1975, S. 86-87.

⁴² Wagner: Die Kunst und die Revolution, S. 36.

⁴³ Wagner: Was ist deutsch?, S. 23.

⁴⁴ WEBER 1996, S. 162.

⁴⁵ Ebd.

Diese alternative Opernwelt machte verständlicher Weise sowohl die Neubestimmung des Publikums als auch die Neukontextualisierung des Festspiels notwendig. So feierte das Publikum nicht einfach nur in den Festspielen mit, sondern war zugleich „andächtiges ‘ Publikum‘“. ⁴⁶ Zudem war das Festspiel nun nicht mehr an äußere Gegebenheiten gebunden, sondern „es war selbst dieser Anlass.“ ⁴⁷ Ähnlich wie im alten Griechenland, wo sich der Anlass allein durch das sakrale Ereignis rekurrierte.

Auch ein sakrales Element, die Hoffnung auf eine neue Religion, ist in dem Wirken Wagners auszumachen. Hierauf werde ich an geeigneter Stelle (siehe Abschnitt 4.1) noch näher eingehen. Wagners Vorstellung von Religion „zielt[e] auf die Idee einer kollektiven Identitätsstiftung, die sich als direkte Negation des vorhandenen Status quo [erwies].“ ⁴⁸ Dabei wollte sich Wagner bewusst „der religiösen Symbole bedienen[en], um sich ihrer ästhetisch bestimmten Inhalte zu vergegenwärtigen und so eine aufgeklärte und bewusstseinsverändernde Kraft zu entfalten.“ ⁴⁹

Um diese gewünschten Effekte zu erreichen, musste sich Wagner einer ausgeklügelten Bühnentechnik bedienen. Als Beispiel hierfür soll das Verhältnis zwischen Zuschauerraum und Bühne zum Schluss dieses Abschnittes Erwähnung finden.

War es vor Wagner allgemein üblich gewesen, einen deutlichen Abstand zwischen Bühne und Zuschauern mittels des Orchesters zu erzielen, so war es in Wagners Vorstellungswelt eher wünschenswert, diese Kluft zu überwinden, indem das Orchester in einem überdachten Graben versank, was dem Zuschauer einen ungetrübten Blick auf das Bühnengeschehen ermöglichte. Daraus ließ sich ein völlig neues Interaktionsmuster gewinnen, wie es noch heute in modernen Musicalaufführungen Anwendung findet. Die Zuschauer waren nämlich von ihrer künstlichen Situation befreit und wurden selbst „zum notwendigen Mitschöpfer des Kunstwerks.“ ⁵⁰

4. Wagners Kunstästhetik auf der Bühne

4.1 Wagners religiöse Anschauung

Stellt man die Frage nach der religiösen Anschauung, die Wagner zu eigen war, so ist es hierzu ratsam, zunächst einen kurzen biographischen Abriss Wagners zu bieten, der seine Konfession in den Blick nimmt.

Wagner stammte aus einem protestantischen Elternhaus. Besonders durch seine Mutter wurde er schon in sehr jungen Jahren mit dem religiösen Gedankengut vertraut gemacht, doch ließen sich bei ihm keine besonderen Merkmale für ein ausgeprägtes religiöses Bekenntnis, wie intensives Bibelstudium oder häufiger Besuch des Gottesdienstes, erkennen. Erst in den Wirren der 1848er Revolution wurde eine zunehmende Ablehnung des Diesseits, so wie es sich für Wagner darstellte, erkennbar. Als Grund hierfür mag sicherlich der gescheiterte Revolutionsversuch von 1849 in Dresden dienen, der ihn zu einer anschließenden Flucht in die Schweiz zwang; zeigte er Wagner doch erneut die Starrheit der gegenwärtigen Institutionen und die Untätigkeit der Kirchen gegenüber einem übermächtigen Staatsapparat. So schreibt Wagner in „Das Kunstwerk der Zukunft“: „Der Mensch wird nicht eher das sein, was er sein kann und sein soll, als bis sein Leben der treue Spiegel der Natur, die bewußte Befol-

⁴⁶ BORCHMEYER 2002, S. 185.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ BERMBACH 2004, S. 256.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Wagner: Oper und Drama, S. 344.

gung der einzig wirklichen Notwendigkeit [...], nicht die Unterordnung unter eine äußere, eingebildete und der Einbildung nur nachgebildete, daher nicht notwendige, sondern willkürliche Macht [ist].⁵¹

Durch diese missglückte Revolution von Außen lässt sich Wagners Versuch einer Erneuerung auch als eine Revolution von Innen verstehen. Diese Revolution versuchte er nun durch die Kunst in Gang zu bringen, also letzten Endes die missglückte äußere Revolution durch eine innere zu kompensieren und die Menschen so über die Kunst, über die Religion zu ihrer Erlösung zu führen. So lässt sich Bernbach auch nur zustimmen, wenn er schreibt: „Wagner versucht hier in seinem ästhetischen Konzept einzuholen, was die gescheiterte Revolution von 1849 ihm verweigert hatte. [Nämlich die] Vision einer Erlösung der Menschheit durch Kunst, durch ästhetische Erfahrung [...]“⁵²

Doch anders, als es bei großen Teilen der gebildeten Schichten der Fall war, zog sich Wagner weder in private Religiosität zurück, noch trat er verstärkt für den Glauben der üblichen Konfessionen ein, sondern rückte „noch weiter vom orthodoxen christlichen Standpunkt [ab].“⁵³ An seine Stelle trat viel eher eine anthropozentrische Perspektive. Dies drückt er auch in seinen Ansichten über die Religion, die er in seiner Schrift „Was ist deutsch?“ (1865) dargelegt hat, eindeutig aus: „Die christliche Religion gehört keinem nationalen Volkstamm eigens an; das christliche Dogma wendet sich an die reinmenschliche Natur. Nur insoweit dieser allen Menschen gemeinsame Inhalt von ihm rein aufgefaßt wird, kann ein Volk in Wahrheit sich christlich nennen.“⁵⁴

In diesen wenigen Zeilen wird Wagners gesamtes Verständnis von Religion deutlich. Das Dogma an die reinmenschliche Natur war eine bewusste Verneinung Wagners des noch zu diesem Zeitpunkt gültigen kirchlichen Dogmas. So sah Wagner in erster Linie das Problem mit dem Christentum darin, dass es den Volksglauben und den Mythos entwurzelte. „Der Mythos dieser Völker [der deutschen Völker, MP] wuchs, wie der der hellenischen, aus der Naturanschauung zur Bildung von Göttern und Helden. [...] Der Mythos reichte so maßgebend und gestaltend, Ansprüche rechtfertigend und zu Taten befeuernd, in das wirkliche Leben hinein, wo er als religiöser Glaube nicht nur gepflegt wurde, sondern als betätigte Religion selbst sich kundgab. [...] Die dichterisch gestaltende Kraft dieser Völker war also ebenfalls eine religiöse, unbewußt gemeinsame, in der Uranschauung vom Wesen der Dinge wurzelnde.“⁵⁵ Allerdings änderte sich dies mit dem Aufkommen des Christentums. „An diese Wurzel legte nun das Christentum die Hand [...]“⁵⁶ Und dieser Umstand war es dann letztlich auch, der nach Wagner zu dem, wie er es nennt, „zeugungsunfähig gewordene[n] Mythos“⁵⁷ führte, denn „[d]as Christentum hatte die organische künstlerische Lebensregung des Volkes, seine natürliche Zeugungskraft erstickt [...]“⁵⁸

Es musste also nach Wagner gerade dieses ureigene Bedürfnis nach Religiosität gestillt werden, wie er es bei den Griechen verwirklicht sah, denn, so spitzt Wagner seine Gesellschaftskritik in seinem Aufsatz „Die Kunst und die Revolution“ zu: „[U]nser Gott [...] ist das Geld, unsre Religion der Gelderwerb.“⁵⁹ Es war also eine

⁵¹ Wagner: Das Kunstwerk der Zukunft, S. 51.

⁵² BERMBACH 2004, S. IX.

⁵³ HOLLINRAKE 1996, S. 156.

⁵⁴ Wagner: Was ist deutsch?, S. 86.

⁵⁵ Wagner: Oper und Drama, S. 169-170.

⁵⁶ Ebd., S. 170.

⁵⁷ Ebd., S. 171.

⁵⁸ Ebd., S. 111.

⁵⁹ Wagner: Die Kunst und die Revolution, S. 33.

Revolution notwendig und „nicht etwa die Restauration“⁶⁰. Aber auch sein persönliches Scheitern bei der Revolution von 1848 hatte ihn gezeichnet, sodass er „[m]it den ‚Zürcher Kunstschriften‘ [...] das Scheitern der Revolution nachträglich auf der Ebene der Reflexion“ zu korrigieren beabsichtigte.⁶¹ Er wollte also seine real erlittene politische Niederlage doch noch zu einem Sieg führen, indem er bestrebt war, „den revolutionären Sieg über die verhaßte bürgerliche Gesellschaft im Ästhetischen zu erfechten.“⁶²

Den Kritikern an seinem Konzept entgegnete Wagner, da er es im Gegensatz zum Christentum nicht als Utopie verstanden wissen wollte: „Kennt die Geschichte ein wirkliches Utopien, ein in Wahrheit unerreichbares Ideal, so war es das Christentum [...]“⁶³ Wagner sah gerade in der Lebensfeindlichkeit des Christentums, die sich gegen die „gesunde Natur des Menschen [...] versündigte“⁶⁴, einen Grund, weswegen es eigentlich hätte dazu führen müssen, reine Utopie zu bleiben.

Denn bei Wagner war es, wie bereits erwähnt, nicht mit einer individuellen Religiosität getan, vielmehr sollte „[d]as Volk [...] als schöpferisches Kollektiv ein ‚Kunstwerk der Zukunft‘ schaffen, das Staat und Gesellschaft revolutionieren und an die Stelle der christlichen Kirche treten sollte.“⁶⁵

Das allgemeine Verständnis, das Bewusstsein von Religion, erfuhr durch Wagner ebenfalls eine neue Deutung. „Dieses Bewußtsein kann seiner Natur nach kein von außen eingepprägtes Dogma sein [...] [.] Religiöses Bewußtsein heißt [...] *allgemeinsames* Bewußtsein, und *allgemeinsam* kann ein Bewußtsein nur sein, wenn es das Unbewusste, Unwillkürliche, Reinmenschliche als das einzig Wahre und Notwendige weiß, und aus seinem Wissen rechtfertigt.“⁶⁶

Indirekt wurde hier darüber hinaus eine Neubestimmung des Staates angesprochen, der kirchliche Dogmen nur billigte, wenn sie seinem Gepräge, also dem Gepräge einiger Weniger entsprachen, nicht aber den Menschen insgesamt. Daher heißt es weiter: „Nur eine allgemeine Religion ist in Wahrheit Religion: verschiedene, politisch festgesetzte und staatskontraktlich neben- oder untereinander gestellte Bekenntnisse derselben bekennen in Wahrheit nur, daß die Religion in ihrer Auflösung begriffen ist.“⁶⁷

Am Ende seiner Schrift „Die Kunst und die Revolution“ gießt Wagner seine Vorstellungen in konkrete Formen: „So laßt uns denn den Altar der Zukunft, im Leben wie in der lebendigen Kunst, den zwei erhabensten Lehrern der Menschheit errichten: - *Jesus, der für die Menschheit litt, und Apollon, der sie zu ihrer freudevollen Würde erhob!*“⁶⁸ Hier wird sehr deutlich, dass Wagner die Ansicht einer Religion vertrat, die sich zwar weg von der herkömmlichen Religion zu bewegen hatte, hin zu einer Bildungsreligion bzw. einer Kunstreligion, aber keinesfalls im Nihilismus enden sollte; denn ganz im humanistischen Sinne stellte er sich eine Symbiose aus christlicher [im oben verstandenen Sinne], repräsentiert durch Jesus, und heidnischer Tradition, vertreten durch Apollon, vor.

Wagner hat Jesus, der ihn bei der Konzeption der Erlösergestalt im „Parsifal“ beeinflusste, nicht als den Christus, wie ihn die konfessionellen Kirchen verstanden,

⁶⁰ Wagner: Die Kunst und die Revolution, S. 36.

⁶¹ BERMBACH 2004, S. 84.

⁶² Ebd.

⁶³ Wagner: Die Kunst und die Revolution, S. 43.

⁶⁴ Ebd., S. 44.

⁶⁵ HARTWICH 2009, S. 186.

⁶⁶ Wagner: Oper und Drama, S. 208-209.

⁶⁷ Wagner: Was ist deutsch?, S. 88.

⁶⁸ Ders.: Die Kunst und die Revolution, S. 50.

aufgefasst, sondern ihm war daran gelegen, damit auch in die Jesusforschung dieser Zeit ganz passend, den Mensch Jesus in den Blickpunkt zu nehmen. So hatte er unter anderem geplant, ein Stück über Jesus zu verfassen, wobei hier zu beachten ist, dass dieses Fragment gebliebene Werk nicht den Titel „Jesus Christus“, sondern „Jesus von Nazareth“⁶⁹ (um 1848/49) trug, also eine bewusste Hervorhebung der menschliche Seite Jesu. So sollte also Jesus als ureigenes religiöses Symbol gedacht werden. Somit lässt sich Brumlik nur zustimmen, wenn er sagt, dass „[i]n Wagners [...] Gotteslehre [...] unübersehbar zwei grundlegende Bestände des christlichen Glaubens durch[scheinen]: die wahre Menschlichkeit, das wahre Leiden des in Jesus gekreuzigten Gottessohnes sowie die Lehre von der karitativen und mitleidigen Praxis in der Nachfolge Jesu“⁷⁰, und dass damit auch der „Sinn seines Bühnenweihfestspiels [...] kein anderer [war], als diesen Gedanken in Wort und Ton zu artikulieren.“⁷¹

Mittels dieser Jesusfigur sollte es den Menschen letztlich gewahr werden, dass sie der Erlösung aus ihrer gegenwärtigen Lage bedurften: „Was als einfachstes und rührendstes religiöses Symbol uns zu gemeinsamer Betätigung unseres Glaubens vereinigt [...], ist die in mannigfachen Formen uns einnehmende Erkenntnis der Erlösungsbedürftigkeit.“⁷² Man erkennt also an dieser Stelle sehr eindrücklich, dass es nicht die Institution Kirche war, die die Erlösungsbedürftigkeit des Menschen kompensierte, sondern die Kunst musste dem Menschen seine Erlösungsbedürftigkeit vor Augen führen und ihm zeigen, dass er dazu bestimmt war, ein autonomes und freies Wesen zu sein. Damit sollte deutlich geworden sein, dass „Wagner ‚am Rande aller Religionen‘“ stand, und „als homo religiosus und Künstler überkonfessionell“ war.⁷³

4.2 Identitätsstiftung im „Parsifal“

Es empfiehlt sich bei der Analyse des „Parsifal“⁷⁴, jenes Werks, das nach Danuser „am nachhaltigsten [...] mit Religion verbunden ist, ja das man oft mit Kunstreligion geradezu identifiziert [...]“⁷⁵, das zuvor entwickelte theoretische Konzept anhand zweier Protagonisten, Kundry und Parsifal, zur Anwendung zu bringen. Diese Analyse wird dabei weitestgehend textimmanent erfolgen.

Bemerkenswert ist zunächst, dass in diesem Werk zunehmend die Erlösungsfunktion der Kunst zutage tritt, wie sich allein schon an dem Titel „Bühnenweihfestspiel“ recht deutlich erkennen lässt. Bereits Nietzsche stellte fest, dass dieser Begriff „auf die antiken Mysterienkulte und die Einweihung ihrer Gläubigen in ihre religiösen Symbole“ verweist⁷⁶. Die Frage, die sich anschließt, muss lauten, welche religiösen Symbole Wagner nun hier wie einsetzte. Dazu muss zunächst eine These formuliert werden: Parsifal ist Wagners neuer Mensch der Zukunft, und zwar einerseits, indem er ihn als einen Menschen skizziert, der mit Fehlern behaftet und ein Niemand ist, der aber andererseits im Laufe seiner Entwicklung, die durch Kundry vorangetrieben

⁶⁹ Ders.: Jesus von Nazareth. Leipzig 1887. (Microfiche-Ausgabe 1994)

⁷⁰ BRUMLIK 2009, S. 89.

⁷¹ Ebd.

⁷² Richard Wagner: Religion und Kunst. In: Julius Rapp (Hrsg.): Gesammelte Schriften. Bd. 14. Leipzig 1914, S. 167.

⁷³ LOOS 1952, S. 190.

⁷⁴ Richard Wagner: Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. Textbuch mit Varianten der Partitur. Hrsg. v. Egon Voss. Stuttgart 2007.

⁷⁵ DANUSER 2009, S. 162.

⁷⁶ Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus. Hrsg. v. Günther Wohlfart. Stuttgart 2010, S. 191-192.

wird, des Göttlichen in ihm selbst gewahr wird, und zwar in der Nachfolge Jesu von Nazareth, verstanden im Sinne Wagners (siehe Abschnitt 4.1).

Um diese These zu verifizieren, ist es ratsam, das Identitätskonzept zur Anwendung zu bringen. Daher empfiehlt es sich, die einzelnen Entwicklungsschritte Parsifals näher zu betrachten. Als erstes soll dazu jene Szene in Akt I dienen, in der Parsifal einen Schwan getötet hat und daher von Gurnemanz zur Rechenschaft gezogen wird: Gurnemanz: *Wie konntest du sie begehnen?/ Parsifal: Ich wußte sie nicht./ Gurnemanz: Wo bist du her?/ Parsifal: Das weiß ich nicht./ Gurnemanz: Wer ist dein Vater?/ Parsifal: Das weiß ich nicht./ Gurnemanz: Wer sandte dich dieses Weges?/ Parsifal: Ich weiß es nicht./ Gurnemanz: Dein Name dann?/ Parsifal: Ich hatte viele, doch weiß ich ihrer keinen mehr* (Akt I, 252 – 258). In diesen wenigen Zeilen werden folgende Dinge deutlich: Parsifal weiß – als quasi identitätsloser Mensch – weder, woher er kommt, noch wer sein Vater ist. Dies wiederum ist gleichbedeutend mit einem Nichtvorhandensein von Heimat, von Sozialisation im frühen Kindesalter, mit einem Erfahren und Formen eines eigenen Selbst in noch jungen Jahren, da die dafür erforderlichen Instanzen nicht vorhanden sind. Dieses Problem spitzt Wagner aber noch in dem Maße zu, dass Parsifal auch nicht die Frage nach seinem Namen beantworten kann.

Ohne das Führen eines Namens ist man eines erheblichen Teils seiner Identität beraubt. Mit dem Namen ist nämlich nicht nur die Benennung einer Person bzw. eines Gegenstandes verbunden, sondern ein Name sorgt zugleich auch auf der Ebene der Seinsstruktur für ein Sichtbarwerden, für eine Identifizierung einer Person innerhalb eines Raum- und Zeit- und sozialen Gefüges. Hierzu muss der Name auch passend sein, er muss dem Träger die Identität stiften, die ihm auch gemäß ist. Ist dies nicht der Fall, fungiert der Name also lediglich als ein temporär fungierendes Abbild, das nicht den Kern des Trägers reflektiert. Somit verliert dieser automatisch seine Dauerhaftigkeit und wird nur im Laufe der Zeit von anderen, den Identitätskern aber nicht treffenden Abbildern überlagert. Dieser desolate Zustand auf der Ebene der Abbildungen wirkt zugleich wiederum rückprojizierend auf das Individuum und führt somit zu keiner gestärkten Identität, zu keinem Erkennen seines selbst.

Bei Kundry liegt ein ähnlicher Fall der Identitätsdiffusion vor. Genauso wie Parsifal war sie im Laufe ihrer Leben mit verschiedenen Namen belegt worden, die aber nicht ihr wahres Wesen gespiegelt haben. So ruft Klingsor Kundry zu sich mit den Worten: [...] *Herauf! Hieher! zu mir! Dein Meister ruft dich Namenlose:/ Ur-Teufelin! Höllen-Rose!/ Herodias warst du, und was noch?/ Gundryggia dort, Kundry hier:/ Hieher! Hieher denn, Kundry!/ Zu deinem Meister, herauf!* (Akt II, 467 – 473). Man erkennt an dieser Stelle neben dem soeben genannten auch noch ein anderes Problem, das die Namenlosigkeit und damit Identitätslosigkeit in sich birgt. Wie Kundry so wird auch der Mensch seines Willens beraubt, eigene Entscheidungen treffen zu können. Einer Marionette gleich ist man auf die Weisungen übergeordneter Instanzen angewiesen, die ihren Willen in das willenlose Wesen infiltrieren und damit zu einer noch größeren Entfernung des eigenen Selbst beitragen. In dieser Identitätslosigkeit verbinden sich somit Kundrys und Parsifals Schicksale.

Dieser Zustand beginnt sich aber im Laufe des Werkes aufzulösen, und zwar dadurch, dass sich zwei Menschen mit dem gleichen Problem einander gegenüber treten, etwa als Kundry Parsifal, um ihn zum Bleiben aufzufordern, bei seinem Namen nennt. So sagt sie: *Parsifal! – Bleibe! [...]* Parsifal: *Parsifal..?/ So nannte träumend mich einst die Mutter* (Akt II, 670 – 672). Man sieht, dass diese Namensnennung zwei Dinge auslöst. Einerseits ist es eben sie, die ihn zu einem Wesen macht, das nun eingebunden ist in Zeit und Raum, andererseits erfolgt damit einhergehend eine Erinne-

nung an seine Mutter, also an sein Sozialisationsumfeld, was ihn zugleich nicht mehr ohne Ursprung erscheinen lässt. Mit diesen beiden Elementen ist es Parsifal in diesem Moment überhaupt erst möglich, geerdet zu sein.

Aber um Mensch im Sinne Wagners zu sein und damit dem Gott in ihm den größten möglichen Spielraum zu geben, reicht dieses Verortet-Sein noch nicht aus, spricht es doch primär die Ratio an. Es fehlt die sensualistische Komponente, die Wagner in der berühmten Kusszene zwischen Parsifal und Kundry zum Ausdruck bringt. Dieser Moment wiederum lässt, erinnert man sich an Wagners Vorstellung von der Musik als Weib, an eine Vereinigung der weiblichen und männlichen Prinzipien denken. So sagt Kundry, bevor sie Parsifal küsst: *Bekennnis/ wird Schuld und Reue enden,/ Erkenntnis/ in Sinn die Torheit wenden:/ die Liebe lerne kennen,/ die Gamuret umschloß,/ als Herzeleids Entbrennen/ ihn sengend überfloß:/ die Leib und Leben/ einst dir gegeben,/ der Tod und Torheit weichen muß,/ sie beut/ dir heut/ als Muttersegens letzten Gruß/ der Liebe – ersten Kuß* (Akt II, 758 – 772). So bleibt auch Parsifals Reaktion nicht lange aus. So heißt es in der Regieanweisung, die gleichzeitig die symbolische Handlung Parsifals schildert, wie sie sich dem Publikum zu erkennen gibt: „Parsifal fährt plötzlich mit einer Gebärde des höchsten Schreckens auf: seine Haltung drückt eine furchtbare Veränderung aus; er stemmt seine Hände gewaltsam gegen sein Herz, wie um einen zerreißenen Schmerz zu bewältigen“.⁷⁷ Erst jetzt vollzieht sich der Schritt zu seiner menschlichen Vollendung, denn es wird ihm nicht nur der Schmerz, den Amfortas ertragen muss, deutlich, sondern er fühlt dessen Schmerz in sich. Dies wiederum ist aber ein Zustand, der nur dann erreichbar wird, wenn man in der Lage ist, sich in einen anderen Menschen auch hineinversetzen zu können, dies wiederum, setzt aber auch die Erkenntnis dessen voraus, was das Menschliche ist.

Er beginnt also erst jetzt sich des eigentlich göttlichen Funkens in sich gewahr zu werden. Ab diesem Moment ist es ihm nun möglich, die Klage Jesu zu vernehmen, wenn es heißt: *Des Heilands Klage da vernehm' ich,/ die Klage, ach! die Klage/ um das verrat'ne Heiligtum: - / ,erlöse, rette mich aus schuldbefleckten Händen! ' / So – rief die Gottesklage/ furchtbar laut mir in die Seele* (Akt II, 798 – 804). Auch hier zeichnet Wagner einen Jesus, der ganz dem Jesus entspricht, den er schon 1849 in seinem Fragment skizziert hat: einen Menschen, der das Reinmenschliche verkörpert. Mit Recht schreibt daher Zarnow: „Das aufbrechende Bewusstsein der faktischen Erlösungsbedürftigkeit des eigenen Zustands hat [...] immer schon etwas von der Aufdeckung einer Selbstverstellung, der Offenbarung einer Selbstverdunkelung.“⁷⁸

Da Parsifal nun in der Lage ist, sich selbst in den jeweiligen Menschen hineinzuversetzen, er also keines außenstehenden Einflusses bedarf, um sich ein Urteil bilden zu können, ist er auch nicht länger irgendwelchen Personen verpflichtet, die sein Selbst nutzbringend nach ihren Vorstellung formen wollen. Parsifal ist also weder seinem eigenen Willen noch dem Willen Außenstehender unterworfen, sondern wird allein aus sich heraus der Erlösungsbedürftigkeit gewahr, womit er auch in diesem Punkt der Wagnerschen Vorstellung von Jesus sehr nahe kommt, wenn es heißt: „Da der Heiland selbst als durchaus sündenlos, ja unfähig zu sündigen erkannt ist, mußte in ihn [sic!] schon vor seiner Geburt der Wille vollständig gebrochen sein, so daß er nicht mehr leiden, sondern nur noch mitleiden konnte; und die Wurzel hiervon war notwendig in seiner Geburt zu erkennen, welche nicht vom Willen zum Leben, sondern vom Willen zur Erlösung eingegeben sein mußte.“⁷⁹ Unter diesem Gesichtspunkt

⁷⁷ Wagner: Parsifal, S. 57-58.

⁷⁸ ZARNOW 2010, S. 339.

⁷⁹ Wagner: Religion und Kunst, S. 135.

lässt sich Osthövener daher auch nur bedingt zustimmen, wenn er behauptet, dass „der Kuß [...] in Parsifal nicht die Todesahnung, sondern die Sündenerkenntnis“ weckt; er „nicht für die Verschmelzung, sondern für die Vereinzelnung, die Individuierung im Zuge der Erkenntnis der eigenen Berufung“ steht.⁸⁰ Dieser Punkt gibt nur einen Teilaspekt wieder.

Wagner selbst hat um diese Bedeutung in Parsifals Entwicklung gewusst. So lässt er Kundry feststellen: *So war es mein Kuß,/ der Welt-hellsichtig dich machte?/ Mein volles Liebes-Umfangen/ läßt dich dann Gottheit erlangen!* (Akt II, 886 – 889).

Aber nicht nur Parsifal ist durch diese Szene in einen Zustand der Transformation geraten, auch Kundry selbst beginnt sich ihrer Identität in zunehmendem Maße (wieder) bewusst zu werden. So sagt sie: *[...] Seit Ewigkeiten – harre ich deiner,/ des Heilands, ach!/ so spät,/ den einst ich kühn verschmäht. [...] Ich sah – Ihn – Ihn –/ und – lachte.../ da traf mich Sein Blick. –/ Nun such` ich ihn von Welt zu Welt,/ ihm wieder zu begegnen* (Akt II, 833 – 847, m. A.). Diese Stelle ist sehr interessant, da sie zwei Punkte aufzeigt: Es erfolgt nämlich nicht nur ein Erkennen Kundrys als den Legenden umrankenden Ahasver, sondern durch diese Umschreibung ihrer Person wird auch bei dem Publikum ein Gemeinschaftserlebnis ausgelöst: nämlich Kundry als eben jenen Ahasver zu erkennen.

Gleichzeitig nimmt aber durch diese Negativspiegelung auch die Symbolträchtigkeit der Person Parsifals zu, da nun immer deutlicher wird, dass dieser für Jesus selbst steht, aber nicht als konkrete Person, sondern allein durch seine Taten, womit sich wiederum der Kreis zu Wagners Verständnis von seinen Werken als Abbild der musikalischen Taten schließt. Und so nimmt es denn auch nicht Wunder, dass es ab diesem Zeitpunkt zu einer verstärkten Zunahme religiöser Symbolik kommt. Dies können einige Auszüge verdeutlichen.

Die Symbolik liegt schon zu Beginn darin, dass sich das ganze noch folgende Geschehen an einem Karfreitag abspielt. An dem Tag, an dem Jesus den Kreuzestod, der in den konfessionellen Kirchen den schwärzesten Tag markiert, erfahren hatte, fällt besonders Wagners Schreibweise des Tages auf. Die recht häufig verwendete Schreibweise im 19. Jahrhundert war Charfreitag. Aber Wagner schreibt „Charfreitag“⁸¹. Bedenkt man das weitere Geschehen in dem Werk, so könnte man diese Deutung vielleicht auch als Umdeutung des kirchlichen Tages sehen. Bedeutet das althochdeutsche Wort *kara* soviel wie „Trauer“ oder „Klage“, so könnte man in der Darstellung Wagners durchaus auch das griechische Wort *χαρά* erkennen, was sich etwa mit „Freude“ oder „Heiterkeit“ übersetzen lässt. Unter diesem Aspekt würde dieser Punkt auch auf den „bis heute umstritten[en]“⁸² Schlussvers *[...] Erlösung dem Erlöser!* (Akt III, 1246) vorausdeuten.

Zwei weitere Punkte deuten die zunehmende Religiosität der Symbole an: Dabei handelt es sich einerseits um die Taufe Parsifals durch Gurnemanz, zu der es in der Regieanweisung heißt: Gurnemanz mit der Hand aus dem Quell schöpfend und Parsifals Haupt besprengend: *Gesegnet sei, du Reiner, durch das Reine!// So weiche jeder Schuld/ Bekümmernis von dir!* (Akt III, 1109 – 1111) und andererseits um Kundrys Fußwaschung für Parsifal. Hierzu heißt es in der Regieanweisung: „Während dem hat Kundry ein goldenes Fläschchen aus dem Busen gezogen, und von seinem Inhalte auf Parsifals Füße ausgegossen, jetzt trocknet sie diese mit ihren schnell aufgelösten Haaren.“⁸³ Man erkennt an dieser Stelle zwei wesentliche Fortentwicklungen

⁸⁰ OSTHÖVENER 2004, S. 171.

⁸¹ Wagner: Parsifal, S. 69.

⁸² BERMBACH 2003, S. 248.

⁸³ Wagner: Parsifal, S. 75.

der beiden Protagonisten: Parsifal erhält durch seine Taufe, die an die Taufe Jesu durch Johannes den Täufer erinnert, neben der bereits innerlich vollzogenen Wandlung zugleich eine äußere. Zudem erlangt er durch die Taufe auch den Zutritt zu einer größeren Gemeinschaft, und zwar zu der der Gralsritter, ist aber dieser, aufgrund seiner „welthellsicht“, weit überlegen.

Ebenso wie bei Parsifal lässt sich auch eine Wandlung Kundrys beobachten. Neben der Regiebemerkung zu Beginn des dritten Aktes, dass „sie [...], gänzlich wie im ersten Aufzuge, im wilden Gewande der Gralsbotin [erscheint]“⁸⁴, wird ergänzend angefügt, dass „aus Miene und Haltung [...] die Wildheit gewichen [ist]“.⁸⁵ Ebenso wie Parsifal hat auch Kundry ihre Verfehlungen eingesehen. Dies wird für das Publikum vor allem durch die Trocknung von Parsifals Füßen deutlich. Dieser Vorgang stellt einerseits einen schon im alten Orient bekannten Demuts- und Verehrungsritus dar, und andererseits ist auch dieser Vorgang religiös aufgeladen. Eine ähnliche Schilderung findet sich in Joh 12, 3: „Da nahm Maria [von Betanien, MP] ein Pfund echtes, kostbares Nardenöl, salbte Jesus die Füße und trocknete sie mit ihrem Haar.“⁸⁶ Diese Parallele ist deshalb interessant, da bis heute in der Forschung noch nicht klar ist, ob Maria von Betanien mit der Sünderin Maria Magdalena gleichzusetzen ist. Wäre dies aber zutreffend, so konnte man sich die Reaktionen im Publikum sicher sehr eindrucksvoll vorstellen. Man mag nun evtl. den Einwand hegen, hier würde Wagner sich eindeutig zum Christentum bekennen. Das ist aber nicht zutreffend, da diese Szene allein aufgrund ihres symbolhaften Charakters Verwendung gefunden hat.

Vergegenwärtigt man sich nochmals Wagners Verständnis von Religion, nämlich ihren Kern zum Vorschein kommen zu lassen, so muss man auch bei symbolischen Handlungen das Abbild abstreifen, um damit die tiefer gehende Symbolik zu verstehen. Es tritt hier ein reinmenschliches Verhältnis, wie es Wagner verstanden hatte, zutage, das beiden letztlich zugute kommt. Parsifal reagiert darauf, indem er sie tauft: *Mein erstes Amt vericht` ich so: -/ die Taufe nimm,/ und glaub an den Erlöser!* (Akt III, 1123 – 1125). Brumlik bringt dies versiert auf den Punkt, wenn er schreibt: „[I]m *Parsifal* [...] wird eine den Christus überbietende bzw. mit ihm zugleich identisch werdende und ihn überbietende Erlösergestalt geschaffen, die den christlichen Glauben in der Wirklichkeit der Kunst, des Bühnenweihfestspiels, zu seinem endgültigen Ende und in seine endgültige Form bringt. Der Parsifal wird das sein, was nach Wagners tiefster Überzeugung vom Christentum bleiben kann.“⁸⁷

Zum Abschluss dieser Analyse soll noch kurz auf die finale Regieanweisung hingewiesen werden. Dort heißt es: „[...] Aus der Kuppel schwebt eine weiße Taube herab und verweilt über Parsifals Haupte. [...] Kundry sinkt, mit dem Blicke zu ihm auf, langsam vor Parsifal entseelt zu Boden.“⁸⁸ Man sieht also, dass die weibliche Protagonistin ebenso nach ihrer Pflichterfüllung stirbt wie beispielsweise Elisabeth im „Tannhäuser“. So konstatiert Brumlik ganz treffend, wenn er über die Frauenrollen in den Werken Wagners sagt: „[D]ie rettende Frau ist nicht nur (wie im katholischen Glauben) vermittelnde Fürbittende, sondern (wie Christus selbst) auch jene Gestalt, deren höchste Hingabe im Opfer des Lebens besteht“.⁸⁹ Damit werden christologische Eigenschaften auch auf die weiblichen Wesen übertragen und der männliche Führungsanspruch zugunsten eines ausgewogenen (meta)physischen Verhältnisses umge-

⁸⁴ Wagner: *Parsifal*, S. 75.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Zitiert nach der Einheitsübersetzung von 1980.

⁸⁷ BRUMLIK 2009, S. 96.

⁸⁸ Wagner: *Parsifal*, S. 83-84.

⁸⁹ BRUMLIK 2009, S. 84.

deutet. Aus diesem Grunde lässt sich Mahnkopf nur widersprechen, wenn er die Erlösung im Parsifal als „keine Versöhnung der Gegensätze in Form einer ‚höheren Synthese‘“ erkennt.⁹⁰ und die dargebotene Erlösung als „radikale Weltflucht“⁹¹ bezeichnet. Es ist nämlich gerade keine Weltflucht, sondern eine Konfrontation mit der gegenwärtigen Welt, kombiniert mit einem Aufzeigen ihrer Schwächen und der damit verbundenen Hoffnung auf eine neue, bessere Welt.

So lässt sich hier deutlich erkennen, dass „[f]ür den vollkommenen [sic!] Christen [...] wohl alles Mittler [...] [ist]“⁹². Aus diesem Grund kann man als Fazit für die Analyse Loos nur zustimmen, wenn er sagt: „[I]mmer soll die Transparenz des Göttlichen sichtbar gemacht werden, immer führt der Weg durch das Leiden zur Verklärung. Auf die innere Einheit von Held und Heiligen zielt das Erlösungsspiel; die Helden des Glaubens werden wie die Märtyrer aus Liebe und Ehre von der Transzendenz bewegt, sie erheben sich über das Irdische und entbinden in sich das Divinatorische, nachdem sie [...] der ‚Irrnis und der Leiden Pfade‘ durchschritten haben.“⁹³

Dass die Aufführung Parsifals bei den Zuschauern durchaus auf positive Resonanz stieß, lässt sich in einer kurzen Mitteilung Wagners an seinen engeren Bekanntenkreis zu dem Bühnenweihfestspiel von 1882 entnehmen. Dort heißt es: „[...] [I]hr konntet nicht anders als nur in jener höheren Wahrhaftigkeit eine eigene Befriedigung suchen. Daß ihr diese auch fandet, zeigte mit die wehmutsvolle Weihe unseres Abschiedes bei der Trennung nach jenen edlen Tagen.“⁹⁴ Man erkennt an dieser Äußerung, dass Wagner mit seinem Alterswerk „Parsifal“ die Kunst auf eine neue Ebene hob, „[d]ie Kunsterfahrung [...] hier zur Wallfahrt“ wurde⁹⁵ und damit Parsifal „das endgültige Dementi längst entschwundener Hoffnungen“.⁹⁶

5. Fazit

Ausgehend von der These, dass Wagner in seiner Ästhetik versucht hatte, eine Art ästhetische Identität zu stiften, und dabei auf Vorstellungen des antiken Griechentums zurückgriff, wurde in Abschnitt 2 ein Identitätskonzept sowohl unter Zuhilfenahme der Musiktheorie als auch des Bühnensymbolismus formuliert, das verdeutlichen sollte, welche Möglichkeiten der Identitätsstiftung dem Menschen mittels der Kunst überhaupt zu erreichen gegeben sind.

Nachdem auf diesem Wege das Identitätskonzept gebildet wurde, ging es in Abschnitt 3 darum zu zeigen, inwiefern Wagner hinsichtlich seiner politisch-ästhetischen Vorstellungen von dem Ideal des antiken Griechentums beeinflusst war (siehe Abschnitt 3.2). Hierbei war es notwendig, sowohl die griechische Polisgemeinschaft und das darin eingebettete Theater funktionalistisch zu rekonstruieren, als auch, was dies für die Konzeption seines Theaters bedeutete (siehe Abschnitt 3.2). Allerdings musste hierbei verständlicherweise neben den Gemeinsamkeiten auch auf die Unterschiede beider Systeme aufmerksam gemacht werden.

⁹⁰ MAHNKOPF 1999, S. 126.

⁹¹ Ebd.

⁹² Friedrich Schlegel: „Athenäums“-Fragmente und andere Schriften. Hrsg. v. Andreas Huysen. Stuttgart³2007, S. 104.

⁹³ LOOS 1952, S. 215.

⁹⁴ Richard Wagner: Das Bühnenweihfestspiel 1882. In: Julius Rapp (Hrsg.): Gesammelte Schriften. Bd. 2 Leipzig 1914, S. 379.

⁹⁵ HARTWICH 2009, S. 187.

⁹⁶ DIECKMANN 2002, S. 45.

In Abschnitt 4 ging es dann schließlich darum, Wagners Ästhetik konkret auf die Bühne zu bringen. Dabei musste zunächst in Abschnitt 4.1 Wagners Verhältnis zur Religion geklärt werden, da dies vor allem für die Konzeption seines letzten Werkes „Parsifal“ von entscheidender Bedeutung war. In Abschnitt 4.2 wurde dann das hier entwickelte Konzept an dem Musikdrama „Parsifal“ exemplarisch vorgeführt und dabei Wagners zentralster Beweggrund beleuchtet, der sein gesamtes künstlerisches Schaffen durchzog, nämlich „ein[en] angemessene[n] Begriff von ‚Erlösung‘ [...] [zu] fassen und – vor allem – [...] eine angemessene Gestalt des ‚Erlösers‘ oder der ‚Erlöserin‘ [zu] formen [...]“⁹⁷

So wurde es letztlich ermöglicht zu zeigen, wie eine Identitätsstiftung durch die Kunst gelingen kann. Und wer weiß, vielleicht wird es die Zukunft bringen, dass sich bewahrheitet, was Wagner einst in seinem Aufsatz „Das Kunstwerk der Zukunft“ proklamierte: „[I]m Kunstwerk werden wir eins sein – [...] glückliche Menschen.“⁹⁸

⁹⁷ BRUMLIK 2009, S. 81.

⁹⁸ Wagner: Das Kunstwerk der Zukunft, S. 57.

Quellen- und Literaturverzeichnis

1. Quellen

Aristoteles: Poetik. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart³2006.

Die Bibel. Einheitsübersetzung von 1980.

Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus. Hrsg. v. Günter Wohlfart. Stuttgart 2010.

Friedrich Schlegel: „Athenäums“-Fragmente und andere Schriften. Hrsg. v. Andreas Huyssen. Stuttgart³2007.

Richard Wagner: Die Kunst und die Revolution. Das Judentum in der Musik. Was ist deutsch? Hrsg. v. Tibor Kneif. München 1975, S. 79-105.

Ders.: Oper und Drama. Hrsg. v. Klaus Kropfinger. Stuttgart³2008.

Ders.: Gesammelte Schriften. Bde.1, 2, 10, 13, 14. Hrsg. v. Julius Rapp. Leipzig 1914.

Ders.: Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. Textbuch der letzten Fassung mit Varianten in der Partitur und den vorangehenden Fassungen. Hrsg. v. Egon Voss. Stuttgart²2008.

Ders.: Jesus von Nazareth. Leipzig 1887. (Microfiche-Ausgabe 1994)

2. Sekundärliteratur

BENGTSSON 1973

Ingmar Bengtsson, „Verstehen“ - Prolegomena zu einem semiotisch-hermeneutischen Ansatz. In: Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke (Hrsg.): Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Köln 1973, S. 11-37.

BERMBACH 2003

Udo Bermbach: „Blühendes Leid“. Politik und Gesellschaft in Richard Wagners Musikdramen. Stuttgart 2003.

BERMBACH 2004

Ders.: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie. Stuttgart/Weimar²2004.

BORCHMEYER 2002

Dieter Borchmeyer.: Eigensinn und Sinnenteignung des Mythos. Wagners Wirkung im Widerspruch von Poesie und Politik. In: Hermann Danuser (Hrsg.): Zukunftsbilder. Richard Wagners Revolution und ihre Folgen in Kunst und Politik. Schliengen 2002, S. 179-192.

BORCHMEYER ²2004

Ders.: Das Theater Richard Wagners. Idee – Dichtung – Wirkung. Stuttgart 1982.

BRUMLIK 2009

Micha Brumlik: Erlösung von der Erlösung – Richard Wagners Christologie. In: Udo Bermbach u. a. (Hrsg.): Wagnerspectrum. Schwerpunkt Bayreuther Theologie. Würzburg 2009, S. 81-105.

DANUSER 2009

Hermann Danuser: Weltanschauungsmusik. Schliengen 2009.

DIECKMANN 2002

Friedrich Dieckmann: Ein Komponist im Aufstand. Richard Wagner und die deutsche Revolution. In: Hermann Danuser (Hrsg.): Richard Wagners Revolution und ihre Folgen in Kunst und Politik. Schliengen 2002, S. 19-47.

DONINGTON 1997

Robert Donington: Die Geschichte der Oper. Die Einheit von Text, Musik und Inszenierung. München 1997.

FALTIN 1973

Peter Faltin: Der Verstehensbegriff im Bereich des Ästhetischen. In: Ders. und Hans-Peter Reinecke (Hrsg.): Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Köln 1973, S. 58-67.

HARTWICH 2009

Wolf-Daniel Hartwich: Musik und Religion – Richard Wagners Parsifal. In: Udo Bermbach u. a. (Hrsg.): Wagnerspectrum. Schwerpunkt Bayreuther Theologie. Würzburg 2009, S. 185-199.

HOLLINRAKE 1996

Roger Hollinrake: Religiöse Überzeugungen. In: Barry Millington (Hrsg.): Das Wagner-Kompendium. Sein Leben – Seine Musik. München 1996, S. 154-157.

HÜBNER 2008

Hans Hübner: Erlösung bei Richard Wagner und im Neuen Testament. Neukirchen Vluyn 2008.

KIENZLE 1992

Ulrike Kienzle: Das Weltüberwindungswerk. Wagners „Parsifal“ – ein szenisch-musikalisches Gleichnis der Philosophie Arthur Schopenhauers. Laaber 1992.

LOOS 1952

Paul Arthur Loos: Richard Wagner. Vollendung und Tragik der deutschen Romantik. München 1952.

MAHNKOPF 1999

Claus-Steffen Mahnkopf: Der Schluß des Parsifal: Erlösung im Klang. In: Ders. (Hrsg.): Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne. Stuttgart 1999, S. 118-129.

MEIER 1988

Christian Meier: Die politische Kunst der griechischen Tragödie. München 1988.

MÜNKLER 2002

Herfried Münkler: Politik als Theater. Die Inszenierung der Politik nach den Vorgaben der Kunst. In: Hermann Danuser (Hrsg.): Zukunftsbilder. Richard Wagners Revolution und ihre Folgen in Kunst und Politik. Schliengen 2002, S. 274-289.

OSTHÖVENER 2004

Claus-Dieter Osthövener: Erlösung. Transformation einer Idee im 19. Jahrhundert. Tübingen 2004.

REINKE 2002

Claudius Reinke: „Die Kunst des Übergangs“. Richard Wagners Selbstinszenierung zwischen Ästhetik und Politik. In: Hermann Danuser (Hrsg.): Zukunftsbilder. Richard Wagners Revolution und ihre Folgen in Kunst und Politik. Schliengen 2002, S. 74-91.

SEIDENSTRICKER 2010

Bernd Seidenstricker: Das antike Theater. München 2010.

WEBER 1996

William Weber: Opern- und Gesellschaftsreform. In: Barry Millington (Hrsg.): Das Wagner-Kompendium. Sein Leben – Seine Musik. München 1996, S. 162-167.

V. WICKEVOORT CROMMELIN 2006

Bernard von Wickevoort Crommelin: Die Rolle des Theaters im politischen Leben Athens. In: Gerhard Lohse und Solveig Molatrait (Hrsg.): Die griechische Tragödie und ihre Aktualisierung in der Moderne. München – Leipzig 2006, S. 13-45.

ZARNOW 2010

Christopher Zarnow: Identität und Religion. Philosophische, soziologische, religionspsychologische und theologische Dimensionen des Identitätsbegriffs. Tübingen 2010.

Kontakt zum Autor:

Michael Pandey
Universität Stuttgart
Historisches Institut / Abteilung Alte Geschichte
Email: pandey-michl@web.de