Friedrich Geiger: Hitler und Parsifal, in: *Schwerpunkt Wagner und der Orient, wagnerspectrum* 1/2017, 157-182.

wagnerspectrum

Herausgegeben von
Udo Bermbach (Universität Hamburg),
Dieter Borchmeyer (Universität Heidelberg),
Sven Friedrich (Richard-Wagner-Stiftung / Nationalarchiv Bayreuth),
Hans-Joachim Hinrichsen (Universität Zürich),
Arne Stollberg (Humboldt-Universität zu Berlin),
Nicholas Vazsonyi (University of South Carolina, Columbia, USA)

Wissenschaftlicher Beirat:
Celia Applegate, USA; Werner Breig, Deutschland;
Hermann Danuser, Deutschland; Sieghart Döhring, Deutschland;
Saul Friedländer, Israel/USA; Thomas Grey, USA;
Ulrich Konrad, Deutschland; Gundula Kreuzer, USA;
Hannu Salmi, Finnland; Hans Rudolf Vaget, USA;
Egon Voss, Deutschland.

wagnerspectrum

Heft 1 / 2017 13. Jahrgang

Schwerpunkt
Wagner und der Orient

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2017 Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Kalligraphie (anonym) in klassischem Duktus: die arabische Basmala (Anrufung Gottes) in Form eines Pfaus, persischen oder indischen Ursprungs,

heute im gesamten islamischen Kulturraum verbreitet.

Redaktion: Arne Stollberg, Christian Schaper

Redaktionelle Mitarbeit: Morten Grage, Lukas Michaelis, Jonas Reichert

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

ISBN 978-3-8260-6251-3

www.koenigshausen-neumann.de

www.libri.de

www.buchhandel.de www.buchkatalog.de

Bayerlsche Staatsbibliothek München

a Manay

Hitler und Parsifal

Friedrich Geiger

Dass Adolf Hitler Richard Wagners letztes Musikdrama, das "Bühnenweihfestspiel" *Parsifal*, "über alle Maßen schätzte",¹ ist eine ebenso bekannte wie irritierende Tatsache. Irritierend deshalb, weil andere Nazi-Größen das Stück – man möchte sagen: erwartungsgemäß – ablehnten oder sogar verabscheuten, und zwar wegen seines christlichen Hintergrunds und wegen des Mitleidsmotivs, das zum Postulat einer "stählernen Romantik"² und zur heroischen Rhetorik des Nationalsozialismus so gar nicht zu passen schien. Joseph Goebbels etwa hielt in seinem Tagebuch während der Bayreuther Festspiele 1936 seine Aversion in folgendem Eintrag fest:

"Gestern: [...] 'Parsifal'. Mir zu fromm. Und zu pathetisch. Nichts für einen alten Heiden. Furtwängler schleppte dazu noch entsetzlich. Kein reiner Genuß. Ich habe lieber, wenn die alten Götter sich zanken und hintergehen. Das ist doch Leben. Natur. Kampf."³

Die Versuche, Hitlers merkwürdige Affinität zum Parsifal zu erklären, waren bisher meist einem Ansatz verpflichtet, der Wagners Person, seine Werke und seine Schriften als ideologische Reservoirs begriff, aus denen das Denken des deutschen Diktators sich in wesentlichen Punkten gespeist habe. So interpretierten etwa Joachim Köhler, Hartmut Zelinsky und Marc Weiner Parsifal als antisemitisches Schlüsselwerk, dessen "Botschaft rassischer Reinigung" und "Vernichtung der Juden" Hitler dann

Wolfram Pyta, Hitler. Der Künstler als Politiker und Feldherr. Eine Herrschaftsanalyse, München 2015, S. 104.

Joseph Goebbels prägte dieses Schlagwort, das die gleichermaßen modernen wie antimodernen Tendenzen einer NS-Ästhetik auf den Begriff bringen sollte, anlässlich der Eröffnung der Reichskulturkammer im November 1933; vgl. Friedrich Geiger, Musik in zwei Diktaturen. Verfolgung von Komponisten unter Hitler und Stalin, Kassel etc. 2004, S. 141f.

Die Tagebücher von Joseph Goebbels, im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Russlands hrsg. von Elke Fröhlich, Teil 1, Bd. 3, 2, München 2001, S. 136 (Eintrag vom 21. Juli 1936).

⁴ So die einschlägigen Texte zusammenfassend Saul Friedländer, Hitler und Wagner, in: Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss-Elmau-Symposion, hrsg. von Saul Friedländer und Jörn Rüsen, München 2000, S. 165–178, hier S. 172. Vgl. auch William

gleichsam in die Tat umgesetzt habe. Allerdings hat schon Saul Friedländer mit Recht zu bedenken gegeben, dass sich in "allen uns bekannten Texten Hitlers" zwar "zahllose Hinweise auf Wagner" finden, aber "kein einziger auf die antijüdische Einstellung des Meisters",5 den er – anders als andere NS-Größen – offenkundig nicht als Autorität für seinen radikalen Rassismus benötigte. Zudem dürfte generell mittlerweile klar sein, dass Thomas Manns berühmte Diagnose, es sei "viel "Hitler" in Wagner",6 dann in die Irre führt, wenn man sie als Aufforderung zu einer Analyse von Wagners Œuvre aus der ahistorischen Perspektive des "Dritten Reiches" versteht.

Dass umgekehrt jedoch enorm viel Wagner in Hitler war, dürfte in Anbetracht einer eindeutigen Quellenlage niemand ernsthaft bestreiten. Für Hitler gab Wagner in ästhetischen Dingen den höchsten Maßstab ab, dem es nachzueifern galt – das wird bis in die erkennbare, teilweise wörtliche Stilisierung von Mein Kampf nach Wagners Autobiographie Mein Leben hinein deutlich. Jüngste Arbeiten folgen daher inzwischen auch in der Geschichtswissenschaft der Erkenntnis, dass die Ebene, auf der die entscheidenden Einflüsse zu suchen sind, eben nicht die ideologische ist. Weitaus produktiver ist die Frage, ob Wagner – so jüngst etwa der Historiker Wolfram Pyta –

"vor allem in wirkungsästhetischer Hinsicht Hitlers Vorstellung gelungener Theatralität so prägte, dass Wagner zwar nicht der antisemitische Stichwortgeber Hitlers gewesen ist, nach dem so gerne Ausschau gehalten wird, wohl aber jener Großmeister der Kunst, der mit seinem Programm einer Ton-Bild-Wort-Raum-Interaktion

Kinderman, Wagner's Parsifal, Oxford etc. 2013, S. 22-24 sowie die Bibliographie S. 302-318.

auf der Bühne das für politische Performanzkünstler attraktivste Angebot offerierte".9

Aus diesem Blickwinkel lässt sich auch Hitlers Faible für den Parsifal besser nachvollziehen. Dass Wagners Spätwerk auch das antisemitische Gedankengebäude des späteren Diktators mitkonstruierte, soll dabei keineswegs ausgeschlossen werden. Allerdings gibt es, soweit ich sehe, keinen Beleg in diese Richtung außer den Äußerungen, die Hermann Rauschning in seinen Gesprächen mit Hitler vernommen haben will. Danach habe Hitler gesagt, man müsse

"den Parsifal ganz anders verstehen, als er so gemeinhin interpretiert wird [...]. Nicht die christliche-Schopenhauersche Mitleidsreligion wird verherrlicht, sondern das reine, adlige Blut, das in seiner Reinheit zu hüten und zu verherrlichen sich die Brüderschaft der Wissenden zusammengefunden hat. [...] Wir alle leiden an dem Siechtum des gemischten, verdorbenen Blutes. Wie können wir uns reinigen und sühnen?"10

Dass sich zwischen diesen Sätzen und dem eliminatorischen Rassismus des NS eine direkte Linie ziehen lässt, ist keine Frage. Doch gelten Rauschnings Aufzeichnungen unter Historikern, wie beispielsweise Ian Kershaw schrieb, als "ein Werk, dem man heute so wenig Authentizität zumißt, daß man es besser ganz außer acht läßt". 11 Es bleibt somit dabei. dass die ideologische Relevanz des Parsifal für Hitler schon der Quellenlage nach schlecht einzuschätzen ist. Für die erhebliche Bedeutung jedoch, die gerade diesem Werk Wagners für Hitlers ästhetische Vorstellungen zukommt, spricht bereits früh eine kurze Passage in Mein Kampf, die in der bisherigen Diskussion wenig beachtet wurde. Bezeichnenderweise finden sich diese Sätze im Kontext von Ausführungen, die Hitler den psychologischen Rahmenbedingungen wirkungsvoller Propaganda widmet. In diesem Zusammenhang berührt er auch die Frage, wann und wo sich Propaganda am besten entfalten könne. Nachdem er hierfür die Abendstunden als besonders geeignet ausgemacht hat, schreibt er in unmissverständlicher Anlehnung an die berühmte Formulierung über Zeit und Raum aus dem Parsifal-Libretto:

⁵ Friedländer, Hitler und Wagner, S. 167.

Thomas Mann, Richard Wagner und kein Ende [1949], in: ders., *Meine Zeit. 1945–1955*, hrsg. von Hermann Kurzke und Stephan Stachorski (Essays, Bd. 6), Frankfurt am Main 1997, S. 144–146, hier S. 145.

⁷ Zu Hitlers Kunst- und Musikauffassung vgl. neuerdings die grundlegenden Untersuchungen von Birgit Schwarz, Geniewahn. Hitler und die Kunst, Wien etc. 2009, Sebastian Werr, Heroische Weltsicht. Hitler und die Musik, Köln etc. 2014 und Pyta, Hitler. Der Künstler als Politiker und Feldherr. Die öffentlichen kunstpolitischen Verlautbarungen des Diktators bis zum Krieg liegen gesammelt vor: Adolf Hitler, Reden zur Kunst- und Kulturpolitik. 1933–1939, hrsg. von Robert Eikmeyer, Frankfurt am Main 2004.

Vgl. hierzu die Einleitung der Herausgeber von Hitler, Mein Kampf. Eine kritische Edition, hrsg. von Christian Hartmann u.a., München und Berlin 2016, Bd. 1, S. 7–84, hier S. 30 sowie die Anmerkungen 29, 33, 35 und 39, ebenda, S. 102–108.

Pyta, Hitler. Der Künstler als Politiker und Feldherr, S. 14.

¹⁰ Hermann Rauschning, Gespräche mit Hitler, New York ²1940, S. 216f.

¹¹ Ian Kershaw, Hitler. 1889–1936, übers. von Jürgen Peter Krause und Jörg W. Rademacher, Stuttgart etc. ²1998, S. 10.

"Nein, die Zeit selbst übt hier eine bestimmte Wirkung aus, genau so wie auf mich der Raum. Es gibt Räume, die auch kalt lassen aus Gründen, die man nur schwer erkennt, die jeder Erzeugung von Stimmung irgendwie heftigsten Widerstand entgegensetzen. Auch traditionelle Erinnerungen und Vorstellungen, die im Menschen vorhanden sind, vermögen einen Eindruck maßgebend zu bestimmen. So wird eine Parsifalaufführung in Bayreuth stets anders wirken als an irgendeiner anderen Stelle der Welt. Der geheimnisvolle Zauber des Hauses auf dem Festspielhügel der alten Markgrafenstadt kann nicht durch Äußeres ersetzt oder auch nur eingeholt werden."¹²

Dabei geht es Hitler jedoch nicht um das künstlerische Erlebnis an sich. Dieses ist ihm lediglich Mittel zu einem Zweck, den er ganz offen als angestrebte "Beeinträchtigungen der Willensfreiheit des Menschen"¹³ beschreibt:

"Am meisten gilt dies natürlich für Versammlungen, in die an sich Menschen von gegenteiliger Willenseinstellung kommen, und die nunmehr einem neuen Wollen gewonnen werden müssen. Morgens und selbst tagsüber scheinen die willensmäßigen Kräfte der Menschen sich noch in höchster Energie gegen den Versuch der Aufzwingung eines fremden Willens und einer fremden Meinung zu sträuben. Abends dagegen unterliegen sie leichter der beherrschenden Kraft eines stärkeren Wollens. [...] Dem gleichen Zwecke dient ja auch der künstlich gemachte und doch geheimnisvolle Dämmerschein katholischer Kirchen, die brennenden Lichter, Weihrauch, Räucherpfannen usw."¹⁴

Diese bezeichnende Passage aus Mein Kampf legt somit den pragmatischen Kern aller NS-Kunstideologie frei – nämlich die Frage, wie der Wille des Menschen durch ästhetische Wirkungen beeinflusst und bezwungen werden kann. Sie zeigt, wie Hitler künstlerische Erfahrungen sofort in einen herrschaftstechnischen Verwertungszusammenhang zu überführen pflegte. Seine Rezeption Wagners verfuhr selektiv, indem er dessen Werke in erster Linie als Vorbild für eine Poetik der Manipulation benutzte. Dabei kam schon dem jungen Hitler, wie wir sehen, besonders

¹² Hitler, Mein Kampf. Eine kritische Edition, Bd. 2, S. 1201f. (116f.).

13 Ebenda, S. 1203 (117).

Parsifal in den Sinn. Warum aber ausgerechnet diese Oper? Vor allem zwei Aspekte scheinen mir hier entscheidend: zum einen die Analogie zwischen Parsifal und Hitler; zum anderen die Aufhebung von Raum und Zeit in einer audiovisuellen Erfahrung sui generis, die Wagner in seinem letzten Werk verwirklichte.

I.

Zu der besonderen Faszination, die Parsifal auf Hitler ausübte, dürfte nicht wenig beigetragen haben, dass er selbst immer wieder mit der Titelfigur identifiziert wurde - und zwar schon lange vor 1933. Der Urheber dieser Projektion war möglicherweise Hitlers ideologischer Mentor Dietrich Eckart, geboren 1868 und gestorben bereits 1923. Der völkischantisemitische Schriftsteller und glühende Wagnerianer beschäftigte sich zeitlebens intensiv mit Wagners letztem Musikdrama. Bereits 1894 publizierte er im Bayreuther Handbuch für Festspielbesucher ein "literarisches Essay" über Parsifal, das auch als Sonderdruck erschien. 15 1912 verfasste er, wiederum für das Handbuch, einen weiteren Text. 16 Schwärmerisch die Handlung des Stückes ausschmückend, beschreibt Eckart Parsifal als Messiasfigur, als "gottgesandten Retter", dessen "Sendung" es sei, "das Heiltum aus schuldbefleckten Händen zu erlösen".¹⁷ Nach dem Ersten Weltkrieg entwickelte sich Eckart dann rasch zu einem radikalen Deutschnationalen und antisemitischen Rassisten. 18 Die Suche nach einem künftigen "Führer", der Deutschland "aus schuldbefleckten Händen" erlösen sollte, betrachtete er als zentrale Aufgabe. Dabei ist die Orientierung an Parsifal unübersehbar, etwa in einem Gedicht Eckarts von 1919, in dem es über den "Held[en,] auf den wir bauen", heißt: "Er wartet stumm, vor Augen nur das eine: / Die hundertfach an uns begang'ne Schuld".19 Auch das Charakterbild, das Eckart von diesem "Führer" ent-

¹⁷ Ebenda, S. 8 und 13.

Ebenda. Zur Diskussion um den "hypnotischen" Aspekt von Wagners Œuvre und die "Traumfabrik Bayreuth" vgl. grundlegend Johanna Dombois, Die "complicirte Ruhe". Richard Wagner und der Schlaf. Biographie – Musikästhetik – Festspieldramaturgie, Diss. Technische Universität Berlin 2007, insbesondere Kapitel II und III.

Dietrich Eckart, Parsifal. Literarisches Essay, in: Bayreuth 1894. Practisches Handbuch für Festspielbesucher, Leipzig und Baden-Baden 1894, S. 35-52 bzw. als Sonderdruck unter gleichem Titel, Erscheinungsort und -jahr.

Dietrich Eckart, Parsifal, in: Bayreuther Handbuch für Festspielgäste, hrsg. von Friedrich Wild, Leipzig 1912, S. 1-16.

Vgl. hierzu Margarete Plewnia, Auf dem Weg zu Hitler. Der "völkische" Publizist Dietrich Eckart (Studien zur Publizistik. Bremer Reihe. Deutsche Presseforschung, Bd. 14), Bremen 1970.

¹⁹ Zitiert nach ebenda, S. 82.

warf – noch bevor er Hitler kennenlernte –, scheint bewusst nach dem Modell des intellektuell schlichten, draufgängerischen und keuschen Parsifal geformt: "Am besten wäre ein Arbeiter, der das Maul auf dem rechten Fleck hat [...]. Verstand braucht er nicht viel, die Politik ist das dümmste Geschäft auf der Welt". Wichtig sei stattdessen, dass der deutschnationale Messias "den Roten eine saftige Antwort geben kann und nicht vor jedem geschwungenen Stuhlbein davonläuft". Und schließlich als letzte Bedingung: "Es muß ein Junggeselle sein. Dann kriegen wir die Weiber!"²⁰

In Hitler, den er 1919 unter seine Fittiche nahm, fand Eckart dann die ideale Parsifal-Figur, nach der er so lange gesucht hatte: ein reiner Tor, aus einfachsten Verhältnissen stammend, nach dem frühen Tod des Vaters als Halbwaise bei der Mutter aufgewachsen, ungebildet und der Unterweisung bedürftig, reserviert gegenüber dem weiblichen Geschlecht; dabei charismatisch, mit einem Hang zur Gewalt und zu radikalen Lösungen. Es leuchtet daher unmittelbar ein, dass Eckart seinen neuen Protegé in den besseren Kreisen, in die er ihn nach und nach einführte, mit der messianischen Formel vorzustellen pflegte: "Das ist der Mann, der einmal Deutschland befreien wird".21

Diese Identifikation Hitlers mit Parsifal, die offenkundig bereits aus der Zeit vor Mein Kampf herrührte, hielt seither kontinuierlich an und verstärkte sich, nachdem die NSDAP die Macht übernommen hatte. André François-Poncet beispielsweise, der französische Botschafter im NS-Staat, berichtete verblüfft, dass sich Hitler "selbst für einen Helden aus der Welt Wagners" zu halten schien, "vor allem [für] Parsifal, der die blutende Wunde des getroffenen Amfortas heilt und dem Gral seine Wunderkraft zurückgibt".²² Die Belege sind zahlreich; sie illustrieren in ihrer Gesamtheit, wie verbreitet dieser Topos war. So erschlossen sich entsprechende Abbildungen seinerzeit offenbar ohne Probleme (siehe Abb. 1 und 2).²³ Und für einen deutschen Studiendirektor war es im Mai 1933 ganz selbstverständlich, den symbolischen Händedruck zwischen Hitler und Hindenburg in der Potsdamer Garnisonskirche am Grab Friedrichs des Großen mit der Parsifal-Handlung zu vergleichen: Fried-

²⁰ Zitiert nach ebenda, S. 62.

Zitiert nach Brigitte Hamann, Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth, München und Zürich 2002, S. 73.

²² Zitiert nach Werr, Heroische Weltsicht, S. 230.

²³ Vgl. hierzu auch Kinderman, Wagner's Parsifal, S. 24f.

rich entsprach dabei Titurel, Hindenburg Amfortas und Hitler eben Parsifal.²⁴



Abbildung 1 Hubert Lanzinger, *Der Bannerträger*, 1934/1936 (Quelle: United States Holocaust Memorial Museum)



Abbildung 2 Karl Stauber, *Es lebe Deutschland!* Plakat, 1930er Jahre (Quelle: Claudia Schmölders, *Hitlers Gesicht. Eine physiognomische Biographie*, München 2000, S. 167)

Vgl. Stephan Mösch, Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit. Wagners "Parsifal" in Bayreuth 1882–1933, Kassel etc. 2009, S. 387.

Etwas näher eingehen möchte ich auf ein exemplarisches Zeugnis für die eminente Wirkungsmacht des Hitler-Parsifal-Vergleichs, das zeigt, wie stark nicht nur die Handlung, sondern auch die Musik des "Bühnenweihfestspiels" aus dieser Perspektive wahrgenommen werden konnte. Der Musikforscher Alfred Lorenz, seit 1931 Mitglied der NSDAP und überzeugter Nationalsozialist,25 schloss im Mai 1933 seine Tetralogie Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner mit einem Band ab, der dem Parsifal gewidmet war. Vier Monate nach der Machtübergabe an Hitler schrieb Lorenz im Vorwort zu dieser Monographie ganz im Geiste Dietrich Eckarts: "Wagner hat seine prophetischen Gedanken über Führertum und Wiederaufstieg in diesem Werke ausgesprochen und ihm damit eine hohe Sendung anvertraut". Lorenz betrachtete es daher als seine Aufgabe, "aus der Musik" zu beweisen, "daß der Charakter des Parsifal im allgemeinen bisher zu weich aufgefaßt worden ist".26 Er möchte zeigen, wie durch die Analyse der "musikalischen Gestalt [...] sich gelegentlich tiefe Einsichten auch in den philosophischen Gehalt des Werkes öffnen".27

Unter dieser Prämisse gerät Lorenz' Analyse, selbst wenn sie vordergründig sachlich und objektiv auftritt, zu einer tendenziösen Umdeutung, die ganz offenkundig von der Hitler-Parsifal-Parallele zehrt. So interpretiert der Musikforscher das sogenannte "Parsifalmotiv" beim ersten Auftritt der Titelfigur (I. Akt, T. 783ff.) in einer Weise, die den sozialen und politischen Aufstieg des frisch gewählten Reichskanzlers als Erfüllung von Wagners Vorahnungen erscheinen lässt:

"Es ist bedeutsam, daß das so frisch beginnende Thema in seinem 5. Takte in einen fast elegischen Viertelgang ausmündet, der an den Abwärtsgang des Mitleidmotives gemahnt. Parsifals Charakter zeigt also selbst schon in seiner Jugendfrische die Fähigkeit zu leiden, und erst nach der Königssalbung verwandelt sich dieser pessimistische Teil des Themas in den durchaus bejahenden Aufstieg des Gralmotives,"²⁸

In solcher Weise fördern Lorenz' analytische Bemühungen gezielt den Charakter des Heroischen zutage. "Unbegreiflich" scheint es ihm, "daß Nietzsche trotz dieser deutlichen Bejahungs- und Heldenmusik die Ver-

²⁵ Vgl. den Eintrag zu Alfred Lorenz in Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker* 1933–1945, CD-ROM, ²2009.

wandtschaft Parsifals mit Siegfried nicht erkannt hat".29 Allerorten wird Parsifal als heldenhafte Figur gezeichnet, als ein Mann der Großtat, in dem wir den Mann der Stunde erkennen sollen – so etwa in der Schlussszene: "Indem Parsifal nun selbstherrlich die Macht ergreift, erlöst er den Gral"30 – dass Lorenz hier auf die NS-Vokabel "Machtergreifung" anspielt, ist gewiss kein Zufall. Doch der Musikforscher wird noch deutlicher:

"Wohl ist nach Amfortas' Leidensjahren in Parsifal die Kraft des Urkönigs neu erstanden, aber jetzt erscheint uns nicht das Bild einer reaktionären Wiederherstellung des Alten, sondern das einer zukunftssicheren, helmbewehrten Volksgemeinschaft mit einem religiös verankerten gnadenspendenden Königtum an der leuchtenden Spitze."³¹

Solche Sätze werden wie selbstverständlich in die technisch-musikalische Analyse eingeflochten. Letzte mögliche Zweifel an seiner Deutungsrichtung des *Parsifal* beseitigt Lorenz schließlich mit dem folgenden 'analytischen' Befund: Der zum "Erlösungswort" umgestaltete "Liebesmahlspruch" habe

"eine durchaus bejahende Strebung bekommen, die ihm [...] fortan bleibt, ein Symbol für die neue *Parsifal*-Religion, die nichts, aber auch gar nichts mit Schopenhauerschem, buddhistischem Pessimismus zu tun hat [...]: Wir sollen den Verfall überwinden und als rassisch hochgezüchtetes Volk zum Siege schreiten, will Wagner."³²

II.

Zuschreibungen wie die von Lorenz vorgenommenen stimmten mit Hitlers Selbstwahrnehmung fraglos überein. Seine Vorliebe für *Parsifal* gründete jedoch nicht allein in der Identifikation mit dem Titelhelden, wie stark diese auch immer gewesen sein mag. Darüber hinaus hat Wagners letztes Musikdrama für Hitler offenbar deswegen so enorme Anziehungskraft besessen, weil hier die Möglichkeiten des Komponisten, die

Alfred Lorenz, Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, Bd. 4: Der musikalische Aufbau von Richard Wagners "Parsifal", Berlin 1933, Reprint Tutzing ²1966, o.S.

²⁷ Ebenda, S. 10.

²⁸ Ebenda, S. 57f.

²⁹ Ebenda, S. 163.

³⁰ Ebenda, S. 179.

³¹ Ebenda, S. 191.

Ebenda, S. 153. Vgl. zur ideologischen Deutung des Parsifal durch Lorenz auch Kinderman, Wagner's Parsifal, S. 25 und 32–34, sowie umfassend Stephen McClatchie, Analyzing Wagner's Operas. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology, Rochester 1998.

ästhetische Erfahrung von Raum und Zeit suggestiv zu gestalten, bis zu einem Grade entwickelt scheinen, der die Zuhörer dem Hier und Jetzt entrückt und sie der Steuerung ihres Willens zugänglich macht.³³

Zeitlebens waren für Hitler, wie er in Mein Kampf schrieb, Architektur und Musik "die beiden Königinnen aller Künste".34 Dabei legte er auf beiden Gebieten klare Präferenzen an den Tag, die sich – wiederum aus herrschaftstechnischem Verwertungsdenken heraus – auf das Überwältigende, Erhabene und Emotionale konzentrierten. So begrenzt sein Geschmack daher einerseits war, so gründlich machte er sich andererseits mit den von ihm als paradigmatisch begriffenen Kunstwerken vertraut. So berichtete Heinz Tietjen, unter Hitler Generalintendant der Preußischen Staatstheater, im Jahr 1936 durchaus glaubhaft:

"Wenn ich in Bayreuth Gelegenheit hatte, mit Adolf Hitler vertraulich zu sprechen, so habe ich immer mit Erstaunen festgestellt, wie gut Hitler die Wagnerschen Partituren kennt. Es ist einmal vorgekommen, daß Adolf Hitler nach Schluß des Spiels zu mir kam und sagte, die Oboe hat aber nicht ganz gestimmt. Ich mußte dies bestätigen [...]."³⁵

Auch andere Zeugnisse belegen, dass Hitler ein ausgesprochen genauer Zuhörer war, mit einem präzisen Instinkt für die manipulativen Potentiale, die von der Musik ausgingen. In diesem Zusammenhang ist die bekannte Schilderung aufschlussreich, die der damalige Justizminister und spätere "Schlächter von Polen", Hans Frank, in seinen Erinnerungen festhielt. Frank, wie Hitler Musikliebhaber und passionierter Wagner-Kenner, berichtet von einer Zugfahrt, die er 1936 gemeinsam mit dem "Führer" durch das remilitarisierte Rheinland unternommen habe:

"Und dann machten wir Musik. Das waren überhaupt für mich die intimen Höhepunkte beim Führer. Der elektrische Plattenspieler wurde von [Hitlers Adjutanten Julius] Schaub herausgezogen und der Führer wählte Platten aus. Zuerst Parsifal-Vorspiel, von [Karl] *Muck* in Bayreuth dirigiert. Da saßen wir nun in seinem Salonwa-

gen in dem ganz langsam rollenden Zug und in unser einsames Schweigen tönten die Weiheklänge des letzten Werkes Richard Wagners, seines Meisters. Als sie verklungen waren, sagte er nachdenklich: 'Aus Parsifal baue ich mir meine Religion, Gottesdienst in feierlicher Form ohne theologisches Parteiengezänk. Mit einem brüderlichen Grundton der echten Liebe ohne Demutstheater und leeres Formelgeplapper. Ohne diese ekelhaften Kutten und Weiberröcke. Im Heldengewand allein kann man Gott dienen."³⁶

Wo immer diese Zeilen zitiert wurden, standen Hitlers Bemerkungen über die "Religion" im Vordergrund, die er sich aus Parsifal bauen wolle. Udo Bermbach hat für diese Beleihung der religiös-zeremoniellen Sphäre durch die NS-Ästhetik die griffige Formel vom "Liturgietransfer" geprägt.37 Gewiss fand Wagners Verfahren, das gemeinschaftsstiftende Gewicht christlicher Symbole wie des Grals oder des Speers zu nutzen, sie zugleich aber ihrem ursprünglichen Zusammenhang zu entfremden und neu zu besetzen, in Hitler einen virtuosen Nachahmer. Mindestens genauso wichtig scheint mir jedoch ein anderer Aspekt in Franks Erzählung, der auf den ersten Blick trivial anmuten mag: der Umstand, dass die Parsifal-Musik in einem "ganz langsam rollenden Zug" gehört wird. Dass Frank dies fünfzehn Jahre später eigens erwähnt, dürfte kein Zufall sein. Vielmehr kann man dieses Detail als Reflex einer ästhetischen Erfahrung verstehen, die für Wagners Musik allgemein, insbesondere aber für den Parsifal spezifisch ist. Gemeint ist deren Vermögen, die Wahrnehmung von Zeit und Raum zu modifizieren; gemeint ist der musikalische Ausdruck des Gedankens, "daß im Gralsgebiet als dem Bereich höchster menschlicher Seelenkräfte die Kategorien des Raumes und der Zeit sich gegenseitig vertreten können", wie Alfred Lorenz verzückt formulierte.38 In genau diesem Sinn stilisierte Hans Frank sich und Hitler im langsam rollenden Zug, untermalt von Wagnerklängen, gleichsam zu Gurnemanz und Parsifal, die auf wunderbare Weise nicht von Köln nach Berlin, sondern von der Waldlichtung zur Gralsburg gelangen.

Stephan Mösch hat vor wenigen Jahren in einem ganz anderen Zusammenhang genau diese Grammophonaufnahme, die Frank erwähnt, einer detaillierten Analyse unterzogen. Es handelt sich um jene legendären

Vgl. die Analysen von Ulrike Kienzle, Das Weltüberwindungswerk. Wagners "Parsifal" – ein szenisch-musikalisches Gleichnis der Philosophie Arthur Schopenhauers (Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 12), Laaber 1992, insbesondere das Kapitel II.A.1.b, "Auflösung von Zeit und Raum", S. 76–78; William Kinderman, Wagner's Parsifal, besonders S. 185–226.

³⁴ Hitler, Mein Kampf. Eine kritische Edition, Bd. 1, S. 785 (320).

Zitiert nach Michael Karbaum, Studien zur Geschichte der Bayreuther Festspiele (1876–1976), Teil 2, Regensburg 1976 (Arbeitsgemeinschaft "100 Jahre Bayreuther Festspiele", Bd. 3), S. 111f.

Hans Frank, Im Angesicht des Galgens. Deutung Hitlers und seiner Zeit auf Grund eigener Erlebnisse und Erkenntnisse, München-Gräfelfing 1953, S. 213.

Udo Bermbach, Liturgietransfer. Über einen Aspekt des Zusammenhangs von Richard Wagner mit Hitler und dem Dritten Reich, in: Richard Wagner im Dritten Reich. Ein Schloss Elmau-Symposion, S. 40-65.

³⁸ Lorenz, Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, Bd. 4, S. 73, Anm. 1.

Einspielungen von Bruchstücken des *Parsifal*, die Karl Muck 1927 und 1928 mit dem Orchester der Berliner Staatsoper und dem Festspielorchester Bayreuth aufnahm.³⁹ Mösch untersucht auch das bei Frank erwähnte Vorspiel zum I. Akt. Er hebt die langsamen Tempi und "ein damit verbundenes extremes Rubato-Spiel" hervor:

"Mucks Interpretation läuft auf eine Zergliederung von Phrasen und Phrasenteilen hinaus, die kaum einen einheitlichen Puls spürbar werden lässt. Das Tempo wechselt bisweilen nicht nur taktweise, sondern von Zählzeit zu Zählzeit, wobei sogar innerhalb einer Zählzeit Modifikationen möglich sind."40

Mit anderen Worten: Mucks Interpretation macht die von Wagner im Parsifal-Vorspiel gestaltete Zeit höchst plastisch erfahrbar. Sie verschafft eine ästhetische Erfahrung sui generis, die geeignet ist, das Zeitgefühl der Hörerinnen und Hörer zu sistieren, ihre Wahrnehmung der Gegenwart zu verfremden und damit letztlich ihre Selbstgewissheit zu irritieren. Das hebt auch Ulrike Kienzle hervor, die das erwähnte Vorspiel als "musikalische Realisierung jenes die Zeit überwindenden Nunc stans" bezeichnet:

"Der Zuschauer soll dadurch von der Welt der Erscheinung und ihren Bedingungsformen gelöst werden; mit der Aufhebung der Empfindung von Raum und Zeit zielt Wagner auf eine Umwandlung der Wahrnehmungsqualität."⁴¹

In Anbetracht von Hitlers lebhaftem Interesse für die suggestiven Wirkungen von musikalischer Zeiterfahrung und visueller Raumerfahrung liegt auf der Hand, dass er vom Zusammenwirken beider Ebenen besonders fasziniert gewesen sein musste. Den wirkungsästhetischen Mehrwert, der hieraus entsteht, erlebte er – wie er mehrfach geschildert hat – enorm intensiv in Wien, nämlich in den Wagner-Aufführungen, die Gustav Mahler und Alfred Roller gemeinsam an der Hofoper gestaltet hatten. Am 8. Mai 1906 sah Hitler die legendäre *Tristan*-Inszenierung mit Rollers Bühnenbildern und hörte dazu Mahler dirigieren. Als er dann Anfang 1908 nach Wien übersiedelte, war Mahler zwar bereits nach New York gegangen, doch blieben die mit Roller erarbeiteten Wagner-Inszenierungen weiterhin im Repertoire. Es waren revolutionäre Auffüh-

rungen von einer – wie Jens Malte Fischer hervorhebt – "überwältigenden Gewalt".⁴² Mahler und Roller richteten all ihre künstlerischen Kräfte auf Inszenierungen, die ganz von der Musik her konzipiert waren und diese gleichsam optisch einfingen. Es gelang ihnen,

"auf eine bis dahin nicht gesehene Weise die Grundakkorde der jeweiligen dramatischen Situation, des dramaturgischen Dessins der einzelnen Akte, ja des ganzen Werkes, in grandiose Farb-, Lichtund Darstellungsformeln zu gießen und, dies vor allem: Farbe, Licht[, Musik] und Darstellung aufeinander zu beziehen, ineinander zu verweben, wie einen Teppich unauflöslich zu verknüpfen."⁴³

Wie Hitlers Jugendfreund August Kubizek berichtet, versäumten die beiden in der Zeit zwischen Februar und Juli 1908 keine Gelegenheit, diese Wagner-Opern mitzuerleben. "Wagner zu hören", so Kubizek über die Wirkung, die solche Vorstellungen auf Hitler ausübten,

"war für ihn nicht das, was man einen Theaterbesuch nannte, sondern eine Möglichkeit, sich in jenen außergewöhnlichen Zustand zu versetzen, in den er beim Anhören der Musik Richard Wagners geriet, in jenes Sichselbstvergessen, jenes in ein mystisches Traumland Entschweben [...]."44

Und etwas später heißt es dazu genauer:

"Wenn Adolf die Musik Wagners hörte, war er wie verwandelt. Dann fiel alle Heftigkeit von ihm ab, er wurde still, fügsam, lenkbar. Die Unruhe schwand aus seinem Blick. Was ihn tagsüber bewegte, versank in Nichts. Das eigene Schicksal, so schwer es auf ihm lastete, wurde ausgelöscht. Er fühlte sich nicht mehr als ein von der menschlichen Gesellschaft Ausgestoßener, ein Verkannter, Einsamer. Wie ein Rausch, eine Ekstase kam es über ihn."45

Die ästhetische Erfahrung einer Wagner-Aufführung war demnach für Hitler gleichbedeutend mit einem rauschhaften "Sichselbstvergessen", mit der Auslöschung der eigenen Individualität, die er "fügsam" und "lenkbar" an eine höhere Autorität abgab. Dies entspricht exakt jener Poetik der Willenslenkung durch audiovisuelle Überwältigung, die Hitler in

Die Aufnahmen sind erhältlich als Doppel-CD bei Naxos, Nr. 8.110049-50.

⁴⁰ Mösch, Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit, S. 349.

Kienzle, Das Weltüberwindungswerk, S. 74. Diese Tendenz, die Kienzle für das Vorspiel detailliert herausarbeitet, beschreibt sie als programmatisch für die gesamte Parsifal-Musik; vgl. ebenda, S. 76.

Jens Malte Fischer, Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. Biographie, Wien 2003, S. 518.

⁴³ Ebenda, S. 519.

August Kubizek, Adolf Hitler. Mein Jugendfreund, Sonderausgabe, Graz und Stuttgart 2002, S. 195.

⁴⁵ Ebenda, S. 199.

Mein Kampf beschreibt. Er hatte sie demnach immer wieder begierig am eigenen Leib erfahren – um sie dann gezielt und konsequent für seine demagogischen Zwecke auszunutzen.

Kubizek erwähnt ausdrücklich, dass sie auch *Parsifal* sahen. ⁴⁶ Das allerdings ist unmöglich, da vor dem Auslaufen der Schutzfrist, die das Werk ausschließlich an Bayreuth band, keine Wiener Aufführungen stattfinden konnten. Erst ab Januar 1914 wurde *Parsifal* mit Bühnenbildern von Alfred Roller an der Wiener Hofoper gegeben, dann allerdings regelmäßig und durchgängig bis zum April 1944. ⁴⁷

Ob und wann Hitler diese Inszenierung erlebt hat, ist nicht gewiss. Einerseits wirkt es unwahrscheinlich, dass er als glühender Bewunderer von Rollers Kunst keine der so zahlreichen Aufführungen gesehen hat. Andererseits erwähnt er in einem seiner Monologe im Führerhauptquartier Anfang 1942, er habe Parsifal, bevor er ihn in Bayreuth gehört habe, "von München her" gekannt.⁴⁸ Ebenso fühlte er sich, wie auch die oben zitierte Passage aus Mein Kampf zeigt, an Wagners Vermächtnis gebunden, Parsifal möge nirgendwo anders als in Bayreuth zur Aufführung gelangen. Überliefert ist, dass Hitler sich bei seinem allerersten, ehrfürchtig absolvierten Besuch der Villa Wahnfried am 1. Oktober 1923 gegenüber der Familie Wagner verpflichtet hatte: "Sollte ich jemals irgendeinen Einfluß auf die Geschehnisse haben, dann werde ich dafür sorgen, daß der Parsifal nach Bayreuth zurückgegeben wird."⁴⁹ Bei späteren Gelegenheiten bekräftigte er dieses Vorhaben, bekanntlich ohne dass es je dazu gekommen wäre.⁵⁰

Gleichwohl lässt sich vor diesem Hintergrund begreifen, weshalb Hitler 1933 sogleich auf Winifred Wagners Idee einer Neuinszenierung des *Parsifal* in Bayreuth ansprang, der dort seit der sakrosankten Uraufführung 1882 unverändert gegeben worden war. Denn hier bot sich die Möglichkeit, sein Wiener Aufführungsideal an der vom "Meister" gewünschten Stätte zu verwirklichen. Deshalb verknüpfte er die Finanzie-

rungszusage für den neuen *Parsifal* mit der Bedingung, Alfred Roller mit der Inszenierung zu betrauen.⁵¹ Der damals siebzigjährige Roller hat über seine Begegnung mit Hitler, die im Vorfeld dieses Bayreuther *Parsifal* am 26. Februar 1934 in der Berliner Reichskanzlei stattfand, einen ausführlichen Bericht hinterlassen. Ich gebe ihn etwas ausführlicher wieder, da er zum einen wenig bekannt ist und zum anderen als zuverlässig gelten darf, da zwischen dem Treffen und der undatierten Niederschrift nur wenig Zeit verstrichen sein kann.⁵² "Ich stand", so Roller,

"in einem großen, langen, fast leeren Saal mit rot bespannten Wänden. Am anderen Ende des Saales ein sehr großer fast leerer Schreibtisch mit einer ungeheueren, schirmverhangenen Vasenlampe und hinter dem Tisch saß der Führer. Er kam mir rasch entgegen, gab mir die Hand und wies mir ihm gegenüber am Schreibtisch Platz an. [...] In liebenswürdigstem Ton eröffnete er das Gespräch indem er sich lachend als der Anreger meiner Berufung für die Neugestaltung der 'Parsifal'-Bühne bekannte. Er erzählte von den Eindrücken, die er im Jahr 1907 [recte: 1906] in Wien von meiner ,Tristan'-Inszenierung erhalten habe: ,Im 2. Akt, der Turm links in dem fahlen Licht' [-] ,Und dann haben Sie ja noch ,Walküre' gemacht. Im 2. Akt die steilen Halden [...]. [...] Dann wurde er ganz ernst, sah nicht mehr wie bisher mich an, sondern blickte über meinen Kopf hinweg und sprach so bestimmt und klar, als würde er jeden Satz in die Maschine diktieren. ,Ich kam nach Bayreuth, ich sah dass vieles szenische in Wien besser gemacht werde als hier. Deshalb habe ich angeregt, Sie für 'Parsifal' heranzuziehen. Ich will ein Gesetz durchbringen, dass 'Parsifal' in Deutschland wenigstens - in der anderen Welt kann ich's ja leider nicht veranlassen - nirgends als in Bayreuth aufgeführt werden dürfe. Das entspricht dem letzten Willen Wagners und es ist unerhört' (hier wurde er erregt und schlug mit der flachen Rechten auf die Tischplatte) ,dass eine Gesellschaft von Parlamentariern geglaubt hat ohne jede Debatte über den letzten Willen eines Wagner hinweggehen und "Parsifal" freigeben zu dürfen! Wenn ich dieses Gesetz aber durchbringe, dann nehme ich ja den deutschen Theatern etwas weg und das muß ich rechtfertigen dadurch, dass die 'Parsifal'-Aufführungen in Bayreuth in jeder, auch in szenischer Beziehung so vollkommen ist.

170

⁴⁶ Vgl. ebenda, S. 198.

⁴⁷ Vgl. Spielplanarchiv Wiener Staatsoper online, https://db-staatsoper.die-antwort.eu/search/person/6454/work/2/page/1-4 (Zugriff: 13. März 2017).

⁴⁸ Adolf Hitler. Monologe im Führerhauptquartier 1941–1944. Die Aufzeichnungen Heinrich Heims, hrsg. von Werner Jochmann, Hamburg 1980, S. 308 (Eintrag vom 28. Februar / 1. März 1942).

⁴⁹ Zitiert nach Hamann, Winifred Wagner, S. 84.

Zur Aufführungsgeschichte vgl. Katherine R. Syer, *Parsifal* on Stage, in: *A Companion to Wagner's "Parsifal"*, hrsg. von William Kinderman und Katherine R. Syer, Rochester und Woodbridge 2005, S. 277–338.

⁵¹ Vgl. Hamann, Winifred Wagner, S. 271.

Da Roller bereits am 21. Juni 1935 verstarb, beträgt der maximale Zeitraum bis zur Niederschrift knapp sechzehn Monate. Der tagebuchartige Duktus und die ebenso plastische wie präzise Schilderung deuten jedoch nachdrücklich darauf hin, dass die Notizen bald nach dem Treffen erfolgten.

wie sie nirgend anderswo geboten werden kann. Und dazu habe ich Sie ausersehen. Wir wollen dann ganz großzügig sein und Tausende junger Deutscher zu diesen Aufführungen nach Bayreuth bringen. Wenn dieses Bayreuth das deutsche Olympia sein soll, dann muß 'Parsifal' hier eine einzigartige, unnachahmliche Wiedergabe finden "53

Diese Schilderung zeigt, dass Hitler sich noch dreißig Jahre später an die Wagner-Aufführungen, die er in Wien gesehen hatte, minutiös erinnerte. Sie besaßen für ihn Modellcharakter. Zugleich war ihm Wagners Weisung heilig, wonach der *Parsifal* ausschließlich in Bayreuth aufzuführen sei. Die Berufung Rollers ist die logische Folge aus diesen beiden Prämissen: Er sollte jenem letzten Werk Wagners, mit dem sich Hitler besonders identifizierte, dieselbe visuelle Faszination verschaffen wie seinerzeit dem Wiener *Tristan*. An geweihter Stätte sollte ein mustergültiger *Parsifal* entstehen, eine Maschine der Willenslenkung, durch die dann "Tausende junger Deutscher" gemeinschaftsbildend hindurchzuschleusen waren.

Wie Rollers Bayreuther Inszenierung 1934 aussah, lässt sich genauer sagen, nachdem fast 65 Jahre später im Kunsthandel wesentliche Teile der verschollen geglaubten Bühnenbildentwürfe wieder aufgetaucht sind und von Oswald Georg Bauer in einem Beitrag für das Festspielbuch 1998 vorgestellt wurden. Leicht irritiert konstatierte Bauer damals, dass Rollers Bayreuther Inszenierung weitgehend seiner zwanzig Jahre älteren aus Wien entsprochen habe.⁵⁴ Das erstaunt jedoch nicht, wenn man bedenkt, dass dies eben die Ästhetik war, die Hitler sich vorstellte - Roller hatte seinen Auftrag offenkundig genau verstanden. So zielte er, wie bereits 1914, auch 1934 darauf, im Geiste seiner Arbeiten mit Mahler für das, was in der Musik zu hören war, einen visuellen Ausdruck zu finden. Das begann schon damit, dass er sich beim Lokalkolorit der Bühnenbilder nicht an Wagner hielt, der die Handlung bekanntlich in den Pyrenäen ansiedelt. Da Roller jedoch in der Partitur, wie er im Juni 1913 an seine Frau schrieb, "nichts von Spanien oder Südfrankreich" hörte, sondern die Musik für "ganz deutsch empfunden" hielt,55 entsprachen seine Bühnen-

⁵³ Zitiert nach Oskar Pausch, Der Besuch Alfred Rollers bei Adolf Hitler 1934. Ein verschollenes Dokument, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften 23 (2012), S. 237–244, hier S. 242f. Die Quelle zuerst bei Hamann, Winifred Wagner, S. 273f.

Oswald Georg Bauer, Prüfstein Parsifal, in: Bayreuther Festspiele. Programmbuch 1998, S. 50-77.

⁵⁵ Zitiert nach ebenda, S. 54.

bildentwürfe eher einer archaisch-gotischen Natur- und Architekturauffassung (siehe Abb. 3 und 4).

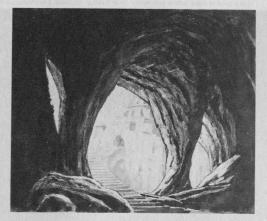


Abbildung 3

Parsifal 1934, I. Aufzug, Wandelbild
(Quelle: Bauer, Prüfstein Parsifal)

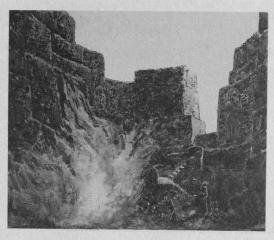
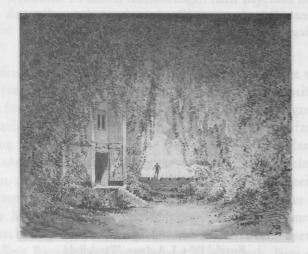


Abbildung 4

Parsifal 1934, II. Aufzug, 1. Bild, Klingsors Turm
(Quelle: Bauer, Prüfstein Parsifal)

Ein besonders beeindruckendes Beispiel für Rollers visuelles Nachempfinden der musikalischen Vorgänge sind die Entwürfe für die Szene in Klingsors Zaubergarten. Insgesamt haben sich fünf Bilder erhalten, die zeigen, wie minutiös Inszenierung und Bühnenbild das klangliche Ge-

schehen in eine Dramaturgie aus Farbe und Licht umsetzten (siehe Abb. 5–9).



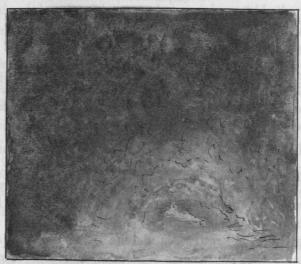
BLUMENMÄDCHEN ZUWACHSENDER GARTEN

Abbildungen 5–6

Parsifal 1934, II. Aufzug, "Klingsors Zaubergarten"

(Parsifal auf der Zinne / "Blumenmädchen – zuwachsender Garten")





KUNDRY- SCENE - CEGENENDE .

Abbildungen 7–8

**Parsifal 1934, II. Aufzug, "Klingsors Zaubergarten"

("Zugewachsener Garten – gegen Ende des Reigens", "Kundry-Scene – gegen Ende")

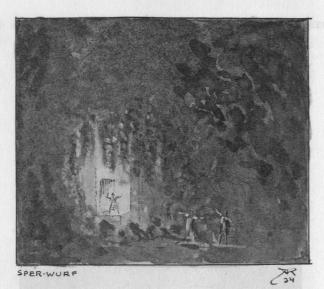


Abbildung 9

Parsifal 1934, II. Aufzug, "Klingsors Zaubergarten"
("Sper-Wurf")

Der "als Lokalität zunächst genau definierte Raum", so schildert Bauer die von Roller intendierte Abfolge,

"tut sich auf, verliert im weiteren Verlauf der Szene seine Struktur, er schließt sich, er löst sich auf in Farbe, oszillierend in wenigen Nuancen von Rot, bis er sich gegen den Schluß zu verdunkelt und erst wieder öffnet bei Klingsors Speerwurf".⁵⁶

In ganz ähnlichen Worten könnte man auch die musikalische Dramaturgie beschreiben, die Roller hier kongenial ins Bild gesetzt hat.

Da der betagte Künstler jedoch im Laufe der Arbeit schwer erkrankte und zudem die technische Umsetzung seiner Pläne durch die beauftragte Werkstatt erheblich zu wünschen übrig ließ, wurde die *Parsifal*-Inszenierung von 1934 kein Erfolg. Bereits 1936 nahm man daran Änderungen vor, und 1937 inszenierte Wieland Wagner das Werk ganz neu, wobei er sogar Filmprojektionen einbezog. Den Beifall der NS-Führung fand er damit jedoch nicht – im Gegenteil. Am 24. Juli 1937 notierte Goebbels in sein Tagebuch:

"Gestern: [...] ,Parsifal'. Musikalisch wunderbar, Furtwängler herrlich, wenn Wagners ihn auch stark kritisieren. [...] Aber die Deko-

⁵⁶ Ebenda, S. 55.

rationen sind etwas verunglückt. Von Wieland Wagner. Stark dilettantenhaft. Vor allem die Projektionen. Teilweise etwas peinlich."⁵⁷

Noch schlimmer wurde es im Jahr darauf. Am 26. Juli 1938 notierte Goebbels:

"Nachmittags 'Parsifal'. Eine Vorstellung, die sehr vom Pech verfolgt ist. Pannen über Pannen. Die Wand[el]dekoration funktioniert nicht, der heilige Speer fällt herunter, [Fritz] Wolff singt als Parsifal unter aller Kritik. Es ist direkt peinlich. Der Führer ist sehr ungehalten. Aber das ist ja in Bayreuth nur noch ein Weiber- und Kinderkram. Muß auch reformiert werden. Die quatschen nur vom Meister und lassen sein Werk verschluren."58

Es dürfte vor allem mit dieser von Hitler als unbefriedigend empfundenen Inszenierung des *Parsifal* zu tun gehabt haben, dass das Werk 1939 zum letzten Mal während des "Dritten Reiches" auf dem Bayreuther Spielplan stand. Doch dass das Stück in diesem Jahr offiziell verboten worden sei, wie immer wieder zu lesen ist,59 trifft nicht zu, wie schon der Blick auf die zahlreichen Aufführungen zeigt, die das *Deutsche Bühnenjahrbuch* in den folgenden Jahren noch verzeichnet.60 Unübersehbar ist allerdings die nach Kriegsbeginn stärker werdende Tendenz, *Parsifal* der christlichen Sphäre zu entrücken und – ähnlich wie das bereits Alfred Lorenz versucht hatte – ins Heroische umzudeuten. Am 4. November 1940 erläuterte Hitler in der Reichskanzlei Wolfgang Wagner, wie seiner Ansicht nach hier vorzugehen sei:

"Das einzig wirklich immer wieder ans kirchliche Erinnernde sind die Tempelscenen und die kirchlich architektonisch orientierte Halle [...], da müßte man nun zu einer Lösung gelangen, die ins Mystische, also ins Undefinierbare und Unbestimmbare geht. Bildnerisch wird man dabei noch eher zu einer Lösung kommen als rein regielich".61

⁵⁷ Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil 1, Bd. 4, München 2000, S. 230f.

⁵⁸ Ebenda, Teil 1, Bd. 5, München 2000, S. 395.

⁵⁹ So basiert etwa der Aufsatz "Problematic Propaganda: Parsifal as Forbidden Opera" von Robert R. Gibson auf dieser Annahme (in: Wagner 20 [1999], Nr. 2, S. 78–87).

So befand sich die Oper unter anderem im Repertoire der Staatsoper Berlin 1939/40, des Deutschen Opernhauses Berlin 1939–1942 und der Staatsoper Hamburg 1939–1943 (Prieberg, Handbuch Deutsche Musiker, S. 7508); vgl. Hamann, Winifred Wagner, S. 440f.

Exister 161 Zitiert nach Eva Rieger, Friedelind Wagner. Die rebellische Enkelin Richard Wagners, München 2012, S. 168.

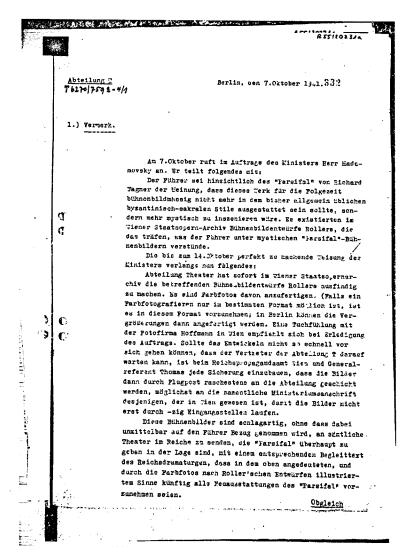


Abbildung 10 (BArch Berlin, R 55–20231a, Bl. 332r.)

Dieser Gedanke ließ Hitler auch bei steigender Beanspruchung durch die Kriegshandlungen nicht los. Knapp ein Jahr später verfiel er auf eine Lösung, die einmal mehr die Lage seines ästhetischen Interesses zeigt. Wie ein Vorgang im Bundesarchiv dokumentiert (siehe Abb. 10), erreichte die "Abteilung Theater" im Propagandaministerium am 7. Oktober 1941 folgende Weisung:

"Der Führer sei hinsichtlich des 'Parsifal' von Richard Wagner der Meinung, dass dieses Werk für die Folgezeit bühnenbildmässig nicht mehr in dem bisher allgemein üblichen byzantinisch-sakralen Stile ausgestattet sein sollte, sondern mehr mystisch zu inszenieren wäre. Es existierten im Wiener Staatsopern-Archiv Bühnenbildentwürfe Rollers, die das träfen, was der Führer unter mystischen 'Parsifal'-Bühnenbildern verstünde. [...]

Abteilung Theater hat sofort im Wiener Staatsopernarchiv die betreffenden Bühnenbildentwürfe Rollers ausfindig zu machen. Es sind Farbfotos davon anzufertigen. [...]

Diese Bühnenbilder sind schlagartig, ohne dass dabei unmittelbar auf den Führer Bezug genommen wird, an sämtliche Theater im Reiche zu senden, die 'Parsifal' überhaupt zu geben in der Lage sind, mit einem entsprechenden Begleittext des Reichsdramaturgen, dass in dem oben angedeuteten, und durch die Farbfotos nach Roller'schen Entwürfen illustriertem Sinne künftig alle Neuausstattungen des 'Parsifal' vorzunehmen seien."62

Eine Woche später konnte die Theaterabteilung an Goebbels berichten:

"Von 'Parsifal' existieren 2 Bühnenbildentwürfe Rollers aus dem Jahre 1913 und Bayreuth 1934. Die Entwürfe waren nicht im Staatsopernarchiv Wien, sondern wurden durch ein Mitglied der Abteilung T in Wien im Privatbesitz von Frau Roller ausfindig gemacht. [...] Sobald die Bilder dann zur Verfügung stehen, werden sie sofort weisungsgemäß allen in Frage kommenden Bühnen gegeben [... Die Theater werden] angewiesen, sich in jedem Fall einer Neuaufnahme von 'Parsifal' rechtzeitig mit der Reichsdramaturgie in Verbindung zu setzen. Dadurch wird gewährleistet, dass die Neuinszenierungen den Wünschen entsprechen werden. Außerdem besteht auf diese Weise die Möglichkeit, Ihnen bezw. dem Führer die neuen Entwürfe jeweils vorzulegen.

Leiter M hat die Zwischenzeit bis zum Eintreffen der Bilder dazu benutzt, Generalintendant Tietjen bezw. Bayreuth von der Angelegenheit zu unterrichten, damit auch hier Übereinstimmung besteht."⁶³

Am 18. Oktober trafen die Fotos ein und wurden an Goebbels geschickt. Der war jedoch mit den Schwarzweißaufnahmen nicht einverstanden und gab Order an die Abteilung zurück, "dass die Reproduktionen in erstklassiger Farbqualität hergestellt und dann dem Führer übergeben wer-

⁶² BArch Berlin, R 55-20231a, Bl. 332r.u.v.

³ Ebenda, Bl. 336f.

den".64 Dies zeigt, dass Hitler mitten im Krieg weiterhin Zeit fand, sich persönlich um diese Angelegenheit zu kümmern, die ihm offenkundig äußerst wichtig war. Zudem geht aus dieser Order klar hervor, dass es Hitler speziell auf die Farben ankam, die – wie gesehen – für diese Inszenierung essentiell waren. Das Erbe Rollers, der Wagners Musik aus Hitlers Sicht ideal zu einer audiovisuellen Poetik der Willenslenkung ergänzt hatte, sollte – gerade in Zeiten des Krieges – reichsweit das Volk zum täglichen Heldenkampf ermuntern.

Hitler hielt folglich bis zum Schluss an einer bestimmten Auffassung des Parsifal fest, zu der er bereits früh gekommen war. Vermutlich bestärkt durch seinen Mentor Dietrich Eckart, begriff er die Titelfigur als messianischen Helden und Erlöser, mit dem er sich identifizierte. Die antisemitischen Interpretationen der Figuren Klingsor und Kundry, die schon weit vor 1933 Konjunktur hatten,65 dürften diese Sicht noch bestärkt haben. Damit besaß Parsifal für Hitler eine ebenso persönliche wie fundamentale Botschaft, die es gegen die aus seiner Sicht verfälschende "kirchliche" Deutung des Werkes durchzusetzen galt. Dabei faszinierte ihn an Parsifal besonders, dass ihm die Oper zugleich die Mittel in die Hand gab, mit denen eine solche Durchsetzung gelingen konnte: Indem man die Zuschauer durch eine ästhetische Erfahrung überwältigte, die ihr Zeit- und Raumempfinden desorientierte, ließen sie sich von selbstbestimmten Individuen zu "gefügigen" Mitgliedern einer Erlebnisgemeinschaft umschmelzen. Vieles deutet darauf hin, dass hier der Kern von Hitlers Wagner-Enthusiasmus zu suchen ist - spätestens seit der Wiener Zeit, als er die kongenialen Visualisierungen Alfred Rollers erlebt hatte. Dass Hitler 1934 und nochmals 1941 mit hohem Aufwand versuchte, Rollers Ästhetik zum Leitbild zu machen, zeigt deutlich, wie stark die damals gemachten Erfahrungen in ihm nachwirkten. Das Raum-Zeit-Musikdrama Parsifal, heroisch-messianisch von Roller inszeniert und in Bayreuth unter Karl Muck vollendet dargeboten - für den kunstpragmatischen Demagogen Hitler wäre dies das perfekte Modell für nationalsozialistische Propaganda gewesen.

Friedrich Geiger, Hitler and Parsifal

Hitler's enthusiasm for Richard Wagner's last music drama *Parsifal* necessitates an explanation. A lot in the work contradicts National Socialist ideology, which explains why other National Socialist leaders like Goebbels or Rosenberg got very little out of it. The essay will however show that Hitler apparently identified strongly with the figure of Parsifal. In addition, it seems that he drew practical lessons for Nazi demagoguery and propaganda from the overpowering impression the work – as in general with Wagner's musical theater – had on him.

⁶⁴ Ebenda, Bl. 343.

⁶⁵ Vgl. hierzu beispielsweise Mösch, Weihe, Werkstatt, Wirklichkeit, S. 360-374.