

Richard Wagner und der christliche Gottesdienst*

Von Kurt Küppers, Augsburg

Im Frühjahr 1865 besuchte der in München lebende Richard Wagner des öfteren die Benediktinerabtei St. Bonifaz vor den Toren der Stadt. Wagner hatte vor kurzem ein Mitglied des Konventes kennengelernt, nämlich den aus dem Augsbургischen stammenden Pater Petrus Hamp (1838–1909)¹. Der Komponist entwarf gerade das Textbuch zum »Parsifal« und wünschte, sich bei Pater Petrus »über die katholische Messe zu informieren«. Dem ehrwürdigen Geistlichen schien es, als ob Wagner das »Messelesen lernen wollte«².

Der Künstler, das Theatergenie seiner Epoche, holt sich Rat für sein künftiges Bühnenweihfestspiel bei einem Mann der Kirche. Diese bemerkenswerte Episode aus Wagners Biographie soll Ausgangspunkt sein für die folgenden Überlegungen zum Thema: Richard Wagner und der christliche Gottesdienst. Wir fragen zunächst nach der Rolle, die der Gottesdienst im Leben des evangelischen Christen Richard Wagner spielte. Dann ist zweitens von Wagners Eintreten für den katholischen Gottesdienst zu handeln. Aufgrund dieser Befunde erörtern wir drittens die Rezeption gottesdienstlicher Elemente in Wagners Musikdramen. Schließlich sind viertens Gemeinsamkeiten zwischen Theater und Liturgie aufzuzeigen.

1. Zur Rolle des christlichen Gottesdienstes im Leben Richard Wagners

Für einen Christen ist in der Regel die aktive Teilnahme am Gottesdienst kein Anlaß zur Dokumentation. Daher müssen wir uns auch bei Wagner auf die Erhebung der Eckdaten kirchlichen Lebens, auf Taufe, Konfirmation, Eheschlie-

* Erweiterte und mit Anmerkungen versehene Fassung der Antrittsvorlesung, die der Verfasser am 16. Mai 1991 an der Universität Augsburg gehalten hat.

¹ Petrus (Anton) Hamp stammte aus Allmannshofen im Dekanat Meitingen; er verließ in den Wirren um die Unfehlbarkeit des Papstes 1872 den Orden und wirkte später als alkath. Pfarrer, zunächst in Karlsruhe, dann in Tiengen und zuletzt im schlesischen Hirschberg, vgl. dazu J. F. Waldmeier, *Der alkatholische Klerus von Säckingen/Waldshut und Zell im Wiesental*, Hg. v. d. Christkath. Pfarramt, Bd. I, Aarau 1990, 163–172.208f; Bd. II: Ergänzungen und Korrekturen (o. J.), 7. – Für Hinweise und Auskünfte danke ich der Stiftsarchivarin von St. Bonifaz, Frau Dr. Lauchs. – Zum biographischen Hintergrund vgl. z. B. M. Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sein Leben, sein Werk, sein Jahrhundert*, München 1983, 523–558.

² Ein Blick in die Geisteswerkstatt Richard Wagners. Von einem alten geistlichen Freunde des Meisters von Bayreuth zur Erinnerung an dessen Schwanengesang – den Parsifal, Berlin 1904, 12–14. Autor dieser Schrift ist, wie R. Bauerreiß ermittelte, P. Hamp, vgl. R. Bauerreiß, *Richard Wagner und die katholische Liturgie. Unbekanntes um die Entstehung des »Parsifal« aus Wagners Münchner Zeit*, in: *Das Bayreuther Festspielbuch 1952*, hg. v. d. Festspielleitung, bearb. v. W. Eichner (Bayreuth 1952), 128–133, hier 129f. – Zitiert wird aus Hampes Schrift in: *Richard Wagner. Sämtliche Werke*. Bd. 30: *Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal*, hg. v. M. Geck u. E. Voss, Mainz 1970, n. 25, S. 20.

Bung u. dgl. beschränken. Der – wie er in seiner Autobiographie »Mein Leben« schreibt – »am 22. Mai 1813 in Leipzig auf dem Brühl im 'Rot und Weißen Löwen', zwei Treppen hoch«, geborene Wilhelm Richard Wagner wurde am 16. August in der Thomaskirche getauft³. Die Familie zog bald nach Dresden. Im Herbst 1820 wurde der siebenjährige Wagner für längere Zeit zur Erziehung einem Pastor Wetzels in Possendorf bei Dresden übergeben⁴. Mit knapp vierzehn Jahren wurde Wagner am 8. April, dem Palmsonntag des Jahres 1827 in der Dresdner Kreuzkirche konfirmiert⁵. In seiner Autobiographie notierte er später dazu: »Der Akt meiner Konfirmation ... (traf mich) in ziemlicher Verwilderung ... und namentlich mit merklicher Herabstimmung meiner Hochachtung für kirchliche Gebräuche. Der Knabe, der noch vor wenigen Jahren mit schmerzlicher Sehnsucht nach dem Altarblatte der Kreuzkirche geblickt und in ekstatischer Begeisterung sich an die Stelle des Erlösers am Kreuze gewünscht, hatte die Hochachtung vor dem Geistlichen ... verloren ... Wie es trotzdem mit meinem Gemüte stand, erfuhr ich jedoch fast zu meinem Schrecken, als der Akt der Austeilung des heiligen Abendmahles begann ... und ich im Zuge der Konfirmanden um den Altar wandelte: die Schauer der Empfindung bei Darreichung und Empfang des Brotes und des Weines sind mir in so unvergeßlicher Erinnerung geblieben, daß ich, um der Möglichkeit einer geringeren Stimmung beim gleichen Akte auszuweichen, nie wieder die Veranlassung ergriff, zur Kommunion zu gehen ... «⁶.

Diese Erfahrung der Eucharistie als Faszinosum und Tremendum hat Wagner nie mehr losgelassen. Im Gespräch mit Pater Hamp interessierte es ihn besonders, »den Moment zu erfahren, in welchem man die Verwandlung sich vollziehend denke« und er fragte, »ob den Gläubigen nicht ein 'Frissonement', ein Schauderfrösteln, ergreife, wenn er vor dem in Gott Umgewandelten stehe«⁷. 1872, als Wagner und seine Frau Cosima bei deren Übertritt in die evangelische Kirche gemeinsam das Abendmahl empfangen hatten, bemerkte Wagner: »Wie könnte man das ersetzen, was in einem geweckt wurde, wenn das unsäglich ergreifende: Dies ist mein Leib, ausgesprochen wird ... «⁸. Nicht zuletzt von hier her fällt

³ Richard Wagner, *Mein Leben*, hg. v. M. Gregor-Dellin, München 1983, 9 (im folgenden abgekürzt: ML). – Entgegen der Angabe in der Autobiographie wurde er nicht zwei Tage nach der Geburt, sondern erst im August getauft, vgl. die entsprechende Anm. ML 789; Wagner-Chronik, Daten zu Leben und Werk. Zus.gest. v. M. Gregor-Dellin, München 1972, 9. – Der Grund für die ungewöhnliche Spanne zwischen Geburt und Taufe lag in den damaligen politischen Verhältnissen; wegen der Kämpfe bei Leipzig (die im Oktober 1813 schließlich in der »Völkerschlacht« gipfelten), zog die Familie zunächst aufs Land.

⁴ Vgl. ML 12f mit Anm. S. 789; Pastor Christian Ephraim Wetzels (1776–1823). – Im prot. Pfarrhaus wird Wagner möglicherweise zu den Gottesdiensten, vor allem zum Predigtgottesdienst geführt worden sein.

⁵ Wagner nennt als Termin »zu Ostern 1827«, ML 27; vgl. Wagner-Chronik 13, hier wird der 8. 4. 1827 nachgewiesen. – Ostern wurde am 15. 4. 1827 gefeiert.

⁶ ML 27. Der (damals) erste Band der Autobiographie wurde 1870 veröffentlicht, vgl. dazu unten Anm. 8.

⁷ Ein Blick in die Geisteswerkstatt 14.

⁸ C. Wagner, *Die Tagebücher*. Bd. I: 1869–1872, ed. u. komm. v. M. Gregor-Dellin u. D. Mack, München/Zürich 1982, 589; Eintrag v. 4. 11. 1872. – Die Konversion fand am Reformationstag, am 31. Oktober 1872 in der Sakristei der Bayreuther Stadtkirche statt, vgl. ebd. 587f; Wagner-Chronik 139.

möglicherweise Licht auf die Gralsszenen im »Parsifal«, die ja das Thema der Eucharistie reflektieren. Brot und Wein werden der Gralsgemeinde gereicht, und der Gral ist der legendäre Kelch, in dem das am Kreuz vergossene Blut Jesu aufgefangen wurde⁹.

Richard Wagner war also durch Taufe und Konfirmation mit Abendmahl voll in die evangelische Kirche eingegliedert worden. Später nahm er seine Kirche vor allem für die Kasualien in Anspruch, wie sie auch heute mancher Christ als »Rites de passage«¹⁰ zu den Lebenswenden wünscht. Zu nennen sind beispielsweise die evangelische Trauung Wagners mit seiner ersten Frau Minna 1836 in Königsberg bzw. 1870 die Trauung mit Cosima in Luzern¹¹. Schlußendlich wirkte auch ein evgl. Pfarrer beim Begräbnis Wagners 1883 in Bayreuth mit¹².

Zu den erbetenen Kasualien zählen ferner die Taufen der Kinder. Die erste Tochter, die 1865 geborene Isolde, wurde von Pater Hamp – also katholisch – getauft, wobei pikanterweise Richard Wagner als Taufpate seiner leiblichen Tochter fungierte¹³. Die weiteren Kinder, Eva und Siegfried, 1867 bzw. 1869 geboren, wurden evangelisch getauft.

2. Richard Wagners Eintreten für den katholischen Gottesdienst

Von 1843 bis 1849 war Wagner als Königlich Sächsischer Hofkapellmeister in Dresden tätig¹⁴. Während dieser Zeit mußte er sich gewissermaßen dienstlich mit der katholischen Liturgie, und zwar vor allem mit der Kirchenmusik, befassen. Die Mitglieder des Orchesters waren nämlich für die Hofkirche zuständig. Dort wurden – im protestantischen Sachsen – Gottesdienste für den katholischen Regenten und seine Familie gefeiert¹⁵.

Wagner hat zwar praktisch keine Kirchenmusik geschrieben, aber theoretisch hat er sich 1848 in flammenden Worten für eine Erneuerung der Kirchenmusik ausgesprochen¹⁶. In seinem »Entwurf zur Organisation eines deutschen National-

⁹ Zum Gral vgl. K. Burdach, *Der Gral*, Stuttgart 1938 (Neudr. Darmstadt 1974).

¹⁰ Vgl. A. van Gennep, *Übergangsriten (Les rites de passage: 1909)*, Frankfurt/M. 1986.

¹¹ Vgl. *Wagner-Chronik* 22 und 131; ML 142.

¹² Vgl. Gregor-Dellin, *Richard Wagner* (oben Anm. 1) 843. – Die hier genannten Daten aus Wagners Biographie erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

¹³ Vgl. Ein Blick in die Geisteswerkstatt 4–6. – Der Tauftag ist zugleich »terminus post quem« für die Datierung der Gespräche Wagners mit Hamp. – Der Pate ist im entsprechenden Taufregister eingetragen; vgl. Pfarrarchiv St. Bonifaz-München, Taufbuch Nr. IV, Jg. 1865, Nr. 379 – hier zitiert nach Bauerreiß (oben Anm. 2) 129 Anm. 3. – Zu Isolde (von Bülow) vgl. H.-J. Bauer, *Richard-Wagner-Lexikon*, Bergisch Gladbach 1988, 88.

¹⁴ Vgl. *Wagner-Chronik* 34.

¹⁵ Die Konversion des Königshauses unter August d. St. im Jahre 1697 galt als persönliche Angelegenheit des Königs, die kath. Kirche war staatlicherseits nicht anerkannt, vgl. H. Meier, *Die katholische Kirche in Sachsen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1974 (SKBK 15), 1.

¹⁶ R. Wagner, *Entwurf zur Organisation eines deutschen National-Theaters für das Königreich Sachsen*, in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*, Bd. 2, Leipzig 1871, 307–359. – Vgl. W. Kirsch, *Musik zwischen Theater und Kirche. Zur Dramaturgie geistlicher Musik der Neudeutschen Schule*, in: *Liszt-Studien* 3, München 1986, 90–102.92f.

Theaters für das Königreich Sachsen« ging Wagner auch auf die Situation der katholischen Kirchenmusik ein.

Als erstes kritisierte er die Praxis, nur solche Sänger des Theaters für die Kirchenmusik abzustellen, welche »für den Operngesang bereits halbe Invaliden waren«¹⁷. Das läßt Rückschlüsse zu auf das musikalische Niveau dieser Gottesdienste! Es galt nämlich die stillschweigende Übereinkunft, »so lange die Stimme des Sängers in Kraft für die Bühne sei, sie für die Kirche nicht in Anspruch zu nehmen«¹⁸.

Am Repertoire der Hofkirchenmusik bemängelte Wagner deren weltliche Virtuosität und die damit einhergehende fehlende kirchliche Würde¹⁹. In der Einführung der Orchesterinstrumente in die Kirchenmusik und im weltlichen Operngeschmack, der heilige Texte, wie das »Christe eleison« im Stile opernhafter Arien vortragen ließ, drohte seiner Meinung nach der Verfall der wahren katholischen Kirchenmusik²⁰. Bis auf Ausnahmen gehörten sämtliche, damals vorhandene Kompositionen für den Gottesdienst »dieser mit Recht jetzt als verwerflich und den gesunden religiösen Geist geradezu als verhöhrend anerkannten Geschmacksrichtung an«²¹.

Nun war die Situation in Dresden beileibe kein Sonderfall. Eduard Hanslick schildert die damalige Situation folgendermaßen: Es gibt »unzählige deutsche Dorf- oder Marktkirchen, wo zur heiligen Wandlung das 'Alphorn' von Proch oder die Schlußarie aus der 'Sonnambula' ... oder ähnliches auf der Orgel vorgetragen wird. Jeder Deutsche, der nach Italien kommt, hört mit Staunen in den Kirchen die bekanntesten Opernmelodien von Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi«. Und nun merkt Hanslick eher fasziniert an: »Diese und noch weltlichere Stücke, wenn sie nur halbwegs sanften Charakters klingen, sind weit entfernt, die Gemeinde in ihrer Andacht zu stören, im Gegenteil pflegt alles aufs äußerste erbaut zu sein«²².

Über die musikalischen Zustände im Innviertel wurde berichtet: »An Werktagen wird zum Amte gesungen... 'Wir finden guter Gott uns ein' oder 'Wir knien in deinem Tempel hier' von M. Keller oder etwas ähnlich Melodiöses, was die Prima Donna sich leicht merkt und am Ende mit alleiniger Orgelbegleitung vortragen kann. An Sonn- und Feiertagen aber kommen ein paar Violonisten hinzu und einige Bläser, das gibt Geräusch genug... Man nimmt keinen Anstand Märsche aufzuspielen oder Menuette, Romanzen aus italienischen Opern oder den 'Zauber-

¹⁷ Wagner, Entwurf zur Organisation 333.

¹⁸ Ebda.

¹⁹ Ebda.

²⁰ Ebda. 335.

²¹ Ebda. 336.

²² E. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen. Aufsätze, Musikkritiken, Leipzig 1854 (Neudr. Leipzig 1982), 62; vgl. W. Abegg, Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick, Regensburg 1974, 139. – Vgl. in diesem Zusammenhang auch I. Fellingner, Zur Situation geistlicher Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Geistliche Musik. Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert, Laaber 1985 (Hamburger Jb. f. Musikwiss., Bd. 8), 223–236.

schleier', das 'Mailüfterl' und andere Zartheiten«²³. E.T.A. Hoffmann bemerkte bereits 1814 dazu: »Aus der Kirche wanderte die Musik in das Theater, und kehrte aus diesem, mit all dem nichtigen Prunk, den sie dort erworben, dann in die Kirche zurück«²⁴.

Nach Wagners Auffassung sollte allein die menschliche Stimme, nur von der Orgel begleitet, den Vorrang in der Kirche haben. Als geeignete Kompositionen schlug Wagner solche von Palestrina und dessen Nachfolgern vor²⁵.

Angesichts dieses Befundes möchte man Richard Wagner fast als einen »Frühcaecilianer« bezeichnen; denn die Mitglieder des 1868 gegründeten Cäcilienvereins propagierten unter Führung von Franz Xaver Witt (1834–1888) gerade den Palestrinastil als richtungweisend für die katholische Kirchenmusik²⁶.

Richard Wagner hat also die katholische Messe, das Hochamt, hinsichtlich ihrer Struktur und ihres Verlaufs aus der Sicht des mitwirkenden Musikers gekannt. Nach den direkten Äußerungen Wagners zur Reform der Kirchenmusik ist nun zu prüfen, ob und inwieweit er Elemente des christlichen Gottesdienstes in seine Musikwerke aufgenommen hat.

3. Zur Rezeption gottesdienstlicher Elemente in Wagners Werken

Von den insgesamt 13 Musikdramen²⁷, die Richard Wagner vertont hat, kommen für unser Thema vor allem in Betracht: Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo; Rienzi, der Letzte der Tribunen; Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg; Lohengrin; Die Meistersinger von Nürnberg und Parsifal. Wenigstens zu nennen ist ferner die von Wagner so bezeichnete Biblische Scene: »Das Liebesmahl der Apostel«²⁸, eine Vertonung des Pfingstereignisses gemäß Apg 2.

²³ Christliche Kunstblätter, Organ des Linzer Diözesan-Kunstvereins, 1865, Nr. 12; hier zit. nach K. G. Fellerer, Studien zur Musik des 19. Jahrhunderts, Bd. 2: Kirchenmusik im 19. Jahrhundert, Regensburg 1985 (Stud. z. Musikgesch. d. 19. Jh., Bd. 60) 151.

²⁴ M. Geck, E.T.A. Hoffmanns Anschauungen über Kirchenmusik, in: Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert, hg. v. W. Salmen, Regensburg 1965 (Stud. z. Musikgesch. d. 19. Jh., Bd. 1), 65. – Der junge Franz Liszt beschreibt 1835 drastisch die damalige Situation für Paris: »Hören Sie dies gedankenlose Blöken, von dem das Domgewölbe widerhallt? Was ist das? Das ist der Lob- und Preisgesang, womit die mystische Braut sich zu Jesum Christum erhebt... Hört Ihr im feierlichen Augenblick, wo der Priester die heilige Hostie erhebt, ... Variationen über 'Di piacer mi balza il cor' oder über Fra Diavolo ausführen? ...«, F. Liszt, Über zukünftige Kirchenmusik, in: Ders., Ges. Schriften II, Hildesheim 1978, 48–54.48

²⁵ Vgl. Wagner, Entwurf zur Organisation 337.

²⁶ Vgl. z.B. A. Walter, Dr. Fritz Witt, Gründer und erster Generalpräses des Cäcilienvereins, Regensburg u. a. 1889; H. Unverricht (Hg.), Der Caecilianismus, Anfänge, Grundlagen, Wirkungen, Tutzing 1988 (Eichstätter Abhdl. z. Musikwiss. 5).

²⁷ Ich verwende diesen längst als Schlagwort gebräuchlichen Begriff, obwohl Wagner ihn selbst abgelehnt hat, vgl. »Über die Benennung 'Musikdrama'« (1872) in: Richard Wagner, Dichtungen und Schriften, hg. v. D. Borchmeyer, Frankfurt/M. 1983, IX 271–277; Richard-Wagner-Lexikon (oben Anm. 13) 303–305. – Vgl. auch die im folgenden häufig herangezogene Ausgabe Richard Wagner, Die Musikdramen, München 1978.

²⁸ Vgl. hierzu W. Kirsch, Richard Wagners Biblische Scene »Das Liebesmahl der Apostel«, in: Geistliche Musik (oben Anm. 22) 157–184. – Wagner bezeichnete dieses Werk später gegenüber Cosima als »eine Art Ammergauerspiel«, vgl. C. Wagner, Die Tagebücher (oben Anm. 8), Bd. III:

Wir fragen nach der kirchlichen Szene, nach der Verwendung religiöser Musik, nach liturgischen oder liturgienahen Texten und ähnlichem.

Wenn Richard Wagner einen Kirchplatz, das Kircheninnere oder ein Kloster auf der Bühne verlangt, dann steht er damit ganz in der Tradition seiner Zeit; denn in zahlreichen Opern spielt ein Akt oder wenigstens eine Szene in diesem Bereich²⁹. Der Raum der Kirche, dann aber auch kirchliche Handlungen, ja der Gottesdienst selbst, treten vor allem nach dem Zerfall der Zensur auf die Bühne. Die Szene »Gretchen in der Kirche« aus Goethes »Faust« mit der Regieanweisung »Amt, Orgel und Gesang«, während der Chor das »Dies irae« intoniert, mag als ein Beleg dafür gelten³⁰.

Ich zähle als Kirchenszenen für die Wagner-Opern summierend auf: im »Liebesverbot« das Innere eines Klosterhofes in Palermo mit Blick auf die Kirche (I,2)³¹, ein Platz vor der Lateran-Basilika im »Rienzi« (IV)³², Burgplatz und Münster von Antwerpen im »Lohengrin« (II)³³, das Innere der Nürnberger St. Katharinenkirche in den »Meistersingern« (I)³⁴ und im »Parsifal« schließlich das Innere des Graltempels (I,2; III,2), den Wagner bekanntlich im Dom von Siena vorgebildet sah³⁵.

Die kirchliche Szene wird musikalisch betont durch a-capella-Klang oder Einsatz der Orgel; auch Glocken verstärken diesen Eindruck³⁶.

In einer Kritik der Dresdner Abendzeitung aus dem Jahre 1846 heißt es: »Ja, es ist in der neuesten Zeit das kirchliche Element in der Oper dem Publikum so zur anderen Natur geworden, oder vielmehr gemacht worden, daß nicht leicht ein Meister oder Anfänger mit einer Neuigkeit hervorgeht, ohne darin einige Register

1878–1880, 367: Eintrag vom 17. 6. 1879; vgl. Kirsch 159 (hier ist das Datum zu korrigieren). – Auf bemerkenswerte Weise dramatisiert Wagner die Herabkunft des Hl. Geistes: während bis dahin a-capella gesungen wurde, setzt jetzt das Orchester ein (Takt 316). Das Werk ist eine gleichsam theatergewordene, d. h. säkularisierte Kulthandlung, es ist Musik zwischen Theater und Kirche, vgl. Kirsch 165f.175f; ders., Musik zwischen Theater und Kirche (oben Anm. 16) 93. – Umso verwunderlicher scheint es, daß diese Musik in Spanien anlässlich einer Festmesse gespielt worden sei, vgl. den Hinweis in einer Rez. in: JLw 5.1925, 336.

²⁹ Vgl. K. W. Niemöller, Die kirchliche Szene, in: Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts, hg. v. H. Becker, Regensburg 1976 (Stud. z. Musikgesch. d. 19. Jh., Bd. 42), 341–363; er weist allein für das 19. Jh. folgende Kirchenszenen nach: in 19 Opern spielt der Kirchplatz eine Rolle, 13 Opern spielen in der Kirche, weitere 12 Werke spielen im Kloster, vgl. die Übersicht aaO. 346f; vgl. auch P. Gradewitz, Biblische Schauplätze und »Colorito Sacro«, ebd. 323–339.

³⁰ Johann Wolfgang von Goethe, Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil, München 1972 (dtv-Gesamtausgabe 9), 112f.

³¹ Vgl. Wagner, Musikdramen (oben Anm. 27) 89. – Mit der Angabe I,2 u. ä. verweise ich auf Akt/Aufzug und Szene/Bild.

³² Vgl. ebd. 164.

³³ Vgl. ebd. 280.

³⁴ Vgl. ebd. 401.

³⁵ Vgl. ebd. 834.862. – Cosima hatte bereits 1878 im Gespräch mit Wagner eine Basilika als Dekoration für die Gralhalle vorgeschlagen, vgl. C. Wagner, Die Tagebücher, Bd. III (oben Anm. 28), Eintrag v. 23. 1. 1878, S. 39; zu Siena vgl. Parsifal-Dokumente (oben Anm. 2) n. 160, S. 43. – Im ersten Prosa-Entwurf, den Wagner Ende August 1865 in München niederschrieb, beschreibt er den Raum als »mächtigen Saal ... welcher in eine hohe Kuppel, domartig, sich verliert«, ebd. 71.

³⁶ Vgl. Niemöller, Die kirchliche Szene (oben Anm. 29) 351.353.

der Orgel zu ziehen oder einen Meßsatz brummen zu lassen«³⁷. Der unbekanntere Rezensent hält es für »eine befremdende Erscheinung der Zeit, daß, je seltener und schwächer sich der kirchliche Sinn im Leben ... aussprach, desto lauter und entschiedener Geschmack und Beifall« an kirchlichen Elementen auf der Bühne hervortreten: Die Kirche hat sich »hinter die Coulissen geflüchtet«³⁸. »Irgendein religiös angehauchter Chorgesang« – so heißt es schließlich 1898 – »gehört nun einmal zum Inventarium des modernen italienischen Musikdramas, mag das Sujet auch sonst nichts mit der Kirche zu thun haben. Man kann auf ihn zählen wie auf die 'preghiera' in der älteren Oper«³⁹. Zu Recht spricht Carl Dahlhaus in diesem Zusammenhang von »Gefühlsmoden«, die mit der Frömmigkeitsgeschichte eng zusammenhängen⁴⁰.

Vor allem in den Pilgerchören des »Tannhäuser«, in den »Meistersingern« und im »Parsifal« hat Wagner in unterschiedlicher Weise auf die Formensprache religiöser oder liturgischer Musik zurückgegriffen. Möglicherweise ließ er sich direkt von liturgischen Kompositionen anregen. Romuald Bauerreiß deutet an, daß Wagner die aufsteigenden Parsifal-Sexten vielleicht »von jenen Fronleichnamensresponsorien übernahm, wie sie damals in St. Bonifaz längst in Übung waren«⁴¹. Der Musikhistoriker Wilhelm Kurthen wies auf melodische Übereinstimmungen hin zwischen dem katholischen Fastenlied »Heb die Augen des Gemüthe« und dem Liebestod der Isolde »Mild und leise wie er lächelt«. Das Fastenlied stammt möglicherweise vom Dresdner Hofkapellmeister Johann Adolf Hasse (1699–1783), und Wagner könnte es seiner Meinung nach von der katholischen Hofkirche her im Ohr gehabt haben⁴². Des weiteren soll ihn das Osterlied »Das Grab ist leer« für den Tannhäuser inspiriert haben⁴³.

Ebenfalls nach Dresden – und möglicherweise wiederum auf J. A. Hasse⁴⁴ – verweist ein musikalisches Thema, das gleichsam als Leitmotiv in Wagners Werken auftaucht: es ist das aus der dortigen Liturgie stammende sog. »Dresdner Amen«.

³⁷ »Die Kirche auf der Bühne«, in: H. Kirchmeyer, Situationsgeschichte der Musikkritik und des musikalischen Pressewesens in Deutschland, T. IV, Bd. 3, Regensburg 1968 (Stud. z. Musikgesch. d. 19. Jh., Bd. 7) n. 707, Sp. 133–136, hier 134. – Daß das Publikum weiterhin Geschmack am Kirchenmilieu, allerdings in einem anderen Medium, findet, scheinen die TV-Serien mit Pfarrern und Pfarrerinnen, mit Nonne und Priester zu bestätigen, die seit Jahren auf den Bildschirmen zur Unterhaltung beitragen. Seit der Serie »Don Camillo« (1971) sind nach 1988 die Serien »Oh Gott, Herr Pfarrer«, »Mit Leib und Seele«, »Drehort Pfarrhaus«, »Wie gut, daß es Maria gibt«, »Pfarrers Kinder, Müllers Vieh« und »Pfarrerin Lenau« im deutschen Sprachgebiet gesendet worden.

³⁸ Vgl. ebda. 133.

³⁹ M. Kalbeck, Opern-Abende, Berlin 1898, II 77 – zit. nach Niemöller, Die kirchliche Szene (oben Anm. 29) 344.

⁴⁰ C. Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts, Wiesbaden – Laaber 1980, 231.

⁴¹ Bauerreiß, Richard Wagner und die katholische Liturgie (oben Anm. 2), 133.

⁴² Vgl. J. Overrath, Die Tochter Sion 1741. Das Gesangbuch eines Gesellschaftskritikers, in: *Musicae scientiae collectanea*. FS K.G. Fellerer, hg. v. H. Hüschen, Köln 1973, 422–430.426f.

⁴³ Ebd. 427.

⁴⁴ Der Regensburger Domkapellmeister Georg Ratzinger weist mich in seinem Brief v. 26. 3. 1991 auf Hasse hin, der von 1733–1763 im sächsischen Hofdienst wirkte. Allerdings ist Hasses Autorschaft seines Wissens nicht belegt. – Ich danke für diese und weitere freundlich erteilten Auskünfte.

Es prägt als »Gralsmotiv« den »Parsifal«, aber schon im »Liebesverbot« singen die Nonnen auf diese Melodie ihr »Salve Regina« und im »Tannhäuser« wird das Motiv im Vorspiel zum dritten Akt und in der sog. »Romerzählung« zur Charakterisierung der religiösen Sphäre eingesetzt⁴⁵.

Wagner selbst hielt im Gespräch mit Cosima »das im Parsifal verwendete Amen der Dresdner Messe«, das auch dem dortigen Kapellmeister Johann Gottlieb Naumann (1741–1801) zugeschrieben wurde, für »viel älter«⁴⁶. Wagner, der seit 1814 in Dresden lebte, muß das Motiv jedenfalls schon vor seiner Tätigkeit als Hofkapellmeister seit 1843 kennengelernt haben, da die Komposition des »Liebesverbots« 1836 in Magdeburg abgeschlossen wurde⁴⁷. Im übrigen wird dieses »Amen«, das als Motiv beispielsweise auch bei Felix Mendelssohn-Bartholdy und Gustav Mahler auftaucht⁴⁸, bis heute bei festlichen Anlässen im Regensburger Dom angestimmt⁴⁹.

Texte aus der Liturgie verwendet Wagner, der stets sein eigener Librettist war, höchst selten: das Salve Regina im »Liebesverbot« ist zu nennen und vielleicht die Paraphrase der Abendmahlsworte im »Parsifal«: »Nehmet hin meinen Leib/nehmet hin mein Blut/um unsrer Liebe willen!/Nehmet hin mein Blut/nehmet hin meinen Leib/auf daß ihr mein gedenkt«⁵⁰.

Häufiger anzutreffen sind Gebete und gebetsähnliche Passagen. Denn trotz Goethes Diktum: »Auf dem Theater soll man nicht beten«⁵¹, zählte das Gebet

⁴⁵ Vgl. E. Voss, Wagners »Parsifal« – das Spiel von der Macht der Schuldgefühle, in: Richard Wagner, Parsifal, hg. v. A. Csampai u. D. Holland, Reinbek 1984, 9–18.16f. – Rhythmisch ist das Thema völlig identisch mit dem sog. »Meistersingermotiv«, vgl. S. Mauser, Leitmotiv und musikalischer Satz in Richard Wagners »Parsifal«; in: Musik-Konzepte 25: Richard Wagners Parsifal, hg. v. H.-K. Metzger u. R. Riehn, München 1982, 58–73.71

⁴⁶ C. Wagner, Die Tagebücher (oben Anm. 8), Band IV: Eintrag v. 3. 9. 1882, S. 997f; vgl. dazu die entspr. Anm. S. 1288; P. Wapnewski, Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden, München 1978, vermutet, die Melodie sei älter, die Harmonik sei von Naumann, aaO. 264 m. Anm. 80.

⁴⁷ Vgl. Wagner-Chronik 21.34. – Die Hg. der Tagebücher vermuten, Wagner habe das Stück vom Dresdner Kreuzchor her gekannt, aaO. 1288; D. Borchmeyer, Das Theater Richard Wagners, Stuttgart 1982, bezeichnet sie als »eine musikalische Formel der protestantischen Liturgie«, aaO. 297; C. v. Westernhagen vermutet, die Verwendung dieses Themas gehe auf einen tiefen religiösen Eindruck Wagners bei seiner Konfirmation zurück, Art. »Wagner, Richard« in: MGG 14, Sp. 89.

⁴⁸ F. Mendelssohn-Bartholdy verwendet es im ersten Satz seiner »Reformationssymphonie«, vgl. Voss (oben Anm. 45) 17; Borchmeyer 297. Als Variante taucht es in G. Mahlers 1. Symphonie auf, vgl. Mauser (oben Anm. 45) 48.

⁴⁹ G. Ratzinger wies mich darauf hin, daß der Regensburger Domchor das »Dresdner Amen« in einer etwas abweichenden Form singt, die möglicherweise auf Carl Thiel zurückgeht, der von 1929–1939, nach seiner Pensionierung als Leiter der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik, die Regensburger Kirchenmusikschule ehrenamtlich leitete; von ihm singt der Domchor noch heute viele Bearbeitungen und einige Originalkompositionen.

⁵⁰ Wagner, Musikdramen (oben Anm. 27) 837.

⁵¹ J. P. Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Mit e. Einführung hg. v. E. Beutler, München 1976 (dtv = Bd. 24 der »Gedenkausgabe«), 284–286, hier 284. – Diese Passage fand Aufnahme in das von F. W. Bernstein u. a. zusammengestellte Stück »Eckermann und sein Goethe«. Ein Schau-/Hörspiel getreu nach der Quelle, in: Unser Goethe. Ein Lesebuch, hg. v. E. Henscheid u. F. W. Bernstein, Zürich 1982, 975–1110, hier 1001f. – Anlaß für Goethes Bemerkung war interessanterweise eine von ihm besuchte Aufführung von Rossinis »Mosè«.

gerade im 19. Jahrhundert zu den fast unabdingbaren Elementen namentlich der Oper⁵².

Neben Chören von Priestern und Gläubigen tauchen mit Vorliebe Gebete einzelner auf, und zwar »Gebete um Schutz und Hilfe unschuldig Verfolgter, Gebete um Rettung aus Gefahr, um Hilfe im Kampf, um Sündenvergebung, Dankgebete und Lobgesänge ... aber auch einfach Gebete zur Umschreibung einer bestimmten religiösen Atmosphäre«⁵³. Gebete geben der Aufführung die entsprechende »Couleur locale«⁵⁴.

Ich beschränke mich auf im weitesten Sinne christliche Gebete⁵⁵ und erinnere beispielsweise an Agathe in Webers »Freischütz« und ihr: »Leise, leise, fromme Weise! Schwing dich auf zum Sternenkreise«⁵⁶ oder an den Abendsegen – »Abends, wenn ich schlafen geh« – aus dem »Kinderstubenweihfestspiel« »Hänsel und Gretel« des Wagner-Adepten Humperdinck⁵⁷.

Gerne zitiert werden liturgische oder doch liturgienahе Gebete. Das Ave-Maria wird nicht allein von Desdemona in Verdis »Otello« angestimmt⁵⁸, es ist genauso in Aubers »Fra Diavolo« oder in Puccinis »Suor Angelica« zu hören. In anderen Opern wird der Angelus, der Engel des Herrn, gebetet (Puccini, »Tosca«) oder das Regina Coeli angestimmt (Mascagni, »Cavalleria rusticana«), es wird das Magnificat rezitiert (Massenet, »Manon Lescaut«) oder das Stabat Mater (J. J. Abert, »Astorga«) gesungen. Auch das Te deum erschallt auf der Opernbühne, am eindrucksvollsten vielleicht am Ende des ersten Aktes der »Tosca«⁵⁹. Zu nennen ist auch das »Anti-Gebet« schlechthin, das sog. Credo des Jago aus dem »Otello«, eine diabolische Kontra-Faktur des Symbolums: »Ich glaube an einen grausamen

⁵² Vgl. A. A. Abert, Darstellung des Gebets in der Oper, in: Triviale Zonen in der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts, Frankfurt 1971 (Stud. z. Philos. u. Literatur d. 19. Jh. Bd. 15) 148–157.

⁵³ Ebd. 148.

⁵⁴ Zum Thema vgl. den Sammelband 'Die »Couleur locale« in der Oper des 19. Jahrhunderts' (oben Anm. 29), hier bes. S. 90.

⁵⁵ So bleiben z. B. neben der berühmten Kavatine »Casta Diva« aus Bellinis »Norma«, mit der die Druidenpriesterin die Mondgöttin anruft, auch die Anrufung des ägyptischen Phtà aus Verdis »Aida« oder der Isis und Osiris aus Mozarts »Zauberflöte« unberücksichtigt.

⁵⁶ Im Bühnenbild der Uraufführung fehlte nicht der dramaturgisch unerläßliche Betstuhl; ferner zeigte die Szene ein Madonnenbild mit Heiligen, vgl. die Abb. bei Dahlhaus, Die Musik des 19. Jahrhunderts (oben Anm. 40) 57. – Auch im dritten Aufzug (III,2) singt Agathe nochmals »mit wehmütiger Andacht« ihre Kavatine »Und ob die Wolke sie verhülle«; vgl. hierzu Niemöller, Die kirchliche Szene (oben Anm. 29) 342 f.

⁵⁷ Vgl. H. J. Irmen, Hänsel und Gretel. Studien und Dokumente zu Engelbert Humperdincks Märchenoper, Mainz u. a. 1989; zum Begriff »Kinderstubenweihfestspiel« vgl. aaO. 119.

⁵⁸ Otello IV,2. – Diese Szene ist der Shakespear'schen Vorlage des »Othello« hinzugefügt worden, vgl. Abert (oben Anm. 52) 153 f. – Im Marienlexikon wird zwar die Verwendung des Ave Maria im Konzertsaal erwähnt, es fehlt (bislang) jedoch jeder Hinweis auf derartige Zitate in den Opern, vgl. W. Lipphardt, Art. »Ave Maria. VII: Musik«, in: Marienlexikon, Bd. I, St. Ottilien 1988, 316 f.

⁵⁹ Zum Gebrauch des »Te deum« im säkularen Bereich vgl. A. Gerhards, Te deum laudamus – Die Marseillaise der Kirche?, in: LJ 40.1990, 65–77; auf die Verwendung des Hymnus' in der Oper geht dieser Beitrag nicht ein.

Gott, der mich erschaffen hat/Zu seinem Ebenbild und zu dem ich in Ingrimm rufe./Aus dem Übel eines Keimes oder eines Atomes/Bin ich übel geboren... «⁶⁰.

Gebetet wird selbstverständlich auch in zeitgenössischen Musikwerken, von Alban Bergs »Wozzek« (III,1) über Werner Egks »Verlobung in Santo Domingo« (I) bis zu Hans Werner Henzes »Englischer Katze« von 1983.

Und Wagner? Auch er hat in unterschiedlicher Weise Gebete aufgenommen. Einige Beispiele:

Als durchaus liturgienah ist der Gesang der Mönche in »Rienzi« (IV,2) zu bezeichnen, mit welchem sie Rienzi den Bann verkünden: »Vae! vae tibi maledicto!/Iam te iustus ense stricto/vindex manet angelus/Vae, spem nullam maledictus/foveat, Gehennae rictus/Iamiam hiscit flammeus!«⁶¹. Der Wortlaut dieses achtstimmigen, polyphonen a-capella-Chors zeigt eine gewisse Nähe zum »Dies irae«, nicht zuletzt durch gleiches Silbenmaß und gleiche Struktur, indem je drei Verszeilen zu einer mit »Vae« anhebenden Strophe zusammengefaßt werden⁶².

Eher als Privatgebete zu bezeichnen sind die verschiedenen Bitten und Anrufungen, die in Wagners Oeuvre keineswegs selten sind. Ein Gebet, als Einlage in Joseph Weigls Oper »Die Schweizerfamilie« 1837 komponiert, gilt als verschollen⁶³. Im »Rienzi«, von Wagner im Stile der französischen »Großen Oper« konzipiert, finden sich eine Fülle von Gebeten zu verschiedenen Adressaten. An die Gottesmutter richten sich die Rufe der Frauen im dritten Akt (III,3): »Schütz, heil'ge Jungfrau, Romas Söhne.../Maria, sieh im Staub uns flehn!/Oh, blick auf uns aus Himmelshöhn«⁶⁴. Adriano und Irene rufen kniend: »Oh, heil'ge Jungfrau, hab Erbarmen... «⁶⁵. Adriano fleht kniend (III,2): »Du Gnadengott, zu dir fleh ich/der Lieb in jeder Brust entflammt!/Mit Kraft und Segen waffne mich/Versöhnung sei mein heilig Amt«⁶⁶. Auch der Titelheld selbst wendet sich in seinem berühmten Gebet (V,1) an Gott, den Vater: »Allmächt'ger Vater, blick herab!/Hör mich im Staube zu dir flehn... «⁶⁷. Im »Lohengrin« berichtet Elsa, daß sie in

⁶⁰ Otello II,2. – Arrigo Boito, Verdis Textdichter, schlug ihm dieses »lästerliche Credo« vor, das Verdi als »Großartig ... sehr stark und shakespearisch in allem und jedem« bezeichnete, vgl. G. Verdi, Othello. Texte, Materialien, Kommentare, hg. v. A. Csampai u. D. Holland, Reinbek 1981, 167–170; Verdi – Boito. Briefwechsel, hg. u. übers. v. H. Busch, Frankfurt 1986, 243–245.

⁶¹ Wagner, Musikdramen (oben Anm. 27) 168; vgl. Niemöller, Die kirchliche Szene (oben Anm. 29) 351.

⁶² Auch die Sibyllen scheinen Wagner thematisch beeinflusst haben, vgl. A. Kurfess, Dies irae, in: HJ 77.1958, 328–338; ders. (Hg.), Sibyllinische Weissagungen, Urtext u. Übers., Berlin 1951.

⁶³ Vgl. J. Deathridge u. a., Wagner-Werk-Verzeichnis, Mainz u. a. 1986, 158: WWV 45.

⁶⁴ Vgl. Wagner, Musikdramen (oben Anm. 27) 160f.

⁶⁵ Vgl. ebd. 161.

⁶⁶ Vgl. ebd. 158.

⁶⁷ Vgl. ebd. 169f. – Zur Bewertung dieses Gebets unter musikalischen Aspekten vgl. Abert 154 (oben Anm. 52). Zu den Textvarianten gegenüber dem Prosaentwurf vgl. Richard Wagner, Sämtliche Werke, Bd. 23: Dokumente und Texte zu »Rienzi, der Letzte der Tribunen«, hg. v. R. Strohm, Mainz 1976, 149 u. 199f.

trüben Tagen zu Gott gefleht habe: »Des Herzens tiefstes Klagen ergoß ich im Gebet« (I,2); später, beim Gottesurteil, wird Gott angerufen (I,3)⁶⁸.

Wenn Tannhäuser, dem Venusberg entronnen, die Erde betritt, ruft er, in einer Szene, die Wilhelm Furtwängler als einen der großartigsten Momente der gesamten Weltliteratur bezeichnet hat⁶⁹, erschüttert aus: »Allmächt'ger, dir sei Preis!/ Groß sind die Wunder deiner Gnade!«⁷⁰. Am Schluß der Oper wird er sterbend ausrufen: »Heilige Elisabeth, bitte für mich« (III,3). In ihrem Chorgesang wenden sich die Rompilger an Christus, und – wenn sie am von der Szene geforderten Marienbild vorüberziehen – auch an die Gottesmutter: »Zu dir wall ich, mein Jesus Christ/der du des Pilgers Hoffnung bist!/Gelobt sei, Jungfrau süß und rein!/Der Wallfahrt wolle günstig sein!«⁷¹. Elisabeth fleht, als Tannhäuser wegen seines Aufenthalts im Venusberg zur Bußwallfahrt nach Rom geschickt wird, Gott um Gnade für ihn an (II,4)⁷². Als sie unter den zurückkehrenden Pilgern Tannhäuser nicht findet, betet sie (III,1):

*»Allmächt'ge Jungfrau! Hör mein Flehen!
Zu dir, Gepries'ne, rufe ich!
Laß mich im Staub vor dir vergehen,
o! nimm von dieser Erde mich!
Mach, daß ich rein und engelgleich
eingehe in dein selig Reich... «⁷³.*

Sowohl dieses Gebet als auch jenes des Rienzi ist von Richard Wagner selbst verfaßt worden. Im direkten Vergleich, der auf der Bühne nicht vorgesehen ist, werden gewisse Stereotypen und Fehlformen deutlich: der Adressat dieses Betens wird als allmächtig angerufen; der Betende kniet im Staub und erhofft, das inbrünstige Flehen möge erhört werden. Dem Rollenklischee entspricht, daß sich Rienzi an Gott, den Vater, Elisabeth, die Frau, an die Gottesmutter wendet. Glücklicherweise betet Elisabeth auf der Opernbühne, so muß sie nicht wegen Häresie belangt werden; denn der Jungfrau Maria kommt das Prädikat »allmächtig« nicht zu, diese Anrede gebührt allein Gott. Außerdem besitzt die Gottesmutter kein seliges Reich, und sie nimmt auch niemand von der Erde.

Neben eindeutigen Hinweisen auf religiöses Tun, wie es z. B. die Züge der Pilger im »Tannhäuser« signalisieren, gibt es eher verdeckte Hinweise darauf. Als solche kann der Bannfluch im »Rienzi« (IV,2) ebenso verstanden werden wie das Gottesurteil durch Zweikampf im »Lohengrin« (I,3)⁷⁴. Wer mag, kann auch im Zug

⁶⁸ Vgl. Wagner, Musikdramen 278. – Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß Ortrud später die germanischen Götter anruft: »Entweihte Götter! Helft jetzt meiner Rache ... Wodan ... Freya ... « (II,2), aaO. 285f.

⁶⁹ W. Furtwängler, Der Fall Wagner/Frei nach Nietzsche – hier zit. nach Wagner, Musikdramen 262.

⁷⁰ Vgl. ebd. 229. – In gewissem Sinne ist auch der Ausruf im Venusberg: »Mein Heil! Mein Heil ruht in Maria« (I,2), aaO. 228, bereits ein Gebet.

⁷¹ Vgl. ebd. 228f.; 244f.

⁷² Vgl. ebd. 243: »Laß hin zu dir ihn wallen, du Gott der Gnad und Huld... «.

⁷³ Ebd. 245.

⁷⁴ Vgl. hierzu A. Franz, Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter, Freiburg 1909 (Neudr. Graz 1960), II 364f.

ins Brautgemach, ebenfalls im »Lohengrin« (III,1), einen Anklang an die »Deductio in thalamo« des antik-mittelalterlichen Trauungsritus sehen⁷⁵.

Am Beispiel der »Meistersinger von Nürnberg« kann aufgezeigt werden, wie geschickt und – das muß der Liturgiewissenschaftler mit Verwunderung feststellen – in welcher Übereinstimmung mit den historischen Gegebenheiten Wagner gottesdienstliche Elemente in diesem Bühnenwerk einsetzt. Wenn sich nach dem strahlenden Vorspiel der Vorhang hebt, blickt der Zuschauer in das Innere der Nürnberger Katharinenkirche. Nachdem Wagner in seinen ersten Entwürfen zu den »Meistersingern« noch eine Kapelle der Sebalduskirche vorgesehen hatte⁷⁶, wählte er erst für die definitive Textfassung den im 16. Jahrhundert bezeugten historischen Ort für die Zusammenkünfte der Meistersinger, eben die St. Katharinenkirche⁷⁷. Die »Gemeinde« – die Choristen sind von Wagner tatsächlich so bezeichnet – beendet, unterstützt von der Orgel auf der Bühne, den Gottesdienst mit folgenden Choralversen:

*»Da zu dir der Heiland kam/willig deine Tauf nahm,
weihte sich dem Opfertod/gab er uns des Heils Gebot:
daß wir durch sein' Tauf uns weihn,/ seines Opfers wert zu sein/
Edler Täufer!!Christ's Vorläufer!
Nimm uns gnädig an,/dort am Fluß Jordan!«⁷⁸*

Wagner gibt hier die reale Gottesdienstpraxis des 16. Jahrhunderts und speziell diejenige Nürnbergs wieder. Der 24. Juni, Johannistag – Fest der Geburt Johannes d. T. –, galt auch in den Ländern der Reformation als hoher Feiertag. Entsprechend wurde er in Nürnberg begangen⁷⁹. Die Gemeinde versammelt sich am Vorabend des 24. Juni in der Kirche zur Ersten Vesper, die einem solchen Festtag vorausgeht und ihn eröffnet. Zu Recht hat Wagner diese Gottesdienstform gewählt, denn gerade im protestantischen Nürnberg wurde die altkirchliche Praxis

⁷⁵ Vgl. B. Kleinheyer, Riten um Ehe und Familie, in: GdK 8: Sakramentliche Feiern II, Regensburg 1984, 67–156, hier: 92f.107. – Wenn bei der kirchlichen Trauung die Orgel das »Treulich geführt« intoniert, dann wird der Zug zur Kirche mit dem Zug ins Brautgemach verwechselt!

⁷⁶ Die erste Niederschrift erfolgte 1845 während eines Aufenthalts in Marienbad, vgl. Wagner-Chronik 38; der Text ist abgedruckt bei R. Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg, hg. v. M. v. Soden, Frankfurt 1983 (it 579), 144–157, hier: 144. – Die zweite Fassung schrieb Wagner 1861 in Wien, vgl. Wagner-Chronik 98; Text aaO. 159–177.159f.

⁷⁷ Wagner, Musikdramen (oben Anm. 27) 401. – In der ehemaligen Dominikanerinnenkirche St. Katharina wurden der Singstuhl und das Gemerke der Meistersinger aufbewahrt, vgl. M. Herold, Alt-Nürnberg in seinen Gottesdiensten. Ein Beitrag zur Geschichte der Sitte und des Kultus, Gütersloh 1890, 13; K. Schlemmer, Gottesdienst und Frömmigkeit in der Reichsstadt Nürnberg am Vorabend der Reformation, Würzburg 1980, VII; W. Fries, Die St. Katharinenkirche, Nürnberg 1924 (Mitt. d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg), 65f.

⁷⁸ Wagner, Musikdramen 401.

⁷⁹ Vgl. Herold 62; Schlemmer 182. – Die Volkskunde bestätigt derartige Feste; neben den Johannisfeuern (Sonnwendfeuern) gab es die Johanniser Kirchweih, die Methäuser waren festlich beleuchtet, es gab Tanz und viel Lärm – der Schluß des zweiten Aufzugs mit der Prügelfuge hätte durchaus hier anknüpfen können, ebenso wie die Festwiese des dritten Aufzugs; vgl. hierzu F. Bock, Zur Volkskunde der Reichsstadt Nürnberg (VGFG IX, 14), Würzburg 1959, 31f.

der Vesper bis ins 17. Jahrhundert beibehalten⁸⁰. Und noch eins trifft genau: Im 16. Jahrhundert – hier spielt das Werk – ist es durchaus Brauch, daß die Gemeinde die Vesper mit einem Choral, d. h. mit einem deutschen Gesang beendet⁸¹.

Ein weiteres Detail sei erwähnt: Selbst die Gratulation des Lehrbuben David an Hans Sachs zu dessen Namenstag: »Hans? ... Hans! ... Herr – Meister! 's ist heut Eu'r Namenstag!« (III,1) – entspricht völlig den Tatsachen; denn der eher katholisch wirkende Brauch des Namenstags wurde im protestantischen Nürnberg noch jahrhundertlang höchst wichtig genommen⁸².

Der Eingangschoral, von Wagner der evangelischen Kirchenmusik nachempfunden⁸³, zeigt jedenfalls zu Beginn bis in die Wortwahl hinein Anklänge an die Bach-Kantate »Christ unser Herr zum Jordan kam«, die Johann Sebastian Bach seinerzeit für diesen Festtag vertonte⁸⁴.

Johann Sebastian Bach

*Christ unser Herr zum Jordan kam,
nach seines Vaters Willen
von St. Johannis die Taufe nahm
sein Werk und Amt zu erfüllen;
da wollt er stiften...*

Richard Wagner

*Da zu dir der Heiland kam,
willig deine Taufe nahm,
weihte sich dem Opfertod...*

Der Choral paßt inhaltlich genau zur Taufthematik, welche die ganze Oper durchzieht. Nicht allein, daß vom historischen Täufer die Rede ist, daß von Johannisnacht und Johannistag gesungen wird, sondern durch einen nürnbergischen Johannes – nämlich Hans Sachs – wird am hiesigen Jordan – an der Pegnitz – getauft. Das »Kind«, dem in einer parodierenden Taufhandlung der Name »selige Morgentraum-Deutweise« gegeben wird, ist das Preislied des Stolzing⁸⁵. Die Musik zitiert zum Taufvorgang den Beginn des Eingangschorals, der Text selbst wird im Lektionston, gleichsam psalmodierend vorgetragen⁸⁶. Seinem Lehrling David, der

⁸⁰ Vgl. die verschiedenen Gottesdienstordnungen bei Herold, passim. – Eine entsprechende, bei Sehling abgedruckte Kirchenordnung war bis zum Ende des 18. Jh. in Geltung, vgl. E. Sehling (Hg.), Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts, Bd. XI, Tübingen 1961, 19 und 50; vgl. B. R. Butler, Liturgical music in sixteenth-century Nürnberg, Urbana/Ill. 1970 (Diss.) 21; E. Hertzsch, Art. »Stundengebet III«, RGG³ 6,435f.

⁸¹ Vgl. Butler 217; Herold 146.166.

⁸² Wagner, Musikdramen 460. – Vgl. Bock 35f; zum Namenstag vgl. W. Dürig, Geburtstag und Namenstag, München 1954.

⁸³ Alfred Einstein sah im historisch und harmonisch-polyphonen Prunk des protestantischen Chorals eine glänzende Einführung in das festliche Werk, vgl. ders., Die Romantik in der Musik, Wien 1950, 330.

⁸⁴ J. S. Bach, »Christ unser Herr zum Jordan kam« (BWV 7), in: ders., Kantaten zum Johannisfest, Kassel 1982, 25–58 (= Neue Ausgabe sämtl. Werke I,29). Bach schrieb insgesamt drei Kantaten zu diesem Festtag, neben der bereits genannten noch »Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe« (BMV 167) und »Freue dich, erlöste Schar« (BMV 30). – Zur Bedeutung, die die Kantate »Christ unser Herr« im Leben der Familie Wagner einnahm, vgl. C. Wagner, die Tagebücher (oben Anm. 8), Bd. I, Eintrag v. 13. 7. 1869, S. 127.

⁸⁵ Vgl. dazu entsprechende Äußerungen Wieland Wagners, zit. nach Wagner, Musikdramen (oben Anm. 27) 502; vgl. ferner Borchmeyer (oben Anm. 47) 219.

⁸⁶ Vgl. E. Voss, Wagners »Meistersinger« als Oper des Bürgertums, in: R. Wagner, Die Meistersinger von Nürnberg, hg. v. A. Csampai u. D. Holland, Reinbek 1981, 9–31.22f.

den Gesellenschlag in Form einer Ohrfeige erhält, deutet Sachs: »und denk an den Streich: du merkst dir dabei die Taufe zugleich« – im Symbolwert durchaus dem früheren Backenstreich bei der Firmung vergleichbar⁸⁷.

Als letztes ist auf Wagners Bühnenweihfestspiel »Parsifal« einzugehen. Thomas Mann spricht in seinem berühmten Vortrag »Leiden und Größe Richard Wagners« vom protestantischen Nationalismus der Meistersinger und vom Katholisieren im Parsifal⁸⁸. Wagner selbst hat in der Entstehungszeit der Komposition von seinem »Hochamt« gesprochen⁸⁹, und damit einen genuin katholischen Begriff verwandt. Bekanntlich hat Friedrich Nietzsche Wagner nach dem Parsifal gerade das Katholischgewordensein vorgeworfen: »Denn was ihr hört, ist Rom, – Roms Glaube ohne Worte!«, andererseits aber verweist er später mehrfach auf das protestantische Abendmahl, das Wagner verführt habe⁹⁰. Cosima Wagner sah im Parsifal protestantische Züge, die sie später in ihre Inszenierung hinein aufrechterhielt⁹¹. Igor Strawinsky fragte sich bei seinem Besuch in Bayreuth, ob nicht »die ganze Bayreuther Aufmachung . . . wirklich eine unbewußte Nachahmung des kirchlichen Ritus« darstelle⁹². Die Fülle von Deutungen und Interpretationen hinsichtlich des christlichen oder unchristlichen Gehalts des Parsifal sind Legion und sollen hier nicht weiter interessieren⁹³.

Erinnern wir uns nochmals an die Gespräche Wagners mit Pater Petrus Hamp. Damals kreiste das Gespräch der beiden vor allem um den Gral und den Kelch der Eucharistiefeyer. In seinen Erinnerungen schildert der Pater die Unterredung wie folgt: »Das Missale, das Römische Meßbuch, lag während dieser Erörterungen aufgeschlagen zwischen uns, um jeden Augenblick Auskunft zu geben. Wagner unterrichtete sich eingehend über die geringsten Einzelheiten, über Sinn und

⁸⁷ Wagner, Musikdramen 478. – Zum Backenstreich vgl. B. Kleinheyer, Sakramentliche Feiern I. Die Feiern der Eingliederung in die Kirche (GdK 7,1), Regensburg 1989, 207f.

⁸⁸ Th. Mann, Leiden und Größe Richard Wagners. Zum fünfzigsten Todestag von Richard Wagner. In gekürzter Form mitgeteilt am 10. Februar 1933 im Auditorium maximum der Universität München, hier zit. nach Th. Mann, Schriften und Reden zur Literatur, Kunst und Philosophie, Bd. 2, Frankfurt/M. 1968, 121–168.167. – Zum biographischen Hintergrund vgl. Th. Mann, Eine Chronik seines Lebens. Zus. gest. v. H. Bürgin u. H.-O. Mayer, Frankfurt/M. 1965, 101f.

⁸⁹ Vgl. C. Wagner, Die Tagebücher (oben Anm. 8) III: Eintrag vom 21. 1. 1878, S. 38.

⁹⁰ F. Nietzsche, »Ist das noch deutsch?«, in: Ders., Der Fall Wagner, hg. v. D. Borchmeyer, Frankfurt 1983, 232; »Die 'Entzückungen' des protestantischen Abendmahls verführten ihn«, ebd. 417; vgl. P. Wapnewski, Die Oper Richard Wagners als Dichtung, in: Richard-Wagner-Handbuch, hg. v. U. Müller u. P. Wapnewski, Stuttgart 1986, 223–352.340.

⁹¹ C. Wagner, Die Tagebücher (oben Anm. 8) III: Eintrag vom 31. 7. und 1. 8. 1879, S. 390f. – Vgl. H. Reinhardt, Parsifal. Studie zur Erfassung des Problemhorizonts von Richard Wagners letztem Drama, Straubing 1979, 97.

⁹² Vgl. Csampai/Holland (oben Anm. 45) 174.

⁹³ Vgl. Reinhardt 8f; er vertritt eine eminent christliche Deutung und bemüht sich, das »Bühnenweihfestspiel« als dramatische Entwicklung der Zentralinhalte christlichen Glaubens darzustellen, aaO. 96. – Demgegenüber stellt der Komponist und Theologe Dieter Schnebel in aller Deutlichkeit diese Kunst-Religion als atheistisch heraus, da »in solchem Theater Gott oder Christus« als wirkende Kräfte keine bedeutsame Rolle« spielen, vgl. ders., Religiöse Klänge – Klangreligion, in: Richard-Wagner-Handbuch (oben Anm. 90) 698–703. – Vgl. ferner H. Huber, Richard Wagners »Parsifal« und das Christentum. Zur religionsphilosophischen Bedeutung der Dichtung, in: Phil. Jb 87.1980, 57–86.

Bedeutung der Zeremonien, besonders über deren Ursprung und Alter, über den szenischen Aufbau der Messe. Wiederholt ließ er sich die Präfationen vorsingen, kurz es war, als ob er Messelesen lernen wollte⁹⁴.

Den Liturgiewissenschaftler interessiert, welche Elemente aus dem christlichen Gottesdienst möglicherweise in Wagners »Bühnenweihfestspiel« zitiert werden. Schon der von Wagner kreierte Begriff des »Bühnenweihfestspiels« assoziiert Anklänge an den Ritus der Kirchweihe, zumal Wagner selbst auf die Kirchweihe verweist als Inspiration für die Wahl dieses Begriffs⁹⁵. In einem Brief an König Ludwig II. hatte er formuliert: »Wie kann und darf eine Handlung, in welcher die erhabensten Mysterien des christlichen Glaubens offen in Szene gesetzt sind, auf Theatern, wie den unsrigen, neben einem Opernrepertoire und vor einem Publikum, wie dem unsrigen, vorgeführt werden? ... auf den gleichen Brettern, auf welchen gestern und morgen die Frivolität sich behaglich ausbreitet...«⁹⁶. Das Kunstwerk sollte daher auf einer »ihm geweihten Bühne« aufgeführt werden⁹⁷. Nur wird hier keine eigentliche Weihehandlung vollzogen. Die Weihe erfolgt vielmehr durch Indienstnahme der Bühne für das Werk – so wie ursprünglich eine Kirche allein durch die Feier des Gottesdienstes zum geweihten Ort wurde. Wie in der Kirche der »Kult« immer wieder neu vollzogen wird, so kann auch in Bayreuth – denn nur das ist – jedenfalls zunächst – die dem Werk geweihte Bühne – der Parsifal immer wiederholt werden.

Die Opernbauten des 19. Jahrhunderts wurden, wie die Bahnhöfe (und später die Warenhäuser), als Pracht- und Repräsentationsbauten an markanter Stelle errichtet⁹⁸. Sie nahmen im Gefüge der Stadt den herkömmlichen Platz einer Kathedrale ein. In diesem Sinne bezeichnete Théophile Gautier die Pariser Grande Opera als eine der Welt zugewandte Kathedrale⁹⁹. Hier konnte sich eine Gemeinde zum Kunstereignis versammeln; und zwar eine Gemeinde, in der – analog zur Kirche – alle Standes- und Bildungsunterschiede im Namen der Kunst

⁹⁴ Ein Blick in die Geisteswerkstatt Richard Wagners (oben Anm. 2) 14.

⁹⁵ Richard Wagner, Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth, in: Ders., Dichtungen und Schriften (oben Anm. 27) X, 61–73.61

⁹⁶ Brief vom 28. 9. 1880, zit. nach Parsifal-Dokumente (oben Anm. 2) n. 163, S. 44f. – Nach der Uraufführung protestierten gläubige Christen gegen die Entweihung des Glaubens, gegen die »Profanisierung des Heiligsten«, vgl. C. Floros, Studien zur »Parsifal«-Rezeption, in: Musik-Konzepte 25 (oben Anm. 45), 14–57.16. Wesentlich distanzierter urteilt E. Hanslick in seiner Kritik der Uraufführung, wenn er fragt: »Ist denn das Bayreuther Festspielhaus ... eine Kirche...? Warum sollte eine Aufführung ... überall das religiöse Gefühl beleidigen, nur gerade in Bayreuth nicht?«, vgl. E. Hanslick, Richard Wagners »Parsifal«, in: Csampai/Holland (oben Anm. 45) 134–161.160.

⁹⁷ Vgl. den Brief aao.: »So muß ich ihm denn nun eine Bühne zu weihen suchen«.

⁹⁸ So waren die repräsentativen Bahnhofsbauten im Baustil einer Basilika gehalten, z.T. geschmückt mit den »Heiligen des Eisenbahnwesens« James Watt u. a.; der Kölner Hauptbahnhof – im Stile einer modernen Kaiserpfalz – wurde bewußt dem mittelalterlichen Dom gegenübergestellt, vgl. U. Krings, Deutsche Großstadt-Bahnhöfe des Historismus, Köln 1981, 2 Bde., (Diss.), I, 432; ders., Bahnhofsarchitektur. Deutsche Bahnhöfe des Historismus, München 1985 (Stud. z. Kunst d. 19. Jh. Bd. 46), 78–80. – Die Warenhäuser galten später als »Kathedralen des Fortschritts«.

⁹⁹ Zit. nach S. Kunze, Der Kunstbegriff Richard Wagners. Voraussetzungen und Folgerungen, Regensburg 1983, 114.

aufgehoben sein sollten¹⁰⁰. Die Distanz der Gebildeten zur Kirche machte das Opernhaus und den Konzertsaal zur ästhetisch-religiösen Ersatzkirche¹⁰¹. Der junge Franz Liszt brachte es in seinem Fragment »Über zukünftige Kirchenmusik« (1834) auf den Punkt: »Diese Musik ... vereinige in kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche...«¹⁰². Diese neue Kirchenmusik sollte sich dramaturgischer, szenisch-bildhafter Elemente der Oper und des Musikdramas zur Verlebendigung bedienen – eine Konvergenz zwischen Kirchenmusik und Opernmusik, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auszumachen ist. Das Verbindende zwischen beiden Größen scheint dabei die »Kulthandlung« zu sein¹⁰³.

Ganz auf dieser Linie dachte Thomas Mann in seinem »Versuch über das Theater« weiter, wenn er notiert: Es scheint »einem nicht mehr unmöglich, daß in irgendeiner Zukunft, wenn es einmal keine Kirche mehr geben sollte, das Theater allein das symbolische Bedürfnis der Menschheit zu befrieden haben –, daß es die Erbschaft der Kirche antreten und dann allen Ernstes ein Tempel sein könnte«¹⁰⁴. Der späte Richard Wagner war in seinen Ansichten in dieser Sache noch radikaler. In seiner Schrift »Religion und Kunst« von 1880 forderte er von der Kunst, »den Kern der Religion« zu retten in einer Zeit, in der »die Religion künstlich wird«. Das Kunstwerk sollte sich zu einem »weihevoll reinigenden, religiösen Akt« emporschwingen. Fazit: Die Religion sei im Kunstwerk besser als im Kultus aufgehoben¹⁰⁵.

Wer sich dem anschloß, für den war der »Tempel« in Bayreuth tatsächlich ein Kultort außergewöhnlichen Ranges; ein Ort, in dem Kunst- und Kultstätte zusammenfielen¹⁰⁶. Zu jedem Aufzug erteilte »eine Fanfare ... das Zeichen zur Andacht, und die Zeremonie nahm ihren Anfang«¹⁰⁷. Bayreuth stellte sich dar als Wallfahrtsort mit »eigenem tempus und eigenem templum«¹⁰⁸, der sich gleichsam nur während der Wallfahrtszeit, also der Festspiel-Saison öffnete. Außerdem, und das

¹⁰⁰ Vgl. ebd. 115.

¹⁰¹ Vgl. K. W. Niemöller, Zur religiösen Tonsprache im Instrumentalschaffen von Franz Liszt, in: Religiöse Musik in nicht-liturgischen Werken von Beethoven bis Reger, hg. v. W. Wiora u. a., Regensburg 1978 (Stud. z. Musikgesch. d. 19. Jh., Bd. 51) 119–142.138.

¹⁰² F. Liszt, Über zukünftige Kirchenmusik, in: Ders., Ges. Schriften II (oben Anm. 24) 55–57.56.

¹⁰³ Vgl. W. Kirsch, Musik zwischen Theater und Kirche (oben Anm. 16) 91. – Kirsch läßt offen, ob das »Fragment« tatsächlich von Liszt stammt, aaO. 92.

¹⁰⁴ Th. Mann, Versuch über das Theater, in: Ders., Schriften und Reden (oben Anm. 88) Bd. 1, 7–36.30.

¹⁰⁵ Richard Wagner, Religion und Kunst, in: Ders., Dichtungen und Schriften (oben Anm. 27) X, 117–163; vgl. Kirsch, Liebesmahl (oben Anm. 28) 176f.

¹⁰⁶ Vgl. W. Wiora, Einleitung (zu): Religiöse Musik (oben Anm. 101) 7–17.13; Kunze, Kunstbegriff (oben Anm. 99) 8; Kunze weist in diesem Zusammenhang auf Bayreuth als bewußte Gegengründung zu Paris hin, vgl. aaO. 171f. – Es ist gewiß etwas Richtiges daran, wenn Th. Mann festhält: »Nur bei uns konnte 'Bayreuth' konzipiert und verwirklicht werden. Daß das Theater als Tempel möglich sei, ist ein nicht zu entkräftender deutscher Glaube...«, in: Versuch über das Theater (oben Anm. 104) 27. – Vgl. auch Huber, Parsifal, (oben Anm. 93) 85f.

¹⁰⁷ So schildert – in kritischer Distanz – I. Strawinsky eine Bayreuther Aufführung von 1912, vgl. den Abdruck bei Csampai/Holland (oben Anm. 45) 173–175.

¹⁰⁸ A. Nowack, Wagners Parsifal und die Idee der Kunstreligion, in: Richard Wagner. Werk und Wirkung, hg. v. C. Dahlhaus, Regensburg 1971 (Stud. z. Musikgesch. d. 19. Jh., Bd. 26), 161–174.167.

scheint bislang nicht genügend gewürdigt zu sein, besaß Bayreuth im »Parsifal« das einzigartige, lokal gebundene »Kultobjekt«. Wagner hatte bestimmt, daß dieses »Bühnenweihfestspiel« nur in Bayreuth aufgeführt werden durfte. Unter diesem Aspekt werden die letztlich vergeblichen Bemühungen verständlich, nach Ablauf der gesetzlichen Schutzfrist im Jahre 1913 durch eine »Lex Parsifal« dieses Opus weiterhin allein Bayreuth vorzubehalten¹⁰⁹; denn es ging um das »Kultobjekt« an sich, das eben mit niemand geteilt werden konnte.

Letztlich ist von hier her auch der – auf ein Mißverständnis von Wagners Absichten beruhende – Brauch zu erklären, wonach im Bayreuther Tempel, dem Festspielhaus (aber auch in anderen Opernhäusern) bis heute nach der Gralsfeier des ersten Aufzugs nicht applaudiert wird¹¹⁰.

Wenn die Bühnenhandlung dem Publikum eine »emotionale Identifikation« ermöglichen konnte¹¹¹, dann liegt nahe, daß der Parsifal »für bestimmte Bürgerkreise das Karfreitagsereignis wird, nicht mehr wie für die altmodischen Kunstreligiösen die Matthäus-Passion, beides freilich ersetzte den Kirchenbesuch«¹¹². Thomas Mann bemerkt dazu in seinem »Versuch über das Theater«: »Im 'Parsifal' ist der Kultus in Form von Taufe, Fußwaschung, Abendmahl und Monstranzenthüllung auf die Bühne zurückgekehrt«¹¹³.

Was hier so pointiert aufgewiesen wird, ist insofern mißverständlich, als es eben nicht um Kult, um Gottesdienst auf der Bühne geht, wenn zugegebenermaßen auch vieles daran erinnert. Vor allem im dritten Aufzug des Parsifal häufen sich Riten: die Fußwaschung Parsifals durch Kundry, die Salbung Parsifals zum König und schließlich die Taufe Kundrys, die Parsifal gleichsam als erste Amtshandlung vornimmt. Die Anspielungen auf die Abendmahlsworte in der Gralsszene des ersten Aufzugs, das Reichen von Brot und Wein gemahnt an das Abendmahl.

Wenn Wagner bei Pater Hamp tatsächlich »das Messelesen« gelernt haben sollte, dann muß ihm vor allem deutlich geworden sein, daß der Kernbereich der katholischen Messe ein höchst komplexes Gebilde darstellt. Das gilt für den Canon Romanus, den wir heute als Erstes Hochgebet bezeichnen, sowohl in theologischer als auch in sprachlicher Hinsicht. Zudem wurde seinerzeit der Canon nicht laut gebetet und war zusätzlich durch den Schleier des Lateinischen verborgen¹¹⁴.

Wenn überhaupt, dann wäre beim Parsifal eher an das protestantische Abendmahl als Quelle der Inspiration zu denken. Hier wird laut und vernehmlich in der

¹⁰⁹ Seinerzeit war selbst der Reichstag mit diesem Vorgang befaßt, vgl. den Art. »Parsifal-Schutz« in: Richard-Wagner-Lexikon (oben Anm. 13) 347–351.

¹¹⁰ Vgl. Csampai/Holland (oben Anm. 45), 242f; P. Wapnewski, in: Richard-Wagner-Handbuch (oben Anm. 90), 333f; vgl. ferner den Art. »Applaus« in: Richard-Wagner-Lexikon 54.

¹¹¹ Vgl. Kunze, Kunstbegriff (oben Anm. 99) 59.

¹¹² Th. Nipperdey, Deutsche Geschichte 1866–1918. I.: Arbeitswelt und Bürgergeist, München 1990, 519. – Noch ein anderer Hinweis Nipperdeys sei weitergeführt: »Wenn man fern der Natur wohnt, erinnert man (sich) an sie durch ein Bild in der Wohnung, durch das Lied von der 'Mondnacht' oder etwas ähnliches« (aaO. 183); dies auf religiöse Elemente in der Oper übertragen bedeutet, daß hier gleichsam Erinnerungen an die Kirche geweckt und in gewissem Sinne auch gepflegt werden.

¹¹³ Th. Mann, Versuch über das Theater (oben Anm. 104), 25.

¹¹⁴ Vgl. hierzu J. A. Jungmann, Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der Römischen Messe, 2 Bde., Freiburg u. a. ⁵1962, II 127–138.

Muttersprache zur Gemeinde gesprochen, und zwar seit Luther kaum etwas anderes als die Einsetzungsworte gemäß der Schrift – eben das, was Wagner teils wörtlich wiedergibt¹¹⁵.

Auch die Betonung des Karfreitags im Parsifal – »am heiligsten Morgen heut ... der allerheiligste Charfreitag«¹¹⁶ – läßt eher an eine protestantisch geprägte Frömmigkeit denken; denn im Verständnis des katholischen Kirchenjahrs wurde damals zwar die Liturgie des Tages begangen, aber der Tag selbst spielte im Leben der Gläubigen keine Rolle, er war zudem in katholischen Gebieten vielerorts ein Werktag. Das Enthüllen und Anschauen des Grals ist für die Gralsgemeinde von lebenswichtiger Bedeutung. Titurel, hochbetagt, stirbt, als Amfortas sich dem Gottesdienst verweigert und ihn »des Grales Anblick nicht mehr labte« (III)¹¹⁷. Im Gral einerseits und im »Schmerzensmann« Amfortas andererseits lassen sich deutlich Elemente einer gotischen Frömmigkeit ausmachen, die als Reliquien- und Wundenkult mit einer ausgeprägten Schaufrömmigkeit einhergeht¹¹⁸. Das ist mittelalterlich und zur Entstehungszeit des Parsifal zugleich aktuell. Eine derartige Schaufrömmigkeit wurde nämlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im katholischen Gottesdienst wieder vorherrschend. Wie im Mittelalter um des bloßen Anschauens der Eucharistie willen die Elevation, die Erhebung der konsekrierten Gestalten, in den Ritus der Messe eingeführt wurde¹¹⁹, so finden wir nun gegen Ende des vorigen Jahrhunderts erneut ein Aufblühen dieser Eucharistieverehrung. Die Monstranz – allerdings mit der Brotsgestalt und nicht der Kelch – bestimmte weitgehend die Frömmigkeit; es häuften sich die festlichen Aussetzungen des Allerheiligsten. Das Ewige Gebet als eucharistische Anbetung wurde erneut propagiert, beispielsweise im Bistum Köln 1852, in Regensburg 1856 und nicht zuletzt in Augsburg 1896. Mit anderen Worten: was im Parsifal auf der Bühne geschieht, war teilweise gleichzeitig als Realität im christlichen Kult wiederzuerkennen.

4. Gemeinsamkeiten zwischen Theater und Liturgie

Schon früh wurde Richard Wagner vom Katholischen fasziniert. Zu Beginn des Jahres 1827 – vierzig Jahre nach Mozart! – finden wir Wagner auf der Reise nach Prag. In seiner Autobiographie formuliert er später: »Die überall wahrnehmbaren Merkmale des Katholizismus ... machten mir stets einen seltsam berausenden Eindruck, der vielleicht an die Bedeutung sich anknüpfte, welche bei mir ... das

¹¹⁵ Martin Luther hatte seinerzeit in seiner »Formula missae« von 1523 lediglich diese Einsetzungsworte als Hauptstück der Sakramentshandlung beibehalten, vgl. Chr. Mahrenholz, *Kompendium der Liturgik*, Kassel 1963, 113.

¹¹⁶ Vgl. Wagner, *Musikdramen* (oben Anm. 27), 854–856.861.

¹¹⁷ Wagner, *Musikdramen* 958.

¹¹⁸ Vgl. Jungmann, *Missarum Sollemnia* (oben Anm. 114) I 158f; A. L. Mayer, *Die Liturgie und der Geist der Gotik*, in: *JLw* 6.1926, 68–97; wieder abgedr. in: Ders., *Die Liturgie in der europäischen Geistesgeschichte*, hg. v. E. v. Severus, Darmstadt 1978, 18–47.44.

¹¹⁹ »Aus der Eucharistia war längst eine Epiphania geworden, ein Kommen Gottes, der unter den Menschen erscheint und seine Gnade austeilte«, Jungmann, *Missarum Sollemnia* I 155.

Theatralische gewonnen hatte«¹²⁰. Wagner hat hier etwas Richtiges empfunden, denn phänomenologisch gesehen gibt es bei der Feier der abendländisch-christlichen Liturgie, und zwar vor allem der Eucharistie, zahlreiche Berührungspunkte mit einer Handlung auf dem Theater. Die Liturgie ist zwar kein Drama im Sinne des antiken Theaters, aber sie besitzt von Anfang an »dramatische Elemente«¹²¹. Josef Pascher, der frühere Münchener Fachkollege, hat 1958, anlässlich seiner Rektoratsrede, die christliche Eucharistiefeier als dramatische Darstellung des geschichtlichen Abendmahles interpretiert¹²². Die Messe – allerdings in ihrer Gestalt, die sie vor der Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils hatte – verstand Pascher als Kultdrama. Er faßte seine detaillierten Ausführungen zusammen in der Feststellung: »Was Christus der Kirche durch die Eucharistie schenkt, gewährt er in der Form des Spiels«¹²³.

Ein derartiges Spiel verlangt nach Darstellern, die ihre je eigene Rolle übernehmen. Wie im Theater gibt es Haupt- und Nebenrollen, die durch Statisten zur Steigerung der Feierlichkeit beliebig vermehrt werden können. An der Spitze steht der Bischof oder Priester als Darsteller Christi. Er handelt als solcher »in persona Christi«¹²⁴, wobei daran zu erinnern ist, daß unser Begriff »Person« aus der antiken Bezeichnung für die Maske des Schauspielers stammt¹²⁵. Dem Hauptdarsteller sind ggf. Träger weiterer Dienstämter (Diakon, damals auch Subdiakon) zugeordnet. Im Zentrum der Feier wird jedoch allein der Hauptdarsteller tätig¹²⁶. Der Ablauf der Handlung ist durch Riten und Rubriken, also Regieanweisungen, festgelegt. Für ihre Einhaltung sorgt ein Zeremoniar, also ein Regisseur oder Spielleiter. Ebenso obliegt diesem die Sorge für den rechten Umgang mit den »Requisiten«, wie z. B. dem Weihrauchfaß und anderen Geräten. Die Handelnden sind durch ihre Kultkleidung, ihr Kostüm, und ihre Stellung am bühnenartig erhöhten Altar aus der Gemeinde der Gläubigen herausgehoben¹²⁷. Der Altar selbst hatte vielfach durch ausladende Aufbauten im Sinne des »Theatrum sacrum« die Funktion eines

¹²⁰ ML (oben Anm. 3) 23.

¹²¹ Vgl. H. Reifenberg, Gottesdienst und das Dramatische. Perspektiven zum Verhältnis Liturgie – Darstellungskunst – Theater, in: Liturgie und Dichtung, hg. v. H. Becker u. R. Kaczynski, St. Ottilien 1983 (Pietas Liturgica 2), II 227–255.229; Zur Stellung der Liturgie zum Drama vgl. den Art. »Drama« in: Liturgisch Woordenboek (Roermond 1958–62), I 619–621. – Vgl. auch P. Schmidkonz, Die Dramaturgie der Liturgie in der Praxis der Gemeindemesse, in: HID 44.1990, 21–39.

¹²² J. Pascher, Die christliche Eucharistiefeier als Darstellung des geschichtlichen Abendmahls. Akad. Festvortrag, gehalten bei der Übernahme des Rektorats am 22. 11. 1958, München o. J. (1959).

¹²³ Pascher 15.

¹²⁴ Vgl. hierzu W. Hahne, Die »Dramaturgie« in Sakramentsfeiern, in: Die Feier der Sakramente in der Gemeinde. FS f. H. Rennings, hg. v. M. Klöckener u. W. Glade, Kevelaer 1986, 136–148.140.

¹²⁵ Boethius († 524) übersetzte so den griech. Begriff »Prosopon«, vgl. seine grundlegende Definition: »Persona est naturae rationalis individua substantia« (PL 64, 1343 C).

¹²⁶ Die Möglichkeit der Konzelebration, hier des Zusammenwirkens Gleichrangiger, wurde erst 1965 wieder ermöglicht.

¹²⁷ Vgl. Pascher (oben Anm. 122) 4. – J. H. Emminghaus erwähnt für die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen Altäre, die oft mit zwölf bis fünfzehn Stufen maßlos über die Schiffe erhöht wurden, vgl. ders., Gestaltung des Altarraums. Neubearb. v. R. Pacik, Salzburg ²1989 (Texte der LKÖ 11), 14f. – Festzuhaltung ist, daß die Messe letztlich unabhängig von jedem vorgegebenen Kultort, ja unter freiem Himmel, stattfinden konnte, vgl. Jungmann, Missarum Sollemnia (oben Anm. 114), I 330.

Bühnenbildes angenommen, das zudem durch spezielle Beleuchtung betont wurde. Ist die Sakristei an der Seite der Apsis, des Chorraums angebracht, dann ziehen die Darsteller gleichsam aus den Kulissen auf die Bühne. Zudem konnte gelegentlich der Altarbereich – wie beim Theater – durch einen »Bühnenvorhang« verdeckt werden¹²⁸. Einen markanten Unterschied zum Theater gibt es: Entgegen aller Theaterpraxis agiert der Zelebrant mit dem Rücken zum Volk¹²⁹.

Die Gläubigen wohnen der dramatischen Handlung auf teilweise fast abonnierten Plätzen als Zuschauer bei; sie sind Publikum¹³⁰, das durch die Trennung in Bühnen- und Zuschauerraum nicht nur innerlich, sondern auch räumlich weit vom Geschehen am Altar entfernt ist¹³¹. Als Zuschauer eines Kultdramas nehmen sie an der Speise, der Kommunion, nicht oder kaum noch teil¹³².

Die Väter des Zweiten Vatikanischen Konzils greifen 1963 in der Liturgiekonstitution »Sacrosanctum Concilium« nochmals auf dieses Bild zurück, wenn sie fordern: »daß die Christen diesem Geheimnis nicht wie Außenstehende und stumme Zuschauer – 'muti spectatores' – bewohnen... « (SC 48).

Allerdings muß mit allem Nachdruck herausgestellt werden, daß die Kategorien des Theaters und die Rolle der Zuschauer nicht überbetont werden dürfen: die phänotypisch als solche erscheinenden »Zuschauer« sind bei der Feier der Hl. Messe durchaus beteiligt; denn die Tatsache tiefster Anbetung und Versenkung in das Mysterium ist nachdrücklich festzuhalten.

Diese Form der katholischen Liturgiefeier wurde nicht zuletzt von Franz Xaver Witt als eine Art Gesamtkunstwerk im Sinne Richard Wagners verstanden¹³³. Bereits 1855 hatte der Musikforscher August Wilhelm Ambros (1816–1876) unter Anspielung auf Wagners Schrift »Das Kunstwerk der Zukunft« (von 1849) erklärt: »Das große Gesamtkunstwerk ... braucht man nicht ... als 'Kunstwerk der Zukunft' zu bezeichnen, wenn man es nicht, mit Wagner, im Theater, sondern wenn man es in der Kirche sucht. Die katholische Kirche besitzt in der feierlich heiligen Pracht ihres Gottesdienstes dieses Gesamtkunstwerk seit Jahrhunderten

¹²⁸ Hier ist an die Entwicklung des Lettners und der Ikonostase zu erinnern, wobei allerdings die Bilderwand der östlichen Kirche nicht den Ausschluß vom Altar, sondern die Verdeutlichung der Gottesnähe erreichen will, vgl. Art. »Bilderwand« in: A. Adam/R. Berger, *Pastoralliturgisches Handlexikon*, Freiburg u. a. 1980, 65f; A. Adam, *Wo sich Gottes Volk versammelt. Gestalt und Symbolik des Kirchenbaus*, Freiburg u. a. 1984, 27.

¹²⁹ Vgl. Jungmann, *Missarum Sollemnia I* 329–337.

¹³⁰ Vgl. Pascher (oben Anm. 122) 5.

¹³¹ Die Trennung dieser beiden Bereiche ist bis heute nicht überwunden, vgl. hierzu W. Hahne, *De arte celebrandi, oder: Von der Kunst, Gottesdienst zu feiern. Entwurf einer Fundamentalliturgik*, Freiburg u. a. 1990, 341f. – Auch heute soll der Altar »durch eine leichte Erhöhung ... vom übrigen Raum abgehoben sein, AEM 258.

¹³² Vgl. Pascher 7. – In der Geschichte der Kirche mußten die Gläubigen immer wieder zum Empfang der Eucharistie, nur noch unter der Brotsgestalt, ermahnt werden, vgl. dazu Jungmann, *Missarum Sollemnia II* 446–455.

¹³³ A. Walter, Witt (oben Anm. 26) 115f; vgl. H. Hucke, *Die Wiederentdeckung der Kirchenmusik durch die Liturgiereform*, in: *Liturgia opera divina e umana. Studi sulla riforma liturgica offerta a. S. E. Mons. Annibale Bugnini in occasione del suo 70° compleanno*. A cura di P. Jounel (et al.), Rom 1982, 151–170.159f.

ten«¹³⁴. Ein anderer Cäcilianer, Christian Krabbel, der dies aufgriff, fügte hinzu: »Das feierliche Hochamt läßt sich ... sehr wohl mit einem Drama vergleichen ... Für diese 'dramatischen' Handlungen nun baut die Architektur das Gotteshaus ...; Plastik und Malerei schmücken dasselbe stilgerecht aus, besonders das Presbyterium und den Opferaltar. Bei dem feierlichen Vollzuge der liturgisch-dramatischen Handlung sind sodann die redenden Künste: Poesie (die hh. Texte), Musik (*musica sacra*) und Darstellungskunst (die hh. Ceremonien) ebenfalls in völlig gleichberechtigter Weise beteiligt ... «¹³⁵.

Vom heutigen Standpunkt der Liturgiewissenschaft her ist jedoch in aller Deutlichkeit anzumerken, daß diese Sicht der Eucharistiefeyer als Drama nach den Reformen des Zweiten Vatikanischen Konzils nicht mehr in allem vertreten werden kann. Gründliche Reflexionen hinsichtlich des »Dramas« der Eucharistiefeyer haben deutlich gemacht, daß es beim Vollzug dessen, was der Herr uns zu seinem Gedächtnis zu tun aufgegeben hat, eben nicht um Nachahmung, um »Mimesis« geht, sondern vielmehr um »Anamnesis«, um ein Gedenken durch Tun, bei dem das Heilsereignis für jeden Mitfeiernden zur Wirklichkeit wird¹³⁶.

Zwar bleibt auch weiterhin eine gewisse Affinität zum Theater, aber die einst konstitutive Trennung zwischen Bühne und »Zuschauern« ist endgültig aufgehoben. Es gibt heute keine Zuschauer mehr, sondern nur noch Mitwirkende! Auch wenn das Kleriker und auch das gläubige Volk Gottes mancherorts noch nicht realisiert haben. Denn mit aller wünschenswerter Deutlichkeit haben die Konzilsväter in der Liturgiekonstitution festgestellt: »Die liturgischen Handlungen sind nicht privater Natur, sondern Feiern der Kirche... « (SC 26). Vom Wesen der Feier her ist die volle, bewußte und tätige Teilnahme aller Gläubigen an der Liturgie gefordert (SC 14). Das bedingt, daß dabei jeder, sei er Liturge oder Gläubiger ... nur das und all das tut, was ihm aus der Natur der Sache und gemäß den liturgischen Regeln zukommt (SC 28). Die Gläubigen, die nach SC 48 gemeinsam mit dem Priester das Opfer darbringen¹³⁷, sind die eigentlichen Träger der Liturgie.

Deutlich wird das nicht zuletzt auch daran, daß ihnen von den Bischöfen mit dem amtlichen Gesang- und Gebetbuch GOTTESLOB ihr Rollenbuch in die Hand gelegt wurde. Damit werden die Gläubigen, die jahrhundertlang eben keine Rolle

¹³⁴ A. W. Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1855 (Neudr. Hildesheim 1976), 82.

¹³⁵ Chr. Krabbel, *Prinzipien der Kirchenmusik*, Bonn 1893, 2f; vgl. Ph. Harnoncourt, *Der Liturgiebegriff bei den Frühcaecilianern und seine Anwendung auf die Kirchenmusik*, in: *Der Caecilianismus* (oben Anm. 26) 75–108, hier: 108.

¹³⁶ Vgl. E. Dekkers, *L'Eucharistie, imitation ou anamnèse de la dernière cène?*, in: *Revue des sciences religieuses* 58.1984, 15–23 (= FS A. Chavasse).

¹³⁷ Das hatte P. Pius XII. bereits 1947 in seiner Enzyklika »*Mediator Dei*« formuliert; nachkonziliar wird das Priestertum aller Gläubigen z.B. in der AEM angesprochen (AEM, Vorwort 5; AEM 62). Vgl. hierzu J. A. Jungmann, *Unsere liturgische Erneuerung im Lichte des Rundschreibens »Mediator Dei«*, in: *GuL* 21.1948, 249–259.

spielten, nun als Rollenträger im Gottesdienst ernst genommen. Die Liturgie ist nicht länger eine Feier für die Gemeinde, sondern eine Feier des Glaubens der Gemeinde, die gemeinsam mit ihrem bestellten Vorsteher die Eucharistie feiert¹³⁸.

Richard Wagner wollte von einem Mann der Kirche »das Messelesen lernen«, um dieses Wissen für sein Theater zu verwenden. Die Theologen sollten vom Theater und seinen Meistern all das lernen und dankbar annehmen, was einer rechten »ars celebrandi« dienlich ist. Nur eines muß immer deutlich bleiben: der christliche Gottesdienst ist kein Theater, sondern Heilswirken Gottes an uns – es ist Gottes Dienst¹³⁹.

¹³⁸ Vgl. K. Richter, Liturgiereform als Mitte einer Erneuerung der Kirche, in: Zur Debatte 20.1990, 4.

¹³⁹ Zum Sprachgebrauch von »Gottes Dienst« und »Gottesdienst« (»opus Dei« als gen. obj. und als gen. subj.) vgl. E. J. Lengeling, Art. Liturgie/Liturgiewissenschaft, in: NHthG III (1985) 26–53., hier: 35.