

Der ‚beleidigte‘ Nietzsche und der ‚bekehrte‘ Wagner Versuch einer Entzauberung

Von Eugen BISER (München)

Die „tödliche Beleidigung“

Wenn ich mich trotz meiner Aversion gegen die Fortführung einer Kontroverse, die sich zu einem Positionskampf zu verfestigen droht, dennoch zu einer Erwiderung auf die „Replik“ Dieter Borchmeyers entschließe,¹ dann aus zwei Gründen: einmal, weil ich fürchte, daß nach der Zerstörung des von der Hand der Schwester gefertigten Legendenschleiers immer noch der ungleich kunstvoller gewobene übrigbleibt, der durch Nietzsches selbst in seinem offenkundigen Hang zur Selbstlegendarisierung und Selbststilisierung über die biographischen Fakten gelegt wurde; sodann – und vor allem – deshalb, weil in der Frage der Parsifal-Deutung ein, um es gegen Ende des Guardini-Jahres mit einem Guardini-Titel zu sagen, Akt der „Unterscheidung des Christlichen“ nach wie vor vonnöten ist.

Was zunächst die Frage von Nietzsches „tödlicher Beleidigung“ anlangt, so „krankt“ die von meinen Kontrahenten höchst wirkungsvoll ausgespielte Briefstelle an einem so offenkundigen Selbstwiderspruch, daß sie sich schon dadurch im Sinn meiner These verdächtig macht. Denn auf der einen Seite spricht Nietzsche davon, daß ihn seine Wagner lebenslang entgegengebrachte Verehrung trotz der ihm zugefügten Kränkung „zum Schweigen verurteilt“ habe, daß er nun aber „doch sagen“ müsse, worin diese Beleidigung bestand: in nichts anderem als in seinem „langsamen Zurückgehen und -schleichen zum Christentum und zur Kirche“, das er, Nietzsche, als einen ihm zugefügten „persönlichen Schimpf“ empfinden mußte. Auf der andern Seite steht nun aber doch unbestreitbar fest, daß er über den angeblichen Kniefall Wagners im Parsifal keineswegs geschwiegen, sondern in einer Weise die Kübel seines Spottes ausgegossen hatte, daß diese Überspitzung unwillkürlich Zweifel an der Ernsthaftigkeit seiner Kritik erregt. Sie wachsen erheblich, wenn man hinzunimmt, daß unter allen gegen Wagner erhobenen Vorwürfen der seiner angeblichen „Christlichkeit“ allenfalls als Synonym für „Lebensverneinung“ eine Rolle spielt, während er ihn durch die Maskenfigur des „Zauberers“ im vierten Teil seines „Zarathustra“ gestehen läßt, daß er sein Jammerlied nach dem unbekanntem Gott nur „zum Spiele“ angestimmt habe. Wenn Nietzsche nun aber, wie sich vor allem aus seinen ironischen Äußerungen in „Der Fall Wagner“ ergibt, an Wagners angebliche Rückwendung zum Christentum nicht zu glauben vermochte, wie konnte er dann von diesem Vorgang „auf eine tödliche Weise beleidigt“ sein und damit einen Ausdruck gebrauchen, der ihm nur unter der Bedingung eines existentiellen Betroffenseins in den Sinn kommen konnte? Und wenn zudem von einem „plötzlichen Niedersinken Wagners vor dem Kreuz“ nicht die Rede sein kann, sondern, um nochmals die ‚Replik‘ zu zitieren, hier schon „eine Stilisierung der Fakten von seiten Nietzsches“ vorliegt:

(Im Anhang ist auch ein kleines Manuskript von 1945 über das Gute beigelegt.) Moralische Fragen spielen in der Folgezeit eine Rolle u. a. in „Der Teufel und der liebe Gott“ (1951), „Saint Genet“ (1952) und in dem Vortrag „Determinierung und Freiheit“ (erschien 1966). Gleichwohl konnte Sartre 1964 in einem Interview für „Le Monde“ sagen: „Seit der Epoche, da ich ‚La nausea‘ schrieb, suchte ich eine Moral zu schaffen. Meine Entwicklung besteht darin, daß ich daran nicht mehr denke.“ (Zitiert nach Fahrenbach, Existenzphilosophie und Ethik, 132 Anm. 1) – Zur Frage ethischer Bezüge in der „Kritik der dialektischen Vernunft“ siehe Fahrenbach, ebd. 165 f.

¹ Philosophisches Jahrbuch 92 (1985) 149–156.

wie soll man ihm dann die Behauptung abnehmen, daß er Wagners angebliche Hinkehr zum Christentum als einen „persönlichen Schimpf“ und eine „Befleckung“ der von ihm von Jugend an eingeschlagenen Richtung empfunden habe? Muß da nicht schon das offenkundige Mißverhältnis zwischen einem im Grunde „gegenstandslosen“ Faktum und dem überzeugenden sprachlichen Ausdruck Skepsis erregen; und deutet dieses Mißverhältnis nicht schon darauf hin, daß hier der Prozeß der Selbstlegendarisierung bereits in vollem Gang ist?

Die Selbstlegendarisierung

Ohne daß eine auch nur annähernd vollständige Beweisführung angestrebt werde, sei in diesem Zusammenhang nur an drei Fakten erinnert. Zunächst an die bereits in der Replik erwähnte Lou-Episode, also an das von der Schwester als skandalös empfundene Foto mit der peitschenschwingenden Lou in dem von Nietzsche und Rée gezogenen Gärtnerwagen und das, was in Gestalt des von dem alten Weiblein erteilten Ratschlags im „Zarathustra“ daraus geworden ist: „Gehst du zu Frauen? Vergiß die Peitsche nicht!“ Daß sich dieser Stilisierungsprozeß bisweilen über lange Jahre hinweg erstreckte, zeigt sodann die völlige Umwertung, die Hans v. Bülow's vernichtendes Urteil über die ihm von Nietzsche zugestellte Manfred-Meditation – nach Bülow „das Unerquicklichste und Antimusikalischste“, was ihm jemals „auf Notenpapier zu Gesicht gekommen“ sei – in „Ecce homo“ erfuhr: aus Ingrimm gegen den „süßlichen Sachsen“ Schumann habe er, Nietzsche, eine „Gegenouvertüre zum Manfred komponiert, von der Hans von Bülow sagte, dergleichen habe er nie auf Notenpapier gesehen: das sei Notzucht an der Euterpe“ – eine kaum zu überbietende Lobeserhebung, durch die freilich Bülow's vernichtende Kritik noch deutlich genug durchschimmert. Vor allem aber gehört der biographische Hinweis der Schwester hierher, daß der späte Nietzsche „einige Blätter mit seltsamen Phantasien“ beschrieben habe, die ihn als den von seinen Freunden und Nächsten zerrissenen Gott schilderten, der, zu neuem Leben erstanden, alles, was er jemals verehrte und liebte, „weit unter sich“ liegen sieht (KSA XIV, 460). Und wenn man schließlich die von Mazzino Montinari ans Licht gebrachte *Ecce-homo*-Variante hinzunimmt, in welcher Nietzsche den Bruch mit Wagner, der sich zwar streng und düster, aber ohne „irgendein verletzendes Wort“ und ohne jede „Aufwallung niedriger Affekte“ vollzogen habe, mit einem „Auseinandergehen zweier Schiffe“ in entgegengesetzte Meere vergleicht (ebd. 491): kann man da wirklich noch von der Unterschiebung eines „völlig anderen Sinnes“ sprechen, wenn man die Applikation der „tödlichen Beleidigung“ auf eben diesen ‚Bruch‘ in das Reich der von Nietzsche selbstgeschaffenen Legende verweist? Handelt es sich da nicht vielmehr um eine der Stellen, an der das von ihm gewobene Legendengespinnt aufreißt und den Blick auf jenes Menschenantlitz freigibt, zu dem schwerlich ein zutreffenderer Titel gefunden werden konnte als der von Nietzsche selbst gewählte: „*Ecce homo*“?

Das „musikalische Epitaph“

Wie aber steht es nun wirklich mit Wagners angeblicher Hinwendung zum Christentum und, früher noch, mit dem Sinn des Ring-Schlusses? Für Nietzsche wäre die Hinkehr unter der Bedingung glaubhaft, daß sich für den Ring eine nihilistische Gesamttenenz nachweisen ließe; denn: „Nihilist und Christ: das reimt sich, das reimt sich nicht bloß...“ Doch das ist eine typische Folgerung seiner Dekadenz-Theorie. In Wirklichkeit beweist der im Ring-Schluß zum grandiosen Durchbruch gelangende Nihilismus Wagners nur, daß auch sein

„Christentum“, wie es sich schließlich im „Parsifal“ darstellte, nichts weiter als eine, gemessen am „Tannhäuser“ noch nicht einmal ganz neue Metapher der sein ganzes Werk beherrschenden – und auszeichnenden – Todesthematik ist. Denn alle große Dichtung ist, wie insbesondere ihre frühesten und jüngsten Zeugnisse lehren, Todes-Dichtung. Von einer Überwindung des Todes, dem Proprium des Christenglaubens, weiß sie aufgrund ihrer ureigenen Voraussetzungen nichts, in ihren Spitzenwerken allenfalls etwas von einer Versöhnung mit der Todesrealität, wie sie sich – eindrucksvoll und den Rang des Werkes bestätigend – in Brünnhildens Schlußgesang vollzieht.

Von daher gewinnt der Trauermarsch nach Siegfrieds Tod auch inhaltlich jene Bedeutung, die ihm schon von seiner Phorstärke her zukommt: er führt die Tetralogie, die sich, wie Thomas Mann richtig erkannte, im Rheingold-Vorspiel aus einer „Kosmogonie“ entwickelte, konsequent in ihre „Eschatologie“. Gemessen an der alles wie in einen musikalischen Katarakt hineinreißenden Wucht des Trauermarsches verlieren alle szenischen Hinweise wie der auf das überlebende Volk oder auf den durch den endgültigen Verlust des Ringes nun völlig entmachteten, nur nicht ausdrücklich zugrunde gerichteten Alberich jedes Gewicht. Sie sind ein Teil der gegen Wagner von Anfang an aufgerechneten Ungereimtheiten des Werkes, nicht mehr. Gegen die Gewalt dieser Todesmusik kommt aber auch der verklärende Ausklang, ungeachtet der zutreffenden Beobachtung, daß erst in ihm die Themen kontrapunktisch verflochten werden, nicht auf. Als „musikalisches Epitaph“ bleibt er Epilog, der lediglich dadurch einen neuen Akzent setzt, daß er für die Einheit von Tod und Liebe eintritt und den Tod als deren äußerste Möglichkeit zu verstehen gibt. Auf ihre Weise bestätigt das die werkgeschichtliche Tatsache, daß sich Wagner entgegen dem König Ludwig II. (am 6. April 1875) gegebenen Versprechen, schließlich doch nicht dazu bereit finden konnte, den Brünnhilde zugeordneten Schlußvers „selig in Lust und Leid läßt – die Liebe nur sein!“ in das Werk einzubeziehen, weil die Musiksprache, wie er sich rechtfertigte, diesen Gedanken „bereits mit höchster Bestimmtheit“ ausdrücke. In Wirklichkeit geht Brünnhildens Liebesopfer keineswegs neugestaltend in den Werkschluß ein, so daß aus dem Vernichtungsbrand ein Neubeginn auf höherer Ebene hervorgehen könnte. Was die Zurückgabe des Rings an die Rheintöchter offen läßt, ist höchstens ein Fortgang im Stil von Nietzsches Postulat einer ewigen Wiederkunft des Gleichen – eine nicht weniger nihilistische und zudem dezidiert antichristliche Möglichkeit. Demgegenüber reiht der Trauermarsch die Themen in einer Weise aneinander, die an den Eingang des Finalsatzes von Beethovens Neunter Sinfonie denken läßt. Hier wie dort werden die bisherigen Werkgedanken verworfen, bei Beethoven jedoch zugunsten der sich aus dieser „Aufhebung“ erhebenden Freudenmelodie, bei Wagner lediglich im Interesse der Aufhebung selbst.

Deutlicher könnte dies nicht mehr unterstrichen werden als durch den für den Trauermarsch formbestimmenden Doppelschlag, der unmittelbar an die Stilfigur der ‚Anaphora‘ erinnert, die nach der Musiktheorie der Bachzeit die „völlige Vernichtung einer Sache“ anzeigt. So aber gewinnt das „Beziehungsfest“ des Trauermarschs (Thomas Mann) die Bedeutung eines umfassenden ‚Widerrufs‘; denn mit dem erschlagenen Siegfried wird nach der innersten Logik des Werkes die ganze Hoffnung der Götter- und Menschenwelt und damit alles, was Wert, Sinn und Zukunft hatte, zu Grabe getragen. Nur ein hermeneutischer Gewaltakt könnte daraus das positive Gegenteil folgern. Im Hinblick darauf muß es doch zu denken geben, daß sich in der von Dieter Borchmeyer erwähnten Wagner-Tagung Philosophen, Musiktheoretiker, Germanisten und Dramaturgen zu einer wahrhaft „konzertierten Aktion“ zusammenfanden, um diesen – zugestandenermaßen sanften – Gewaltakt ins Werk zu setzen: eine Initiative, die freilich mehr für die herrschende Tendenz zur „Aufwertung“ Wagners als für diesen selbst bewies.

„Glaube ohne Worte“

Doch nun zum „Kronzeugnis“ für Wagners angebliche religiöse Umkehr, zum „Parsifal“, den Nietzsche in seiner späten Gegenschrift bekanntlich mit dem – eher spitzen als treffenden – Vers verhöhnzte: „Erwägt! Noch steht ihr an der Pforte... Denn was ihr hört, ist Rom – Roms Glaube ohne Worte!“ Dabei unterlief ihm eine Wendung, die seinen Satz nicht radikaler hätte desavouieren können; denn es gibt nun einmal keinen Christenglauben, es sei denn den auf das Wort gegründeten. Er entstammt, mit dem paulinischen Grundsatz ausgedrückt, dem „Hören“, so wie dieses aus dem „Wort Christi kommt“ (Röm. 10, 17). Doch damit stellt sich auch schon die Frage nach der religiösen Qualifikation des Werkes, an der sich rückläufig auch der Streit um die „tödliche Beleidigung“ entscheidet. Sollte sich nämlich für den „Parsifal“ dasselbe Grundmuster nachweisen lassen wie für die Ring-Tetralogie, zumindest aber für die „Götterdämmerung“, so entfielen für Nietzsche jeder durchschlagende Grund für eine affektive Reaktion, und die Biographen behielten gegen den Wortlaut seiner Selbstinterpretation schließlich doch recht.

Bei näherem Zusehen liegen die Gründe, die den „Parsifal“ gleichfalls als einen nihilistischen Mythos erweisen, sogar noch offener zutage als im Fall des Nibelungen-Rings. Dabei stütze ich mich noch nicht einmal so sehr auf die fast schon an eine Travestie erinnernde Umdeutung der Abendmahlsworte Jesu, die wenigstens jeden Theologen vor dem Gedanken zurückschrecken lassen müßte, daß hier etwa genuin Christliches in Szene gesetzt werde. Wenn der dafür bemühte Hans Küng in diesem Zusammenhang tatsächlich von einer „Erdung“ des christlichen Kultmysteriums gesprochen haben sollte, kann das wohl nur, um im elektrotechnischen Bild zu bleiben, auf einen theologischen „Kurzschluß“ zurückzuführen sein. Damit soll die wiederholt bekundete Ergriffenheit Wagners bei der Abendmahlsfeier durchaus nicht angezweifelt werden; nur bezogen sie sich nicht auf das, was die Christenheit seit Paulus unter der Kultfeier des „Herrenmahls“ verstand, sondern auf ein in Mythologie zurückverwandertes, nach gnostischem Grundmuster umgedeutetes und damit gegen sein eigenes Selbstverständnis gewendetes Christentum.

Damit erreiche ich auch schon die zweite – mittlere – Argumentationsebene, die den geistigen Boden des Werkes, also die in ihm so wirkungsvoll vergegenwärtigte Gralsage, betrifft. Sie gehört bekanntlich, gerade auch nach Wagners eigenem Informationsstand, der manichäisch-katharischen Spielart der gnostischen Vorstellungswelt an, die nicht zuletzt auch in Parsifals Verhältnis zu Kundry durchschlägt: der licht- und geistgeborene Erlöser holt die in die materielle Gegenwelt verirrte Sophia in ihre angestammte Heimat, das göttliche Lichtmysterium, zurück. Daß Parsifal, wie Borchmeyer mit Nachdruck hervorhebt, vom eigentlichen Erlöser – man müßte doch wohl richtiger sagen: vom Erlösungsgeheimnis – unterschieden wird, bestätigt nur die behauptete Zugehörigkeit. Denn die gnostische Spekulation kennt, wie schon die Unterscheidung von ‚Christus‘ und ‚Sophia‘ deutlich macht, eine ganze Reihe von Emanationen des Göttlich-Ureinen, die sich kaskadenhaft in die Finsternis und Leere des Kosmos ergießen. Das mag es bei einigen altchristlichen Häresien, insbesondere im Arianismus, dazu gebracht haben, daß auch dort Christus in seltsamer Abspaltung von sich selbst, gleichsam in einer Doppelrolle, gesehen wurde. Daß Parsifal nicht der Erlöser selbst, sondern der Anwalt des in Frevlerhand gefallenen Heilmysteriums und der Hörer seines Klagerufs ist, spricht somit gegen, nicht aber für den christlichen Charakter des Werkes; denn das Christentum hat in keiner seiner Spielarten jemals den Gedanken an ein „entfremdetes“ Stadium des göttlichen Heils entwickelt, aus dem es erst durch fremde Hilfe befreit und wieder zu sich selbst gebracht werden müßte. Alle Linien weisen vielmehr in den Bereich der Gnosis, der schließlich auch das Gralsmotiv entstammt.

Die aufgehobene Zeit

Auf der obersten Argumentationsstufe muß nun aber doch noch einmal das in der Replik unberücksichtigt gelassene Hauptargument ausgespielt werden, zumal es den „Parsifal“ zentral an den „Ring“ zurückbindet: die schon von Cosimas Tagebuch, wenngleich sinnverkehrt vermerkte Aufhebung der Zeit in Raum. Man könnte versucht sein, die Belehrung Parsifals durch Gurnemanz: „Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit“, als eine bloße ‚Einweisung‘ abzutun, wenn von diesem Satz her nicht die ganze Struktur des Werkes – bis hinein in seine Musiksprache – bestimmt wäre. Denn im „Parsifal“ erfolgt tatsächlich, wie sich an dem zunehmend statuarischen Charakter der Darstellung ablesen läßt, eine ‚Dilatation‘ der Zeit, die schließlich in deren vollständige ‚Verräumlichung‘ ausmündet. Stets geschieht in diesem Werk mehr, als von der Chronologie des Ablaufs her zu erwarten ist. Demgemäß wird die Wiederholung, mit Hans Mayer gesprochen, zu einem „statischen, konservierenden Element“ der Musiksprache. Das alles mündet konsequent in die von dem neuen Gralskönig befohlene Öffnung des Schreines und die Enthüllung seines Geheimnisses aus, von der ich gerne zugebe, daß sie nichts mit einer „Profanierung“ zu tun hat, um so mehr jedoch mit jener „Aufhebung“, die einer vorweggenommenen Eschatologie gleichkommt. In der an das „stehende Bild“ des Faust-Schlusses erinnernden Schlußzene ist tatsächlich dann auch „keine Zeit mehr“. Und so entspricht es auch Wagners eigenem Geständnis, daß er gerade im „Parsifal“ einen Blick „in die Tiefe des Todes“ geworfen und so, wie dieses Wort wohl ergänzt werden darf, Einblick in jenes End-Ziel gewonnen habe, auf welches alle Sinnlinien des Daseins hinauslaufen.

Damit ist aber erneut der Unterschied zum Christentum markiert; denn dieses lebt von der Überzeugung, daß in der ihrem Ende entgegenstürzenden Welt ein „Tag des Heils“ und eine „Zeit der Gnade“ gegeben (2 Kor. 6, 2), oder werknäher ausgedrückt, „ingeräumt“ ist. So kennt denn auch Parsifals Weg kein anderes Ziel als der Weg des Holländers, des Tannhäuser, der Liebenden in „Tristan und Isolde“ und der Akteure im Nibelungen-Ring. Denn Wagners Musikdramen sind, wie sich nun definitiv bestätigt, gleich allen großen Dichtungen, angefangen vom Gilgamesch-Epos und der „Odyssee“ bis hin zu Goethes „Faust“ und Claudels „Seidenem Schuh“ Todesdichtungen; und was hätte ihm gerade in seinem „Weltabschiedswerk“ nähergelegen als das Todes-Thema, zu dem er sich dann auch, wie angedeutet, aus existentieller Betroffenheit bekannte? Daß er dieses Thema mit Hilfe einer betont christlich klingenden, ja geradezu katholisierenden Symbolsprache variierte, bereichert die weitgespannte Palette seiner Ausdruckskunst um eine weitere Spielart, ändert jedoch nichts am nihilistischen Grundcharakter der Thematik. Deshalb kann ich mich auch nicht dazu verstehen, im Blick auf Wagners „Parsifal“ von einem „remythisierten Christentum“ zu sprechen, allenfalls von einem „christianisierten Mythos“.

Die hilfreiche Antithese

Damit ist keineswegs in Abrede gestellt, daß gerade der „Parsifal“ dazu angetan ist, dem christlichen Theologen alte, halbvergessene Wahrheiten aufs neue in Erinnerung zu rufen. Nur zwei davon seien ausdrücklich genannt. In erster Linie das Motiv des Mitleids, das aber zutreffender in seiner erkenntnistheoretischen Funktion herausgestellt werden sollte. Mit dem Gedanken, daß Mitleid wissend macht, gelang Wagner unzweifelhaft die Wiederentdeckung des pseudo-dionysischen Theorems, daß Gott nicht so sehr durch Forschen als vielmehr durch erleidendes Betroffensein von seinem Geheimnis erkannt wird: non discens, sed patiens divina. Kaum weniger wichtig erscheint, insbesondere im Hinblick auf den

gegenwärtigen Sprachverschleiß, der Hinweis auf die Heilkraft des Wortes. Daß das Wort, und bestünde es nur in einer teilnehmenden Frage, ein unverzichtbarer Erweis der Mitmenschlichkeit, womöglich sogar eine lebensentscheidende Hilfe ist, kann gerade dem heutigen Christentum nicht eindringlich genug ins Bewußtsein gerufen werden. Und warum nicht durch den wie kaum ein anderer um die sprachlichen ‚Zwischen- und Untertöne‘ wissenden Wagner?

Mit diesem abschließenden Hinweis wollte ich gleichzeitig andeuten, daß man Wagner eine theologische Relevanz zugestehen kann, auch wenn man seine „Konversion“ mit Nietzsche bestreitet. Wenn das Christentum tatsächlich, wie ihm trotz gegensinniger Symptome zugestanden werden sollte, in sein dialogisches Stadium eingetreten ist, wird ihm sogar mehr denn je daran gelegen sein müssen, nicht zuletzt auch von denen zu lernen, die in einem distanzierten oder gebrochenen Verhältnis zu ihm stehen. Die Distanz auszumachen, ist dann ein unverzichtbarer Schritt auf dem Weg zum Dialog. Kaum brauche ich dem hinzuzufügen, daß sich auch die vorliegenden Ausführungen an diesem Grundsatz orientieren. Sie sollten deshalb auch nicht zu der eingangs angesprochenen Verfestigung der Positionen führen, sondern zu jener ‚Entzauberung‘ verhelfen, die gleicherweise durch Nietzsches Hang zur Selbststilisierung wie durch verklärende Tendenzen in der heutigen Wagner-Deutung gefordert ist.