

Mit Wagner über Wagner hinaus Hans-Jürgen Syberbergs *Parsifal*-Film (1982)

Nina Noeske (Salzburg)

Anlässlich des 100jährigen Jubiläums der Bayreuther Uraufführung von Richard Wagners *Parsifal* (1982) drehte der damals 46jährige deutsche Regisseur Hans-Jürgen Syberberg einen Film.¹ Dieser zeichnet sich unter anderem dadurch aus, dass er – wie auch der wenige Jahre zuvor entstandene, vierteilige Mammut-Film *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977-1980) – im Heimatland des Regisseurs äußerst verhaltene bis negative Reaktionen hervorrief; das Presse-Echo in Frankreich und vor allem in den USA fiel in beiden Fällen deutlich wohlwollender aus. Insbesondere die amerikanische Literaturkritikerin Susan Sontag bescheinigte Syberberg anlässlich des Hitler-Films enthusiastisch, eine neue Ära des Mediums Film eingeläutet zu haben.² Grund für die ablehnende Haltung der deutschsprachigen Intellektuellen gegenüber Syberberg war insbesondere die Tatsache, dass man den Regisseur politisch nicht einzuordnen wusste; vor allem das Verhältnis des Regisseurs zur jüngeren deutschen Vergangenheit erschien vielen als problematisch. Der Journalist Matthias Matussek fasste die Bandbreite der Meinungen 1990 zusammen, indem er fragte: „Ist Syberberg [...] ein großer Künstler oder doch nur ein antisemitischer Idiot?“³ Zugleich beschlich ihn der Verdacht, dass die Amerikanerin Sontag Syberbergs Hitler-Film nicht verstanden haben könnte: „Nur so, könnte man ihr zugute halten, wäre das perverse Mißverständnis möglich, ausgerechnet in diesem Bildkitsch das Konzept der ‚messianischen Zeit‘ des jüdischen Marxisten Walter Benjamin zu erkennen.“⁴

Syberberg beschäftigte sich schon in den 1970er Jahren bevorzugt mit der Geschichte seines eigenen Landes: So stellte er mit seinen Filmen *Ludwig* –

¹ Hans-Jürgen Syberberg: *Parsifal* (F/D 1982, 260 Min.), DVD: Filmgalerie 451, 2012.

² Susan Sontag: Syberberg's ‚Hitler‘. In: *The New York Review of Books*, 21. Februar 1980; online: http://www.syberberg.de/Syberberg4_2010/Susan-Sontag-Syberbergs-Hitler-engl.html (15.03.2014).

³ Matthias Matthusek: „Gefolgschaft erzwingen“. Veröffentlicht in *Der Spiegel* 43 (22.10.1990), S. 260-266, hier S. 260f.; online: <http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=13502841&aref=image036/2006/05/15/cq-sp199004302600266.pdf&thumb=false> (15.03.2014). Der Artikel erschien anlässlich einer Ost-Berliner Nach-Wende-Diskussionsveranstaltung über Syberberg und verdeutlicht, wie wenig Anklang Sontags Essay in Deutschland fand.

⁴ Ebenda, S. 264.

Requiem für einen jungfräulichen König (1972), *Karl May* (1974) und dem erwähnten Hitler-Film eine *Deutsche Trilogie* zusammen; *Hitler, ein Film aus Deutschland* wiederum besteht aus den vier Teilen (1) *Der Gral*, (2) *Ein deutscher Traum*, (3) *Das Ende eines Wintermärchens* und (4) *Wir Kinder der Hölle*.⁵ Jeder dieser Teile hat seinerseits Spielfilmlänge; man musste also an die sieben Stunden im Kino verbringen, wollte man das Werk in voller Länge genießen, und hierzu waren die Franzosen offensichtlich eher bereit als die Deutschen. Bereits in seiner *Trilogie* griff Syberberg bevorzugt auf die Musik Richard Wagners zurück – vor allem in *Ludwig*, aber auch in *Hitler* sind umfangreiche Ausschnitte aus *Parsifal* zu hören. In dieser Hinsicht scheint es, als stelle der *Parsifal*-Film von 1982 eine gewissermaßen notwendige Konsequenz der drei vorangegangenen Filme dar.

Syberberg musste für *Parsifal* mit einem äußerst knappen Budget auskommen, da ihm die deutsche Filmförderung jegliche finanzielle Unterstützung verweigerte, und auch eine Kooperation mit den Bayreuther Festspielen schien zu diesem Zeitpunkt unmöglich: 1975 hatte Syberberg ein mehrstündiges Interview mit der damals 77jährigen Winifred Wagner, Schwiegertochter Richard Wagners und Mutter Wielands und Wolfgangs, gefilmt, in dem diese sich selbst als unbelehrbare Hitler-Anhängerin bloßstellte – ein Umstand, der sicherlich dazu beitrug, dass man in Bayreuth auf den Filmemacher nicht gut zu sprechen war.⁶ Nicht ganz zu Unrecht fühlte sich der Regisseur im eigenen Land verkannt; ein *ZEIT*-Interview mit Syberberg von 1988 ist mit der vielsagenden Überschrift „Man will mich töten“ versehen.⁷ Die finanziellen Mittel für *Parsifal* kamen großenteils aus Frankreich, wo auch die Musik Richard Wagners eingespielt wurde; die Uraufführung des Filmes fand 1982 in Cannes statt.

Bevor im Folgenden auf den etwa vierstündigen *Parsifal*-Film einzugehen ist, sei ein anderer deutscher Filmregisseur derselben Generation erwähnt, der sich zu Beginn der 1980er Jahre ebenfalls mit Wagner – und hier wiederum insbesondere mit *Parsifal* – beschäftigte: Gemeint ist Alexander Kluge, der, wie auch Syberberg, zu den zentralen Vertretern des Neuen Deutschen Films zählt. 1983 erschien Kluges ebenso eindringlicher wie lakonischer Episodenfilm *Die Macht der Gefühle*: Auch hier geht es im Wesentlichen um die Kunstform der

⁵ Syberbergs *Trilogie* ist u.a. auf der Homepage www.filmgalerie451.de als Stream und Download erhältlich.

⁶ Hans-Jürgen Syberberg: Winifred Wagner und die Geschichte des Hauses Wahnfried von 1914-1975 (BRD, 1975), online: <http://www.youtube.com/watch?v=XI5TQGS57tc> (15.03.2014).

⁷ „Man will mich töten.“ André Müller spricht mit Regisseur Hans-Jürgen Syberberg. In: *DIE ZEIT* 40 (30.9.1988), S. 67f.; online: <http://pdfarchiv.zeit.de/1988/40/man-will-mich-toeten.pdf> (15.03.2014).

Oper, die Kluge einmal plastisch als „Kraftwerk der Gefühle“ definierte.⁸ Bereits zu Beginn des Films, während die Silhouette der Stadt Frankfurt am Main zu sehen ist, ist der Beginn des *Parsifal*-Vorspiels zu hören – ein Hinweis darauf, dass der ‚heilige Gral‘ heute vor allem in Banken und Börse gesucht wird. Doch auch später im Film ist Wagners ‚Bühnenweihfestspiel‘ präsent: Während die Frankfurter Oper brennt, macht sich der imaginäre Feuerlöschkommandant Schönecke in das Innere des Gebäudes auf, um hinter das Geheimnis des Grals zu kommen – da die entsprechende Opernrequisite sich jedoch als leer herausstellt, erweist sie sich für den Kommandanten als ganz und gar bedeutungslos. Kluge kommentiert diesen Sachverhalt aus dem Off mit den lapidaren Worten: „Vom Standpunkt des Löschers muss man es [das Opernhaus; NN] abbrennen lassen.“⁹ (Es handelt sich hierbei um eine Anspielung auf das vielzitierte Statement von Pierre Boulez, das dieser 1967 in einem *Spiegel*-Interview abgab.¹⁰)

Immer wieder konstatiert Kluge in seinen Filmen und Büchern, dass die Oper den Kontakt zur Bevölkerung verloren habe – die Verkabelung des „Kraftwerks der Gefühle“ sei durcheinandergeraten. Auch in seinem anderthalbminütigen Kurzfilm *Fünf Stunden Parsifal in 90 Sekunden*, der Mitte der 1990er Jahre entstand, thematisiert Kluge genau diesen Sachverhalt: Der Film stellt eine Kompilation aus zwei Magazinbeiträgen mit dem Theaterregisseur Einar Schleef dar. Zu sehen ist – in extremer Beschleunigung – eine Aufführung, die es in dieser Form niemals gab: Es handelt sich um Ausschnitte aus Schleefs Inszenierung von Bertolt Brechts *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, die 1996 im Berliner Ensemble zu sehen war. Hierzu ist bei Kluge der Beginn des zweiten Aufzugs von *Parsifal* zu hören. Die Verbindung zwischen Brecht und Wagner ist alles andere als zufällig, denn bereits Schleef selbst integrierte bewusst Elemente aus dem berühmten *Parzival*-Epos – insbesondere die ritterliche Tafelrunde des König Artus – in seine Inszenierung. Das Opernhaus ist hier zum Raumschiff geworden, das die Erde bereits verlassen hat und nunmehr, gewissermaßen hermetisch abgeschlossen, im Weltall schwebt (vgl. Abbildung 1).

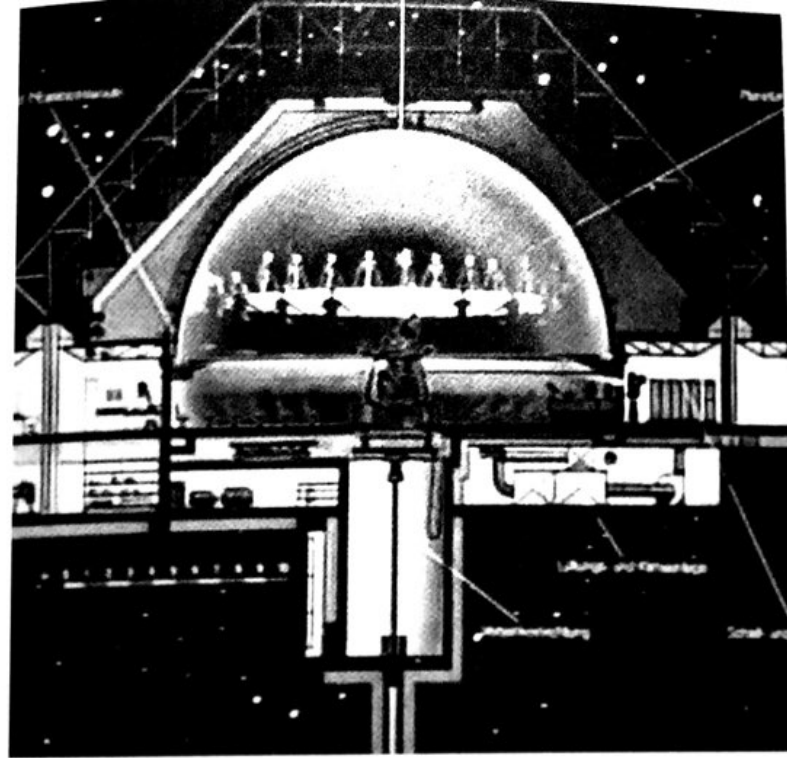


Abbildung 1: Alexander Kluge: *Parsifal in 90 Sekunden* (Filmstill)

Syberbergs *Parsifal*

Im Gegensatz zu Kluge geht Syberberg davon aus, dass der Gralsmythos samt seiner Fassung als ‚Bühnenweihfestspiel‘ weiterhin gleichsam ‚auf der Erde‘, als kulturell wie gesellschaftlich relevanter Stoff, existiert – allerdings weniger in der aktuellen Gegenwart als in der (deutschen) Geschichte. So lässt sich der gesamte *Parsifal*-Film als Vision einer in weiter Ferne liegenden Vergangenheit deuten, die Kundry – im Film durch die Schauspielerin Edith Clever verkörpert – durch eine Glaskugel heraufbeschwört (vgl. Abbildung 2). In seinem ausführlichen „Filmessay“ zum *Parsifal*-Film, der das Verständnis des Werks erleichtern soll, schreibt der Regisseur hierzu: „Die Frau als Seherin am Uranfang über der dunklen Kugel, deren Inhalt sich später enthüllen wird.“¹¹ Innerhalb der

⁸ Vgl. hierzu Nina Noeske: „In allen Opern, die von Erlösung handeln, wird im 5. Akt eine Frau geopfert.“ Film, Musik und Oper bei Alexander Kluge. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3 (2009); online: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/kielerbeitraege3/KB3-Noeske.pdf> (29.03.2014).

⁹ Alexander Kluge: *Die Macht der Gefühle*. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, 1984, S. 138.

¹⁰ *Sprengt die Opernhäuser in die Luft!* In: *Der Spiegel* 40 (25.9.1967), S. 166-174; online: <http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=46353389&aref=image036/2006/03/20/PPM-SP196704001660174.pdf&thumb=false> (15.03.2014).

¹¹ Hans-Jürgen Syberberg: *Parsifal*. Ein Filmessay. Originalausgabe. München: Heyne, 1982, S. 65.

Glaskugel ist die Totenmaske Richard Wagners erkennbar, die der Regisseur für seinen Film in den beachtlichen Dimensionen von 15 Meter Länge, 9 Meter Breite und 4,5 Meter Höhe hat nachbauen lassen: Das filmische Geschehen spielt sich vollständig in und auf dieser Totenmaske ab. Mit dieser Entscheidung steht die Person des Komponisten Richard Wagner zu jedem Zeitpunkt im Mittelpunkt des Geschehens; was wir sehen, spielt sich buchstäblich in und auf seinem Kopf ab, und ob die Figuren in dessen Stirnhöhle, in seinen Augenhöhlen oder auf seinem Gesicht agieren, ist Syberberg zufolge entscheidend: Jeder Teil des Kopfes hat, so der Regisseur, eine feste geographische Bedeutung.¹²



Abbildung 2: Hans-Jürgen Syberberg: *Parsifal*. Filmplakat (1982)

¹² Ebenda, S. 85.

Bemerkenswerterweise ist nicht nur bei Alexander Kluge, sondern auch bei Syberberg die Zusammenfügung von auf den ersten Blick Unvereinbarem erkennbar: Beide Regisseure konfrontieren Wagners Gesamtkunstwerk-Idee ausgerechnet mit einer Ästhetik der Verfremdung, die gemeinhin mit dem Namen Bertolt Brecht assoziiert wird¹³ – bekanntlich hat sich Brecht (wie auch der Komponist Hanns Eisler) vielfach distanziert von der Suggestivität eines künstlerischen Totalitätsanspruchs, der keinerlei Distanz zum Geschehen auf der Bühne erlaubt. Syberberg hingegen rückt Wagners Oper (ähnlich wie Kluge) gleich zu Beginn zeitlich und räumlich in weite Ferne und setzt das Werk damit gewissermaßen in Anführungszeichen. In den ersten Minuten des Syberbergischen *Parsifal*, während des Vorspanns, sind Fotos mit verschiedenen Motiven zu sehen (Bilder „unseres Endes, von Dresden 1945 bis Sankt Peter im wüsten Land, dem ruinösen Versailles und den untergegangenen Autobahnen aus Deutschland und der Freiheitsstatue mit Chéreaus Walkürefelsen, im Meer vor New York untergegangen“¹⁴); gleichzeitig sind im Hintergrund u.a. die Stimme des schweizerischen Dirigenten Armin Jordan sowie musikalische Ausschnitte während einer Orchesterprobe zu hören (Teil 1: 00:02:00–00:06:55). Im Gegensatz zu Wagners Bayreuther Konzept des im Graben versteckten Orchesters, demzufolge Musik – da man nicht weiß, wo sie zu verorten ist – als eine Art zweite Natur erscheint, verweist Syberberg direkt zu Beginn, in Brechtscher Manier, auf den Entstehungsprozess der Musik: Es handelt sich bei Wagners Musik stets um das Ergebnis harter Arbeit. Während wir den Dirigenten hier, noch bevor die eigentliche Oper beginnt, *hören*, ereignet es sich im dritten Aufzug, im Anschluss an die Taufe Kundrys durch Parsifal, dass wir eben jenen Dirigenten auch *sehen* (Teil 3: 00:38:08–00:38:33). Wohl nicht zufällig geschieht dies ausgerechnet in dem Moment, als Parsifal die Worte „und glaub an den Erlöser“ singt (Teil 3: 00:37:12–00:37:19). Die Oboe setzt ein, und durch die Projektion soll der Dirigent, so Syberberg, wirken wie ein schwebender Vogel.¹⁵

Während der gesamte Film durch die Gestalt Kundrys gleichsam eingeklammert wird¹⁶ – sie ist zu Beginn und am Ende mit ihrer Wahrsagerinnen-

¹³ „[W]hat the film offers is a fascinating amalgam of Brecht and Wagner, itself an act of alienation and separation.“ Marcia Citron: *Opera on Screen*. New Haven / London: Yale University Press, 2000, S. 155. Vgl. auch Fredric Jameson: „In the Destructive Element Immerse“: Hans-Jürgen Syberberg and Cultural Revolution. In: *October 17* (Summer, 1981), S. 99–118; hier S. 99, wonach Syberbergs Ästhetik eine „synthesis of Brecht and Wagner“ ist.

¹⁴ Syberberg: *Parsifal* (Anm. 11), S. 66.

¹⁵ Ebenda, S. 207.

¹⁶ „Es wird so möglich, die ganze Oper als zwischen Traum und Wirklichkeit schwebende Offenbarung einer Seherin mizuerleben.“ Rudolf Würmser: Hans-Jürgen Syberbergs *Parsifal*. Versuch einer Realisierung von Richard Wagners Gesamtkunst-

Kugel zu sehen –, ist durch den realen Dirigenten Armin Jordan eine weitere, innere Klammer gesetzt. Realität und Fiktion werden auf diese Weise gleichsam umgekehrt, denn hier ist es eine Gestalt der Imagination (Kundry), welche die Realität (den Dirigenten und die Musik, die wir hören) bedingt. Kundry ist diejenige, die *alles* sieht, sogar das, was über Richard Wagner und sein Werk hinausgeht, ja, sie sieht die Voraussetzungen ihrer eigenen Existenz. – Doch auch in einer weiteren Gestalt ist der Dirigent während des Films präsent: So spielt Armin Jordan die zentrale Figur des leidenden Amfortas. Syberberg erklärt dies damit, dass der Dirigent dem Komponisten und seiner Musik am nächsten stehe; Wagner selbst wiederum habe sich mit dem verwundeten Amfortas identifiziert, so dass es sich angeboten habe, Amfortas durch den Dirigenten verkörpern zu lassen.¹⁷ Der Schweiß des an der Wunde Leidenden wird hierdurch mit dem Schweiß des Dirigenten während der Arbeit in Verbindung gebracht; während Parsifal an der Wunde leidet, arbeitet Jordan für Wagners Werk. Ein weiterer Hinweis auf die Identifikation von Amfortas, Dirigent und Komponist ist darin zu erkennen, dass Amfortas' Gesicht an einer Stelle derart im Profil zu sehen ist, dass es an die Totenmaske Wagners erinnert (Teil 1: ab 00:30:30).

Grundprinzip des Filmes ist die Trennung zwischen DarstellerInnen und Stimmen: Nur Gurnemanz und Klingsor werden durch die ‚echten‘ Sänger verkörpert. Alle Schauspielerinnen und Schauspieler (inklusive der beiden Sänger-Darsteller) markieren die Stimmen durch synchrone Lippenbewegungen – es handelt sich mit Ausnahme von Kundry (Edith Clever) fast durchgehend um Laiendarstellerinnen und Laiendarsteller. Während durch die beschriebene ‚Ein-klammerung‘ des Werkes durch Kundry und den Dirigenten Distanz zum Geschehen in Wagners Werk hergestellt wird, zielt die Trennung von Mimik und Stimme, Sichtbarem und Hörbarem, letztlich auf das genaue Gegenteil, nämlich auf möglichst natürlich wirkende Figuren, deren Bewegungen (im Gegensatz zu den verzerrten Gesichtsausdrücken und Gesten herkömmlicher Sänger-Darsteller) leicht und unangestrengt anmuten. Ein Darsteller, der nicht die körperliche Anstrengung des Singens auf sich nehmen muss, kann sich ganz und gar auf den ‚Rest‘ konzentrieren. Der Bruch, der dadurch entsteht, dass die Synchronisation (insbesondere bei den Amateur-Schauspielern des Parsifal) niemals perfekt ist, war für den Regisseur, wie er behauptet, kein Manko – ganz im Gegenteil.¹⁸

werk mit den Möglichkeiten des Films. In: Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien: „...ersichtlich gewordene Taten der Musik“. Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 1999. Hrsg. von Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler. Anif/Salzburg: Mueller-Speiser, 2001, S. 244-253; hier S. 251.

¹⁷ Syberberg: *Parsifal* (Anm. 11), S. 54.

¹⁸ Ebenda, S. 54f. Unklar muss bleiben, ob Syberberg das künstlerische Ergebnis durch

Zwar klafft zwischen Sicht- und Hörbarem auf diese Weise spürbar eine Lücke, doch innerhalb der einzelnen Wahrnehmungsebenen (Hören und Sehen) wird jeweils ein Höchstmaß an Stimmigkeit erreicht.

Dies sei anhand des ersten Auftretens der Kundry-Darstellerin Edith Clever im ersten Aufzug verdeutlicht (Teil 1: ab 00:24:07): Nachdem diese (als Puppe) auf einem Pferd aus der Luft heranschwebt (ein Zitat aus dem berühmten Film *Le voyage dans la lune* von Georges Méliès aus dem Jahre 1902),¹⁹ kriecht sie aus eben jenem See, welcher der Augenhöhle Richard Wagners entspricht (dem „Augensee“); sie taucht also aus dem ‚Blick‘ des Komponisten auf, der sie gleichsam entstehen lässt.²⁰ Während Edith Clever zu Yvonne Mintons Gesang nur die Lippen bewegen muss, kann sie sich ganz und gar auf die Bewegungen ihres Körpers konzentrieren. Gleiches gilt für den leidenden Amfortas alias Armin Jordan, der kurz darauf herbeigetragen wird (Teil 1: ab 00:25:35) und dem Wolfgang Schöne seine Stimme leiht – die Kraftlosigkeit seines Körpers ist nur dann glaubhaft darstellbar, wenn die Kraftanstrengung des Gesangs nicht notwendig ist.

Das Wuchern der Zeichen

Die unzähligen Zitate, Verweise, Anspielungen und versteckten Hinweise auf verborgene Zusammenhänge in Syberbergs *Parsifal* sind kaum überschaubar; an dieser Stelle kann nur auf einen Bruchteil hiervon eingegangen werden. So zitiert der Regisseur aus Wagner-Inszenierungen früherer Jahre bis hin zur Uraufführung des *Parsifal* im Jahre 1882, aus Inszenierungen von Opern anderer Komponisten (so ist beispielsweise im zweiten Aufzug eine Anspielung auf Karl Friedrich Schinkels *Zauberflöten*-Sternenhimmel von 1816 zu sehen; vgl.

derartige Stellungnahmen nachträglich rechtfertigt, obwohl er möglicherweise Anderes geplant hatte.

¹⁹ „Ein Filmzitat im Film, und doch der Index, daß die Geburt aus dem Tränensee von Gnaden des Mediums Film ist.“ Manfred Schneider: Der ungeheure Blick des Kinos auf die Welt. Die Wissensmächte Musik und Film in Wagner / Syberbergs „Parsifal“. In: *Merkur* 38/8 (1984), S. 882-892; hier S. 890. Wie Alexander Kluge thematisiert und reflektiert auch Syberberg immer wieder die von ihm bediente Kunstform – auch dies ist genaugenommen Teil einer Anti-Wagnerschen Ästhetik. Beim Pferd, auf dem Kundry reitet, handelt es sich um einen Nachbau eines Bayreuther Walkürenpferdes aus der Zeit Richard Wagners.

²⁰ Syberberg zufolge steigt Kundry „schön wie Ophelia aus einem See [...], in einem schweren Mantel, den sie verliert wie eine Nachgeburt, schwer, angesogen mit Wasser, und kriecht ein Fenster entlang, das dem des Sterbezimmers von Richard Wagner in Venedig im Palazzo Vendramin nachgebildet ist.“ Der rosafarbene Himmel schließlich soll auf das gleichfarbige Innenfutter des Wagnerschen Morgenmantels verweisen. Vgl. Syberberg: *Parsifal* (Anm. 11), S. 72 und 79.

Teil 2: ab 00:24:52), aus früheren Rollen der Darsteller (vor allem wiederum Edith Clevers), aus realen Ereignissen der Weltgeschichte sowie aus Werken der Kunstgeschichte. Gleich zu Beginn des Films, noch während des Vorspiels, sind die Handelnden als Puppen vor dunklem Hintergrund zu sehen, die der *Parsifal*-Uraufführung von 1882 originalgetreu nachgebildet sind, und am Fuße des Throns des bösen Zauberers Klingsor im zweiten Aufzug erkennen wir die Köpfe Ludwigs II., Richard Wagners, Friedrich Nietzsches, Karl Marx' und Aischylos' (Teil 2: ab 00:01:58).²¹ Klingsor nämlich, so der Regisseur, sei „Symbol des Mißbrauchs der uns wichtigen Ideen und Utopien; Freiheit, Demokratie, Sozialismus, Revolution etc.“.²² Auch Jesus – hier einer Zeichnung Leonardo da Vincis nachempfunden – ist in dieser Szene präsent, und zwar eingezwängt zwischen Hammer und Sichel, die seinen Kopf zu zerquetschen drohen.²³ Klingsors Ritter tragen Helme, die an Bunker erinnern (Teil 2: ab 00:12:50);²⁴ auf Parsifals Schild ist die berühmte Medusa Caravaggios abgebildet (Teil 2: ab 00:14:29), zwischendurch erscheint im Hintergrund ein Kopf, der entfernt an Stalin gemahnt – oder handelt es sich vielleicht doch um Nietzsche (Teil 2: ab 00:06:13)? Vor allem mit dem zweiten Aufzug, der zunächst von Klingsor dominiert wird, präsentiert uns der Regisseur somit ein wahres Schreckens-kabinett der Geschichte des 19., vor allem aber des 20. Jahrhunderts: Die Menschheit erscheint zweifellos nach wie vor erlösungsbedürftig.

Im ersten Aufzug taucht während des Rituals, bei dem der Gral enthüllt wird, neben anderen Fahnen auf der linken Seite eine Hakenkreuzflagge auf (Teil 1: 01:11:47), wohl als Hinweis auf die besondere Affinität Adolf Hitlers zu Wagners ‚Bühnenweihfestspiel‘ und als Anspielung auf die festlichen Rituale der Nationalsozialisten.²⁵ Caspar David Friedrich ist in Gestalt seines berühmten Gemäldes *Kreuz im Gebirge*, dem sogenannten *Tetschener Altar* präsent (Teil 1: ab 01:38:39). Aus Albrecht Dürers *Melancholie* wird in dieser Szene der geheimnisvolle Stein, hier in Form einer Requisite, herangekarrt, und Hieronymus Boschs Triptychon *Garten der Lüste* ist nicht zufällig als Hintergrund der Blumenmädchen-Szene im zweiten Aufzug erkennbar (Teil 2: 00:20:23) – auch aus der Höllen-Szene des gleichen Triptychons wird in dieser

²¹ Syberberg: *Parsifal* (Anm. 11), S. 121; vgl. hierzu auch die Abbildung ebenda, S. 118f.

²² Ebenda, S. 116.

²³ Ebenda.

²⁴ Ebenda, S. 117.

²⁵ Michael Gilbert fällt auf, dass Hitler in Syberbergs Film – merkwürdigerweise – nur in Form der Hakenkreuze vorkommt. Vgl. Michael Gilbert: Die Wunde ist's, die nie sich schließen will: Richard Wagner, National Socialism, and the films of Hans-Jürgen Syberberg. In: *A yearbook of interdisciplinary studies in the fine arts* 1 (1989), S. 355-406; hier S. 398.

Szene zitiert (Teil 2: 00:21:43), wobei dieses Zitat wiederum auf ein anderes Zitat aus dem Beginn des *Parsifal*-Filmes verweist: Gemeint ist der dreidimensionale Nachbau einer berühmten Karikatur des Komponisten Richard Wagner, die auf dessen vermeintlich Ohr-schädigende Musik abzielt (Teil 1: ab 00:16:27). Mit anderen Worten: Die Blumenmädchen-Szene aus *Parsifal* deutet hier auf ein berühmtes Werk der Kunstgeschichte, dieses wiederum verweist auf eine Karikatur, die den Verfasser des *Parsifal* darstellt; damit schließt sich der Kreis. Mit Hermeneutik ist dem Film offensichtlich nicht beizukommen. So sei auch die immer wiederkehrende Präsenz des Wagnerschen Morgenmantels im Film lediglich vermerkt – möglicherweise als Symbol für des Komponisten bekannte Neigung zum Luxus, welche zur Entsagungsideologie der Galsritter deutlich kontrastiert.²⁶

Der Anspielungsreichtum des Films überschreitet somit an vielen Stellen die Grenze des noch Erfassbaren und sinnvoll zu Ordnenen. Indem bei Syberberg jeglicher Ort und jegliches Requisit von vornherein mit Bedeutung aufgeladen – wenn nicht überladen – ist, wird der Raum für den Zuschauer für eigene Assoziationen mitunter relativ eng. Ein Gegengewicht hierzu schafft die Kameraführung mit den teilweise minutenlangen Einstellungen (typisch hierfür ist das äußerst langsame Weg- und anschließende wieder Heran-Zoomen von Personen und Gegenständen); der Regisseur verweigert sich gewissermaßen dem Schnitt.²⁷

Mitunter entstehen hierbei filmische Bilder von hohem Reiz und äußerster Anmut, wie beispielsweise im dritten Aufzug (Teil 3: ab 00:41:20): Im Mittelpunkt sieht man einen Brunnen aus einem Gemälde Jan van Eycks, den sogenannten Lebensbrunnen, wobei van Eyck als, so Syberberg, „geistige Gegenwelt zu den Höllenbildern der Welt des Hieronymus Bosch“ fungiert.²⁸ Dahinter sind terrassenförmig angelegte Renaissance-Beete erkennbar – zu sehen ist also eine Landschaft, in der Karfreitagszauber und Erlösung zumindest denkbar erscheinen. Das Gebilde links, so der Regisseur, ist „die zu einem Geigenmädchen gewordene Bogenmaschine“, die bereits zu Beginn des Films zu sehen war, „als ähnliches Symbol der Verwandlung wie der zum Kreuz gewordene Speer“. Es handelt sich, so Syberberg, um „eine monumentale Geige von 4 Meter Höhe, im zerbrochenen Rahmen der Bogenmaschine, deren eine Seite zu einem Mädchen- oder Frauenkörper mit blumigem Haar geworden ist, aus dem die Saiten dieser Geige hinunterwachsen, mit einem Sternentuch über

²⁶ Vgl. hierzu auch Citron: *Opera on Screen* (Anm. 13), S. 146f.

²⁷ Vgl. zu diesem Phänomen auch Jeongwon Joe: *Opera on film, film in opera: Post-modern implications of the cinematic influence on opera*. Unveröff. Diss. Northwestern University, Illinois, 1998, S. 145. Demnach ist die „seamless camera movement“ bei Syberberg eine Metapher für Wagners unendliche Melodie.

²⁸ Syberberg: *Parsifal* (Anm. 11), S. 199.

dem verdeckten Kopfteil.“²⁹ Die Projektion deutet außerdem an, dass die Szenerie in einem Glashaus spielt; rechts ist die Nase Richard Wagners zu identifizieren. Bemerkenswert ist, dass sich an dieser Stelle neben der Musik Wagners auch ein reales Geräusch bemerkbar macht: Durch das Plätschern des Brunnenwassers wird die akustische Realität ins Spiel hereingeholt. Die ‚Welthellsichtigkeit‘, die Parsifal hier erlangt, ist damit durch eine neue Dimension des Hörens auch für das Filmpublikum unmittelbar erfahrbar.

Ein zweigeschlechtlicher Parsifal

Neben der bereits erwähnten Einklammerung des Geschehens durch Kundry und den Dirigenten und neben einigen immer wiederkehrenden Mitteln der Verfremdung sticht vor allem die Idee hervor, die Figur Parsifals durch zwei verschiedene Darsteller verkörpern zu lassen. Im Anschluss an Kundrys Kuss im zweiten Aufzug, durch den Parsifal ‚welthellsichtig‘ wird, verschwindet Parsifal I, und Parsifal II nimmt seine Stelle ein – es handelt sich hierbei um einen weiblichen Parsifal. Der männliche Protagonist wird durch seine – wie Syberberg suggeriert –,bessere‘ Hälfte verdrängt:

Der weibliche Parsifal übernimmt die schwierige Aufgabe der Abweisung dieser Kundry, ein größeres erotisches Leiden entsteht, als es je mit einem männlichen Parsifal möglich gewesen wäre, auf einer ganz anderen Ebene der geistigen Sublimierung. Es geht nicht allein um das Geschlechtliche unserer beiden Pole, es ist, als ob die Elemente, nicht nur die des Weiblichen und des Männlichen, sich zusammengetan, um hier zu siegen gegen das Urprinzip der Verführung, die uns so nahe und lieb ist.

Es ist nicht mehr die Zurückweisung des Weiblichen durch den Mann, es ist, als ob der bessere Teil Kundrys selbst nun sie ermahnt, wie in einem inneren Monolog. Alte biblische Vorstellungen vom Bösen in der Frau, und das gleich ewiger Jude, [...] gehen nun nicht mehr auf.³⁰

Indem Parsifal dem Verführungsversuch Kundrys widersteht und, durch deren Kuss, den Schmerz des Amfortas am eigenen Leibe spürt, also „durch Mitleid wissend“ wird, entzieht er sich zugleich der patriarchalen Ordnung des bisherigen Geschehens. Dies jedenfalls legt der Philosoph und Wagner-Kenner Slavoj Žižek nahe. In seinem Buch *Der zweite Tod der Oper* (2003) schreibt er: „[N]ach seiner Abweisung der weiblichen Annäherungsversuche nimmt Parsifal

²⁹ Ebenda.

³⁰ Ebenda, S. 161. An früherer Stelle heißt es: „Dadurch, daß Parsifal in seinem zweiten Teil eine Frau wird, ist das Problem aus der langen Tradition – hier böse Frau, dort erlösender Mann – gelöst. Es geht aber um eine Idee von Erlösung, die auch und gerade durch eine Frau geschehen kann und muß, um ihren besseren Teil.“ Ebenda, S. 56.

selbst eine subjektiv weibliche Position ein, indem er sich [...] aus der phallogischen Logik herauszieht.“³¹ Der – überaus scheue und vorsichtige – Verführungsversuch Kundrys bringt es nur bis zum (gleichzeitig mütterlichen und leidenschaftlichen) Kuss – und keinen Schritt weiter. Syberberg zieht hieraus sichtbare Konsequenzen: Nicht die (sündhafte) Frau wird durch den Mann erlöst, sondern die zweigeschlechtliche Ordnung durch ein höheres Prinzip. Zunächst äußerst befremdlich mutet die männliche Stimme des weiblichen Parsifal an;³² nach kurzer Zeit gewöhnt man sich jedoch an diese Verkehrung der Verhältnisse. Der umgekehrte Fall, dass Männer mit ‚weiblicher‘ Stimme singen, ist hingegen durchaus geläufig; Marcia Citron spricht mit Blick auf Syberbergs Einfall entsprechend von einem „invertierten Kastrate“: „[T]he disjunction between a male voice and a female body is a formidable challenge for the spectator. I found it odd at first but then adjusted so that it seemed a natural combination. [...] [T]he situation is that of an inverted castrato, namely, a woman's body with a man's voice. The combination suggests an ideal of androgyny for the end.“³³

Der Schluss der Oper ist bei Syberberg insofern utopischer als jener Wagners, als hier explizit eine Versöhnung von männlichem und weiblichem Prinzip stattfindet – man könnte auch von Versöhnung von Geist und Körper, Verstand und Sinnlichkeit, Rationalität und Emotion sprechen: Parsifal I (der männliche Parsifal) und Parsifal II (der weibliche) umarmen einander, „wie ein von der Paradiesvorstellung her sich erfüllender und schließender Kreis der utopischen Erlösung des zweigeteilten Lebens.“³⁴ (Zu Beginn des Films bilden Parsifal I und II, eng umschlungen, ebenfalls eine Einheit, vgl. Teil 1: 00:17:24.)

Ein Wort zur Wunde – die ja bereits von vornherein Entzweiung bedeutet – selbst: Bei Syberberg existiert sie, auch dies ein origineller Einfall, getrennt von Amfortas, obwohl (oder gerade weil) sie ihm Schmerzen bereitet. Auch hierzu äußerte sich der Regisseur ausführlich: „[D]ie separierte Wunde, blutend, in der Art von Reliquien oder mittelalterlichen Allegoriedarstellungen oder Devotionalien, wie in Wallfahrtskirchen gebräuchlich. Eine Wunde mythischer Übertragbarkeiten und Assoziationen zur Realität unserer Welt, des 19. Jahrhunderts, und der Geschichte und seines Autors [...]. Verrat der Frau im Paradies, Verrat der Juden an Christus, hier blutet die Wunde und muß Heilung gefunden werden.“³⁵ Die frappierende Ähnlichkeit dieser Wunde mit dem weiblichen Ge-

³¹ Slavoj Žižek: *Der zweite Tod der Oper*, Berlin: Kadmos, 2003, S. 50.

³² Joe: *Opera on film, film in opera* (Anm. 27), S. 166: „None of the Brechtian alienation devices, however, is as shocking as Parsifal's gender disparity between his body and voice.“

³³ Citron: *Opera on Screen* (Anm. 13), S. 149f.

³⁴ Syberberg: *Parsifal* (Anm. 11), S. 228.

³⁵ Ebenda, S. 102.

schlechtsorgan ist sicherlich gewollt (vgl. Abbildung 3), zumal Syberberg (neben dem Speer) mehrfach explizit ein Phallus-Symbol in seine Inszenierung integriert (z.B. Teil 2: ab 00:14:50). Žižek geht so weit, dass er die Wunde mit dem Lacanschen Partial-Objekt „Klein-a“ identifiziert; Syberberg habe somit „völlig zu recht [sic] in einem wahren Geniestreich Amfortas' Wunde als getrenntes Objekt gefilmt, ein rundes Stück Fleisch mit einem vagina-ähnlichen [sic] Schnitt, aus dem das Blut langsam aber stetig tröpfelt.“³⁶ Der Leidende kapselt sich von dem ab, was ihn bedroht, und erst die Keuschheit und Ent-sagung Parsifals vermag die Wunde zu schließen, mithin Amfortas wieder zu einer Einheit mit sich selbst zu verhelfen. Das (blutende) weibliche ‚Andere‘ ist unschädlich gemacht.



Abbildung 3: Hans-Jürgen Syberberg: *Parsifal*. Die Wunde ([Filmstill] erster Aufzug)

Während bei Wagner nur Kundry stirbt, d.h. „entseelt zu Boden“ sinkt, stirbt bei Syberberg auch Amfortas; auch hier wird somit das Gleichgewicht zwischen den Geschlechtern gewahrt und zugleich Alexander Kluges Diktum, dass es vor allem die Frauen sind, die in traditionellen Opern ‚geopfert‘ werden, Lügen gestraft.

In der (vor-)letzten Einstellung sind Parsifal und Kundry zunächst wie ein Herrscherpaar auf mittelalterlichen Grabdarstellungen aufgebettet (Teil 3: ab

³⁶ Žižek: Der zweite Tod der Oper (Anm. 31), S. 116.

01:07:03).³⁷ Kundry nimmt nunmehr die Stelle der Wunde ein, die verschwunden ist.³⁸ Aus dem bloßen Partial-Objekt ist die reale, erlösende Frau, gleichsam das Ewig-Weibliche im Sinne Wagners, geworden. Um das erhabene Paar herum, so Syberberg im Filmbuch, befinden sich

vereinsamt wie in einer Puppenstube, die Reliquien dieses Films: der Ludwigs-Schwan der Gralsgesellschaft, das große Richard-Wagner-Buch aus dem 1. Akt mit den für ihn heiligen Noten an Judith Gautier und die Zeichnungen seiner Dessous und die letzte Porträt-Zeichnung vom Vorabend seines Todes sowie der Original-Gralskelch von 1882 und die Parsifalstatue von Zumbusch für Ludwig den II., Speer und Kreuz und die Reichskrone des Karolingischen Reiches Deutscher Nation auf den Stufen des Throns von Karl dem Großen. Im Hintergrund aber, in der bekannten Haltung, die symbolischen Figuren des Glaubens und der Synagoge mit den symbolischen Requisiten des zerbrochenen Speers und Kelchs vereint in einer Figur. Es wird also vereint, was so lange getrennt war, um den Preis des Untergangs in der eisigen Einsamkeit dieser Utopie unserer letzten Erkenntnisreife.³⁹

Das Bild geht in einen Totenkopf über, zu sehen ist das Modell des Bayreuther Festspielhauses, und hierüber hockt wiederum Kundry, „mit weit geöffnetem Blick und schwarzschtigen Haaren wie Regenschleier über das vereiste Bayreuth, es fest umschließend in ihrem Schoß“.⁴⁰ Die letzten Worte, die wir hören, sind Kundrys Worte „schlafen, schlafen“ aus dem zweiten Aufzug.

Auch nach mehrmaligem Sehen des Filmes wird man das Gefühl nicht los, es mit einem intertextuellen Monstrum zu tun zu haben.⁴¹ Die Einstellungen stehen nicht für sich, sondern man muss *wissen*, was die Gegenstände und Requisiten jeweils bedeuten; erst dann erschließt sich die allegorische Ebene, die wiederum

³⁷ Stephanie Wodianka: Zwischen Mythos und Geschichte. Ästhetik, Medialität und Kulturspezifik in der Mittelalterkonjunktur. Berlin / New York: de Gruyter, 2009 (spectrum Literaturwissenschaft, Bd. 17), S. 365, Anm. 535.

³⁸ Citron: Opera on Screen (Anm. 13), S. 151.

³⁹ Syberberg: *Parsifal* (Anm. 11), S. 228.

⁴⁰ Ebenda, S. 229.

⁴¹ Vgl. auch Schneider: Der ungeheure Blick (Anm. 19), S. 882: „Das kompakte Medium [Film] mästet sich mit fremden Zeichen, um seinen eigenen Körper als ursprungslosen Mythos zu zelebrieren.“ Damit aber markiere, so Schneiders These, Syberbergs *Parsifal* eine „Epochenwende“ in der Geschichte der künstlerischen Mediennutzung. Der Film nämlich sei „keineswegs eine einfache Kinoverision der Oper [...], sondern eine mediale Adaption der Oper zu seinem eigensten Zweck, nämlich die Supermacht des Films als Kunst der Künste, als Medium der Medien zu behaupten.“ Ebenda, S. 883. Zu den intertextuellen Verweisen in diesem Film vgl. auch ders.: Das Kino als kompaktes Medium. Logik und Strategie des Zitierens in Wagner/Syberbergs „Parsifal“. In: Freiburger Universitätsblätter 23/85 (1984), S. 79-96.

weit über Wagners Werk hinausweist, und zwar nicht nur auf den Komponisten und seine Lebensumstände selbst, sondern auch auf die gesamte Rezeptionsgeschichte des *Parsifal*. Somit ist der Film erst durch die Lektüre von Syberbergs Filmessays, in dem die Figuren und Motive ausführlich erklärt werden, verständlich. Syberberg zwingt sein Publikum damit, vollständig und ohne Abstriche in seine Welt einzutauchen – mit diesem Anspruch bleibt er kaum hinter jenem Wagners zurück. Dennoch: Durch die äußerste Sparsamkeit der Mittel, die u.a. dem geringen Budget geschuldet ist, das zur Verfügung stand, wird die Überladenheit auf der Bedeutungsebene wirkungsvoll konterkariert. Die Kameraführung erlaubt es dem Zuschauer (und der Zuschauerin), den Blick auf den Darstellern und den Requisiten verweilen zu lassen, an keiner Stelle spielt sich der Blick des Regisseurs in den Vordergrund. Die langen Einstellungen begründete der Regisseur übrigens damit, dass pro Drehtag mindestens acht Minuten Film hergestellt werden musste, um das Projekt überhaupt abschließen zu können; dies aber ist für einen Autorenfilm ein sehr hohes Tagespensum. Man durfte sich also auf dieser Ebene keine Experimente erlauben und machte die Not kurzerhand zur Tugend.

Zu Beginn der 1980er Jahre ging der Neue Deutsche Film auf Gralssuche. Während Alexander Kluge jedoch Ernst machte mit der spielerischen Distanzierung gegenüber der Institution Oper (und damit auch gegenüber Wagner und seinem Werk), da er den Absolutheitsanspruch des ‚Bühnenweihfestspiels‘ nicht mehr ernst nehmen konnte, ging Syberberg mit Wagner über Wagner hinaus. Das Pathos wird an keiner Stelle gebrochen, vielmehr sogar noch verstärkt. Das Werk *Parsifal* – samt seinem Autor – ist selbst Teil eines Rituals geworden, in das die ganze Weltgeschichte gewissermaßen als Requisite eingegangen ist. Es gibt kein ‚Außen‘ mehr; die Welt wird von der Kamera eingesogen und stellvertretend von Kundry – als Weltweiser schlechthin – erzählt. Damit aber verwirklicht Syberberg genau jenes ‚Raumschiff‘ Oper, vor dem Kluge warnte: Wo das Werk nicht mehr in Beziehung zur Realität gesetzt werden kann, weil es selbst beansprucht, Realität zu sein, sind keine Reibungsflächen mehr möglich. Man fragt sich, inwiefern dann überhaupt noch eine Utopie (als ein Nicht-Ort) denkbar ist. Gleichzeitig ist Syberbergs Konzept in seiner Maßlosigkeit konsequent und in sich schlüssig. Ob ein solcher Totalitätsanspruch einem Zuschauer jedoch geheuer ist, ist eine ganz andere Frage.

Im Gefolge von Richard Wagners *Parsifal* Ästhetische Spuren – thematische Fährten

Oswald Panagl (Salzburg)

I. Musikdramatische Rezeptionsschneisen

Das Bühnenweihfestspiel *Parsifal* hat den Nimbus des Opus summum und die Aura einer ultimativen Schöpfung. Wie kein anderes der Musikdramen seines Autors für den Festspielort Bayreuth konzipiert und ausdrücklich bestimmt, sollte es nach dem Willen der Witwe und Nachlassverwalterin Cosima Wagner möglichst lange dem ‚geweihten Ort‘ vorbehalten bleiben und vor der Profanisierung durch den banalen Opernbetrieb geschützt werden. In der mehr als dreißigjährigen Periode zwischen der Uraufführung des Werkes (1882) und seiner Freigabe für die musikalischen Bühnen (1914) pilgerten nicht bloß die Jünger des Meisters an die ‚heilige Stätte‘, um Aufführungen des Stücks gleichsam als szenisches Hochamt mit streng observierten Ritualen (etwa dem Applausverbot, wenigstens nach dem Ersten Aufzug noch bis vor kurzem eingehalten!) zu besuchen, bisweilen sogar zu zelebrieren.

Das Sujet und seine musikalische Umsetzung warfen auch starke rezeptionsästhetische Schatten, die im genannten Zeitraum bei einer Reihe von Musikern dramaturgische sowie kompositorische Wirkung für ihre jeweils eigene Produktion auslösten: mit subjektiven Facetten und individuellen Wesenszügen bestückt, aber auch durch nationale Merkmale und epochentypische Eigenschaften differenziert.

Die zuvor gewählte Kennzeichnung von *Parsifal* als Opus summum lässt zwei Lesarten dieses Etiketts zu. Als Gipfelwerk krönt es das Oeuvre seines Schöpfers nach Rang und Qualität, als ‚Summe‘ eines lebenslangen kreativen Bemühens weist es zugleich über sich hinaus und enthält Spuren, Schnittstellen, Weichen, mitunter auch Narben vergangener Schaffensprozesse, die in dem finalen künstlerischen Ergebnis – im notorischen hegelianischen Doppelsinn des Wortes – ‚aufgehoben‘ sind. Umgekehrt scheiden sich an diesem Bühnenwerk bis heute die kritischen Geister und musikalischen Geschmacksrichter. Während Befürworter einer kurzweiligen Handlungsführung mit szenischen Höhepunkten in knapper Folge und einer pointierten, schlagkräftigen Tonsprache die epische Breite der Partitur beklagen und zündende Spannungsmomente vermissen, würdigen andere Rezipienten, darunter auch und gerade Komponisten, den langen musikalischen Atem, die strukturellen Vorzüge der großgliedrigen Bauformen, aber auch die Überwindung des nach Klang und Diktion geradezu ‚gepan-

WORT UND MUSIK

SALZBURGER AKADEMISCHE BEITRÄGE

herausgegeben von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Oswald Panagl

Wissenschaftlicher Beirat:

Rudolph Angermüller, Stiftung Mozarteum, Salzburg
Peter Dusek, ORF, Wien
Gernot Gruber, Universität Wien
Jürgen Kühnel, Universität Siegen
Franz Viktor Spechtler, Universität Salzburg
Pramod Talgeri, India International Multiversity, Pune



Verlag Mueller-Speiser
Anif / Salzburg 2014

WORT UND MUSIK

SALZBURGER AKADEMISCHE BEITRÄGE

herausgegeben von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Oswald Panagl

77

Richard Wagners *Parsifal*

Parsifals Rituale: Religiöse Präfigurationen und ästhetische Transformationen

Beiträge des Ostersymposiums Salzburg 2013

in memoriam Ulrich Müller

Herausgegeben von

Jürgen Kühnel und Siegrid Schmidt



Verlag Mueller-Speiser
Anif / Salzburg 2014

Gedruckt mit Unterstützung

Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der Paris-Lodron-Universität Salzburg
und Fachbereich Germanistik der Paris-Lodron-Universität Salzburg

Umschlag vorne: Ernst Lutz: *Abendmahl* (Kloster 20, D – 73099 Adelberg)

Alle Rechte vorbehalten, auch die des Nachdrucks von Auszügen,
der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung

Verlag Mueller-Speiser
Mitterweg 6, A-5081 Anif, Tel./Fax: 0043 (0)62 46 / 7 31 66
E-Mail: verlag@mueller-speiser.at
<http://www.mueller-speiser.at>
Korona Offset-Druck GmbH & Co.KG, D – 83395 Freilassing
ISBN: 978-3-902537-30-0
Printed in Germany

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
Gabi Burgstaller (Landeshauptfrau des Bundeslandes Salzburg): Eröffnung der Tagung	13
Peter Alward (Geschäftsführender Intendant der Osterfestspiele Salzburg): Geleit	16
Heinrich Schmidinger (Rektor der Universität Salzburg): Grußworte	17
Siegrid Schmidt (Salzburg): Ein Brückenbauer zwischen Musiktheater und Wissenschaft – in memoriam Ulrich Müller	19
Andrea Schindler und Ingrid Bennewitz (Bamberg): Richard Wagner und das Mittelalter. Von <i>Parzival</i> zu <i>Parsifal</i>	22
Gunther Dachs (Salzburg): Richard Wagners <i>Parsifal</i> : Einführung in die Musik	41
Jürgen Kühnel (Siegen): Richard Wagner: <i>Parsifal</i> . Das Ritual als Theater	51
Ursula Schulze (Berlin): Mitleid als Mittel der Erkenntnis und der Erlösung in Richard Wagners <i>Parsifal</i>	70
Albert Gier (Bamberg): Ritualisierte Freundschaft: Gralsritter und Männerbünde des 19. Jahrhunderts	80
Elisabeth Bingel (Berlin): Wer erlöst wen? Tiefenpsychologische Überlegungen zu <i>Parsifal</i> . Ein <i>Bühnenweihfestspiel</i> von Richard Wagner	96
Nina Noeske (Salzburg): Mit Wagner über Wagner hinaus: Hans-Jürgen Syberbergs <i>Parsifal</i> -Film (1982)	110
Oswald Panagl (Salzburg): Im Gefolge von Richard Wagners <i>Parsifal</i> . Ästhetische Spuren – thematische Fahrten	125