

Die Erlösung des Tieres

Richard Wagners ‚vegetarischer‘ Christus – und sein Preis

von Martin Thurner

In seiner Spätschrift *Religion und Kunst* vertritt Richard Wagner die These, dass Jesus mit seinem Selbstopfer in den Gaben von Brot und Wein beim letzten Abendmahl für seine Jünger die Pflanzennahrung eingeführt habe. Die Gestalt eines vegetarischen Christus entsteht als eigenwillige Synthese von drei Quellen: die Degenerationslehre von Jean-Antoine Gleizès, wonach der Niedergang der Menschheit durch Tiernahrung herbeigeführt wurde; der Willenspessimismus Schopenhauers, wonach eine mitleidige Erlösung des Tieres durch eine Abkehr des Christentums von seinen jüdischen Wurzeln erforderlich ist; die Rassenlehre von Joseph-Arthur de Gobineau, wonach die arische Rasse durch das Blut des Erlösers von lateinisch-semitischen Einflüssen gereinigt werden muss. In Wagners letztem musikdramatischem Werk, dem Bühnenweihfestspiel *Parsifal*, wird die Erlösung des Eros als der kryptische Sinn der Erlösung des Tieres erkennbar und im Streben nach einer vegetarischen Musik in ihrer (Un-)Möglichkeit hörbar.

Eröffnungs-Szene: Die „Beerdigung“ vom 3. Februar 1875

„Hier ruht und wacht Wagners Russ“ – wer Richard Wagners Festspielstadt Bayreuth besucht, kann diesen Satz als Inschrift auf einer Steintafel finden. Wenngleich von recht kleiner Größe, so befindet sich diese Tafel doch an einem ganz besonderen Ort und gewinnt damit einige Aussagekraft: Im Garten der im Zuge seiner Niederlassung in Bayreuth errichteten Künstlervilla Haus Wahnfried liegt Wagner selbst unter einem schlichten Erdhügel begraben – und just daneben der genannte „Russ“. Dabei handelt es sich nicht etwa um ein nahes Familienmitglied oder um einen engen Vertrauten russischer Herkunft, nein, auf seinen eigenen Wunsch hin wurde hier der bereits am 2. Februar 1875, also acht Jahre vor des Meisters Tod in Venedig, einem Lungenschlag erlegene Lieblingshund Wagners (geboren 1866, ein Neufundländer) beerdigt: „Um zwölf Uhr Begräbnis des Russ“ – so notiert seine Frau Cosima Wagner zum 3. Februar in ihr Tagebuch.¹ Nach Wagners Tod erhielt das Tier posthume Gesellschaft von einem Artgenos-

¹ *Cosima Wagner*, Die Tagebücher, ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, Bd. II: 1873–1877, München – Zürich ²1982, 915.

sen, dem ebenfalls zum veritablen Kreis seiner Hunde² gehörenden Neufundländer namens Marke (1875–1883/4): „Hier ruht Wahnfrieds treuer Wächter und Freund der gute schöne Marke.“

Im Blick auf Wagners ausgeprägten Sinn für Theatralik, der neben seinen Bühnenwerken nicht nur auch sein Leben, sondern ebenso sein Sterben und Fortleben einzigartig in Szene setzte, ist es wohl auszuschließen, dass dieser unübliche Vorgang bloß das Ergebnis einer belanglosen Marotte und damit höchstens eine Kuriosität mehr in einem verrückten Künstlerleben ist. Aus Cosimas Tagebucheinträgen geht hervor, dass die Beerdigung des Russ mit Bedacht und bedeutungsschweren Elementen inszeniert wurde: „Zwölf Uhr“ ist nicht nur allgemein als Mittag eine herausgehobene Zeit, sondern im tageszeitenliturgischen Rhythmus des Wagner'schen *Parsifal* die periodisch wiederkehrende Stunde der (eucharistieartig) lebenspendenden Kommunion des Gralsmahles. Diese sakral-rituelle Konnotation der Hundebestattung zeigt sich vollends, wenn Cosima hier ausdrücklich von einem „Begräbnis“ spricht. Offenbar bot es für den Wagner'schen Sprachgebrauch nicht nur keine Probleme, sondern entsprach einer bewusst auch provozierend (ein)gesetzten Absicht, dass ein Begriff und ein Ritual hier auf ein Tier bezogen wird, was ansonsten nur Menschen vorbehalten war, erst recht nach christlich-kirchlichem Selbstverständnis.

Wenn eingangs von einem Besuch Bayreuths die Rede war, so ist zu präzisieren, dass ein solcher für die allermeisten Besucher wohl eine besondere Qualität haben wird. Erst recht vor Wagners Grab wird er von den ‚Wagnerianern‘ eher in Analogie zu einer Pilgerschaft denn als bloß touristische Visite empfunden. Diese (quasi-)sakrale Aura wird dadurch verstärkt, dass die Bayreuther Festspiele alljährlich, noch vor der Premiere, mit einem sogenannten ‚Grabsingen‘ durch den Festspielchor im Garten von Wahnfried offiziell eröffnet werden, also die beiden Hundegräber in das Ritual des alljährlichen Wagnerzyklus ‚auf ewig‘ einbezogen bleiben. Wenngleich immer wieder davon die Rede ist, dass der ‚Wagnerismus‘ eine Art (Ersatz-)Religion werden kann, so wird häufig nicht berücksichtigt, dass Wagner durchaus selbst ausdrücklich die Absicht hatte und mit unterschiedlichen Strategien auf verschiedenen Ebenen konsequent verfolgte (vor allem auch in seinen zahlreichen theoretischen Schriften), zumindest religionsreformatorisch und religionsprägend, wenn nicht gar religionsstiftend zu wirken.³ Die volle Tragweite der Bayreuther Hundebegräbnisse kann daher nur erfasst werden, wenn die offensichtlichen sakral-rituellen Elemente ihrer Inszenierung von einem dahinterstehenden religionsphilosophischen Programm mit Anspruch auf zukünftige Religionsgestaltung gedeutet werden.

² Neuerdings wurden die Hunde Wagners sogar zum Thema einer eigenständigen Monografie mit signifikantem Titelzitat (= des jungen Siegfried Aussage über seinen Umgang mit Tieren im gleichnamigen Musikdrama aus der *Ring*-Tetralogie): *Franziska Polanski*, „Da lernt‘ ich wohl, was Liebe sei“. *Richard Wagners Hunde*, Heidelberg 2017.

³ Berechtigterweise ist Wagner in einem entsprechenden Sammelband ein eigener Beitrag gewidmet: *Alf Christophersen; Friedemann Voigt (Hg.)*, *Religionsstifter der Moderne. Von Karl Marx bis Johannes Paul II.* München 2009, darin 70–82 der Beitrag: *Jan Rohls*, *Richard Wagner. Kunst und Erlösung.*

Die nach Ort, Zeit und Akt markant in Szene gesetzte Bestattung der beiden Vierbeiner verweist in der Art eines theatralischen Effektes suggestiv darauf, dass dem Tier in der Wagner'schen Religion ein bedeutsamer Stellenwert zukommen wird.⁴

1. Der ‚vegetarische‘ Erlöser

Wie zentral das Tier für Wagners Gestaltung der Religion ist, zeigt sich prominent darin, dass er die Thematik aus einem prinzipiellen Bezug zur Christusgestalt entwickelt, also zur Ursprungsfigur der abendländischen Religion(sgeschichte) überhaupt. Anders als etwa sein früher Verehrer und spätere scharfe Gegner Friedrich Nietzsche (und nachfolgende Theoretiker von Neopaganismen) konzipiert Wagner seine Erneuerung der Religion nicht als Abkehr vom Christentum. Ähnlich wie sein (auch dabei einflussreiches) philosophisches Vorbild Arthur Schopenhauer zielt er vielmehr auf eine Neuinterpretation der Christusfigur. Obwohl er wie Schopenhauer dabei den Anspruch vertritt, eine ursprüngliche, später verschüttete Christusgestalt zu rekonstruieren, steht das Ergebnis in einem auffälligen und denkbar schroffen Kontrast nicht nur zu den kirchlich-dogmatischen Traditionen, sondern auch zu den biblischen Befunden.

1.1 Der grundlegende Text: Keine Erlösung des Menschen ohne eine Erlösung des Tieres

Überraschend deutlich wird dies in dem Moment, wo Wagner der Lehre, vor allem aber der Lebenspraxis und dem Erlösungswirken Jesu einen Vegetarismus nach vorsokratischem Vorbild zuschreibt:

„Von je ist es, mitten unter dem Rasen der Raub- und Blutgier, weisen Männern zum Bewußtsein gekommen, daß das menschliche Geschlecht an einer Krankheit leide, welche es notwendig in stets zunehmender Degeneration erhalte. Manche aus der Beurteilung des natürlichen Menschen gewonnene Anzeigen, sowie sagenhaft aufdämmernde Erinnerungen, ließen sie die natürliche Art dieses Menschen, und seinen jetzigen Zustand demnach als eine Entartung erkennen. Ein Mysterium hüllte Pythagoras ein, den Lehrer der Pflanzennahrung; kein Weiser sann nach ihm über das Wesen der Welt nach, ohne auf seine Lehre zurückzukommen. Stille Genossenschaften gründeten sich, welche verborgen vor der Welt und ihrem Wüten die Befolgung dieser Lehre als ein religiöses Reinigungsmittel von Sünde und Elend ausübten. Unter den Ärmsten und von der Welt Abgelegensten erschien der Heiland, den Weg der Erlösung nicht mehr durch Lehren, sondern durch das Beispiel zu weisen: sein eigenes Blut und Fleisch gab er, als letztes höchstes Sühnungsoffer für alles sündhaft vergossene Blut und geschlachtete Fleisch dahin, und reichte dafür seinen Jüngern Wein und Brot zum täglichen Mahle: – ‚solches allein genießet zu meinem Angedenken.‘ Dieses [ist] das einzige Heilamt des christlichen Glaubens: mit seiner Pflege ist alle Lehre des Erlösers aus-

⁴ Offenbar hatte Wagner (auch) damit eine unbewusste Tendenz in seinem Publikum erspürt und mit Absicht auf Gestaltung artikuliert, denn die durch seine Aktion indirekt aufgeworfene theologische Frage wird interessanterweise gegenwärtig wieder neu diskutiert: *Michael Rosenberger*, Tiere bestatten? Theologische Überlegungen zu einem gesellschaftlichen Trend, in: *StZ* 142 (2017) 531–539 (ohne Bezug auf Wagner). Vgl. dazu kritisch den Beitrag in diesem Heft von *Winfried Haunerland*, Vom Segnen und Begraben der Tiere. Liturgiewissenschaftliche Anmerkungen zu einer aktuellen Debatte, in: *MThZ* 70 (2019) 355–365.

geübt. Wie mit angstvoller Gewissensqual verfolgt diese Lehre die christliche Kirche, ohne daß diese sie je in ihrer Reinheit zur Befolgung bringen könnte, trotzdem sie, sehr ernstlich erwogen, den allgemein fasslichsten Kern des Christentums bilden sollte. Sie wurde zu einer symbolischen Aktion, vom Priester ausgeübt, umgewandelt, während ihr eigentlicher Sinn sich nur in den zeitweilig verordneten Fasten ausspricht, ihre strenge Befolgung aber nur gewissen religiösen Orden, mehr im Sinne einer Demut fördernden Entsagung, als dem eines leiblichen wie geistigen Heilmittels, auferlegt blieb.

Vielleicht ist schon die eine Unmöglichkeit, die unausgesetzte Befolgung dieser Verordnung des Erlösers durch vollständige Enthaltung von tierischer Nahrung bei allen Bekennern durchzuführen, als der wesentliche Grund des so frühen Verfalles der christlichen Religion als christliche Kirche anzusehen. Diese Unmöglichkeit anerkennen müssen, heißt aber so viel, als den unaufhaltsamen Verfall des menschlichen Geschlechts selbst bekennen.⁵

Die trotz seiner Klarheit in Sprache und Gedankenführung irritierende Wirkung dieses Textes beruht auf seinem über mehrere Ebenen hybriden Charakter, im doppelten Sinne einer geradezu vermessen erscheinenden Zusammensetzung von Elementen unterschiedlichen Ursprungs. Dieser Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass die Aussage ihre Geltung einerseits als eine Art esoterische Geheimlehre autoritativ konstituiert, zugleich aber exoterisch den Anspruch erhebt, einen an sich evidenten Zusammenhang mit für alle verbindlichen Folgerungen darzustellen. Besonders im Blick auf Letzteres unterscheidet sich der Text von konventionelleren religionsphilosophischen oder theologischen Aussagen, die meist ebenso durch Verschmelzung von (etwa biblischen, spirituellen oder philosophischen) Horizonten zustandekommen. Der befremdliche Effekt wird dadurch generiert, dass an sich bekannte Elemente mit provozierender Selbstverständlichkeit in einem eigenwillig ungewohnten Kontext begegnen und derart mit Bedeutungen unterlegt werden, die von den bisherigen Sinngebungen beträchtlich abweichen. Der Abschnitt benennt die grundlegenden Bestandteile der heilsgeschichtlichen Erlösungslehre des Christentums: zentral natürlich die Christusfigur, die durchaus im Sinne eines Glaubensbekenntnisses als Heiland und Erlöser bestimmt wird, sodann eine vorangegangene (Ur-)Sünde, welche die ganze Menschheit(sgeschichte) korrumpiert hat und durch das Erlösungswerk gesühnt werden muss, schließlich das zur sakramentalen Nachahmung durch die Gemeinschaft der Glaubenden eingesetzte Selbstopfer des Erlösers. Die erste Abweichung von diesem theologisch gängigen Gerüst zeigt sich darin, dass der Autor der dem Erlösungswerk folgenden Kirche den Vorwurf macht, den ursprünglichen Sinn dieses Opfers aus Schwäche verweicht und damit letztendlich auch verfälscht zu haben. Und hier kommt nun die ‚neue‘ Bedeutung ins Spiel, die Wagner dem Heilswerk Christi zuschreibt, eben mit dem Anspruch, damit den ursprünglichen Sinn wieder freizulegen: Der Heiland habe sein Fleisch und Blut vergossen und Wein und Brot als künftige Mahlgaben eingesetzt, um „alles sündhaft vergossene Blut und geschlachtete Fleisch“ zu sühnen. Wie aus dem umfassenden Kontext des Abschnittes hervorgeht, führt Wagner den korrupten Zustand des Menschengeschlechts nicht, wie die traditionelle Erbsündenlehre, auf den im Kern geistigen Akt des Verstoßes von Adam und Eva gegen das göttliche

⁵ *Richard Wagner*, Religion und Kunst [1880], in: ders., Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volks-Ausgabe, hg. von Hans von Wolzogen und Richard Sternfeld, Leipzig o. J. [1920], Bd. X, 230 f.

Verbot (vom Baum der Erkenntnis [!] zu essen) zurück, sondern auf eine unnatürliche und damit zu Krankheit und Degeneration führende leibliche Ernährungsweise. Wagner deutet das theologische Paradigma von Sünden- und Heilsgeschichte in dem Sinne um, dass der Mensch in einem ursprünglichen Naturzustand reiner Vegetarier gewesen sei (was die biblischen Schöpfungsberichte ebenso deutlich, wie offenbar folgenlos, bestätigen), aufgrund gieriger Instinkte dann aber zur Tiernahrung überging, was die Zerstörung der eigenen menschlichen Natur wie auch entsetzliches Leid der geschlachteten Tiere zur Folge hatte. Das Selbstopfer des Heilands wird damit einerseits als Sühne für alles schmerzvoll vergossene Blut der Tiere gedeutet, andererseits aber mit der symbolischen Einsetzung von Wein und Brot im Gedächtnismahl als Vorbild für die Restitution einer rein vegetarischen Ernährungsweise hingestellt. Das Erlösungswerk Christi wird so auf zwei zusammenhängende, aber doch dem Bereich nach unterschiedliche Ergebnisse finalisiert: die der kosmischen Natur angehörende Wiedergutmachung an der geschundenen Tier-Welt einerseits, die der menschlichen Zivilisation angehörende ‚gesunde‘ Ernährungs-Kultur andererseits. Das hat eine unerhörte Konsequenz: Die Erlösung des Menschen wird unaufgebar an die Voraussetzung einer Erlösung des Tieres gebunden – nur, wenn vorher das Tier erlöst ist, kann der Mensch erlöst werden!

1.2 Quelle 1: Die Degenerationstheorie von Jean-Antoine Gleizès

Wenngleich diese Figur eines ‚vegetarischen‘ Christus weder in der Theologie noch in der kultischen oder spirituellen Glaubenspraxis geläufig ist, so hat sie Wagner nicht selbst erfunden. Er gibt ausdrücklich die Quelle an, von der er sie übernimmt: Es handelt sich um das Werk *Thalysie; ou, La nouvelle existence* (1841) von Jean-Antoine Gleizès (1773–1843), dem seinerseits von Rousseau beeinflussten Pionier eines natur- und religionsphilosophischen Vegetarismus im neuzeitlichen Europa.⁶ In der von Wagner benutzten, 1873 in Berlin unter dem Titel *Thalasia, oder das Heil der Menschheit* erschienen deutschen Übersetzung von Robert Springer konnte er lesen:

⁶ *Wagner*, Religion und Kunst (wie Anm. 5), 238. Dazu: *Felix Belussi*, *Cibus innoxius*. Richard Wagner und die Naturphilosophie des Jean-Antoine Gleizès, in: Arne Stollberg u. a. (Hg.), *wagnerspectrum*. Schwerpunkt: Wagner und die Medizin, Würzburg 2015, 49–72; *Bettina Gruber*, Parsifal als esoterischer Generator. Aspekte von Kommentar und Selbstkommentar zu Wagners letzter Oper, in: dies. (Hg.), *Erfahrung und System. Mystik und Esoterik in der Literatur der Moderne*, Opladen 1997, 120–135, hier 123–126 [daraus auch das Gleizès-Zitat]; sowie das Kapitel: „Wagners Rassendenken: Adaption biologischer und kulturphilosophischer Rassen-theorien nach Darwin, Gleizès und Gobineau“, in: *Stefanie Hein*, Richard Wagners Kunstprogramm im nationalkulturellen Kontext. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, Würzburg 2001, 275–283. Die Annahme von Wolf-Dieter Hartwich, dass Wagners Idee eines vegetarischen Abendmahles auch von (jüdisch- oder christlich-)gnostischen, theosophischen Quellen beeinflusst war, die ihm von seiner Lektüre der Werke zur Geschichte des Urchristentums von August Friedrich Gfrörer (1803–1861) bekannt waren, ist naheliegend, aber nicht als notwendig anzunehmen, da Gleizès als (auch ausdrücklich angegebene) Quelle für den betreffenden Text ausreicht; vgl. *Wolf-Dieter Hartwich*, Jüdische Theosophie in Richard Wagners Parsifal. Vom christlichen Antisemitismus zur ästhetischen Kabbala, in: Dieter Borchmeyer u. a. (Hg.), *Richard Wagner und die Juden*, Stuttgart 2000, 103–122, hier 109–111 (= Kapitel „2. Vegetarische Liebesmahle: Gralsritter und jüdische Mysterienkulte“).

„Alle Menschen lebten ursprünglich von Früchten; die Thiere selbst nährten sich nicht vom Raube in jener Zeit, welche der grossen Ueberfluthung voraufging. Durch Letztere wurde die Erde umgewöhlt und mit einer neuen Atmosphäre umgeben, welche den himmlischen Einwirkungen weniger als die frühere zugänglich ist. [...] Eine verhängnisvolle Entartung griff in dem Maße um sich, wie die Einwirkungen des früheren Zustandes erloschen und die des neuen mehr und mehr an Stärke gewannen. [...] Die Ueberlieferungen aller Völker ohne Ausnahme haben das Andenken an ein goldenes Zeitalter oder an den Stand der Unschuld bewahrt, welcher dem Thiermorde voraufging, und von allem Mißgeschick, das sich aus Letzterem herleiten läßt.“ (215 f.)

Nach Cosimas Zeugnis war es vor allem Gleizès' vegetarische Deutung des Abendmahles (vgl. ebd., 167 f.), die ihren Ehemann überzeugte: „er sieht darin die Abschaffung der Fleisch-Verspeisung, das geistige Lamm für das andere [sc. leibliche Lamm, also die geschlachteten Tiere insgesamt; M. Th.] eintretend.“ Als intime Kennerin der Wagner'schen Gedankenwelt bringt Cosima in ihren Gesprächen mit dem bewunderten Genie aber alsbald eine Frage zur Sprache, die gewiss auch in des Meisters eigenen Überlegungen virulent war, „daß die Schopenhauer'sche Philosophie nicht gut mit dem Gedanken [sc. Gleizès'; M. Th.] sich vereinigen ließ, daß die Menschen durch andre Nahrung entweder schlimmer oder besser würden“⁷. Aus diesem Einwand geht hervor, dass Wagner die Figur des vegetarischen Christus von Gleizès nicht einfach nur übernimmt und etwa bloß auf den biblischen Befund anwendet, sondern mit anderen Quellen in Einklang bringen muss, von denen sein Denken nicht minder stark beeinflusst wurde. Wagners Version beruht darauf, dass er Gleizès' Konzeption mit der Willensphilosophie Schopenhauers und – noch befremdlicher – mit der Rassentheorie von Joseph Arthur de Gobineau in eine Synthese bringen will. Damit wird nicht nur die Eigentümlichkeit von Wagners Gestalt(ung) des vegetarischen Erlösers deutlich, sondern, in den dabei erforderlichen Voraussetzungen und Konsequenzen, auch der für diese eigenwillige Kreation zu entrichtende ‚Preis‘ beträchtlich hochgetrieben.

1.3 Quelle 2: Schopenhauers Mitleidsethos samt Abkehr vom (jüdischen) Theismus

„Neben dem – langsamen – Vorrücken meiner Musik habe ich mich jetzt ausschließlich mit einem Menschen beschäftigt, der mir – wenn auch nur literarisch – wie ein Himmels-geschenk in meine Einsamkeit gekommen ist. Es ist Arthur Schopenhauer [...] Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernst, aber einzig erlösend.“⁸ Diesen Hauptgedanken Schopenhauers, der Wagner offenbar nicht nur überzeugt, sondern gar überwältigt, fasst er folgendermaßen zusammen:

⁷ Wagner, Die Tagebücher (wie Anm. 1), Einträge zum 21. und 28. Februar 1880, Bd. III: 1878–1880, 493 und 496 f. Vgl. auch Richard Wagner, Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber [1879], in: ders., Sämtliche Schriften und Dichtungen (wie Anm. 5), Bd. X, 262: „Die ungeheure Schuld alles dieses Daseins [sc. das dem Tier zugefügte Leid; M. Th.] nahm ein sündenloses göttliches Wesen selbst auf sich und sühnte sie mit seinem eigenen qualvollen Tode.“

⁸ Richard Wagner, Brief an Franz Liszt (Spätjahr 1854), in: Richard Wagner; Franz Liszt, Briefwechsel vom Jahr 1854 bis 1861 (= Reprint der Ausgabe: Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, Zweiter Band, Leipzig 1900), Bremen 2014, 45. Grundlegendes zu Wagners Schopenhauer-Rezeption: Ulrike Kienzle, Das Welt-

„Wir finden dann, daß derselbe Wille in allen wahrnehmbaren Erscheinungen als ein und derselbe vorhanden ist, daß somit alle individuellen Erscheinungen nur die unserer Apperception, ihren Grundformen der Anschauung nach, gerade so erkennbaren Individualisationen desselben Willens sind, somit eines Wesens, das sich selber immer auffrißt, um sich selbst immer wieder zu produciren; also eines Wesens, das mit sich selbst in beständigem Widerstreit, im ewigen Widerspruche ist, und als uns einzig fühlbares Moment dieses Widerspruches uns nur den Schmerz, das Leiden zeigt.“⁹

Wagner teilt also Schopenhauers metaphysische Position, dass alle dinghaften und (personal-)individuellen Gegebenheiten unserer Erscheinungswelt nichts als Vergegenständlichungen eines dahinter, besser: darunter liegenden, einheitlichen Urprinzips sind, das aber nicht (mehr) als absolute Weltvernunft, sondern als ziel- und sinnlos drängender Wille bestimmt wird, der in seinen chaotischen Eruptionen von Selbsterzeugung und ‚Selbsterfleischung‘ alles Leben nur als ständiges Leiden generiert.¹⁰ Er teilt auch die ethisch-(lebens-)praktischen Konsequenzen, die Schopenhauer daraus zieht, nämlich dass ein vernünftig sinnvolles Leben gemäß dieser pessimistischen Erkenntnis nur in einer ‚Verneinung des Willens zum Leben‘ bestehen kann, welche sich über die Stufen von ästhetischer Kontemplation des Natur- und Kunstsönen über das Mitleid bis hin zur Askese stufenweise radikalisiert. Es mag zunächst überraschen, ist aber aus der stets affektiv begründeten Logik des künstlerischen Prozesses nachvollziehbar, wenn Wagner ausgerechnet die zweite Stufe als die für ihn bedeutsamste wertet: „Dieses Mitleiden erkenne ich in mir als stärksten Zug meines moralischen Wesens, und vermuthlich ist dieser auch der Quell meiner Kunst.“ Bezeichnenderweise findet sich diese Selbstcharakterisierung in einem Brief,¹¹ der mit der Beschreibung einer Alltagsszene beginnt, in der Wagner Zeuge einer (mancherorts auch heute noch so zu beobachtenden) Schlachtung in einer Geflügelhandlung wird:

„Der grässliche Schrei des Thieres, und das klägliche, schwächere Jammern während der Bewältigung, drang mit Entsetzen in meine Seele. – Ich bin diesen so oft schon erlebten Eindruck seitdem nicht wieder los geworden. – Es ist scheusslich, auf welchem bodenlosen Abgrund des grausamsten Elendes unser, im Ganzen genommen, doch immer genussüchtiges Dasein sich stützt!“

überwindungswerk. Wagners „Parsifal“ – ein szenisch-musikalisches Gleichnis der Philosophie Arthur Schopenhauers, Laaber 1992, 23–68 (mit weiteren Literaturangaben).

⁹ Richard Wagner, Briefe an August Röckel, Leipzig 1894, 56 f. [vom Frühjahr 1855].

¹⁰ Vgl. z. B. Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd. I, 3. Buch, § 51 (= Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke 2), Leipzig 1891, 298 f.: „Ein und derselbe Wille ist es, der in ihnen allen lebt und erscheint, dessen Erscheinungen aber sich selbst bekämpfen und sich selbst zerfleischen.“

¹¹ Richard Wagner, Brief an Mathilde Wesendonck vom 1. Oktober 1858, in: Richard Wagner an Mathilde Wesendonck, Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871, Berlin 1904, 51–53 (daraus auch die folgenden Zitate).

Infolge dieser Betroffenheit entwickelt Wagner in dem Brief eine systematisch reflektierte Theorie des Mitleidens, in dessen Zentrum – anders als bei Schopenhauer¹² – das Tier steht. Dazu konstatiert Wagner zunächst die Überlegenheit des Mitleids selbst gegenüber den Affektionen der Liebe, da ersteres von einer (nur unter Gleichartigen möglichen) Sympathie zu dem betroffenen Individuum unabhängig und daher universaler ist und so zum abgründigen Willenskern allen Lebens selbst hinabreicht:

„Denn wir begegnen in unsrem so ausgeübten Mitleiden dem Leiden überhaupt, abgesehen von jeder Persönlichkeit. [...] Somit macht mein Mitleiden das Leiden des andren zu einer Wahrheit, und je geringer das Wesen ist, mit dem ich leiden kann, desto ausgedehnter und umfassender ist der Kreis, der überhaupt meiner Empfindung nahe liegt.“

Dafür, das Mitleiden den Tieren gegenüber höher zu setzen, führt Wagner aber noch einen weiteren Grund an, der zugleich einen bedeutungsvollen Übergang von der ethischen zur religionsphilosophischen Dimension der Thematik anzeigt:

„Ich bin mir aber auch darüber klar geworden, warum ich mit niederen Naturen sogar mehr Mitleiden haben kann, als mit höheren. Die höhere Natur ist, was sie ist, eben dadurch, dass sie durch das eigene Leiden zur Höhe der Resignation erhoben wird, oder zu dieser Erhebung die Anlagen in sich hat, und sie pflegt. Sie steht mir unmittelbar nah, ist mir gleich, und mit ihr gelange ich zur Mitfreude. Desshalb habe ich, im Grunde genommen, mit Menschen weniger Mitleiden, als mit Thieren. Diesen sehe ich die Anlage zur Erhebung über das Leiden, zur Resignation und ihrer tiefen, göttlichen Beruhigung, gänzlich versagt. Kommen sie daher, wie diess durch Gequältwerden geschieht, in den Fall des Leidens, so sehe ich mit eigener, qualvoller Verzweiflung eben nur das absolute, Erlösungs-lose Leiden, ohne jeden höheren Zweck, mit der einzigen Befreiung durch den Tod, somit durch die Bekräftigung dessen, es sei besser gewesen, wenn es gar nicht erst zum Dasein gelangt wäre. Wenn daher dieses Leiden einen Zweck haben kann, so ist dies einzig durch Erweckung des Mitleidens im Menschen, der dadurch das verfehlte Dasein des Thieres in sich aufnimmt, und zum Erlöser der Welt wird, indem er überhaupt den Irrthum alles Daseins erkennt. (Diese Bedeutung wird Dir einmal aus dem dritten Akte des Parzival, am Charfreitagmorgen, klar werden.) Diese Anlage zur Welterlösung durch das Mitleiden im Menschen, aber unentwickelt, und recht geflissentlich unausgebildet verkommen zu sehen, macht mir nun eben den Menschen so widerwärtig, und schwächt mein Mitleiden mit ihm bis zur gänzlichen Empfindungslosigkeit gegen seine Noth. Er hat in seiner Noth den Weg zur Erlösung, der eben dem Thiere verschlossen ist; erkennt er diesen nicht, sondern will er sich ihn durchaus versperrt halten, so drängt es mich dagegen, ihm diese Thüre gerade recht weit aufzuschlagen, und ich kann bis zur Grausamkeit gehen, ihm die Noth des Leidens zum Bewusstsein zu bringen.“

¹² Schopenhauer (vgl. z. B. Preisschrift über die Grundlage der Moral, in: Die beiden Grundprobleme der Ethik, Frankfurt 1841, 105–278, zum Mitleid mit Tieren 243–249) intendiert eine Gleichursprünglichkeit und damit Gleichwertigkeit des Mitleidens mit (Mit-)Mensch und Tier, aufgrund derer er sogar bereit ist, das Leiden der Tiere mit dem des Menschen ethisch aufzurechnen und bei Ausschlag zugunsten des Menschen auch Tierleiden und vor allem Fleischnahrung zuzulassen: „Daß übrigens Mitleid mit Thieren nicht so weit führen muß, daß wir, wie die Bramanen, uns der thierischen Nahrung zu enthalten hätten, beruht darauf, dass in der Natur die Fähigkeit zum Leiden gleichen Schritt hält mit der Intelligenz: weshalb der Mensch durch Entbehrung der thierischen Nahrung, zumal im Norden, mehr leiden würde, als das Thier durch einen schnellen und stets unvorhergesehenen Tod. Nach demselben Maaßstabe läßt der Mensch das Thier für sich arbeiten, und nur das Uebermaaß der aufgelegten Anstrengung wird zur Grausamkeit“ (ebd., 249).

Die Tiere verdienen also deshalb mehr Mitleid, weil sie, anders als der durch seinen Intellekt höher begabte Mensch, sich nicht selbstbestimmt erkennend und handelnd durch einen Akt der Verneinung des Willens zum Leben von ihrem Leiden befreien können. Das Mitleiden mit den Tieren ist bei Wagner also paradoxerweise, aber im Sinne des philosophischen Willenspessimismus konsequent, äquivalent mit der Erkenntnis, dass es besser wäre, wenn das Tier *nicht* wäre. Nicht genug mit dieser Widersinnigkeit: Die besagte Erkenntnis soll auch ethisch-praktisch in einem Handeln resultieren, das diese bei den Tieren fehlende Fähigkeit zur Selbstnegation ihrer „verfehlten“ individuierten Existenz substituierend übernimmt. Das Mitleid mit den Tieren tendiert also in Theorie und Praxis auf eine Vernichtung des Tieres, die aber, anders als das fühllos grausame Schlachten von Tieren durch den Menschen, nicht aus egoistischer Gier, sondern eben aus kognitiv und empathisch positivem Mitleiden mit der animalischen Kreatur geschieht. Diese Kompensation einer in der tierischen Naturanlage fehlenden *Verneinung* durch eine nur dem Menschen im gebotenen Verhältnis zum Tier mögliche mitleidende *Vernichtung* fasst Wagner schließlich unter einen Begriff, der in der (christlichen) Religion geläufig ist, dort aber mit denkbar konträren Sinnassoziationen verbunden ist: Die Tierverschlingung aus Mitleid ist und darin geschieht: die „Erlösung der Welt“!

Damit ist die religionsphilosophische Seite der Wagner'schen ‚Tierliebe‘ angesprochen. Auch diese kommt durch eine Radikalisierung Schopenhauer'scher Ansätze zustande. Wenn bereits Schopenhauer den Ergebnis-Zustand der philosophisch begründeten Willensverneinung (und im Hinblick auf dieses Ziel auch den Vollzug) als „Erlösung“ bezeichnet,¹³ so gibt er damit zu verstehen, dass dieser nicht mehr intellektuell-begrifflich erfasst, sondern nur mehr jenseits der Vernunft religiös-spirituell-mystisch erlebt werden kann. Von dieser Kulmination in religiösen Kategorien her hat die Willens-Philosophie Schopenhauers rückwirkend auch eine Neuinterpretation der traditionellen Vorstellungswelt der Religion(en) zur Folge. Wenn Schopenhauer – erstmals in der Philosophiegeschichte – den metaphysischen Grund der Welt durchwegs negativ konnotiert, dann ist dies freilich mit allen Formen von Theismus unvereinbar. Besonders die Ablehnung eines theistischen Schöpfungsglaubens findet Wagners Zustimmung. Wenn trotzdem von etwas Göttlichem die Rede sein soll (was in der Wagner-Rezeption nach wie vor für einige Verwirrung sorgt), dann kann dies nur als die welt- und subjektimmanente Kraft der Erlösung durch Verneinung angenommen werden.¹⁴ Diese religionsphilosophische Position hat nun bereits für Schopenhauer eine schwerwiegende religionsgeschichtliche Konse-

¹³ Vgl. z. B. *Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. II, Ergänzungen zum 4. Buch, Kap. 48 (= Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke 3), Leipzig 1873, 723.

¹⁴ Offenbar gab es angeregte Gespräche zwischen Wagner und seiner Frau, in welchen Cosima (immerhin die Tochter von Franz Liszt, der 1865 die niederen katholischen Kleriker-Weihen empfangt!) ausnahmsweise sogar ihrem Mann in Religionsfragen zu widersprechen wagte, was den Unterschied zwischen einer traditionell theistischen und der nicht-theistischen (Privat-)Religion Wagners deutlich bestätigt: „Ich [Cosima] sage ihm, ich wüßte, warum ich Gott liebte, ihm dankte, R.: Ja, nicht der Gott, der die Welt geschaffen, sondern der, der aus ihr führt.“ Und: „Unsere letzten Worte gestern waren über die Gottheit; ich [Cosima]: Ich muß an sie glauben, mein Unwert und mein Glück führen mich zum Glauben, er [Wagner]: Den ersten Teil, deinen Unwert, mußst du schon streichen; die Gottheit ist die Natur, der Wille, der Erlösung sucht und, mit Darwin zu reden, die Starken sich aussucht, um diese Erlösung zu vollbringen.“ (*Wagner, Die Tagebücher* [wie Anm. 1], Einträge zum 2. März und 24. Januar 1878, Bd. III: 1878–1880, 52 und 39 f.).

quenz: Da der theistische Glaube an einen guten Schöpfergott durch das Alte Testament eingeführt wurde, bedeutet sie zugleich eine Loslösung vom jüdischen Erbe der europäischen (Religions-)Kultur, die Schopenhauer mit einigem Eifer auch ausdrücklich einfordert.¹⁵ Zu diesem Abfall vom „Judenweltmacher Jehova“¹⁶ musste Wagner nicht erst überredet werden:

„Mir fiel es schon längst schwer, dem steten Andrang der Erscheinungen auf meine Erkenntniß gegenüber, mich auf optimistischen Füßen zu erhalten, und Freund Sch[openhauer] half mit seiner enormen Kraft eben nur, den letzten jüdischen Aberglauben auszutreiben, um, zwar mit großem Schmerze, aber mit dem Troste, die letzte willkürliche Täuschung von mir geworfen zu haben, mich so frei zu machen, als man eben sein kann.“¹⁷

Mit dem („nur“ auf bestimmte religiöse Vorstellungen bezogenen) Anti-Judaismus schlug Schopenhauer also in eine schon weit offene Kerbe, womit er Wagner nur eine (religions-)philosophische Legitimation für seinen bereits vorab kunsttheoretisch grundierten (auf ‚die Juden‘ als Ethnie generell bezogenen) Antisemitismus lieferte. In seinem Pamphlet *Das Judentum in der Musik* vertrat Wagner bereits 1850 die These, dass die Juden aufgrund ihrer Fremdartigkeit keine Wurzeln im Boden, in der geschichtlich gewordenen Gemeinschaft und der Sprache hätten und demzufolge nicht zu genuiner künstlerischer Kreativität fähig wären, sondern nur zu künstelndem Nachahmen. Als Grund für dieses kulturzersetzende Defizit benennt Wagner einen Fluch, den er mit einer Gestalt des mittelalterlich-christlichen Antisemitismus in Verbindung bringt, dem ‚Ewigen (oder Wandernden) Juden‘ Ahasver. Der Legende nach verlachte dieser Jesus auf dessen Kreuzweg und wurde dafür verflucht, ewig ruhelos durch die Welt wandern zu müssen und den Tod zu begehren, ohne je sterben zu können.¹⁸ Am Ende seines Aufsatzes entdeckt Wagner aber doch einen Weg zu einer „Erlösung“ des ahasverischen Judentums:

„Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für den Juden aber zu allernächst so viel als: aufhören, Jude zu sein. [...] Nehmt [sc. ihr Juden; M. Th.] rücksichtslos an diesem, durch Selbstvernichtung wiedergebärenden Erlösungswerke theil, so sind wir einig und ununterschieden! Aber bedenkt, daß nur Eines eure Erlösung von dem auf euch lastenden Fluche sein kann: die Erlösung Ahasvers, – der *Untergang!*“¹⁹

¹⁵ Vgl. z. B. *Arthur Schopenhauer*, Parerga und Paralipomena, Zweiter Band, Kap. 12: Nachträge zur Lehre vom Leiden der Welt, § 157 (= Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke 6), Leipzig 1874, 322: „Aber so ein Gott Jehova, der *animi causa* und *de gaieté de cœur* [= aus einer Laune und zum Vergnügen; M. Th.] diese Welt der Noth und des Jammers hervorbringt und dann noch gar sich selber Beifall klatscht, mit *πάντα καλά* [= ‚Es war sehr gut‘ (Gen 1,31); M. Th.], – Das ist nicht zu ertragen. Sehn wir also in dieser Hinsicht die Judenreligion den niedrigsten Rang unter den Glaubenslehren civilisirter Völker einnehmen.“

¹⁶ *Wagner*, Publikum und Popularität, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (wie Anm. 5), Bd. X, 87.

¹⁷ *Wagner*, Briefe an August Röckel (wie Anm. 9), 54 [vom Frühjahr 1855].

¹⁸ Zu Herkunft und Metamorphosen im Blick auf Wagners vieldeutige Aneignungen dieser Gestalt, zu der auch ein Bekenntnis Wagners zu seiner eigenen Ahasver-Natur gehört: *Dieter Borchmeyer*, *Richard Wagner: Ahasvers Wandlungen*, Frankfurt a. M. 2002.

¹⁹ *Richard Wagner*, *Das Judentum in der Musik*, Leipzig 1869 (= von Wagner selbst erweiterte Neuauflage), 32.

Die einzige Erlösungsmöglichkeit für die Juden besteht also darin, nicht mehr Juden zu sein. Diese Perspektive ist im Kontext in doppelter Hinsicht widersprüchlich: einmal, weil sie die am Beginn des Aufsatzes durch ethnische (Nicht-)Zugehörigkeit begründeten Eigenschaften der Juden für zivilisatorisch aufhebbar hält, zum anderen, weil diese Wiedergeburt durch Vernichtung der jüdischen Identität explizit als Selbsterlösung durch die und von den Juden eingefordert wird, was der ‚Logik‘ des über Ahasver verhängten Fluches widerspricht. Wagner hat diese Widersprüche offenbar geahnt und in doppelter Weise ‚korrigiert‘. Zum einen lässt er den nach dem Vorbild des Ahasver gestalteten *Fliegenden Holländer* die ersehnte Erlösung in der Vernichtung nur mehr sehnlich erhoffen und verzweifelt erleben: „Wann alle Toten auferstehn, / dann werde ich in Nichts vergehn! / Ihr Welten, endet euren Lauf! / Ew’ge Vernichtung, nimm mich auf!“²⁰ Zum anderen will er für diese erlösende Vernichtung durchaus auch die externe Anwendung von Zwang nicht grundsätzlich ausschließen: „Ob der Verfall unsrer Cultur durch eine gewaltsame Auswerfung des zersetzenden fremden Elementes aufgehalten werden könne, vermag ich nicht zu beurtheilen, weil hierzu Kräfte gehören müßten, deren Vorhandensein mir unbekannt ist.“²¹ Schließlich kommt er in Gesprächen mit Cosima zu dem Schluss, dass die Juden das Schicksal der von ihnen zugrunde gerichteten Kultur teilen und daher ausgerechnet in einem Theaterbrand einer physischen Vernichtung anheimfallen sollen: „Daß 416 Israeliten bei dem Brand [sc. eines Theaters in Wien] umkamen, steigert R.s Teilnahme für das Unglück nicht. [...] Er sagt in heftigem Scherz, es sollten alle Juden in einer Aufführung des ‚Nathan‘ verbrennen.“²²

Obwohl Richard Wagner Judenfeindschaft im negativen und Tierliebe im positiven Sinne nachgesagt werden und man sich fragt, wie das eine mit dem anderen zusammenpasst, ist es ebenso auffällig und zunächst überraschend, dass er offenbar für den ‚Umgang‘ mit Juden und Tieren philosophisch wie religiös ähnlich begründete ethische Direktiven gibt. Von beiden wird ausgesagt, dass sie besser nicht sein sollten, was sie sind, zu einer Verneinung ihres Lebenswillens aber selbst nicht die Kraft haben, weswegen sie eines vernichtenden Erlösungsgeschehens bedürfen, der letztlich sogar als Akt des Mitleidens gefasst werden kann.²³ Bei der vergleichbaren Lage des Befundes gibt es doch einen wesentlichen Unterschied: Während die Tiere von Natur aus nicht anders können, haben die Juden ihre Situation durch die Lebensbejahung ihres optimistischen Schöpfungstheismus selbst verschuldet. Durch letzteren haben sie sich zur selbsterlösenden Weltverneinung wie zum welterlösenden Mitleiden gleichermaßen unfähig gemacht. Obwohl eine ähnliche Symptomatik vorliegt, verhalten sich Juden und Tiere dabei wie Täter und Opfer. Bereits Schopenhauer buchstabiert diesen verqueren Zusammenhang in

²⁰ Richard Wagner, *Der fliegende Holländer*, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (wie Anm. 5), Bd. I, 261.

²¹ Wagner, *Das Judentum in der Musik* (wie Anm. 19), 57 (= in der Neuauflage zugefügter Teil).

²² Wagner, *Die Tagebücher* (wie Anm. 1), Einträge zum 17. und 18. Dezember 1881, Bd. IV: 1881–1883, 852.

²³ ‚Erlösungsantisemitismus‘ bedeutet bei Wagner nicht nur die Erlösung der Kultur vom Judentum, sondern schließlich auch die Erlösung der Juden von sich selbst; vgl. Saul Friedländer, *Bayreuth und der Erlösungsantisemitismus*, in: Dieter Borchmeyer u. a. (Hg.), *Richard Wagner und die Juden*, Stuttgart 2000, 9–18, hier 10 f.

dem Sinne aus, dass der auf den jüdisch-alttestamentlichen Einfluss zurückgehende abendländische Anthropozentrismus als Ursache für das Tierleiden anzusehen sei.²⁴ Hier schließt sich der Kreis vom Anti-Judaismus zur Tiererlösung.

Im Blick auf die mit beklemmender Wirkung beanspruchte Stringenz dieser Argumentation ist es überraschend, dass Schopenhauer, und Wagner wird ihm darin wieder nur zu gerne folgen, eine bedeutsame Ausnahme von diesem Zirkelschluss zulässt: keine geringere als die Gestalt Jesu Christi. Die Fehlentwicklungen der bisherigen Christologien von den Evangelien an hätten ihren Grund nach Schopenhauer darin, dass Jesus von seiner empirischen Erscheinung in der Vorstellungswelt her aufgefasst wurde. Versteht man ihn von der allgemeinen willensmetaphysischen Idee her, dann erweist er sich als symbolische Personifikation der mitleidsvollen Verneinung des Willens zum Leben.²⁵ Mit der Erkenntnis Jesu als Inkarnation der willenspessimistischen Erlösungsidee erscheint auch die empirische Religionsgeschichte in einem ganz neuen Licht – und siehe da, Christus erweist sich plötzlich als Tiererlöser indischen Ursprungs:

„Daß die Moral des Christenthums die Thiere nicht berücksichtigt, ist ein Mangel derselben, den es besser ist einzugestehen, als zu perpetuieren, und über den man sich um so mehr wundern muß, als diese Moral im Uebrigen die grösste Uebereinstimmung zeigt mit der des Brahmanismus und Buddhismus, bloß weniger stark ausgedrückt und nicht bis zu den Extremen durchgeführt ist; daher man kaum zweifeln kann, daß sie, wie auch die Idee von einem Mensch gewordenen Gotte (Avatar) aus Indien stammt und über Aegypten nach Judäa gekommen seyn mag; so daß das Christenthum ein Abglanz Indischen Urlichtes von den Ruinen Aegyptens wäre, welcher aber leider auf Jüdischen Boden fiel.“²⁶

„Ja, mir hat Schopenhauer das Christentum erschlossen“²⁷ – bekennt Wagner und bezieht sich dabei bevorzugt auf die Herauslösung der Christusgestalt aus der jüdischen Landschaft, wobei er deren indisch-asiatische Verortung über die spekulative Ableitung in Schopenhauers Willensphilosophie hinaus durch religionsgeschichtliche Beweise bestätigt sieht:

²⁴ Vgl. z. B. *Schopenhauer*, Preisschrift über die Grundlage der Moral (wie Anm. 12), 105–278, hier 243 f.

²⁵ Vgl. z. B. *Schopenhauer*, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (wie Anm. 10), 4. Buch, § 70, 480.

²⁶ *Schopenhauer*, Preisschrift über die Grundlage der Moral (wie Anm. 12), 246.

²⁷ *Wagner*, *Die Tagebücher* (wie Anm. 1), Eintrag zum 19. Februar 1879, Bd. III: 1878–1880, 307. Die hintergründigen Zusammenhänge der religionsphilosophischen Begründung von Wagners Tierethos mit seiner Schopenhauer-Rezeption wurden bereits von Nietzsche durchschaut und pointiert zur Sprache gebracht: „Schopenhauerisch ist Wagner's Hass gegen die Juden, denen er selbst in ihrer grössten That nicht gerecht zu werden vermag: die Juden sind ja die Erfinder des Christenthums! Schopenhauerisch ist der Versuch Wagner's, das Christenthum als ein verwehtes Korn des Buddhismus aufzufassen und für Europa, unter zeitweiliger Annäherung an katholisch-christliche Formeln und Empfindungen, ein buddhistisches Zeitalter vorzubereiten. Schopenhauerisch ist Wagner's Predigt zugunsten der Barmherzigkeit im Verkehre mit Tieren; Schopenhauers Vorgänger hierin war bekanntlich Voltaire, der vielleicht auch schon, gleich seinen Nachfolgern, seinen Hass gegen gewisse Dinge und Menschen als Barmherzigkeit gegen Tiere zu verkleiden wusste“ (*Friedrich Nietzsche*, *Die fröhliche Wissenschaft*, Zweites Buch, 99, in: *Sämtliche Werke. Krit. Studienausg.*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1980, Bd. 3, 456).

„Die neuesten wissenschaftlichen Forschungen haben es auch als ganz unwiderleglich begründet, daß der ursprüngliche Gedanke des Christenthums seine Heimat in Indien hat: die ungeheure Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, diesen reinen, durchaus weltverachtenden und dem Willen zum Leben abgewandten Gedanken auf den fruchtlosen Stamm des Judenthums zu pflanzen, hat einzig alle die Widersprüche verursacht, die bis heute das Christenthum so traurig entstellt und fast unkenntlich gemacht haben. Der eigentliche Kern des Judenthums ist aber jener geist- und herzlose Optimismus.“²⁸

Auf den Spuren Schopenhauers führt Wagner den von Gleizès übernommenen ‚vegetarischen‘ Christus also vom theistischen Judäa zurück ins weltverneinende Indien, um ihn von dort her in die Gegenwart seines Bayreuth auch als Tier-Erlöser hinüber zu ‚retten‘.

1.4 Quelle 3: Die Rassentheorie von Gobineau zur heldischen Reinigung des Blutes

Wenngleich Wagner durch seine Schopenhauer’sche Lesart dem von Gleizès für die Christusfigur postulierten Vegetarismus eine höhere philosophische Plausibilität verleihen kann, bleiben dennoch die von Cosima bemerkten Spannungen zwischen diesen beiden Quellen. Diese beruhen vor allem darauf, dass Gleizès an die Pflanzennahrung eine physiologische De- und Regenerationsgeschichte knüpft, Schopenhauer an das Tier-Mitleid hingegen einen gnostischen Erlösungsprozess.²⁹ In seinem letzten abgeschlossenen Traktat *Heldentum und Christentum* (1881) sucht Wagner einen Ausgleich zwischen diesen beiden Positionen, den er ausgerechnet auf der Grundlage des rassentheoretischen Werkes *Essai sur l’inégalité des races humaines (Versuch über die Ungleichheit der Menschenrassen; 1853–1855)* des mit ihm befreundeten Grafen Joseph-Arthur de Gobineau möglich sieht.

²⁸ Wagner, Briefe an August Röckel (wie Anm. 9), 60 f. [vom Frühjahr 1855]. Derselbe Gedanke mit explizitem Bezug auf das „leidende Thier“ im Brief Wagners an Franz Liszt vom 7. Juni 1855, in: Wagner; Liszt, Briefwechsel (wie Anm. 8), 83 f. Zur Buddhismus-Rezeption Wagners neuerdings: *Danielle Buschinger*, Durch Mitleid wissend. Wagner und der Buddhismus, Würzburg 2017. Auf dem Hintergrund dieser religionsgeschichtlichen Konstruktion ist die Annahme von *Hartwich*, Jüdische Theosophie in Richard Wagners Parsifal (wie Anm. 6), 111, wenig glaubhaft, dass Wagner mit den (im eingangs zitierten Text aus *Religion und Kunst*) genannten, aber nicht näher spezifizierten vegetarischen Genossenschaften aus der Zeit zwischen Pythagoras und Jesus *genuin* jüdische Asketenströmungen (Therapeuten, Essener) meinte, welche Jesus den vegetarischen Gedanken und Lebensstil tradiert haben sollten. Vgl. auch die Kontrastierung des (mit-)leidenden Erlösers am Kreuz mit dem zornigen und strafenden Schöpfergott der Juden in: *Wagner*, Religion und Kunst (wie Anm. 5), 215 f.

²⁹ Dass es bei Schopenhauer im menschlichen Tiervershältnis nicht primär um leibliche Ernährungsfragen geht, sondern ein intellektuelles Mitleiden intendiert ist, zeigt sich im Einsatz Schopenhauers auch gegen medizinische Tierversuche, vgl. z. B. *Schopenhauer*, Die Welt als Wille und Vorstellung (wie Anm. 10), 4. Buch, § 66, 440, eine Ablehnung, die Wagner in theoretischem und praktischem Engagement verstärkt teilt, dazu: *Ulrich Tröhler; Joachim Thiery*, Richard Wagner als Gegner von Tierversuchen – ein visionärer Zivilisationskritiker, in: Stollberg u. a. (Hg.), *wagnerspectrum* (wie Anm. 6), 73–104.

Gemäß der befremdlich merkwürdigen ‚Theologie‘ dieses Wagner’schen Aufsatzes, den der Autor selbst nach einer späteren Relektüre tatsächlich „für sein Bestes“³⁰ hielt, lässt er die Degeneration von der ursprünglichen Pflanzen- zur späteren Fleischnahrung in einer Verderbnis des Blutes resultieren, die gemäß Gobineau mit einer Vermischung von edleren und niedrigeren Rassen einhergehe. Die weiße Rasse gilt ihm als die höchste, was Wagner auf die im Schopenhauer’schen Sinn gefasste Fähigkeit zu bewusstem Leiden zurückführt, wie er sie bei den griechischen und germanischen Helden findet, auch bei den asketischen Heiligen der christlichen Kirche, aber nur insofern diese arisch und nicht, wie in der römisch-katholischen Kirche, der Abstammung nach lateinisch-semitisch verunreinigt seien. Daher bedürfe es einer regenerierenden Reinigung des Blutes durch ein Antidot, das Wagner aus dem Blut des Erlösers am Kreuze und im sakramentalen Mahlquellen sieht:

„Das Blut des Heilandes, von seinem Haupte, aus seinen Wunden am Kreuze fließend, – wer wollte frevelnd fragen, ob es der weißen, oder welcher Rasse sonst angehörte? Wenn wir es göttlich nennen, so dürfte seiner Quelle ahnungsvoll einzig in dem, was wir als die Einheit der menschlichen Gattung ausmachend bezeichneten, zu nahen sein, nämlich in der Fähigkeit zu bewusstem Leiden. Diese Fähigkeit müssen wir als die letzte Stufe betrachten, welche die Natur in der aufsteigenden Reihe ihrer Bildungen erreichte; von hier an bringt sie keine neuen, höheren Gattungen mehr hervor, denn in dieser, des bewußten Leidens fähigen Gattung erreicht sie selbst ihre einzige Freiheit durch Aufhebung des rastlos sich selbst widerstreitenden Willens. Der unerforschliche Urgrund dieses Willens, wie er in Zeit und Raum unmöglich aufzuweisen ist, wird uns nur in jener Aufhebung kund, wo er als Wollen der Erlösung göttlich erscheint. Fanden wir nun dem Blute der sogenannten weißen Rasse die Fähigkeit des bewussten Leidens in besonderem Grade zu eigen, so müssen wir jetzt im Blute des Heilandes den Inbegriff des bewußt wollenden Leidens selbst erkennen, das als göttliches Mitleiden durch die ganze menschliche Gattung, als Urquell derselben, sich ergießt.“³¹

Die Frage nach der „Rasse“ des am Kreuz und im Mahlsakrament vergossenen Blutes Jesu ist freilich in der traditionellen Theologie nicht geläufig, nicht etwa weil sie unwichtig, sondern weil sie ‚natürlich‘ immer schon fraglos klar ist: Seiner physischen (Blut-)Abstammung nach war Jesus Jude! Es ist die jüdische Vereinnahmung, die Wagner als Frevel an der Christusgestalt abwehren will. Dies gelingt allerdings nur zum Preis der Widersinnigkeit, dass ausgerechnet das im Kontext einer Rassentheorie gedeutete Blut Jesu als rassenlos angenommen und in seinen ‚rein‘ willensphilosophisch gefassten Eigenschaften mit den Qualitäten des Blutes der weißen Rasse identifiziert wird. Wagners religionsphilosophisch-,wissenschaftliche‘ Begründung des vegetarischen (Tier-)Erlösers kulminiert damit in einem *sacrificium intellectus*.

³⁰ Wagner, Die Tagebücher (wie Anm. 1), Eintrag zum 9. Februar 1883, Bd. IV: 1881–1883, 1109.

³¹ Richard Wagner, Heldentum und Christentum, in: Sämtliche Schriften und Dichtungen (wie Anm. 5), Bd. X, 280 f.; vgl. das Kapitel „Wagners Rassendenken: Adaption biologischer und kulturphilosophischer Rassentheorien nach Darwin, Gleizès und Gobineau“, in: Hein, Richard Wagners Kunstprogramm (wie Anm. 6), 278–284.

2. ‚Parsifal‘ als Drama der vegetarischen Erlösung?

Der Kontext, in dem Wagner seine Idee des vegetarischen Tier-Erlösers vorträgt, ist die Schrift *Religion und Kunst* (1880). Deren Hauptgedanke lautet, gleich im Eröffnungssatz, dass die Kunst in Anbetracht einer zur Künstlichkeit degenerierten Religion die Aufgabe habe, den Kern der Religion zu retten, indem sie die Inhalte der Religion symbolisch nimmt und so auf ihre eigentliche, nicht dogmatisch fassbare Wahrheit hin transparent macht.³² Die Kunst wird damit zum Ort erklärt, wo alle theologischen Wahrheiten in der ursprünglichen Reinheit ihrer Sinnfülle (wieder) zur Gegebenheit kommen (können). Von daher ist es nicht nur naheliegend, sondern sogar geboten, zu fragen, ob Wagners in derselben Schrift vertretene Lehre vom vegetarischen Christus in seinen musikdramatischen Werken eine Entsprechung findet und wie sich eine solche zu dem theoretisch formulierten Ideal verhält. Nicht nur wegen der zeitgleichen Entstehung, sondern vor allem im Blick auf die zahlreichen inhaltlichen Konvergenzen ist dabei natürlich an Wagners letztes Werk zu denken, den von ihm singular (sowohl der Wortprägung als auch der exklusiven Bayreuther Funktion nach) als „Bühnenweihfestspiel“ bestimmten *Parsifal* (abgeschlossen 1882). Die Aussagen aus *Religion und Kunst* geben aber auch unmissverständlich vor, wie diese Relation *nicht* verstanden werden soll: Im Wagner'schen Sinne ist ein Musikdrama nie bloß eine sekundäre Umsetzung einer vorgegebenen Idee, sondern umgekehrt deren eigentlicher Wahrheitsgrund. Kunstwerk und Theorie verhalten sich also wie Wille und Vorstellung oder wie Musik und Handlung innerhalb des Musikdramas: In intellektuellen Begriffen und erzähl- bzw. darstellbaren Handlungen gelangt nur das in eingeschränkter und uneigentlicher Weise zur Sichtbarkeit, was in der Musik originär in unbeschreiblicher Willensfülle erklingt.³³ Wenngleich Wagner nicht nur mit seinen Musikdramen, sondern auch mit seiner Schöpfung ‚Bayreuth‘ durchaus ein ideologisches Programm verfolgte,³⁴ so sind seine Kunstwerke nie nur darauf zu reduzieren (was Wagner-Kritiker gerne tun), aber natürlich auch nicht davon zu ‚absolvieren‘ (wozu Wagnerianer tendieren, beide besonders nach der Wirkungsgeschichte Wagners im Nationalsozialismus).

³² Wagner, *Religion und Kunst* (wie Anm. 5), 211 f.

³³ In diesem Sinne bezeichnete Wagner seine Dramen als „ersichtlich gewordene Taten der Musik“, vgl. *Richard Wagner*, Über die Benennung „Musikdrama“, in: *Sämtliche Schriften und Dichtungen* (wie Anm. 5), Bd. IX, 302–308, hier 306.

³⁴ Im Bezug auf den *Parsifal* deutet Wagner den ideologischen Zweck des Werkes in einer vielsagenden Analogie an: „Gobineau sagt, die Germanen waren die letzte Karte, welche die Natur auszuspielen hatte, Parsifal ist meine letzte Karte.“ (*Wagner*, Die Tagebücher [wie Anm. 1], Eintrag zum 28. März 1881, Bd. IV: 1881–1883, 718).

Im Sinne dieser Verhältnisbestimmung gilt es also nicht etwa bloß zu verifizieren, ob das Konzept des vegetarischen Christus im *Parsifal* lediglich vertont ist.³⁵ Es muss vielmehr umgekehrt gefragt werden, ob die Ideologie des Tier-Erlösers erst vom *Parsifal* her generiert und in ihrer eigentlichen Bedeutung verstehbar wird. Das neuartige christologische Konzept wäre dann nicht die eigentliche Wahrheit des *Parsifal*, sondern ein relativ gelungener Versuch, den musikalischen Gehalt des Kunstwerkes auf den Begriff zu bringen.³⁶ Für dieses sekundäre Reflexionsverhältnis spricht auch die Tatsache, dass Wagner zwei der drei maßgeblichen Quellen für seine Konzeption des vegetarischen Christus erst Jahre nach dem ersten Prosaentwurf zur Bühnenhandlung des *Parsifal* (1865) zur Kenntnis bekam: Gleizès ab 1880 und Gobineau ab 1881. Wenn also die Figur des vegetarischen Christus weder dem Wort noch dem Gedanken nach in der Konzeption des *Parsifal* explizit vorkommen konnte, so ist daraus nicht der Umkehrschluss zu ziehen, dass es keine impliziten Bezüge dazu gibt. Wie bei Jesus allgemein, der im Text des *Parsifal* nicht ein einziges Mal dem Namen nach genannt wird, aber als Referenzpunkt allgegenwärtig ist, könnte es sich umso mehr bei dem ihm von Wagner spezifisch zugeschriebenen Vegetarismus verhalten. Wo lassen sich also verborgene Bezüge zwischen dem musikdramatischen Gehalt des *Parsifal* und dem christologischen Konzept des vegetarischen Tier-Erlösers entdecken?

2.1 Brot und Wein des Grals-Mahles

Wie schlüssig sich eine derartige Beziehung ergibt, zeigt sich gleich darin, dass man gar nicht lange danach suchen muss, man braucht gar nicht einmal zu warten, bis der Vorhang aufgeht! Bereits im ersten Takt des instrumentalen Vorspieles wird dieses intime Verhältnis einfühlsam rein musikalisch begründet. Die Tonfolge, mit der das Werk einsetzt, wird später in der zentralen Gralsszene des ersten Aktes den Einsetzungsworten Jesu beim letzten Abendmahl „Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut“ (27)³⁷ un-

³⁵ Diese Tendenz dominiert bei *Jost Hermand*, Richard Wagner: *Parsifal* (1882). Die vegetarische Botschaft seiner letzten Bekenntnisoper, in: ders., *Glanz und Elend der deutschen Oper*, Köln u. a. 2008, 131–149. Dieselbe Hermeneutik direkter Entsprechung kann auch zum gegenteiligen Ergebnis führen: Nicht nur keine Zusammenhänge entdeckt, sondern gar Widersprüche zwischen Wagners Vegetarismus-Idee und dem *Parsifal* sieht *Thomas Henneberger*, *Der Kern des Ganzen? Beobachtungen und Überlegungen zur Bedeutung des Abendmahls in Wagners „Parsifal“ und zu dessen Bezeichnung als „Bühnenweihfestspiel“*, in: *Dietrich Korsch* (Hg.), *Religion der Liebe. Drei Fallstudien zur Oper in theologisch-musikästhetischer Betrachtung*, Leipzig 2018, 201–259, hier 241.

³⁶ In diese Richtung geht die Deutung der vegetarischen Dimension des *Parsifal* bei *Gruber*, *Parsifal als esoterischer Generator* (wie Anm. 6), 123–127. Allerdings verkennt die Autorin die *relative* Wahrheit des theoretischen Konstrukts wenn sie schreibt (ebd., 126): „Nichtsdestoweniger gibt diese Selbstdeutung eben *keinen* Anhalt für eine Interpretation des Werkes. Sie ist nichts als eine Geschichte, die sich der Künstler angesichts der Komplexität seines Produktes selbst erzählt und bald wieder zugunsten einer anderen vergißt.“ Wengleich eine begriffliche Deutung den musikalischen Fluss nie erschöpfen kann, so ist sie dennoch nicht beliebig, sondern beschränkt sich eben auf die Erfassung eines aus dem Kunstwillen hervorgehenden und somit in diesem durchaus vor-enthaltenen Aspektes.

³⁷ Die Seitenangaben zu Textziten aus *Parsifal* beziehen sich auf die Ausgabe: *Richard Wagner*, *Parsifal*. Ein Bühnenweihfestspiel in drei Aufzügen, hg. und eingeleitet von Wilhelm Zentner (= Reclam Universalbibliothek 5640), Stuttgart 1950 (Neuauf. 1991). Wird *Parsifal* kursiv gesetzt, so ist damit das Bühnenwerk gemeint, in regulärer Schreibweise benennt Parsifal die Titelfigur als Person innerhalb der Handlung.

terlegt und daher als Liebesmahl-Motiv bezeichnet. So wird schon am Anfang hörbar, was mit der Elevation des Grales in der Schlusszene endlich sichtbar wird, dass es sich beim Kreisgang des *Parsifal* primär um ein Drama des Gralsmahles handelt. Wenn Wagner in seiner Idee des vegetarischen Erlösers die christologische Prädikation überraschenderweise aus dem Bereich der Ernährung gewinnt, dann entspricht dies unmittelbar dem Ansatzpunkt des *Parsifal*. „Wer ist der Gral?“ (23) lautet daher auch im Werk selbst die entscheidende Frage Parsifals. In Wagners Adaption der Gralslegende wird erzählt (17), dass der Gral jenes „Weihgefäß“ ist, woraus der Heiland „beim letzten Liebesmahle“ trank, „darein am Kreuz sein göttlich Blut auch floss“. Diese „heilig edle Schale“ wurde zusammen mit dem „Lanzenspeer, der dies vergoß“, von Engeln einst dem heldenhaften König Titurel übergeben, damit die „Wunderkräfte“ dieser „Zeugengüter“ seine Ritterschaft in einer Zeit, da „des Glaubens Reich“ durch „wilder Feinde List und Macht“ bedroht war, „zu höchsten Rettungswerken [...] stärken“. Diesem „Heiltum“ erbaute Titurel ein burgartiges „Heiligtum“, in dessen zentralem Kuppelsaal er eine Gemeinschaft sündenlos „Reiner“ Tag für Tag zu einem Gralsmahl versammelt.

Über diese kult- und lebenspraktisch handlungsgenerierenden Herkunftsbedeutungen hinaus wird der Gral im *Parsifal* auch zum Gefäß für Wagners eigenartige Liebesmahl-Theologie. In der wirkungsvoll inszenierten Gralsmahlszene am Ende des 1. Aktes wird dazu zunächst eine von einem unsichtbaren Jünglings-Chor „aus der mittleren Höhe“ zart intonierte Hauptthese vorgetragen: „Der Leib, den er zur Sühn' uns bot, / er lebt in uns, durch seinen Tod.“ (25) Der in diesem harmonisch klingenden Reimvers kaschierte dialektische Widerspruch wird dann gleich von ebenfalls unsichtbaren Knabenstimmen „aus der äußersten Höhe“ in einer nicht minder verwunderlichen Glaubens-Geist-Logik aufgelöst: „Der Glaube lebt; / die Taube schwebt / des Heilands holder Bote. / Der für euch fließt, / des Weines genießt / und nehmt vom Lebensbrote.“ Der tote Heiland lebt also in der Gralsgemeinschaft im Glauben daran, dass das Sühnopfer seines Leibes in den Speisen von Brot und Wein lebendig gegeben ist. Im weiteren Choral-Diskurs der die Sichtbarkeit bis zur Grenze des Hörbaren transzendierenden Knaben- und Jünglingsstimmen wird diese wundersame Realpräsenz dann als Ergebnis einer doppelten Wandlung erklärt: „Wein und Brot des letzten Mahles / wandelt einst der Herr des Grales / durch des Mitleids Liebesmacht / in das Blut, das er vergoß, / in den Leib, den dar er bracht'. / – Blut und Leib der heil'gen Gabe / wandelt heut zu eurer Labe / sel'ger Tröstung Liebesgeist / in den Wein, der euch nun floß, / in das Brot, das heut ihr speist.“ (28) Die Wunderkraft des Gralsmahles ist also in der komplementären Logik begründet, dass zuerst der Heiland die Speise-Gaben seines „letzten Mahles“ einmalig in eine Wesenseinheit zur Hingabe seines eigenen Leibes und Blutes überführte, was dann in einem Umkehrschluss zum metaphysisch-ontologischen Ursprungsgrund dafür wird, dass das leibliche Selbstopfer des Heilands kontinuierlich in Brot und Wein des Gralsmahles vergegenwärtigt werden kann.

Während sich im (nicht immer reibungslos aufgehenden) Synkretismus des *Parsifal* die kultischen Rahmenhandlungen der Mahlfeiern samt ihrer quasi-priesterlich-klösterlichen Aktionsgemeinschaft nach dem Vorbild katholischer Liturgien gestalten,³⁸ so geht der Kern der Mahl-Theologie doch bewusst von protestantischen Vorstellungen aus: Es findet gerade keine Transsubstantiation der irdischen Mahlgaben in Fleisch und Blut Christi statt, sondern umgekehrt eine Vergegenwärtigung des göttlichen Sühnopfers in den Speisen von Brot und Wein. Für diese Präferenz führt Wagner in Gesprächen mit seiner Frau Cosima auch einen für die eigenwillige Weiterentwicklung seiner Mahl-Theologie entscheidend werdenden Grund an: „Er [Wagner] spricht zu mir dann über diesen Zug des Grals-Mysterium[s], dass das Blut zu Wein wird, dadurch also wir gestärkt der Erde uns zuwenden dürfen, während die Wandlung des Weins in Blut uns von der Erde abzieht.“³⁹ Die asketische Lebensform der Grals-Ritterschaft könnte zwar, soll und darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass mit dem Gralsmahl keine Weltflucht, sondern, im Gegenteil, ausdrücklich irdische Ziele bewirkt werden. Dies manifestiert sich zunächst darin, dass die im Grals-Ritus verzehrten Gaben von Brot und Wein durchaus nicht als geistliche Speise genossen werden, sondern primär als leibliche Nahrung. Dementsprechend wird die Gralsspeisung auch nicht als sonntägliche Morgenmesse oder als rein anamnetisches Abendmahl gemäß kirchlichem Festkalender inszeniert, sondern – im Bruch mit allen traditionellen tageszeitenliturgischen Konventionen – als alltägliches Mittagessen. Es zeichnet sich nicht als übernatürliches Komplement, sondern als die bessere Alternative zur üblichen Körpernahrung aus (vgl. 54: „Die heil’ge Speisung bleibt uns nun versagt / gemeine Atzung [sc. Kräuter und Wurzeln] muss uns nähren“). Diese zwar der biblischen Ursprungssituation, nicht aber der kirchlichen und theologischen Tradition entsprechende (Um-)Deutung des Liebesmahles zur Leibspeise ist der Grund dafür, dass der Genuss der zu außergewöhnlich gewöhnlichen Speisen gewandelten Gaben von Brot und Wein in der Gralsgemeinschaft nicht zu einer innerlichen, geistig-spirituellen Erhebung führt, sondern eine stimulierende Stärkung der äußeren Lebenskraft von Leib und Blut der Gralsritter bewirkt: „Nehmet vom Brot, / wandelt es kühn / in Leibes Kraft und Stärke, / treu bis zum Tod, / fest jedem Mühn, / zu wirken des Heilands Werke! / – Nehmet vom Wein, / wandelt ihn neu / zu Lebens feurigem Blute, / froh im Verein, / brudergetreu / zu kämpfen mit seligem Mute!“ (28 f.) In diesem extrem leibbezogenen Geiste lässt Wagner – wohl kein Kirchenmusiker würde das zur Begleitung des Kommunionempfangs so tun – seine Gralsritter diesen Kommuniongesang auch aus vollen Kehlen, in strengem Kompanie-Rhythmus, als eine Art männerbündlerischen Militärmarsch singen. Wagners Kom-

³⁸ Belegt ist, dass sich Wagner in vielen Gesprächen mit dem Benediktinerpater Petrus (Anton) Hamp von der Münchener Abtei St. Bonifaz in die Vollzüge des katholischen Ritus einweihen ließ. Von seiner Idee des Gesamtkunstwerkes her war ihm die katholische Liturgie wohl vor allem im Hinblick auf deren suggestive theatralische Wirkung zugänglich, die er der kargeren Wortlastigkeit des protestantischen Gottesdienstes gegenüber gewiss vorzog. Dazu: *Anonymus [= Petrus (Anton) Hamp]*, Ein Blick in die Geisteswerkstatt Richard Wagners. Von einem alten geistlichen Freunde des Meisters von Bayreuth, zur Erinnerung an dessen Schwanengesang – den Parzival, Berlin 1904. Sowie: *Romuald Bauerreiß*, Richard Wagner und die katholische Liturgie. Unbekanntes um die Entstehung des ‚Parsifal‘ aus Wagners Münchner Zeit, in: Das Bayreuther Festspielbuch 1952, hg. von der Festspielleitung, bearb. von Walter Eichner, Bayreuth 1952, 128–133.

³⁹ *Wagner*, Die Tagebücher (wie Anm. 1), Eintrag zum 26. September 1877, Bd. II: 1873–1877, 1072.

mentar zu dieser Stelle lässt an drastischer Eindeutigkeit nichts zu wünschen übrig: „Ich werde nun bald meine Monsieurs [*sc.* die Gralsritter, M. Th.] mit dem Radetzky-Marsch ablatschen lassen.“⁴⁰

Der Kontrast zwischen dem kämpferisch marschmäßigen Schluss der Gralsszene und dem mitleidig zarten Beginn mit dem Liebesmahl-Motiv könnte schärfer kaum erscheinen. Jedoch zeigt sich suggestiv schon auf der musikalischen Ebene, dass das Marsch-Motiv aus einer Transformation des Liebesmahl-Motivs hervorgegangen ist. Auf dieser musikalischen Spur lässt sich der eigentliche Clou der Wagner'schen Liebesmahl-„Theologie“ aufdecken, denn auch im Liebesmahl-Motiv selbst ist ein weiterer musikalischer Zusammenhang versteckt, der die Sinnstiftung des ganzen Gralsgeschehens in sich birgt. Wenngleich Wagner es als Symptom des ‚Judentums in der Musik‘ diffamierte, dass anstelle genuin schöpferischer Musik kopiert wird, ist ausgerechnet das erste Motiv (ebenso wie das folgende Grals-Motiv selbst) im *Parsifal* (dessen antisemitische Sinngebung durch Wagner noch zu diskutieren sein wird) von anderen Komponisten übernommen. Der in einer über vier Stufen aufsteigenden Tonfolge bestehende Beginn des Liebesmahl-Motivs erklang bereits 1874 in der Kantate *Die Glocken des Straßburger Münsters* von Wagners Schwiegervater Franz Liszt, und zwar in deren *Preludio*-Teil, der mit dem Titel *Excelsior!* überschrieben ist und in dem auch einzig dieses Wort allein als Text in wiederholten Steigerungen gesungen wird. Anders als es diese Titel suggerieren, geht es in diesen Werken nicht um geistlich-religiöse Inhalte im traditionellen Sinn. „Excelsior!“ ist vielmehr der refrainartig wiederkehrende Titel eines 1841 entstandenen Gedichtes des amerikanischen Schriftstellers Henry Wadsworth Longfellow (1807–1882), dessen Werk *Die goldene Legende* Liszt in der auf das *Preludio* folgenden Kantate insgesamt vertonte. Die *Excelsior*-Ballade berichtet von einem furchtlosen jungen Mann, der, entgegen allen Versuchungen und Warnungen, von den unwirtlichsten Alpendörfern, angestachelt von den asketischen Gebeten der Mönche von St. Bernhard, sich noch über diese zu den höchsten lebensfeindlichen Gletschern erheben will, dann aber in den menschenleeren Schneemassen vom Bernhardinerhund des Klosters tot aufgefunden wird, aber in dem Motto „Excelsior!“ („Noch höher!“) Unsterblichkeit erlangt, das er auf einer Fahne stets vor sich hertrug.⁴¹

All diese Zusammenhänge machen es mehr als naheliegend, dass Wagner mit den Klängen seiner Liebesmahl-Theologie nicht auf eine welttranszendente Heilserfüllung hinauswill, sondern darin vielmehr unmerklich suggestiv eine innerweltliche Selbststeigerungs-Ideologie transportiert.⁴² Brot und Wein des Gralsmahles sind die Mittel zu ei-

⁴⁰ Wagner, Die Tagebücher (wie Anm. 1), Eintrag zum 25. Januar 1878, Bd. III: 1878–1880, 40. Dazu und zu den im Folgenden dargelegten (musikalischen) Zusammenhängen des Liebesmahl-Motivs William Kinderman, Wagner's Parsifal (Studies in Musical Genesis, Structure and Interpretation), Oxford 2013, 214 (mit Verweisen auf die Einflüsse patriotischer Schlachtlieder) und 77–80.

⁴¹ Henry Wadsworth Longfellow, Ballads and Other Poems, Cambridge (Massachusetts) 1842, 129–132. Übersetzung in: Ausgewählte Gedichte Longfellow's. Deutsch von Friedrich Marx, Leipzig ²1872, 13 f.

⁴² Jochen Hörisch, Brot und Wein. Die Poesie des Abendmahls, Frankfurt a. M. 1992, 222 f., ist zwar darin zustimmen, dass das Wagner'sche Gralsmahl, im Unterschied zum christlich-kirchlichen Abendmahl, nicht „der sinnlichen Vergewisserung des ausstehenden Eschaton[s]“ dient, sondern eine ‚rein‘ innerweltliche Kraftreserve ist. Die Folgerung, damit gehe eine gänzliche „Abwendung von erlösender Teleologie“ (und damit inversiv eine Erlösung vom Erlösungsgedanken und der Erlösungssehnsucht selbst) einher, ignoriert aber, wie die Erlösung

nem Übermenschentum, das zwar strukturanalog zu dem Übermenschlichen Nietzsches konzipiert ist,⁴³ aber – was des letzteren harsche Aversion gegen den *Parsifal* ebenso provozierte wie verständlich macht – inhaltlich völlig anders normiert wird: Besteht Nietzsches Übermensch in einer uneingeschränkten Bejahung des Lebens inclusive der Härte gegenüber allem Leiden, so gewinnt der Wagner'sche Grals-Held seine Höhe gerade umgekehrt aus der Fähigkeit zu einer im bewussten (Mit-)Leiden asketisch eingeübten Verneinung des Lebens. Der (christliche) „Heiland“ erscheint im *Parsifal* unsichtbar als idealer Quellgrund dieser Lebens-Steigerungs-Möglichkeit und wird in den gewandelten Speisen von Brot und Wein zu deren materieller Grundsubstanz. In den zitierten Gedanken aus seinem Traktat *Heldentum und Christentum* wird Wagner diese Zusammenhänge später explizit formulieren und dann nachträglich in der Deutung des „letzten Liebesmahles“ als generelle Einführung der Pflanzennahrung in *Religion und Kunst* christologisch begründen: Christus eröffnet deshalb den Weg zum höheren Leben, weil er aus Mitleid mit den geschlachteten Tieren diese erlöst, indem er sein eigen Leib und Blut als Sühnopfer darbringt und dessen Wiederholung in den rein vegetarischen Gestalten von Brot und Wein einsetzt. Nur wenn der dem vegetarischen Christus ‚mitleidvoll wissend‘ (vgl. 56) nachfolgende Held zu dieser ursprünglichen Ernährung zurückkehrt, kann er in einem asketischen Willensakt der Selbsterhebung an der Höhe des gott-menschlichen Lebens Anteil gewinnen.

2.2 Amfortas: das fleischliche Sündenblut

Die Wirkung von Brot und Wein des Liebesmahles als leibliche Nahrung wird am Beginn der Gralsszene *ex negativo* noch konkreter vorgeführt. Der Ritus kann nicht mehr einfach vollzogen werden, weil er sich (und damit die ganze von ihm lebende Gralsgemeinschaft) in einer Krise befindet. Der amtierende Gralskönig Amfortas leidet an einer Wunde, die es ihm zunehmend unmöglich macht, seinen Dienst in der Leitung der Gralsenthüllung zu vollziehen. Diese hatte er sich in einem Rückzugsgefecht mit dem erbitterten Feind der Gralsgemeinschaft zugezogen, dem Schwarzmagier Klingsor. Dieser war einst ein derart fanatischer Anhänger der Gralsordnung, dass er sich selbst entmannte, um dem Reinheitsgebot entsprechen zu können. Titurel, der Gründerkönig und Vater des Amfortas, verstieß ihn darauf aus dem Gralsreich. Um für seine Kränkungen Rache zu nehmen, verwandelte Klingsor eine nahegelegene Wüste in einen „Wonnegarten“, in dem „teuflich holde Frauen wachsen“. Durch sie verführt er den einen Gralsritter nach dem anderen „zu böser Lust und Höllengrauen“: „wen er verlockt, hat er erworben“ (18). Gleich nach seinem Amtsantritt will Amfortas dieser „Zauberplage“ ein für alle Mal Ein-

im *Parsifal* gerade als Telos einer immanenten Steigerungsbewegung erscheint, welche in der Möglichkeit der Weltüberwindung durch Selbstnegation begründet wird und darin kulminieren soll – (erst) dann, in ihrer vollendeten *Wirklichkeit*, freilich als Aufhebung jeder (weiteren) Teleologie. Ein derartig nicht-eschatologisches Erlösungstelos ist der Gehalt des Gralsmahles.

⁴³ Bezeichnenderweise stellt auch Nietzsche seine, im negierenden Überstieg des theistischen Glaubens zu erklimmende, Übermensch-Konzeption explizit unter das von Longfellow übernommene Motto „Excelsior!“ (vgl. *Nietzsche*, Die fröhliche Wissenschaft, Viertes Buch, 285, in: Krit. Studienausg [wie Anm. 27], 527 f.).

halt gebieten und bricht, mit dem Heiligen Speer bewaffnet, gegen Klingsor auf. Doch auch er wird von einem „furchtbar schönen Weib entrückt“, verliert dabei den Heiligen Speer, mit dem ihm Klingsor dann die Wunde zufügt, „die nie sich schließen will“ (16).

Als Amfortas in einem hochdramatischen Moment während der Gralszeremonie diese bewusst unterbricht, um sein Leiden zu beklagen, gibt er jedoch zu verstehen, dass es nicht eigentlich der Wundenschmerz ist, der ihm den Gralsdienst unmöglich macht, sondern die Wirkung des Grales auf die Wunde selbst. Paradoxe Weise wirkt der ersehnte göttliche Ausfluss aus der Gralsschale auf die Wunde des Amfortas nicht etwa heilend, sondern intensiviert im Gegenteil deren Blutfluss zu einem Ausmaß an Qual, dass Amfortas nur mehr den Tod als negativ finales ‚Heilmittel‘ herbeiflehnen kann. Dieser befremdend fatale Wirkungszusammenhang wird folgendermaßen erklärt: Durch den Genuss der Gralsgaben ergießt sich „des heiligsten [sc. göttlichen Erlösers] Blutes Quell“ in das Herz des Amfortas, was zur Folge hat, dass das eigene, sündige Blut des Amfortas „in wahnsinniger Flucht“ seine triebhafte Flussrichtung wenden muss und nur entweichen kann, wenn es die vom entwendeten Heiligen Speer geschlagene Wunde wieder aufreißt und wütend daraus hervorspritzt. Dass sein „heißes Sündenblut“ also gerade im Moment der Gralsöffnung sprudelt und noch dazu an jener Körperstelle, wo sich die durch denselben Speer gestochene Seitenwunde des Gekreuzigten befand, macht Amfortas sein Ritualamt zur unerträglichen Qual, korrumpiert er doch die sistierte Gralsweihe unwillkürlich als die leibgewordene Sündenperversion des Erlösers (26 f.).

In dieser (ver-)störenden Perversionsszenarie inmitten des Gralsritus wird die Bestimmung des Liebesmahles als leibliche Nahrung in zweifacher, spannungsvoll kombinierter Weise konkretisiert: Zum einen wirkt die Gralsspeise als Ergebnis der gewandelten Gestalt des vom Erlöser vergossenen Blutes über den geweihten Wein direkt auf das Blut des menschlichen Empfängers; zum anderen richtet sie sich als (quasi-sakramentales) Heilmittel gegen das sündige, ‚fleischliche‘ Blut. Paradoxe Weise nähren die Gralsgaben zwar den Leib, jedoch gegen seine auf den Genuss des Fleisches ausgerichtete, triebhafte Lebenstendenz. In *Heldentum und Christentum* wird Wagner den in seiner Bühnenfigur Amfortas schwelenden Blut-Konflikt dahingehend aufklären, dass es sich um eine Reinigung des durch Abfall von der Pflanzennahrung kontaminierten Blutes der höchsten Rasse mittels des gott-menschlich reinrassigen Erlöserblutes handelt. Die ‚fleischlichen‘ Lüste werden hier also indirekt mit dem Verzehr des Fleisches von geschlachteten Tieren identifiziert. Diese überraschende, von Wort und Phänomen her aber durchaus naheliegende Analogisierung der Verführung durch eine Frau mit dem Essen von Tiernahrung kann nur dann plausibel sein, wenn das „furchtbar schöne Weib“, durch das Klingsor Amfortas lädierend bezaubert hat, zugleich ein Tier ist.

2.3 Kundry: die Häutungen Ahasvers

In seiner Assoziation der erotischen Verführerin nicht nur mit dem Tier allgemein, sondern mit einem bestimmten Tier, kann Wagner freilich auf eine lange Tradition zurückgreifen: die, wenn auch nicht exegetisch genaue, so doch suggestiv wirkmächtige Vorstellung von der Paradiesesschlange in der Auslegungsgeschichte der Sündenfallzählung aus dem 3. Kapitel des alttestamentlichen Buches Genesis. Das „wie Gift sich

schlängelnde“ Motiv, das in der *Parsifal*-Musik der „mit einem wunderlichen Gürtel aus Schlangenhäuten“ geschürzten Amfortas-Verführerin namens Kundry zugeschrieben wird,⁴⁴ vollzieht dann auch eine Reihe von serpentinartigen Kreisbewegungen, die in ihren Dissonanzen im ‚teuflichen‘ Tritonus zugleich bedrohlich, attraktiv und daher unwiderstehlich verschlingend wirken. Wie die Paradiesesschlange, in ihrer Verheißung der Erkenntnis von Gut und Böse, Adam und Eva letztlich ihre Sündhaftigkeit erkennen ließ, so wird auch „Kundry“ durch ihren Kuss den jungen Parsifal dann wider Willen zur Einsicht („Kunde“) in die Zusammenhänge von Sünde und Erlösung bringen, in einer Art ödipaler Verknüpfung von sexueller Schuld und aufklärerischer Erkenntnis.⁴⁵ Als tierweibliche, zu tragisch-heilhaftem Wissen führende Verführerin erscheint Kundry so als „sphinxartiges“ Mischwesen⁴⁶. Was hat es mit dieser rätselhaften Figur auf sich?

In ihrem ersten Auftritt fällt Kundry als „wilde Reiterin“ (12) gleichsam abrupt vom Himmel in den Wald des Gralsgebietes ein, allerdings eher nach der Art eines luziferisch gefallenen Engels. Mit sich bringt sie ein Gefäß voll Balsam, das dem siechen Amfortas in einem Morgenbad Linderung verschaffen soll. Diese zu ihrer wilden Erscheinung in auffallendem Kontrast stehende Geste des unterwürfigen Dienens wird in dem Sinne gedeutet, sie habe als Verwünschte „Schuld aus frühem Leben“ zu büßen (15). Daraufhin wird ihre Geschichte aufgerollt: In der Vorzeit, als Titurel die Gralsburg erbaute, fand er Kundry erstarrt in leblosem (Winter-)Schlaf im Waldgestrüpp. Merkwürdigerweise wiederholte sich dieselbe Situation, nachdem Amfortas mit der Wunde von seinem Verführungs-Fall in Klingsors Zaubergarten zurückgekehrt war. Während die Gralsmannschaft sich mit dem Mittagsläuten langsam auf den Weg zur Liebesmahl-Zeremonie macht, verfällt Kundry, obwohl sie sich in schauervollem Grausen dagegen wehren will, machtlos erneut in einen Tiefschlaf. Aus diesem wird sie dann am Beginn des 2. Aktes von Klingsor in seinem Zauberschloss wieder geweckt, erneut gegen ihren ebenso heftigen wie zwecklosen Widerstand. Dies gelingt Klingsor, indem er in Beschwörungsformeln Kundry mit einer Reihe von Namen fataler Frauen aus verschiedenen Epochen und Kulturen („Herodias“, „Gundryggia“) benennt und so als „Urteufelin“ und „Höllenseel“ bezwingend heraufruft (31). Die Verführerin des Amfortas erscheint so als vorübergehende Inkarnation eines archetypischen Schicksalsverhängnisses. Kundry selbst erzählt ihren Ursprungsmythos so: Sie verschmähte einst den Heiland, indem sie ihn auf seinem Leidensweg verlachte. In dem Moment traf sie sein Blick, den sie nun „von Welt zu Welt“

⁴⁴ So Wagners eigene Charakterisierung in: *Wagner, Die Tagebücher* (wie Anm. 1), Eintrag zum 5. Juni 1878, Bd. III: 1878–1880, 108. *Richard Wagner, Parsifal*, erster Prosaentwurf der Dichtung, in: ders., *Das Braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1863–1882*, hg. von Joachim Bergfeld, Zürich 1975, 52–70, hier 57.

⁴⁵ Vgl. diese ‚(un-)heilsgeschichtliche‘ Gleichsetzung von Kundrys Kuss mit der „lockenden Verheißung“ der Paradiesesschlange durch Wagner selbst in seinem Brief an Ludwig II. vom 7. September 1865, in: *Ludwig II.; Richard Wagner, Briefwechsel*, mit vielen anderen Urkunden in vier Bänden hg. vom Wittelsbacher Ausgleichs-Fonds und von Winifred Wagner, bearbeitet von Otto Strobel, Karlsruhe 1936–1939, Bd. I, 174. Zu den Zusammenhängen mit dem Ödipus-Komplex: *Kinderman, Wagner’s Parsifal* (wie Anm. 40), 65 f.

⁴⁶ *Richard Wagner, Brief an Mathilde Wesendonck* von Anfang August 1860, in: *Richard Wagner an Mathilde Wesendonck* (wie Anm. 11), 244.

wiederzufinden sucht, indem sie sich „endlos durch das Dasein quält“, um davon erlöst zu werden, nur „lachen [...], schreien, wüten, toben, rasen“, aber „nicht weinen“ zu können (45 f).

In seinem Prosa-Entwurf zum *Parsifal* von 1865 erklärt Wagner selbst, dass seine Kundry-Gestalt eine buddhistisch-reinkarnatorisch gefasste, in die biblisch-schlangenhafte Ambivalenz des Weiblichen transponierte Version der antisemitisch-christlichen Ahasver-Legende ist:

„Kundry lebt ein unermessliches Leben unter stets wechselnden Wiedergeburten, in Folge einer uralten Verwünschung, die sie, ähnlich dem ‚ewigen Juden‘, dazu verdammt, in neuen Gestalten das Leiden der Liebesverführung über die Männer zu bringen; Erlösung, Auflösung, gänzlich Erlöschen ist ihr nur verheissen, wenn einst ein reinster, blühendster Mann ihrer machtvollsten Verführung widerstehen würde.“⁴⁷

In der verhängnisvollen Mischung von Lebensaffirmation, Heilssehnsucht, Unfähigkeit zur Selbsterlösung und Rettung in einer erlösenden Vernichtung repräsentiert Kundry genau jene theoretischen Konzepte, die Wagner in seinen Schriften vom Tier und vom ‚Juden‘ entfaltet hatte. Die selbstdestruktive Tendenz dieser Existenzerscheinungen manifestiert sich nach Wagner darin, dass es gerade die Juden sind, die gemäß ihrem religiösen Gebot Tiere schlachten und verzehren. „Wie liegst du dort wie ein wildes Tier?“ fragt einer der Gralsritter Kundry, worauf diese entgegnet: „Sind die Tiere hier nicht heilig?“ (14). Zu diesen letzten Worten erklingt im Orchester das Grals-Motiv,⁴⁸ als ob die Heiligkeit der Tiere der eigentliche Inhalt des Grals-Gefäßes wäre ...

2.4 *Parsifal: Tier-Mitleid als Initiation der Erlösung*

Der erste (und einzige) Auftritt eines ‚richtigen‘ Tieres (in sichtbar animalischer Erscheinungsform) ereignet sich im *Parsifal*-Drama an einer wohl kalkulierten Stelle. In Anbetracht der Leiden des zum Morgenbad geführten Amfortas wird an eine Gralsvision erinnert, die eine kommende Erlöserfigur verhieß: „Durch Mitleid wissend / der reine Tor“ (18). In diesem Moment entsteht unter der anwesenden Ritterschaft ein aufgeregtes Getümmel, weil sie mit ansehen müssen, wie ein von einem Pfeil getroffener Schwan verwundet zu Boden sinkt. Das Entsetzen über dieses „unerhörte Werk“ (19) zeigt an, dass im Gralsgebiet offenbar keine Tiere verletzt oder gar getötet werden durften. Der bogenschießende „Frevler“, ein edel-schöner, aber im Verhalten nicht in den ritterlichen Konventionen geübter Knabe, wird gleich gestellt und mit seiner „Schuld“ konfrontiert, kann sich aber nur dazu bekennen, dass er sie „nicht wusste“ (20). Der gemeinsame Anblick des unschuldig sterbenden Schwans erzeugt in dem unbekanntem jungen Eindringling eine tiefe Betroffenheit, die ihn seine Waffen zerbrechen lässt und zur Erinnerung an das Einzige führt, das er weiß: „Ich hab eine Mutter; Herzeleide sie heißt“ (21). Weil

⁴⁷ Wagner, *Parzival*, erster Prosaentwurf der Dichtung (wie Anm. 44), 62 f.

⁴⁸ Auch dieses zentrale Motiv ist (nach der von Wagner als ‚Judentum in der Musik‘ verunglimpften Methode) auffälligerweise eine ‚Kopie‘: es geht teilweise zurück auf das sogenannte ‚Dresdner Amen‘ des Hofkomponisten Johann Gottlieb Naumann (1748–1801), das bereits der (in demselben Pamphlet von Wagner geschmähte) jüdische Komponist Felix Mendelssohn-Bartholdy 1829/30 in seiner Reformations-Symphonie verwendet hatte.

kurz darauf die Mittagsglocken erklingen, wird der Namenlose von den Rittern in die Gralsburg mitgenommen, wo er stumm beeindruckter Zeuge des Gralsritus und seiner Unterbrechung in der Klage des Amfortas wird, ohne etwas von dem Geschehen verstehen zu können. Als junger Ritter begegnet er uns im 2. Akt wieder, wo ihn Klingsor in seinem Zaubergarten zunächst durch eine Schar von Blumenmädchen, sodann aber durch die schlangenhaft bezaubernde Kundry verführen will. In dem Moment, wo diese ihn, wie damals seine Mutter, als Parsifal benennt und küssen will, findet in dem unschuldigen Toren jedoch ein jäher Umschlag statt: Plötzlich erkennt er, dass es der Kuss Kundrys war, der das Leiden des Amfortas verursacht und somit den Gral selbst in diese bemitleidenswerte Situation gebracht hat. Durch Mitleid wissend geworden, widersteht der sich nun seiner Mission als Retter bewusste Parsifal den immer verzweifelter werdenden Zudringlichkeiten Kundrys und kann so schließlich Klingsor den usurpierten Heiligen Speer wieder entwenden und das ganze Zauberschloss zum Einsturz bringen. Im 3. Akt vereinigt Parsifal den zurückgewonnenen Heiligen Speer wieder mit dem Gral, übernimmt die Gralskönigschaft und kann so Amfortas von der Quelle seines Leidens befreien.

Dass die Schwanszene am Beginn des 1. Aktes eine Schlüsselszene für den Beginn des Erlösungsgeschehens im *Parsifal* ist, zeigt sich an äußeren und inneren, literarischen und musikalischen Beobachtungen. Eine vergleichbare Szene findet sich in keiner der von Wagner genutzten literarischen Vorlagen zum Parsifalstoff,⁴⁹ wurde also von ihm offenbar eingeführt, um die spezifisch eigene Intention seiner Version zum Ausdruck zu bringen. Die Einführung des Tier-Mitleids als Initiation der Erlösung ist also Wagners ganz eigener Schlüssel zum Parsifalthema. Die eigentlich zentrale Bedeutung des Tier-Mitleids wird aber erst in der Vertonung hörbar. Zur Beschreibung des Dahinsterbens des „gemordeten“ (vgl. 19) Schwanen klingt im Orchester ein Motiv an, das dann im weiteren Verlauf des Erlösungsdramas eine eminente Bedeutung gewinnen wird, das sogenannte ‚Heilandsklage‘-Motiv.⁵⁰ Es bekam seinen Namen von der Stelle, wo Parsifal im Moment des Kusses durch Kundry gewahrt wird, dass es eigentlich nicht zuerst die Wunde des Amfortas ist, die Mitleid und Erlösung erheischt, sondern der im entweihten Gral leidende Heiland selbst (44). Bedeutet der Anklang des Heilandsklage-Motivs im Schwanen-Requiem, dass es primär das gequälte Tier ist, in dem der Gral entweiht wird und der Heiland leidet?

⁴⁹ Darauf verweist bereits *Hermand*, Richard Wagner: *Parsifal* (wie Anm. 35), 139.

⁵⁰ Zu Bedeutung und Modifikationen dieses Motivs: *Ulrike Kienzle*, *Parsifal and Religion: A Christian Music Drama?*, in: William Kinderman; Katherine R. Syer (Hg.), *A Companion to Wagner's Parsifal* (= *Studies in German literature, linguistics, and culture* 62), Rochester (NY) 2005, 81–130, hier 116–121.

3. Die ‚Krypta‘ des Grales: Erlösung des Tieres als Erlösung des Eros?

Wenn die Musik sagt, dass die fleischliche Sünde, durch die der Gral entweicht wird, (auch) die Verletzung des Tieres ist, so wird daran offenbar, dass der Gral eine tiefere, kryptische Bedeutungsschicht hat. Wie das bewusst Erscheinende mit dem unbewusst Verborgenen allgemein in einem konfliktvollen Spannungsverhältnis steht, so zeigt sich das an den beiden Seiten des Grales ganz konkret: Offensichtlich ist es die sexuelle Übertretung des Keuschheitsgebotes, was den Gral entweicht, im Geheimen ist aber der Gral selbst ein Symbol für die erotische Vereinigung. Schon ihrer Form nach stehen Speer und Gral für eine mann-weibliche Ganzheit und von daher ist es ganz natürlich, wenn in der Schlusszene der Heilige Speer selbst „in Sehnsucht“ mit der „verwandten (Bluts-)Quelle“ des ihm entsprechenden Gefäßes vereinigt werden will (61). Die Partizipation an dieser ‚Heiligen Hochzeit‘ wird für die Gemeinschaft in dem Moment möglich, wo der Gral „enthüllt“ wird, also die seine Scham bedeckenden Hüllen fallen und sein Lebenssaft sich zum wonnevollen Entzücken für alle ekstatisch ergießt.⁵¹ Erscheint das Gralsgeschehen oberflächlich betrachtet als eine Erlösung *vom* Eros, so erweist es sich in seiner kryptisch verdrängten Schicht als eine Erlösung *zum* Eros. Kann dieser Abstieg in das verborgene Höhlenlabyrinth des Grales etwa auch zur Entdeckung führen, dass in dieser Venusbergartigen Behausung auch der Rückzugsort des Tieres zu finden ist? Sind Erlösung des Eros und Erlösung des Tieres im Parsifal ineinander verkläuselt, sodass im einen der Sinn des anderen verborgen ist?

Um dies aufzuklären, muss auch der Erlösungsweg des Parsifal auf seine kryptischen Bewegungsdimensionen hin analysiert werden. Dieser vollzieht sich als heilende Begegnung mit den animalischen und vegetativen Tiefenschichten der eigenen Geistseele. Der an der Oberfläche schwelende Konflikt zwischen der Reinheit des Grales und der Sündhaftigkeit des Eros erweist sich als ein scheinbarer, wenn eingesehen wird, dass es im *Parsifal* degenerierte, pervertierte und in diesem Sinne kranke Formen des Eros sind, die das Unheil verursachen. Selbst der als „reiner Tor“ erscheinende Parsifal wird in der Schlüsselszene des 2. Aktes von der Sphinx Kundry mit seiner ödipalen Mutterbeziehung konfrontiert (41–43).⁵² Das Keuschheitsregiment, welches Titurel mit der Gralsburg streng in harte Steinmauern gefasst hat, führt zu einer gnadenlosen Repression, die Klingsor zu seiner Selbstkastration und den darauf folgenden destruktiven Racheakten provoziert. Bei diesen instrumentalisiert er verhängnisvollerweise die verdrängte Triebwelt in der artifiziellen, zwanghaft-verkrampften Erosgestalt der Blumenmädchen und des Schlangenweibes Kundry effektiv als Waffe gegen die selbstgerechte Gesellschaft

⁵¹ In allen Farben der psychoanalytischen Triebtheorie werden diese Aspekte des Grales bis in alle Details ausgeleuchtet bei *Sven Friedrich*, Erlösung durch Liebe, in: ders., *Richard Wagner – Deutung und Wirkung*, Würzburg 2004, 24–46, hier 39–42.

⁵² In Thomas Manns denkwürdigem, 1933 an der Universität München gehaltenen Vortrag *Leiden und Größe Richard Wagners*, der dann zum „Protest der Richard-Wagner-Stadt München“ führte, dem seinerseits der Entschluss Manns zum Gang ins Exil folgte, werden derartige Szenen in Wagners Musikdramen bereits als Vorläufer von Sigmund Freuds Ödipuskomplex-Theorie gedeutet (vgl. *Thomas Mann*, *Reden und Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1960, Bd. I, 363–426, hier 369).

der Keuschheitsritter. Doch auch deren König begeht unbewusst denselben Frevel, indem er den Heiligen Speer seiner heldischen Manneskraft nicht zum Liebesakt, sondern zum gut gemeinten Kampf gegen das Böse einsetzt – und dabei zwangsläufig verlieren muss. Im Hinblick auf diese Häufung von deformierten Manifestationen eines kaputten Eros⁵³ ist es umso auffälliger und aufschlussreicher, dass es im Gralsreich trotzdem eine einzige Erscheinungsweise eines natürlich-unschuldig gelingenden Eros gibt, oder besser gegeben hätte, wenn ihn der Mensch nicht schon im Keim zerstört haben würde. Es ist der tierische Eros, den der Schwan leben wollte, bevor er durch den Pfeil des noch törichten Parsifal getötet wurde: „Sein Weibchen zu suchen flog der auf, mit ihm zu kreisen über den See, den so er herrlich weihte zum heilenden Bad“ (20). Im unschuldigen Eros des Tieres liegen Weihe und Heilung beschlossen. Der Einweihungs- und Erlösungsweg zur Unschuld des Eros führt daher über das Mitleid mit dem Tier hin zum Vegetarischen. Und genau diesen Weg, der in sündiger Perversion im 2. Akt über die Blumenmädchen zum Schlangenweib verführte, geht Parsifal im 3. Akt in heilsgeschichtlicher Bekehrung, in der Nachfolge des all-erlösend mit-leidenden Heilands am Karfreitag. Zunächst begegnet er Kundry, die aus ihrem tierischen Winterschlaf erneut aufgeweckt werden muss, nun aber in Bűßerinnengestalt nach Art der Maria Magdalena erscheint. In einem mitleidigen Erlöserakt tauft er sie und befreit sie zur Mitleids-Fähigkeit des Weinens und damit vom reinkarnatorisch-erbsündigen Fluch ihres zwanghaften Lachens. Gemeinsam erscheint dann beiden die sie umgebende vegetative Natur, die „Halme, Blüten und Blumen“ der Aue, im erlösenden Licht des „Karfreitagszaubers“ (57). Von den „Reuetränen“ des erlösten Sünders beträufelt, können die Pflanzen zu neuem, zartem Leben gedeihen. Der Übergang vom ‚jüdischen‘ Fleischverzehr zum ‚christlichen‘ Vegetarismus wird dabei sowohl sakramentaltheologisch begründet wie auch bühnenwirksam zelebriert: Im Moment ihrer (christlichen) Taufe (er-)löst sich die tierische Fleischlichkeit Kundrys (und damit ihre Ahasver-Natur des ruhelos Ewigen Juden) auf in die friedliche Zyklizität des vegetativen Lebens. Erst mit dem Respekt des (eigenen) vegetarischen Lebens kann sich universale Erlösung ereignen: „Das merkt nun Halm und Blume auf den Auen, / daß heut des Menschen Fuß sie nicht zertritt, / doch wohl, wie Gott mit himmlischer Geduld / sich sein erbarmt‘ und für ihn litt, / der Mensch auch heut in frommer Huld / sie schont mit sanftem Schritt.“ Die (immanente) Erlösungs-Eschatologie des *Parsifal* erreicht ihren ‚jüngsten Tag‘ im „Unschuldstag“ der „entsündigten Natur“.⁵⁴

⁵³ Thomas Mann notiert dazu: „Der Personenzettel des ‚Parsifal‘ – was für eine Gesellschaft im Grunde! Welche Häufung extremer und anstößiger Ausgefallenheit! [...] – sie erinnern an das Sammelsurium von Unheimlichkeiten“ (Mann, Reden und Aufsätze [wie Anm. 52], 404). Wenngleich auch die Erlösungskandidaten Jesu im Neuen Testament Außenseiter sind, so leiden sie doch an ganz anderen ‚Wunden‘ (Hunger, Armut, Trauer, Ausgrenzung, Lahmheit, Blindheit, Aussatz), als die erotisch frustrierten ‚Sünder‘ im Parsifal, von denen Nietzsche feststellte, dass sie allesamt Gestalten einer zivilisationsmüden Dekadenz seien: „Die Probleme, die er [sc. Wagner; M. Th.] auf die Bühne bringt – lauter Hysteriker-Probleme –, das Convulsivische seines Affekts, seine überreizte Sensibilität. [...] Gerade, weil Nichts moderner ist als diese Gesamtterkrankung, diese Spätheit und Überreiztheit der nervösen Maschinerie, ist Wagner der moderne Künstler par excellence“ (Friedrich Nietzsche, Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem 5, in: Krit. Studienausg. [wie Anm. 27], Bd. 6, 22 f.).

⁵⁴ Bereits bei Schopenhauer konnte Wagner den Gedanken finden, dass im Moment der rein ästhetischen Naturbetrachtung die Pflanzenwelt nur durch den Menschen in das höhere Erkenntnisreich der Ideen erhoben werden kann, wie es die Pflanzen, in ihrer unmittelbaren Gegebenheit entgegenkommend, ersehnen. Mit Begeiste-

Da der Mensch zwar als Vegetarier das Tier mit-erlösen, die Pflanze aber nur im auf den Karfreitag beschränkten Abbruchfasten derart schonen kann, muss der *Parsifal* eine Erlösungsutopie bleiben, die keinen Ort im Werk selbst finden kann. Die unauflösbare Paradoxie dieses „höchsten Heiles Wunder[s]“ wird nirgends deutlicher als im „Erlösung dem Erlöser“-Schluss, mit dem das Werk endet. Der Sinn dieser ängstlich selbstreferentiellen Schlussformel variiert je nachdem, ob man sie resultativ (Erlösung ist dem Erlöser geworden) oder optativ (Erlösung möge dem Erlöser werden) auffasst. Bezeichnenderweise ergeben beide Lesarten im Kontext des Werkes einen Sinn und sind so wohl nur in ihrer widersprüchlichen Komplementarität im Rahmen einer nicht-dualen Koinzidenzlogik (buddhistischer, aber auch cusanisch-hegelianischer Prägung) einzusehen. Die einzige von Wagner selbst überlieferte Deutung weist indes ihrerseits wieder zurück zu den Ambivalenzen seiner christologischen Konzeption der Tiererlösung selbst:

„Fast fürchte ich, es möge uns schwer werden, mit unseren Freunden und Gönnern zu einem Einverständnis darüber zu gelangen, was uns für alle Zukunft der wahrhaft erkannte, von aller alexandrinisch-judaisch-römischen-despotischen Verunstaltung gereinigte und erlöste, unvergleichlich erhabene einfache Erlöser in der historisch erfassbaren Gestalt des Jesus von Nazareth bedeutet und ist. Dennoch, indem wir Kirche, Priestertum, ja die ganze Erscheinung des Christus in der Geschichte schonungslos darangeben, sollen unsere Freunde immer wissen, daß dies um jenes Christus willen geschieht, den wir in seiner vollen Reinheit, seiner absoluten Unvergleichlichkeit und Kenntlichkeit wegen, uns erhalten wollen, um – wie vielleicht die sonstigen erhabensten Produkte des menschlichen Kunst- und Wissensgeistes – ihn mit hinüberzutragen in jene furchtbaren Zeiten, welche dem notwendigen Untergange alles jetzt Bestehenden folgen dürften. – Was wir daher gern der vollsten Schonungslosigkeit preisgeben, ist, was uns diesen Heiland schädigt und entstellt: deshalb bitten wir um feinfühligere Besonnenheit im Ausdruck, um nicht mit den Juden und für die Juden zu arbeiten.“⁵⁵

Der ‚erlöste Erlöser‘ erscheint hier als ein vor allem von seinen jüdischen (Fremd-)Einflüssen gereinigtes Christentum. Szenisch wird dieser Erlösungsakt im *Parsifal* derart dargestellt, dass Kundry als (Re-)Inkarnation des Ewigen Juden beim Heilswunderschluss „entseelt zu Boden sinkt“ (61). Damit erlangt sie jene Vernichtung, die sie in ihrem tierischen Ausgeliefertsein an ihren Lebenswillen nicht aus eigener Kraft der Willensverneinung erbringen konnte und damit – ihre Erlösung!⁵⁶ Die musikalische Harmonie der

rung notiert Schopenhauer dazu in einer Fußnote, dass er denselben Gedanken, vierzig Jahre nachdem er ihn niedergeschrieben hatte, bei Augustinus (*De civitate dei* XI, 27) wiederfand, vgl. *Schopenhauer*, Die Welt als Wille und Vorstellung (wie Anm. 10), 3. Buch, § 39, 237. In derselben Tradition steht auch Wagners Bestimmung des Menschen zum ‚Erlöser der Natur‘, vgl. *Wagner*, Religion und Kunst (wie Anm. 5), 319: „rein und friedensehnsüchtig ertönt uns dann nur die Klage der Natur, furchtlos, hoffnungsvoll, allbeschwichtigend, welt-erlösend. Die in der Klage geeinigte Seele der Menschheit, durch diese Klage sich ihres hohen Amtes der Erlösung der ganzen mitleidenden Natur bewußt werdend, entschwebt da dem Abgrunde der Erscheinungen [...]“

⁵⁵ *Richard Wagner*, Brief vom 17. Januar 1880 an Hans von Wolzogen, in: ders., *Ausgewählte Schriften und Briefe*, hg. von Alfred Lorenz, Berlin 1938, 377 f.

⁵⁶ Wie weit sich Wagner in der Deutung der quasi-sakramentalen Mittel der Erlösung vom biblisch-kirchlichen Grundverständnis entfernt, zeigt sich in seiner Rede vom „Vernichtungsklang der Pauke: ‚Vernichtung des ganzen Wesens, jedes irdischen Wunsches““ in der Begleitmusik zu Kundrys Taufe, als dem „Schönsten, was ich je gemacht habe“ (*Wagner*, Die Tagebücher [wie Anm. 1], Eintrag zum 3. Februar 1879, Bd. III: 1878–1880, 303). Gemäß der Wagner’schen ‚Sakramententheologie‘ führt die Taufe (im Falle Kundry) gerade nicht zu neuem Leben in der Gemeinschaft der Erlösten, sondern zum individuellen Untergang im (Tauf-)Wasser und den

sphärischen Erlösungsklänge, mit denen der *Parsifal* schließt, wird dementsprechend auch beim Moment des Todes von Kundry durch eine abgründige Akkorddrückung nach a-moll empfindlich gestört. Amfortas hingegen, dessen erotische Wunde in dem Moment „geschlossen“ wird, wo sie Parsifal mit dem Heiligen Speer berührt, kann in und mit der (nun frauenlos ‚reinen‘ Männer-)Gemeinschaft seiner Gralsritter weiterleben.⁵⁷ Wie aber unter dem erneuerten Königtum Parsifals ein durch die erlösende Vernichtung der tierisch-fleischlichen Lebensbegierde geheilter Eros praktisch gelebt werden kann, bleibt auch nach Schluss des Vorhangs offen. Es wäre wohl ein vegetarischer Eros⁵⁸ – aber dies bleibt eine *contradictio in adiecto*.

Reuetränen ihres selbstzerfließenden Weinens: „Mit der Taufe hat Kundry das Ziel ihres Sehnsens erreicht; ihre gänzliche Vernichtung (wie es auch die Musik – Bässe, Pizzicato –, als sie ganz zur Erde niedersinkt, angibt)“ (*Richard Wagner*, Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal, hg. von Martin Geck und Egon Voss [= Sämtl. Werke 30], Mainz 1970, 163). Dieser Wassertod des (jüdisch konnotierten) Tierweibes Kundry weist, mehr als zur genuin kirchlichen Taufsymbolik, gewisse Parallelen zum Feuertod des von Brünnhilde am Schluss der *Götterdämmerung* in den lodern den Scheiterhaufen von Siegfrieds Leichenverbrennung geführten Rosses Grane auf, ebenfalls zelebriert als Akt der finalen (Tier-)Erlösung.

⁵⁷ Die Eros-Erlösung hat im *Parsifal* auch eine homoerotische Konnotation, jedoch in extremer Verdrängung, deren verborgener Vorgang allerdings überraschend gut nachvollzogen werden kann: Im ersten Prosaentwurf zur Bühnenhandlung des *Parsifal* von 1865 sah Wagner noch vor, dass Klingsor dem Amfortas „dieselbe Schmach zudedacht, die er sich einst selbst in rasender Verblendung zugefügt“ (*Wagner*, Parzival, erster Prosaentwurf der Dichtung [wie Anm. 44], 63). Wie in der literarischen Vorlage der Parzivaldichtung von Wolfram von Eschenbach, verortet Wagner also die Wunde des Amfortas zuerst im Genitalbereich. Wenn er die Wunde dann nicht später (wohl zugunsten einer, auch Bühnentauglicheren, Christus-Analogie) in die Herzseite verlagert hätte, dann würde Parsifal mit dem nun als Liebesinstrument eingesetzten Heiligen Speer die Männlichkeit des Amfortas heilend berühren: „Die Wunde schließt, / der Speer nur, der sie schlug“ (60). In Form einer Tathandlung wäre das die Heilung des homosexuellen Schuldcomplexes des (Judentums,) Christentums (und Islams). Dieser war Wagner nicht nur in der tragisch-romantischen Gestalt seines jungen Verehrers und Förderers, des latent homosexuellen Königs Ludwig II. gegenwärtig, den er in vertrauten Situationen wohl nicht ohne Grund mit „mein Parsifal“ anredete. Zudem gefiel Wagner sich selbst in dem von ihm präferierten weichen, plüschigen Samtesseln und langen Seidenröcken (vgl. berühmten Fotografie aus Tribschen bei Luzern um 1868) in recht effeminiertes Erscheinung.

⁵⁸ Die Idee von einem schuldlosen, vegetarischen Pflanzen-Eros konnte Wagner bei Schopenhauer vorfinden: „Das Thier ist um ebenso viel naiver als der Mensch, wie die Pflanze naiver ist als das Thier. Im Thiere sehen wir den Willen zum Leben gleichsam nackter, als im Menschen, wo er mit so vieler Erkenntniß überkleidet und zudem durch die Fähigkeit der Verstellung verhüllt ist, daß sein wahres Wesen fast nur zufällig und stellenweise zum Vorschein kommt. Ganz nackt, aber auch viel schwächer, zeigt er sich in der Pflanze, als bloßer, blinder Drang zum Daseyn, ohne Zweck und Ziel. Denn diese offenbart ihr ganzes Wesen dem ersten Blick und mit vollkommener Unschuld, die nicht darunter leidet, daß sie die Genitalien, welche bei allen Thieren den verstecktesten Platz erhalten haben, auf ihrem Gipfel zur Schau trägt. Diese Unschuld der Pflanze beruht auf ihrer Erkenntnißlosigkeit: nicht im Wollen, sondern im Wollen mit Erkenntniß liegt die Schuld“ (*Schopenhauer*, Die Welt als Wille und Vorstellung [wie Anm. 10], 2. Buch, § 28, 186). – Der vegetarische Eros ließe sich auch unschwer als der kryptische Sinn erweisen für das (ebenso phallusförmige) Erlösungssymbol in Wagners *Tannhäuser* (1845), den frisch erblühenden dünnen Stab: Der Sänger Tannhäuser verweilt im Venusberg, einem höhlenartigen Rückzugsort der als ‚heidnisch‘ verbotenen dionysischen Sexualität, wird aber dessen überdrüssig, weil er dort den pflanzlichen Jahreszeitenrhythmus nicht mehr erleben kann. Er flieht und findet sich in einer Frühlingslandschaft wieder, wo ein Hirtenjunge ein Lied an die germanische Naturgöttin Holda und christliche Rom-Pilger einen Choral anstimmen. Er trifft die Jungfrau Elisabeth wieder, die ihn leidenschaftlich, aber keusch liebt und ihm einen Bußgang zum Papst eröffnet. Das Kirchenoberhaupt verweigert Tannhäuser die Sündenvergebung unbarmherzig streng mit der Begründung, dass diese ebenso wenig möglich sei, wie das Ausgrünen des dünnen Stabes in seiner Hand (= Symbol für einen machtrigoristisch zur Unfruchtbarkeit abgetöteten Eros). Nachdem Elisabeth aus Verzweiflung darüber den Opfertod stirbt, ergrünt der Stab des Papstes und Tannhäuser wird von seiner zwiespaltenen Existenz erlöst. Nur oberflächlich betrachtet geht es im *Tannhäuser*

Von Friedrich Nietzsche stammt die verwegene Frage, ob denn „dieser Parsifal überhaupt ernst gemeint“ sein könne und nicht eher „ein Operettenstoff par excellence“ ist, „mit einem Excess höchster und muthwilligster Parodie auf das Tragische selbst“⁵⁹. Die wider Willen unlösbar tragisch bleibende Schlusskonstellation der (un-)erlösten Erlösung, welche auf einen kritischen Betrachter durchaus eine komische Wirkung haben kann, hat schließlich Thomas Mann einfühlsam auf dasjenige zurückbezogen, was nach Wagners selbst bekundeter Auffassung den eigentlichen Kern aller Erscheinungen von (vegetarischen) Erlösungsgestalten ausmacht: die Musik. „Reinheit und Frieden – in seiner Brust lebt, komplementär zu seinem Lebensdurst, ein tiefes Verlangen nach ihnen, und sobald es, im Rückschlag auf sein vergebliches Trachten nach direktem Genuß, dominiert, erscheint ihm die Kunst – das ist die neue Komplikation seines Verhältnisses zu ihr – als Hindernis des Heils.“ Wohl aus eigener leidlicher Erfahrung weiß Thomas Mann, dass die Kunst in einer „teuflischen Antinomie“ als Quietiv gesucht wird, aber als Aufputzmittel wirkt: „Buddhistisches Drama, da eben liegt der Haken.“⁶⁰ Um diese sinnliche Verführungskraft der Musik wusste Wagner nicht nur, er setzt sie auch bewusst zur entpersonalisierend-manipulativen Verzauberung der Sinne ein:

„Nun denken Sie meine Musik, die mit ihren feinen, feinen, geheimnisvoll-flüssigen Säften durch die subtilsten Poren der Empfindung bis auf das Mark des Lebens eindringt, um dort Alles zu überwältigen, was irgend wie Klugheit und selbstbesorgte Erhaltungskraft sich annimmt, Alles hinwegschwemmt, was zum Wahn der Persönlichkeit gehört, und nur den wunderbar erhabenen Seufzer des Ohnmachtsbekenntnisses übrig lässt –: wie soll ich ein weiser Mann sein, wenn ich nur in solch rasendem Wahnsinn ganz zu Hause bin?“⁶¹

Das musikalische Grundelement selbst steht bei Wagner also für jenes Erotisch-Tierische, von dem und das er im Vegetarismus des *Parsifal* paradoxerweise gerade durch Musik erlösen will. Müsste die Utopie eines vegetarischen Eros also durch eine noch utopischere, nicht animalisch-heißblütig-sensitive, sondern vegetativ-anämisch-affektfreie Musik vollendet werden, wie sie in der beispiellos extremen Zartheit der Schmerz- und Wonneklänge der *Parsifal*-Musik vielleicht tatsächlich angestrebt wird? In der Unmöglichkeit dieser Konsequenz wird einsichtig, warum der vegetarische Kunst-Erlöser (Richard Wagner und seine Musik) auch selbst noch der Erlösung bedarf. Es bleibt zum

ser um den Konflikt zwischen sinnlichem Heidentum (Eros) und asketischem Christentum (Agape); der tiefere Sinn besteht vielmehr in der Überwindung eines fleischlichen (Venus) durch einen pflanzlichen (Elisabeth) Eros, der als Koinzidenz von – esoterisch-heterodox selektierten – heidnischen und christlichen Elementen erscheint.

⁵⁹ Friedrich Nietzsche, Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen, in: Krit. Studienausg. (wie Anm. 27), Bd. 6, 430 (Kap. Wagner als Apostel der Keuschheit 3).

⁶⁰ Mann, Leiden und Größe Richard Wagners (wie Anm. 52), 391. Im Sinne dieser von Thomas Mann aufgedeckten Dialektik des Prozesses künstlerischer Kreativität ist es kein Einwand gegen die im *Parsifal* projizierten Ideale, dass Wagner sich nachweislich ebenso wenig vegetarisch ernährte, wie er gar etwa keusch oder auch nur ehelich treu lebte (selbst im hohen Alter zur Zeit der Arbeit an seinem letzten Werk nicht, vgl. die Nachweise bei Henneberger, Der Kern des Ganzen? [wie Anm. 35], 217). Keuschheit und Vegetarismus sind hier nicht Abbild gelebter Realität, sondern ein künstlerisch gespiegeltes Wunschbild eigener Erlösungs-Phantasmagorien.

⁶¹ Richard Wagner, Brief an Mathilde Wesendonck vom 24. August 1859, in: Richard Wagner an Mathilde Wesendonck (wie Anm. 11), 170.

Schluss also nicht nur die Feststellung, dass der vom Judentum durch dessen Vernichtung „gereinigte“ vegetarische Christus nur zum Preis einer Selbstnegation des Christentums zu haben ist, sondern die Frage, ob dessen Preis nicht die Unmöglichkeit der Erlösung selbst ist.

In his late treatise *Religion and Art* Richard Wagner claims that Jesus by sacrificing himself in the gifts of bread and wine introduced vegetarian food for his disciples. The figure of a vegetarian Christ emerges as an idiosyncratic synthesis of three sources: 1.) Jean-Antoine Gleizès' doctrine of degeneration according to which the decline of humankind has been induced by meat-based food; 2.) Schopenhauer's pessimistic philosophy of will which requires a merciful redemption of the animal by means of rejecting Christianity's Jewish roots; 3.) Joseph-Arthur de Gobineau's racial theory demanding the Aryan race to be purified from its Latin-Semitic influences by the blood of the redeemer. Wagner's last music drama, the stage consecration festival play *Parsifal*, reveals the redemption of the eros as the cryptic meaning of the redemption of the animal whose (im)possibility becomes audible in the strive for a vegetarian music.