

## SPIEL FEST WEIHE BÜHNE

### Sebastian Reus

Wer könnte entscheiden, wo die Szene anfängt und wo sie aufhört? Im Theater erlöschen die Lichter und wenn sich der Vorhang hebt, dann wird es immer wie zum ersten Mal gewesen sein, dass man an diesem Spiel teilnimmt. Jede Aufführung realisiert ein Stück, zum ersten Mal und unweigerlich immer auch zum letzten Mal. Die Geburt einer Inszenierung ist zugleich ihr Tod, die Vergänglichkeit gehört zum Wesen jedes Theater- oder Opernabends. So überzeugend wird diese Figur nie wieder gestaltet werden und so vollkommen wird diese Partie nie wieder gesungen werden. Was bleibt, ist einzig die Erinnerung. Kann man also den Augenblick auf der Szene festhalten wollen? Wie viele Dimensionen gehen verloren, wenn man Erinnerungsstücke versammelt, von längst vergessenen Aufführungen? Ist es wirklich möglich, sich über verschiedene Zeiträume zu verständigen, besonders über den Zeitraum, den eine Theateraufführung zur Wirklichkeit werden lässt?

Die Wirklichkeit, die sich auf der Bühne abspielt, ist eine inszenierte Wirklichkeit, es ist alles nur Theater. Man kann hier schon wieder aufhören und sich mit dem Schein und der Illusion, die dem Publikum präsentiert werden, begnügen. Das heißt überhaupt nicht, dass man die Ernsthaftigkeit der Theater- und Opernbühnen in Frage stellt. Man kann beispielsweise sagen, dass das Spiel auf der Bühne ein Abbild der Wirklichkeit sei, ein Spiegel der Gesellschaft, ein Zeichen der Zeit, usw. In dieser Vorstellung wäre das Spiel einer scheinbaren Wirklichkeit auf der Bühne ein Teil der Wirklichkeit, die im eigentlichen Sinn wirklich ist. Das ist eine vernünftige Vorstellung, die anerkennt, dass zur Wirklichkeit auch der Schein gehört und die der Bühne die Möglichkeit gibt, in einen ernsthaften Funktionszusammenhang mit der echten Wirklichkeit zu treten. Auf der Bühne kann die Wirklichkeit *anders* gespielt werden, und vielleicht lässt sich durch dieses Spiel sogar etwas über die Wirklichkeit draußen lernen. Draußen, außerhalb des Theaterbaus, ist der Ort der echten Wirklichkeit und hier, auf der Bühne, ist der Raum einer unechten Wirklichkeit. Aber darüber ist sich ja jeder im klaren, der ein Theatergebäude betritt, dass auf der Bühne niemand wirklich stirbt und niemand ernsthaft liebt? Genausowenig finden der Aufstand oder der Weltenbrand wirklich statt und noch nie hat die Erlösung auf der Bühne wirklich stattgefunden. Alle revolutionären Handlungen, die die Akte vorwärtstreiben und das Geschehen sich überstürzen lassen, sie alle finden nicht statt. Nicht wirklich. Wer wollte ernsthaft bezweifeln, dass die

Darstellung einer Wirklichkeit auf der Bühne der tatsächlichen Wirklichkeit, die kein Theater, sondern das ernsthafte Leben ist, nachgeordnet bleibt? Wer wollte weiterhin bezweifeln, dass die Wirklichkeit außerhalb des Theaters zuerst da sein muss, bevor so etwas wie Spiel, Fest und Bühne überhaupt entstehen kann?

Richard Wagner hat an der gängigen Unterscheidung von Spiel und Wirklichkeit gezweifelt. Im Lauf seines künstlerischen Schaffens hat er diesen Zweifel immer wieder artikuliert, aber erst mit dem Untertitel zu seinem letzten Werk *Parsifal* ist ein Begriff gefunden, der als dessen letzte Konsequenz erscheint: *Ein Bühnenweihfestspiel*. Ein Stück, das diesen Untertitel trägt, muss offenbar etwas besonderes sein, das es aus der gewöhnlichen Theaterwirklichkeit heraushebt. Es ist nicht nur ein Festspiel, das zu besonderen Zeiten an einem besonderen Ort, in einem Festspielhaus, auf einer Festspielbühne aufgeführt wird.

Durch eine Weihe wird ein kultischer Akt vollzogen, der eine Person, einen Gegenstand, einen Ort, jedes Ding aus seinem alltäglichen und profanen Zusammenhang herausstellt. Vom Moment der Weihe an ist es heilig und markiert so in der profanen Welt einen besonderen Bezirk.<sup>1</sup> Ähnlich dem heiligen Bezirk des griechischen templums wird die Festspielbühne, auf der das Bühnenweihfestspiel aufgeführt wird, zu einem Tempel, einem heiligen und besonderen Ort der Kunst. Die Bühne wird geweiht. Das ist der Anspruch, der sich im Namen des Bühnenweihfestspiels verbirgt.

Man kann leicht erkennen, dass damit die Unterscheidung zwischen einer wahrhaftigen Wirklichkeit und einer bloß illusionären auf eindrucksvolle Weise umgekehrt wird. Die Welt außerhalb des geweihten Theaterbezirks ist plötzlich die bloß scheinhafte und unwirkliche, auf der Bühne aber kommt etwas Wahrhaftiges zur Aufführung. In der Kunst äußert sich die Wahrheit und der Ursprung der Wirklichkeit, der Alltag jedoch bringt die Wahrheit nur verfälscht und unecht zum Ausdruck. Und wenn man nicht dafür sorgt, dass der Bezirk des Theaters, in dem die wahre Kunst geschaffen werden soll, auch diesem alltäglichen Bereich zufällt, dann muss man vorher die Weihe dieses Ortes vollziehen.

Die Radikalität, die Wagner mit der Formulierung des Bühnenweihfestspiels vertritt, ist Konsequenz einer Krise all dessen, was vermeintlich ohne Schwierigkeiten in die Kategorien wirklich und scheinbar, wahr und falsch unterteilt werden kann. Was ist die Wirklichkeit und was ist die Wahrheit dieser Wirklichkeit? Im 19. Jahrhundert haben die Instanzen und Institutionen, die diese Fragen bisher zu beantworten schienen, unweigerlich an Einfluss verloren. Wagners Reaktion auf diese Entwicklung beschließt den romantischen Anspruch auf die Kunst als den Ort von Wahrheit.

<sup>1</sup> Vgl. Eliade, Mircea: Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt a. M.: Insel 1998, S. 23-60.

Achtzig Jahre vor der Uraufführung des Parsifal hat der Philosoph Friedrich Wilhelm Joseph Schelling in Jena eine Vorlesung zur *Philosophie der Kunst* gehalten, die das Kunstverständnis der Romantik systematisch darstellen sollte. In ihr findet sich eine Unterscheidung zwischen der wahren Wirklichkeit und der falschen Wirklichkeit, die in scharfer Opposition zwischen dem Absoluten und dem Gewöhnlichen trennt: „Die Frage nach einer Wirklichkeit, wie sie im gemeinen Bewußtseyn gemacht wird, hat in Ansehung dessen, was absolut ist, gar keine Bedeutung, im Poetischen so wenig als im Philosophischen. *Diese* Wirklichkeit ist keine wahre Wirklichkeit, vielmehr im wahren Sinn Nichtwirklichkeit.“<sup>2</sup> Nach Schelling sind in der Kunst dieselben ursprünglichen und schöpferischen Kräfte am Werk, die auch die Schöpfung des Universums bestimmen. Daher bezeichnet er die göttliche Schöpfung als absolutes Kunstwerk. Die Kunst ist in Schellings philosophischem System also Trägerin einer ursprünglichen Wahrheit, so dass er die gewöhnliche Alltagswirklichkeit als Verdeckung und Verzerrung dieser Wahrheit benennen kann.

Die Problematik, die dieser Gedanke für das Kunstverständnis Wagners entwickelt, wird deutlich, wenn man sich auch noch die Position von Schellings Studienfreund Hegel vergegenwärtigt. Dieser hatte in seinen Vorlesungen über Ästhetik festgestellt, dass der Wahrheitsanspruch der Kunst in der gegenwärtigen Zeit, das meint das beginnende 19. Jahrhundert, nicht mehr von sich aus zur Geltung kommen könne. Stattdessen sei die Kunst der Wissenschaft und der Philosophie bedürftig, um ihre ursprüngliche Wahrheit darzustellen. Aus dieser Überlegung heraus spricht Hegel vom Ende der Kunst, was nichts anderes heißt, als dass die Wahrheit der Kunst keine ursprüngliche Wahrheit ist, sondern vermittelt ist und vermittelt werden muss.<sup>3</sup>

Wagners Anspruch, der sich im Namen des Bühnenweihfestspiels ausdrückt, ist der einer Wiederbelebung der ursprünglichen Wahrheit, die in der Kunst verborgen sei. Er korrespondiert so mit dem Absolutheitsanspruch der Kunst, wie ihn die Romantik vertreten und Schelling formuliert hatte. Mit Hegel teilt er die Auffassung, dass sein Zeitalter in all seiner Künstlichkeit die Wahrheit der Kunst gefährde.

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass Wagner mit seinem Festspielgedanken an der Wiedereinsetzung dieses Wahrheitsanspruches der Kunst gearbeitet hat. Im Rückgriff auf archaische und mythologische Motive hatte der *Ring des Nibelungen* den Drang der Wagnerschen Kunst zur übergreifenden Aussage zum Ausdruck gebracht. Das Bühnenweihfestspiel *Parsifal* bringt diesen Anspruch zum Abschluss, indem es die Bedingungen schafft, damit auf der Bühne das Festspiel stattfinden kann. Indem es die Bühne dem Ursprung, der Wahrheit und der Kunst weiht, eröffnet es den Raum, in dem sich diese im Festspiel überhaupt erst realisieren können. Mit *Parsifal*

<sup>2</sup> Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Philosophie der Kunst*. In: *Ausgewählte Schriften*. Hrsg. v. Manfred Frank. Bd. 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 219.

<sup>3</sup> Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. In: *Werke*. Hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Bd. 13. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999, S. 13-29 u. ö.

versucht Wagner, den Ursprung der Kunst und den Ursprung in der Kunst wieder einzusetzen. Am Anfang steht nicht das Archaikum des *Rheingold*-Vorspiels, sondern die Kunst, das Spiel und das Fest, die Weihe der Festspielbühne.

Die Kunst weiht sich selbst als Kunst, die Bühne des Festspielhauses weiht sich durch ihr eigenes Spiel. Diese eigenartige doppelte Struktur stellt eine Form der Wiederholung dar, die dazu dienen soll, den Ursprung, die Wahrheit und die Kunst wiederzugewinnen. Die Bühne wird bespielt, damit der Ursprung und die Wahrheit auf dieser Bühne zu wirken beginnen können. Muss also die Bühne des Festspielhauses erst zur Weihe für die Wahrheit des Kunstwerks erlöst werden? Die Bühne des Festspielhauses, die doch bereits die Erlösung vom gewöhnlichen Theaterbetrieb, in dem die Wahrheit der Kunst zur Unwahrheit verfälscht wird, ermöglichen sollte? Der Ursprung soll durch das Spiel wiederholt und dadurch die Wahrheit dieses Ursprungs, die kein Spiel ist, auf der Bühne präsent werden. Der Erlöser, der die Wahrheit und der Ursprung ist, wird von seiner Verfälschung durch die unwahre Kunst erlöst. Wenn man den *Parsifal* so versteht, dann wird das Festspielhaus tatsächlich zu einem Tempel, in dem die Erlösung von der falschen hin zur wahren Kunst zelebriert wird.

Jeder Kultus hat seine Regeln. Und wenn sich ein Kultus auf eine derart charismatische Figur wie Richard Wagner beruft, dann werden die Worte dieses Stifters ebenso heilig und unantastbar sein, wie die Werke, die er hervorgebracht hat. Der letzte Wille dieses Stifters wird das erste Gebot des neuen Kultus sein.

Um den Kultus zu verteidigen, wird man keine Mühe scheuen, den heiligen Ort seiner Ausübung, den Tempel, vor einer Schändung rein zu halten. Ebenso sehr wird man darauf achten, dass die heiligen Riten des Kultus nicht an einem fremden, profanen Ort entweiht werden. Wenn man dann sogar noch auf die Autorität des Wortes vertrauen kann, das vom Stifter des Kultus ausgesprochen worden ist, dann kann man sicher sein, einen unantastbaren Bund geschlossen zu haben.

Im übrigen wird eine Argumentation, die in *Parsifal* tatsächlich einen sakralen Akt sieht, auf die Unterscheidung zwischen der ursprünglichen Wahrheit und der verfälschenden Wirklichkeit rekurrieren. Denn niemand anderes als der Meister selbst hat diese Worte ausgesprochen, die auch darauf verweisen, dass dem Festspielhaus noch die Weihe fehlt, die es erst zur wahrhaftigen Bühne erhebt: „Nichts habe ich damit aufgebaut, nichts als ein leerstehendes Gehäuse. [...] Der Kummer frisst mir am Herzen, – und was er übrig lässt, verzehrt der Ekel. Diese Welt, in der wir leben, braucht meinen ‚Parsifal‘ nicht!“<sup>4</sup> Derselbe Ton, noch einmal, ein gutes Jahr später, und diesmal ist es die Bühne, die bereits über die Weihe verfügen muss, damit das Weihfestspiel auf

<sup>4</sup> Richard Wagner an Ludwig II, 25. August 1879. In: König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel. Hrsg. v. Winifred Wagner und Otto Strobel. Bd. 3. Karlsruhe: Braun 1936, S. 158.

ihr aufgeführt werden kann: „Im ganz richtigen Gefühle hiervon betitelte ich den ‚Parsifal‘ ein ‚Bühnenweihspiel‘. So muss ich ihm denn nun eine Bühne zu weihen suchen, und diess kann nur mein einsam dastehendes Bühnenfestspielhaus in Bayreuth sein. Dort darf der ‚Parsifal‘ in aller Zukunft einzig und allein aufgeführt werden: nie soll der ‚Parsifal‘ auf irgend einem anderen Theater dem Publikum zum Amusement dargeboten werden“<sup>5</sup>.

Will man das Bayreuther Festspielhaus als den einzig wahren Tempel des *Parsifal* verteidigen, wird man feststellen müssen, dass noch vor der Weihe, die sich durch die Aufführung des Werkes vollzieht, der Ort durch die Präsenz des Meisters geweiht worden ist. Es ist nicht nur der Wille Wagners, der das Festspielhaus zum Tempel des *Parsifal* geweiht hat, es ist die Präsenz seines Geistes, die es unmöglich macht, diesem Willen zu widersprechen. Nur mit dieser Vorstellung ist es möglich, noch fünfzig Jahre nach Wagners Tod das Erbe des *Parsifal* gegen die Außenwelt mit dem Argument zu verteidigen, dass es die Gestalt besitze, wie sie sich dem Auge des Meisters offenbart habe. Durch die Aufführung des *Parsifal* in der Inszenierung Wagners nimmt das Publikum gleichsam an einer Eucharistie-Feier und der Transsubstantiation einer Operaufführung in die Anwesenheit des Geistes Wagners teil.

Eine Beanspruchung des Theaters als pseudosakraler Akt ist sein Ende. Wenn Theater wesentlich dadurch bestimmt wird, dass es eine Inszenierung in die Vergänglichkeit ihrer Aufführung entlässt, wenn das Wesen einer Theateraufführung ihre Vergänglichkeit ist, dann ist die Erstarrung der Aufführung im Ritus kein Theater mehr.

Aber wäre nicht genau damit das Anliegen Wagners, sein letzter Wille und sein Testament, vollstreckt? Schließlich reicht doch schon die Berufung auf den Namen des Bühnenweihfestspiels aus, um zu begreifen, dass der *Parsifal* kein normales Theater ist. War es nicht der Wille Wagners, dass das Bühnenweihfestspiel etwas Besonderes und etwas anderes als Theater ist? Dann ist es nicht nur legitim, den *Parsifal* nicht wie ein Theaterstück zu behandeln, es wäre gegenüber dem Willen des Verstorbenen sogar eine Pflicht. Und so ist tatsächlich argumentiert worden, um die Einzigartigkeit des *Parsifal* und der Stätte seiner Aufführung zu verteidigen. Man kann bemerken, dass diese Argumentation gegen den Wunsch des Theaterbetriebes, möglichst viele Aufführungen des *Parsifal* zu realisieren, relativ immun ist. Das gewöhnliche Theater darf den *Parsifal* nicht zur Aufführung bringen, weil er eben kein gewöhnliches Theaterstück ist. Die Wahrheit der wahren Kunst darf durch die Falschheit der unwahren Kunst nicht befleckt werden, so sprach schließlich Wagner selbst.

Der Brief, den Wagner am 28. September 1880 an Ludwig II. geschrieben hatte, um den Wunsch nach der alleinigen Aufführung des *Parsifal* im Bayreuther Festspielhaus zu formulieren, enthält

<sup>5</sup> Ebd., S. 182f.

einen merkwürdigen Satz: „Mir ist es jeden Tag, als ob ich mein Testament schreibe!“<sup>6</sup> Nimmt man diesen Satz ernst, bedeutet er vor allem, dass Wagner kein Testament hinterlassen hat und kein Testament hinterlassen konnte. Wenn jeden Tag ein letzter Wille verfasst wird, dann gibt es keinen letzten Willen und kein letztes Zeugnis. Ja, man kann noch nicht einmal sagen, dass die letzten geschriebenen Worte Wagners: „Liebe – Tragik“ das letzte Zeugnis oder das letzte Zeichen von ihm darstellen. Die Konsequenz, die sich aus dem Schluss von Wagners Brief ergibt, ist, dass es keinen letzten Willen und kein letztes Zeugnis gibt, weil jedes Wort, geschrieben oder gesprochen, ein Zeugnis sein kann. Wie soll man entscheiden, welches Wort Wagners seinem letzten Willen entsprochen hat? Und mehr noch, selbst wenn der Wunsch nach der alleinigen Aufführung des *Parsifal* in der Form eines Testaments niedergeschrieben wäre, wer könnte abseits der juristischen Bestimmungen zu behaupten wagen, dass dieses Testament tatsächlich das letzte Wort des Verstorbenen darstellen soll?

Niemand kann seinen letzten Gedanken vorherbestimmen und niemand wird den letzten Gedanken eines Verstorbenen kennen. Daher hat niemand die Möglichkeit, ein Testament zu eröffnen oder zu vollstrecken. Dieser Gedanke mag allzu banal und einfach klingen, aber er berührt die unhintergehbare Vergänglichkeit, die jeder menschlichen Äußerung zugrunde liegt. Sie gilt nicht nur für das geschriebene oder gesprochene Wort, sondern auch für die Gedanken, die in irgendeiner Sprache formuliert werden müssen. Und sie gilt für die Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung, unabhängig ob es sich um Musik, Theater und Oper handelt oder um Literatur oder um bildende Kunst.

Sobald mit einem menschlichen Äußerungsakt Bedeutung generiert wird, muss notwendig ein bestimmtes System von Zeichen, ein Code etabliert worden sein. Das ist auch der Fall, wenn die Äußerung wie bei einer Theateraufführung mit ihren mannigfachen und verschiedensten Wirkungszusammenhängen im Augenblick der Szene und des Spiels spontan erzeugt wird und sofort wieder verlischt. Aber weder im Theater noch in irgendeiner anderen dem Menschen möglichen Äußerungsform sind die Zeichen mehr als ein bloßes Zeichen. Was als Zeichen fungiert, wird als Zeichen für etwas benutzt, aber kein Zeichen *ist* das, was es bezeichnet. Nur mit dieser Bedingung ist es möglich, dass ein Zeichen als Zeichen funktioniert. Es kann nur dann als Zeichen funktionieren, wenn immer die Möglichkeit gegeben ist, auch etwas ganz anders zu bezeichnen als aktuell durch es bezeichnet wird.<sup>7</sup>

Diese Konsequenz ergibt sich aus dem arbiträren Charakter jeder Zeichengebung und führt zu einer starken Verkomplizierung der Zuordnungen von Wahrheit und Unwahrheit im Bereich

<sup>6</sup> Ebd., S. 184.

<sup>7</sup> Vgl. hierzu und für das folgende grundsätzlich die Schriften Jacques Derridas, bes. *Grammatologie*. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger u. Hanns Zischler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 82000, S. 9-170 u. *Limited Inc.* Übers. v. Werner Rappl u. Dagmar Travner. Hrsg. v. Peter Engelmann. Wien: Passagen 2001.

menschlicher Wirklichkeit. Sobald man den Bereich menschlicher Äußerung und Zeichengebung betritt, wird es aufgrund von deren Voraussetzungen unmöglich, zu behaupten, dass eine bestimmte Äußerung näher am Ursprung und der Wahrheit sei, als eine andere. Natürlich kann man das behaupten, aber man wird damit keineswegs der Wahrheit oder des Ursprungs habhaft werden. Umgekehrt heißt all dies auch nicht, dass man aufgrund dieser Konsequenz einem Nihilismus verfallen muss, der die Existenz von Wahrheit schlichtweg nicht anerkennt. Überlegungen zur Möglichkeit menschlicher Äußerungsformen kommen zunächst lediglich zu dem Ergebnis, dass kein menschlicher Äußerungsakt, weder im Alltag, noch in der Kunst, noch in der Wissenschaft, beanspruchen kann, die Wahrheit in ihrer Reinheit und Ursprünglichkeit zu *sein*.

Ein sehr einfacher Gedanke, dass niemand die Wahrheit eines letzten Willens kennen kann, verkompliziert sich insofern, als dass es zunächst schwierig wird, von einer klar bestimmten Ursprünglichkeit oder Endgültigkeit zu sprechen. Und damit verkomplizieren sich zugleich die grundlegenden Annahmen, die nicht nur die abendländische Auffassung von Wahrheit und Wirklichkeit bestimmen, sondern auch das Verhältnis, welches diese mit den alltäglichen oder künstlerischen Äußerungsformen des Menschen unterhalten. So gehört es zu einer grundlegenden Annahme der abendländischen Kunst- und besonders Theatertheorie, dass es sich bei den unterschiedlichen Arten der künstlerischen Darstellung immer um eine Nachahmung von Wirklichkeit handelt. Gleichzeitig existiert spätestens seit Aristoteles' Tragödientheorie in seiner Vorlesung über Poetik der Gedanke, dass die Kunst nicht einfach nur Wirklichkeit abbilde, sondern vielmehr das Wesen dieser Wirklichkeit zur Darstellung bringe. So formuliert Aristoteles eine Ähnlichkeit zwischen der epischen und dramatischen Dichtung und der Philosophie: „Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.“<sup>8</sup> Die Kontinuität, die diesem Gedanken eigen ist, wird spürbar, wenn man beispielsweise Martin Heideggers *Ursprung des Kunstwerkes*, beinahe 2300 Jahre nach Aristoteles Überlegungen veröffentlicht, wiederliest: „Die Kunst läßt die Wahrheit entspringen. Die Kunst erspringt als stiftende Bewahrung die Wahrheit des Seienden im Werk.“<sup>9</sup>

Der Ursprung, das Allgemeine, das Wesen, das Identische, das Sein, die Wahrheit. Dies sind die Kategorien, die die abendländische Vorstellung des Seienden und der Möglichkeit seiner Repräsentation bestimmen. Die traditionelle abendländische ästhetische Theorie wird wiederum dadurch geprägt, dass durch die Übernahme dieser Kategorien in den Bereich der Kunst diese erst zu einer lebendigen und wahren Kunst wird. Denn nur so kann die Bühne zur Stätte der Wahrheit geweiht werden.

<sup>8</sup> Aristoteles. Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hrsg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam <sup>2</sup>1994, S. 29.

<sup>9</sup> Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart: Reclam 1999, S. 80.

Was aber geschieht, wenn man feststellt, dass die Wahrheit niemals in ihrer vollen Wahrhaftigkeit und Ursprünglichkeit anwesend sein kann? Wenn man feststellt, dass die Wahrheit immer nur durch einen Stellvertreter, eine Anordnung von Zeichen, sei es eine philosophische Abhandlung oder ein Kunstwerk, dargestellt werden kann? Und dass diese Anordnung von Zeichen, eben weil es nur Zeichen sind, immer auch die Abwesenheit der Wahrheit markiert? Die Wahrheit ist nicht hier, sie wird nur repräsentiert. Mit anderen Worten, was geschieht, wenn nicht die Weihe und das Fest der Bühne und dem Spiel, sondern das Spiel und die Bühne dem Fest und der Weihe vorausgehen? Könnte man den Ursprung der Wahrheit nicht im Spiel des Menschen wiederholen, was wäre dann dieser Ursprung?

Das Spiel auf dem Theater bringt die Wahrheit nicht erst hervor, es wiederholt sie, indem es sie repräsentiert. Man kann immer behaupten, dass es ohne die Repräsentation von Wahrheit kein wahres Theater gäbe, aber weder entsteht die Wahrheit mit dem Spiel, noch vergeht sie mit diesem, wenn der Vorhang wieder gefallen ist. Wäre die Wahrheit auf der Bühne nur für einen einzigen Augenblick wirklich anwesend, wäre es kein Spiel und kein Theater mehr und auch niemals gewesen. Das Spiel wiederholt daher auch nicht die Wahrheit in dem Sinn, dass es deren Anwesenheit vollständig repräsentiert. Wie jede andere menschliche Äußerungsform, wie die Sprache, die Schrift, das Gedächtnis oder die Gebärde, kann das Theater nur mit Zeichen operieren, die auf andere Zeichen verweisen. Kein Zeichen ist für sich die Wahrheit, sondern gewinnt seinen Wert erst aus dem Zusammenhang und der Differenzierung mit allen anderen Zeichen, zu deren System es gehört.

Was auf der Bühne in jeder Aufführung wiederholt werden kann, ist also nicht die Wahrheit, sondern lediglich die Wiederholung, das Spiel. Und wenn das Spiel selbst immer schon eine Wiederholung gewesen sein wird, dann wird die Wiederholung nicht etwas Identisches wiederherstellen, sondern unablässig Differenzen produzieren. Nicht das Wiederholte wird wiederholt, sondern die Wiederholung. Das Spiel auf der Bühne spielt nichts anderes als das Spiel. Jede Aufführung ist anders und jede Aufführung lebt aus dieser Andersheit.

Wenn das so ist, dann wird auch die Weihe (auf) der Bühne immer nur die Wiederholung eines Weihe-Spiels sein. Was ist dann aber ein Bühnenweihfestspiel und was bleibt von dem Wahrheitsanspruch, den Wagner mit diesem Begriff verbunden hat? Man muss zumindest sagen, dass die Wahrheit des Theaters wie der Kunst nicht darin liegen kann, etwas Ursprüngliches in seiner Ursprünglichkeit zu repräsentieren. Aber folgt daraus nicht auch, dass, obwohl das Spiel die Weihe der Wahrheit nur als Spiel wiederholt, diese Weihe dennoch davon abhängt, dass das Spiel gespielt wird? Können die Wahrheit, der Ursprung und die Weihe der Kunst zur Wahrheit und zum Ursprung jemals anders repräsentiert werden, als in Form eines Spiels von Zeichen?

Der Ursprung und die Wahrheit können nicht selbst als Ursprung und Wahrheit erscheinen, sondern bedürfen notwendig der Vermittlung durch Zeichen. Ein Zeichen kann zwar nie die Wahrheit selbst sein, aber als Zeichen für etwas kann es jederzeit für etwas anders stehen. Der Zusammenhang, der die Funktionsweise eines Zeichens bestimmt, ist insofern labil, als die Zeichen jederzeit auch in einem anderen Zusammenhang funktionieren könnten. Ohne diese Labilität könnte aber wiederum niemals ein funktionierender Zusammenhang von Zeichen etabliert werden. Die Möglichkeit eines gewissen Spiels der Zeichen muss daher gegeben sein, wenn mit Zeichen irgendetwas gesagt werden soll.

Die Konsequenz hieraus berührt auch die Konzeption eines Bühnenweihfestspiels. Dessen Anspruch ist die Weihe des Bühnenspiels, um die Aussagekraft der Kunst für die Wahrheit und den Ursprung zu öffnen. Aber diese Öffnung, welche die Weihe vollziehen soll, geschieht immer nur in der Form eines Spiels. Keine Aufführung des *Parsifal* wird die Wahrheit und den Ursprung der Kunst präsentieren, nicht auf der Festspielbühne und auch nirgendwo anders. Das Spiel bleibt bloß ein Spiel, bis zuletzt. Aufführung für Aufführung wiederholt sich das Spiel der Weihe und auch das Festspielhaus wird immer nur ein Theater bleiben. Ereignete sich wirklich einmal die Weihe der Bühne zum Ursprung und der Wahrheit der Kunst, wie wäre es denkbar, dass auch nur eine weitere Aufführung jemals stattfinden könnte?

Die Wahrheit braucht Zeichen und die Wahrheit braucht das Spiel dieser Zeichen. Ist nicht das Theater der Ort, der an diese unhintergehbare Voraussetzung der Auseinandersetzung des Menschen mit der Wahrheit erinnert? Das Theater spielt dieses Spiel der Wahrheit und es tut mit dieser Verdopplung nichts anderes, als jede andere Form der Darstellung von Wahrheit ohnehin schon gezwungen ist zu tun. Die Wahrheit ist kein Spiel, aber ohne das Spiel gäbe es vermutlich noch nicht einmal das Wort ‚Wahrheit‘. Niemand wird bestreiten, dass das abendländische Theater aus dem Kultus erwachsen ist, aber ist es sicher, ob es ohne das Theater und ohne das Spiel der Götter jemals einen Kultus des Heiligen, Wahren und Ursprünglichen gegeben hätte? Wenn die griechischen Götter mit den Menschen kommunizieren wollten, bedienten sie sich des Naturschauspiels oder der Maskerade.

Die Geschichte Parsifals und das Bühnenweihfestspiel stellen beide die Wahrheit der Wahrheit wieder her. So wie Parsifal die wahre Ordnung der Gralswelt restauriert, öffnet das Bühnenweihfestspiel das Theater erneut für die Wahrheit der Kunst. Die Wahrheit der Wahrheit. Das ist eine ähnlich merkwürdige Formulierung wie der Schluss der Dichtung: „Erlösung dem Erlöser!“ Man wird seine Schwierigkeiten haben, in diesem Satz eine religiöse Aussage zu entdecken. Wenn der Erlöser der Erlöser ist, dann ist er die Wahrheit und es wäre absurd, wenn er der Erlösung bedürftig wäre. Was ist die Wahrheit der Wahrheit und was ist die Erlösung des Erlösers? Wie kann

eine Wahrheit, zumindest teilweise, die Unwahrheit und wie kann der Erlöser, zumindest teilweise, erlösungsbedürftig sein?

Wären sie es nicht, wie könnte man von ihnen sprechen? So unvollkommen das Spiel auf der Bühne auch ist, es bestätigt doch eines: Die Wahrheit muss unwahr sein können. Ohne die Möglichkeit der Unvollkommenheit gäbe es keine Kunst und ohne die Erlösungsbedürftigkeit des Erlösers gäbe es keinen *Parsifal*. Das Theater ist keine Weihe und das Theater braucht keine Weihe. Aufführung für Aufführung zeigt *Parsifal*, dass die Szene der Wahrheit auch nur eine Szene ist.

Diese Szene hat ihr Spiel längst begonnen.

## Anmerkungen