

Parsifal

Richard Wagner



Parsifal

Bühnenweihfestspiel in drei Aufzügen
Text und Musik von Richard Wagner

Uraufführung
26. Juli 1882
Festspielhaus, Bayreuth

Berliner Erstaufführung
1. Januar 1914
Deutsches Opernhaus (Charlottenburger Oper)

Premiere der Neuinszenierung
→ 28. März 2015
Staatsoper Unter den Linden
im Schiller Theater

Inhalt

6	Handlung von Dmitri Tcherniakov
9	Synopsis by Dmitri Tcherniakov
12	Grundböse Arbeit – Unerhörter Genuss Richard Wagner an Mathilde Wesendonck
18	In Sehnsucht nach dem Gral von Elena Vereschagina, Tatiana Vereschagina
34	Zur Partitur des <i>Parsifal</i> von Theodor W. Adorno
40	Studien zur <i>Parsifal</i> -Rezeption von Constantin Floros
50	Kundrys Kuss von Slavoj Žižek
54	Was Ist der Grâl? von Adolf Muschg
56	Rettung für die Bruderschaft? von Vladimir Sorokin
62	Erlösung dem Erlöser? von Philip Dick
72	Zeittafel
80	Produktionsfotos
109	Produktionsteam und Premierenbesetzung
110	Impressum

Handlung

An einem verlassenem Ort lebt die Männergemeinschaft der Gralsritter. Sie haben sich strenge Askese auferlegt und ihr gesamtes früheres Leben hinter sich gelassen für ihren heiligen Dienst. Sie glauben, sie könnten Unsterblichkeit erlangen.

Gurnemanz erzählt den jungen Mitgliedern der Bruderschaft die Geschichte der Gründung und des Aufstiegs der Gemeinschaft, die vor vielen Jahren von Titurel gegründet wurde. Titurel hütet seit Anbeginn zwei Reliquien: den Kelch, aus dem Jesus Christus beim Letzten Abendmahl trank, und den Speer, der ihn am Kreuz durchbohrte.

Titurels Sohn Amfortas wurde verwundet, als er gegen Klingsor zog, der aus der Bruderschaft vertrieben wurde und sich seitdem an den Gralsrittern rächt. Schuld an Amfortas' Niederlage war laut Gurnemanz dessen Leidenschaft für eine schöne Frau, die Klingsor ihm geschickt habe. Klingsor hat den heiligen Speer geraubt und Amfortas damit eine nicht heilende Wunde zugefügt. Seitdem leidet Amfortas unmenschliche Qualen.

Kundry bringt einen wundertätigen Balsam, sie versucht alles, um Amfortas' Leiden zu lindern. Doch heilen kann die Wunde laut einer Prophezeiung nur ein „reiner Tor, durch Mitleid wissend“.

Die Ritter nehmen einen fremden Jüngling gefangen, der einen Schwan erschossen hat. Gurnemanz tadelt ihn für die Tat. Der Jüngling kann keine Auskunft über sich geben, er weiß nicht einmal seinen Namen. Er erinnert sich nur an seine Mutter, mit der er im Wald lebte und die er verlassen hat. Kundry erklärt, seine Mutter sei tot. Diese Nachricht erschüttert den Jüngling.

Gurnemanz hofft, in ihm den „reinen Toren“ gefunden zu haben, und führt ihn in die Bruderschaft ein. Parsifal erlebt die Verrichtung des heiligen Dienstes mit. Titurel fordert seinen Sohn auf, das Amt zu verrichten, das Amfortas jedes Mal grausames Leiden beschert. Amfortas quält die Wunde, noch mehr aber das Bewusstsein seiner Sünde.

Die Gralsritter glauben, dieses Ritual sei das Einzige, das sie nähre und am Leben erhalte.

Doch Parsifal versteht nicht, was er sieht, und Gurnemanz jagt ihn davon.

Erster Aufzug

Zweiter Aufzug

Der einst von den Gralsrittern vertriebene und deshalb gekränkte Klingsor hat sich ein eigenes Reich geschaffen, wo er mit lauter Frauen lebt, seinen zahllosen Töchtern, den Blumenmädchen.

Im ständigen Krieg gegen die Gralsritter setzt er alles daran, sie zu diskreditieren und die Bruderschaft zu zerstören.

Klingsor verlangt von seiner Tochter Kundry, ihm erneut zu helfen: Sie soll Parsifal ebenso verführen wie einst Amfortas. Parsifal soll seine Reinheit einbüßen, damit er Klingsor nicht mehr gefährlich werden kann.

Kundry weigert sich verzweifelt.

Parsifal nähert sich Klingsors Reich. Die Blumenmädchen umringen Parsifal und treiben mit ihm ihr übermütiges Spiel.

Kundry bittet die spielenden Mädchen, sie mit Parsifal allein zu lassen. Sie nennt ihn bei seinem Namen, erinnert ihn an seine Vergangenheit, erzählt ihm von seiner Mutter. Davon, wie sehr Herzeleide ihren Sohn liebte, wie schwer sie unter seinem Weggang von zu Hause litt und schließlich starb, ohne ihren Sohn Parsifal noch einmal wiederzusehen. Erschüttert gibt sich Parsifal die Schuld am Tod der Mutter. Er ist verzweifelt.

Um den aufgewühlten Parsifal zu trösten, öffnet Kundry ihm ihre Arme. Erschreckt von der in ihm erwachten Leidenschaft, reißt Parsifal sich aus Kundrys Armen los, erinnert sich rasend an Amfortas' Wunde und schreit, eine solche Wunde brenne nun auch in ihm.

Betroffen versucht Kundry, Parsifal aus seiner Verwirrung zu reißen, doch er ist besessen von der Idee, den Gral aus Amfortas' sündig befleckten Händen zu befreien.

Kundry bittet um Verständnis und Mitgefühl, doch Parsifal stößt sie zornig und angewidert von sich, betrachtet sie als Hure und Frevlerin. Um Parsifal Einhalt zu gebieten, ruft Kundry um Hilfe.

Klingsor eilt herbei, um Parsifal mit dem Speer zu töten, der Amfortas die Wunde geschlagen hat, doch Parsifal entreißt Klingsor den Speer und vernichtet Klingsor und dessen Reich.

Viel Zeit ist vergangen.

Die Gemeinschaft der Gralsritter ist zerfallen. Der alte Titurel ist gestorben. Die Ritter versammeln sich nicht mehr zum heiligen Dienst, der Gral ruht verschlossen in seinem Schrein.

Gurnemanz leidet sehr unter dem Geschehenen und hat die Gemeinschaft verlassen.

Plötzlich findet er Kundry, die ohnmächtig auf dem Boden liegt. Gurnemanz weckt sie. Kundry ist voller Demut. Sie ist gekommen, um zu dienen.

Ein Fremder erscheint. Gurnemanz und Kundry erkennen in ihm nicht gleich Parsifal.

Parsifal hat den heiligen Speer bei sich. Gurnemanz triumphiert: Die Prophezeiung hat sich erfüllt, das Heiligtum ist zurückgebracht, die Bruderschaft kann mit Parsifal an der Spitze wieder auferstehen.

Die Gralsritter versammeln sich zum heiligen Dienst, denn wegen des Todes seines Vaters hat Amfortas versprochen, die Qualen noch ein letztes Mal auf sich zu nehmen. Doch plötzlich weigert er sich. Er bittet um den Tod als einzige Erlösung von seiner Qual.

Parsifal gibt Amfortas den verlorenen Speer zurück.

Dmitri Tcherniakov

Dritter Aufzug

Synopsis

Act one

The all-male order of the Grail Knights lives in a forsaken location, subjecting themselves to a life of strict asceticism and giving up their former lives for the holy service. They believe they can achieve immortality. Gurnemanz tells the younger members of the brotherhood the story of the founding and the rise of the community, founded many years ago by Titurel. Since its founding, Titurel has been the guard of two relics, the chalice from which Jesus Christ drank at the Last Supper and the spear used to wound him on the cross.

Titurel's son Amfortas was wounded in a fight against Klingsor, who was driven from the brotherhood and since then has been seeking vengeance against the Grail Knights. The reason for Amfortas' defeat, according to Gurnemanz, was his passion for a beautiful woman that Klingsor sent him. Klingsor stole the holy spear and injures Amfortas with a wound that refuses to heal. Since then, Amfortas has been suffering inhumane tortures.

Kundry brings a miraculous balsam, she tries everything to ameliorate Amfortas' suffering. But the wound, according to prophecy, can only be healed by a "pure fool, enlightened by compassion".

The Knights take a foreign youth, who has shot a swan, prisoner, and Gurnemanz scolds him for his deed. The youth cannot provide any information about himself: he doesn't even know his own name. He only remembers his mother, with whom he lived in the forest and whom he left behind. Kundry explains to him that his mother is dead, and the news shocks the young man.

Gurnemanz hopes to have found the "pure fool", and introduces him to the brotherhood. Parsifal partakes in the holy rituals. Titurel calls on his son to complete the ritual, which causes Amfortas great suffering every time. Amfortas is tortured not just by wound, but even more by an awareness of his sin.

The Grail Knights believe that this ritual is the only thing that nourishes them and keeps them alive.

But Parsifal does not understand what he sees, and Gurnemanz dismisses him.

Klingsor, who was driven away by the Grail Knights and is therefore seeking vengeance, has created a realm of his own, where he lives with many women, his countless daughters, the Flower Maidens. In constant war with the Grail Knights, he tries anything to discredit them and destroy the brotherhood.

Klingsor asks his daughter Kundry to help him: she should seduce Parsifal as she once seduced Amfortas. Parsifal should lose his purity, so that he is no longer a danger for Klingsor. Kundry refuses in despair. Parsifal approaches Klingsor's realm. The Flower Maidens surround Parsifal and play their boisterous games.

Kundry asks the maidens to leave her alone with Parsifal. She calls him by name, reminds him of his past, tells him of his mother, how much Herzeleide loved her son, how she suffered from his departure and finally died without seeing her son once more. Parsifal thinks he is guilty of his mother's death and despairs.

To comfort the distraught Parsifal, Kundry opens her arms to him. Horrified by the passion he suddenly feels, Parsifal tears himself from Kundry's arms, frantically recalls Amfortas' wound and screams that now such a wound burns within him.

Kundry tries to free Parsifal of his confusion, but he is possessed by the idea of freeing the grail from Amfortas' sinful hands.

Kundry asks for understanding and compassion, but Parsifal rejects her in anger and disgust, calling her a whore and a reveler. To stop Parsifal, Kundry cries out for help.

Klingsor rushes in to strike Parsifal with the spear that gave Amfortas his wound, but Parsifal rips the spear from Klingsor's hands and destroys Klingsor and his realm.

Act two

Act three

Many years have past.

The order of the Holy Grail has disintegrated. Old Titurel has died. The Knights no longer gather for Holy service, the Grail lies hidden in its shrine.

Gurnemanz suffers greatly from what has happened, and has left the community.

Suddenly, he finds Kundry lying unconscious on the floor. Gurnemanz awakens her. Kundry is full of humility, she has come to serve.

A stranger appears. Gurnemanz and Kundry fail to recognize him as Parsifal.

Parsifal is carrying the holy spear with him. Gurnemanz triumphs: the prophecy has been fulfilled, the sacred relics have been returned, and the brotherhood can rise again with Parsifal as its leader.

The Grail Knights meet for Holy service, and due the death of his father, Amfortas promised to take up the suffering one last time. But suddenly he refuses, and asks for death as the only redemption from his suffering.

Parsifal returns the lost spear to Amfortas.

Dmitri Tcherniakov

Grundböse Arbeit – Unerhörter Genuss

Richard Wagner an Mathilde Wesendonck

Innerhalb nur eines knappen Jahres wandelte sich Wagners Haltung zum Sujet des *Parsifal* und dessen Möglichkeiten einer Umsetzung von regelrechtem Unwillen dem Stoff gegenüber zu heller Begeisterung. In zwei Briefen des Komponisten an Mathilde Wesendonck lässt sich dieser Umschwung anschaulich nachverfolgen.

Luzern, 29./30. Mai 1859

Das hat mich auch allerneuestens wieder gegen den *Parzival* gestimmt. Es ging mir kürzlich nämlich wieder auf, daß dies wieder eine grundböse Arbeit werden müsse. Genau betrachtet ist Amfortas der Mittelpunkt und Hauptgegenstand. Das ist denn nun aber keine üble Geschichte das. Denken Sie um Himmels willen was da los ist! Mir wurde das plötzlich schrecklich klar: es ist mein Tristan des dritten Aktes mit einer undenklichen Steigerung. Die Speerwunde und wohl noch eine andre – im Herzen, kennt der Arme in seinen fürchterlichen Schmerzen keine andre Sehnsucht als die, zu sterben; dies höchste Labsal zu gewinnen, verlangt es ihn immer wieder nach dem Anblick des Grales, ob der ihm wenigstens die Wunden schlösse, denn alles andre ist ja unvernünftig, nichts – nichts vermag zu helfen: – aber der Gral gibt ihm immer nur das eine wieder, eben daß er nicht sterben kann; gerade sein Anblick vermehrt aber nur seine Qualen, indem er ihnen noch Unsterblichkeit gibt. Der Gral ist nun, nach meiner Auffassung, die Trinkschale des Abendmahles, in welcher Joseph von Arimathia das Blut des Heilands am Kreuze auffing. Welche furchtbare Bedeutung gewinnt nun hier das Verhältnis des Amfortas zu diesem Wunderkelch; er, mit derselben Wunde behaftet, die ihm der Speer des Nebenbuhlers in einem leidenschaftlichen Liebesabenteuer geschlagen, – er muß zu seiner einzigen Labung sich nach dem Segen des Blutes sehnen, das einst aus der gleichen Speerwunde des Heilands floß, als dieser, weltentsagend, welterlösend, weltleidend am Kreuze schmachtete! Blut um Blut, Wunde um Wunde – aber hier und dort, welche Kluft zwischen diesem Blute, dieser Wunde! Ganz hingerissen, ganz Anbetung, ganz Entzückung bei der wundervollen Nähe der Schale, die im sanften, wonnigen Glanze sich rötet, gießt sich neues Leben durch ihn aus – und der Tod kann ihm nicht nahen! Er lebt, lebt von neuem, und furchtbarer als je brennt die unselige Wunde ihm auf, seine Wunde! Die Andacht wird ihm selbst zur Qual! Wo ist Ende, wo Erlösung? Leiden der Menschheit in alle Ewigkeit fort! – Wollte er im Wahnsinn der Verzweiflung sich gänzlich vom Gral abwenden, sein Auge vor ihm schließen? Er möchte es, um sterben zu können. Aber – er selbst, er ward zum Hüter des Grales bestellt; und nicht eine blinde äußere Macht bestellte ihn dazu, – nein! weil er so würdig war, weil keiner wie er tief und innig das Wunder des Grales erkannt, wie noch jetzt seine ganze Seele endlich immer wieder nach dem Anblicke drängt, der ihn in Anbetung vernichtet, himmlisches Heil mit ewiger Verdammnis gewährt!

Und so etwas soll ich noch ausführen? und gar noch Musik dazu machen? – Bedanke mich schönstens! Das kann machen wer Lust hat; ich werde mir's bestens vom Halse halten!

Es mag das jemand machen, der es so à la Wolfram ausführt; das tut dann wenig und klingt am Ende doch nach etwas, sogar recht hübsch. Aber ich nehme solche Dinge viel zu ernst. Sehen sie doch, wie leicht sich's dagegen schon Meister Wolfram gemacht! Daß er von dem eigentlichen Inhalte rein gar nichts verstanden, macht nichts aus. Er hängt Begegnis an Begegnis, Abenteuer an Abenteuer, gibt dem Gralsmotiv kuriose und seltsame Vorgänge und Bilder, tappt herum und läßt dem Ernstgewordenen die Frage, was er denn eigentlich wollte? Worauf er antworten muß, ja, das weiß ich eigentlich selbst nicht mehr wie der Pfaffe sein Christentum, das er ja auch am Meßaltar aufspielt, ohne zu wissen, um was es sich dabei handelt. – Es ist nicht anders. Wolfram ist eine durchaus unreife Erscheinung, woran allerdings wohl großenteils sein barbarisches, gänzlich konfuses, zwischen dem alten Christentum und der neueren Staatenwirtschaft schwebendes Zeitalter schuld. In dieser Zeit konnte nichts fertig werden; Tiefe des Dichters geht sogleich in wesenloser Phantasterei unter. Ich stimme fast jetzt Friedrich dem Großen bei, der bei der Überreichung des Wolfram dem Herausgeber antwortete, er solle ihn mit solchem Zeuge verschont lassen! – Wirklich, man muß nur einen solchen Stoff aus den echten Zügen der Sage sich selbst so innig belebt haben, wie ich dies jetzt mit dieser Gralsage tat, und dann einmal schnell übersehen, wie so ein Dichter, wie Wolfram, sich dasselbe darstellte – was ich jetzt mit Durchblätterung Ihres Buches¹ tat –, um sogleich von der Unfähigkeit des Dichters schroff abgestoßen zu werden. (Schon mit dem Gottfried v. Straßburg ging mir's in bezug auf *Tristan* so.) Nehmen Sie nur das eine, daß dieser oberflächliche „Tiefsinnige“ unter allen Deutungen, welche in den Sagen der Gral erhielt, grade die nichtssagendste sich auswählt. Daß dieses Wunder ein kostbarer Stein sein sollte, kommt allerdings in den ersten Quellen, die man verfolgen kann, nämlich in den arabischen der spanischen Mauren, vor. Leider bemerkt man nämlich, daß alle unsre christlichen Sagen einen auswärtigen, heidnischen Ursprung haben. Unsre verwundert zuschauenden Christen erfuhren nämlich, daß die Mauren in der Kaaba zu Mekka (aus der vormohammedanischen Religion stammend) einen wunderbaren Stein (Sonnenstein – oder Meteorstein – allerdings vom Himmel gefallen) verehrten. Die Sagen von seiner Mirakelkraft fassten bald aber die Christen auf ihre Weise auf und brachten das Heiligtum mit dem christlichen Mythos in Berührung, was andererseits dadurch erleichtert ward, daß eine alte Sage in Südfrankreich bestand, dorthin habe sich einst Joseph von Arimathia mit der heiligen Abendmahlsschale geflüchtet, was

¹ Es handelt sich um die Übersetzung des *Parzival* Wolframs von Eschenbach, die Albert Schulz unter dem Pseudonym San Marte zum ersten Mal 1836 veröffentlicht hat.

ganz mit dem Reliquienenthusiasmus der ersten christlichen Zeit stimmt. Nun erst kam Sinn und Verstand hinein, und wirklich bewundere ich mit völligem Entzücken diesen schönen Zug christlicher Mythenbildung, der das tiefstinnigste Symbol erfand, das je noch als Inhalt des sinnlich-geistigen Kernes einer Religion erfunden werden konnte. Wen schauert es nicht von den rührendsten und erhabensten Gefühlen, davon zu hören, daß jene Trinkschale, aus der der Heiland seinen Jüngern den letzten Abschied zutrank, und in der endlich das unverilgbare Blut des Erlösers selbst aufgefangen und aufbewahrt ward, vorhanden sei, und wem es beschieden, dem Reinen, der könne es selbst schauen und anbeten. Wie unvergleichlich! Und dann die doppelte Bedeutung des einen Gefäßes, als Kelch auch beim heiligen Abendmahl –, offenbar dem schönsten Sakramente des christlichen Kultus! Daher denn auch die Sage, daß der Gral (Sang Réal) (daraus Sanct Gral) die fromme Ritterschaft einzig ernähre, und zu den Mahlzeiten er Speise und Trank gewähre. – Und dies alles nun so sinnlos unverstanden von unsrem Dichter, der eben nur für den Gegenstand die schlechten französischen Ritterromane seiner Zeit hernahm und ihnen nachschwatzte wie ein Star! Schließen Sie hieraus auf alles übrige! Schön sind nur einzelne Schilderungen, in denen überhaupt die mittelalterlichen Dichter stark sind: da herrscht schön empfundene Anschaulichkeit. Aber ihr Ganzes bleibt immer wüst und dumm. Was müßte ich nun mit dem Parzival alles anfangen! Denn mit dem weiß Wolfram nun auch gar nichts: seine Verzweiflung an Gott ist albern und unmotiviert, noch ungenügender seine Bekehrung. Das mit der „Frage“ ist so ganz abgeschmackt und völlig bedeutungslos. Hier müßte ich also rein alles erfinden. Und noch dazu hat's mit dem Parzival eine Schwierigkeit mehr. Er ist unerlässlich nötig als der ersehnte Erlöser des Amfortas: soll Amfortas aber in das wahre, ihm gebührende Licht gestellt werden, so wird er von so ungeheuer tragischem Interesse, daß es fast mehr als schwer wird, ein zweites Hauptinteresse gegen ihn aufkommen zu lassen, und doch müßte dieses Hauptinteresse sich dem Parzival zuwenden, wenn er nicht als kalt lassender Deus ex machina eben nur schließlich hinzutreten sollte. Somit ist Parzivals Entwicklung, seine erhabenste Läuterung, wenn auch prädestiniert durch sein ganzes sinniges, tief mitleidsvolles Naturell, wieder in den Vordergrund zu stellen. Und dazu kann ich mir keinen breiten Plan wählen, wie er dem Wolfram zu Gebote stand: ich muß alles in drei Hauptsituationen von drastischem Gehalt so zusammendrängen, daß doch der tiefe und verzweigte Inhalt klar und deutlich hervortritt; denn so zu wirken und darzustellen, das ist nun einmal meine Kunst. Und – solch eine Arbeit sollte ich mir noch vornehmen? Gott soll mich bewahren! Heute nehme ich Abschied von diesem unsinnigen Vorhaben; das mag Geibel machen, und Liszt mag's komponieren!

Mit der Musik ist nun
aber eine Allmacht
gewonnen, gegen
welche die Dichter
jener so wundervoll
suchenden, strebsamen
Entwicklungsepoche
mit ihren Arbeiten sich
doch nur wie Skizzen-
zeichner verhielten. [...] in der Musik wird aller
Begriff Gefühl; das zehrt
und brennt, bis es zur
hellen Flamme kommt,
und das neue wunder-
bare Licht auflachen
kann!

Richard Wagner an Mathilde Wesendonck, Dezember 1858

Paris, Anfang April 1860

Viel ist wieder der *Parzival* in mir wach gewesen; ich sehe immer mehr und heller darin; wenn alles einmal ganz reif in mir ist, muß die Ausführung dieser Dichtung ein unerhörter Genuß für mich werden. Aber da können noch gute Jahre darüber hingehen! Auch möchte ich's einmal bei der Dichtung allein bewenden lassen. Ich halte mir's fern, solange ich kann, und beschäftige mich damit nur, wenn mir's mit aller Gewalt kommt! Dann läßt mich dieser wunderbare Zeugungsprozeß aber mein ganzes Elend vergessen. – Soll ich davon plaudern? Sagte ich Ihnen schon einmal, daß die fabelhaft wilde Gralsbotin ein und dasselbe Wesen mit dem verführerischen Weibe des zweiten Aktes sein soll? Seitdem mir dies aufgegangen, ist mir fast alles an diesem Stoffe klar geworden. Dies wunderbar grauenhafte Geschöpf, welches den Gralsrittern mit unermüdlichem Eifer sklavenhaft dient, die unerhörtesten Aufträge vollzieht, in einem Winkel liegt und nur harrt, bis sie etwas Ungemeines, Mühvolles zu verrichten hat, – verschwindet zuzeiten ganz, man weiß nicht wie und wohin?

Dann plötzlich trifft man sie einmal wieder, furchtbar erschöpft, elend, bleich und grauenhaft: aber von neuem unermüdlich, wie eine Hündin dem heiligen Grale dienend, vor dessen Rittern sie eine heimliche Verachtung blicken läßt: ihr Auge scheint immer den Rechten zu suchen, – sie täuschte sich schon – fand ihn aber nicht. Aber was sie sucht, das weiß sie eben nicht: es ist nur Instinkt.

Als Parzival, der Dumme, ins Land kommt, kann sie den Blick nicht von ihm abwenden: Wunderbares muß in ihr vorgehen; sie weiß es nicht, aber sie heftet sich an ihn. Ihm graust es – aber auch ihn zieht es an: er versteht nichts. (Hier heißt's – Dichter, schaffe!) Nur die Ausführung kann hier sprechen! – Doch lassen Sie sich andeuten und hören Sie so zu, wie Brünhilde dem Wotan zuhörte. – Dieses Weib ist in einer unsäglichen Unruhe und Erregung: der alte Knappe hat das früher an ihr bemerkt, zu Zeiten, ehe sie kurz darauf verschwand. Diesmal ist ihr Zustand auf das höchste gespannt. Was geht in ihr vor? Hat sie Grauen vor einer abermaligen Flucht, möchte sie ihr enthoben sein? Hofft sie – ganz enden zu können? Was hofft sie von Parzival? Offenbar heftet sie einen unerhörten Anspruch an ihn? – Aber alles ist dunkel und finster: kein Wissen, nur Drang, Dämmern? – In einem Winkel gekauert wohnt sie der qualvollen Szene des Amfortas bei: sie blickt mit wunderbarem Forschen (sphinxartig) auf Parzival. Der – ist auch dumm, begreift nichts, staunt – schweigt. Er wird hinausgestoßen. Die Gralsbotin sinkt kreischend zusammen; dann ist sie verschwunden. (Sie muß wieder wandern.)

Nun raten Sie, wer das wunderbar zauberische Weib ist, die Parzival in dem seltsamen Schlosse findet, wohin sein ritterlicher Mut ihn führt? Raten Sie, was da vorgeht, und wie alles da wird. Heute sage ich Ihnen nicht mehr!

In Sehnsucht nach dem Gral

von
Elena
Vereschagina,
Tatiana
Vereschagina

Russischer *Parsifal*

Die Exklusivität des *Parsifal* in den ersten 30 Jahren seiner Existenz, die sich im berühmten Aufführungsverbot außerhalb Bayreuths zeigte, hat sich paradoxerweise in eine Art Demokratismus verwandelt. Jeder, der sich das Bühnenweihfestspiel ansehen wollte, musste eine Reise oder eher eine Wallfahrt zu den Festspielen unternehmen, die die mustergültige Aufführungstradition bewahrten. Russen waren keine Ausnahme. In den verschiedenen Jahren zählten zu den Festspielgästen Valentin Serow, Konstantin Stanislawski, Eduard Naprawnik, Viktor Kolomijzow, Wladimir Belski, Alexander Hessin, Alexander Glazunow, Igor Strawinsky, Sergej Djagilew und viele andere, und viele von ihnen mehrmals. Unter den Besuchern und „Freunden“ der Bayreuther Festspiele ist der Anteil russischer Namen in den ersten Jahrzehnten stabil hoch. Die spezifische Lebensweise und die traditionelle Zweisprachigkeit (Beherrschung der französischen und deutschen Sprache quasi als Muttersprache von Kind auf) erleichterten sogar noch den Kontakt: So hat Wladimir Belski – der Librettist und ein Freund von Rimsky-Korsakow – die Sommermonate regelmäßig in Bayern verbracht, und dort mit seiner Frau die Geburt der gemeinsamen Kinder miterlebt; die Münchener und Bayreuther Aufführungen von Wagner waren ein wichtiger Bestandteil seiner alljährlichen Eindrücke. Ein wohlbekannter Umstand zeigt zusätzliche eine herausgehobene Stellung russischer Künstler: An der Uraufführung war der russische Maler Pawel Joukowski beteiligt – der Bühnenbildner von *Parsifal* und einer der ergebensten Freunde des Komponisten. Joukowski gehörte zum engen Kreis Wagners, vom ersten Zeitpunkt ihrer Bekanntschaft im italienischen Posillipo an bis zu den letzten Tagen des Komponisten in Venedig. Von seiner Hand stammt das letzte Bleistiftporträt Wagners einen Tag vor seinem Tod. Ein herzlicher Empfang erwartete russische Bekannte von Pawel Wassiljewitsch in Bayreuth: So beschreibt die Petersburger Mäzenin, Herausgeberin und eine der Direktoren der Russischen Musikalischen Gesellschaft, Margarita Morosowa, in ihren Memoiren sehr detailliert die Hochzeitsreise mit ihrem Ehemann nach Bayreuth sowie einen eleganten mondänen Empfang bei Cosima Wagner in der Villa Wahnfried, zu welchem sie dank der Bekanntschaft mit Joukowski eingeladen worden war: „Dort waren deutsche Könige und Königinnen, mehrere Prinzen und Prinzessinnen

zugegen; es waren englische, japanische, russische Großfürsten da“ (Margarita K. Morosowa, *Meine Erinnerungen*). Für die Beschreibung des wesentlichen – des musikalischen – Eindrucks von der Reise findet sie besondere Worte: „Mir ist die Erinnerung an meine Pelerinagen in Bayreuth sehr wertvoll und heilig [...]. Wie viel hat meine Liebe zu Wagner in mir erweckt, was für einen Aufschwung der Kräfte für den Kampf ums Leben mir gegeben, mit welcher Schönheit sie ausgeleuchtet. Das war die erste Begeisterung, die ich im Leben gespürt habe. Das war eine Anregung zur Befreiung. All das entstand in mir dort zum ersten Mal durch die Musik und wurde in voller Einsamkeit zu Herzen genommen. Diese Erinnerung kann nicht teuer genug für mich sein“ (Brief an Jewgeni N. Trubezkoi vom 7. August 1909). Ihr Gesprächspartner – der Philosoph Jewgeni Trubezkoi – antwortet mit der gleichen Inbrunst: „Es ist schwer, sich jenen Zustand der Begeisterung und des Aufschwungs vorzustellen, mit dem ich aus Bayreuth nach Hause zurückkehrte. Ich verwandelte mich quasi in eine musikalische Thermosflasche: Alle Motive Wagners habe ich bis in mein Dorf in der Art und in der Temperatur mitgebracht, die sie in Bayreuth hatten. Tag und Nacht höre ich die Musik, unterscheide die Stimmen eines jeden einzelnen Instruments [...] pure Zauberei. Und gleichzeitig kommt aus der Seele die gesamte irgendwann gehörte Musik – bis einschließlich *Freischütz*: All das hat Wagner berührt, aufgerüttelt und bis zum Kochen gebracht“ (8. August 1909).

Die russische Kultur tritt in das 20. Jahrhundert auf der Welle des Wagnertums ein. Die Opern von Wagner machen im Jahre 1900 beinahe 20 %, und 1909 – 25 % aller Operntitel auf den kaiserlichen Bühnen aus; ab 1907 sind im Spielplan sechs Opern von Wagner ständig vertreten, im Jahre 1909 kommt die siebte dazu (*Tristan und Isolde*). Ungeachtet des offiziellen Antigermanismus, der in der Kulturpolitik vorherrscht, wird bei Wagner immer eine Ausnahme gemacht. Die russische Kultur verspürt den inneren Drang, Wagner auf Russisch herauszugeben: Es werden Übersetzungen von *Parsifal* von Wsewolod Tscheschichin (1890) und von Viktor Kolomijzow (1910) gedruckt; der Dichter Lew Ellis nimmt die Übersetzung sämtlicher poetischer Texte von Wagner in Angriff. Die beinahe obligatorische Zweisprachigkeit der intelligenten Schicht steht dem nicht im Wege: In der Bibliothek von Alexander Blok zum Beispiel stehen russische Übersetzungen neben der vollständigen deutschen Ausgabe der Texte von Wagner,

und solch eine Nachbarschaft ist beinahe selbstverständlich. Es bildet sich die Tradition des Wagnerschen Aufführungsstils auf den Bühnen der kaiserlichen Theater heraus: Zunächst in den Aufführungen der Gastspiele deutscher Theatertruppen, dann auch in eigenen Inszenierungen; hier sind *Der Ring des Nibelungen*, *Lohengrin*, *Tristan und Isolde* und *Tannhäuser* vertreten. Rimsky-Korsakow, Glazunow und Strawinsky sind bei den Proben mit der Partitur in der Hand anwesend. Nach allgemeiner Auffassung gelingt es dem Dirigenten Naprawnik, ein Aufführungsniveau zu erreichen, welches nur dem in Bayreuth entspricht. Alexander Benois startet in das 20. Jahrhundert mit einer Inszenierung der *Götterdämmerung* als Regisseur und Bühnenbildner; Wsewolod Meyerhold führt *Tristan* auf, Michail Fokin als Ballettmeister bringt die Venusberg-Szene im *Tannhäuser* zur Aufführung; derart lösen sie in der Praxis die Fragen nach der Umsetzbarkeit der Wagnerschen Idee des Gesamtkunstwerkes auf der Bühne. Djalilew trägt sich bis 1911 mit dem Gedanken, *Parsifal* auf russischem Boden aufzuführen: doch je näher die Aufhebung des Verbots einer Aufführung außerhalb Bayreuths kommt, umso deutlicher ändert sich sein Ton, und eine gewisse Überheblichkeit anlässlich der späten Bayreuther Eindrücke (er besucht die Festspiele erneut in den Jahren 1911 und 1912) bescheinigt: Die Zeiten ändern sich und es wird offenkundig, dass die neue Kunst andere Ausdrucksformen braucht.

Nichtsdestotrotz sollte Petersburg zu den Städten zählen, in der als erste *Parsifal* nach der Aufhebung des Verbots aufgeführt wurde: Die Aufführung wurde auf den 1. Januar 1914 angesetzt (nach dem alten russischen gregorianischen Kalender auf den 19. Dezember 1913), und nur wegen der Krankheit der Kundry-Darstellerin – der legendären Felia Litwin – musste die Aufführung um zwei Tage verschoben und die Siegeslorbeeren an Berlin (Deutsche Oper, am 1. Januar), Madrid, London, Prag u. a. (am 2. Januar) abgetreten werden. Die Aufführung fand schließlich am 3. Januar 1914 im Volkshaus des Kaisers Nikolaj II. statt, gespielt von Mitgliedern der Musikalisch-historischen Gesellschaft des Grafen Scheremetew unter der musikalischen Leitung des Dirigenten Alexander Hessin, eines ständigen Bayreuth-Besuchers. Diese Aufführung, die im März und April im Eremitage-Theater in Petersburg mit kleineren Änderungen in der Besetzung wiederholt wurde, wurde zu einem bedeutsamen Ereignis und mit der Anwesenheit der gesamten Zarenfamilie beehrt. Die Bühnenversion wurde

langwierig vorbereitet: Das Studium der Partitur begann einige Jahre vor der Aufführung, und noch im Frühjahr 1906 fand eine öffentliche konzertante Aufführung der drei Akte des Bühnenweihfestspiels in drei Sonntagskonzerten statt, die als „Orchesterproben“ bezeichnet wurden – als Zeichen der Demut vor der Partitur als ein Behelf, das offizielle Aufführungsverbot zu umgehen.

Zu einem wirklich traurigen Abbruch der Wagner-Tradition in Russland führt der Erste Weltkrieg. In seiner Folge wurde ein gesetzliches Verbot der Aufführungen von Wagner-Stücken auf russischen Bühnen verhängt, was den Verlust der Möglichkeit bedeutete, überhaupt eigene Inszenierung zu diskutieren. Diese Lücke klaffte viele Jahrzehnte lang. Allerdings wurde bereits einige Tage nach dem Frieden von Brest-Litowsk, im März 1918, im Eremitage-Theater die Produktion von *Parsifal* wiederaufgenommen, und anschließend wurde das Stück – leichthändig von Fjodor Kommissarshewski angesetzt – im Spielplan 1919–1920 des Mariinsky-Theaters angekündigt. Gleichzeitig wurde die Moskauer Erstaufführung am Bolschoitheater vorbereitet, dazu wurde zeitgleich eine detaillierte Analyse der Oper von W. Karatygin herausgegeben. Doch diese Pläne wurden nicht verwirklicht. Ein neuer *Parsifal* im Mariinsky-Theater erschien erst 1991. Es war dem *Parsifal* auf der russischen Bühne nicht beschieden, zur Tradition zu werden.

„Bei mir öffnet sich die Wunde Amfortas“

Für das russische „Silberne Zeitalter“ sind Motive und Verfahrensweisen von Wagner viel mehr als lediglich musikalische bzw. theatrale Technik. Es sind Fragen der Weltanschauung. Für Andrej Belyj wird der Gral zur universellen Metapher der Aussöhnung der Vernunft und des Herzens (die voneinander getrennt und in Amfortas und Parsifal verkörpert sind) und der Befreiung der Seele (Kundry), die sich in der Gefühlsgefangenschaft von Klingsor befindet und schmachtet. Diese Metapher wird zwar anlässlich des Studiums der Theosophie Rudolf Steiners entwickelt, unter unmittelbarem Einfluss seiner Vorlesungsreihe über den Gral 1912–1913, und wird in abstrakte symbolische Formeln in den nicht veröffentlichten Illustrationen zum Poem *Glossolalie* gegossen, aber der erste Impuls ist dennoch ein musikalischer: Belyj wohnt einer konzertanten Aufführung von *Parsifal*

in Petersburg 1906 zusammen mit der Familie des Dichters Alexander Blok bei und erklärt nach dem ersten Konzert seine „verbotene“ Liebe zur Ehefrau von Blok – Lubow Mendelejewa. Für den Philosophen Jewgeni Trubezkoj führt „Amfortas' Wunde“, die er in sich selbst spürt¹, im Gegensatz dazu zur Metapher des „existentiellen Falls“, dessen Erforschung zum Kern seiner Polemik mit Wladimir Solowjow und zur Grundlage der eigenen Philosophie wird. Die Identifizierung mit der Wagner-Figur als kurze Anamnese, die sich als eine qualvolle lebenslange Geschichte von Beziehungen beschreiben lässt, in der die Liebe in der äußersten Konkretheit der Gefühle und im Lichte des christlichen Glaubens gleichzeitig erkannt und durchlebt wird, als „Heiligtum“ und Opfer, als Quelle sowohl der Freude als auch des Schmerzes und des Sinns, als „solch eine Verschiebung, die in dieser Welt nichts an ihrem Platz lässt. [...] Die ganze Auflösung der Lebensaufgabe in diesem riesigen und mächtigen Umschwung des Lebens in der Liebe zur Liebe. [...] Mein Gott, wie schwierig das ist! Was für eine Heldentat wird von der Liebe verlangt; und was für eine Lüge – Liebe ohne Heldentat“².

Zum Zeitpunkt der ersten Petersburger Aufführung bringt die russische Musik bereits ein Werk hervor, das – bei aller zweifellosen Urwüchsigkeit und ästhetischen Selbstständigkeit – dem Bühnenweihfestspiel von Wagner sowohl entspricht, als es auch auf gewisse Art und Weise für die russische Tradition übersetzt – *Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch und der Jungfrau Fewronija* von Nikolai A. Rimsky-Korsakow. Beinahe vom Entstehungszeitpunkt an wurde die Oper als „russischer *Parsifal*“ bezeichnet, weil sie mit den berausendsten spätromantischen Mitteln der Musiksprache die Fragen des Lebens und des Glaubens thematisiert und den Zuschauer in den gefühlsmäßigen Raum der „ewigen Freude“ einführt; dennoch hat dieses opus magnum von Korsakow natürlich seine ganz eigene Sprache und Thematik. Die Stadt Kitesch ist anders konstruiert als die Welt des Kitesch wird nicht durch eine äußere Grenze oder Raumsituation geschützt; ihr Standort (im Unterschied zur Gralsburg) ist allen bekannt (der See Swetlyi Yar bei Nizhni Novgorod), und nur die noch nicht erreichte innere geistige Vervollkommenheit trennt einen davon, sie zu erblicken. Im Zentrum steht nicht der „reine Tor“, sondern die weise Jungfrau Fewronija (nach der scherzhaften Bemerkung von Korsakow selbst ein „kluger Parsifal“), Kitesch kennt

keine Ausgrenzung der Frau. Die Liturgie von Kitesch geht quasi von alleine vor sich, erfordert keine qualvollen rituellen Handlungen vom Vorsteher. Basierend auf Legenden, die als Teil der lebendigen Praxis des Volksglaubens empfunden wurden, befindet sich Kitesch, bei aller Gewandtheit der Konstruktion, ausgesprochen natürlich innerhalb der russischen Tradition, immer an der Grenze des Rationalen und des Vorrationalen, und erzählt von den ersten und den letzten Dingen mit der einfachen Sprache des Märchens, des geistigen Gedichts, der Wehklage und des Wiegenliedes. Nach Kitesch sind Vergleiche mit ihm (wenn auch unbewusst) unvermeidbar. Die Unterschiede schmerzen, ziehen Aufmerksamkeit und Gehör auf sich, zwingen zu Reflexionen. Die russische Sicht auf *Parsifal* bleibt nach wie vor eine Sicht von außen, von der anderen Seite der Grenze, mit einem qualvollen Trieb zu deren Überwindung, mit der deutlichen Erkenntnis ihrer Unüberwindbarkeit.

Verbot und Grenze

Der Begriff der Grenze dringt in die innere Struktur von *Parsifal* ein. Das 30-jährige Verbot der Aufführung außerhalb Bayreuths ist lediglich eine Projektion des inneren Aufbaus des Werkes. Die Welt des Grals basiert auf Verbot und Grenze. Die Grenzen werden als unanfechtbar deklariert: zwischen den Räumen des Grals und Klingsors, zwischen Diatonik und Chromatik, zwischen Konsonanz und Dissonanz, zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen, zwischen Liebe und Verführung, Agape und Eros. Die Verbote sind bekannt oder werden stillschweigend als bekannt vorausgesetzt, um dabei umso wirksamer zu gelten: Das Verbot der Anwesenheit von Frauen bei dem Gral, das Verbot der Anwesenheit der Ritter bei Klingsor, das Verbot der Tötung des Schwans, das Verbot der Suche nach dem Speer. Diese Verbote können uns verwirren. Wir können ihren Sinn nicht begreifen. Unsere Kommunikationsmittel machen räumliche Verbote nichtig: Wir können ein Bild übers Internet von jedem beliebigen Ort der Welt holen. Die Ausgrenzung der Frau ist heutzutage, angesichts dessen, dass Gender-Präferenzen Gegenstand der freien Wahl sind, unmöglich und sinnlos. Wir erkennen aber auch, dass die Aufhebung dieser Verbote keine Befreiung bedeu-

tet. In unserer Welt kennen wir andere Verbote, sie sind genauso unanfechtbar: Einschränkungen für Raucher, verantwortungsvolle Einstellung gegenüber dem Wachstum der Bevölkerung und der Ökologie, Mülltrennung usw. usf. „Die Grenze, die Trennlinie, das Verbot, das unbedingte ‚Man darf nicht‘ verleihen der menschlichen Welt das, dessen Fehlen sie fade machen würde. Die Trennlinie durchzieht, mit mehrmaliger Überkreuzung, alles um uns herum und uns selbst. ‚Man darf nicht‘ klingt um uns herum und unhörbar in uns selbst auf Schritt und Tritt. ‚Man darf nicht‘ ist auf unsere Welt herabgelassen worden, ist uns als eine Grenzlinie aufgezwungen, die wir bedingungsloser empfinden, wenn wir sie überschreiten. Darin lässt unbedingt etwas Anderes von sich hören: Transzendenz. Die Erfahrung der Transzendenz ist in der realen Welt nur als eine Begegnung mit der Grenze möglich“³.

Ein aufmerksamer Blick lässt erkennen, wie kompliziert diese Grenzen in der Partitur gezogen sind. Die Chromatik drängt in die Diatonik noch im Vorspiel, beim zweiten Erklängen des Hauptthemas (nach Wagners Bezeichnung das Liebes-Thema). Die Dissonanz ist im Hauptthema selbst enthalten, in der melodischen Wendung, die gewöhnlich als das Motiv der Wunde bezeichnet wird, und meldet sich mächtig in der Verwandlungsmusik des 1. Aktes. Das Zaubermotiv selbst – abgeleitet vom Liebes-Thema (mit einer Verdichtung des Dur- oder des Moll-Dreiklanges bis zum verminderten Dreiklang), und sein Intervallbestand (zwei kleine Terzen und eine kleine Sekunde, zum Beispiel As-Ces-D-Es) bestimmen die Tonhöhen des Glaubenthemas im Vorspiel und den Modulationsverlauf der Verwandlungsmusik im 1. Akt. Das gesamte thematische Material von Klingsor und seinem Reich ist im ersten Akt exponiert, d. h. im Bereich des Grals. Die Blicke von Gurnemanz und den Knappen sind über die Grenze gerichtet, auf die Gärten von Klingsor; die Grenze ist gleichzeitig eine Versuchung, sie zu verletzen. Und mitten in der Welt des Grals, inmitten der freudigen Munterkeit der Zeremonie steckt ein riesengroßes Infiltrat der Verzweiflung und der Qual: der Monolog von Amfortas, der mit für Wagner seltener Klarheit der gereimten Sprache und der harmonischen Struktur die chemische Reaktion der Abstoßung des reinen und des unreinen (sündhaften) Blutes im Herzen des Helden benennt, genau dort, wo sich die Liebe angesiedelt hat, die er für schmachvolle Verführung hält, aber nur zusammen mit dem Leben

selbst herausreißen kann. Die Grenze in der Partitur verläuft nicht in der Zeit oder im Raum, zwischen den Akten oder zwischen den Welten vom Gral und Klingsor, die im Gegenteil beiderseitig komplementär und notwendig sind. Sie verlagert sich nach innen und verläuft über den wunden Punkt, auf sehr anschauliche Art und Weise – durch das Herz von Amfortas, durch die zerrissene Psyche von Kundry. Die bequemen Verweise auf den äußeren Feind oder auf die Unvollkommenheit der gesellschaftlichen Ordnung greifen nicht: Klingsor ist an und für sich kraftlos, das Problem ist der Mensch selbst, der lediglich die innere Diskrepanz registrieren, mit dieser aber nicht fertig werden kann.

Über die Barrieren hinweg

Außer dem Titelhelden gibt es noch eine weitere handelnde Person, die nie vor der Grenze hält – Kundry. Der verrückte Ritt der „wildten Magd“ auf der geflügelten Mäe zu Beginn des ersten Aktes, vibrierendes As intonierend, fegt die schläfrige Ordnung des Gralgebietes hinweg und erbt und konzentriert zugleich in sich anscheinend die gesamte wilde Energie beflügelter Walküren. Ihre Anwesenheit (mit einer Unterbrechung bei der Gral-Zeremonie, zu der sie keinen Zutritt hat) erfasst das gesamte Stück – bis hin zu den letzten Takten, in denen sie zu der harmonischen Gegenüberstellung der Akkorde Des-Dur und a-Moll stirbt – mit ihrem Tod (ähnlich wie Alceste) den Tod von Amfortas ersetzend. Der erste erklingende Ton bei ihrem Erscheinen (As) ist nicht nur der Grundton des Bühnenweihfestspiels, sondern auch der für Wagner immer wiederkehrende Ton der Liebe: im Liebesduett aus dem zweiten Akt des *Tannhäuser* und in der Venusberg-Musik für die Pariser Fassung, in Elsas Traum in *Lohengrin*, in der Mathilde Wesendonck gewidmeten Album-Klaviersonate (1853) und dem Lied *Träume* nach einem Gedicht von ihr (Dezember 1857), im Vorspiel zu *Tristan* und dem Liebesduett, in der Szene von Eva und Hans Sachs in den *Meistersingern*. In *Parsifal* ist der Ton As sowohl mit der gefühlvollen Verlockung des Chors der Blumenmädchen (dem ersten erhaltenen musikalischen Entwurf Wagners für das Bühnenweihfestspiel), als auch mit der aufopferungsvollen erlösenden Liebe der Grals-Zeremonie verbunden.

Bekanntlich verbinden sich in Wagners Figur der Kundry einige handelnde Personen des Epos von Wolfram: die weise, aber hässliche Gralsbotin Kundry la Sorcière, Parzivals besonnene Cousine Sigune, die grausame Schönheit Orgeluse. Wagner vervielfacht die Namen, ohne sich durch die literarische Quelle einschränken zu lassen: Irodiade, Höllenrose, Gundriggeria. Hinter ihnen entstehen fertige Rollenfächer, Projektionen männlicher Wünsche und Ängste: bereuende Sünderin, Dienerin, Mutter, Luder, weise Jungfrau, Femme fatale. Doch Kundry wird nicht auf die Summe dieser Masken beschränkt. Aufgrund der inneren Kompliziertheit ihres Charakters ist sie nicht nur den Heldinnen der früheren Opern ebenbürtig, etwa solchen wie Venus oder Elisabeth, die in ihren Welten eingeschlossen sind, sondern hat darüber hinaus viel mehr mit dem männlichen lyrischen Helden gemein, dem – wie z. B. *Tannhäuser* – erotische Lust und demütige Reue gleich bekannt sind. Darin liegt, ungeachtet der harten Gender-Rangordnung in der Welt des Grals, ein riesiger Schritt auf dem Weg zur Emanzipation, die Wagner in den letzten Jahren und Tagen seines Lebens beschäftigt hat. Kundry in ihrer Gesamtheit ist eine Entdeckung Wagners und der Schlüssel zur Konzeption von *Parsifal*, wie es im Briefverkehr mit Mathilde Wesendonck (1860) festgehalten ist: „Sagte ich Ihnen schon einmal, dass die fabelhaft wilde Gralsbotin ein und dasselbe Wesen mit dem verführerischen Weibe des zweiten Aktes sein soll? Seitdem mir dies aufgegangen, ist mir fast alles an diesem Stoffe klar geworden“. Gemäß den Bühnenanweisungen im ersten Akt soll sich Kundry nicht an ihre früheren Handlungen und Inkarnationen erinnern, doch die Musik spricht vom Gegenteil. Die Analyse der Partitur weist auf eine Einheitlichkeit der musikalischen Thematik hin, die deutlich erkennbar ist und aus ihrer Partie in die Partien anderer handelnder Personen gelangt. Im zweiten Akt, im Gespräch mit Klingsor, ist sie imstande, sich an ihre Vergangenheit zu erinnern: an den Dienst bei den bettelarmen Gralsrittern, an die Episode mit Amfortas und an Parsifal selbst. Im dritten Akt erkennen Parsifal und Kundry sich einander zweifellos in der kompletten Einheit des Verlaufs ihrer Beziehungsgeschichte, was nicht nur eindeutig aus den Bemerkungen von Wagner, die in den Tagebüchern von Cosima Wagner festgehalten sind⁴, sondern aus der Partitur selbst hervorgeht: Parsifal wiederholt einzelne Elemente und ganze Abschnitte des musikalischen Materials aus dem Duett

mit Kundry im zweiten Akt; damit wird eine Fortsetzung des unterbrochenen Dialogs aufgebaut.

So wiederholt Parsifal in der Szene des Karfreitagszaubers bei den Worten „Oh Wehe, des höchsten Schmerzentag!“ (III. Akt, T. 667) buchstäblich auf den gleichen Tonhöhen die Folge der Motive aus der Erzählung von Kundry über ihren Fluch aus dem zweiten Akt: Tristan-Akkord (wie er zu Beginn des Vorspiels zu *Tristan* erklingt), Liebesthema (auf dem Ton As), Karfreitagmotiv und Leidensmotiv. Der Umfang des Zitierten und dessen Wortwörtlichkeit schließen Zufälligkeiten aus. Kundry erinnert sich an ihr Lachen über den Erlöser am Kreuz und an seinen auf sie gerichteten Blick, der voll liebenden Mitleids war. Parsifal beschreibt die Ereignisse am Karfreitag so, wie Kundry darüber berichtet hat, nur das Motiv des Lachens wird ausgelassen oder, genauer gesagt, es wird zum Ausgangsmaterial des Karfreitagthemas. So wird der Tristan-Akkord nicht nur mit derjenigen Liebe in Verbindung gesetzt, die als erotische Lust und Versuchung verstanden wird, sondern auch mit der mitleidigen, reinen Liebe, die den Weg zur Rettung öffnet. Wagner entwickelt die für *Parsifal* zentrale Idee des Mitleids im Briefverkehr mit Mathilde Wesendonck im Oktober 1858, in der Zeit des intensiven Durchdenkens des ersten Entwurfs der *Parsifal*-Konzeption; ein „weltdämonisches Weib (Gralshotin)“, noch namenlos, wird auf den Seiten des Nebenbriefes erwähnt. Und etwas später, im Dezember, beim erneuten Durchlesen von Schopenhauer, entdeckt Wagner eine „Lücke“ in seinem System, welche ihn zu einer Korrektur desselben zwingt: „Der Gegenstand ist ungemein wichtig [...] Es handelt sich nämlich darum, den von keinem Philosophen, namentlich auch von Schopenhauer nicht, erkannten Heilsweg zur vollkommenen Beruhigung des Willens durch die Liebe, und zwar nicht einer abstrakten Menschenliebe, sondern der wirklich, aus dem Grunde der Geschlechtsliebe, d. h. der Neigung zwischen Mann und Weib keimenden Liebe, nachzuweisen. [...] gelange ich aber mit grösster Bestimmtheit dazu, in der Liebe die Möglichkeit nachzuweisen, bis zu jener Erhebung über den individuellen Willenstrieb zu gelangen, wo, nach gänzlicher Bewältigung dieses, der Gattungswille sich zum vollen Bewusstsein kommt, was auf dieser Höhe dann nothwendig gleichbedeutend mit vollkommener Beruhigung ist.“ (Brief an Mathilde Wesendonck vom 1. Dezember 1858). Und wenn in metaphysischer Hinsicht einzig die Liebe (symbolisch – beim Kuss

oder beim Liebesblick) die egoistische Verschlossenheit des eigenen ich überwinden lässt und den Weg zum Mitgefühl und zur Befriedung des Willens eröffnet, dann entspricht dem in musikalischer Hinsicht die planvolle Verwendung und Andeutung des „*accordus mysticus*“ bei den Schlüsselmomenten der Handlung in beiden Räumen – bei Klingsor (beim Kuss) und beim Gral (beim Karfreitagszauber).

Rein „von den Schlacken der Sentimentalität“⁵

Wagner selbst verband die Geschichte von Amfortas und Kundry mit der Geschichte von Tristan und Isolde. Amfortas ist „Tristan des dritten Aktes mit einer undenklichen Steigerung“ (Brief an Mathilde Wesendonck vom 29./30. Mai 1858), und Kundry hat, nach Wagners Anmerkung „den Liebestod Isolden's [...] bereits hundertfach in ihren verschiedenen Wiedergeburten durchgemacht“ (Cosima Wagner, Tagebücher, 16. September 1882). Das Grundproblem, welches Wagner im Briefverkehr mit Mathilde löst, ist die Übertragung des Schwerpunkts der Geschichte, von der tragischen Liebe Amfortas' (im oben zitierten Brief an Mathilde: „Genau betrachtet ist Amfortas der Mittelpunkt und Hauptgegenstand“) auf die „erhabenste Läuterung“ des Titelhelden⁶. Die Lösung dieses Problems führt zu einer musikalischen Dramaturgie ganz besonderer Art.

Die Liebesverstrickungen sind an die Ränder der Handlung und in den musikalischen Subtext gedrängt und bedürfen einer komplexen Enträtselung der Partitur. Das Grundereignis des Amfortas/Tristan-Sujets, d. h. ein durch feindlichen Eingriff unterbrochenes Rendezvous und die Verwundung, sind in die Vergangenheit versetzt, und werden weder auf der Bühne gezeigt, noch von irgendeiner handelnden Person in Ich-Form, sondern von einem zufälligen Zeugen – Gurnemanz – dargelegt. Amfortas und Kundry sind des Privilegs der alles verbergenden Nacht beraubt, ihr Geheimnis ist bereits allen bekannt – von Klingsor bis zu dem jüngsten Knappen. Bei dieser totalen Informiertheit aber aller anderen nicht gleichgültigen Personen (Gurnemanz, Klingsor, sogar Parsifal), die weitschweifig und ohne Verlegenheit die Geschichte diskutieren, ist den Protagonisten selbst die Möglichkeit entzogen, wenigstens ein Wort darüber zueinander zu sagen.

Man könnte sagen,
dass da, wo die Religion
künstlich wird, der Kunst
es vorbehalten sei,
den Kern der Religion
zu retten, indem sie die
mythischen Symbole,
welche die erstere im
eigentlichen Sinne als
wahr geglaubt wissen
will, ihrem sinnbildlichen
Werte nach erfasst, um
durch ideale Darstellung
derselben die in ihnen
verborgene tiefe
Wahrheit erkennen
zu lassen.

Richard Wagner, *Religion und Kunst* (1880)

Der einzige Kontakt zwischen Kundry und Amfortas findet im ersten Akt statt. Aber es handelt sich um kein Duett, sondern ein Arioso von Amfortas, einem Dank für den heilenden arabischen Balsam. Die gesamte Partie von Amfortas ist auf der Modifizierung des musikalischen Hauptmotivs von Kundry aufgebaut, das, geglättet und vom konvulsiven Zwang befreit, in allen möglichen Varianten gesungen wird, auf einem Dominantseptakkord (und nicht einem verminderten Dreiklang, wie bei Kundry selbst) basierend. Doch er sieht (oder möchte es so sehen) in Kundry lediglich eine Gralsbotin, ohne die gemeinsame Vergangenheit auch nur mit einem Wort zu erwähnen. Die weitgehende Bedeutung dieser Stelle wird erst im zweiten Akt deutlich. Im Duett mit Parsifal werden bei den Worten von Kundry „O kenntest du den Fluch“ in den Orchesterstimmen im Laufe von 5 Takten wortwörtlich die ersten Takte des Ariosos von Amfortas wiedergegeben, bei Beibehaltung der exakten Tonhöhen, der Harmonie und der Klangfarbe von gemischten Streichinstrumenten; und dieser musikalische Flashback wird für Kundry zum Trigger für einen inhaltlichen flashback – die Erzählung über das wichtigste und qualvollste Ereignis in ihrem Leben, welches mit musikalischen Mitteln durch das Liebesthema auf As in der Verbindung mit dem Tristan-Akkord charakterisiert wird („Ich sah ihn“). Somit verweist die Partitur in Kundrys Erzählung über ihren Fluch direkt auf die Geschichte von Kundry und Amfortas, indem der Moment ihres vor unseren Augen einzigen realen Treffens zitiert wird. Die Reihenfolge des Materials im Kontext des Duetts zeigt, dass die Erinnerung primär ist und als schmerzhaft interpretiert wird, und die Erinnerung an das Ereignis auf Golgatha diese Katastrophe aus dem Unterbewusstsein mit Hilfe der Tiefenpsychologie erklärt und begründet.

Im ersten Akt gibt es keinen Platz für einen gleichberechtigten Dialog. In den Erzählungen von Gurnemanz bleibt den Anwesenden auf der Bühne lediglich die Funktion der dankbaren Zuhörer übrig, die den Erzähler ab und zu mit andeutenden Fragen ermutigen. Der Dialog mit Parsifal nach der Tötung des Schwans verwandelt sich faktisch in ein Verhör. Der Appell Amfortas' an seinen Vater vor Beginn der Zeremonie ist eine Formalität, die vom Ritual vorgesehen ist, und die Aussage von Amfortas stellt einen bereuenden Monolog, eine öffentliche Beichte dar, gewandt an das Heiligtum selbst ohne Hoffnung auf eine unmittelbare Antwort. Die große Duett-Szene von Kundry und

Parsifal im zweiten Akt offenbart die Unmöglichkeit der Verständigung und setzt Aggressionen frei, die nur durch die wundersame Erscheinung des Speers gestoppt werden. Weder die Sterilität des ersten Aktes, noch die Frustration des zweiten Aktes lassen eine Hoffnung übrig. Und nichtsdestotrotz stellt sich heraus, dass der Dialog als das Wunder des Verständnisses im ersten Bild des dritten Aktes möglich ist. Es ist ein paradoxaler Dialog, ein Dialog mit Schweigen, da Kundry ihr einziges Wort („dienen“) noch vor der Ankunft Parsifals ausspricht. Die dramaturgische Aufgabe wird mit Mitteln des Orchesters gelöst: „unausgesprochene Ekstase“ des langsamen aufmerksamen Hineinhörens und Hineinsehens. Das Schweigen Kundrys verschärft und intensiviert das musikalische Erlebnis, wie dies bereits in anderen Wagnerschen Opern der Fall war, beispielsweise in der zweiten Szene von *Lohengrin* oder zu Beginn von *Die Walküre*. Die aus dem Duett des zweiten Aktes bekannten Themen klingen anders und setzen sich zu einer neuen Konfiguration des Sinnes zusammen.

Der Karfreitag wird von Parsifal als „des Höchsten Schmerzenstag“, in der Erzählung von Gurnemanz als der „Tag der Gnade ohnegleichen“ oder „Unschuldstag“ bezeichnet. Viel zu unterschiedlich sind diese Bezeichnungen, als dass man die Divergenz ignorieren könnte. Auf Unterschiedliches sind ihre Blicke gerichtet. Der Blick von Gurnemanz ist der Natur, der verziehen wurde und die sündenfrei ist, zugewandt. Parsifal sieht Leiden und Schmerz mit den Augen Kundrys, indem er ihre Erinnerung an Golgatha buchstäblich zitiert. Die Endlichkeit der menschlichen Existenz, das erstarrte Entsetzen vor dem Tod auf der einen Seite – und die ewige, freudige Erneuerung aller Kreatur auf der anderen. In der Erzählung von Gurnemanz ist aus dem Bild des Karfreitags das Leiden und der Erlöser selbst verdrängt („Ihn selbst am Kreuze kann sie [die Natur] nicht erschauen“). Eine ähnliche plastische Operation wird beim Grundthema des Bühnenweihfestspiels angewandt – beim dem ersten Thema des Vorspiels, aus welchem die innere dissonante Eintrübung entfernt wird (das sogenannte Leidensmotiv). In dieser „korrigierten“ Version, reduziert auf eine aufsteigende Linie, erklingt das Thema am Ende des ersten Aktes, nach der Gralszeremonie, im dritten Akt bei der Krönung Parsifals und in der Finalapotheose. Kann man denn, nachdem man den Schmerz und Verlust retuschiert hat, die Ganzheit zurückerlangen, nach der man sich sehnt? Der dritte Akt beginnt mit der Erkenntnis der Unwie-

derbringlichkeit des Verlorenen. Der Tod von Titurel bestimmt den Verlauf des Aktes. Das Requiem auf diesen Verlust ist eine Verwandlungsmusik, die auf dem Thema der Herzeleide und der Trauermusik Titurels basiert, und korreliert mit der Verwandlungsmusik aus dem ersten Akt, in dem die „Zeit zum Raum“ wird. Die Welt des Grals ist verzerrt und zerfällt. Nur noch am Horizont unseres Gedächtnisses sammelt sich die unwiederkehrbar verlorene Ganzheit. Das „Ganze“ ist nur in unserer Angstbesessenheit anwesend, weil es fehlt.

¹ „Bei mir öffnet sich die Wunde Amfortas', da ist mein Schmerz und meine Qual.“ (Brief an M. K. Morosowa vom 13. September 1913)

² Brief an M. K. Morosowa vom 23. Dezember 1910.

³ W. W. Bibikhin: *Sprache der Philosophie*

⁴ „Rubinstein wird fragen', sagte er, 'wie kommt es wohl, daß Parsifal Kundry in ihrer veränderten Gestalt erkennt, – erkennt er sie überhaupt?' Alles ist unausgesprochene Ekstase, wie er da heimkehrt und den Blick auf dieses arme Weib wirft.“ (Cosima Wagner: Tagebücher, 3. Februar 1881)

⁵ „Hier die Heiligkeit, welche von den Schlacken der Sentimentalität rein ist.“ (Cosima Wagner: Tagebücher, 27. April 1879)

⁶ Siehe auch im oben zitierten Brief an Mathilde Wesendonck: „... soll Anfortas aber in das wahre, ihm gebührende Licht gestellt werden, so wird er von so ungeheuer tragischem Interesse, dass es fast mehr als schwer wird, ein zweites Hauptinteresse gegen ihn aufkommen zu lassen, und doch müsste dieses Hauptinteresse sich dem Parzival zuwenden, wenn er nicht als kalt lassender Deus ex machina eben nur schliesslich hinzutreten sollte.“

Zur Partitur des *Parsifal*

von
Theodor W.
Adorno

Von aller Wagnerischen Musik ist die des *Parsifal* am wenigsten ins öffentliche Bewußtsein eingegangen, und über ihr Eigentümliches ist denn auch, sieht man allenfalls von den Formanalysen von Alfred Lorenz ab, wenig Eindringendes gesagt worden. Die *lex Parsifal*, die dem Bühnenweihfestspiel eine Schutzfrist über die damals geltenden dreißig Jahre hinaus verschaffen sollte, kam nicht zustande; dafür aber umgibt es eine Art Schutzschicht, an der die Ehrfurcht vorm kultischen Element und die Furcht vor der Langeweile gleichen Anteil haben mögen. Diese Furcht jedenfalls ist grundlos. Gerade in der Schwerfälligkeit, die den arglosen Opernbesucher schreckt, verbirgt sich das stets noch befremdend Neue. Ein Moment des Umständlichen war Wagner von je eigen; es hängt zusammen mit seiner suggestiven Gestik, der Neigung, den Hörer totzureden. Die *Götterdämmerung* mahnt zuweilen, in ihrem breiten Musikstrom, an jenen Schwimmer des Uhlandschen Gedichts, den der eigene Panzer niederzwingt; die Armatur der Leitmotive der gesamten Tetralogie, die deren Schlußstück mit sich schleppt, lähmt die Entwicklung. Im *Parsifal* steigert sich das und schlägt um: der Meister des Übergangs schreibt am Ende eine statische Partitur. Die Kunst des Hörens aber, die verlangt wird und die lernen muß, wer das Werk begreifen will, ist, wie schon an gewissen Stellen der *Götterdämmerung*, eine des Nachhörens: des Lauschens. Der versteht den *Parsifal*, der das Zuviel daran, das Extravagante, versteht, Eigenheit und Manier, wie schon im Beginn des Vorspiels jene melodiös schwebenden Holzbläserakkorde, in denen die erste Strophe des Abendmahlthemas vier Takte nach dessen eigentlichem Abschluß verhallt. Es ist, als sucht der *Parsifal*-Stil nicht bloß die musikalischen Gedanken darzustellen, sondern deren Aura mitzukomponieren, wie sie nicht im Augenblick des Vollzugs, sondern dem des Verklingens sich bildet. Nur der kann der Intention folgen, der mehr noch dem Echo der Musik sich überläßt als dieser selbst. Das statische Wesen des *Parsifal*, erzeugt aus der Idee eines sich gleichbleibenden, wiederholbaren Rituals im ersten und dritten Akt, heißt kompositorisch: über weite Strecken, mit der großen Ausnahme der Kundry-Szene des zweiten Aktes, Verzicht auf fließenden Verlauf und treibende Dynamik. Die Zahl der Motive ist geringer als in den anderen Werken der reifen Zeit. Der Tendenz nach sind die meisten Zaubersprüche, Sigel nach Art des „Nie sollst du mich befragen“ aus dem *Lohengrin*, auf den die Verfahrensweise des *Parsifal* über-

haupt, dem Stoff zuliebe, in manchem zurückgreift. Diese Motive sind durch ihren allegorischen Gehalt gleichsam von innen her aufgezehrt, asketisch abgemagert, entsinnlicht; sie alle haben, wie das *Parsifal*-Idiom insgesamt, etwas Gebrochenes, Uneigentliches; die Musik trägt ein schwarzes Visier. Aus dem Nachlassen primärer Erfindungskraft schafft Wagners Gewalt die Tugend eines Altersstils, der nach dem Goetheschen Satz zurücktritt von der Erscheinung. Dem Vergleich des umdüsterten, gleichsam abgeblendeten Fanfarenmotivs des *Parsifal* mit dem Siegfried-Motiv wird jener Charakter offenbar: als wäre jenes Motiv bereits Zitat aus der Erinnerung. Zugleich jedoch sind die fragmenthaften Motive viel nackter da als etwa im *Tristan*, viel weniger ineinander verwoben, weniger in den Gang der Komposition hineingezogen, weniger auch variiert. Oft werden sie, absichtsvoll-unbekümmert, bloß wie Bildchen aneinandergereiht. Die Wendestelle des Ganzen freilich, Kundrys Ruf *Parsifal*, löst aus dem Klang des Blumenmädchenensembles, bei zwei festgehaltenen Mittelstimmen, sich heraus und enthüllt gerade in der Identität mit dem Vorausgehenden sich als nichtidentisch. Meist aber verzichtet die Musik auf jenen Moment des in Schwung Kommens, der sonst die Wagnerische Form definiert.

Dem bloßen Aneinanderrücken der Motive, dem entsagungsvollen Verzicht auf musikalische Zusammenfassung und freien Abgesang entspricht allerorten ein Hang zur Vereinfachung. Wenn gegen Ende des zweiten Aktes der Speer überm Haupt des Helden schweben bleibt, so wird das Wunder musikalisch nicht durch Glanz und Reichtum der Faktur, sondern durch eine äußerste Reduktion der Mittel gespiegelt. Das Glaubensmotiv in Trompeten und Posaunen, ein Harfenglissando, ein Oktavtremolo der Geigen, das ist alles. Durchweg kehrt die Orchesterbehandlung von Melodieteilung, solistischer Aufspaltung, vom Ideal der kleinsten Differenz sich ab. Sie ist weit chorischer als in den Musikdramen zuvor, Brucknerischer, könnte man sagen. Tuttistellen wechseln mit rezitativähnlichen, nur andeutend begleiteten. Aber das Raffinement dieser Simplität ist beispiello; die Finessen sind ausgespart, nicht vergessen. Das chorische Verfahren beruht auf Verdopplung. Sie erlaubt kaum einem Instrument, kaum einer Klanggruppe mehr, als solche kenntlich zu werden. Ein Mischklang wie der am Anfang, wo das Abendmahlsmotiv begleitet wiederkehrt, von Geigen, Oboen und einer „sehr zarten“, also nicht solistisch hervor-

tretenden Trompete vorgetragen, ist einzigartig. Die Kunst der Bläsermischungen, die im *Lohengrin* sich auf das Holz beschränkte, wird nun auch dem Blech zuteil: Trompeten sowohl wie Posaunen werden gern durch die bis zum äußersten ausgenutzten Hörner verdoppelt. Das mildert die helle Schärfe des Klangs; er wird voller zugleich und dunkler, so wie das Gesamtkolorit des *Parsifal*: solcher abgeblendete Orchesterklang des gedämpften Forte hat, über den späten Mahler bis zu Schönberg hin, die äußerste Tragweite für die neue Musik gewonnen.

Im Kompositionsmaterial ward die Vereinfachungstendenz zum Archaisieren: Kirchentonarten klingen an. Wagners reifste Kompositionserfahrung sucht den alten Widerspruch seines *Cœuvres*, den von fanfarenhafter Diatonik und süchtiger Chromatik, zu beschwichtigen, indem diese in die Hölle verbannt wird – der Tristan-Akkord, in tiefer Holzbläserlage, symbolisiert nun die Klingsor-Welt –, während die Diatonik verfremdet, verdunkelt ist durch modale Akkordverbindungen, auffällige Nebenstufen in Moll. Sie zeitigen die vielbemerkte Annäherung des *Parsifal*-Stils an Brahms, die im übrigen am äußerlichsten des harmonischen Vorrats haftet und die innere Zusammensetzung der Komposition kaum betrifft. Diese kennt, außer bei ein paar Themenkombinationen, kaum Polyphonie, auch keine „durchbrochene Arbeit“. Dafür zeigt die Harmonik ein selbst der gegenüber höchst avanciertes Element: die unaufgelöste Dissonanz. Das Vorspiel schließt mit einem Dominant-Septim-Akkord in As-Dur. Nach den Regeln der Harmonielehre mag man das darauf folgende fes der Posaunen, mit dem der erste Akt beginnt, als Trugfortschreitung deuten – aufgefaßt wird, in der Zäsur des aufgehenden Vorhangs, jener Septim-Akkord als absolut, ins Unendliche fragend. – Und der schon im *Ring* verwandte verminderte Septim-Akkord mit der darüber liegenden kleinen None des Grundtons, der bei dem großen Ausbruch des *Parsifal* im zweiten Akt, „Amfortas! Die Wunde!“ ertönt, wird überhaupt nicht harmonisch fortgesetzt, sondern das Kundry-Motiv, das der Akkord begleitet, stürzt einstimmig ab. Der großartige Zersetzungsprozess der musikalischen Sprache, die – analog Kundrys expressionistischem Stammeln – sich in unverbundene Ausdrucksmomente dissoziiert, bedroht das traditionelle harmonische Gefüge. Der *Parsifal* markiert die historische Stelle, wo erstmals der in sich vielschichtige, gebrochene Klang sich emanzipiert, für sich selbst entsteht.

Wohl war die unmittelbare Wirkung des *Parsifal* auf die Komponisten weit geringer als die von *Tristan*, *Meistersingern* und *Ring*. Er paßt am wenigsten in die neudeutsche Schule; élan vital und bejahende Gebärde fehlen so sehr, daß man die Rettung am Ende so wenig glaubt wie manchmal im Märchen. Gerade im dritten Akt herrscht ein gepreßter Ton, dem gegenüber Parsifals Erlösungstat etwas Scheinhaftes und Ohnmächtiges hat; am Ende hielt Wagner seinem Schopenhauer doch besser die Treue, als die es wollen, die ihn zum Apostel von Erneuerung degradieren. Eben darum aber war die unterirdische Wirkung des *Parsifal* um so nachhaltiger. Was immer dem falschen Glanz absagte, hat an ihm sich gebildet: Die sakrale Oper ist eine Vorform von Sachlichkeit. Schon an einer klagenden Stelle des Glockenchors aus Mahlers Dritter Symphonie steht eine offene Reminiszenz an die Trauermusik für Titulei; und Mahlers Neunte ist ohne den dritten Akt, zumal das fahle Licht des Karfreitagszaubers nicht zu denken. Am stärksten aber war der Einfluß auf Debussys *Pelléas et Mélisande*; die Oper des französischen Antiwagnerianers ist musikalisch wie der traumhafte Schatten des Musikdramas. Der karge Umriß, das statische Nebeneinander der Klänge, das verhängte Kolorit, das Ineinander von Archaisch und Moderne – Mittelalter als Vorwelt –, all das kommt dorthin, und der Rhythmus des Parsifal-Motivs geistert durch das Gebilde, das am Anfang der neuen westlichen Musik steht und eigentlich schon dem des Neoklassizismus. Durch den *Parsifal* hindurch drang Wagners Kraft ein in die Generation, die ihm abschwur. Seine Schule ist mit dem *Parsifal* über sich selbst hinausgegangen.

Was aber *Parsifal* mit dem *Pelléas* gemein hat, ist das Element des Jugendstils, den Wagner in Deutschland inaugurierte, längst ehe es den Namen gab. Die Aura des reinen Tönen selber gleicht der des Wortes Jugend um 1900, die „flüchtig hingemachten“ Blumenmädchen den ersten Jugendstilornamenten; ein solches Ornament ward als Mélisande zur Heldin. Die Idee des Bühnenweihfestspiels ist genau eine von Kunstreligion – das Wort ist übrigens noch weit älter, von Hegel – wie im Jugendstil. Das ästhetische Gebilde soll durch die wählerische Konsequenz seines Stils einen metaphysischen Sinn beschwören, dessen Substanz der entzauberten Welt mangle. Auf die Erzeugung solcher „Weihe“ ist der *Parsifal* angelegt; ihr gilt die Aura der Gestalten wie der nachhallenden Musik. Dem künstlerischen

Ausdruck dessen, was nach dem Schopenhauerschen Dogma das Wesen der Welt ist, des blinden Willens, und der Verherrlichung des Quietivs, der Verneinung des Willens durch Mitleid, wird von dem Werke schimärisch die Kraft der Erlösung zugetraut. In der Vergeblichkeit dieser Hoffnung aber, der Unwahrheit des *Parsifal*, entspringt seine Wahrheit, die Unmöglichkeit, aus bloßem Geist den entsunkenen Sinn zu beschwören. Der Kunsterlöser bedarf der Erlösung als ein heimlicher Klingsor. Was am *Parsifal* überdauert, ist der Ausdruck der Hinfälligkeit von Beschwörung selber.

Studien zur *Parsifal*-Rezeption

Aspekte der *Parsifal*-Kritik

von
Constantin
Floros

Sucht man die „Meinung“ vieler Wagner-Freunde, -Kenner und -Kritiker zu dem Thema *Parsifal* auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, so könnte man sagen: die religiös-philosophische Grundidee des Werkes gilt vielen als umstritten, problematisch, unhaltbar oder gar ärgerlich; Wagners Musik dagegen ist Gegenstand großer Bewunderung.

Urheber dieser differenzierten Beurteilung scheint – wenn nicht alles täuscht – kein Geringerer als Claude Debussy gewesen zu sein. In seiner Jugend war er nach eigenem Bekenntnis Wagnerianer bis zur Aufgabe der „einfachsten Gebote der Höflichkeit“; 1888 und 1889 pilgerte er nach Bayreuth. Später distanzierte er sich von Wagner; in einem 1903 erschienenem Essay prangerte er die „moralischen und religiösen Ideen“ des Bühnenweihfestspiels als falsch an (den einzigen „Charakter“, den er gelten lässt, ist Klingsor!), meinte aber von der Musik: „Alles, was ich hier sage, bezieht sich nur auf den Dichter, den man in Wagner zu bewundern pflegt, und betrifft in keiner Weise den musikalischen Teil des *Parsifal*, der überall von erlesener Schönheit ist. Man hört da Orchesterklänge, die einmalig sind und ungeahnt, edel und voller Kraft. Das ist eines der schönsten Klangdenkmäler, die zum unvergänglichen Ruhm der Musik errichtet worden sind.“

In der nunmehr hundertjährigen Rezeptionsgeschichte des *Parsifal* [Constantin Floros' Aufsatz erschien 1982] scheint die religiös-philosophische Grundidee des Werkes viel öfter als die Musik diskutiert worden zu sein. Das erscheint verständlich, wenn man bedenkt, dass der *Parsifal* mit einem außergewöhnlichen ideologischen Nimbus umgeben war. Wagner selbst hatte seine Anhänger kaum im Unklaren darüber gelassen, dass er in diesem Bühnenweihfestspiel seine Ideen über das Verhältnis von Religion und Kunst verwirklicht sah. In einem Brief an seinen Gönner Ludwig II. bekannte er am 28. September 1880, in der Handlung dieses Werkes „die erhabensten Mysterien des christlichen Glaubens offen in Szene gesetzt“ zu haben.

Für viele Wagnerianer war der *Parsifal* eine mystische Offenbarung, das Evangelium einer neuen Ethik und Regenerationslehre. Romain Rolland schrieb überschwänglich von dem „fünften Evangelium oder vielmehr dem ersten, dem größten von allen“: „Alles darin ist“ – so meinte er – „schlicht und sublim, von Anfang bis zum Ende, und der Dichter ist dem Musiker ebenbürtig. Ein göttliches Mitleiden, eine unendliche Barmherzigkeit, ein geläutertes Leid erleuchten ihn durch

und durch. Das ist wirklich kein Theater mehr, das ist keine Kunst mehr, das ist Religion und wie Gott selber.“ (Brief an seine Mutter, 26. Juli 1891.)

Wagners Kritiker sahen dagegen im *Parsifal* Pharisäertum, „idealistische Verlogenheit“, Absurdität, Heuchelei und Kapitulation vor dem Katholizismus. Nietzsche war nicht bereit, den *Parsifal* ernst zu nehmen.

Für ein tieferes Verständnis des Bühnenweihfestspiels ist – so sonderbar das auch klingen mag – die *Parsifal*-Kritik aufschlussreicher als die *Parsifal*-Apologetik. Wir wollen deshalb diese Untersuchung mit den verschiedenen kritischen Stellungnahmen eröffnen. Dabei werden wir der Frage nachgehen müssen, ob und wie weit sie das von Wagner Gemeinte wirklich treffen.

Als am 26. Juli 1882 das Bühnenweihfestspiel zum ersten Mal auf dem Bayreuther Hügel über die Bretter ging, meldete sich bald Protest auch von einer Seite, mit der man wohl nicht gerechnet hatte: gläubige Christen protestierten gegen die Entweihung des Glaubens, gegen die „Profanation des Heiligsten“ so lautstark, dass Wagners Anhänger sich gezwungen sahen, selbst auf die Oberammergauer Passionsspiele hinzuweisen. Noch 1912 bezeichnete Igor Strawinsky – zweifelsohne ein gläubiger Christ – die „ganze Bayreuther Aufmachung“ als eine „unbewußte Nachahmung des kirchlichen Ritus“, hielt es für bedenklich, eine Theateraufführung auf die gleiche Ebene mit „der heiligen symbolischen Handlung des Gottesdienstes“ zu stellen, und postulierte: „Es wäre entschieden an der Zeit, mit der unzulänglichen Auffassung der Kunst als Religion und des Theaters als Tempel ein für allemal aufzuräumen.“ Strawinskys Einwände verfehlen freilich Wagners Intentionen: Wagner predigte den Gedanken der Kunstreligion, weil er der Auffassung war, dass die Religion zu seiner Zeit „künstlich“ geworden sei. Die Aufgabe der Kunst sah er darin, eben „den Kern der Religion zu retten“ (Religion und Kunst).

Im Gegensatz zu Strawinskys Einwänden trifft Nietzsches *Parsifal*-Kritik einen zentralen Punkt des Festspiels. Als Nietzsche im Herbst 1876 endgültig von Wagner „loskam“, hatte er schon längst eine philosophische Position bezogen, von der aus jede Religion (zumal das Christentum) als Verrat am „Leben“ erschien – der Bruch mit Wagner, den Nietzsche für einen Atheisten gehalten hatte, war unvermeidbar. Für Nietzsche war der *Parsifal* ein Werk der „décadence“ („ein Werk

der Tücke, der Rachsucht, der heimlichen Giftmischerei gegen die Voraussetzungen des Lebens“) ein „schlechtes“ Werk (Nietzsche contra Wagner), eine Kniebeugung vor Rom, ja, „ein Operetten-Stoff par excellence“ (ebd.). Nietzsche titulierte Wagner als „Apostel der Keuschheit“. Die Kernidee des *Parsifal* führte er auf die Antithese zwischen „Sinnlichkeit“ und „Keuschheit“ zurück – ein Gegensatz, der seiner Ansicht nach nicht „notwendig“ war. Parsifal selbst war ihm ein „armer Teufel und Naturbursch“, der von Wagner „mit so verhänglichen Mitteln schließlich katholisch gemacht wird“. In Kundry sah Nietzsche ein „hysterisches Frauenzimmer“ – auch sonst kritisierte er, Wagner bringe „lauter Hysteriker-Probleme“ auf die Bühne (*Der Fall Wagner*). Am meisten aber ärgerte ihn offenbar Wagners „Apos-tasie und Umkehr zu christlich krankhaften und obskurantischen Idealen“ (*Nietzsche contra Wagner*). Er konnte es nicht verwinden, dass Wagner, der ehemalige Jünger Feuerbachs, „plötzlich, hilflos und zerbrochen, vor dem christlichen Kreuze“ niedersank (ebd.).

Auch andere Kritiker vermochten ihre Verwunderung über Wagners angebliche Hinwendung zum Christentum nicht zu unterdrücken. Karl Frenzel erklärte es für problematisch, „den Meister, der sooft und stark die Schopenhauersche Philosophie gepredigt und selbst den reckenhaften Wotan zum Pessimisten zu machen verstand, plötzlich als religiösen Schwärmer zu sehen“ (Kritik in der *Nationalzeitung*, 28. Juli 1882). Heinrich Ehrlich (Kritik in *Über Land und Meer*, Jg. 26, Nr. 8) warf die Frage auf: „Hat Wagner die Popularität gesucht, als er, früher entschiedener Gegner der christlichen Religion, der begeistertste Anhänger Schopenhauers, mit einem Mal in die germanisch-christliche Strömung einlenkte und im *Parsifal* alle Mythen in kirchliche Gebräuche kleidete und neben sinnlichstem Spuke das Abendmahl und die Fußwaschung auf die Bühne brachte?“ Und Bernhard Vogel staunte darüber, „wie Wagner, nachdem er von *Lohengrin* ab der Schopenhauerschen Weltanschauung gehuldigt, nun im *Parsifal* sie vollständig aufgegeben haben und sich zur Mystik des katholischen Mittelalters zurückbegeben konnte!“ (Richard Wagner: *Sein Leben und seine Werke*, o. J.)

Die Kritik, die Eduard Hanslick 1882 an *Parsifal* übte, richtete sich weniger gegen das Sujet als gegen Wagners Behandlung des Stoffes. Hanslicks Einwendungen beziehen sich auf die angeblich mangelnde Folgerichtigkeit der Handlung bei Wagner und auf vermeintliche

Schwächen in der logischen und psychologischen Behandlung der Charaktere. Mehrere Figuren dünkten Hanslick unverständlich, unnatürlich, schemenhaft. Wagner hätte die Entwicklung Parsifals, seine Schuld und „nachfolgende sittliche Läuterung“ nicht hinreichend motiviert. Dadurch, dass er das bei Wolfram von Eschenbach ausgeführte Motiv der Frage ganz weggelassen habe, sei Parsifals Schuld unverständlich geworden: man könne nicht nachvollziehen, warum „aus einem reinen Thoren ein reiner Heiliger wird“. Klingsor sei „ein blutloses Abstraktum“, das „durch mancherlei Widersprüche und Räthsel in seinen Erzählungen verwirrt“. Der sieche Amfortas bleibe eine rein leidende Gestalt, von deren „blutenden Wunden, Bädern und Medikamenten so viel gesprochen wird, daß wir mehr ein klinisch-pathologisches als ein tragisches Mitleid mit ihm empfinden.“ Am meisten hatte aber Hanslick an der Figur der Kundry auszusetzen. Sie war ihm „das Unnatürliche, Widerspruchsvolle“: „ein psychologisches und physiologisches Zwitterwesen, singt sie oder vielmehr ruft und stammelt sie abgebrochen in den haarsträubendsten Intonationen und hat gleichzeitig in der Kunst der Mimik das Unerhörteste zu leisten.“ Überdies verstimmten Hanslick die „halbbiblischen“ Szenen im *Parsifal* durch „ihre innere Unwahrheit und Affektation“. Hanslicks Resümee („Sehen wir den *Parsifal* als eine Fest- und Zauberoper an, ignorieren, wie wir es ja sonst häufig thun müssen, ihre logischen und psychologischen Unmöglichkeiten und falschen religiös-philosophischen Präntentionen, so werden wir Momente bedeutender künstlerischer Anregung und blendendster Wirkung darin erleben“) beweist, dass er das Wesentliche am *Parsifal* nicht erkannt hat bzw. nicht erkennen konnte.

Es hat sich vielfach eingebürgert, im Zusammenhang mit *Parsifal* von „Pseudokult“ und „Pseudoreligion“ zu sprechen. Sicher ist indes, dass einseitige Rubrizierung als „christliches Drama“ diesem Werk nicht gerecht werden kann. Pierre Boulez gab 1970 zu bedenken, dass das Werk, wenn es lediglich eine „theologische Fabel“ wäre, „bezogen auf eine bestimmte Welt und eine bestimmte Zeit“, sicher nur begrenztes Interesse gefunden hätte. Dieser Ansicht ist beizupflichten: je intensiver man sich mit dem Bühneweihfestspiel befasst, desto deutlicher werden dessen enorme Komplexität, Vielschichtigkeit und Mehrdeutigkeit. Unterzieht man den Gehalt der Dichtung einer eingehenden Analyse, so staunt man nicht wenig über die

Fülle der scheinbar ganz heterogenen Komponenten. Mehreres ist hier beisammen: eine Vermengung christlicher und buddhistischer Gedanken; eine Synthese aus Schopenhauers Weltanschauung und Wagners „Privatphilosophie“; eine Antizipation wichtiger Einsichten der modernen Tiefenpsychologie; ein Stück Sozialutopie und – wohl auch – eine (recht verworrene) Kulturideologie.

Psychologische Interpretationen

„Im Grund ist alle Psychologie Entlarvung
und ironisch-naturalistischer Scharfblick für
das vexatorische Verhältnis von Geist und Trieb.“
Thomas Mann, *Schopenhauer* (1938)

Zum 50. Todestag Wagners am 13. Februar 1933 hielt Thomas Mann in München seine vielbeachtete Rede *Leiden und Größe Richard Wagners*. Die Reaktionen, die er damit hervorrief, veranlassten seine Exilierung. Die Rede freilich markiert in der Geschichte des Wagnerverständnisses doch eine Wende: sie trug wesentlich dazu bei, in Wagners Kunst erstmals eine Dimension zu entdecken, die bis dahin mehr oder minder verborgen war: die psychologische oder die tiefenpsychologische.

Wagner ist – in Manns Interpretation – zweifelsohne der bedeutendste Mystiker und Psychologe in der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts. Er entdeckte den Mythos für die Oper, er „erlöste“ die Oper durch den Mythos. Zugleich habe er durch unendliche Verfeinerung der Technik des Erinnerungsmotivs die Musik in einem Maße wie nie zuvor „zum Werkzeug psychologischer Anspielungen, Vertiefungen, Bezugnahmen“ gemacht. Als Psychologe berühre sich Wagner mit Sigmund Freud, ja, er stimme mit ihm in merkwürdigster, „intuitiver“ Weise überein: Wagners Einsicht, dass alle „Liebe“ aufs Sexuelle zurückgeführt werden könne, habe unverkennbar analytischen Charakter; seine einzigartige Fähigkeit, komplexe Gefühlssituationen analytisch zu erfassen, erinnere stark an Freud.

Unter den Dramen Wagners, die Mann zur Untermauerung seiner These von der Modernität der Wagnerschen Kunst gern heranzieht, nimmt der *Parsifal* einen besonderen Rang ein. Die Personen des

Bühnenweihfestspiels erschienen Mann abnorm, ausgefallen, zum Teil pathologisch, in ihrer seelischen Konstitution extrem, beinahe skurril: „Der Personenzettel des *Parsifal* – was für eine Gesellschaft im Grunde! Welche Häufung extremer und anstößiger Ausgefallenheit! Ein von eigener Hand entmannter Zauberer; ein desperates Doppelwesen aus Verderberin und büßender Magdalena mit kataleptischen Übergangszuständen zwischen den beiden Existenzformen; ein liebesiecher Oberpriester, der auf die Erlösung durch einen keuschen Knaben harret; dieser reine Tor und Erlöserknabe selbst, so anders geartet als der aufgeweckte Erwecker Brünnhildes und in seiner Art ebenfalls ein Fall entlegener Sonderbarkeit –: sie erinnern an das Sammelsurium von Unheimlichkeiten, zusammengepackt in Achim von Arnims berühmter Kutsche.“

Zumal die Figur der Kundry („der stärksten, dichterisch kühnsten, die Wagner je konzipiert hat“) war Mann ein psychopathologischer Fall, ein Prototyp des gespaltenen, zerrissenen Menschen, ein Musterfall der „seelischen Doppelexistenz“, ja, die Personifikation der Modernität. „Die Heldinnen Wagners kennzeichnet überhaupt ein Zug von Edelhysterie, etwas Somnambules, Verzücktes und Seherisches, das ihre romantische Heroik mit eigentümlicher und bedenklicher Modernität durchsetzt. Aber die Figur Kundrys, der Höllenrose, ist geradezu ein Stück mythischer Pathologie; in ihrer qualvollen Zweiheit und Zerrissenheit, als Instrumentum diaboli, und heilssüchtige Büßerin, ist sie mit einer klinischen Drastik und Wahrheit, einer naturalistischen Kühnheit im Erkunden und Darstellen schauerlich krankhaften Seelenlebens gemalt, die mir immer als etwas Äußerstes an Wissen und Meisterschaft erschienen ist. Und nicht sie allein unter den Gestalten des *Parsifal* hat diesen seelisch extremen Charakter.“

Wagner selbst war sich übrigens der Originalität und Modernität der Kundry-Figur durchaus bewusst. Spätestens 1860 dürfte er die Kundry als eine gespaltene Doppelexistenz konzipiert haben. (Bei Wolfram von Eschenbach sind die wilde Gralsbotin und die schöne Verführerin Orgeluse zwei verschiedene Personen.) „Sagte ich Ihnen schon einmal“ – schrieb er Anfang August 1860 an Mathilde Wesendonck –, „daß die fabelhaft wilde Gralsbotin ein und dasselbe Wesen mit dem verführerischen Weibe des zweiten Aktes sein soll? Seitdem mir dies aufgegangen, ist mir fast alles zu diesem Stoffe klar geworden.“ Wie originell der Gedanke der Doppelexistenz zur Zeit Wagners in der Tat

gewesen ist, erhellen nicht zuletzt die ganz und gar verständnislosen Bemerkungen, die Eduard Hanslick über die Kundry-Figur gemacht hat. „Neu und interessant mag man diese Figur nennen“ – so befand er –, „menschlich begreiflich ist sie nicht, und was alles mit diesem hysterischen Unwesen bei Wagner gemeint ist, dürfte ohne gelehrten Kommentar kaum jemand errathen.“ (*Aus dem Opernleben der Gegenwart*, 1884.)

Alle jene, die in Wagner gewissermaßen einen Wegbereiter Sigmund Freuds erblicken, pflegen mit besonderer Vorliebe auf die Verführungsszene des zweiten *Parsifal*-Aktes hinzuweisen. Die Art, wie Kundry bei *Parsifal* das Bild der geliebten Mutter wachzurufen sucht und ihm schließlich suggeriert, sie werde die Position der eigenen Mutter übernehmen („die Liebe lerne kennen ... als Muttersegens letzten Gruß der Liebe – erster Kuß“), ist in der Tat nicht nur raffiniert, sondern sie erinnert auch an Freud und den Ödipuskomplex. So konnte denn auch Thomas Mann zu Recht von „erotischem Mutterkomplex“ sprechen. Dass das Verfahren von vielen Zeitgenossen Wagners als Blasphemie empfunden wurde – wen überrascht es. Eduard Hanslick meinte: besonders hässlich sei es, „daß in *Parsifal* das Bild seiner sterbenden Mutter benützt wird, ihn in sinnliche Ekstase zu hetzen“. „Diese Vermengung des heiligsten Gefühls mit dem unheiligsten wirkt um so abstoßender, als sie hier vollständig unnötig und unnatürlich ist.“

In seinem Wagner-Essay macht Thomas Mann zu *Tristan und Isolde* viele feinsinnige Anmerkungen. Einer detaillierten Interpretation des *Parsifal* ging er dagegen aus dem Weg. Trotzdem lassen sich seine Ausführungen über Wagners Adaption der Schopenhauerschen Willensphilosophie auch auf den *Parsifal* übertragen. Mann betont, dass die Schopenhauersche Konzeption der Willensphilosophie („eine welterotische Konzeption“) nur „von einer durch Unbändigkeit gequälten Willens- und Triebnatur“ gefasst werden konnte, „in welcher freilich der Trieb zur Läuterung, Vergeistigung, Erkenntnis ebenso stark war wie der finster drängende Trieb.“ Wagner habe diese Philosophie, „die aus dem Willen, aus der Begierde wider besseres Wissen“ geboren sei, dankbar aufgegriffen. Auch Wagners Natur setze sich zusammen „aus dunkel drängendem und quälendem Macht- und Genußwillen und Drang nach sittlicher Läuterung und Erlösung“. Kein Zweifel, dass die Polarität zwischen „Geist“ und „Trieb“,

auf die Mann mehrfach anspielt, wesentlich auch die Konzeption des „Bühnenweihfestspiels“ zu erklären vermag.

Thomas Manns These von der enormen psychologischen Kraft der Wagnerschen Kunst hatte nach dem Zweiten Weltkrieg ungeahnte Auswirkungen. Sowohl die Wagnerdeutung als auch die Wagnerinszenierungen der letzten dreißig Jahre stehen im Zeichen der Tiefenpsychologie. Seit der Wiedereröffnung der Bayreuther Festspiele im Jahre 1951 wird im Zuge der verschiedenen Aktualisierungstendenzen immer wieder der Versuch gemacht, die Musikdramen Wagners unter Heranziehung tiefenpsychologischer Einsichten auszudeuten. Angelpunkt vieler Interpretationen ist jedoch weniger die Psychoanalyse Freuds als die Archetypenlehre Carl Gustav Jungs. Wieland Wagner war in den letzten Jahrzehnten seines Lebens von ihr besonders angetan. In verschiedenen Aufsätzen sprach er gern von Wagners „archetypischen Musiktheater“.

Nach der Lehre C. G. Jungs stellt die Psyche eine „bewußt-unbewußte Ganzheit“ dar. Der Bereich des Bewusstseins umfasst die Bezirke des Empfindens, Fühlens, Intuirens und Denkens; der Bereich des Unbewussten umschließt dagegen Erinnerungen, Verdrängtes, Emotionen, Invasionen und einen Teil, der nie bewusst gemacht werden kann. Eigentümlich für Jung ist, dass er im Unbewussten zwei Schichten unterscheidet: das persönliche Unbewusste und das kollektive Unbewusste. Aus beiden Schichten steigen Bilder auf. Das persönlich Unbewusste bringt nur Bilder persönlichen Inhalts hervor, während das kollektive unbewusste Bilder von überpersönlichem Charakter produziert. Die Urbilder, die aus dem kollektiven Unbewussten emporsteigen, nennt Jung Archetypen.

Johannes Bertram unternahm 1957 den Versuch, den mythischen „Schauehalt“ der Wagnerschen Musikdramen mit Hilfe der Jungschen Archetypenlehre zu beleuchten. Er ging dabei von der Annahme aus, dass „das Schöpfungstum Richard Wagners unter dem Einfluß eines Transpersonalen, eines Überpersönlichen stand, welches durch das Aufleuchten von Urbildern oder Archetypen im Sinne C. G. Jungs in den seelischen Tiefenschichten des Künstlers wirksam wurde“. Diese (recht gewagte) Annahme erklärte Bertram so: „Ausgelöst wurde solches Aufleuchten der Archetypen bei Richard Wagner durch seine Versenkung in die mythischen Überlieferungen und in das Element des Metaphysisch-Musikalischen.“

Was ist von dieser Theorie zu halten? Dass zwischen Jungs Archetypenlehre und Wagners Musikdramatik manche Analogien bestehen, dass Archetypisches bei Wagner eine Rolle spielt, ist unbestreitbar. Die Hypothese indessen, dass es sich bei Jungs analytischer Psychologie und bei der geistigen Welt Wagners um völlig kongruente Dinge handelt, führt ad absurdum. Die Bertramsche Hypothese betont über Gebühr den Anteil des (kollektiven) Unbewussten im Schaffen Wagners und bagatellisiert den Anteil des Bewussten; ist doch gerade Richard Wagner ein Prototyp des reflexiven Künstlers! Hinzu kommt folgendes: die Gefahr, bei der Suche nach Archetypischem das Spezifische Wagners aus den Augen zu verlieren, ist nicht unbeträchtlich.

Kundrys Kuss

von
Slavoj Žižek

Die einzigartige Leistung des *Parsifal* besteht darin, in der Gestalt Kundrys die beiden gegensätzlichen Figuren (die in Wagners frühem *Tannhäuser* getrennt bleiben) zu verbinden: die zerstörerische Verführerin und die engelhafte Erlöserin oder, wie Wagner es in seinem berühmten Brief an Mathilde Wesendonck von August 1860 formulierte: „Habe ich Ihnen schon erzählt, dass der märchenhafte, wilde Gralsbote ein und derselbe sein muss wie die Verführerin des zweiten Aktes? Seit mir das dämmerte, ist mir fast alles klargeworden, was damit zu tun hat.“

Das Motto aus dem Finale des *Parsifal*: „die Wunde schließt der Speer nur, der sie schlug“ gilt auch und besonders für Kundry. Diese Tatsache, dass die Identität Kundrys plötzlich als eine Lösung auftaucht, ist wörtlich zu nehmen; Kundrys „Geheimnis“ ist, dass sie nicht für die psychologische Einheit einer „realen Person“ steht, sondern für eine künstliche Zusammensetzung, die zur Überwindung einer gewissen (erzählerischen und zugleich ideologischen) Sackgasse erdacht wurde. [...]

Man sollte in Kundrys Angebot während ihrer großen Szene mit Parsifal im zweiten Akt zwei Phasen unterscheiden: Zuerst versucht Kundry, Parsifal zu verführen, indem sie die böse Femme fatale spielt, die ihr Opfer verschlingen möchte. Am Ende dieser ersten Phase widersteht Parsifal Kundry durch seine Identifikation mit Amfortas' Wunde; genau im Augenblick ihres Kusses flieht er aus ihrer Umarmung, schreit „Amfortas! Die Wunde!“ und „stemmt seine Hände gewaltsam gegen sein Herz, wie um einen zereißenden Schmerz zu bewältigen. ... Die Wunde ... sie brennt in meinem Herzen ... Die Wunde sah ich bluten; nun blutet sie mir selbst [...] Nicht ist es die Wunde: fließe ihr Blut in Strömen dahin! Hier! Hier im Herzen der Brand! Das Sehnen ... nur hier im Herzen will die Qual nicht weichen.“ Die auf die Wunde Amfortas' weisende Geste, die komisch-pathetische Gebärde ist ein klarer Fall hysterischer Identifikation, ein Schritt in das hysterische Theater. Die wahre Hysterische in der Oper ist natürlich Kundry selbst, und es ist, als ob gerade Parsifals Zurückweisung ihn ebenso mit Hysterie ansteckte.

Nach dem Kuss und dessen Ablehnung durch Parsifal ist Kundrys zweite Annäherung deshalb völlig anders; sie ist nicht länger die tödliche Femme fatale, die grausame Spiele spielt, sondern eine wirkliche, begehrende, verzweifelt in Parsifal verliebte Frau. Statt mit

der inzestuösen Identifikation mit Parsifals Mutter zu spielen, eröffnet sie ihm jetzt den eigentlichen Kern ihres Traumas, die Ursünde, die sie in eine Untote, ein Gespenst verwandelte, das verzweifelt nach dem Heiland sucht. Deshalb ist Kundrys Wutausbruch am Ende der Szene in gewisser Weise gerechtfertigt; er ist die Reaktion einer liebenden Frau, die durch die grausame und kalte Ablehnung ihres ehrlichen Angebots tief verletzt ist. Entscheidend ist hier die Parallele zur *Zauberflöte*: Wenn *Parsifal* eine „normale“ ödipale Oper wäre, dann hätte eine Ablehnung genügt, d. h. es wäre Parsifal erlaubt gewesen, Kundry beim zweiten Mal zu akzeptieren, denn er hätte es dann mit einer Frau zu tun, die das symbolische Gesetz angenommen hat (in der gleichen Weise ist es Tamino erlaubt, Pamina zu akzeptieren, nachdem sie die Qual seines Schweigens und seiner Ablehnung ertragen hat). Parsifal ist folglich unfähig, die „normalisierende“ Geste zu vollziehen, dem phantasmatischen Weiblichen zu entsagen, um Zugang zur Liebe der realen Frau zu erlangen; stattdessen versenkt er sich in die Seligkeit des phantasmatischen Femininen; indem er das Reale der weiblichen Begierde zurückweist.

Der Gegensatz zwischen wirklicher, begehrender Frau und dem Weiblichen ist hier zum Äußersten gebracht worden; die erstere geht zugrunde (Kundry wird schon am Ende des 2. Aktes zum Schweigen gebracht, im ganzen 3. Akt reduziert zu halb katatonischer, stummer Anwesenheit; ihre einzigen Worte sind „Dienen ... dienen!“ und ihre einzige Handlung ist es, Parsifals Füße bei seiner Salbungszereemonie zu waschen und sie mit ihrem eigenen Haar zu trocknen), während das „ewig Weibliche“ triumphiert. Entscheidend ist hier die vollständige Doppeldeutigkeit der Referenz auf das Weibliche. Einerseits ist die Frau der äußere Eindringling, der den geschlossenen Kreis der männlichen Gemeinschaft stört – die Begegnung mit der Frau steht für die Begegnung mit dem Realen der Begierde des anderen in all ihrer traumatischen Dunkelheit; auf der anderen Seite ist jedoch das Durchbrechen des Kreises, das Herbeiführen der Spaltung ein männlicher Akt par excellence, während das Weibliche mit dem harmonischen Ganzen der substantiellen Grundlage vor ihrer Störung durch den subjektiven Akt gleichgesetzt wird. Wenn der Kreis wieder geschlossen ist, wenn wir zum harmonischen Gleichgewicht zurückkehren, kommt das dann nicht der Rückkehr zum sicheren, schützenden Hafen des Weiblichen gleich?

Wagners doppelsinnige Beziehung zum Weiblichen, das zugleich Ursache für den Sündenfall des Mannes und seine Erlösung ist, muss natürlich in die lange deutsche Tradition eingeordnet werden, die ihren höchsten Ausdruck im Begriff des Ewig-Weiblichen der letzten Zeile in Goethes *Faust* gefunden hat: „Das Unbeschreibliche / Hier ist's getan; / Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan.“ [...]

Das phantasmatische Weibliche, der destruktive Abgrund, der das männliche Subjekt zu verschlingen droht, das seinen Sirenenstimmen erliegt, ist das gleiche wie die erhabene Seligkeit des geistigen Weiblichen, das den ewigen Frieden verspricht. Das meint Wagner, als er die Identität Kundrys, der Verführerin, mit Kundry, der Erlöserin behauptet: So wird die „Wunde durch den Speer nur, der sie schlug“ geheilt. Obwohl die zerstörerische, todbringende Frau das männliche Subjekt verwundet, kann nur ihr eigenes Gegenstück, das besänftigende Ewig-Weibliche, die Wunde heilen. Der Unterschied zwischen *Tristan* und *Parsifal* ist der, dass im *Tristan* die „reale“ Frau auch das Eintauchen in das Ewig-Weibliche unterstützt, während im *Parsifal* das Ewig-Weibliche durch die Zurückweisung der „realen“ Frau erreicht wird. Es ist bezeichnend, dass der Text, an dem Wagner in den Tagen vor seinem Tod in Venedig arbeitete, einer über das „Weibliche im Menschlichen“ war; während er daran schrieb, hatte er einen Herzanfall und starb (mittags am 13. Februar 1883). Die Hauptthese des Essays ist eher konventionell: Die Unterdrückung der Frauen ist ein Symptom der Entartungsgeschichte der Menschheit; die Frau ist das Opfer von Machtstrukturen, die nach männlichen Prinzipien und der Reproduktion bestimmt sind, des Besitzsystems, in dessen Interesse Heiraten arrangiert und Familien gegründet werden; damit bildet die Emanzipation der Frau einen Teil der Regeneration der menschlichen Gattung. Dann aber folgt eine typisch Wagnersche Verdrehung: Zuerst bezieht er sich auf Buddha, der in seinen späten Jahren seinen Ausschluss der Frauen von der Möglichkeit, heilig zu werden, widerrief, dann charakterisiert er diese Öffnung zum Weiblichen hin mit den allerletzten Worten, die er schrieb, als er schon den Anfall kommen spürte: „Gleichwohl geht der Prozess der Emanzipation des Weibes nur unter ekstatischen Zuckungen vor sich. Liebe – Tragik.“ Fand in diesem Augenblick, als schon der Schmerz des Anfalls spürbar wurde, nicht die Identifikation Wagners mit Kundry selbst statt, mit ihren „ekstatischen Zuckungen“?

Was ist der Grâl?

Im gesamten 20. Jahrhundert hat Wagners *Parsifal* eine Unzahl von Autoren auf unterschiedlichste Art beschäftigt. Seien es Einzelaspekte der Erzählung, seien es grundsätzlich weltanschauliche Weiterführungen des Wagnerschen *Parsifal*-Kosmos, ironisch-kritische Bestandsaufnahmen oder faszinierte und faszinierende Zukunftsvisionen – kein Musiktheaterwerk hat neben *Tristan und Isolde* die Literatur zu derart originellen Bearbeitungen gereizt wie *Parsifal*.

In seinem großen *Pärzival*-Roman *Der rote Ritter* erzählt der Schweizer Autor Adolf Muschg Wolframs Epos auf grandiose Art und Weise für eine Leserschaft des 20. Jahrhunderts nach. Auch hier wird an zentraler Stelle die Frage gestellt, was oder wer das denn nun sei, der Grâl.

von
Adolf Muschg

Lieber, erwiderte Parzivâl, ich habe dich zu kommen gebeten, weil ich am Hof einstweilen nichts verloren habe; ich muss zurück zum Grâl. – Ach, sagte Iwânet, zu deiner Frau, das hätte ich verstanden; aber zum Grâl? Von dem hat man lange nichts mehr gehört, als wäre er nie etwas Anderes als eine Sage gewesen. – Was sagt sie? fragte Parzivâl. – Dass der Grâl das einzige ist, was man nicht kaufen kann, sagte Iwânet. – Dafür stehe ich, sagte Parzivâl, und ich muss an die Stellen zurück, wo mein Leben offen geblieben ist. Und beim Grâl ist es eine Wunde geworden, die muss ich verschließen.

Iwânet musterte ihn voll Mitleid. – Ich war dabei, als dich die Gauklerin verflucht hat, sagte er, du hast es dir sehr zu Herzen genommen, aber damals warst du jünger und leicht zu erschüttern. Jetzt weiß doch jeder, dass es den Grâl nicht gibt. Er ist nur ein Bild für unsere Seele, beziehungsweise das Fünkeln darin. – Hinter dem bin ich her, Iwânet, sagte Parzivâl. – Und darum verkleidest du dich wieder in deine alte Rüstung? fragte der Freund erstaunt. – Aus der Welt ist das Beste verschwunden, man kann es nur noch im Inneren suchen, und wird immer älter dabei. – Ich suche es inmitten der Welt, sagte Parzivâl. – Du bist doch kein Kind mehr, sagte Iwânet teilnahmsvoll. – Dann muss ich es wohl wieder werden, sagte Parzivâl, ich werde zum Grâl gehen und die rechte Frage stellen. – Weißt du sie jetzt? wollte Iwânet wissen. – Immer weniger, antwortete Parzivâl, ich suche auch nicht mehr nach ihr. Ich hoffe nur, die Frage sucht jetzt mich und fällt mir in den Schoß, wie die reife Frucht vom Baum.

Rettung für die Bruderschaft?

von
Vladimir
Sorokin

In Vladimir Sorokins Roman *Der himmelblaue Speck* wird in der Mitte des 21. Jahrhunderts in einem geheimen sibirischen Genlabor die titelgebende Substanz hergestellt, die zugleich Droge und Energiequelle sein soll. Durch eine Zeitmaschine wird die Substanz in die stalinistische Sowjetunion transferiert, um den Lauf der Geschichte zu ändern. Der himmelblaue Speck birgt ähnlich mysteriöse Heilsversprechungen wie der Gral in sich; zudem sind die jeweilig beschriebenen Labore und Experimentierstätten ebenso seltsam exklusive wie hermetisch von der Außenwelt abgekapselte Räume und Vereinigungen, wie die Gralsburg und ihre Einwohnerschaft. Sie sind in Ansicht und Atmosphäre aus der Zeit gefallene, selbstreferentielle Systeme geworden. Im folgenden Abschnitt wird die Atmosphäre eines dieser Unorte und seiner Bewohner geschildert – eine Atmosphäre, die an Andrej Tarkowskis Film *Stalker* erinnert.

Sie erreichten den Berg erst bei Tagesanbruch. Die weiße Sonne des Nordens zeigte sich für kurze Zeit am gekrümmten weißen Horizont und beschien den mächtigen Berg, der über den niedrigen Hügelkuppen emporragte. Sein breiter Kegel war mit Zirbelkiefern und Lärchen bewachsen, der runde Gipfel erglänzte in jungfräulichem Schnee.

Als sie zum Unterstand kamen, stellte der erschöpfte, hohlwangige Karpo den Motor ab.

„Wir sind da, der Erde sei Dank. Aufstehen!“

Die in der Kabine ruhenden Brüder regten sich.

„Oh, feuchte Mutter Erde, sind wir endlich zu Hause?“

„Karpo, der Gute, hat uns gefahren wie in der Wiege.“

„Ach, Brüder, und ich habe wieder vom Sommer geträumt.

Wir haben alle Bärentrauben gesammelt, und Bruder Marko hat Lobgesänge angestimmt ...“

„Wir kommen bestimmt zu spät zur Tafel.“

Sie kletterten alle aus dem Schneemobil heraus. Fjodor packte den Sack mit dem Speck, der hier im Sonnenlicht ebenso durch das Leinen leuchtete wie im Dunkeln. Angesichts dieses ungewöhnlichen, unirdischen Lichts verstummten die Brüder.

„Naja.“ Ivan schnäuzte in den Schnee. „Vielleicht haben wir doch

nicht vergeblich den Kopf hingehalten. Eine wunderliche Sache. Ob das etwas taugt?“

„Nur keine Sorge, Bruder Ivan.“ Nikolaj fröstelte. „Du wirst dich noch freuen.“

„Schön wär's!“ Ivan grunzte und ging über den knirschenden Schnee zum Berg.

Die Brüder folgten ihm. Es war ein langer Aufstieg. In den letzten vierundzwanzig Stunden hatte es heftig geschneit, und der Pfad war an manchen Stellen völlig verweht. Ivan ging voran und bahnte den Weg. Als sie zum Tor der verlassenen Grube kamen, nahm er die Mütze mit den Ohrenklappen ab und wischte sich damit das gerötete, schweißnasse Gesicht ab.

„Puh ... machen wir eine Verschnaufpause.“

Ringsum ragte rostiges Metall aus dem Schnee – Ausrüstungsteile, Eisenbahnschienen, zerborstene Loren. Die Brüder ließen sich nieder, jeder, wo er gerade stand; sie saßen ruhig da und besannen sich. Ihre Gesichter wurden ernst, sie schauten einander nicht mehr an. Die niedrigstehende Sonne warf ein kaltes Licht auf ihre groben Gesichter. Sie saßen lange da. Endlich seufzte Ivan und sagte leise:

„Also, gehen wir hinein, Brüder.“

Alle erhoben sich und gingen durch das halbverfaulte, weitgeöffnete Tor der Grube. Hier war es dämmrig; rostige, kaum erkennbare Geleise führten in die Dunkelheit. Die Brüder folgten ihnen und kamen nach ungefähr zweihundert Schritten zu den Aufzügen. Ivan tastete in der Dunkelheit umher, zog einen Stab hervor, der mit einem in Dieselöl getränkten Lappen umwickelt war, und klackerte mit einem Feuerstein. Der Lappen fing widerstrebend Feuer. Ivan schob die Schiebetür des Lifts zur Seite.

„Bruder Fjodor, du gehst als erster.“

Fjodor stellte sich auf die Schwelle der Kabine und blickte in die Tiefe. Der Lift hatte keinen Boden. Statt dessen gab es einige an den U-Trägern befestigte Seile. Fjodor warf den Sack mit dem Speck hinunter. Der Sack sauste in die Tiefe. Von oben konnte man sehen, wie er da lag und den breiten Stollen mit seinem bläulichen Schimmer spärlich beleuchtete.

Fjodor packte ein Seil und rutschte in die Tiefe. Nach ihm machten sich auch die übrigen ans Abseilen. Ivan versperrte die Lifttür mit

einem Bolzen und fuhr als letzter. Alle sieben blieben eine Sekunde starr neben dem Seil stehen, nahmen dann ihre Mützen ab, ließen sich auf die Knie nieder und küßten den harten Boden des Stollens sechsmal. Ivan nahm den Sack, packte ihn sich auf den Rücken und ging voran – auf die Lämpchen zu, die in der Dunkelheit schwach leuchteten.

Der Stollen war breit, an den Wänden sah man noch Spuren von Stahlzinken, überall lagen Kabelreste und rostiger Schrott herum. Die Lämpchen kamen bald näher und beleuchteten das Ende des Stollens. Hier waren Stimmen zu hören, und Menschen liefen hin und her.

„Der Erde sei Dank!“ wurden die Brüder begrüßt.

„Dank sei der Erde!“ antwortete Ivan für alle.

Bärtige, zerlumpte Leute umringten die Ankömmlinge schweigend und küssten jeden dreimal.

„Ist alles gutgegangen, Bruder Ivan?“ fragte ein breitschultriger Mann mit rotem Bart.

„Der Erde sei Dank, Bruder Marko, es ist alles gutgegangen“, antwortete Ivan und stellte den Sack auf dem gestampften Boden ab. „Hier ist das, wofür wir uns so abgemüht haben.“

Alle betrachteten den Sack, der ein schwaches Licht ausstrahlte.

„Ich verstehe nicht ganz – was ist denn das?“ fragte Marko.

„Himmelblauer Speck.“

„Dürfen wir ihn mal anschauen?“ bat Marko.

„Das geht nicht, Bruder Marko.“

„Verstehe ich, Bruder Ivan.“ Marko strich sich über den Bart.

„Wo ist Bruder Vanjuta?“ fragte Ivan.

„In der Kleinen Höhle.“

„Habt ihr schon gefafelt?“

„Gerade eben, Bruder Ivan. Wir haben euch etwas übriggelassen.“

„Nun, der Erde sei Dank.“

„Dank sei der Erde.“ Marko ging zur Seite und ließ Ivan den Vortritt. Ivan betrat einen schmalen Gang. Die anderen Brüder, die mit ihm gekommen waren, wollten ihm folgen.

„Ich bringe ihn selbst weg.“ Er hielt sie auf. „Geht ihr zur Tafel.“

Die Brüder blieben widerstrebend zurück.

Ivan war kaum ein kurzes Stück den finsternen Gang entlanggegangen, als rechter Hand ein gelber Lichtstreifen auftauchte.

Ivan tastete nach der angelehnten Tür und klopfte.

„Tritt ein, Bruder!“ ertönte es hinter der Tür.

Ivan betrat die enge Höhle. In den Ecken standen Büchsen mit Dieselöl, in denen ein paar Dochte brannten. Vanjuta lag mit geschlossenen Augen auf einem Bündel Lumpen in der Mitte des Raums; neben ihm stand ein großes Kohlenbecken. Etwas abseits saßen Mitka und Nikola und nähten Rentierfelle zusammen.

„Sei gegrüßt, Bruder Vanjuta“, sagte Ivan. „Sei gegrüßt, Bruder Mitko, sei gegrüßt, Bruder Nikola.“

Mitko und Nikola erhoben sich und küßten Ivan zur Begrüßung. Vanjuta blieb mit geschlossenen Augen liegen. Mitko und Nikola betrachteten unverwandt den Sack, der ein schwaches Licht ausstrahlte.

Ivan hockte sich neben Vanjuta nieder und küßte ihn dreimal auf die schmutzigen Wangen. Vanjuta öffnete die Augen.

„Du lebst, Bruder“, sage er.

„Der Erde sei Dank, es sind alle am Leben“, sagte Ivan ruhig.

Vanjuta betrachtete den Sack und lächelte:

„Hat der verderbte Gott ihnen also nicht geholfen!“

„Nein.“

„Aber die Feuchte Mutter Erde hat uns geholfen?“

„Ja, das hat sie, Bruder Vanjuta. Sie hat uns geholfen, die Verderbten zu vernichten. Sie hat uns geholfen, das zu holen, was wir brauchen.“

„Hast du mit den Verderbten geredet?“

„Ja, Bruder Vanjuta.“ Ivan nahm das Diktaphon von seinem Hals und legte es Vanjuta auf die Brust.

„Was hast du bei dem Gespräch verstanden?“

„Ich habe überhaupt nichts verstanden, Bruder Vanjuta.“

„Sehr gut, Bruder Ivan. Du kannst jetzt gehen.“

Ivan schwieg und sprach dann:

„Bruder Vanjuta, sag, wozu brauchen wir diesen himmelblauen Speck?“

„Das zu wissen, Bruder Ivan, ist vorläufig weder dir noch mir beschieden. Hab Geduld. Große Geheimnisse werden sich auftun. Ich danke dir im Namen der gesamten Bruderschaft für alles. Geh jetzt.“

Ivan ging hinaus.

Vanjuta warf einen Blick in den Sack, holte ein Stück Speck heraus, hielt es sich dicht vor die Augen und betrachtete es aufmerksam. Mitko und Nikola hatte es die Sprache verschlagen; sie standen da und betrachteten den Speck.

„Dank sei Dir, Warme Erde.“ Vanjuta legte den Speck in den Sack zurück, stand auf und befahl: „Aufmachen.“

Mitko und Nikola schoben das Lumpenbündel beiseite. Darunter kam eine stählerne Falltür zutage. Sie klappten den Deckel der Luke auf. Aus der Öffnung strömte ihnen elektrisches Licht entgegen. Eine geschweißte Metalltreppe führte in die Tiefe.

Vanjuta nahm den Sack in die linke Hand, klammerte sich mit der rechten an dem metallenen Geländer fest und kletterte hinunter. Über ihm wurde die Luke sogleich wieder geschlossen.

Hier unten war es heller und wärmer als oben. Dutzende elektrischer Beleuchtungskörper erhellten den Stollen, der Steinboden war sauber gefegt, nirgends waren Abfälle oder Überreste von Grubengerät zu sehen. Zwei schwach summende elektrische Heizungssysteme leiteten warme Luft in den Stollen. Von diesem Stollen weg führten vier Gänge in die Tiefe des Berges. Sie waren ebenfalls gut beleuchtet. In den Gängen waren weitere Abzweigungen zu erkennen. Hier und da sah man Menschen in braunen, sackartigen Kitteln, die ohne Hast ihrer Arbeit nachgingen.

Erlösung dem Erlöser?

von
Philip Dick

In seiner sogenannten *Valis-Trilogie* beschreibt der US-amerikanische Autor Philip Dick das Leben und die Sinnsuche des Antihelden Horselover Fat. Trotz großer persönlicher Tragödien, wie der gewaltsame Tod zweier Freundinnen, ist er von der Existenz einer weltumspannenden Macht überzeugt, die das irdische Leben bestimmt. Der Gedanke, sich selber als Gefäß und Medium dieser übernatürlichen Macht zu sehen, wird insbesondere durch Reflektionen über Wagners *Parsifal* inspiriert. Dass er dabei allmählich den Boden der Realität verlässt, begründet er zunehmend im Rekurs auf Wagners Werk. Vor allem die Einheit von Raum und Zeit spielen eine außerordentliche Rolle in seinen Überlegungen.

Es gibt keinen Weg aus dem Labyrinth. Das Labyrinth verändert sich, während man sich in ihm bewegt, denn es ist lebendig.

Parsifal: Ich schreite kaum, doch wähn ich mich schon weit.
Gurnemanz: Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit.

(Allmählich, während Gurnemanz und Parsifal zu schreiten scheinen, hat sich die Szene immer merklicher verwandelt; es verschwindet so der Wald und in Felsenwänden öffnet sich ein Torweg, welcher die beiden jetzt einschließt. Durch aufsteigend gemauerte Gänge führend, hat sich die Szene vollständig verwandelt. Gurnemanz und Parsifal treten jetzt in den mächtigen Saal der Gralsburg ein.)

Was ist mit dem Wald geschehen? Die beiden Männer haben sich nicht wirklich bewegt. Sie sind nicht wirklich irgendwohin gegangen, und dennoch sind sie nicht mehr da, wo sie ursprünglich gewesen sind. Zum Raum wird hier die Zeit. Wagner nahm im Jahr 1845 die Arbeit an *Parsifal* auf. Er starb 1883, lange bevor Hermann Minkowski die vierdimensionale Raum-Zeit postulierte (1908). Quellengrundlage für *Parsifal* waren keltische Mythen und Wagners Studium des Buddhismus für seine nie geschriebene Oper über Buddha, die den Titel *Die Sieger* hätte tragen sollen. Woher wusste Richard Wagner, dass sich die Zeit in Raum verwandeln kann?

Und wenn sich die Zeit in Raum verwandeln kann, kann sich dann nicht auch der Raum in Zeit verwandeln? In Mircea Eliades Buch *Myth*

and Reality trägt ein Kapitel die Überschrift „Zeit kann überwunden werden“. Es ist die fundamentale Absicht mythischer Rituale und Sakramente, die Zeit zu überwinden. Horselover Fat bemerkte, dass er in einer Sprache dachte, die vor zweitausend Jahren benutzt worden war, der Sprache, in der der Apostel Paulus geschrieben hatte. *Zum Raum wird hier die Zeit.* Fat berichtete mir von einer anderen Begleiterscheinung seiner Begegnung mit Gott: Unvermittelt war die kalifornische Landschaft des Jahres 1974 verschwunden und hatte der römischen Landschaft des ersten Jahrhunderts nach Christus Platz gemacht. Eine Weile sah er, wie sich beide Bilder überlagerten, ähnlich den Tricks, die man im Film und der Fotografie benutzt. Warum? Wieso? Gott erklärte Fat viele Dinge, doch dies erklärte er nie, sieht man von der kryptischen Feststellung ab, die in seinem Tagebuch unter Nr. 3 steht: *Er bringt Dinge dazu, anders auszusehen, so dass es scheint, als ob Zeit verflossen ist.* Wer ist „er“? Müssen wir daraus folgern, dass in Wirklichkeit keine Zeit vergeht? Ist jemals Zeit vergangen? Gab es eine richtige Zeit und eine richtige Welt, und leben wir nun in einer falschen Zeit und einer falschen Welt, wie eine Art Seifenblase, die wächst und sich verändert, aber in Wirklichkeit statisch bleibt?

Horselover Fat hielt es für nötig, diese Feststellung ganz am Anfang seines Tagebuches oder seiner Exegese – oder wie man es auch immer nennen mag – einzutragen. Der nächste Punkt, Nr. 4, lautet:

Materie ist Plastik im Angesicht des Geistes.

Gibt es überhaupt eine Welt? Gurnemanz und Parsifal haben sich in keiner Hinsicht bewegt, und die Landschaft verändert sich. So gelangten sie in einen anderen Raum – einen Raum, der zuvor Zeit gewesen war. Fat dachte in einer zweitausend Jahre alten Sprache und sah die antike Welt, die zu dieser Sprache gehörte – der Inhalt seines Bewusstseins bestimmte seine Wahrnehmung der Außenwelt. Die Logik gerät hierbei in Schwierigkeiten. Vielleicht hatte sich ein Zeitsprung ereignet. Aber wieso hatte seine Frau Beth nichts davon gemerkt? Sie lebte mit ihm zusammen, als er seine Begegnung mit dem Göttlichen hatte. Für sie veränderte sich nichts, abgesehen davon, dass sie (wie sie mir erzählte) seltsame Geräusche hörte, wie von einem Kessel, der unter Überdruck steht und dennoch immer

weiter erhitzt wird, so dass er sich immer weiter dem Punkt nähert, an dem er platzt.

*

Vielleicht gab es in der Traumzeit der Buschmänner keine Zeit. Aber wenn es keine Zeit gab, wie konnten dann die frühen, heimlichen Christen voller Freude aus dem Schwarzen Eisernen Gefängnis fliehen, das sie kurz zuvor in die Luft gesprengt hatten? Und wie konnten sie es im Rom des Jahres 70 nach Christus in die Luft sprengen, obwohl es zu dieser Zeit noch gar keine Sprengstoffe gab? Es erinnerte Fat an die sonderbare Behauptung in *Parsifal*: „Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit.“ Während seiner religiösen Erfahrung im März des Jahres 1974 hatte Fat den Raum wachsen gesehen: Meter um Meter Raum, der bis zu den Sternen reichte, Raum der sich um ihn öffnete, als wären die Mauern eines Gefängnisses geöffnet worden. Er hatte sich wie ein Kater gefühlt, den man für eine lange Autofahrt in eine Kiste gesperrt hatte und der am Zielort aus dieser Kiste herausgeholt, befreit worden war. Und in der Nacht hatte er von einem endlosen Vakuum geträumt, und dieses Vakuum war lebendig. Das Vakuum breitete sich aus und trieb dahin und wirkte vollkommen leer und besaß dennoch eine Persönlichkeit. Die Leere drückte Entzücken aus, als sie Fat sah, der im Traum körperlos war. Wie die grenzenlose Leere trieb er langsam dahin und vernahm ein leises Summen, das an Musik erinnerte. Offenbar kommunizierte die Leere durch dieses Echo, dieses Summen.

*

Bevor er Christus wurde, war er Elias. Die Juden wissen alles über Elias und seine Unsterblichkeit – und seine Fähigkeit, diese Unsterblichkeit durch „die Teilung seines Geistes“ auf andere zu übertragen. Die Leute von Qumran waren darüber informiert. Sie bemühten sich, Teile von Elias' Geist zu erhalten.

„Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit.“

Zuerst verwandelt man sie in Raum und durchwandert sie, aber wie Parsifal erkannte, bewegte er sich überhaupt nicht. Er stand still, und die Landschaft änderte sich; sie wurde einer Metamorphose

unterzogen. Eine Zeitlang musste er – wie Fat – ein Doppelbild, eine Überlagerung, wahrgenommen haben. Das ist die Traum-Zeit, die jetzt, nicht in der Vergangenheit, existiert, der Ort, an dem die Helden und Götter wohnen und ihre Taten vollbringen.

*

Wenn Fat mit seiner heiligen Irrfahrt begann, würde er also nach zwei toten Mädchen suchen: Gloria und Sherri. Diese moderne Version der Gralssage veranlasste mich zu der Frage, ob ähnliche erotische Sehnsüchte auch die Gralsritter in Montsalvat beherrscht hatten, der Burg, in der Parsifal sein Ende fand. Wagner sagt in seinem Text, dass nur jene, die vom Gral gerufen werden, den Weg dorthin finden. Das Blut des am Kreuz hängenden Christus war in dem gleichen Gefäß aufgefangen worden, aus dem er beim letzten Abendmahl getrunken hatte. Nicht das Gefäß, das Blut rief die Ritter zu sich – das Blut starb nie. Wie Zebra, so bestand auch der Inhalt des Grals aus Plasma oder, wie Fat es bezeichnete, aus Plasmata. Möglicherweise hatte Fat irgendwo in seiner Exegese notiert, dass Zebra dem Plasmata entsprach und das Plasmata dem geweihten Blut des gekreuzigten Christus.

Das verspritzte Blut des Mädchens, das auf dem Bürgersteig vor dem Oakland Synanon Building aufgeprallt und gestorben war, rief nach Fat, der wie Parsifal ein kompletter Idiot war. Denn dies soll das Wort *Parsifal* im Arabischen heißen; man nimmt an, dass es eine Ableitung des Begriffs *Falparsi* ist, ein arabisches Wort, das „völliger Narr“ bedeutet. Doch natürlich ist das nur eine Vermutung, noch dazu eine unzutreffende, obwohl in der Oper *Parsifal* Kundry den Parsifal auf diese Weise beleidigt. In Wirklichkeit ist „Parsifal“ nur eine andere Schreibweise von „Perceval“, und das ist nichts weiter als ein Name. Wie dem auch sei, ein interessanter Punkt verbleibt: Via *Parsifal* wird der Gral als das frühchristliche „lapis exilis“ identifiziert, der ein magischer Stein ist. Dieser Stein taucht in der späteren hermetischen Alchemie als Mittel auf, durch das die menschliche Metamorphose ermöglicht wird. Auf der Grundlage von Fats Konzept der Symbiose zwischen den Lebensformen wird aus dem Menschen, der sich mit Zebra oder dem Logos oder dem Plasmata vereinigt, ein Homoplasmata; eine gewisse Kontinuität ist also offensichtlich. Fat glaubte, dass er

selbst sich mit Zebra vereinigt habe. Demnach ist aus ihm bereits das geworden, wonach die hermetischen Alchemisten gesucht haben. Also war es nur natürlich, dass er auszog und nach dem Gral suchte – er würde seine Freundin, sich selbst und seine Heimat finden. Kevin nahm die Rolle des bösen Zauberers Klingsor ein, indem er Fats idealistische Bestrebungen verspottete. Nach Kevins Urteil war Fat einfach geil. In Fat kämpfte Thanatos – der Tod – mit Eros, den Kevin nicht mit dem Leben, sondern mit sexuellem Verlangen identifizierte. Vermutlich ist dies nicht weit hergeholt – ich meine Kevins Grundanalyse der dialektischen Auseinandersetzung, die in Fats Bewusstsein hin und her wogte. Ein Teil von Fat wollte sterben, und ein Teil sehnte sich nach dem Leben. Thanatos kann jede gewünschte Form annehmen: Er kann Eros, den Lebensdrang, töten und ihn dann simulieren. Sobald Thanatos dies erreicht hat, befindet man sich in den größten Schwierigkeiten. Man glaubt, von Eros angetrieben zu werden, doch es ist Thanatos, der sich maskiert hat. Ich hoffe, dass nicht etwas Derartiges mit Fat geschehen war, ich hoffe, dass sein Wunsch, hinauszuziehen und den Erlöser zu suchen, Eros zuzuschreiben war.

*

Der Führer der Gralsritter, Amfortas, leidet an einer Wunde, die nicht heilen will. Klingsor hat ihn mit dem Speer verletzt, der Christi Hüfte durchbohrte. Später, als Klingsor den Speer auf Parsifal schleudert, fängt der arme Narr den Speer – der mitten in der Luft stehen geblieben ist – und hält ihn hoch und macht damit das Kreuzzeichen, worauf Klingsor und seine ganze Burg verschwinden. Beide hat es nie gegeben – sie waren eine Illusion, was die Griechen *dokos* und die Indianer den Schleier *Mayas* nennen.

Für Parsifal ist nichts unmöglich. Am Ende der Oper berührt er mit dem Speer Amfortas' Wunde, und die Wunde verheilt. Amfortas, der nur hatte sterben wollen, ist geheilt. Sehr mysteriöse Worte werden rezitiert, die ich niemals verstanden habe, obwohl ich Deutsch kann:

„Gesegnet sei dein Leiden,
Des Mitleids höchste Kraft,
Und reinsten Wissens Macht
Dem zagen Toren gab!“

Streng genommen ist die Musik die einzige dem christlichen Glauben ganz entsprechende Kunst [...] In diesem Sinne ist [...] anzuerkennen, dass die Musik das eigenste Wesen der christlichen Religion mit unvergleichlicher Bestimmtheit offenbart, [...] als reine Form eines gänzlich vom Begriffe losgelösten göttlichen Gehaltes, darf sie uns als eine weiterlösende Geburt des göttlichen Dogmas von der Nichtigkeit der Erscheinungswelt selbst gelten.

Richard Wagner, *Religion und Kunst* (1880)

Dies ist der Schlüssel zum Verständnis der Geschichte Parsifals, des armen Narren, der die Illusion des Zauberers Klingsor und seiner Burg zerstört und Amfortas' Wunde heilt. Doch was bedeutet das?

Ich weiß es nicht. Ich weiß aber, dass in unserem Fall der arme Narr, Horselover Fat, selbst an der nicht heilen wollenden Wunde und an dem Schmerz litt, den sie verbreitete. Na schön, die Wunde entstand also durch den Speer, der die Hüfte des Erlösers durchbohrte, und nur derselbe Speer kann sie heilen. In der Oper wird der Schrein nach Amfortas' Genesung schließlich geöffnet (lange Zeit ist er verschlossen gewesen), und der Gral wird enthüllt, und dabei singen himmlische Stimmen:

„Erlösung dem Erlöser!“

Das ist sehr seltsam. Mit anderen Worten: Christus hat sich selbst erlöst. Es gibt dafür einen Spezialausdruck. *Salvator salvandus*. Der „erlöste Erlöser“.

„Die Tatsache, dass der ewige Botschafter zur Erfüllung seiner Aufgabe zahlreiche Inkarnationen und kosmisches Exil auf sich nehmen muss, und die weitere Tatsache, dass – zumindest in der iranischen Variante des Mythos – er in gewissem Sinne identisch ist mit jenen, die er ruft – die einst verlorenen Teile des göttlichen Selbst –, stärkt das Prinzip des ‚erlösten Erlösers‘ (*Salvator salvandus*).“

Meine Quelle ist seriös: Die *Encyclopedia of Philosophy*, Macmillan Publishing Company, New York 1967, ein Auszug aus dem Artikel über „Gnostizismus“. Ich versuche mir vorzustellen, inwieweit das auf Fat zutrifft. Was ist diese „höchste Kraft des Mitleids“? In welcher Weise besitzt Mitleid die Kraft, eine Wunde zu heilen? Und kann Fat Mitleid für sich selbst empfinden und so seine eigene Wunde heilen? *Könnte dies also aus Horselover Fat den Erlöser machen, den erlösten Erlöser?* Das scheint der Gedanke zu sein, den Wagner ausdrücken will. Der Gedanke vom erlösten Erlöser ist vom Ursprung her gnostisch. Wie gelangte er in *Parsifal*?

Vielleicht suchte Fat nach sich selbst, als er seine Suche nach dem Erlöser aufnahm. Um die Wunde zu heilen, die ihm zunächst durch den Tod von Gloria und dann durch den Tod von Sherri zugefügt worden

war. Aber was in unserer modernen Welt ist Klingsors gewaltiger Steinburg analog?

Das, was Fat das Reich nennt? Das Schwarze Eiserne Gefängnis? Ist das Reich das „nie endet“ eine Illusion?

Die Worte, mit denen Parsifal die gewaltige Steinburg – und auch Klingsor – zum Verschwinden bringt, lauten folgendermaßen:

„Mit diesem Zeichen bann' ich deinen Zauber.“

Das Zeichen ist natürlich das Kreuzzeichen. Fats Erlöser ist Fat selbst, wie ich bereits festgestellt habe, Zebra stellt seine Inkarnation entlang der linearen Zeitachse dar, die sich zu einem unsterblichen supra- oder transtemporalen Wesen vereinigt haben, das in die Vergangenheit gereist ist, um Fat zu erlösen. Aber ich wage nicht, Fat zu sagen, dass er nach sich selbst sucht. Er ist noch nicht bereit für eine derartige Erkenntnis – denn wie die meisten von uns sucht er einen äußeren Erlöser.

„Mitleids höchste Kraft“ ist purer Unsinn. Mitleid besitzt keine Kraft. Fat empfand großes Mitleid für Gloria und großes Mitleid für Sherri, und in beiden Fällen war es keinen verdammten Pfifferling wert. Jeder weiß das, jeder, der hilflos vor einem kranken oder sterbenden Menschen oder vor einem kranken oder sterbenden Tier gestanden und schreckliches, quälendes Mitleid empfunden und erkannt hat, dass dieses Mitleid – gleichgültig, wie groß es auch sein mag – vollkommen nutzlos ist.

Etwas anderes heilt die Wunde. [...]

Parsifal gehört zu jenen tiefgründigen Kulturartefakten, die einem das Gefühl vermitteln, etwas gelernt zu haben, etwas Wertvolles oder sogar Unbezahlbares, bis man sich beim näheren Hinsehen plötzlich an den Kopf greift und sagt: „Einen Moment, dass ergibt keinen Sinn.“ Ich sehe Richard Wagner an der Himmelstüre stehen. „Ihr müsst mich hereinlassen“, sagt er. „Ich habe *Parsifal* geschrieben. Es handelt von dem Gral, Christus, Leiden, Mitleid und Heilung. In Ordnung?“ Und man antwortet ihm: „Nun, wir haben es gelesen, und es ergibt keinen Sinn.“ KRACH. Wagner hat recht, und die Himmlischen haben ebenfalls recht. Eine weitere chinesische Fingerfalle. [...]

Horselover Fat ist tot. Ins Grab gezerrt von zwei böartigen Frauen. Hinabgezerrt, weil er ein Narr ist. Das ist eine weitere unsinnige

Behauptung in *Parsifal*, die Vorstellung, dass Dummheit selig macht. Warum? In *Parsifal* verleiht der Schmerz dem furchtsamen Narren „reinsten Wissens Macht“. Wie? Warum? Bitte erklären Sie mir das. Bitte zeigen Sie mir, dass Glorias und Sherris Leiden Fat oder irgendjemandem irgendetwas Gutes gebracht hat. Es ist eine Lüge. Es ist eine schlimme Lüge. Das Leiden muss abgeschafft werden. Nun, zugegebenermaßen erreichte Parsifal dies, indem er die Wunde heilte – Amfortas' Schmerz wich.

Was wir wirklich brauchen ist ein Arzt, kein Speer.

Zeittafel

Parsifal Richard Wagner

4. Jahrhundert

Die Apokryphe *Acta Pilati* um Josef von Arimathäa wird verfasst, in der Longinus Jesus am Kreuz mit einer Lanze verletzt. Im Mittelalter wird die Apokryphe um mehrere Legenden erweitert, so soll Josef das Blut Jesu aus der Speerwunde in einem Kelch aufgefangen haben. Eine andere Legende besagt, dass ihm Jesus im Kerker erschienen sei und einen wundertätigen Kelch übergeben habe, der ihn mit Nahrung versorgte. Josef von Arimathäa soll den Kelch später nach England gebracht haben.

Um 1190

Chrétien de Troyes' letzte Verserzählung der Artusepik *Li Contes del Graal ou Le roman de Perceval* (*Die Geschichte vom Gral oder Der Roman von Parzival*) entsteht. Etwa zeitgleich entsteht auch Robert de Borons *Estoire dou Graal* (*Geschichte des Grals*). Inhaltlich und stoffgeschichtlich sind beide Dichtungen sehr verschieden und es ist ungeklärt, welcher der beiden Romane der Vorgänger des anderen gewesen ist.

Um 1205/10

Wolfram von Eschenbach

schreibt seinen Versroman *Parzival*, der etwa 25.000 paarweise gereimte Verse umfasst.

22. Mai 1813

Richard Wagner wird in Leipzig geboren.

1836

Die Übersetzung des *Parzival* Wolframs von Eschenbach erscheint. Der Übersetzer ist Albert Schulz unter dem Pseudonym San Marte. Wagner benutzt später diese Ausgabe.

2. Januar 1843

Der fliegende Holländer wird in Dresden uraufgeführt.

1845

Bei einem Kuraufenthalt im Sommer in Marienbad beschäftigt sich Wagner mit dem *Parzival*-Stoff zum ersten Mal.

19. Oktober 1845

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg wird in Dresden uraufgeführt.

28. August 1850

Lohengrin wird in Weimar uraufgeführt. Ein Gralskönig namens Parzival findet hierbei bereits als Vater Lohengrins Erwähnung.

1854

Unter dem Einfluss der Lektüre von Schopenhauers Texten fasst Wagner den Gedanken, die Figur des Parzival als Episodengestalt in *Tristan und Isolde* dichterisch aufzugreifen.

1857

Wagner schreibt eine erste Prosaskizze der Handlung nieder, die indessen verschollen ist.

1865

Auf Betreiben seines Gönners Ludwig II. von Bayern verfasst Wagner seinen ersten Prosaentwurf zum *Parzival* (so lautet der Name jetzt noch) in den Tagen vom 27. bis 30. August. Er schickt eine Reinschrift am 31. August an den König, der sich mit überschwänglichen Worten bei ihm bedankt: „... o wie liebe ich Sie, mein angebeteter, heiliger Freund.“

10. Juni 1865

Tristan und Isolde wird in München uraufgeführt.

21. Juni 1868

Die Meistersinger von Nürnberg wird in München uraufgeführt.

22. September 1869

Das Rheingold wird in München uraufgeführt.

26. Juni 1870

Die Walküre wird in München uraufgeführt.

22. Mai 1872

An Wagners 59. Geburtstag wird mit einer Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie feierlich der Grundstein für das Festspielhaus in Bayreuth gelegt. Aus finanziellen Gründen erfolgt die Eröffnung jedoch erst vier Jahre später.

13. August 1876

Der komplette *Ring* wird zum ersten Mal zyklisch zur Eröffnung der ersten Bayreuther Festspiele aufgeführt. Dabei feiern am 16. August *Siegfried* und am 17. August *Götterdämmerung* Premiere.

1877

Am 25. Januar notiert Cosima Wagner in ihrem Tagebuch den Beginn der Arbeit Wagners am zweiten Prosaentwurf: „Ich beginne den *Parzival* und laß nicht eher von ihm, als er fertig ist.“

Am 28. Februar legt Richard Wagner Cosima „den in Prosa dialogisierten, vollendeten *Parzival* vor.“

Im März entscheidet Wagner mit Beginn der Niederschrift des Librettos: „Und *Parsifal* wird er heißen.“ Die Änderung des Namens *Parzival* in *Parsifal* übernimmt Wagner von Joseph Görres, der behauptet, die letztere Schreibweise stamme angeblich aus dem Persischen und bedeute: „fal parsī“, der törichte Reine. Daraus wird bei Wagner „der reine Tor“ = *Parsifal*. Philologisch ist dies jedoch nicht korrekt. Der Name hat seinen Ursprung im altfranzösischen „perce val“, was etwa „der das Tal durchquerte“ bedeutet. Wagner beendet die Dichtung des *Parsifal* am 19. April. Im September beginnt die kontinuierliche Arbeit an der Kompositions- und (parallelen) Orchesterskizze. Im Dezember veröffentlicht Wagner das *Parsifal*-Libretto als eigenständige Dichtung.

1878

Ende Januar schließt Wagner die Skizzen zum ersten Aufzug ab und beginnt anschließend mit den Skizzen zum zweiten Aufzug. Bereits am 31. März wird zwischen König Ludwig II. und Wagner die Mitwirkung des

Personals des Münchner Hoftheaters und des Hoforchesters mitsamt seinen beiden Dirigenten Hermann Levi und Franz Fischer für die geplante Uraufführung des *Parsifal* vereinbart.

Mitte Oktober beendet Wagner die Skizze des zweiten Aufzugs und beginnt mit der Arbeit an der Skizze zum Vorspiel des dritten Aufzugs. Ende Oktober beendet er die endgültige Fassung des Vorspiels: „Es ist sehr verändert, noch lichtloser! Wie die Klage eines erloschenen Sternes klingt der Beginn, worauf wie Gebärden nur man das mühevollen Wandern und das Erlösungsfliehen der Kundry erschaut“.

Zu Cosimas Geburtstag am 25. Dezember holt Wagner das Meininger Hoforchester nach Bayreuth und führt das Vorspiel zum ersten Aufzug (mit neukomponiertem Konzertschluss) in seinem Wohnsitz Haus Wahnfried in einer vorweg instrumentierten Fassung auf.

1879

Mitte April ist die Kompositionsskizze, Ende April die Orchesterskizze des dritten Aufzugs beendet. Auf die künftige Instrumen-

tationsarbeit hinweisend, sagt Wagner zu Cosima, die Instrumentation des *Parsifal* werde ganz anders sein als die des *Ring*: „wie Wolken-schichten, die sich teilen und wieder bilden“. Immer wieder betont Wagner, wie Cosimas Tagebuchaufzeichnungen festhalten, den Abstand der *Parsifal*-Musik von jeglicher Sentimentalität: „Alles ist direkt!“

„Am 23ten beginnt R. die Instrumentation, doch unterbricht er sich bald“, vermerkt Cosima im August.

1880

Am 4. Januar trifft Wagner mit Cosima in Neapel ein. Es ist der Beginn eines Italien-Aufenthaltes, der bis zum 31. Oktober dauern wird. Die Arbeit an der Partitur wird zurückgehalten. Wagner beginnt stattdessen seine sogenannten Regenerations-schriften und stellt im Juli *Religion und Kunst*, seinen philosophischen Kommentar zum *Parsifal*, fertig. Darin formuliert er die Utopie der Regeneration und Erlösung des Menschen durch Mitleid, Überwindung des Willens und Weltentsagung und bezieht Schopenhauers Philosophie

und den Buddhismus ein.

Diese Ideen sind grundlegend für den *Parsifal*, der „weihevoll reinigender religiöser Akt“ sein soll.

Am 26. Mai besichtigt Wagner Ravello und den Palazzo Rufolo und schreibt ins Gästebuch: „Klingsors Zaubergarten ist gefunden!“

Am 21. August sieht er zum ersten Mal das Innere des Doms von Siena. Er ist zu Tränen hingerissen, und Cosima notiert: „Ich möchte das Vorspiel zu *Parsifal* unter der Kuppel hören!“ Das Vorbild für den Gralstempel ist gefunden.

In einem Brief vom 28. September aus Siena teilt Wagner Ludwig II. mit, dass er seinen *Parsifal* aufgrund seines außerordentlichen Werkcharakters nur dem Bayreuther Festspielhaus vorbehalten will, um ihn vor der Entweihung zum „Amusement“ durch den gewöhnlichen Theaterbetrieb zu bewahren.

Im November beginnt Wagner in Wahnfried kontinuierlich mit der Instrumentationsarbeit und Partiturreinschrift.

1881

Am 25. April ist die Original-partitur des ersten Aufzugs vollendet.

Nach der Lektüre des rassistischen *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853–1855) von Arthur de Gobineau, lädt Wagner diesen im Mai nach Wahnfried ein. Es kommt bei-nahe zum Bruch, da Wagner Gobineaus pessimistischer Rassentheorie eine christliche Lösung entgegensetzen möchte. Im August beginnt er in Reaktion darauf mit dem Verfassen der Regenerationsschrift *Heldentum und Christentum*, um Gobineaus Biologismus durch seine weltabgewandte Mitleidsethik im Sinne des *Parsifal* zu überwinden.

Am 8. Juni beginnt Wagner mit der Instrumentation und Partiturreinschrift des zweiten Aufzugs.

Die Instrumentationsarbeit am zweiten Aufzug geht, wie alles an der *Parsifal*-Musik, mit großem Bedacht voran: „An solch einem Werk könnte man das ganze Leben arbeiten“, sagt er am 1. September zu Cosima. Am 19. Oktober ist die Original-partitur des zweiten Aufzugs vollendet.

Anfang November bricht Wagner mit seiner Familie nach Palermo auf. Dort beginnt er am 8. November mit der Arbeit an Instrumentation und Partiturreinschrift des dritten Aktes.

1882

„Es ist vollbracht“ vermeldet Cosimas Tagebuch am 13. Januar.

Am 2. Juli beginnen die Proben in Bayreuth zur Uraufführung des *Parsifal*.

Am 26. Juli wird das Bühnen-weihefestspiel unter der Leitung von Hermann Levi im Bayreuther Festspielhaus uraufgeführt. Allgemein wird der außerordentliche Charakter der Musik anerkannt. Der Gehalt des Stückes bleibt jedoch umstritten. Im November erscheint Wagners letzter Beitrag *Das Bühnenweihefestspiel in Bayreuth 1882* in den Bayreuther Blättern, in dem er *Parsifal* zum Vorbild für das Erreichen einer „höheren Wahrhaftigkeit“ stilisiert.

13. Februar 1883

Richard Wagner stirbt im Palazzo Vendramin in Venedig.

Dezember 1883

Der Erstdruck der *Parsifal*-Partitur erscheint.

1891

Mit seinem Gedicht *Künstler-weihe* ist Hugo von Hofmannsthal einer der Ersten, der sich mit dem *Parzival*-Stoff nach Wagner auseinandersetzt.

1914

Nach dreißig Jahren erlischt die Schutzfrist des *Parsifal*. Schon vor Ablauf der Frist war das Werk für König Ludwig II. 1884/85 in München aufgeführt worden, illegale Vorstellungen etwa in New York (1903) oder Amsterdam (1905) folgten. Ab 1914 wird *Parsifal* an zahlreichen Opernhäusern weltweit gezeigt.

1. Januar 1914

Der erste *Parsifal* in Berlin feiert am Deutschen Opernhaus Charlottenburg Premiere. Ab dem 5. Januar folgen Aufführungen an der Königlichen Hofoper Berlin unter der musikalischen Leitung von Leo Blech.

2. Januar 1914

Die erste Aufführung des Werkes in Russland findet zu Beginn des Jahres am Theater im Volkshaus in Sankt Petersburg statt. Ende Februar folgt eine weitere Inszenierung ebenfalls in Sankt Petersburg. Nach 1918 wird *Parsifal* aus dem Repertoire verbannt. Erst 1991 kommt es wieder zu einer Aufführung.

22. Juli 1934

52 Jahre nach der Uraufführung wird erstmals die Inszenierung der Bayreuther Festspiele verändert. Regisseur ist der Berliner Intendant Heinz Tietjen, Richard Strauss dirigiert.

7. April 1950

Wolf Völker inszeniert den ersten *Parsifal* Ostberlins an der Staatsoper Berlin im Admiralspalast.

30. Juli 1951

Mit der Eröffnungspremiere des *Parsifal* in der Inszenierung Wieland Wagners bei den Festspielen erfolgt ein ästhetischer Wandel: „Neu-Bayreuth“ beeinflusst die Wagner-Rezeption in den folgenden Jahren nachhaltig.

10. Juli 1977

In den siebziger Jahren verändert sich auch die inhaltliche Deutung des *Parsifal* massiv. Exemplarisch kann die Inszenierung Harry Kupfers an der Staatsoper Unter den Linden und der Königlichen Oper Kopenhagen genannt werden, bei der sich *Parsifal* zum Schluss von den Gralsrittern abwendet und diese in Verwirrung zurücklässt.

25. Oktober 1992

Harry Kupfer inszeniert *Parsifal* ein weiteres Mal an der Staatsoper Unter den Linden. Mit dieser Produktion gibt Daniel Barenboim seinen Einstand als Künstlerischer Leiter und Generalmusikdirektor der Staatsoper. Kupfers futuristische und medienkritische Deutungsweise prägt die *Parsifal*-Rezeption in den folgenden Jahren.

25. Juli 2004

Mit der Bayreuther Neuinszenierung von Christoph Schlingensiefel als Bilderflut vor dem Hintergrund Guantanamo erhält die Moderne endgültig Einzug auf dem Grünen Hügel. Seine kunstphilosophische Ausdeutung wird kontrovers aufgenommen.

28. März 2015

An der Staatsoper im Schiller Theater hat die *Parsifal*-Neuproduktion von Dmitri Tcherniakov im Rahmen der Festtage 2015 Premiere. Erneut liegt die musikalische Leitung des Bühnenweihfestspiels bei Daniel Barenboim.































Produktionsteam

Musikalische Leitung
Inszenierung, Bühne
Kostüme
Licht
Einstudierung Chor
Dramaturgie

Daniel Barenboim
Dmitri Tcherniakov
Elena Zaytseva
Gleb Filshinsky
Martin Wright
Jens Schroth

Premierenbesetzung

Amfortas
Gurnemanz
Parsifal
Klingsor
Kundry
Titurel
Knappen

Wolfgang Koch
René Pape
Andreas Schager
Tómas Tómasson
Anja Kampe
Matthias Hölle
Sónia Grané, Annika Schlicht,
Stephen Chambers,
Jonathan Winell

1. Gralsritter
2. Gralsritter
Blumenmädchen

Paul O'Neill
Grigory Shkarupa
Julia Novikova, Adriane Queiroz,
Sónia Grané, Narine Yeghiyan,
Annika Schlicht, Anja Schlosser

Stimme aus der Höhe

Annika Schlicht

Staatskapelle Berlin
Staatsopernchor
Konzertchor der Staatsoper Berlin

Impressum

Herausgeberin: Staatsoper Unter den Linden
Intendantin: Elisabeth Sobotka
Generalmusikdirektor: Christian Thielemann
Geschäftsführender Direktor: Ronny Unganz

Redaktion: Jens Schroth / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden
Mitarbeit: Friederike Johanna Janott, Lea Roller, Melissa Williams,
Gerhard Herfeldt)

2., revidierte und neu gestaltete Auflage 2025

© 2015 Staatsoper Unter den Linden

Textnachweise: Richard Wagner: *Zwei Briefe an Mathilde Wesendonck*,
aus: *Parsifal. Texte, Materialien, Kommentare*, hsg. von Attila Csampai und
Dietmar Holland, Reinbeck bei Hamburg 1984; Elena Vereschagina, Tatiana
Vereschagina: *In Sehnsucht nach dem Gral*, Originalbeitrag für dieses
Programmbuch, Theodor W. Adorno: *Zur Partitur des Parsifal*, aus ders.:
Moments musicaux, Frankfurt a. M. 1964; Constantin Floros: *Studien zur
Parsifal-Rezeption*, aus: *Musik-Konzepte* Bd. 25 *Richard Wagner, Parsifal*,
München 1982; Slavoj Žižek: *Kundrys Kuss*, aus ders.: *Der zweite Tod der Oper*,
Berlin 2003; Adolf Muschg: *Der rote Ritter. Eine Geschichte von Parzivâl*,
Frankfurt a. M. 1996; Vladimir Sorokin: *Der himmelblaue Speck*, aus dem
Russischen von Dorothea Trottenberg, München 2000; Philip Dick: *Die Valis-
Trilogie*, aus dem Amerikanischen von Thomas Ziegler, München 2000,
Richard Wagner: *Religion und Kunst*, aus: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*,
Band 10, Leipzig 1911.

Die Zeittafel wurde von Friederike Johanna Janott, Lea Roller, Melissa Williams
und Gerhard Herfeldt erstellt. Die Handlung stammt von Dmitri Tcherniakov,
aus dem Russischen von Ganna-Maria Braungardt.

Alle Texte folgen ihrer jeweils originalen Orthographie.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

Fotos: Ruth Walz (Klavierhauptprobe am 17. März 2015)

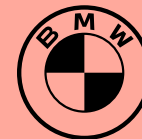
Layout: Dieter Thomas nach Herburg Weiland

Herstellung: Katalogdruck Berlin

Druck: Druckerei Sportflieger, Berlin

Freunde & Förderer

Staatsoper Unter den Linden



HILTI
FOUNDATION

Staatsoper Unter den Linden

