

Wege zu Parsifal (1970)

Kaum noch Illusionen über die Illusion / Von Pierre Boulez

Die Parsifal-Sage, in jenem legendären Mittelalter beheimatet, das dem beginnenden 19. Jahrhundert so teuer war, erschien im literarischen Panorama der Jahre 1870/80 als verspätete Erbschaft. Ob auf dem Theater, in der Romanliteratur oder in der Dichtung – die Entdeckung und das Urständ-Fiern des Mittelalters waren Ereignisse, deren Neuheit sich bereits erschöpft hatte. Gewiß, mit Parsifal verhält es sich anders, es mischen sich in ihm viele andere, modernere philosophische und literarische Einflüsse, aber die Wahl dieses Rahmens ist doch bezeichnend; sie stellt eine vergangene Welt in ein intellektuelles Milieu, dessen Vorstellung in beträchtlichem Wandel begriffen sind. Nehmen wir als extremstes Beispiel nur das Werk von Rimbaud, das bereits vor der Vollendung des Parsifal zur Gänze geschrieben war. Doch ist das nicht das einzige Mal, daß ähnliche Divergenzen zutage treten, wenn verschiedene Generationen sich ineinander schieben; aber der Abgrund zwischen zwei zeitgenössischen Welten wie der Parsifal und der der 'Saison en enfer' bleibt besonders staunenswert.

Wenn Parsifal nichts anderes wäre als eine theologische Fabel, fände das Werk sicher nur begrenztes Interesse. Es handelt sich nicht darum, einen fiktiven Kult zu feiern, der für Repräsentationszwecke rekonstruiert wurde, sondern, den Impuls eines metaphysischen Denkens kundzutun, das sich zwischen Kraft und Stiehm bewegt. In Worten des christlichen Glaubens bedeutet das die Trauer des Menschen, der der göttlichen Gnade verlustig gegangen ist, die Gewissensbisse und den Schmerz, die ihm dieser Verlust auferlegt. Die Erlösungsidee, die vielen Religionen gemeinsam ist, hat in ihrer strengen rituellen Bedeutung allerdings an Anziehungskraft verloren, nicht aber die Suche des Menschen nach sich selbst, nicht die Fallstricke, die sie legt und die geistige Disziplin, die sie verlangt. In diesem Sinn hat Wagner sich vieler „heidnischer“ Elemente bedient und geht direkter und tiefer ins Zentrum der grundlegenden metaphysischen Fragen. Parsifal läßt wie Tristan das Wesentliche unmittelbar hervorbrechen, ruft einen Urmythos herauf, stellt die Frage, den Zweifel, die untrennbar mit dem Menschendasein verbunden sind, außerhalb von Ort und Zeit. Da der Kampf, die Schwierigkeit, die Angst als positive, produktive Faktoren aufgefaßt werden, scheint uns die besänftigende, lindemde Auflösung der Gegensätze eine zu blasse Ekstase. Der Konflikt des Tristan bleibt in der Schwebe, läßt unserer Vorstellungskraft ein offenes Feld. Parsifal tritt, obwohl Wagner sich heldenmütig gegen diese Gefahr gewehrt hat, ein wenig als Deus ex machina auf, der zwei Gaben mit sich führt: Das Happy end und die Süßlichkeit.

Wie steht es musikalisch? Parsifal ist tatsächlich keine Oper mehr, in dem Wort Bühnenweihfestspiel, das Wagner wählte, sehe ich nicht so sehr den Wunsch des Autors, eine Zeremonie zu begründen als vielmehr die Notwendigkeit, seine formale Absicht zu erklären und zu benennen. Wahrscheinlich ist Parsifal das – vorläufige – Ergebnis einer Tradition, die auf Schutz und Monteverdi zurückgeht. Eine Synthese vollzieht sich zwischen den Passionen und der Oper, zwischen abstraktem, imaginärem und konkretem theatralem Schauspiel, zwischen Bach und dem Mozart der Zauberflöte. Selbst wenn es sich nur um die wiederholte Verwendung choralischer Massen handelt, wäre der Vergleich nicht von der Hand zu weisen. Trotz der durchkomponierten Form, die

Wagner am Herzen lag, läßt das Gewebe des ersten Aktes die alten Begriffe von Rezitativ, Arioso und Choral erkennen, eingeschmolzen in eine komplexe Form. Die Chorale des Parsifal in diesem ersten Akt sind keine Aktionschöre, sondern eher solche der Reflexion oder des Gebets. Für drei Stadien der rituellen Zeremonie bestimmt: die Vorbereitung, die Wandlung, die Danksagung, schieben sie sich in die dramatische Handlung ein, wobei sie die drei Protagonisten herausstellen: Amfortas, Titurel, Parsifal, der hier durch die heftigen Vorwürfe des Gurnemanz Präsenz gewinnt.

Im allgemeinen wird die zelebrierende Seite des Werkes besonders hervorgehoben; muß man hier Wagner die Schuld geben? Teilweise ja. Denn weil er wahrscheinlich klar erkannte, daß Parsifal nicht dem orthodoxen Katholizismus zugerechnet werden könne, daß sich in ihm zahlreiche „unreine“ Elemente mischen, daß die Theologie ohne Zweifel ihr Wort zu sagen und dagegen zu sagen habe, hat er sich taktisch vor jeder böswilligen Anschuldigung dadurch geschützt, daß er darauf bestand, die religiöse Feier wörtlich zu nehmen. Aus diesem Grund kann Parsifal unter einem Mangel an Gleichgewicht leiden und sich einer langatmigen, feierlichen Zeremonie zuneigen, bei der sich jeder Bruch im Ton verbietet, weil alles auf die Erbauung, auf die Heiligung hin „gedelt“ ist. Es macht aber nicht den Eindruck, daß dem Werk ideologisch wie musikalisch aus einer solchen Einförmigkeit großer Nutzen erwachse, denn die Unebenheiten des Dramas, seine Mehrdeutigkeit und Widersprüche werden nivelliert: seine Bedeutung wird in gleichem Maße abgeschwächt.

Die Stufenleiter der Beschwörung, vom Dunkel zur Klarheit, vom esoterischen Bezug bis zur offenen Bekräftigung, diese verschiedenen Arten der Aussage geben dem musikalischen Gewebe organische Nahrung. Aus dieser Sicht zeigt Wagners Technik äußerste Subtilität, denn es gibt nicht – nach Strauss – ein Thema, dann die Arbeit mit seinen Elementen, dann das Wiedererscheinen des Themas in seiner anfänglichen Unversehrtheit, – kurz, es gibt keine Rückkehr zu einer bereits vorhandenen und wieder aufgesuchten Situation, um den Sieg der Ordnung über den Wirrwarr zu bestätigen. Wir haben es mit einer Welt der über Kreuz laufenden Bezüge zu tun; sie spielt mit verschiedenen Stufen der Wahrnehmung, die sich ebenso sehr, wenn nicht mehr, auf die romanhafte Darstellung wie auf die theatrale Vorstellung beziehen. Das Leitmotiv ist reicher an Bedeutungen und Implikationen als das einfache Signal, das Familienwappen, auf die man es einengen möchte in der Bewunderung wie im Tadel. In seiner Prisonnière hat Proust die Rolle des Leitmotivs, seine Wirkung auf die Intelligenz und das Gefühl sehr treffend charakterisiert: „Ich wurde mir alles dessen bewußt, was das Werk Wagners an Wirklichem in sich hat, als ich die zugleich eindringlichen und flüchtigen Themen wieder durchging, die einen Akt heimsuchen, sich nur entfernen, um wiederzukehren, manchmal nun von weitem, beschwichtigt, fast entschwebend. In anderen Augenblicken aber bei aller Unbestimmtheit so bedrängend und so nahe sind, so innerlich, organisch, so ins tiefste Wesen eindringend, so daß man meinen möchte, es handele sich weniger um die Wiederaufnahme eines Motive als um das erneute Einsetzen einer Neuralgie.“ Größerer Deutlichkeit halber fügt er hinzu: „Da, wo ein geringerer Komponist behaupten würde, einen Knappen, einen Ritter darzustellen, während er sie doch im Gegenteil die gleiche Musik

vortragen läßt, unter welcher Benennung sie auch auftreten mögen, stellt Wagner eine unterschiedliche Wirklichkeit dar, und jedesmal, wenn sein Knappe auftritt, zeichnet sich eine besondere, gleichzeitig komplizierte und doch eingängige Figur ab, die sich mit einer Kombination aus fröhlichen und ritterlichen Linien in die klingende Unermeßlichkeit eingliedert. Von daher rührt die Überfülle einer Musik, die in der Tat von vielen Musikern überquillt, von denen jede ein bestimmtes Wesen ist. Ein Wesen oder der Eindruck, den ein augenblicklicher Aspekt der Natur uns gibt.“

Mit einem Wort: das Material ist neutral, aber durchaus nicht indifferent, seine Neutralität erlaubt ihm, sich ohne Zusammenstöße verschiedenen Kontexten einzuschmelzen, in welche es sich eingliedert, nach denen es sich richtet. Nicht anders verhält es sich mit den melodischen Intervallen und ihren harmonischen Entsprechungen. Wagner legt die Betonung auf das Intervall, das sich durch vielfache Mehrdeutigkeit zahlreichen harmonischen Umständen anpassen kann er schafft das Ereignis, die Verbindung des melodischen Intervalls mit dem harmonischen Zusammenschluß mittels zweier bis dahin neutraler Kräfte, die sich auf die eine und einzigartige Weise begegnen. Dieses in beständigem Werden begriffene Material ist wahrscheinlich die persönlichste musikalische Erfindung Wagners – sie legt zum erstenmal den Akzent auf die Unbestimmtheit, die Unbestimmtheit; das Material läßt eine deutliche Ablehnung der Fixierung erkennen, es verrät eine Neigung, die musikalischen Ereignisse zu stabilisieren, solange sich ihre Entwicklung- und Erneuerungsmöglichkeiten noch nicht erschöpft haben.

Proust schrieb nicht ohne leicht boshafte Akzent: „Bei ihm wird die Trauer des Dichters, wie groß sie auch sein mag, beschwichtigt, überwunden – das heißt leider nahezu zerstört durch die nach außen gekehrte Schaffensfreude des Herstellers.“ Tatsächlich hat Wagner vielen, oft übelwollenden Angriffen die Flanke geboten, die seine Neigung zum Systematisieren betrafen und seine mehr als rationalen Versuche, das Irrationale in den Griff zu bekommen. Indessen findet er in Proust einen Verteidiger, und zwar aus unerwarteten Gründen, die recht überraschend waren, wußte man nicht, daß es sich dabei um ein Plädoyer pro domo handelte, weil Balzac und – insgeheim mit einbegriffen – auch Proust häufig beschuldigt worden waren, bei ihrer Arbeit sozusagen von einem Ast zum anderen zu hüpfen, ohne sich viel um einen großen Gesamtplan zu kümmern. Ich zitiere diesen Abschnitt vollständig, weil er mir für das Verständnis des „Ballungsraum“ Wagner von außerordentlicher Bedeutung erscheint: „Der andere Musiker, der mich im Augenblick in so großes Entzücken versetzte, Wagner, der aus seinen Schubfächern ein köstliches Stück hervorholte, um es als ein im Rückblick unerlässlich scheinendes Thema einem Werk einzufügen, an das er in dem Augenblick, als er das Stück komponierte, noch garnicht dachte, der vielmehr danach eine erste mythologische Oper geschrieben hatte, dann eine zweite, schließlich noch weitere, und der mit einem Mal gewahr geworden war, daß er eine Tetralogie komponiert hatte Wagner hat sicher ungefähr den gleichen Rausch wie Balzac erlebt, als dieser, seine Werke gleichzeitig mit den Augen eines Fremden und eines Vaters betrachtend, in dem einen die Reinheit Raffaels, in dem andern die Einfalt des Evangeliums entdeckte, und in nachträglicher Erleuchtung plötzlich zu der Er-

kennnis kam, daß sie noch schöner wären, wenn er sie in einem Zyklus vereinigte, in dem die gleichen Personen wiederkehren würden – mit diesem Zusammenschluß seinem Werk den letzten und feinsten Pinselstrich hinzufügte.“

Man hat die Erfindungsgabe Wagners in ihren Wurzeln auf eine übertriebene mechanistische Konzeption zurückführen wollen; auf der anderen Seite hat man ihm vorgeworfen, ein zynischer Magier der tyrannischen und zwanghaften Illusion zu sein. In dem schon erwähnten Text glossiert Claudel die „Komplexität des Amalgam-Charakter nicht nur des Wagnerschen Klanges... nicht nur der Klangfarbe, sondern des ganzen Wagnerschen Werkes“, und bemerkt: „Gleichwie der Klang so beschaffen sein muß, daß er keiner, unserer Gehörsfibren die Freiheit läßt, sondern alle zugleich nährt und gelähmt werden müssen, so müssen auch unsere Auffassungs- und Einbildungskräfte von der Musik in Anspruch genommen und aufgesogen werden, nicht allein mehr das Ohr, und alle Äkstage, im Schlimmer der Ekstase miteinander verbunden, müssen verstopft sein und wir im Topf des Blendwerks schmoren.“

Speziell Parsifal verweigert sich dem kritischen Hören durch seine Verwandtschaft mit der religiösen Zeremonie, aber auch dadurch, daß die Orte der Handlung – Montsalvat und das Schloß des Klingsors – von jeder Realität abgelöst sind, sie tauchen auf und verschwinden aufgrund magischer Vorgänge und gehören zu dem, was Adorno Phantasmagorie nennt. Darin führt Wagner den Traum der Romantik zu Ende, er vollendet ihn durch Übertreibung. Die Illusion bei Weber, Berlioz ist naiv, „glaubhaft“; Wagners Illusion ist – man denke an Klingsors Zauberbergarten, der sich in eine Wüstenei verwandelt – so beschaffen, daß sie alle Illusion zerstört. Als Wagner – der realistischen Exzesse bei den Zauberkünsten und der damit verbundenen Probleme wahrscheinlich überdrüssig („die Damen, die man nur einem Seil am Hintern gegen den Schnurboden zieht“) sich eine Idealaufführung wünschte, die von unglücklichen technischen Zufällen frei wäre, hat man über diesen seltsamen Einfall gespotet. Sein Mißvergnügen zeigt jedenfalls, daß er sich kaum noch Illusionen über die Illusion machte.

Damit komme ich ganz nebenbei noch auf die Tradition zu sprechen. In seinem Aufsatz „Denkmalsschutz für Wagner“ hat Wieland Wagner, was die szenische Realisierung betrifft, die Dinge ins rechte Lot gerückt. Ich kann mich seinen Worten nur anschließen und sie auf die Lektüre der Partitur übertragen; jede Aufführung strebt über die Entzifferung jener Hieroglyphen und Zeichen, die man Partitur nennt, einem unbekanntem Ziel zu. Das Werk bewahrt sein Potential an Neuheit für den, der in sich den Wunsch nach Neuheit und nach Unbekanntem hegt. Was soll man mit einem toten Objekt anfangen, das unter dem Staub verlassener Aufführungspraktiken modert? Vielleicht ist letztlich dies die Lehre aus dem Gesamtuntersuchungswerk: das totale Werk lebt nur in der Fiktion eines Absoluten, daß sich dem Zugriff entzieht. In Abwandlung Claudels sage ich: Diese Stimme, die uns ruft, wir müssen sie unbedingt erreichen; ohne sie verlore Wagners Klang das Unwiederbringliche, das Unerreichbare, eine unerschöpfliche Quelle von Wonnen und Verzweiflung.

Auszüge aus einem Aufsatz, den Pierre Boulez in Parsifal-Programmhörfest der Bayerischer Festspiele 1970 veröffentlichte. So wie 1966 ist er auch 2004 der musikalische Leiter des Parsifal.