

Abram Akimowitsch Gosenpud

***Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch* von Nikolai Rimskij-Korsakov und *Parsifal* von Richard Wagner**

Im geistigen Leben von Rimski-Korsakow nimmt die Begegnung mit dem Werk von Wagner einen besonderen Platz ein. Sorgfältig und gründlich studierte der russische Komponist die Partituren des Schöpfers des *Ring des Nibelungen*, ließ keine Vorstellungen seiner Musikdramen in Rußland wie im Ausland unbeachtet, besuchte alle Konzerte symphonischer Musik, deren Programme Werke von Wagner beinhalteten. Im Laufe der Jahre verstärkte und vertiefte sich noch sein Interesse für das Werk des großen deutschen Komponisten. Das bedeutet jedoch nicht, daß Rimski-Korsakow, dessen künstlerische Individualität sich von der Wagnerschen grundlegend unterschied, das ästhetische System seines genialen Zeitgenossen vollkommen übernahm. Vieles darin erschien ihm fremd, und Rimski-Korsakow führte gewissermaßen ein ständiges Streitgespräch mit Wagner. Er konnte die Idee eines "Gesamtkunstwerks" nicht akzeptieren, wonach der nicht wiedergutzumachende Fehler der Oper darin bestand, daß hier nicht das Drama, sondern die Musik herrsche. Er warf Wagner vor, unberechtigterweise auf die entwickelte Vokalform (Arie, Ensemble, Chor) zu verzichten und damit zur Verarmung der Ausdrucksmöglichkeiten in der Opernkunst beizutragen. In den Geleitschriften zu seinen Spätwerken verwies Rimski-Korsakow stets polemisch darauf, das für ihn "die Oper in erster Linie ein Musikwerk" sei.

Doch war Rimskij-Korsakov mit seinem Vorwurf an Wagner, dieser ignoriere die Errungenschaften der klassischen Opernkunst, nicht im Recht. Nach *Lohengrin* und *Tannhäuser* schuf Wagner keine traditionelle Oper, sondern einen neuen Typus des musikalischen Bühnenwerkes, d.h. ein Musikdrama. Wenn es nötig war, verwendete Wagner alle Mittel der Oper, wie z.B. in *Die Meistersinger von Nürnberg*.

Aber wenn die Natur der dramaturgischen Konfliktsituation dies erforderte, verzichtete auch Rimskij-Korsakov selber auf Ensembles und Chöre und konzentrierte die Handlung auf die Entfaltung des seelischen Dramas der weiblichen oder männlichen Bühnenhelden (so in *Die Bojarin Wera Scheloga*). Die Ensembles und Chöre fehlen auch in *Mozart*

und Salieri: deren Funktion wird auf eigenartige Weise vom Fragment des *Requiem*s erfüllt.

Später erkannte Rimskij-Korsakov, daß Wagners Verzicht auf die Verwendung vieler struktureller Prinzipien der klassischen Oper keine Laune, sondern eine von der künstlerischen Idee vorbestimmte Aufgabe war.

Die russischen Komponisten erinnern sich gut an die Worte von Puschkin: "Über einen Bühnenschriftsteller soll man nur nach den Gesetzen urteilen, denen er sich selbst unterworfen hat".

Mehrmals versuchte Rimskij-Korsakov, Wagners Rolle und Bedeutung in der Musikgeschichte theoretisch zu bestimmen. Allgemein gilt sein unvollendeter Artikel von 1892 als Schlußfolgerung, als Endergebnis, das sein Verhältnis zu Wagner offenbart. Doch das stimmt nicht. Immer wieder versuchte Rimskij-Korsakov, Wagners Bedeutung nicht nur für die Musikentwicklung im Ganzen, sondern für ihn – Rimskij-Korsakov – selber zu bestimmen. Und dies war um so schwieriger, als die Begeisterung des Komponisten von *Sadko* für das Genie des deutschen Komponisten sonderbarerweise mit einer verschärft kritischen Haltung dem gegenüber einherging.

So schrieb er an seinen Sohn Andrej (am 10. Januar 1901): "Ich beschäftige mich sehr viel mit Wagner, d.h. mit dem Durchsehen und sogar Studieren des *Siegfried* in allen Einzelheiten. Mal bin ich begeistert, mal zornig [...], und überhaupt, ich komme zu einer ganz klaren Vorstellung von ihm, und gleichzeitig zu einer komplizierten und völlig verwirrten Meinung über ihn". Die Aufgeregtheit und Widersprüchlichkeit der Urteile über den Autor des *Siegfried* zeugt davon, welche große Bedeutung Wagner für Rimskij-Korsakov hatte. Davon zeugt auch die paradoxe Behauptung des Komponisten in seinem Brief an den russischen Wagnerianer E.M. Petrovskij, daß er (Rimskij-Korsakov) sein Leben lang bemüht gewesen sei, "an Wagner vorbei zu gehen". Petrovskij widersprach dieser Behauptung mit seiner Äußerung, daß der Autor von *Sadko* seinerzeit nicht an Wagner vorbei sondern gegen ihn ging. Es ist wichtig zu verdeutlichen, daß hier die Rede von einer eigenartigen parallelen oder konträren Bewegung des Schaffens von Rimskij-Korsakov dem Wagnerschen gegenüber sein kann, d.h. einer Art künstlerischen Polemik.

Rimskij-Korsakov reagierte äußerst allergisch auf Vorwürfe der ihm feindlich gesonnenen russischen Kritik, er ahme Wagner nach, indem er das von ihm geschaffene System der Leitmotive sklavisch übernommen habe. Zurecht verweist der Autor der *Snegurotschka* (des *Schneeflöckchens*) darauf, daß er die Leitmotiv-Charakteristika anders interpretiere als Wagner, und sich auf eine alte Tradition stütze, die aus der Erfahrung von Weber und Berlioz herrühre, und vor allem daß er im Unterschied zu Wagner die Leitmotive aus dem Orchester in die Vokalpartie verlagere. Der Charakter des Leitmotivs selbst ist bei Rimskij-Korsakov ein grundlegend anderer als bei Wagner; bei ersterem ist das Leitmotiv ein Mittel für die Entfaltung des seelischen Zustands und der Persönlichkeit des Bühnenhelden.

Die Wagnerismus-Vorwürfe begleiteten Rimskij-Korsakov zeit seines künstlerischen Lebens. In der Rezension zur "Pskowitjanka" behauptete V.F. Lenz: "Dieses Wagner nachahmende Musikdrama [...] Und selbst der Charakter des Sprechgesangs trägt eindeutig Spuren seines (Wagners) Einflusses". Der Kritiker macht sich keine Mühe mit Beweisen, und es wäre auch unmöglich, diese zu finden. Der Kritiker M.I. Iwanow hat in vielen seiner Äußerungen über die Opern von Rimskij-Korsakov stets wiederholt, sie seien unter einem unmittelbaren Einfluß von Wagner komponiert. Der Rezensent K.P. Galler hat in der Einleitung zum 4. Akt der *Snegurotschka* einen Nachhall des *Feuerzaubers* aus der *Walküre* herausgehört. Die Wagnerismus-Vorwürfe wurden gewissermaßen zum "stehenden Begriff" bei der russischen Musikkritik, die der "Neuen russischen Schule" gegenüber feindlich gesonnen war. Insofern verwundert es nicht, daß auch *Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch* von einem Teil der Rezensenten als eine unmittelbare Nachahmung des *Parsifal* empfunden wurde. Selbst Rimskij-Korsakovs Freund V.V. Jastrebzew nannte die *Sage* den slawischen *Parsifal*.

Natürlich waren bei weitem nicht alle Zeitgenossen mit einer solchen Beurteilung einverstanden. Besonders scharfsinnige Kritiker wie N. D. Kaschkin, Ju. L. Engel u.a. verwiesen zurecht auf den grundlegenden Unterschied zwischen Rimskij-Korsakovs Oper und dem *Parsifal*. B. V. Assafjev äußerte die Überzeugung, daß selbst die Idee des *Parsifal* für Rimskij-Korsakov fremd war.

Die Aufführung der *Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch* auf der Bühne des Mariinski-Theaters (St. Petersburg, 1907) und ein Jahr später im Bolschoi Theater (Moskau) hatte einen sogenannten "Achtungserfolg" (succes d'honneur), was eher von einer Achtung vor den Erfolgen des Komponisten in der Vergangenheit zeugt als davon, daß die Größe des neuen Werkes wirklich begriffen würde.

Die Wagnerianer unter den Musikkritikern zogen es vor, in *Kitesch* eine Nachahmung des *Parsifal* zu sehen, einen mißlungenen Versuch, ein Mysterium zu schaffen, dem die echte Mystik fehle und der dazu durch realistische Alltagsszenen und Personen belastet sei. Der Petersburger Wagnerianer V. G. Kolomijzev, der aus "Bescheidenheit" einige Rezensionen mit dem Pseudonym *Parsifal* unterschrieb, hatte Rimskij-Korsakov nachsichtig empfohlen, den zweiten realistischen Akt, der die Invasion der Tataren enthält sowie den Verrat des Kuter'ma im 3. und 4. Akt bis aufs Äußerste zu kürzen und die letzte Szene der Oper in eine kurze Apotheose zu verwandeln, indem der für die Idee der Oper so wichtige Brief der Fevronija an Kuter'ma ganz wegfallen sollte. Diese und ähnliche Äußerungen zeugten von einem vollkommenen und bewußten Unverständnis der Grundidee von *Kitesch*.

Die Oper von Rimskij-Korsakov ist ein eigenartiges und originelles Werk. Sicher konnte Rimskij-Korsakov an dem großen Werk von Wagner nicht unbeachtet vorbeigehen. Doch wenn man von einer inneren Verbundenheit von *Kitesch* und *Parsifal* sprechen möchte, dann ist das eine Verbundenheit in Kontrasten.

Auch das bühnenmusikalische Schicksal beider Werke hat sich unterschiedlich gestaltet. *Parsifal* war die Schlußfolgerung aus dem Leben des großen deutschen Komponisten wie auch der Realisierung der Idee, die Wagner über Jahrzehnte in Atem hielt. Die Aufführung des Mysteriums 1882 auf der Bühne von Bayreuth war ein künstlerisches Ereignis, das die Kulturwelt erschüttert hat. Und Wagners Tod, der ein halbes Jahr nach der Uraufführung folgte, gab diesem Werk einen neuen und tiefen Sinn. Wagner selbst unterstrich die besondere Bedeutung des *Parsifal*, indem er ihm den Untertitel *Bühnenweihfestspiel* gab.

Indem der Komponist das ausschließliche Aufführungsrecht für das Mysterium für 30 Jahre nach seinem Tod Bayreuth festgeschrieben hat, gab er den Hinweis, daß nur dieser Tempel würdig sei, seine Idee zu realisieren und von einer möglichen Entweihung auf anderen Bühnen

zu retten. Für viele Wagnerianer war der *Parsifal* nicht nur der Schwanengesang des Komponisten, sondern auch sein Vermächtnis an zukünftige Generationen. Die Menschheit kann gerettet werden, wenn sie den Weg des Parsifals geht.

Eine andere und unermeßlich bescheidenere Aufgabe stellte sich Rimskij-Korsakov im *Kitesch*. Der Komponist glaubte nicht an die Möglichkeit, die Weltordnung nur mit den Mitteln der Kunst ändern zu können. *Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch* wurde in schwierigen Jahren komponiert. Rußland befand sich im Krieg mit Japan, und obwohl der russische Komponist keine Parallelen zwischen dem Untergang der Flotte bei Zusima, der Belagerung und dem Fall des Hafens Arthur einerseits und der Handlung in seiner Oper andererseits sah, haben sich die Analogien von selbst ergeben. Davon zeugen die Äußerungen des Komponisten aus jener Zeit. Für ihn gewannen die Geschehnisse der tiefen Vergangenheit – die Invasion der Tataren und Mongolen – eine unerwartete Realität. Indem Rimskij-Korsakov sich auf die Legende von der wundersamen Rettung von Kitesch und das Berichten der Muromer Fürstin Fevronija stützte, schuf er eine eigenartige Utopie über die Möglichkeit, das Glück nicht im Paradies, sondern auf der Erde zu erreichen. Zusammen mit seinem talentierten Librettisten V. I. Belskij erweiterte und vertiefte der Komponist das Thema der alten Überlieferung, brachte in dessen Interpretation einen sozialen Sinn hinein (die Gestalt des Grischka Kuter'ma) und die erhabene realistische Wahrheit.

Parsifal gehörte nicht zu Rimskij-Korsakovs Lieblingswerken. Er verzichtete 1902 auf die Reise nach Bayreuth, wo das Mysterium aufgeführt wurde. Der russische Komponist studierte aufmerksam die Partitur von *Parsifal* und besuchte Konzerte, in deren Programmen Ausschnitte von Wagners Orchesterwerken aufgeführt wurden. Wie dies Rimskij-Korsakovs Anmerkungen auf den Librettoseiten vom *Parsifal* zeigen, hat ihn vieles gestört. Rimskij-Korsakov ist Wagners Deutung der Buße durch Selbstaufopferung eines anderen Menschen fremd geblieben. Für seine Verbrechen kann nur der Sünder selbst, und nur er, durch Buße und Gewissensleiden die Vergebung erlangen. Es störte Rimskij-Korsakov auch, daß Amfortas, wie ihm schien, im größeren Maße physische und nicht moralische Leiden ertragen mußte.

Der gedankliche Gehalt von *Kitesch* und *Parsifal* wie auch deren geistiges Umfeld stehen sich in vielerlei Hinsicht im Kontrast gegenüber. Unterschiedlich ist auch die Deutung des grundlegenden religiösen Themas. Sowohl in *Kitesch* als auch in *Parsifal* vollzieht sich das Wunder der Errettung. Der vom Himmel "Durch Mitleid wissend der reine Tor" gesandte Auserwählte besiegt die sinnliche Versuchung und gibt dem Reich des Grals den durch Amfortas Verschulden verlorengangenen heiligen Speer wieder. Dies ist Parsifal: Er vernichtet die Macht des bösen Zauberers Klingsor, rettet die Seele der reumütigen Sünderin Kundry und wird zum Lohn für seine Heldentat zum Herrscher des Grals. Sein Lebensweg ist von oben vorgezeichnet.

In der Musik und im Text von *Parsifal* herrscht bis zur Wiederkehr des Helden mit dem geretteten Speer erhabene Trauer, das Finale hat den feierlich erhabenen Charakter einer Kirchenhymne. Das Reich des Grals ist eine Heimstätte der Auserwählten, die in ein kontemplatives Gebet vertieft sind.

Die in Rimskij-Korsakovs Oper herrschende geistige Atmosphäre steht im Kontrast zu *Parsifal*. Dies ist die heitere Welt der Fevronija als Trägerin der Hauptidee der Komposition – der Welt der Freude, des Glücks, der von Gott geschaffenen harmonischen Einheit des Menschen und der Natur.

Der kompositorische Aufbau des Werkes und vor allem die Entwicklung der Bühnengestalt der Fevronija ist eine kontinuierliche Bewegung von dem durch die feindliche Invasion verursachten Leiden – zur Erlangung der höchsten Freude und des Glücks. Als Ergebnis der ganzen Opernentwicklung klingen die letzten Worte des Chores: *Die Freude währet ewig*.

Das Reich des Grals ist eine geschlossene halbklosterliche Welt der Askese, Entsagung der Alltagsfreuden, die nur den Eingeweihten zugänglich ist.

Der große Kitesch dagegen ist eine "wohltröstliche Zufluchtsstätte für alle Leidende und Dürstende", d.h. für die, die außerhalb dieser Stadt wohnen. Und in das durch das Wunder gerettete Kitesch ist der Zugang für jeden offen, dessen Seele nicht entzweit ist und der nach Rettung sucht. Selbst Kuter'ma, der aus Feigheit den Verrat begangen hat, darf in die heilige Stadt eingehen, nachdem er durch Reue sein Verbrechen gesühnt hat. Das bedeutet aber keine Generalabsolution.

Die moralische Heldentat von Fevronija und der heldenhafte Tod ihres Bräutigams, des Fürstensohns Vsevolod, und seiner Kriegsgefangenschaft wenden die fatalen Folgen des Verbrechens von Kuter'ma ab.

Unermeßlich ist das Verbrechen des Verräters, das die Feinde zu dem großen Kitesch führte. Doch qualvoll und freudlos war auch sein Leben, schrecklich die Qualen des Gewissens, die ihn zum Wahnsinn trieben. Wir wissen nicht, ob Kuter'ma in dem unsichtbaren Kitesch Aufnahme findet. Wesentlich ist, daß Fevronija, die Freude und Glück erlangt, auch denjenigen nicht vergißt, der sein Leben unter der Macht des bösen Ungemachs verbracht hat. Fevronija ist überzeugt, daß das Böse und die Trübsal schnell vergehen, das Gute aber währet ewig.

Jeder Versuch, die Bühnenhelden Fevronija und Parsifal gleichzusetzen, ist künstlich. Sie stehen zueinander in jeder Hinsicht in Kontrast. Parsifal tötet im 1. Akt sinnlos einen heiligen Schwan, während Fevronija im Wald die verwundeten Vögel und Tiere füttert und verarztet. Parsifal wird zuteil, das Gefühl des Mitleids zu erfahren, während Fevronija alles Lebende liebt und das Mitleid ein Derivat der Liebe ist.

Im Unterschied zu Parsifal, der von Gott vorbestimmt ist, dem Reich des Grals den vom Zauberer Klingsor geraubten heiligen Speer zurückzugeben und Amfortas zu heilen, handelt Fevronija frei und gehorcht nur der Pflicht der Liebe und des Glaubens. Ihr Gebet dafür, daß die Stadt für den Feind unsichtbar wird, geht in Erfüllung. In dem Augenblick, in dem der Untergang von Kitesch unabwendbar erscheint, geschieht das Wunder, und nach dem musikalischen Thema des Gebets verhüllt der goldene Nebel Kitesch und macht die Stadt unsichtbar.

Der Professor der Petersburger Universität, der Philosoph I. N. Lapschin, ein Freund Rimskij-Korsakovs und Bel'skijs, verwies in seinem Vergleich des künstlerischen Inhalts von Kitesch und Parsifal darauf, daß im Mysterium von Wagner eine dualistische Grund-Antithese des Himmels und der Erde vorhanden sei, während bei Rimskij-Korsakov das Göttliche und das Irdische vereint sind.

Der Glaube an den Triumph der göttlichen Gerechtigkeit bestimmt das Leben von Fevronija. Doch gibt es in diesem Glauben keine Andeutung eines kirchlichen Rituals. Mehr noch, Fevronija geht nicht in die Kirche und auch nicht zur Beichte, bleibt aber trotzdem eine echte

Christin. Der Tempel, in dem sie betet, ist der Wald, die Natur. Zum Königssohn Vsevolod gewandt, spricht sie:

"Ist Gott denn nicht überall?
Wir halten Tag und Nacht den Sonntagsgottesdienst,
Am Tag leuchtet uns die klare Sonne,
Nachts die Sterne, die wie Kerzen wärmen.
Die Vögel, die Tiere, allerlei Odem
Singen dem schönen Lichte Gottes ein Loblied."

Fevronija und mit ihr die ganze Natur lobsingen der Einheit von Himmel und Erde:

"Dir sei Ehre in Ewigkeit, Du leuchtender Himmel,
Des Herrn Gott Thron ist wundersam erhaben,
Die gleiche Ehre gebührt Dir, Mutter Erde,
Du bist Gottes festes Postament!"

Im Unterschied zu *Parsifal* gibt es in *Kitesch* keine Eucharistie, kein Brudermahl als Nachahmung des geheimen Abendmahls. Als eine Art Antithese dazu dient eine der Episoden aus dem letzten Akt von Rimskij-Korsakovs Oper.

Der von Fevronija auferweckte Fürstensohn Vsevolod zieht aus seiner Kleidung "ein Stück Brot hervor und reicht es seiner Braut":

"Wer von unserem Brot gegessen hat,
Der hat an der ewigen, ewigen Freude teil."

Fevronija zerbröckelt das Brot und teilt es mit den Vögeln. Das Wort "teilhaben" hat hier eine besondere Bedeutung. Das vom Fürstensohn gereichte Brot ist eine Hostie, ein Kommuniionsbrötchen. Gleichzeitig ist es eine Nahrung für die ausgehungerte und durch die lange Wanderung erschöpfte Fevronija, der noch ein langer Weg bis zu dem unsichtbaren Kitesch bevorsteht.

Indem sie das Brot mit den Vögeln teilt, läßt Fevronija sie an dem *Brudermahl* im höchsten Sinn dieses Wortes teilnehmen. Darin verschmilzt sich in der Tat das Irdische und das Himmlische.

Im letzten Akt von *Kitesch*, der das Fest des Glücks darstellt, herrscht nun Freude und Licht. Fevronija, die schon im 1. Akt das kommende Aufblühen der Natur und das Triumphieren des Glücks vorherieht, geht zurecht in das unsichtbare *Kitesch* ein, das durch Gebet gerettet wurde.

Trotz des grundlegenden künstlerischen Unterschieds der *Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch* und dem *Parsifal* kann man eine gewisse Parallelität dieser beiden Werke nicht verleugnen. Selbst wenn Rimskij-Korsakov bestrebt gewesen wäre, an Wagners *Mysterium* vorbeizugehen, - er hätte es nicht geschafft. So erstaunlich nahe sind sich die Ideen des Glockengeläuts in *Kitesch* und *Parsifal*, so wesentlich ihre Rollen in deren musikalischer Dramaturgie. Diese Ähnlichkeit ist nicht zufällig, sondern gewollt. Die Funktion des Glockengeläuts ist in beiden Werken sowohl verwandt als auch konträr. Für Rimskij-Korsakov wäre es ein leichtes, eine eigenständige musikalische Lösung dieser Aufgabe zu finden. Erinnern wir nur an das euphorische Glockengeläut in der Ouvertüre *Freudiges Fest (Russische Ostern)* oder die Instrumentierung der Krönungsszene von Boris Godunov in Musorgskijs Oper in Rimskij-Korsakovs Orchesterausgabe. Der russische Komponist hat Wagners Kunstgriff mit der Verknüpfung zweier absteigenden Quartan bewußt aufgenommen, um zu zeigen, daß dieser auch zur Lösung anderer künstlerischer Aufgaben dienen kann.

Das Glockengeläut klingt im *Parsifal* feierlich und erhaben. Bei Rimskij-Korsakov ist es sowohl ähnlich als auch im Kontrast dazu. In Kuter'mas Bewußtsein, *Kitesch* verraten zu haben, läuten die Glocken verzerrt, als ein schrecklicher Vorwurf an den Verbrecher.

Zweifellos ist die Szene des *Eingehens in das unsichtbare Kitesch* analog der Prozession von Gurnemanz und Parsifal in Grals Heiligtum geschaffen worden. Eine gewisse Analogie kann man auch zwischen der Szene der Verwandlung der Natur im ersten und im letzten Akt von *Kitesch* und dem Karfreitag in *Parsifal* feststellen. I. Lapschin verweist jedoch zurecht darauf, daß die Deutung der Natur in *Parsifal* gegenüber der in *Kitesch* im Kontrast steht. Fevronija und Parsifal empfinden die Schönheit der Landschaft unterschiedlich. Nach Worten des russischen Philosophen ist die Landschaft in *Parsifal* feierlich-traurig; für Fevronija ist sie von Freude und Licht erfüllt. Deswegen hat sich Rimskij-Korsakov bei der Schaffung einer Parallele zum *Wunder des Heiligen*

Karfreitags (Parsifal) dem idyllischen Bild des Waldrauschens in *Siegfried* zugewandt.

Indem Rimskij-Korsakov seine Oper schuf, bezog er sie, wie wir sehen, nicht nur auf *Parsifal*, sondern auch auf andere Werke von Wagner. Man könnte Beispiele bringen, wo Rimskij-Korsakov Wagners Bühnengestalten und Bühnensituationen umdeutete: so der Sängerbewerb im *Tannhäuser* und der Wettbewerb fremdländischer Gäste in *Sadko*; der Monolog der sterbenden Snegurotschka *Glückseligkeit und der Tod* und die Finale aus *Tristan und Isolde*. Möglicherweise wurde der Streit der Tatarenhelden Berdjai und Burundai um Fevronija, wo der eine den anderen tötet, in gewisser Weise durch die Streitszene von Fafner und Fasolt um Freia und dem Besitz des Goldes der Nibelungen angeregt usw.

Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch setzt den für Rimskij-Korsakov langwierigen und fruchtbaren Streit mit Wagner fort und schließt ihn ab. Von einem Sieg des einen Künstlers über den anderen kann hier keine Rede sein. Eins ist jedoch unstrittig: gäbe es keinen *Parsifal*, wäre auch *Kitesch* anders geschrieben.

Bei allem Unterschied der *Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch* und der *Jungfrau Fevronija* einerseits und dem *Parsifal* andererseits stellen beide eine musikalische Utopie über die Errettung der Welt von Bosheit und Gewalt dar.

Und ist das nicht ein Grund dafür, daß die Glocken von Rimskij-Korsakov und von Wagner gemeinsam so harmonisch – fast unisono – läuten?