

Richard Wagners *Parsifal* in ahrimanisch inspirierter Deutung

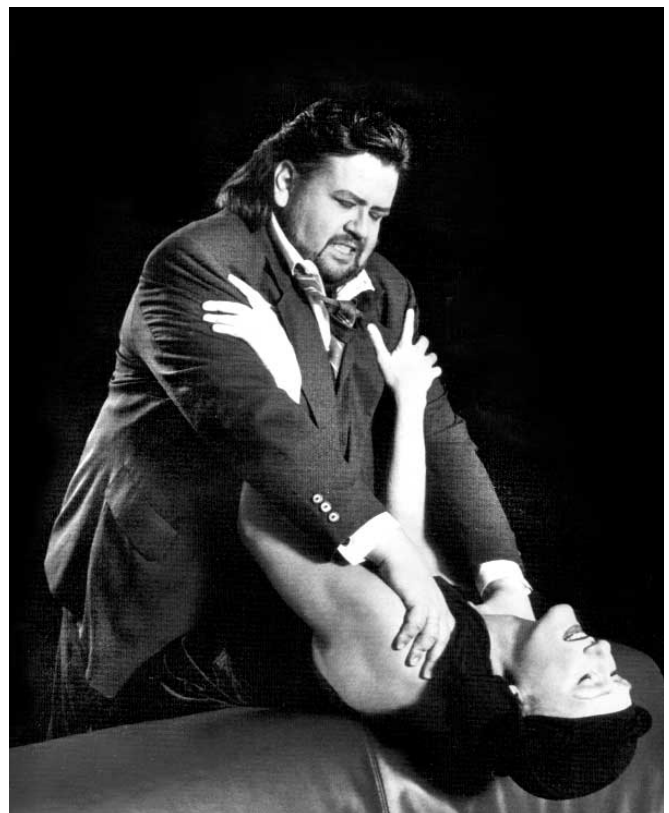
Zu Ostern 2004 wurde an der Wiener Staatsoper Richard Wagners *Parsifal* neu inszeniert. Für die Regie verantwortlich war Christine Mielitz, für die Ausstattung Stefan Mayer, Dirigent war Donald Runnicles. Die nachfolgende Betrachtung möchte symptomatologisch darauf aufmerksam machen, welche Kräfte bei der Gestaltung dieses Bühnenweihfestspiels unbewusst am Werke waren. Dem erlebenden Betrachter drängte sich der Eindruck auf, dass das Geschehen auf der Bühne desto stärker den Text und vor allem die Musik Wagners konterkarierte, je spiritueller die Szenen waren.

Richard Wagner beendete den *Parsifal* 1882 ein Jahr vor seinem Tod und krönte damit sein grandioses Lebenswerk. Am Zürichsee hatte er 1857 in der Villa Wendenonck in der Osterzeit in die erwachende Natur hinausgeblickt und sich an das Parzival-Gedicht Wolfram von Eschenbachs erinnert: «Jetzt trat sein idealer Gehalt in überwältigender Form an mich heran, und von dem Karfreitags-Gedanken aus konzipierte ich schnell ein ganzes Drama, welches ich, in drei Akte geteilt, sofort mit wenigen Zügen flüchtig skizzierte.»¹ Das Osterfest knüpft nach Rudolf Steiner in kosmisch geistvoller Erkenntnis auch an das Aufgehen der Pflanzenwelt im Frühling an. Das Symbol des Osterfestes sei das Saatkorn, das sich hinopfert, um eine neue Pflanze erstehen zu lassen. Ein inneres Osterfest werde künftig derjenige feiern, der das neue astralische Anschauen in sich erwachen fühlt: «Dieses Wahrnehmbarmachen des Geistig-Seelischen um uns her, das nannten die Eingeweihten immer das Erwachen, die Auferstehung, die geistige Wiedergeburt, die dem Menschen zu den Gaben der physischen Sinne die Gaben der geistigen Sinne gibt.»² Im *Parsifal* steht so ein Mensch in künstlerischer Gestaltung vorbildhaft vor der Seele.

In welcher Weise wird nun das Bühnengeschehen von Frau Mielitz gestaltet? Der erste Aufzug spielt nicht im Wald, sondern in einer Art Waschraum. Die Erzählung Gurnemanz' (Robert Holl) zum wichtigen Vorgehen wird durch eine choreographierte Fechtscene von unnötig vielen Knappen empfindlich gestört. Die Körpersprache wie die Personenführung sind in hohem Maße sexuell tingiert. Das wird besonders deutlich, wenn die Knappen Kundry (Angela Denoke) gierig begrapschen und beinahe über sie herfallen, doch tritt auch Gurnemanz provozierend bis auf Tuchfühlung an Kundry heran, wenn er vom heiligen Speer berichtet. Der Schwellenübertritt in das Gralsgebiet, musikalisch

großartig in den mächtigen Klängen der Wandlungsmusik geschildert, wird durch Aktionismus auf der Bühne seiner Wirkung weitgehend beraubt. Während der bekannten Worte «zum Raum wird hier die Zeit» marschieren lange Reihen von Rittern und Knappen an Gurnemanz und Parsifal (Johan Botha) vorbei, ohne dass sich die Szene wandelte. Eine rätselhafte Pantomime, an deren Ende Kundry einen offenbar durch Ritualmord getöteten Knaben über die Bühne trägt, lenkt die Aufmerksamkeit endgültig vom musikalischen Geschehen ab. Während des zweiten Teils der Liebesmahlszene werden unter den versammelten Gralsrittern Katakomben mit zahlreichen schwarz gekleideten Frauen sichtbar. Die davor stehenden Knaben (eigentlich *Stimmen aus der Höhe*) singen von Wein und Brot des letzten Mahles.

Im zweiten Aufzug bleiben die hohen Seitenwände unverändert, doch stehen auf der Bühne nunmehr rote Ledersofas. Während Klingsor (Wolfgang Bankl) als Zuhälter in schwarzer Lederkluft auftritt, machen zwei Krankenschwestern Kundry, im Negligé mit halb entblößter Brust, mit Spritzen gefügig und nötigen ihr halterlose schwarze Strümpfe auf. Die unappetitliche Szene, die für die Sängerin eine entwürdigende Bloß-



Johan Botha und Angela Denoke in «Parsifal»

stellung und unverschämte Zumutung bedeutet, wird noch dadurch gesteigert, dass auf der Bühne ein Kameramann agiert, der das Geschehen in Nahaufnahme filmt, während es gleichzeitig auf einer Projektionsleinwand im Hintergrund gezeigt wird. Der bedeutsame Dialog Klingsors mit Kundry, mit dem Hinweis auf wiederholte Erdenleben, bleibt bei alledem so gut wie unbemerkt. Die Blumenmädchen erscheinen zunächst schwarz verhüllt wie die Frauen in den Katakomben der Gralsburg, bevor sie die Hüllen ablegen und knapp geschnittene rote Kleidchen zum Vorschein kommen. Wer nun aber geglaubt haben sollte, dass Kundry in der vorbereiteten «Arbeitskluft» an Parsifal herantreten würde, hatte sich geirrt. Sie trug ein langes rotes Kleid, darunter ein schlichtes weißes. Die Verführungsszene endet auch nicht mit dem Kuss, sondern führt zur geschlechtlichen Vereinigung. «Ein Koitus der Erkenntnis» hatte der Wiener *Standard* seine Rezension deshalb übertitelt. Auf dem Rücken liegend, mit dem Kopf zum Zuschauerraum, die Beine weit gespreizt, muss die Kundry-Darstellerin diese Szene über sich ergehen lassen, während Parsifal kniend, Kundry an sich pressend, die gewaltige Amfortasklage zu singen hat. Wagners Bühnenanweisung lautet an dieser Stelle (nach dem Kuss): *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 zerreißen den Schmerz zu bewältigen.* Am Ende des Aufzugs bannt Parsifal die Zauber Klingsors ohne Kreuzeszeichen. Die Wände drehen sich zur Seite, im Hintergrund sind Bilder der Zerstörung zu sehen, die ähnlich bereits den Aktbeginn einleiteten.

Der letzte Aufzug beginnt mit einer Mondlandschaft im Hintergrund. Parsifal kommt in schwarzer Kluft, in der einen Hand ein blutiges Schwert, in der anderen den heiligen Speer, den er auf den Boden legt. Ein Arm ist blutüberströmt, auch die Füße sind blutig, nachdem ihm Kundry die Schuhe ausgezogen hat. Fußwaschung und Salbung finden auf der Bühne nicht statt, die «Taufe» an Kundry vollzieht Parsifal in der Weise, dass er ihr Gesicht mit Blut beschmiert. Während er Kundry grob am Arm packt und mit sich zieht, treibt Parsifal Gurnemanz mit dem Speer vor sich her, obwohl ihn dieser ohnehin ins Gralsgebiet geleiten möchte. Während der Verwandlungsmusik schreitet Amfortas (Thomas Quasthoff) langsam mit der Gralskrone über die einsame Bühne. Zu den mächtigen Gongschlägen am Ende schlägt er den Kopf jedes Mal gegen die Wand, das geistige Geschehen ganz ins Äußerliche ziehend. Als Parsifal den Speer zurückbringt, umarmt Kundry Amfortas, bevor sie die Bühne verlässt. Parsifal lehnt die Gralskrone ab und



Szenenbild

verschwindet in der Menge. Der zum ersten Mal sichtbar werdende Gral fällt aus dem Schrein heraus und zerspringt am Boden: eine tönernen Schale! Zu den feierlichen Klängen der Schlussapotheose («Höchsten Heiles Wunder! Erlösung dem Erlöser!») fällt die Dekoration in sich zusammen, so dass nur noch die kahlen Brandmauern zu sehen sind. Die Ritter legen die Umhänge ab und stehen zuletzt in Arbeitskluft mit Hosenträgern an der Rampe.

Nach Frau Mielitz' Erläuterungen im Programmheft hat Wagner im Parsifal versucht, aus Männerbünden auszubrechen. Der als zentrale Figur geplante Amfortas breche aus dem System aus, wolle einen Feind bekämpfen, entdecke dabei aber, noch dazu im Beischlaf mit einer Frau, etwas völlig Neues, nämlich durch die Frau hindurch die Welt als Möglichkeit eines anderen Zusammenlebens, auch zwischen den Geschlechtern, für das es in dem System, aus dem er komme, keinen Platz gebe. Wegen seiner unklar gesetzten Tat hätte Wagner jedoch um ihn herum die Parsifalgeschichte konstruiert, der als Systemaußenseiter den Amfortas erlösen könne. Parsifals große Leistung bestehe darin, die Waffen abzulegen und auf Gewalt zu verzichten. Nicht die Wunde sei die Ursache des Leidens, sondern die Welt selbst, sodass man die Welt ändern müsse, um dem Leiden ein Ende zu setzen. Dieses Die-Welt-Verändern-Wollen setze dieselbe Gefühls- und Verstandesstärke voraus wie die innigste Gemeinschaft mit einer Frau.

Gerade die fanatisierten Weltverbesserer haben unzähliges Leid über die Menschheit gebracht und gehören keineswegs nur der Vergangenheit an. Es erscheint in hohem Maße naiv, geschichtslos und unverantwortlich, diesen unheilbringenden Ansatz nach wie vor als Ziel auszugeben. Parsifals mühsamer und entbehrungsreicher Einweihungsweg zum Gralskönig, im Miterleiden des Menschen- und Weltenschicksals, kann dafür jedenfalls kein Vorbild sein, stellt er doch das genaue



Christine Mielitz

Gegenteil dar. Meines Erachtens ist Frau Mielitz einer ihr nicht bewußten ahrimanischen Inspiration erlegen. Rudolf Steiner hat darauf hingewiesen, dass der Mensch, der sich keine geistige Gesinnung aneignet, im Schlaf von seinem Engel nicht begleitet wird. Dann bringe sich der Mensch aus dem Schlafe aber dasjenige mit, was Inspiration des Ahriman sei.³ Dafür spricht nicht zuletzt die geradezu perfide Weise, wie der spirituelle und christliche Ideengehalt des Werks hintertrieben und geleugnet wird. Illusionäre Züge kommen noch hinzu, da das von Frau Mielitz ausdrücklich Gewollte auf der Bühne noch nicht einmal zum Ausdruck kommt. Das Konzept von Parsifals Gewaltlosigkeit etwa ist nicht zu erahnen, wenn er bluttriefend mit Gesten versteckter Gewalt auftritt. Ob die Darstellung Kundrys etwas vom Wesen der Frau vermittelt, wie es sich die Regisseurin vorstellt, ist mehr als zweifelhaft.

Inwieweit spricht nun die Bühnenaussage dem Text und der Musik Hohn? Auffallend ist zunächst, dass spirituelles Geschehen immer materialistisch dargestellt wird (z.B. die Schwellenübertritte oder die Stimmen aus den Höhen). Entscheidend ist jedoch die durchgehende, zutiefst antichristliche Haltung. Der Christus wirkt im rhythmischen Teil des Menschen, im Herzbereich des Fühlens und soll den Ausgleich zwischen Luzifer und Ahriman bewirken. Parsifal ist der durch Mitleid wissend Gewordene, also der Eingeweihte der Zukunft, der das Herzdenken in vollem Umfang ausgebildet hat und aus dieser Einsicht heraus handelt, sein hohes Amt antritt. Der Herzbereich wird in der Wiener Neuinszenierung jedoch konsequent ausgeschaltet. Stattdessen triumphieren Intellektualismus und die Triebkräfte des Geschlechtlichen. Die völlig irrierte und unlogische Deutung, dass Männerbünde und Frauenfrage im Mittelpunkt stünden, zeigt, dass den intellektuellen Verstiegenheiten der Ausgleich durch das mitfühlende Erleben der Musik fehlt. Statt die Klage des Amfortas und des Heilands im Herzbereich mitzuerleben, erlebt sie Parsi-

fal im Unterleib. Er legt zuletzt die schwarze Rüstung nicht ab, darf kein weißes Gewand tragen, um das «Herzens-Wissen zum sinnenfälligen Ausdruck zu bringen, in dem «Liebe zum Licht einer entluziferisierten Erkenntnis»⁴ geworden ist. Kundry dagegen darf im zweiten Aufzug die erfolgreiche Verführung im weißen Kleid vollenden. Die Taufe mit Blut erinnert an ein grausiges schwarzmagisches Ritual. Die Ablehnung der Gralskönigswürde folgt auf den Text «Sei heil, entsündigt und entsüht, denn ich verwalte nun dein Amt». Das Zerschellen des tönernen «Gralsgefäßes» schließlich klingt wie ein höhnisches, zynisches Teufelslachen in der symbolkräftigen Leugnung alles Geistigen. Des höchsten Heiles Wunder findet allein in der Musik statt (großartig dargeboten von den Wiener Philharmonikern), doch schmerzlich beeinträchtigt durch das blasphemische Geschehen auf der Bühne.

Wagners Meisterwerk wird auch diese krasse Fehldeutung überleben. Seine große, ewige Individualität wird Frau Mielitz vergeben können, denn sie wußte vermutlich nicht, was sie tat. Ein Jammer ist es jedoch für die Musikstadt Wien, die so viele Musikfreunde und Touristen aus der ganzen Welt anzieht. Diese Inszenierung wird auf Jahre im Repertoire bleiben. Durch die Entstellung eines der tiefsten und spirituellsten Werke der gesamten Opernliteratur wird die große Chance vertan, dafür empfängliche Seelen mit Hilfe der Kunst im Innersten anzurühren und sie die Wirksamkeit und Gegenwärtigkeit des Geistigen ahnen zu lassen.

Gerald Brei

Gerald Brei arbeitet als Anwalt in Deutschland.

-
- 1 Richard Wagner, *Mein Leben*, München 1983, S. 561.
 - 2 Rudolf Steiner, *Die Welträtsel und die Anthroposophie* (GA 54), Vortrag vom 12. April 1906 in Berlin.
 - 3 Rudolf Steiner, *Menschenwerden, Weltenseele und Weltengeist* (GA 205), Vortrag vom 17. Juli 1921 in Dornach.
 - 4 Friedrich Oberkogler, *Vom Ring zum Gral*, Stuttgart 1985, S. 691.