

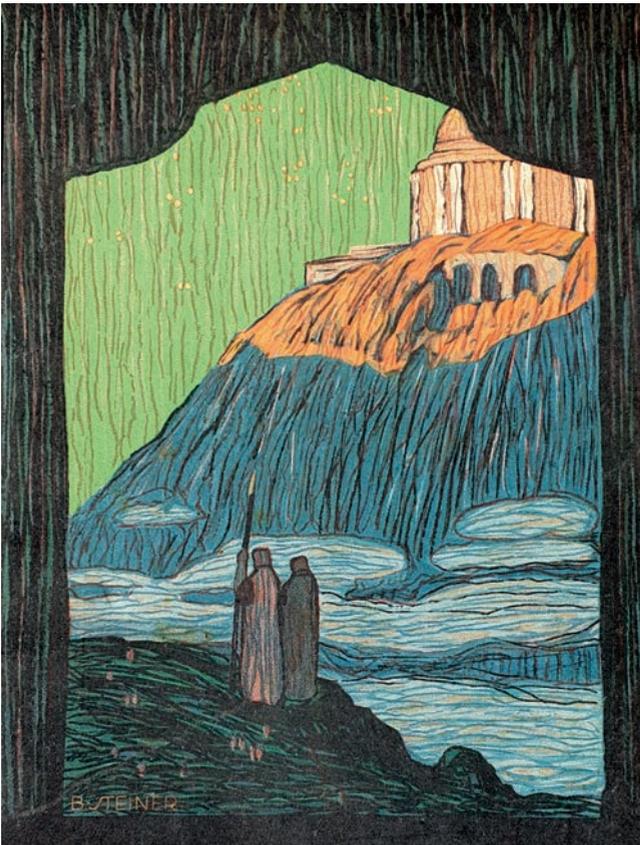


Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen

Arno Mentzel-Reuters

Karfreitagszauber

Wagners ‚Parsifal‘ und die europäische Lesekultur
des Industriezeitalters (1857–1918)



Harrassowitz Verlag

Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen

Herausgegeben von
Michael Knoche und Sven Kuttner

Band 71

2023

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Arno Mentzel-Reuters

Karfreitagszauber

Wagners ‚Parsifal‘ und die europäische Lesekultur
des Industriezeitalters (1857–1918)

2023

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Abbildung auf dem Umschlag:
Bernd Steiner ‚Karfreitag‘ (Stadttheater Bremen, 1914)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <https://dnb.dnb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet
at <https://dnb.dnb.de>.

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter
<https://www.harrassowitz-verlag.de>

© Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2023

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

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck und Verarbeitung: Memminger MedienCentrum

Printed in Germany

ISSN 0408-8107
eISSN 2702-8097

ISBN 978-3-447-12109-5
eISBN 978-3-447-39465-9

Wer so fragt, und vergebens fragt, der wird sich nach der Zukunft umsehen müssen; und sollte sein Blick in irgendwelcher Ferne gerade noch jenes ‚Volk‘ entdecken, welches seine eigne Geschichte aus den Zeichen der Wagnerschen Kunst herauslesen darf, so versteht er zuletzt auch, was Wagner diesem Volke sein wird: – etwas, das er uns allen nicht sein kann, nämlich nicht der Seher einer Zukunft, wie er uns vielleicht erscheinen möchte, sondern Deuter und Verklärer einer Vergangenheit.

[Friedrich Nietzsche: Richard Wagner in Bayreuth.]

Inhalt

I	Mythos, Gral und Meister	I
II	Ein ‚Bühnenweihfestspiel‘ entsteht	15
	Vorspiel	15
	„Der allerheiligste Charfreitag“	19
	Cherubinis ‚Abenceragen‘	26
	Zur Kritik der Cosima-Tagebücher	29
	Bibliotheken	39
	Roms Glaube ohne Worte	46
	Die verborgenen Quellen	61
	Bibellektüre	72
	Der Kosmos des ‚Parsifal‘	87
III	‚Parsifal‘-Publizistik	121
	Vorbemerkung	121
	Die autorisierten Erstdrucke	124
	Die Genese des ‚Bayreuther Gedankens‘	138
	Friedrich Nietzsche	159
	Reaktionen auf die Uraufführung	165
	Bibliophiles	174
	‚Gralraub‘ und ‚Parsifal-Schutz‘ (1900–1914)	183
	Nach der Freigabe	214
	Kriegsjahre	224
IV	Literaturverzeichnis	227
	Annotierte Bibliographie	227
	Sonstige Literatur	262
	Abbildungen	291
	Personenregister	313

I Mythos, Gral und Meister

Eine buchwissenschaftliche Untersuchung zu Wagners letztem Bühnenwerk ist nicht selbstverständlich: Ein Werk der Orchestermusik und der Bühne realisiert sich in der Aufführung, nicht im graphischen Reproduktionsmedium. Wenn hier zudem mit den Mitteln der Leseforschung gearbeitet werden soll, scheint die Unangemessenheit der Methodik auf der Hand zu liegen – zumal die Buch- und Leseforschung sich mit den Musikalia immer schwergetan hat, weil sie sich einen eigenen Weg durch die Medienkultur gesucht haben. Dabei wurden, als Wagner seine ersten Skizzen zum ‚Parsifal‘ machte, auch gedruckte Bücher und politische Pamphlete für Aufführungssituationen gemacht, nämlich für den Vortrag bei familiären oder politischen Leseabenden, wie sie nicht zuletzt Richard Wagner selbst (nicht immer zur Freude seiner Gäste) zeit seines Lebens gestaltete.

Dennoch gilt: Der ‚Parsifal‘ entstand aus dem Lesehunger eines Autodidakten und mündete in eine Bücherflut, die in immer neuen Variationen seine besondere Stellung speziell auf der Bühne und allgemein in der Entwicklung, ja Sendung, der deutschen Kultur beleuchten sollte. Dieses Buch widmet sich beiden Phänomenen – der Entstehung des Sakralspiels und seiner publizistischen Betrachtung und Vermarktung, die nach Wagners Tod ungeahnte Dimensionen erreichte.

Wagner und die Bücher, das war und blieb ein zwiespältiges Verhältnis. Seine weit schweifenden theoretischen Schriften lassen früh schon den Autodidakten erkennen, der hungrig nach allem Lesbaren griff, wo immer er es finden konnte; und er selbst sorgte sich ängstlich darum, dass und in welcher Gestalt seine ‚Gesammelten Schriften und Dichtungen‘ dem Volk präsentiert wurden, das er damit beglücken und anspornen wollte. Dabei griff er selbst nicht nur nach kulturell hochstehenden Publikationen, auch wenn seine Adepten dies glauben machen wollten. Oft benutzte er auch ephemeres Schrifttum und bediente sich apokrypher Quellen. Allerdings versuchte er das zu verleugnen und sich stattdessen auf schriftlose Inspiration zu berufen. Seine Bühnenwerke verleugnen daher die Bücher, ja die gesamte Schriftlichkeit, zugunsten von magischen Objekten und Symbolen.

Mit diesem Zwiespalt von Lesehunger und Bücherverachtung stand Wagner in seiner Zeit nicht alleine. Der bürgerliche Intellektuelle und der bürgerliche Künstler des 19. Jahrhunderts lebten in einer Welt voller Bücher. Aber spätestens seit dem ‚Sturm und Drang‘ gaben viele von ihnen vor, diese staubige Bücherwelt zu hassen und stellten ihr ein Leben mit unmittelbarem Zugang zur Natur gegenüber. Parallel dazu war nicht das intellektuell erarbeitete und rational fundierte Wissen das höchste Ziel geistiger Tätigkeit, sondern die Erkenntnis eines irrationalen

‚Ur-Wissens‘. Man suchte es in den Anfängen der Menschheit. In der industrialisierten Welt des 19. und 20. Jahrhunderts schien sich nur ein fernes Echo erhalten zu haben in Form von Mythen, denen die naturferne und technologiegläubige Zivilisation empfindlich zusetzte. In dieser Vorstellung verbirgt sich das Paradox eines intellektuellen Schamanentums mitten im Industriezeitalter, dessen explizite Bücher- und Bildungsfeindlichkeit ohne Schnellpressen und Kleinschrifttum wirkungslos geblieben wäre. In mythischer Selbstverkleidung war Wagner altdeutsch der ‚Meister‘, aber sein reales Leben und Schaffen gestaltete sich nicht als Offenbarungszyklus, sondern als Ausfluss der Lesewut. Wagner erlangte sein Wissen, seine Motive und Erzählkerne wie jeder andere Zeitgenosse aus der Lektüre, primär aus Büchern. „Zu Hause treffe ich R. lesend“¹, notierte die heimkehrende Cosima noch 1882. Wagner selbst litt durchaus an dieser Bindung an die Bücher, die er aber nie lösen konnte.

Ich fühlte von je, und namentlich am Stärksten auch in der letzteren Zeit, das Bedürfnis, aus dem bloßen Bücher- und Gedankenleben, das für mich so verzehrend ist, herauszugehen um mich noch einmal in der Welt etwas umsehen zu können.²

So waren es die Schriften der Romantiker und der jungen Altgermanistik, die Richard Wagner auf das Mittelalter zurückzublicken lehrten. Wagner hat viel darangesetzt, diesen Zug seines Schaffens zu verschleiern und mehr noch daran gesetzt, die Herkunft mancher seiner philosophischen und literarischen Motive unkenntlich zu machen, schon vor seinem engsten Kreis, selbst vor seiner Cosima, vielleicht sogar vor sich selbst. Die Stilisierung des ‚Karfreitagserlebnisses‘ von 1857 zur mystischen Schau, der die Idee zu einem Weihfestspiel über Parzival/Parsifal entsprungen sein soll, gehört dazu.³ Er soll zeigen, dass das Werk ihm offenbart wurde, es erscheint als lebendiger Geist und nicht etwa als tötender Buchstabe gemäß der Unterscheidung, die der Apostel Paulus im zweiten Korintherbrief macht.⁴ Dieser neutestamentarischen Antagonismus war zwar von Paulus selbst nicht als radikale Ablehnung der Heiligen Schrift oder gar der Schriftlichkeit überhaupt gemeint, passte aber für Wagner und seine Zeitgenossen zu einer schwärmerischen und vor allem industrialisierungsfeindlichen Weltauslegung. Noch weniger wollte der Psalmist im Angesicht Gottes mit dem Vers 70,15 „non cognovi littera-

1 Cosima-Tagebücher 2, S. 1020 zum 10.10.1882.

2 Wagner SB Bd. 3, S. 296.

3 Vgl. dagegen Wolfgang Golther in seiner Einleitung zur Ausgabe des Briefwechsels Wagner-Mathilde Wesendonck (1908): „Vor ihm schwebte das Bild des Gekreuzigten; und Wehr und Waffen der philosophisch geklärten Weltkritik, der historisch geschärften Weltverachtung, die legte er still zur Seite. Der Dichter des Wotan, der Sänger des Siegfried, der Denker des Buddha, – er erfuhr an sich den schöpferisch bestimmenden Eindruck des heiligen Karfreitagswunders; er entwarf die erste Skizze des Dramas vom ‚Parzival‘“ (Wagner BW Wesendonck, S. 18).

4 2 Cor 3,6.

turam“ dergleichen aussagen.⁵ Dennoch aber sind beide Bibelstellen zu Klassikern der Bildungsfeindlichkeit geworden. Lange vor den bibliophobischen Monologen in Goethes ‚Faust‘ über den „Bücherhauf, /den Würme nagen, Staub bedeckt“⁶ und vor der Romantik⁷ hat Wolfram von Eschenbach sich ihrer bedient. Das wurde von den frühen Germanisten als Zeugnis altdeutscher Ritterschaft mit Wohlwollen zur Kenntnis genommen und musste umso mehr Wagner beeindrucken, der Wolframs ‚Parzival‘ zu seinem letzten Bühnenwerk umgestaltete.⁸ Die Buchgelehrsamkeit wurde von Wolfram, so scheint es, geradezu zum Popanz gemacht, und wer in diesem deutschen Mittelalter das Gegenbild zur Industriegesellschaft suchte, musste es ihm wohl oder übel gleichtun. „Ritterschaft“ ist seine Sache („schildes ambet ist mîn art“), erklärt er im ‚Parzival‘ (Pz 115,11) und fügt untere Benutzung der seinen Zuhörern aus der Liturgie wohl bekannten Psalmenstelle hinzu: Er, Wolfram, sei jemand,

der an rittschaf nâch minnen zilt.
 [...]
 swer des von mir geruoche,
 der zels ze keinem buoche.
 ine kann dechein buochstab.
 dâ nement genuoge ir urhap:
 disiu âventiure
 vert âne der buoche stiure.
 (Pz. 115, 20; 24–30)

Er legte im Prolog zu seinem zweiten Epos, dem ‚Willehalm‘, noch einmal nach: „Swaz an den buochen stât geschriben, / des bin ich künstelôs beliben“ (Wh 2,19–21). Mit diesen Bekenntnissen tut sich die Forschung bis heute schwer⁹, denn es schien ungläubhaft, dass Wolfram wirklich ein dezidiert Verächter der Bücher war – und ausgerechnet der Psalter diente im Mittelalter auch als erstes Lesebuch. Leicht konnte man sich darüber einig, dass Wolfram eine Antithese zu Hartmann von

- 5 Es ist von der göttlichen Gerechtigkeit die Rede, für die der Psalmist keine Worte findet. In der Lutherbibel (Ps. 71,15): „Mein Mund soll verkündigen deine Gerechtigkeit, täglich deine Wohltaten, die ich nicht alle zählen kann.“
- 6 Faust V. 402 (Goethe MA 6,1 S. 546). Man beachte aber, daß Mephisto dagegen hält: „verachte nur Vernunft und Wissenschaft, / des Menschen allerhöchste Kraft, / laß nur in Blend- und Zauberwerken / dich von dem Lügegeist bestärken“ (V. 1851–1854).
- 7 Vgl. Hörisch, Erlösung, aber auch den (dort nicht genannten) stärker differenzierenden Aphorismus von Novalis: „Der Buchstabe ist – was ein Tempel oder Monument ist; ohne Bedeutung ist es freilich tot – (Über die Verwandlung des Geists in Buchstaben) Es gibt geistvolle Historiker des Buchstabens – philologische Antiquare. (Der Antiquar ist eigentlich ein Restaurator des Buchstabens – ein Auferwecker desselben. Nutzen des Buchstabens.)“ zitiert nach: Novalis, Fragmente und Studien Nr. 103, ed. Schulz S. 536.
- 8 Zusammenfassend: Buschinger, Mittelalter, S. 130–148.
- 9 Vgl. Bumke, Wolfram von Eschenbach S. 5–9. Noch immer im Zentrum der Diskussion steht der Aufsatz von Eggers, Non cognovi litteraturam.

Aue setzen wollte, der im Prolog des ‚Armen Heinrich‘ über sich schrieb, dass er „so geleret was, / daz er an den bouchen las“ (AH 1–3)¹⁰ – aber was für uns heute als ironische Verzerrung eines Bekenntnisses zur Schriftlosigkeit mittels eines Zitates aus der Schrift erscheint, war dem Mittelalterforscher zu Wagners Zeit ein authentisches Zeugnis lebhafter Verachtung der Bücherwelt. Die Romantik nahm so etwas ernst!

„Worte, Worte – und endlich Buchstaben und wieder Buchstaben, aber kein lebendiger Glaube!“ so leitet Wagner 1879 eine heftige Attacke gegen den Journalismus ein.¹¹ Mit Ausnahme der ‚Meistersinger‘ und hier vor allem des Hans Sachs sind die Personen in Wagners Bühnenwerken ausnahmslos Analphabeten. Falls sie (wie Wotan und – durch ihn – Brünnhilde¹²) lesen können, so zeigen sie es nicht. Und selbst in den ‚Meistersingern‘ mit dem „alten Buch, vom Ahn vermacht“ oder der „Stadt- und Weltchronik“ ist nicht von ungefähr der Stadtschreiber der Inbegriff des Dilettantismus und des Reaktionären¹³, ist der Buchstabe der Tabulatur tödlich, während Vögel, Holderbusch („Flieder“) und Träume von Liebe sprechen und das Dichten lehren, also jene Kunst, die alleine – nach Sachsens Schlussansprache – „deutsch und ächt“¹⁴ ist.

Obwohl er selbst sein Wissen durch endlose Bücherstudien gewonnen hat, erscheint Wissen in Wagners Werken mündlich verankert und heißt darum oft auch „Kunde“. Immer muss jemand stehen bleiben und darüber berichten, wie alles war und gelegentlich auch wie alles wird¹⁵ – nachlesen kann man es in Wagners Bühnenkosmos nicht. Tannhäuser und Wolfram zeichnen ihre Lieder nicht in Codices auf, König Heinrich spricht Recht durch Gottes Beistand, aber ohne Konsultation eines Corpus iuris. Tristan schreibt keine Liebesbriefe und führt auf Kareol kein Tagebuch für Isolde. Wotan ritzt zwar Runen in seinen Speer, aber niemand liest sie. Ein anderer Runenzauber

10 Fast wörtlich wiederholt im Iwein-Prolog: „ein riter, der geléret was, / unde ez an den buochen las“ (Iw 21 f.)

11 Wagner, SuD 10, S. 133 (‚Wollen wir hoffen?‘ von 1879).

12 Die es freilich aufgibt: „Gab’s du nun hin dein heiliges Wissen, / die Runen, die Wotan dich lehrte?“ (Wagner, SuD 2, S. 185). Diese Stelle aus ‚Siegfrieds Tod‘ wurde allerdings nicht in die ‚Götterdämmerung‘ übernommen. Ohnehin ist fraglich, ob Runen bei Wagner überhaupt Schrift sind.

13 Hierzu heißt es in der für die Adaptation des Gralsstoffes bedeutsamen ‚Wibelungen‘-Schrift (Erstdruck 1850): „Das Volk ist somit in seinem Dichten und Schaffen durchaus genial und wahrhaftig, wogegen der gelehrte Geschichtsschreiber [...] ohne das Band der wesenhaften Volksallgemeinheit nach dem unmittelbaren Ausdrücke desselben zu erfassen, pedantisch unwahrhaftig ist, weil er den Gegenstand seiner eigenen Arbeit selbst nicht mit Geist und Herz zu verstehen vermag und daher, ohne es zu wissen, zu willkürlicher, subjektiver Spekulation hingetrieben wird. Nur das Volk versteht sich selbst [...] während der gelehrte Schulmeister des Volkes sich vergeblich den Kopf zerbricht, um das, was das Volk eben ganz von selbst thut, zu begreifen.“ (Wagner, SuD 2, S. 123).

14 Sachs im ‚Meistersinger‘-Finale, vgl. Wagner, SuD 7, S. 270. Ähnlich Ludwig II. in einem Brief vom 7.10.1867, vgl. Glasenapp, Leben Richard Wagners Bd. 4, S. 30.

15 Wagner, SuD 5, S. 261. Erda ist eine romantische Mystifikation dieser Seherin und des Ur-Wissens.

zwingt das Gold zum Reif
 keiner kennt ihn;
 doch einer übt ihn leicht,
 der sel'ger Lieb' entsagt¹⁶

Diese Runen sind nirgends aufgeschrieben, sie werden nirgends gelesen, die Rheintöchter wissen einfach durch ihren Vater davon. Überhaupt sind „Runen“ im Ring mystische Zauberwerke, aber kein Kommunikationsmittel.

Auch ‚Parsifal‘ macht keine Ausnahme: Das einzige Mal, wo im ‚Bühnenweihfestspiel‘ von so etwas wie Schrift die Rede ist, gerät Gurnemanz, der sich stets mündlich artikulierende Garant des Wissens in der Gralswelt, geradezu ins Stammeln:

ein sel'ger Schimmer da entfloß dem Grale;
 ein heilig' Traumgesicht
 nun deutlich zu ihm spricht
 durch hell erschauter Wortezeichen Male¹⁷

Diese Stelle ist weniger schwülstig oder albern verkünstelt, als sie dem Leser zunächst erscheinen mag. Auch Wolfram von Eschenbach, Wagners Hauptvorlage, gibt sich hier betont umständlich: „von karacten ein epitafum“ erscheine auf dem Gral (Pz 470,24). Wölfams griechische Fremdwörter erzeugen gelehrte Mystifikation. Der Erzähler scheint zu wissen, was ‚karacte‘ und ‚karactia‘ sind – aber woher hat er dieses Wissen – und weiß es auch der Zuhörer?

Die Fremdwörter haben darüber hinaus – was Wolfram aber nicht unbedingt wissen konnte – etwas Archaisches, denn im Griechischen hieße dies wörtlich: „Eine (Grab-)Inscription aus Ritzzeichen“ – und Wagners „Wortezeichen Male“ sind also eigentlich nichts anderes als eine blumige Übersetzung der Wolfram'schen Termini. Das ist hochgradige Büchergelehrsamkeit: griechische Fremdwörter aus einem mittelhochdeutschen Epos werden so übersetzt, dass sie noch chthonischer wirken als die Quelle. Man versteht sofort, dass Gurnemanz nicht aus alltäglichem profanen Umgang wissen kann, was Buchstaben und Inschriften sind. Er scheint sich die Begriffe für das Gralswunder geradezu zu erarbeiten, passende Termini besitzt er nicht dafür. Wie Gurnemanz sich (scheinbar) einer archaischen Sprache, fast der schon von Joseph Görres (1776–1848) und dem Düsseldorfer Gerichtspräsidenten Peter Franz Joseph Müller gesuchten ‚Ur-Sprache‘ bedient¹⁸, so erscheint auf dem Gral eine ‚heilige Ur-Schrift‘, die schon für Esoteriker wie Athanasius Kircher

16 Wagner, SuD 5, S. 228.

17 Wagner, SuD 10, S. 333.

18 Er fand 1815 deren reinsten Abglanz in der deutschen Sprache und wies damit Görres zurück, der in seiner ‚Mythengeschichte der asiatischen Welt‘, Bd. 1. Hinterasiatische Mythen, Heidelberg 1810, S. 611 die „Reste der Ursprache“ in China vermutete, wohin sie aus Indien gekommen sei. Wagner greift diese Debatte gelegentlich auf (vgl. Cosima-Tagebücher 2, S. 916 zum 26.3.1882), betont aber den Pazifismus der „Urvölkerung“, die von „Eroberern“ unterworfen wurde, denen die „Ursprache

(1602–1680) nur die altägyptischen Hieroglyphen („Wortzeichen“) gewesen sein konnte. Ihre Zeichen bilden keine Inschrift, sondern sind als fließende Vision oder Emanation zu denken („ein sel’ger Schimmer da entfloß dem Grale“), sie sind lebendig wie Mechthilds „fließendes Licht der Gottheit“ oder jene „Flammenschrift“, die Heinrich Heine in seiner Ballade ‚Belsazar‘ beschwört.¹⁹ Hier liegt die große Lüge verborgen, der sich der Geniekult des 19. Jahrhunderts nur zu gerne hingab. Dichtersanges Wundermacht schien der Schlüssel zu all dem zu sein. In Wahrheit aber stand hinter allem nur ein „altes Buch, vom Ahn vermacht“²⁰.

Schon für Novalis und Joseph Görres schienen Leben und Wissen, Volk und Dichtkunst zwar nicht mehr eins zu sein, wie bei jenem mythischen (bei Wagner meist namenlosen²¹) Urvolk der Arya.

Ein morgentlicher Dialog mit Cosima, der von ihrer Begeisterung für Etymologisches ausging, enthüllt, wie sehr Wagners Vorstellungen von frühromantischen Vorstellungen bestimmt war:

und wie ich R. sage, daß ich eine ungemaine Neigung dafür hätte, ja, sagt er, es gibt gleichsam einem jeden seinen Stammbaum, wenn man sich Rechenschaft gibt, woher man kommt, dadurch, daß man weiß, was man sagt. Und es stellt gewissermaßen die Niedrigen über den Adel, der, aus Eroberern bestehend, der Ursprache fremd war. Das bringt uns auf das Thema der Urbevölkerung; wenn ich auch wohl verstehe, daß die Zivilisationen von räuberischen Menschen gestiftet wurden, so leuchtet es mir doch nicht ganz ein, daß die Urbevölkerungen gut gewesen seien. R. sagt: „Doch, sie bebauten den Acker; und Humb[oldt] hat recht, wenn er behauptet, der Mensch, der die Sprache erfunden hat, müsse sanft gewesen sein.“²²

Jetzt, am Ende seines Lebens, sah Wagner dieses Volk „in den kälteren Thälern der Hochgebirge des Himalaya, durch Viehzucht und Ackerbau sich ernährend“, aber doch noch näher bei einander, noch mit der Kraft der vermeintlich aus dem Volke strömenden Sage gezeichnet.²³ Da Wagner sich als Vollstrecker dieser Urkraft sah, durfte er selbst nicht wie ein Bücherwurm, gar ein „Stadtsschreiber“ erschei-

fremd war“. Hintergrund sind Ausführungen in ‚Heldenthum und Christenthum‘ (Wagner, SuD 10, S. 281).

19 Dafür gibt es ein Gegenstück bei Wolfram. Flegetanis, auf den Wolfram das von seinem Gewährsmann Kyot gewonnene Gralswissen zurückführt, sah am Sternenhimmel „verholonbæriu tougen“, also geheimnisvolle Geheimnisse, „dâ von er blüwecliche sprach“. (Pz 454,19f.)

20 Wagner, SuD 7, S. 178.

21 Von der ‚arischen Race‘ spricht Wagner erst nach der Gobineau-Lektüre in dem Traktat ‚Heldenthum und Christenthum‘ (Wagner, SuD 10, S. 278, vgl. auch ebd. S. 281, wo aber das Urvolk wieder Opfer einer Unterwerfung wird).

22 Cosima-Tagebücher 2, S. 916 zum 26.3.1882.

23 Dies ist keine Erkenntnis der Spätschriften. Schon in den ‚Wibelungen‘ von 1848 heißt es: „Ihre Herkunft aus Osten ist den europäischen Völkern bis in die fernsten Zeiten im Gedächtniß geblieben: in der Sage, wenn auch noch so entstellt, bewahrte sich dieses Andenken.“ (Wagner, SuD 2, S. 115–116.)

nen. Das ist aber Selbstinszenierung. So war ‚Parsifal‘, mehr noch als die anderen Bühnenwerke Wagners, eine der „Erfindungen der Intelligenz“²⁴, ein Produkt von schier endloser Lektüre, über deren Ausmaße sich diejenigen, die darin eine Botschaft aus den Urgründen der Welt erahnen wollten, keine Vorstellung machten und auch gar nicht machen sollten. Dass seine willkürlichen Eingriffe „nur die Ausbeutungen, Ableitungen, ja Zersplitterungen, Verstümmelungen der großen Volkserfindungen“²⁵ revidiere, war die Lüge, die im fingierten Gattungsnamen ‚Bühnenweihfestspiel‘ propagiert wird und dem Publikum durch die Illusion einer natur- und volksnahen Ursprünglichkeit die dahinter stehenden zeitgenössischen Interessen verschleierte und durch eine vordergründige Sakralisierung die ideologische und wirtschaftliche Vermarktung des Werkes in Bayreuth förderte.

Diese allgemeinen bildungs- und buchfeindlichen Züge des romantischen Künstlertums verstärkten sich durch den Kontakt mit den mittelalterlichen Gralsromanen. Obschon aus heutiger Sicht die unter diesem Begriff zusammengefassten Werke unterschiedlicher nicht sein könnten, entstand doch bei ihrer Rezeption im 19. und frühen 20. Jahrhundert das Forschungskonstrukt einer über mehr als 1000 Jahre kohärenten ‚Gralssage‘. Es hat nicht unerheblich zu den grotesken und bizarren Debatten über ‚Parsifal‘ und den ihm (bzw. den Bayreuther Festspielen) zukommenden Status beigetragen, die ich im dritten Teil dieser Arbeit behandeln werde. Die mittelalterliche Überlieferung²⁶ zeigt uns eine Gruppe von teils erotisch-galanten, teils symbolistisch-asketischen Romanen, die über Motiv- und Textrezeption nur partiell vernetzt sind und die in keiner Weise auf die Konflikte hindeuten, die den zweiten Akt von Wagners Oper ausmachen. Hier breitet Wagner ohne jedes erkennbare mittelalterliche Vorbild seine eigene Fassung der ‚Gralssage‘ als individuelle Übersteigerung von Sexualphobien aus, die ohne ein Publikum der viktorianischen Epoche kaum als ‚Bühnenweihfestspiel‘ und religiöse Deutung der Welt Erfolg hätte haben können.²⁷ Auch wenn zumindest für ‚Tristan und Isolde‘ wie den ‚Parsifal‘ die Anklänge an Schopenhauer auf der Hand²⁸ liegen, ist der

24 „Nicht Ihr Intelligenten seid daher erfinderisch, sondern das Volk, weil es die Noth zur Erfindung treibt: alle großen Erfindungen sind die Thaten des Volkes, wogegen die Erfindungen der Intelligenz nur die Ausbeutungen, Ableitungen, ja Zersplitterungen, Verstümmelungen der großen Volkserfindungen sind. Nicht Ihr habt die Sprache erfunden, sondern das Volk; Ihr habt ihre sinnliche Schönheit nur verderben, ihre Kraft nur brechen, ihr inniges Verständniß nur verlieren, das Verlorene mühselig nur wieder erforschen können. Nicht Ihr seid die Erfinder der Religion, sondern das Volk; Ihr habt nur ihren innigen Ausdruck entstellen, den in ihr liegenden Himmel zur Hölle, die in ihr sich kundgebende Wahrheit zur Lüge machen können. Nicht Ihr seid die Erfinder des Staates, sondern das Volk.“ Wagner in ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘ (Wagner, SuD 3, S. 53).

25 Wagner, SuD 3, S. 53. Vgl. Anm. I 24.

26 Klassische Übersicht bei Birch-Hirschfeld und Loomis, den aktuellen Stand gibt Mertens, Gral.

27 Steinacker, Erlösung S. 120 spricht unter Berufung auf vorangehende Literatur gar vom „Versprechen eines nachgestellten Inzests“.

28 Vgl. Berger, Regenerationsfrage S. 12: „Sexuelle Begierde war, wie wir wissen, für Schopenhauer die zentrale Manifestation des noumenalen Willens in der Welt der Erscheinungen. Auch im ‚Parsifal‘ kann Sexualität verstanden werden als ein Sinnbild (pars pro toto) des Willens. Hier liegt der ent-

Grundkonflikt schon lange vor der Schopenhauer-Lektüre für die Handlung des ‚Tannhäusers‘ konstitutiv. So lieferte Schopenhauer eher einen theoretischen Überbau für ein persönliches Problemfeld, das ich in Übernahme eines Ausdrucks der damaligen Psychiatrie als Wagners ‚Psychopathia sexualis‘ bezeichnen möchte.

Es ist dies der Titel einer seinerzeit vielbeachteten Abhandlung des Gerichtsmediziners und Psychiaters Richard von Krafft-Ebing (1840–1902), die bis 1924 17 Auflagen erhielt. In der ersten Auflage von 1886 beschreibt Krafft-Ebing die krankhafte Steigerung des Geschlechtstriebes („Hyperästhesie“) als unmittelbare Folge des Ringens um Heiligkeit und Reinheit:

Mit einer neuropathischen Constitution ist häufig ein krankhaft gesteigertes geschlechtliches Bedürfniss verbunden, und derlei Individuen tragen einen grossen theil ihres Lebens schwer unter der Last dieser constitutionellen Anomalie ihres Trieblebens. Die Gewalt des Sexualtriebs kann bei ihnen zeitweise geradezu die Bedeutung einer organischen Nöthigung gewinnen und die Willensfreiheit ernstlich gefährden. Die Nichtbefriedigung des Drangs kann hier eine wahre Brunst oder eine eine mit Angstempfindungen einhergehende psychische Situation herbeiführen, in welcher des Individuum dem Trieb erliegt und seine Zurechnungsfähigkeit zweifelhaft wird.²⁹

Darüber hinaus haben die Männerbünde der Gralsritter und die partiell misogyn angelegte Gestalt der Kundry zu Spekulationen über eine kaum mehr latente Homosexualität angeregt, in die natürlich auch der denkbare Einfluss Ludwigs II. einbezogen wurde³⁰. Dass wir es bei dieser Handlung des ‚Parsifal‘ nicht mit einem ‚uralten‘ Thema, sondern einem in die Vergangenheit projizierten Problem des ‚fin de siècle‘ zu tun haben, wird erkennbar aus der Dialektik des schönen Scheins und seiner Zerstörung, die dem Mittelalter völlig fremd war, und die im Wagner’schen Werk zum asketischen Angelpunkt wird, schon im ‚Tannhäuser‘ aber vor allem im ‚Parsifal‘:

Dieser Gegenruß ist aber der Dank für den Traum und dessen Zerstörung zugleich, und die Askese, die Tannhäuser um der Freiheit willen auf sich nimmt, kehrt sich endlich gegen diese. Mit seinem Anruf der Jungfrau Maria zerstört er das Bild des Schönen, das mehr verspricht als bloß Gewesenes, und wenn der heilige Speer phantasmagorisch innehält über Parsifals Haupt, so nutzt er ihn zum Fluche: „In Trauer und Trümmer stürz‘ er die

scheidende Wert der sexuellen Enthaltbarkeit im Drama, das die Entsagung ins Zentrum seiner Vision von Erneuerung rückt – Entsagung als Selbstüberwindung und Wendung des Willens von egoistischer Begierde zum altruistischen Mitleid.“

29 Krafft-Ebing, *Psychopathia* S. 48f., Text in späteren Auflagen erheblich verändert. – Vgl. auch den Bayreuther Apologeten Heinrich Porges, Begründung S. 294.

30 Eröffnet wurden diese Überlegungen von Hanns Fuchs 1903, vgl. Dreyfus, *Impulse* S. 204–211, Ross, *Wagner* S. 344–354.

trügende Pracht!“ Es ist der Fluch jenes Rebellen, der in seiner Jugend die unvergessenen Bordelle stürmte.³¹

Wagners phantasmagorische Aneignung der ‚Gralssage‘ nimmt ihre Erzählkerne aus der im 19. Jahrhundert sehr lebendigen zeitgenössischen Forschung sowohl an den französischen wie an den deutschen Gralromanen des Mittelalters, die sich angesichts der immer stärker empfundenen Fremdheit in der sich industrialisierenden Welt auf die Suche nach dem machte, was zuvor – scheinbar – Mensch und Kosmos verbunden hatte. Die Rückkehr in den Schoß einer alleinseligmachenden Kirche war jedoch ausgeschlossen, auch wenn es sich um eine Heilsoption handelte, die im Mittelalter selbstverständlich und omnipräsent war. Wegen dieses religionsgeschichtlichen Defizits konnte die mittelalterliche Erzählwelt alleine nicht genügen; es musste auf eine vor-christliche, ja vor-geschichtliche Welt zurückgegriffen werden, die zudem den Vorteil bot, dass sie keine schriftliche Überlieferung hinterlassen hatte, die das eigene Wunschbild gestört hätte. Diese Forschung verstand sich ja auch nicht als Literaturwissenschaft, sondern als ‚Germanistik‘, d.h. der Kunde von der vermeintlich authentischen, nicht-entfremdeten Welt der germanischen Vorzeit, für die schon Joseph Görres mit der Fiktion des am Himalaya wohnenden wahren kulturschöpfenden Volkes (die ‚Arier‘) experimentierte und damit den Weg öffnete, sämtliche Religionen der Welt so zu montieren, wie man sie sich als Ursprung aller Kultur wünschte. Bemerkenswert ist, dass dieses intellektuelle Konstrukt nicht nur geglaubt wurde, sondern gerade wegen seiner Volte ins Pseudo-Religiöse unter den Eliten des Wilhelminischen Reiches fanatische Begeisterung auslöste. Für mindestens zwei Generationen von Germanisten nach Wagner war damit – ausgesprochen oder unausgesprochen – mediävistische Gralsforschung eigentlich eine Auseinandersetzung mit Wagners ‚Parsifal‘.

Die internationale Forschung hat seit dem frühen 19. Jahrhundert viel Zeit und Energie darauf verwendet, den Gral in seinen prähistorischen und vorschriftlichen Anfängen dingfest zu machen. Alle Versuche – gleich ob auf eine ‚arische‘ oder eine weniger spektakuläre ‚keltische‘ Ableitung zielend – führen uns zu halluzinatorischen Wunscherfüllungsphantasien³², die wir einer bronzezeitlichen Agrargesellschaft unterstellen, die aber mehr noch modernen Bedürfnissen entsprechen: Ein unter mancherlei Namen beschworenes Gefäß, das nie leer wird, und ein Speer, der nie im Kampf versagt, bilden den ersehnten Kontrast zu der allgegenwärtigen Bedrohung durch Hunger und Gewalt. Die bronzezeitliche Historizität dieser Konstrukte ist jedoch nicht beweisbar. Vielmehr muss die Tiefenpsychologie Carl Gustav Jungs aufgeboten werden, um diese Ableitung zu legitimieren. Sie greift aber ihrerseits wieder auf den Volksbegriff zurück, den die Mythenforscher seit Görres verwenden, verschleiert also abermals den Warencharakter der Kunst durch Ar-

31 Adorno, Musikalische Monographien S. 91.

32 Mertens, Gral S. 15.

chaisierung. Begreift man eine jede Gralserzählung bis hin zu Wagners ‚Parsifal‘ unter diesen Voraussetzungen, kann der Diskurs den Prinzipien der Literaturgeschichte folgen. Begreift man aber den ‚Gralsmythos‘ als ursprüngliche kollektive Wahrheit und als Quelle eines esoterischen Wissens, ist der wissenschaftliche Diskurs außer Kraft gesetzt.

Doch ganz gleich, wie man die Historizität bronzezeitlicher oder keltischer Traumbilder werten mag: Es gibt keinen Hinweis darauf, dass vor dem altfranzösischen Dichter Chrétien de Troyes – d. h. im späten 12. Jahrhundert – das Wundergefäß mit der Geschichte des törichten Jünglings (Dümmings) verbunden wurde, der zum Retter einer gestörten („verzauberten“) Gesellschaft aufsteigt. Der bretonische ‚Percedur‘ könnte zwar der Vorlage nahe kommen, der Chrétien de Troyes im 12. Jahrhundert die Gralsgeschichte entnahm – aber es war eine naive Märchengeschichte vom Typus der ‚goldenen Gans‘ oder der ‚Bienenkönigin‘ bei den Brüdern Grimm.³³

Die Faszination um den Gral entstand in der galanten hochmittelalterlichen französischen Adelskultur aus dem ‚Perceval‘ Chrétiens de Troyes, der gerade kein Mythos ist, sondern ein erfolgreicher Roman, der dann unter Titeln wie ‚Perlesvaus‘ oder ‚Parzival‘ modernisiert und neu konzipiert wurde. Chrétien verwendet für das Wundergefäß, das zur Bewährungsprobe für seinen Helden wird, ein aus der südlichen Romania (d. h. Okzitanien oder Navarra) stammende Lehnwort ‚Graal‘ bzw. ‚Graus‘ – was nichts anderes bedeutet als ganz banal ‚Trinkgefäß‘³⁴, auch wenn es im Norden Frankreichs geheimnisvoll klang.³⁵

Wolfram von Eschenbach fand vor Wagners Augen jedoch wenig Gnade. Er tat etwas, was mit der Unmittelbarkeit des Erlebens unvereinbar war, die Wagner im Sinne der Romantik in seinem Gesamtkunstwerk anstrebte: Er relativierte das Mysterium des „heiliges Dings“. Das esoterische Geheimnis des Grals kann man wie Robert de Boron sehr nah an die Eucharistie rücken („mysterium fidei“) oder aber mit beliebiger, ja sogar grotesker, Esoterik füllen. Letzteres tat Wolfram, indem er als Quelle eine verlorene (wo nicht fingierte) angevinischen Chronik anführte, die ihr Gralwissen von einem Halbjuden namens Flegetanis bezogen habe, der all dies in einer arabischen Schrift in den Sternen gelesen haben wollte (Pz 453,20–455,1). Diese Angaben schaltet Wolfram in den Bericht über das Gespräch des Einsiedlers Trevrizent – der bis zur Unkenntlichkeit in Wagners Gurnemanz aufging – mit Parzival ein und verschachtelt damit den Zugang zum höheren Wissen. Als Bruder des Gralkönigs hätte Trevrizent selber keine Sternenschrift benötigt, er kannte Gral und Gralserzählungen aus eigener Anschauung. Dennoch läßt ihn Wolfram

33 Vgl. den Schluß des Märchens von der Bienenkönigin: „Da war der Zauber vorbei, alles war aus dem Schläfe erlöst und wer von Stein war, erhielt seine menschliche Gestalt wieder. Und der Dummling vermählte sich mit der jüngsten und liebsten Königstochter und ward König nach ihres Vaters Tod; seine zwei Brüder aber erhielten die beiden andern Schwestern.“

34 So bereits Sterzenbach, Gral im Jahr 1908 (S. 18 f.), der allerdings eher von einem Tragaltar ausgeht.

35 Lejeune, Préfiguration du Graal.

zu einem Buch greifen – nur um die zeitliche Dimension der Gesamthandlung zu erläutern, muss er seinen Psalter aus der Höhle holen.

Diese einzigartige Verflechtung von vorsichtiger Ironie und Phantastik war nichts für Wagner. Gerade in der Karfreitagsszene ist alles anders als bei Wolfram. Dafür steht schon der Psalter, den Trevrizent in seiner Klausur aufbewahrt. Es ist die Buchform, mit dem im Mittelalter das Lesen erlernt wurde, und übrigens das einzige Buch, das von Wolfram auf der Handlungsebene erwähnt wird.³⁶ Wagners ‚Parsifal‘ hingegen kennt überhaupt keine Schriftlichkeit, und das ist signifikant für den Anspruch auf Offenbarung, den das ‚Bühnenweihfestspiel‘ erhebt. Die „Wortzeichenmale“ des Grals geben sich zwar als Emanation des christlichen *λόγος*, aber es ist nicht der Logos nach der rationalen abendländischen Tradition, sondern einer von Wagner erschaffenen privaten Gnosis. Was sich bei Wagner mystisch gibt, ist bei Licht betrachtet die Mystifizierung von eigenen Gedanken, die historisch-kritisch analysiert werden können. Daher sind sie nicht imstande, Anspruch auf Universalgeltung oder dogmatische Unfehlbarkeit zu erheben.

Die ‚Parsifal‘-Rezeption hat dennoch vehement auf die Unfehlbarkeit des ‚Meisters‘ plädiert. Wagner hat sich, wider besseres Wissen, nicht dagegen gestellt, und der Erfolg gab ihm recht. Wagner vertrat öffentlich ganz energisch die Ansicht, dass die mythische Ebene seines Librettos in sich ruhe und jeder Interpretation entzogen sei.³⁷ Volker Mertens hingegen betont, dass Wagner „Mythenelemente (Mytheme mit Lévy-Strauss, bzw. Mythologeme mit Kerényi) in andere Zusammenhänge einfügt, um dadurch neue Intentionen zu verwirklichen – ein Verfahren, das mit Lévy-Strauss als ‚Bricolage‘ bezeichnet werden kann.“³⁸

Doch wird damit eine Heiligkeit des Bühnenwerks impliziert. Sie setzte, begünstigt durch Bismarcks Kulturkampf in den Jahren 1871–1878, eine Abwertung der Amtskirchen voraus, die nicht mehr als Instanz der Heiligsprechung anerkannt wurden³⁹ und durch künstlerische Instanzen ersetzt werden sollten. Wagner wollte der Künstler und der Kündler eines Urwissens sein, obschon er den ‚Parsifal‘ Tag für Tag aus der kontinuierlichen Lektüre und aus seinem individuellen Gestaltungswillen produzierte. Und obschon die Tagebücher seiner Frau Cosima überdeutlich zeigen, wie stolz er darauf war, ließ er seine Bayreuther Apostel etwas anderes verkünden.

36 Genau genommen erwähnt Wolfram drei Psalterien: je einen bei der Inkluse Sigune, bei dem Eremiten Trevrizent und bei der Königin Ginover, vgl. Pz 416, 25–27, 438,1 und 664,24. Hierzu mit weiteren Belegen aus der höfischen Dichtung Wolf, Psalter und Gebetbuch S. 143 f.

37 „Der Heilige, durch sein großes Herz, sieht, kann nur in Sinnbildern sprechen, den Sinnbildern der Religion, wer aber das Bild selbst nicht so sieht wie er, kann die Symbole nicht verstehen.“ (Cosima-Tagebücher 1, S. 172.)

38 Mertens, Die Grimms S. 120.

39 Die Ursache für die behauptete Erstarrung von Religion zur Amtskirche wurde – unter Aufnahme markionitischer Theorien – von Schopenhauer und nach ihm Wagner im Einfluß des ‚Alten Testaments‘ gesehen, also im Judentum: „Er liest in Strauß‘ Leben Jesu und findet es im ganzen besser, als er es erwartet hatte, nur daß ‚sie unter Gott immer den jüdischen Welterschöpfer verstehen und nicht zugeben, daß das Göttliche sich hier offenbart hat.“ (Cosima-Tagebücher 2, S. 141).

Der Erfolg muss einem bange machen, denn dem vom Text des Librettos völlig abgelösten dogmatischen Denken und dem daraufbasierenden Bayreuther Schrifttum folgt schließlich auch Adolf Hitlers oft zitierten Erklärung⁴⁰ aus dem Jahr 1936:

Aus Parsifal baue ich mir meine Religion, Gottesdienst in feierlicher Form ohne theologisches Parteiegezänk. Mit einem brüderlichen Grundton der echten Liebe ohne Demuts-Theater und leeres Formelgeplapper. Ohne diese ekelhaften Kutten und Weiberröcke. Im Heldengewand allein kann man Gott dienen.⁴¹

Diese – wenn man es denn so nennen darf – Interpretation ist ebenso weit vom Libretto entfernt wie manche andere Deutung des Werkes und wäre auch, wie die meisten von ihnen, in Vergessenheit geraten, wenn ihr Urheber nicht auch das größte Verbrechen des 20. Jahrhunderts zu verantworten hätte. Wir sehen an vielen Stücken, die hier vorzustellen sind, dass die Verbindungen von Wagner zu Hitler vorhanden sind⁴², was aber Wagner nicht wirklich zum ‚Vordenker‘ Hitlers macht – ein Attribut, das selbst auf Houston Stewart Chamberlain nur bedingt zutrifft. Der Grund dafür ist der humanistische Kern, den Wagners Werk bewahrt, auch wenn er an manchen Stellen von Wagner selbst in gefährlicher Weise bloßgelegt und bedroht wird. Die überlieferten Urteile von führenden Nationalsozialisten wie Rosenberg und Goebbels sind daher – mit Ausnahme Hitlers⁴³ – auch eher verhalten.⁴⁴ Insbesondere Goebbels zeigte sich auch öffentlich sehr distanziert⁴⁵. Wieland Wagner seufzte 1942: „Wenn dem Führer etwas passiert, ist es sowieso aus.“⁴⁶ Suchen wir über den ‚kirchlichen‘ Gehalt hinaus nach einem humanistischen Kern, so gerät man in einen Bereich, in dem ‚Parsifal‘ nicht mythische ‚Weltschau‘, sondern Dokument des Scheiterns einer hermetischen Gemeinschaft ist. Mit An-

40 Vgl. Engels, Wunde S. 48.

41 Frank, Im Angesicht des Galgens, S. 205. Ausführlicher zum Komplex Geiger, Hitler S. 162–166, der aber dieses Zitat nicht anspricht.

42 Hierzu moderat Ross, Wagner S. 620 f, Geiger, Hitler S. 157–161.

43 Zusammenfassend: Friedländer, Hitler und Wagner, S. 171–173; Hamann, Winifred Wagner S. 440–442; Syer, Parsifal on Stage S. 300–306, Berger, Regenerationsfrage S. 8. – Nike Wagner, Wagner Theater S. 224–226 vermutet eine Antipathie Hitlers gegen den ‚Parsifal‘, weil er eine „konsequente Entkirchlichung“ gefordert habe.

44 „Mir zu fromm. Und zu pathetisch“ heißt es bei Joseph Goebbels, Tagebuch 21.7.1936; weiteres bei Hamann, Winifred Wagner, S. 440f. Vgl. auch Geiger, Hitler S. 137. – Goebbels hielt den ‚Führer‘ in dieser Frage für isoliert. So stöhnte er 1942, Hitler habe Wieland Wagner damit beauftragt, „einen zeitlosen Gralstempel zu entwerfen! Er will den ‚Parsifal‘ sozusagen gegen seine eigene Partei aufgeführt haben!!!! Jetzt und in den nächsten 20 Jahren wären noch gewisse Rücksichten nötig, später würde das Werk wie die ‚Mathäuspension‘ zeitlos dastehen!“ (Goebbels, Tagebuch 15.6.1942, hier nach Hamann, Winifred Wagner S. 441.)

45 1933 sah man Hitler und Goebbels gemeinsam in der Bayreuther Aufführung der ‚Meistersinger‘, in derjenigen des ‚Parsifal‘ jedoch war Hitler alleine; vgl. Scheffler, Bayreuther Festspiele 1933, S. 25–64, bes. S. 39 (‚Meistersinger‘) und 44 (‚Parsifal‘).

46 Hamann, Winifred Wagner, S. 441.

leihen bei der Hegel'schen Geschichtsphilosophie unterstellte Wagner dem mythischen Erkenntnisprozess seines Helden und seines ‚Wissens‘ eine dreistufige Entwicklung⁴⁷ mit erotischer Fixierung⁴⁸ – und legte damit den Grundstein für seine psychologische Dramenstruktur, insbesondere jene des ‚Parsifal‘. Das ist zeitgebunden, wenn auch auf die Psychoanalyse Sigmund Freuds vorausweisend. Wie bereits im ‚Tannhäuser‘, an dem der alternde Wagner auch dreißig Jahre nach der Dresdner Uraufführung von 1848 noch herumlaborierte, kontrastiert der ‚Parsifal‘ Sexualität mit Spiritualität: Durch mangelnde Beherrschung der eigenen Sinnlichkeit geht dem Gralkönig mit dem Longinusspeer eine der beiden ihm anvertrauten Reliquien verloren; die mit ihm geschlagene Wunde wird zur endlosen Qual und gefährdet die Fortexistenz der Gralsgemeinschaft. Parsifal, ein fern der Zivilisation aufgewachsener „reiner Tor“, gewinnt die Reliquie zurück, obschon es ihm zunächst niemand zutraut: Er sublimiert die Sexualität zur Erkenntnis des Kreislaufs von Leidenschaft und Leiden und wird so zum Erneuerer der Gralswelt. Seinen geistigen Schöpfer aber erhob er damit vom umstrittenen Neu-Töner zum Propheten einer neuen Spiritualität, die eine gereinigte Welt nach dem Industriezeitalter zu versprechen schien. Man hätte auch 1883 bereits bemerken können, dass der ‚Karfreitagszauber‘, der all dies erahnbar machte, für die Vorausannahme einer „entsündigten Natur“ einen bis dahin unbekanntenen technischen und personellen Aufwand verlangte. Schon aus diesem Grund muss man ihn der Industriekultur zurechnen, die er vorgeblich kritisiert. Auch die Flut von Traktaten, Schriften und Erläuterungsheften, die sich fast ausschließlich mit der Reinigung und Erneuerung von Kultur und Gesellschaft befassten, wäre ohne die neuartigen Schnell- und Rotationspressen nicht denkbar gewesen.

47 Dies geschieht eher beiläufig im Trinkspruch am Gedenktage des 300-jährigen Bestehens der königlichen musikalischen Kapelle in Dresden (1848): „die Periode, welche unsere Geschichtsschreiber als die dritte der Weltgeschichte bezeichnen, indem sie vom Zeitalter der Reformation beginnt, und bis auf unsere Tage führt; es ist die Periode des zu immer deutlicherem Selbstbewußtsein sich entwickelnden Geistes der Menschheit: in ihr suchte sich mit sichererem Wissen der Menschengestalt über seine Bestimmung und die fragliche Nothwendigkeit der bestehenden, natürlich gewachsenen Formen des Daseins auf Erden aufzuklären“ (Wagner, SuD 2, S. 229). Dass Hegel auch für den späten Wagner größere Bedeutung besaß als allgemein angenommen, zeigt Drüner, Richard Wagner S. 392.

48 Hierzu ausführlich Ross, Wagner S. 327–354, der auch die homophilen Elemente der Gralswelt herausstellt.

II Ein ‚Bühnenweihfestspiel‘ entsteht

VORSPIEL

‚Parsifal‘ ist vielschichtiger und heterogener angelegt als die früheren Wagner-Opern. Für die beinahe impressionistische musikalische Struktur ist dies mehrfach dargelegt worden. Es gilt jedoch auch für den Text und die parallel zum Werk sich entwickelnde Eigeninterpretation, die teils auf Text und Musik zurückwirkte, teils in einem abstrakten, weltanschaulichen Raum verblieb und die bei Vollendung der Partitur nicht zum Stillstand kam, sondern in die ‚Parsifal‘-Publizistik hineinreicht. Obschon Wagner zu allen Zeiten auf allen Ebenen arbeitete, also während der Textkonstitution durchaus auch an die Komposition dachte, läßt sich doch eine klare geschichtete Werkgenese beobachten. Das hat damit zu tun, dass er seine Werke dem Publikum als Ausdruck kollektiven Wissens und damit unanfechtbarer Wahrheit präsentieren wollte. Sie mussten also als Umsetzung eines unvordenklichen ‚Mythos‘ gestaltet werden¹. Da er aber zu diesem gar keinen Zugang hatte (und es diesen vermutlich auch gar nicht gab), musste er mittelalterliche Romane zur Vorlage nehmen und diese so weit umschmelzen, dass sie die Erwartungen an einen ‚Mythos‘ erfüllten. Unter den zehn Bühnenwerken, die in den Bayreuther Kanon Aufnahme fanden, haben daher einzig die ‚Meistersinger‘ einen offenkundig selbstentwickelten Plot, alle anderen basieren auf mittelalterlichen Vorlagen, für die Wagner irgendwann aufgrund von intensiven mediävistischen Literaturstudien den Entschluss zu einer musikdramatischen Aufbereitung gefasst hatte. Erst wenn die Umschmelzung in einen privaten ‚Mythos‘ gewährleistet schien, konnte Wagner sich an die Auffüllung dieses ‚Mythos‘ mit seinen modernen Bedeutungskonstrukten machen, was auch noch kurz vor oder sogar erst während der Komposition weiter geführt wurde. Insofern sind Wagners eigene Werkdeutungen mit Vorsicht zu genießen, da sie in der Regel nachgeschobene Sinnkonstrukte bilden.² Nora Eckert spricht sogar von einer „Amalgamierung der Quellen“: „Wagner voll-

- 1 Die Handlung von Wagners Bühnenwerken ist stets politisch aufgeladen und damit weit entfernt von der „Heterogenität als Essenz des Mythischen“, die Mertens, Die Grimms S. 121 für das Finale der ‚Götterdämmerung‘ reklamiert.
- 2 Vgl. Drüner, Richard Wagner S. 333 zu ‚Nibelungenlied‘ und ‚Parzival‘ als Vorlagen: „Mythos als Transportmittel als Schutzschild für verdeckte Aussagen. Insofern hatte auch im 19. und 20. Jahrhundert Mythos als künstlerische Meinungsäußerung große Aktualität, um sich auch in intoleranten Gesellschaftssystemen ausdrücken zu können. Mythos als Schutzschild – selbst vor der Zensur. Das war für Wagner ein Thema. Denn es gab für ihn Gründe, Teile seiner Botschaft nicht offenzulegen.“

zog, was Arbeit am Mythos seit jeher bedeutete. Er kleidete den mythischen Kern neu ein, während die ursprüngliche Funktion des Mythos unangetastet blieb, nämlich Existenz zu begründen, da der Mensch nicht in der eigenen Hand glaubt, wie Hans Blumenberg meinte.³

Der Entstehungsprozess des ‚Parsifal‘ verlief in einer für Wagner typischen Weise. Aus einem allgemeinen motivgeschichtlichen Interesse, das Wagner rückwirkend mit einem mythisierten autobiographischen Initialerlebnis markierte – nämlich dem ‚Karfreitagszauber‘ auf dem Wesendonck’schen ‚Asyl‘ – entstand eine dramatische Skizze, die vermutlich kaum mehr war als der Entschluss zu einer Oper in drei Akten. Die somit eröffnete erste Phase der Werkgenese bestand in einer Auseinandersetzung mit der gewählten Vorlage, allerdings nicht mittels des mittelalterlichen Originaltextes, sondern auf der Grundlage von Adaptationen des zeitgenössischen Buchmarktes. Die Quelle wurde dabei von Anfang an ‚wagnerisiert‘, d. h. es spielten Sehnsüchte, innere Konflikte und Interessen des ‚Dichterkomponisten‘ prägend mit hinein, wodurch Wagners einzelne Werke auch untereinander im Dialog bleiben konnten. In diese erste Phase gehören die Überlegungen, die Wagner 1858/59 mit Mathilde Wesendonck teilte, die ihn ihrerseits durch die Zusendung der zweiten Auflage von San Martes Ausgabe von Wolframs ‚Parcival‘ unterstützte.⁴ Im Brief vom 29./30. Mai 1859⁵ kam es zu einem ersten, noch kaum dramatisierten Gesamtentwurf, in dem Wagner darum kämpfte, Wolfram hinter sich zu lassen und nach einer eigenen Version des Stoffs suchte.

So feilte er an der gegenüber Wolfram von Eschenbach extrem reduzierten Zahl der auftretenden Personen. Die männlichen Rollen wurden, wie auch im ‚Tannhäuser‘ oder im ‚Ring‘ auf einen Heldenbariton und einen Bariton ausgerichtet, von denen der Bariton das revolutionär-leidenschaftliche, der Bariton das schmerzhaft-weltentsagende Element vertrat und beide zusammen zu einem Spiegel von Wagners eigenem Innenleben wurden; hinzu kam eine Bass-Rolle als negatives Spiegelbild des Weltentsagenden (‚Schwarz-Alberich‘ gegen Wotan, Klingsor gegen Amfortas). Bei den Frauenrollen verfuhr Wagner freier, aber zumindest im ‚Tannhäuser‘ und ‚Lohengrin‘ setzte er auf eine Polarisierung: Der heldenhaften Sopranistin stellte er gewöhnlich eine dämonische Figur gegenüber, deren Stimmlage meist der Mezzo-Sopran war (Venus, Ortrud, Fricka). Im ‚Parsifal‘ wurden beide Pole in der Figur der Kundry vereinigt, wobei aber der positive Part, was für eine Oper eher untypisch ist, in das Verstummen münden sollte.

Erst im August 1865 trat Wagner in eine neue, diesmal schon dramatisierte Adaptationsphase ein. Im so genannten ‚Ersten Prosaentwurf‘, den er vom 27. bis 30. August für Cosima abfasste und am 31. August in einer leichten Überarbeitung an Ludwig II. sandte, konstruierte Wagner mit ersten Dialogen das, was er und sei-

3 Eckert, Parsifal 1914, S. 66.

4 Vgl. die Zusammenstellung RWSW 30, S. 13–17.

5 Wagner SB 11, S. 102–108, bes. S. 104–108 (entspricht RWSW 30, Nr. 12, S. 14–16).

ne Adepten als ‚Sage‘ verstanden und von der sie behaupteten, sie sei durch Wagner aus der oralen Tradition ‚des Volkes‘ heraus präpariert worden – wohingegen die mittelalterlichen Autoren sie ‚verfälscht‘ hätten. Damit löste Wagner ein, was er schon sechs Jahre zuvor postuliert hatte:

Wirklich, man muss nur einen solchen Stoff aus den ächten Zügen der Sage sich selbst so innig belebt haben, wie ich diess jetzt mit dieser Grals Sage that, und dann einmal schnell übersehen, wie so ein Dichter, wie Wolfram, sich dasselbe darstellte [...] um sogleich von der Unfähigkeit des Dichters schroff abgestossen zu werden.⁶

Statt von „ächtigen Zügen der Sage“ würde man in einer modernen Theatersprache vom ‚Plot‘ der Oper sprechen. Es ist für Wagner bezeichnend, dass er einen einmal gewonnenen Plot nur ungern und selten so gravierend wie im Falle der Umgestaltung von ‚Siegfrieds Tod‘ zur ‚Götterdämmerung‘ veränderte.⁷ Bei der Genese des ‚Parsifal‘ zog sich die Ausbildung des Plots von 1857 bis 1865 hin, wobei die Gralswelt und der ‚Karfreitagszauber‘ als Motive sehr früh feststanden, aber der zweite Akt, mithin die Konturen der Kundry und die Rolle des Heiligen Speers, lange unklar blieben. Wagner hat auch nie offengelegt, wie und unter welchen Einflüssen es zu der letztendlichen Ausformung kam. Sicher ist nur, dass mit dem 29. August 1865 alle wesentlichen Züge dieses Aktes, insbesondere die schizoide Figur der durch Keuschheit zu bezwingenden diabolischen Verführerin und dienenden Gralsbotin, vorlagen.

Weltanschauliche Aspekte wirkten selbstverständlich von Anfang an mit, aber Wagner nahm die ‚mythische‘ Erzählweise ernst, d. h. er verzichtete in der Regel darauf, seine Figuren als Prediger oder Agitprop-Kommissare auftreten zu lassen – und wo er wie im ‚Lohengrin‘ oder den ‚Meistersingern‘ diese Zurückhaltung nicht wahrte, ist es stets zum Schaden der Werke gewesen. In den Selbstäußerungen ist er keineswegs so besonnen; wir werden sehen, wie er schon früh über ‚buddhistische‘ Anteile in der Figur der Kundry oder überhaupt im Erlösungskonzept des ‚Parsifal‘ doziert und eine Dialektik zwischen Buddhismus und Christentum diskutiert. Gleichzeitig sind aber auch andere Strömungen greifbar, denen er sich im Laufe seines Lebens zugewandt hat: Jungdeutsche Sinnlichkeit, Schopenhauersche Weltverneinung und die Vorahnung der kulturpessimistischen ‚Regenerationsschriften‘. Da all dies aus Wagners fortgesetzter Lektüre und seinen lebenslangen autodidaktischen Bemühungen floss, ist es auch ständig präsent und oft kaum zu differenzieren. Da ferner sein Weltbild bis zum Schluss nie wirklich fixiert war, sind sowohl

6 Wagner SB 11, S. 105, 30.5.1859 (=RWSW 30, Nr. 12 S. 15).

7 Mit Details konnte er aber selbst nach Veröffentlichung des Librettos noch intensiv ringen: „Er glaubt, er wird Titulär nicht mehr reden lassen nach dem Mysterium.“ (Cosima-Tagebücher 2, S. 39 zum 21.1.1878).

seine Selbstäußerungen in Briefen oder gegenüber Cosima irrlichterliedend, als auch die Einflüsse, die daraus auf das Bühnenwerk wirkten.

Sieben Monate nach dem ‚ersten Prosaentwurf‘ und unmittelbar vor dem metrizierten Libretto entstand am 23.2.1877 der so genannte ‚Zweite Prosa-Entwurf‘, der in weiten Bereichen schon wörtliche Übereinstimmungen mit der Druckfassung aufweist. Mit deren Veröffentlichung im Herbst 1877 und mit dem Beginn der Komposition trat das Verhältnis zwischen ‚Mythos‘ und Selbstdeutung in eine neue Phase. Die musikalische Ausgestaltung mit ihrem Geflecht aus seminarrativen ‚Leitmotiven‘ und über die Orchesterstimmen mehrschichtig verteilten Anklängen und Selbstzitate wird zu einer Deutungsinstanz, die noch über dem Libretto steht. Die ‚Leitmotive‘ steuern und vermitteln Deutungen. Sie werden über- und nebeneinander geschichtet, verbunden oder zertrennt, so dass sie selbst ohne eigentliche Bühnenhandlung einen inneren Bewusstseinsstrom erzeugen, der oft dramatischer wirkt als das auf der Bühne sichtbare Geschehen (ich denke hier vor allem an das Vorspiel zum dritten Akt und die die Verwandlungsmusik in Akt I und III). Dies erklärt, warum Wagner am Ende seines Lebens nur noch Symphonien komponieren wollte.⁸ Die Musik des ‚Parsifal‘ orientiert sich dabei an der ‚mythischen‘ Ebene des Textes und verhilft ihr bisweilen überhaupt erst zu einer suggestiven Überzeugungskraft, die das Libretto mit seinen mannigfaltigen Unzulänglichkeiten niemals erzielen könnte.

Gleichzeitig aber, zumal in der angeheizten Stimmung der Abendgesellschaften im Haus ‚Wahnfried‘, drängte es Wagner und drängte man Wagner zur Ausdeutung seines Werks, die aber immer eine Selbstdarstellung, ein Rollenspiel des ‚Meisters‘ ist. Der ‚Mythos‘ musste dabei unangetastet, sein intellektuelles Zustandekommen verschleiert bleiben, damit er als ‚ächte Sage‘ durchgehen konnte, die nur dann als Quellenzeugnis und Faktenbeweis für den ideologischen Überbau herangezogen werden kann, wenn ihre Nicht-Ursprünglichkeit verborgen bleibt. Also immer dann, wenn Wagner Worte wie „unaussprechlich“, „ahnungsvoll“, „Geheimnis“ usw. verwendet, ist aufzuhorchen, weil hier eine Quelle verborgen wird, und es lohnt sich, in den Büchern, die er zu jener Zeit las, nach dieser Quelle zu suchen.

8 „In der Gondel meldet er mir, daß er seine Arbeit über Männliches und Weibliches doch machen würde und dann Symphonien, dann nichts Schriftliches mehr, nur die Biographie wolle er schreiben.“ (Cosima-Tagebücher 2, S. 1109 zum 9.2.1883).

„DER ALLERHEILIGSTE CHARFREITAG“

Der Weg, der Wagner in den Hain des Heiligen Grals und zum ‚Karfreitagszauber‘ führte, begann schon lange bevor er sich mit diesen Sujets und ihren literarischen Vorbildern befasste. Im September 1852 schrieb der heimatlose Wagner aus Zürich an den in Paris lebenden Maler Ernst Benedikt Kietz (1816–1892) über die von ihm selbst als Nervenleiden empfundene Unruhe, die ihn nach Abschluss der Komposition der ‚Walküre‘ befallen habe. Sie sei auch durch rastlose Wanderungen in den Alpen bis hin zum Lago Maggiore nicht abgeklungen.⁹ Noch heftigere Unruhe habe ihn angesichts einer bevorstehenden Aufführung des ‚Tannhäuser‘ in Berlin befallen, deren unweigerliche Unvollkommenheit ihn schon plagte, ehe die ersten Proben begonnen hatten. Wir hören einen Wagner, der Schopenhauer noch nicht rezipiert hat¹⁰ und dem daher das philosophische Rüstzeug fehlt, um seine seelischen Probleme zu kosmologischen zu erheben. Er gibt sich noch als der an seiner Umwelt leidende jungdeutsche Schöpfer von Künstleroperen, als den ihn bereits Hans Mayer beschrieben hat.¹¹

Ich bin in der Nothwendigkeit, von unsrer heutigen Welt zu Grunde zu gehen; dieß weiß ich, und habe mich auch bereits vollkommen dahinein gefunden: es handelt sich mit daher nicht mehr darum zu genesen, sondern nur die Zeit meines Daseins mir noch erträglicher zu machen, und dieß kann ich nur durch künstlerische Arbeiten [...]. Von unserem Lindemann¹² begehre ich daher nicht Heilung, sondern nur Palliativmittel zur Ermöglichung meiner Existenz als Künstler [...]¹³

Das hallt nach in den von keiner Hoffnung erleichterten Klagen des Amfortas im ersten Aufzug des ‚Parsifal‘.¹⁴ Unabhängig davon, wieviel daran inszeniert ist und wieviel echtes seelisches Leiden sich dahinter verbarg, erkennen wir zuverlässig die

- 9 Da die Wiedergabe der immensen Literatur zum Motiv des ‚Wanderers‘ hier nicht möglich ist, verweise ich als Einführung auf „... ich bin ein Fremdling überall“. Wanderer-Zyklus, hg. von Sabine Borries. Berlin: Philharmonisches Orchester 1997.
- 10 Die Schopenhauer-Lektüre fällt in das Jahr 1854. Vgl. die Empfehlung an Hans von Bülow Wagner SB Bd. 6, S. 261 vom 26.10.1854. Vgl. auch Gregor-Dellin, Richard Wagner S. 388, der „Ende September oder Anfang Oktober 1854“ für die Überbringung der Schriften durch Georg Herwegh annimmt.
- 11 Mayer, Entwicklung S. 20–25. Kritisch zu den jungdeutschen Bezügen Gregor-Dellin, Richard Wagner, S. 856.
- 12 Karl Lindemann, in Paris lebender Arzt, vgl. Wagner, Mein Leben, S. 517. Gegenüber Theodor Uhlig spricht Wagner am 11.3.1852 von „einem ungemein begabten und (trotz seiner Jugend) erfahrenen Wasserarzte Lindemann, als Flüchtling jetzt in Paris lebend“ (Wagner SB Bd. 4, S. 310), vgl. zusammenfassend Glasenapp, Leben Richard Wagners Bd. 2, S. 494.
- 13 Wagner an Kietz, 7.9.1852, (Wagner SB Bd. 4, S. 455, ebenso Burk, Sammlung Burrell S. 263).
- 14 Die von Gurnemann vergeblich erhoffte „Lind‘rung“ ist möglicherweise noch ein spätes Echo auf Karl Lindemann. – Vager bei Hermand, Glanz und Elend S. 138: „Ganz im Zeichen der damaligen Naturheilkundevorstellungen und geht nicht auf Wolfram zurück.“

– nicht nur für Wagners Briefe – typische Stilisierung einer Künstler-Existenz.¹⁵ Als Gegenbild entwirft Wagner einen Zufluchtsort, der sich – im Brief an Kietz noch unbewusst, in den Bühnenanweisungen des ‚Parsifal‘ später in vollem Bewusstsein des Spätromantikers¹⁶ – aus den klassischen Motiven eines seit der mittelalterlichen Literatur stets gegenwärtigen Topos des ‚Locus amoenus‘¹⁷ speist. Wagner erträumt sich eine heilende Landschaft mit See, einer Aue und geheiligten Tieren. Das ist gleichsam eine triviale, bürgerliche Form dessen, was er später als ‚Montsalvat‘ verklären wird.

Dagegen denke ich daran, es mir zu ermöglichen, mir ein kleines Grundstück mit Garten und Viehzeug am Züricher See anzuschaffen; wenn's gelingt, verspreche ich mir viel von der Pflege eines kleinen Besitzes, vor allem von Thieren. Ab und zu dann Excursionen, eine Bergbesteigung – wohl auch einmal ein Abstecher nach Paris. – Sonst bekommt mir die vorgeschriebene Diät recht gut; namentlich verschafft mir das Abendbad zu 22 Grad gewöhnlich eine gute Nacht; das Morgenbad kann ich nicht unter 18 Grad ertragen; befinde ich mich aber schlecht, wie jetzt, so nehme ich Abends sogar 24 Grad und des Morgens 21–22, weil kälter es mir die fieberhafte Aufregung der Nerven vermehrt.¹⁸

Das Gralsgebiet von Montsalvat ist eine Sakrallandschaft mit besonderer Achtung vor der Tier- und Pflanzenwelt („alle Kreatur“). Darauf weisen Gurnemanz und Kundry mehrfach hin. Die Grundsätze dieses Territoriums („Gralsgebote“ nennt sie Amfortas) gelten außerhalb nicht – weder in den fernsten Ländern, in denen die Gralsritter kämpfen, noch in der undefinierten Region, in der der junge Parsifal mit seiner Mutter lebte – und schon gar nicht in ‚Arabia‘ oder im üppigem ‚Heidenland‘, wo Klingsors Garten liegt. Solche heiligen Haine, die in Europa schon lange vor der Christianisierung nachweisbar sind¹⁹, werden von Priestern bewacht, ggf. auch verteidigt, in ihnen aber herrscht Waffenverbot.²⁰ Der junge Wagner kompo-

15 Vgl. August Kestner (1777–1853): Römische Studien, Berlin 1850, S. 115 f.: „Sowohl unter den Völkern des Alterthums, als auch im Mittelalter hielt das Menschenthum sich in Kraft. Heute haben die Formen der bürgerlichen Ordnung, zugleich mit der überbildeten und sich brüstenden Kultur [...] einen so prosaischen Charakter, daß es dem Menschen weit mehr Mühe kostet ein Mensch zu sein, als vor Zeiten — ein Zustand, worunter Kunst und Künstler leiden.“

16 Man vgl. die Naturbilder im ‚Heinrich von Ofterdingen‘ des Novalis oder Kleinformen wie Wilhelm Müllers Lied vom Lindenbaum (1823).

17 Curtius, Naturschilderung S. 82: „Der locus amoenus ist (...) ein schöner beschatteter Naturschnitt. Sein Minimum an Ausstattung besteht aus einem Baum (oder, mehreren Bäumen) und einer Wiese. Als drittes Element pflegt fast immer ein Bach oder Quell dabei zu sein. Dazu treten häufig viertens Vogelgesang und fünftens Blumen.“ Vgl. auch Thoss, Locus amoenus.

18 Wagner an Kietz, 7.9.1852 (Wagner SB Bd. 4, S. 455 = Burk, Sammlung Burrell S. 264).

19 Ihnen kam in der Geschichte der Naturbeherrschung durch den Menschen eine erhebliche ökologische wie soziale Bedeutung zu, vgl. Hüster-Plogmann, Fisch und Fischer S. 96.

20 Die Verbindung mit buddhistischen Bäuerrhainen, die Borchmeyer in Hübner/Borchmeyer, Brief-

nierte in Königsberg einen Priesterchor für ein Schauspiel, das das zentrale Waldheiligtum der Prusen in Romowe auf die Bühne brachte.²¹ In Wolframs Epos sind nur einige der Elemente vorgeprägt, sein Gralsgebiet²² heißt Munsalvæsche – i. e. wilder Berg – und nicht Monsalvat.

Auch der nach Linderung schmachtende Amfortas im See des Gralshaines sucht, wie der Holländer oder Tristan, ein „Palliativmittel zur Ermöglichung meiner Existenz als Künstler“; er ist ursprünglich eine Künstlernatur im Konflikt mit der gesellschaftlichen und kulturellen Wirklichkeit und der wachsenden Selbstentfremdung. Das ist die triviale Geburt der Tragödie aus einem „Nervenleiden“, alles weitere ist literarische Überhöhung, Sehnsucht nach einer vermeintlich heilen Natur, Tierliebe und die Hoffnung auf durch „vorgeschriebene Diät“ und Bäder zu gewinnende Regeneration – das werden dann auch die Hauptmotive von Wagners Spätschriften über eine ‚Regeneration‘ der Menschheit²³. Doch bestätigte die Utopie seines letzten Bühnenwerks den von Schopenhauer beschriebenen Kreislauf der Selbstentfremdung, aus der es nur augenblicks- und ahnungsweise ein Entkommen geben kann:

Wann aber äußerer Anlaß, oder innere Stimmung, uns plötzlich aus dem endlosen Strome des Wollens heraushebt, die Erkenntniß dem Sklavendienste des Willens entreißt [...] wir sind, für jenen Augenblick, des schnöden Willensdranges entledigt, wir feiern den Sabbath der Zuchthausarbeit des Wollens, das Rad des Ixion steht still.²⁴

Der von der „Nervenkrankheit“ geplagte Wagner will im April 1857 ahnungsweise²⁵ in jenem ihm von den Wesendoncks zur Verfügung gestellten „freundlichen heiteren Asyl“²⁶ den ‚Karfreitagszauber‘ als Realisation des „Unschuldstages“²⁷ erlebt haben, der ihn zum ersten Konzept einer musikdramatischen Behandlung der mittelalterlichen ‚Parzival‘-Dichtung Wolframs von Eschenbach angeregt habe. Auch wenn die Erzählung schon oft widerlegt wurde²⁸, soll sie noch einmal geboten werden, um den Lügencharakter solcher genialischen Attitüden zu untermauern:

wechsel S. 218, Kienzle folgend, hervorhebt, ist weit hergeholt. Die Gralsritter sind kämpfende Brüder und keine büßenden Mönche. Vgl. auch Anm. 575.

21 Mentzel-Reuters, Heidenschwörung S. 113–116. Die Kompositionsskizzen in: RWSW 15, S. XIX–XXI (Materialien), 177–179 (Komposition).

22 Vgl. hierzu Deinert, Ritter und Kosmos S. 94 f., Kratz, Parzival S. 595, und die Stellen Pz 225,19–22 und 250,20–25.

23 Berger, Regenerationsschriften S. 11.

24 WWV I, 3, § 38. Schopenhauer beschreibt diesen Zustand hymnisch und in spürbarer Annäherung an die mittelalterlichen Mystiker.

25 Wagner, Mein Leben, S. 561.

26 Brief von Mathilde Wesendonck an Minna Wagner vom 11.1.1857, Abdruck bei Burk, Sammlung Burrell S. 484 f.

27 Der Begriff fällt schon im ‚Ersten Prosaentwurf‘ von 1865, vgl. Wagner SuD 11, S. 412 (zweifach!). Ähnlich Cosima-Tagebücher 2, S. 85 zum 19.4.1878.

28 Vgl. z. B. Schild, Wagner *recht* betrachtet S. 417.

Nun brach auch schönes Frühlingswetter herein; am Karfreitag erwachte ich zum ersten Male in diesem Hause bei vollem Sonnenschein: das Gärtchen war ergrünt, die Vogel sangen, und endlich konnte ich mich auf die Zinne des Häuschens setzen, um der langersehnten verheißungsvollen Stille mich zu erfreuen. Hiervon erfüllt, sagte ich mir plötzlich, daß heute ja „Karfreitag“ sei, und entsann mich, wie bedeutungsvoll diese Mahnung mir schon einmal in Wolframs ‚Parzival‘ aufgefallen war. Seit jenem Aufenthalte in Marienbad, wo ich die ‚Meistersinger‘ und ‚Lohengrin‘ konzipierte, hatte ich mich nie wieder mit jenem Gedichte beschäftigt; jetzt trat sein idealer Gehalt in überwältigender Form an mich heran, und von dem Karfreitags-Gedanken aus konzipierte ich schnell ein ganzes Drama, welches ich, in drei Akte geteilt, sofort mit wenigen Zügen flüchtig skizzierte.²⁹

Bei Wolfram von Eschenbach gibt es keine Vision einer entsühnten Natur und eines Unschulds- oder Versöhnungstages. Hier verläuft der Karfreitag in bitterer Kälte und im Schnee³⁰; allerdings fordert der fromme Kahenis von dem Helden des Romans, er solle an diesem Tag keinen Harnisch tragen (Pz 448,6).

Dass Wagner am Karfreitag 1857, der auf den 10. April fiel, noch gar nicht im ‚Asyl‘ wohnte, und sich allenfalls zur Besichtigung dort aufgehalten haben kann, wurde bereits 1912 von Wilhelm Altmann moniert³¹ und ist seither immer wieder hervorgehoben worden.³² Martin Gregor-Dellin sah Wagner als Gefangenen seiner pathetischen Lügen, die er nicht aufgeben konnte, da er sie bereits in einem Brief vom 14.4.1865 dem bayerischen König präsentiert hatte:

feierte ich doch an diesem Charfreitage den Empfängnistag meines Parzival [...] Ich gedachte des sonnigen Charfreitags der ersten Empfängnis. Ein liebevolles zart-innig ergebens Frauenherz hatte mich damals in Schutz und Sorge genommen [...]; ich hatte ein einzelnes Häuschen mit freundlichem Garten, in wundervoller Lage, mit herrlicher Aussicht auf den Züricher See und die Alpen, beziehen können. Ich sass – es war der erste schöne Frühlings-tag! – auf der Zinne meines Asyls; die Glocken läuteten, – die Vögel sangen, die ersten Blumen blicken zu mir auf. Da war, nach tiefer Entrückung, der Parzival empfangen!³³

29 Wagner, Mein Leben S. 561. Fehlt RWSW 30.

30 Pz 449,1–5 und 458,30f., der Kontrast zu Wagners Blütenrausch besonders deutlich 455,25f: „er erkande ein stat, swie læge der snê / dâ liehte bluomen stuonden ê“.

31 Altmann, Entstehungsgeschichte S. 162f. Er schlägt als Alternative den 2.4.1858 vor, allerdings als Datum eines Entwurfs zum nicht ausgeführten Auftritt Parzivals im ‚Tristan‘, der jedoch bereits für 1855 belegt ist, wie Altmann S. 162 selbst ausführt. Offenkundig um Harmonisierung bemühen sich die Anmerkung RWSW 30, S. 13 und Gregor Dellin im Kommentar zu dessen Wagner-Biographie S. 561.

32 Vgl. z. B. Eckert, Parsifal 1914 S. 63f oder Dumitriu, Gral S. 175. – Osthövener, Erlösung S. 175 spricht von einem „halb-fiktiven Erlebnis“.

33 Gregor-Dellin, Richard Wagner, S. 417. Wagner SB 17, S. 124f.

1879 ließ der ‚Meister‘ gegenüber Cosima die Maske fallen:

R. gedachte heute des Eindruckes, welcher ihm den Karfreitags-Zauber eingegeben; er lacht, und „eigentlich alles bei den Haaren herbeigezogen wie meine Liebschaften, denn es war kein Karfreitag, nichts, nur eine hübsche Stimmung in der Natur, von welcher ich mir sagte: So müßte es sein am Karfreitag“, habe er gedacht.³⁴

Anstelle eines schriftlosen, visionären „Dichtertraums“ waren es wohl Bücherstudium und Literaturrezeption, die Wagner den Weg zu ‚Lohengrin‘ und einer weiteren, darüber hinausgehenden Gralsober eröffneten. In seiner Autobiographie ‚Mein Leben‘ verrät er ein wenig darüber, wenn er über seine Vorbereitungen zu einem Erholungsurlaub im westböhmisches Marienbad im Jahr 1845 spricht. Er packte eine Reihe aktueller Bucherscheinungen ein und nahm infolgedessen

als Lektüre die Literaturgeschichte von Gervinus mit, die Dichtungen Wolframs von Eschenbach, Parzival und Titurel, in den Übersetzungen von Simrock und San Marte, sowie das anonyme Epos vom Lohengrin mit der Einleitung von Görres.³⁵

Doch auch hier ist manches geschönt. Im Zusammenhang mit der seinerzeit hochaktuellen Literaturgeschichte von Georg Gottfried Gervinus (1805–1871) hat Wagner in seiner ‚Beethoven‘-Schrift von 1870 explizit seine Verachtung für solche Erläuterungen deutlich ausgedrückt.³⁶ Die offizielle Lesart ist, dass er daneben das mittelhochdeutsche Epos des Wolfram von Eschenbach im Original las – die in den von ihm genannten Ausgaben überreich gebotene Kommentierung wurde von der Forschung keiner Beachtung gewürdigt. „Aus San Marte und Simrock schöpften lange Zeit alle nicht gelehrten Kreise ihr Wissen von Parzival und vom Gral“, urteilte jedoch schon Wolfgang Golther³⁷. Doch sind die Publikationen von Simrock, Görres und San Marte keine einfachen Texteditionen oder Übersetzungen, sondern Zeugnisse einer noch im Entstehen begriffenen Fachwissenschaft und außerdem weltanschauliche Manifeste, die auf die zukünftige Germanistik ebenso einwirkten wie in Marienbad auf Wagner. Simrock (1802–1876)³⁸ zum Beispiel bietet eine neuhochdeutsche Nachdichtung des ‚Parzival‘, die zwar bis in die 1960er Jahre stark verbreitet war, aber (schon um den Paarreim beizubehalten) stark von

34 Cosima-Tagebücher 2, S. 335 zum 22.4.1879. Diese Äußerung war vor der Veröffentlichung der Tagebücher unbekannt.

35 Wagner, Mein Leben S. 315, RWSW 30, S. 11. Hier nach der Paraphrase bei Gregor-Dellin, Richard Wagner, S. 226.

36 „Was ist die dramatische Handlung des Textes der Oper ‚Leonore‘ Anderes, als eine fast widerwärtige Abschwächung des in der Ouvertüre erlebten Drama’s, etwa wie ein langweilig erläuternder Kommentar von Gervinus zu einer Scene des Shakespeare?“ (vgl. Wagner, SuD 9, S. 105).

37 Golther, Parzival und der Gral S. 292.

38 Zu ihm vgl. Johannes Barth: Simrock, Karl Joseph, in: NDB 24 (2010), S. 447–449, Moser, Simrock.

der Aussage des Originals abwich und überdies – wie übrigens auch Simrocks Bearbeitung der ‚Edda‘ – durch veraltete und eigenwillige Wortformen ein stilisiertes Altdeutsch verwendet, das Freunde dieser Nachdichtungen als besonders authentisch empfanden. San Marte, der eigentlich Adolph Schulz hieß³⁹, tat dies nicht – oder jedenfalls nicht in dem Ausmaße, das Simrock kennzeichnet. Er präsentierte den mittelhochdeutschen Text erstmals vollständig in einem modernen Druck und fügte eine Versübersetzung bei, die durch Summarien (Kurzfassungen) zur erleichterten Orientierung angereichert wurde. Wagner hatte seine liebe Not mit dieser Vorlage, wie er nach der Lektüre von San Martes Übersetzung an Mathilde Wesendonck am 30.5.1859 aus Venedig mitteilte, freilich ohne die Probleme der Übersetzung als solche zu erkennen:

Wirklich, man muss nur einen solchen Stoff aus den ächten Zügen der Sage sich selbst so innig belebt haben, wie ich diess jetzt mit dieser Gralsage that, und dann einmal schnell übersehen, wie so ein Dichter, wie Wolfram, sich dasselbe darstellte – was ich jetzt mit Durchblätterung Ihres Buches that – um sogleich von der Unfähigkeit des Dichters schroff abgestossen zu werden.⁴⁰

Die vermeintliche eigene Überlegenheit suchte Wagner durch die Berufung auf die „ächtigen Züge [...] dieser Gralsage“, die natürlich nur ihm zugänglich waren, zu erweisen. Dass er sich dabei von Anfang an auf Pfaden bewegte, die San Marte vorgebahnt hatte, ist aus dem abfälligen Kommentar nicht zu erkennen, wie sich Wagner ohnedies auch Mathilde gegenüber recht undankbar erwies, die ihm das Buch schließlich übergeben hatte.

Die Beeinflussung durch San Marte ist sofort ersichtlich, wenn man die Übersetzung aufschlägt. San Marte hat den Teilen des Werkes Kolummentitel gegeben, die sich wie die *dramatis personae* des künftigen Bühnenweihfestspiels lesen: „Gahmuret und Belakane“ – „Herzeleide“ – „Gurnemanz“ – „Konduiramur“ – „Amfortas“ – „Kundrie la sorcière“. Hinzu kommt – da die mit der Gawan-Handlung verbundenen Personen (Obilot, Antikonie, Orgeluse, Gramoflanz, Artus usw.) Wagner nicht interessierten – noch „Klinschor“. Bei den anderen zeigen bereits modernisierten Namensformen Wagners Abhängigkeit von San Marte: Herzeleide statt Herzeloide, Amfortas statt Anfortas, Kundrie statt Cundrie. Die Form Klingsor statt des Wolfram'schen Clinschor hatte Wagner bereits früher kennengelernt.⁴¹

39 Adolph Schulz (1802–1893), gen. San Marte, Verwaltungsjurist in Bromberg und Magdeburg, Literaturhistoriker; vgl. Internationales Germanistenlexikon 1800–1950. 3 (2003), S. 1681 f. Ausführlich zu unserem Problembereich Fiedler-Rauer, San Martes ‚Parcival‘.

40 Wagner SB 11, S. 105 = RWSW 30, S. 15.

41 Die Namensform ‚Klinsor‘ stammt aus der Tradition des Wartburgkriegs und damit aus praktisch unbeachteten Quellen des Tannhäusers: Johann August Zeune: Der Krieg auf der Wartburg, Berlin 1818 und das 1819 im Theater an der Wien uraufgeführte Schauspiel Heinrich von Oftderdingen oder die Minnesinger auf der Wartburg von Christoph Kuffner (1780–1843). Der von Gregor-Dellin im

Für Wagners Neuinterpretation der Karfreitagsszene bereitete San Marte den Weg. Die Übersetzung der Mahnrede des grauen Pilgers Kahenis⁴² (Pz 448,1–20) gibt San Marte zwar ohne manipulative Absichten wieder, aber in seinem zeitgebundenen Verständnis und vor allem mit einem Vokabular, das von der evangelischen Frömmigkeit des frühen 19. Jahrhunderts geprägt ist:

Da sprach der Herr mit grauem Haar:
 „Meint Gott Ihr, den die Magd gebar?
 Glaubt ihr, daß Mensch er ward, und nur
 Um unserhalb das Leid erfuhr,
 Weshalb wir heut das Fest begeh'n:
 So muß Euch schlecht der Harnisch stehn.
 Denn es ist der Charfreitag heut,
 Deß alle Welt sich hoch erfreut,
 Doch ihn begeh zerknirscht in Reue.
 Ward offenbar je größte Treue,
 Als welche Gott zu uns getragen,
 Den man um uns ans Kreuz geschlagen?
 Seid Ihr getauft, muß euer Herz
 In Jammer aufgehn drob und Schmerz.
 Er hat sein würdereiches Leben
 Für unsre Schuld dahingegeben,
 Da sonst die Menschheit wär' verloren, -
 Durch ihre Schuld zur Höll' erkoren.
 Drum, wenn Ihr nicht ein Heide seid,
 So denket, Herr, an diese Zeit.“⁴³

Wolframs Kahenis spricht nicht, wie Wagners Gurnemanz, von Waffen, sondern nur vom Harnisch, nicht von Blut, nicht von Reue, sondern von Bangen (Pz 448,9: „angest“). Gänzlich fremd ist Wolfram der für San Marte beherrschende Gedanke an Sühne; selbst in der Auseinandersetzung mit seiner eigenen Schuld geht es nirgends darum, diese zu sühnen, sondern einzig darum, wieder auf Gott zu vertrauen. Kurz: Wagner lernte Wolfram vor allem in der Gestalt kennen, die San Marte geschaffen hatte.

Der immense Einfluss, den die ebenfalls in Marienbad gelesene Gralsschrift des Joseph Görres auf den ‚Parsifal‘ nahm, soll hier nicht verschwiegen werden. Aber ihre Stunde kam erst bei der konkreten Ausgestaltung des ‚Bühnenweihfestspiels‘. Wir werden ihr ein eigenes Kapitel widmen.

Kommentar zu Wagner, Mein Leben S. 223 f. und Buschinger, Mittelalter S. 33 genannte Christian Theodor Ludwig Lucas verwendet die Form Klinsor.

42 Der Name des grauen Pilgers wird erst später von Trevrizent erwähnt (Pz 457,10).

43 Parcival, übers. San Marte 2, S. 102.