

Blonde Bestie, ewige Jüdin

Wagners Vernichtungsklang

Von Gerhard Scheit

(Jungle World 39/1999)

(Vorabdruck aus dem Buch *Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus, ça ira* Verlag, Freiburg 1999)

Adornos *Versuch über Wagner*, der erstmals die „Judenkarikaturen“ in Wagners Werk beim Namen nannte, war auch der Versuch einer Rettung Wagners. So heißt es unmittelbar nach der Erörterung über Wagners Antisemitismus: „Die Verfassung des Daseins, die da den Juden den Untergang wünscht, weiß, daß sie selber nicht zu retten ist. Den eigenen Untergang deutet sie als den der Welt und die Juden als dessen Vollstrecker. Der bürgerliche Nihilismus ist auf seiner Höhe zugleich der Wunsch zur Annihilierung des Bürgers. Im finsternen Bannkreis von Wagners Reaktion sind die Lettern eingezeichnet, die sein Werk seinem Charakter abtrotzte.“ Diesen Rettungsversuch, der sozusagen das Progressive im Reaktionären sucht und an Wagners Antisemitismus den Wunsch nach dem Untergang der bürgerlichen Welt hervorhebt, hat nun Walter Benjamin sehr skeptisch beurteilt. In einem Brief an Adorno schreibt er 1938: „Der umstandslose Gebrauch der Kategorien des Progressiven und des Regressiven, denen in den zentralen Teilen Ihrer Schrift ihr Recht zu beschneiden ich der letzte wäre, macht die Ansätze zu einer Rettung Wagners (auf der zu bestehen - zumal nach der Lektüre Ihrer Schrift mit ihren vernichtenden Analysen - *derzeit* wiederum ich der letzte wäre) überaus problematisch.“ Ohne sich auf den Gegenstand Wagner näher einzulassen, meint Benjamin, die Grundkonzeption des *Versuchs über Wagner* sei „eine polemische“ - und mit Rettung unvereinbar; wobei er sich eben im Angesicht des siegreichen Nationalsozialismus selber fragt, ob eine Rettung überhaupt noch möglich sei. Er würde sich nicht darüber wundern, sagt er, wenn die Polemik die einzige Konzeption, die einzige Form wäre, „die uns ansteht und uns, wie Sie es tun, aus dem Vollen zu schöpfen erlaubt. In dieser Konzeption scheinen mir auch, und gerade, Ihre energischen musiktechnischen Analysen ihren Ort zu haben.“

Unter den vom Nationalsozialismus Vertriebenen stehen Adorno und Benjamin mit diesen scharf zugespitzten Fragen nicht alleine da. Hanns Eisler spricht 1935 von Wagners „faschisierender Wirkung auf breite Massen“ und konstatiert die „ideologische Übereinstimmung zwischen der Welt Wagners und den Nazibegriffen von Kunst und Volk“, wozu er ausdrücklich auch den Antisemitismus zählt. Ludwig Marcuses kritische Artikel über Wagner sind hier ebenfalls zu nennen; charakteristisch für die Situation nach 1945 ist dann, daß Marcuse für seine Wagner-Biographie, die den Komponisten als „Ahnen“ des Dritten Reichs zeigt, lange Zeit keinen Verleger finden konnte. Es setzte sich schließlich die Auffassung durch, daß Wagner von den Nazis mißbraucht worden sei, im gleichen Maße wie Goethe und Mozart ... Hans Mayer z.B. beruft sich in seiner Wagner-Monographie auf Adorno, zitiert ihn aber falsch, indem er dessen Bezeichnung der „Judenkarikaturen“ für Alberich, Mime und Beckmesser in „Selbstkarikatur“ umwandelt - damit den von Adorno konstatierten Zusammenhang von Ekel und Antisemitismus eliminiert und der Frage des Antisemitismus überhaupt ausweicht.

Auch für Ernst Bloch oder Thomas Mann ist der Antisemitismus offenbar kein Problem der Wagner-Rezeption. Bloch sieht in Wagner gewissermaßen ein neutrales ideologisches Gelände, das von verschiedenen Seiten aus

politisch besetzt werden kann: von Linken und Rechten, Kommunisten und Faschisten. Thomas Mann hat zwar 1933 in seinem berühmten Essay *Leiden und Größe Richard Wagners* von einer ästhetischen Problematik Wagners gesprochen, was ihm die Gegnerschaft von Richard Strauss, Pfitzner, Knappertsbusch, der Wagner-Stadt München und der gesamten nationalistischen Presse und Gelehrtenwelt eintrug - eine Gegnerschaft, die ihn mit dem Gedanken des Exils vertraut machen mußte -, doch Wagners Stellung zum Judentum bleibt in diesem Essay ausgeklammert - wie im wesentlichen auch in allen folgenden Äußerungen über Wagner, in denen sich Thomas Manns Kritik unter dem Einfluß amerikanischer Publikationen deutlich verschärft. Gerade das „Unpolitische“, das er ihm 1933 - und noch 1937 in einem Vortrag über den *Ring* - unterstellt, um ihn retten zu können, erscheint ihm später - gewiß auch unter dem Eindruck des anhaltenden Erfolgs und der konsistenten Massenbasis der Nationalsozialisten - als das eigentliche Verhängnis der deutschen Entwicklung. Doch Thomas Mann kann nur deshalb in Wagner - positiv oder negativ - den unpolitischen Künstler sehen, weil er vom Antisemitismus, der ihm selber nicht ganz fremd war, abstrahiert.

Genauer argumentiert hier Berthold Viertel, wenn er in Wagners Werk, insbesondere im *Parsifal*, den Rückzug, die Entsagung von der Politik zu erkennen glaubt; er faßt den politischen Inhalt der Mythisierungen schärfer ins Auge: „Ich zögere nicht, die Kunst Wagners mit seinem Privatleben, soweit es typisch ist, zu kontrastieren, den schöpferischen Meister mit seiner politischen Gesinnung, seinem Antisemitismus etwa. Man wende nicht ein, es sei der Widerspruch aus einem Charakter, der historisch bedeutsame Mängel aufweist, in sein Werk verlegt, durch das es sich doch von ihnen befreit habe. Auch nicht, daß eine solche Deutung, wenn überhaupt berechtigt, nur eine von den unendlich vielen sei, welche die Symbolsprache Wagners zulasse.“ Viertel kann diese Einwände nicht entkräften, er kann sie nur beiseite schieben, seine politische Interpretation des *Ring* führt ihn wieder in den Zirkelschluß des Unpolitischen: „Freilich, in den erschütternden ausgebluteten Nibelungen das moderne Proletariat, im zwinkernden Mime etwa das zwischenhändlerische Judentum, in Alberich einen Fabriksbesitzer, in den Riesen Fafner und Fasolt, die da liegen und besitzen, Latifundienbarone und Großindustrielle zu sehen, dazu gehörte eine Phantasie, welche metaphorische Rätsel aufgibt, wo es sich um die ernüchternde Wirklichkeit handelt. ... Wer aber war der Held und Befreier, welcher nicht durchdringt und der Tücke - eigentlich seiner treuherzigen Ahnungslosigkeit zum Opfer fällt, Jung Siegfried? War er das deutsche Volk? Oder doch nur die vom düsteren Machtwillen ermordete bürgerliche Revolution? Jedenfalls und das ist wissenswert - war Siegfried, seinem Wesen und seiner Erziehung nach, bereits Parsifal, der reine Tor, der zwar die Sprache der Vögel verstand, aber sich in der Politik nicht auskannte.“ Kannte er sich wirklich nicht aus - immerhin erschlug er Mime, in dem doch Viertel - unabhängig von Adorno - das „zwischenhändlerische Judentum“ zu erkennen weiß? Sind die metaphorischen Rätsel, die Wagners Phantasie aufgibt, nicht die politische Strategie? Gehört nicht die Verunsicherung essentiell zum Antisemitismus - Verunsicherung darüber, wer ein Jude sei, was ihn zum Juden mache und was infolgedessen mit ihm zu geschehen habe?

Die Diskussion ist dennoch nicht mehr abgerissen; während aber nicht-deutsche Autoren wie Robert Gutman, Barry Millington, Paul Lawrence Rose oder Marc A. Weiner insofern an Adornos *Versuch über Wagner* anknüpfen, als sie den Antisemitismus durchaus im Zusammenhang der Musikdramen untersuchen, macht sich vor allem im deutschsprachigen Raum die Tendenz bemerkbar, den Komponisten vom Antisemiten zu trennen. Auf der einen Seite schreibt der vielleicht schärfste Gegner Wagners im heutigen Deutschland, Hartmut Zelinsky, der sich mit seinen zahlreichen Publikationen die größten Verdienste um die Aufklärung über den „Vernichtungsantisemitismus“ Wagners erworben hat, das Werk des Bayreuther Meisters sei „kaum ein Fall für

Musikwissenschaftler, viel eher ein Fall für den Psychiater, den Völkerpsychologen, den Kulturanthropologen“ - als hätte die Musikwissenschaft sich nur mit hehren und unproblematischen Erscheinungen der Musik zu beschäftigen -; auf der anderen Seite behauptet Dieter Borchmeyer, der das beigebrachte Belastungsmaterial und die darauf gestützte Anklage sorgfältig studiert, daß „Wagner sein musikdramatisches Werk trotz seiner heftigen antijüdischen Polemik von antisemitischen Tendenzen durchaus freigehalten hat (wie gegenüber anderslautenden spekulativen Behauptungen philologisch festzuhalten ist).“ Gegen Adorno führt Borchmeyer weiters ins Feld, „daß es in den zahllosen Kommentaren Wagners zu seinem Werk keine einzige Äußerung gibt, die Figuren oder Handlungselemente seiner Musikdramen in antisemitischem Sinne oder überhaupt als jüdisch interpretiert. Der Versuch, die Nibelungen, vor allem die Gestalt Mimes unter Hinweis auf Wagners Beschreibung der Erscheinung und Sprache der Juden in seinem Pamphlet von 1850 als mythische Reprojektionen des Judentums zu dechiffrieren, stellt eine nicht verifizierbare Spekulation dar. Sie ist schon deshalb unwahrscheinlich, da Wagner Cosima am 2. 3. 1878 gestanden hat, er habe ‚einst völlige Sympathie mit Alberich gehabt‘.“ Die einstige Sympathie für Alberich bestätigt allerdings nur jene Affinität von Ekel, Angst und Antisemitismus, die Adorno namhaft gemacht hat. Gewiß, weder Alberich noch Mime oder Hagen singen jiddisch, und Beckmesser ist sogar ein Mitglied der Zunft. Wagner selbst hat allerdings in seinem Aufsatz erklärt, warum man die „äußere Erscheinung“ eines Juden „zu künstlerischer Kundgebung, nicht in dieser oder jener Persönlichkeit, sondern allgemeinhin seiner Gattung nach“, für ungeeignet halten müsse - und „zu solcher Kundgebung durch den Gesang [muß] seine Befähigung noch bei weitem weniger möglich sein.“ Wenn die Kunst Juden darstellen will, „so nimmt sie ihre Modelle meist aus der Phantasie, mit weislicher Veredelung oder gänzlicher Hinweglassung alles dessen, was uns im gemeinen Leben die jüdische Erscheinung eben charakterisiert.“ Alberich, Mime und Hagen können als solche aus der Phantasie entnommene Darstellungen von Juden verstanden werden - und sie sind weislich veredelt; sie sind - gerade durch die musikalische Stigmatisierung des Körpers - so zweideutig wie jener im Aufsatz über *Das Judentum in der Musik* geforderte Untergang der Juden; so zweideutig wie Wagners persönliches Verhältnis zu Juden.

Wenn nun aber behauptet wird, daß es in den zahllosen Kommentaren Wagners zu seinem Werk keine einzige Äußerung gebe, die Figuren oder Handlungselemente seiner Musikdramen in antisemitischem Sinne oder überhaupt als jüdisch interpretierten, so stimmt das nicht ganz. In einem späten Kommentar aus den sogenannten *Regenerationsschriften* unter dem Titel *Erkenne dich selbst* gibt Wagner einen Hinweis auf die genaue Identität von Alberich, Mime und Hagen. Das Geheimnisvolle, das diese Figuren umgibt, prägt auch noch diesen Fingerzeig - als handelte es sich überhaupt um eine Art Geheimwissen, zu dem der einzelne nicht umstandslos Zugang bekommen soll. Der Hinweis ist wie absichtlich verschlüsselt. Wagner wußte, daß zum Sakralen die Sphäre des Geheimnisses unabdingbar ist - und daß nicht alle in das Allerheiligste eingeweiht werden dürfen, soll das Ganze heilig bleiben. (Hartmut Zelinsky hat immer wieder auf diese „Geheimnisteknik“ Wagners, ihre systematische Zweigleisigkeit, aufmerksam gemacht und darin das eigentliche Problem der Wagner-Rezeption erfaßt.) Wie in seinem frühen Aufsatz identifiziert Wagner in diesem späten Text das Geld mit dem Judentum. Zunächst bezeichnet er das Gold als den „Dämon der Menschheit“ - mit Bezug auf sein eigenes Werk: „Der verhängnisvolle *Ring des Nibelungen*, als Börsenportefeuille dürfte das schauerliche Bild des gespenstigen Weltbeherrschers zur Vollendung bringen“; und etwas weiter unten wird schließlich „der Jude“ als „der plastische Dämon des Verfalls der Menschheit“ präsentiert.

Die Schrift von 1881 bietet das Äußerste des Wagnerschen Antisemitismus und übertrifft den bekannteren frühen Aufsatz und seine Ergänzung bei weitem. Konkreter Anlaß der Polemik bildet die neue Reichsgesetzgebung über die Gleichstellung der Juden. Sie fordert Wagner zu einigen Klarstellungen heraus: Er spricht von einer an die Juden erteilten „Vollberechtigung, sich in jeder erdenklichen Beziehung als Deutsche anzusehen, - ungefähr wie die Schwarzen in Mexiko durch ein Blanket autorisiert wurden, sich für Weiße zu halten.“ Angesichts dieser „Frivolität unserer Staatsautoritäten“, die eine so ungeheuere, unabsehbar folgenschwere Umgestaltung unsres Volkswesen ... dekretieren konnten“, sieht sich Wagner gezwungen, das Judentum genauer zu definieren als in seinen früheren Polemiken: Es gilt, vom individuellen religiösen Bekenntnis abzusehen, um die „Rasse“ herauszupreparieren und diese noch deutlicher mit dem Geld zu identifizieren: „Wie war es möglich, daß es je zu irgendeiner Zeit Deutsche gab, welche alles, was den Stamm der Juden uns in fernster Entfremdung erhält, unter dem Begriffe einer religiösen ‚Konfession‘ auffassten ...“ Um darzulegen, was nun den Stamm der Juden in fernster Entfremdung erhält, kommt Wagner auf das Geld als den Dämon der Menschheit zu sprechen, den er im *Ring* selbst gestaltet habe, und kehrt zum Judentum zurück, indem er dem Dämon Plastizität verleiht, und also ‚den Juden‘ als den „plastischen Dämon des Verfalles der Menschheit“ identifiziert. (Die Stelle wird übrigens im NS-Propagandafilm *Der ewige Jude* zitiert - als einziges Zitat neben den Worten Hitlers - und zu dem Kommentar: „diese Bilder bestätigen die Richtigkeit seines [Wagners] Ausspruches“ mit Aufnahmen aus polnischen Ghettos illustriert.)

Am Ende seiner Überlegungen stellt sich Wagner die Frage, was denn nun mit diesem Dämon zu geschehen habe. Es ist, als folgte er dabei zunächst der Marxschen Auffassung vom Warenfetisch und der gespenstigen Gegenständlichkeit des Tauscherts, wenn er die Nationalökonomie kritisiert und deren Fetischisierungen als bösen Traum beschreibt. Genau jene Stelle aber, die bei Marx der Begriff des *Wertes* - als *realer Abstraktion* - einnimmt, besetzt Wagner mit dem Judentum - als dem *Dämon der Menschheit*. Marx ist es in seinen späteren Studien zur Kritik der politischen Ökonomie gelungen, im Tauschwert die abstrakt gewordene Arbeit sichtbar zu machen, während Wagner immer daran festgehalten hat, daß ein dämonisches Wesen aus dem unschuldigen Gold den fluchbeladenen Ring geschmiedet habe, daß nicht die Arbeit in ihrer Abstraktheit, sondern ihr imaginärer Kommandant dämonisch sei. Weil Wagner das real Abstrakte des Kapitalverhältnisses nicht denken wollte, brauchte er das unreal Konkrete des jüdischen Dämons: „Mit unsrer ganzen, weit umfassenden Staats- und Nationalökonomie, scheint es, sind wir in einem bald schmeichelnden, bald beängstigenden, endlich erdrückenden Traume befangen: aus ihm zu erwachen, drängt alles; aber das Eigentümliche des Traumes ist, daß, solange er uns umfängt, wir ihn für das wirkliche Leben halten und vor dem Erwachen aus ihm wie vor dem Tode uns sträuben. Der letzte höchste Schreck gibt dem auf das äußerste Beängstigten endlich wohl die nötige Kraft: er erwacht, und was er für das Allerrealste hielt, war ein Truggespinnst des Dämons der leidenden Menschheit.“ Mit dem Allerrealsten ist wohl das Geld gemeint, als konkret erscheinendes Tauschmittel - dieses aber ist nur ein Truggespinnst des plastischen Dämons, ‚des Juden‘. Das Gespinnst zu zerreißen, bedeutet, dafür zu sorgen, daß der Dämon „kein Wo und Wann zu seiner Bergung unter uns mehr aufzufinden vermag ... Uns Deutschen könnte ... diese große Lösung eher als jeder anderen Nation ermöglicht sein, sobald wir ohne Scheu, bis auf das innerste Mark unsres Bestehens, das ‚Erkenne-dich-selbst‘ durchführten. Daß wir, dringen wir hiermit nur tief genug vor, nach der Überwindung aller falschen Scham, die letzte Erkenntnis nicht zu scheuen haben würden, sollte mit dem Voranstehenden dem Ahnungsvollen angedeutet sein.“

Mit den letzten Worten erläutert Wagner auch die Methodik seines Antisemitismus: dem Ahnungsvollen wird angedeutet, den Ahnungslosen bleibt verschlossen, was Wagner selbst nicht aussprechen kann oder möchte: die physische Vernichtung der Juden. Nicht nur dieses verdunkelte Ziel, sondern auch die Methodik der Verdunkelung bleibt in Deutschland und Österreich maßgeblich für die Diskriminierung und Verfolgung der Juden. Bis in die Terminologie hinein schließen Politiker und Denker wie Adolf Hitler oder Ernst Jünger an Wagners Bemerkungen unmittelbar an: so beklagt Jünger 1930 an den nationalen Bewegungen den „Mangel an Instinktsicherheit ...“, aus dem heraus der Stoß gegen den Juden zwar oft unter großem Aufwand, aber immer viel zu flach angesetzt wird, um wirksam zu sein.“ - „Um gefährlich, ansteckend, zerstörend werden zu können, war für ihn [den Juden] zunächst ein Zustand nötig, der ihn in seiner neuen Gestalt, in der Gestalt des Zivilisationsjuden überhaupt möglich machte ... So ist es kein Zufall, daß der italienische Faschismus mit dem Zivilisationsjuden auf gutem Fuße steht, denn der Faschismus ist unzweifelhaft nichts als ein später Zustand des Liberalismus ... Für Deutschland aber ist der Faschismus ebensowenig wie der Bolschewismus gemacht, sie reizen an, ohne daß sie befriedigen werden, und man darf von diesem Lande schon hoffen, daß es einer eignen und strengeren Lösung fähig ist.“ *Lösung* – in der Zusammensetzung von *End-* oder *Gesamtlösung* - wurde dann im Dritten Reich zur wichtigsten *Tarnvokabel* des Massenmords an den europäischen Juden. Sie trat im entscheidenden Moment sogar an die Stelle des Antisemitismus-Begriffs, der sich offenbar weniger zur Camouflage eignete und zugleich keine solche teleologische Sogwirkung besaß, auf die man großen Wert legte: 1939, als das Ziel der Endlösung bereits angebahnt wurde, verbot Goebbels ausdrücklich in dem von seinem Ministerium herausgegebenen Zeitschriftendienst das Wort Antisemitismus.

Wie diese Lösung konkret aussehen sollte, wurde ja auch im Dritten Reich nicht offen diskutiert. Einerseits wußte man bis 1941 - bis zum Überfall auf die Sowjetunion - selbst noch nicht, was *genau* mit den Juden geschehen sollte und wie es geschehen sollte; andererseits verband sich diese Unklarheit mit jenem merkwürdigen Diskurs, mit dem die Nazi-Führung der Bevölkerung und die Bevölkerung sich selbst verschweigen konnte, was sie gleichzeitig taten oder duldeten. Es etablierte sich in diesem ‚seelischen Versteckspiel‘ eine eigene Metaphorik der Anspielung, die dem Ahnungsvollen andeutete, was geschah und es zugleich verbarg, falls die falsche Scham noch nicht ganz überwunden sein sollte. Die Aura des Geheimnisvollen erwies sich zugleich als die denkbar beste Taktik, um zum heilsgeschichtlichen Ziel des Nationalsozialismus zu gelangen: Sie bewirkte vor allem, daß die Betroffenen bis zuletzt keine Klarheit darüber gewinnen konnten, was man mit ihnen vorhatte. Die Mythisierung der planmäßigen Vernichtung endete in jenen falschen Duschen der Vernichtungslager, durch die man das Gas einströmen ließ.

Die Rückkehr des Blutes

Wagner begreift in den späten Schriften das Blut von Jesus als eine Art menschliche Ursubstanz, als Substrat der menschlichen Gattung, um es als Gegengift gegen das Judentum zu gewinnen - was angesichts der jüdischen Herkunft von Jesus schlechthin absurd ist, aber das Paradoxon des christlichen Antisemitismus auf den Punkt bringt: „Dieses Antidot wäre demnach dem Verfall der Rassen durch ihre Vermischung entgegengestellt ...“ Der Zustand Deutschlands, der Wagner nicht behagt, wird allein von der „Verderbnis unsres Blutes“ abgeleitet, und diese wiederum begründet nicht nur „durch den Abfall von der natürlichen menschlichen Nahrung“ - Wagner ist inzwischen Vegetarier geworden - „sondern namentlich auch durch degenerierende Vermischung des heldenhaften Blutes edelster Rassen mit dem zu handelskundigen Geschäftsführern unsrer Gesellschaft

erzogener ehemaliger Menschenfresser ...“ Es handelt sich abermals um eine ahnungsvolle Anspielung, die sich dem Kenner des Wagnerschen Prosa-Werkes wie von selbst entschlüsselt, etwa wenn er die Schrift *Erkenne dich selbst* zu Rate zieht, wo es über „den Juden“ heißt: „er vermische sich männlich oder weiblich mit den ihm fremdartigsten Rassen, immer kommt ein Jude wieder zutage.“

Parsifal, Wagners „letzte Karte“, ist dieser rassistischen Polarität von Christentum und Judentum verpflichtet. Das *Blut Christi* erfüllt in diesem Bühnenweihfestspiel für die Gralsritter dieselbe Funktion, die es im Aufsatz für die ‚Rasse‘ erhält: es dient zur Auffrischung und Reinigung, gewährt Fortleben und Gedeihen und macht den Verfall rückgängig. Wagner versucht die Metapher, die bereits dem Christentum zur Identifizierung - zum ‚Erkenne Dich selbst‘ - diente, als szenische Realität der Gralsritter einzusetzen. Als solche absorbiert sie förmlich die Sexualität. Eine seltsame Geschlechtssymbolik entsteht, wenn das Werden und Fortbestehen der Ritter davon abhängt, daß in einem der heiligen Messe nachempfundenen Ritus der Speer, mit dem Jesus einst in die Seite gestochen worden ist, zum Gral - zur Schale, die Christi Blut enthält - kommt; und sich nur dann die Wunde schließt, die Amfortas seit der sexuellen Begegnung mit Kundry an der Seite unter dem Herzen hat – an derselben Stelle wie der Gekreuzigte. (In der ersten Prosafassung ist sie noch als Kastrationswunde angedeutet!) In der Evokation des Blutes wird vor allem auch die Bedeutung der Arbeit aufgehoben, wie sie vormals die Identität des Schwert schmiedenden Siegfried und des Schuhe nagelnden Hans Sachs ausgemacht - den Helden mit seinem göttlich entsprungenen Stamm und den Handwerker mit seiner deutschstämmigen Zunft verbunden hat. Nun aber ersetzt das Blut alle diese Funktionen der Identitäts- und Gemeinschaftsbildung.

Der Feind der Gralsritter ist Klingsor. Ähnlich wie Gutman betont Marc A. Weiner die Verwandtschaft dieses Zauberers mit den vorangegangenen ‚Judenkarikaturen‘ Wagners: auch Klingsor strebt nach dem Fetisch von Macht und Reichtum - was für Alberich der Ring, ist für ihn der Gral. Doch unterscheidet sich der Zauberer von Alberich, Mime oder auch Beckmesser in der physischen Kennzeichnung: die Musik, die Wagner für ihn komponiert hat, verzichtet weitgehend auf karikaturistische Züge - er ist, mit Wagner gesprochen, in noch höherem Maß ‚weislich veredelt‘. Der für Wagners Werke nach 1848 – mit Ausnahme des *Tristan* - charakteristische Humor ist offenbar sistiert. Die Assoziationen, die Klingsor mit dem Judentum verbinden können, bleiben darum abstrakt symbolisch (so hat ihn auch Adorno nicht explizit zu den ‚Judenkarikaturen‘ in Wagners Werk gezählt): sie beruhen etwa auf jener frühen Tradition, die Juden mit Zauberern in Zusammenhang bringt; oder spekulieren mit der Nähe des Judentums zum Osten, indem sie Klingsors Ambiente orientalisch ausmalen; sein ‚Zauberschloß‘ ist im Gegensatz zur Burg der Ritter ‚dem arabischen Spanien zugewandt anzunehmen‘, also jenem Spanien, in dem die Juden in Frieden und relativem Wohlstand leben konnten. Abgesehen von der inneren Unruhe, die Klingsor von der Musik zugeschrieben wird, konzentriert sich die Stigmatisierung der Physis bei diesem orientalischen Zauberer eigentlich auf ein einziges Merkmal: Klingsor ist kastriert. Und an diesem Punkt allein feiert der vernichtende Wagnersche Humor ein letztes Comeback: mit der Frage ‚Bist du keusch?‘ wird der Kastrierte von Kundry verlacht. Die Kastrationsangst wird seit Sigmund Freud des öfteren als eines der möglichen Motive des Antisemitismus angeführt. Tatsächlich hat die Beschneidung, die zum jüdischen Ritus gehört, die Phantasie der Nichtjuden stets besonders angeregt und Anlaß zu argwöhnischen Vermutungen über eine spezielle Beschaffenheit der männlichen Sexualorgane von Juden gegeben. Seit dem Mittelalter etwa ist der Glaube im Umlauf, daß jüdische Männer menstruierten.

Wie auf der Seite der Gralsritter die Geschlechtlichkeit und die Arbeit in der szenischen Realität des Blutes aufgehoben sind, ist auf der Seite ihrer Feinde das Gold unsichtbar geworden; fungieren im *Ring* Tarnhelm und

Zaubertrank als bloße Derivate des Goldes, wird nun offenbar die Zauberkunst Klingsors anstelle der Geld-Macht in Szene gesetzt. Nur einmal blitzt sie auf - in einer Metapher, womit der Zauberer über die Ritter höhnt: „Feil sind sie alle, / Biet‘ ich den rechten Preis ...“ Ähnlich wie Alberich, an den er unter allen Wagnerschen Figuren noch am meisten gemahnt, hat Klingsor der Liebe abgeschworen – aber eben radikaler: er hat sich selbst entmannt, um sich unangreifbar zu machen. Darum vermag Klingsor andererseits den Geschlechtstrieb vollkommen zu instrumentalisieren und leitet auf seiner Burg, in einem Zaubergarten, seine Blumenmädchen und Kundry stets erfolgreich dazu an, die keuschen Ritter zu verführen. Auf einem Notenblatt, worauf Wagner das den Blumenmädchen zugeschriebene, sogenannte Kose-Motiv - „Komm! Holder Knabe!“ - notiert hat, findet sich die Bemerkung: „amerikanisch sein wollend“ - und wer die Musik der US-Revuefilme noch im Ohr hat, kann darüber staunen, daß Wagner den gewünschten Ton genau getroffen hat.

Kundry, ewige schöne Jüdin

In Kundrys Gestalt aber kehrt nämlich der *ewige Jude* als *schöne Jüdin* wieder, die das Blut der Gralsritter durch geschlechtlichen Kontakt verdirbt. Kundry ist in aller Deutlichkeit Ahasver nachgebildet. Sie hat einst Jesus bei der Kreuzigung verlacht und ist seither zu ewigem rastlosem Leben verflucht: „Kenntest du den Fluch, / Der mich durch Schlaf und Wachen, / Durch Tod und Leben, / Pein und Lachen, / Zu neuem Leben neu gestählt, / Endlos durch das Dasein quält!- / Ich sah - Ihn - Ihn - / Und lachte ... / Da traf mich sein Blick. - / Nun such‘ ich ihn von Welt zu Welt, / Ihm wieder zu begegnen. / In höchster Not / Wähn‘ ich sein Auge schon nah, / Den Blick schon auf mir ruhn: / Da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder, / Ein Sünder sinkt mir in die Arme!“ Kundry ist dazu verdammt, die Christen mit ihrem Geschlecht zu verderben; sie tut es aber in dem seltsamen Irrglauben, dadurch Erlösung zu finden - und Klingsor selbst erscheint unter diesem Aspekt bloß als ein Werkzeug jenes Fluches, der auf Kundry lastet, denn er treibt sie dazu an und verschafft ihr die Mittel. Wie Arnims Ahasverus und dessen Kinder Cardenio und Celine kann Kundry nur erlöst werden, wenn sie der Liebe entsagt - doch eben dazu ist sie im Unterschied zu jenen nicht imstande. So bedarf es eines neuen Erlösers, eines neuen Heilands, um die alte Tat zu sühnen: „Seit Ewigkeiten - harre ich deiner, / Des Heilands, ach! so spät, / Den ich einst kühn geschmäht“, mit dieser Hoffnung geht Kundry auf Parsifal zu. Und diesmal wird sie nicht enttäuscht, wenngleich die Erlösung anders erfolgt, als sie möchte: nicht durch geschlechtliche Vereinigung, sondern durch Entsagung. Parsifal ist der erste, der sich ihrer Verführungskunst entziehen kann und zwar im Hinblick auf das Leid Amfortas‘ und der Gralsritter. Im Augenblick, da Kundry ihn küßt, geht Parsifal das Licht des Blutes auf: „Die Wunde sah ich bluten / Nun blutet sie mir ... Wie alles schauert, bebt und zuckt / In sündigem Verlangen! ... (Während Kundry in Schrecken und Verwunderung auf ihn hinstarrt, fährt Parsifal in gänzlicher Entrücktheit fort. Schauerlich leise) Es starrt der Blick dumpf auf das Heilgefäß; - / Das heil‘ge Blut erglüht;- / Erlösungswonne, göttlich mild‘, / Durchzittert weithin alle Seelen. / 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!‘“ (793-813) Im Gegensatz zu Siegfried läßt Parsifal sich nicht verstricken mit der feindlichen Macht, und darum vermag er die Welt anders zu erlösen als Siegfried: er rettet die Gemeinschaft der Ritter, zerstört Klingsor und tauft Kundry.

Was Parsifal von Siegfried unterscheidet, ist sein Mitleid. Doch besitzt er es genau genommen nicht von vornherein, es entsteht vielmehr im Auftrag der Ritter. Parsifal zerbricht Pfeil und Bogen, mit dem er eben erst einen Schwan erlegt hat, sobald ihm Gurnemanz bedeutet, es seien im Bereich des Graltempels alle Tiere heilig.

Der Vorgang wiederholt sich gegenüber Amfortas, der von Kundrys Lust verwundet worden ist: aus Mitleid mit Amfortas und den dadurch geschädigten Gralsrittern, entsagt Parsifal der verführerischen Kundry. Nietzsche sah in diesem Mitleid die christliche Wurzel des Werks, das er vor allem darum ablehnte: es stand seinen sozialdarwinistischen Idealen im Weg. Aber vielleicht handelte es sich dabei um ein Mißverständnis. Denn Wagner wollte das Mitleid eigentlich nur *funktional* machen - und darin liegt die ganze Eigenart des Werks und das Geheimnis der ‚letzten Karte‘: das Mitleid wird als Mittel eingesetzt, um die Gemeinschaft der Ritter von der feindlichen Macht zu erlösen. Und ist Kundry einmal von Klingsor und ihrem Fluch befreit, läßt man sie - aus Mitleid - sterben. In dieser Hinsicht fungiert das Mitleid Parsifals als christlich sublimierte Form von Siegfrieds Ekel.

Es scheint, als habe Wagner mit seinem letzten Werk auch musikalisch nach einer Lösung im Christentum gesucht - einer Lösung für den Widerspruch von „fanfarenhafter Diatonik und süchtiger Chromatik“ (Adorno), der sein Komponieren bestimmt. Die Chromatik wird in die Hölle verbannt - der *Tristan*-Akkord, in tiefer Holzbläserlage, steht nun für Klingsors Welt. Und das Drama für die Gralsritter besteht ja darin, wie sie ihr Blut dieser Welt gegenüber abgrenzen können. Denn Amfortas hat durch seine sexuelle Begegnung mit Kundry das Blut verunreinigt, vermischt. Hagens relativ beiläufige Aussage über sein Blut als ‚Halbjude‘ in der *Götterdämmerung* - „Nicht fließt mir’s echt / Und edel wie euch“ - ist gewissermaßen zum zentralen Gegenstand der Musik erhoben. Abermals gewinnt Wagner die stärksten *harmonischen* Wirkungen, indem er zwischen den von ihm konstruierten Sphären die Grenzen aufhebt, und also die Welt der Ritter mit der Kundrys und Klingsors konfrontiert. Das Schicksal des Blutes ist dabei mit dem der Tonalität identisch geworden: die Musik ist das Blut. Mehrmals während Amfortas’ Monologen im I. und III. Akt durchdringt die wilde chromatische Musik Klingsors die entrückte und auratische Atmosphäre der Gralsritter. Das „sündige Blut“ Klingsors erhält in Kundry gleichsam selbständige Gestalt, und die Verführungsszene zwischen ihr und Parsifal ist darum nach den Begriffen der Harmonik der avancierteste Teil der Partitur: die Gefahr für das reine Blut und die reine Tonalität ist hier am größten. Parsifal aber besiegt diese Gefahr und so vermag er das tonale Blut zu reinigen, die Grenzen zur chromatischen Welt Klingsors zu restituieren und Klingsor endgültig zu vernichten. Parsifal gelingt, woran Siegfried, solange er lebt, scheitert.

Der äußeren Vernichtung Klingsors korrespondiert die innere Kundrys. Unmittelbar bevor sich Wagner in einer letzten Phase der Fertigstellung der *Parsifal*-Partitur zuwendet, am 14. November 1880, und wenige Wochen bevor er Hermann Levi persönlich vorschlägt, die Uraufführung des *Parsifal* zu dirigieren (davor hat er von ihm noch verlangt, sich taufen zu lassen), verzeichnet Cosimas Tagebuch: „Sehr aufgeregt überhaupt sagt er in einem Gespräch zu Levi, er - als Jude - habe nur zu lernen zu sterben, was aber Levi gut versteht.“ Wenn nun Kundry, die nach dem Zusammenbruch von Klingsors Macht bereits musikalisch degradiert ist und am Beginn des III. Akts außer zu stöhnen und zu schreien nur „dienen ... dienen“ zu stammeln vermag, wenn nun diese Kundry von Parsifal getauft wird, dann verkündet die Musik, daß sie dabei sterben lernen muß: „sie wird zur Vernichtung getauft.“ (Dietmar Holland) Und das ist das eigentlich Schockierende dieser Partitur, daß sie die Tötung durch Mitleid, die der Text vorgibt, in Musik umzusetzen weiß - in eine leise, gleichwohl schmerzhaft tönende. Wagner selbst sprach bei der Arbeit an der Kompositionsskizze gegenüber Cosima von „Vernichtungsklang“. Gerade den Eintritt dieses Klangs zur Taufe Kundrys bezeichnete Wagner als „das Schönste“ was er „je gemacht habe.“

Abscheulich ist nicht der Akkord an sich (ein einzelner Akkord kann keine ethische Bedeutung haben) - er erinnert vielmehr mit seiner Dissonanz an Tristans prosaischen, ‚unschönen‘ Tod -, sondern der Vernichtungszusammenhang, in dem er erklingt. Während auf Tristans Tod der einsame und traurige Gesang Isoldes folgt, mit dem sie sich dem Toten zuwendet, leitet Kundrys Sterben unmittelbar zum Dur des *Karfreitagszaubers* über: mit einem Schlag wendet sich Parsifal von Kundry ab und blickt mit „sanfter Entzückung auf Wald und Wiese“, welche „jetzt im Vormittagslichte leuchten.“ Der Karfreitagszauber kann beginnen, die Natur und die Männer sind von Kundry erlöst. Die ewige, schöne Jüdin ist musikalisch bereits tot, auch wenn sie als Gespenst, als bloße Bühnenfigur, den ganzen Akt hindurch weiter existiert - als wollte Wagner ihren Tod als Voraussetzung der Erlösung die ganze Zeit hindurch präsent halten. Erst kurz bevor der Vorhang fällt, sinkt auch ihr Bühnenschatten „entseelt zu Boden.“