Prof. Hartmut Haenchen Alle Rechte vorbehalten

Gedanken zu Richard Wagners "Parsifal"

Zu jeder Zeit bedienen sich die Künste der Symbole, um Allgemeinmenschliches und Überzeitliches auszusagen, ohne sich damit etwa der gesellschaftlichen Bezüge und der gesellschaftlichen Wirksamkeit entziehen zu wollen. Durch die Bayreuther Schutzfrist von dreißig Jahren für den " Parsifal", durch die Dimension des Stückes, durch die praktischen Aufführungsschwierigkeiten und durch ein unüberschaubares Gewirr von Mythen um das Werk, die besonders seit der Zeit Cosima Wagners Verwirrung gestiftet haben, gilt das Werk als unerreichbar, unaufführbar, Theatergottesdienst, bei dem nur nach dem 2. Akt Beifall gezollt werden darf, usw. Der tiefe humanistische Gehalt, die Frage der Verbindung von Geist und Tat, von Anerkennung der Frau, von Mitleid (im aktiven Sinn) als Teilvoraussetzung von Solidarität, blieb unberücksichtigt. Ein Übriges tat der Begriff Bühnenweihfestspiel. Wagner hat mit Recht und Bedacht nicht den Begriff Oper wählen können, weil es tatsächlich keine ist, denn Handlung und Reflexion stehen ebenbürtig neben- einander, und so wäre es nur zu umschreiben als Verquickung von Oper und Oratorium. Wagner wollte hier keine Zeremonie begründen, sondern eine Form benennen, die als Endpunkt und als Zusammenführung einer musikgeschichtlichen Entwicklung von Monteverdi und Schütz über Bach und Mozart zu verstehen ist. "In der " Zauberflöte" geht es um Machtmißbrauch und den richtigen Gebrauch von Macht zum Zweck der Humanisierung. Im "Parsifal" geht es um den Mißbrauch von Ideologie. Man muss sich davon trennen, zu meinen, dass das Stück sich nur mit christlicher Ethik oder mit christlicher Ideologie auseinandersetzt, sondern die steht ja für etwas, sie steht für Ideologie schlechthin." (H . Kupfer) Die Missverständnisse um " Parsifal" konnten letztlich auch entstehen, weil Wagner in seinem Leben und seinem Verständnis der gesellschaftlichen Entwicklungen viele Schwächen hatte und seine schriftlichen Äußerungen z. T. weder von festem Charakter noch von wirklichen, tiefen Einsichten in politische und gesellschaftliche Probleme zeugen. Als genialer Künstler, dessen eigenes Menschsein nicht auf adäquater Höhe stand, war er aber besonders in der Lage, menschliche Ideale künstlerisch zu postulieren. So wie man das am schärfsten erkennt, was man nicht besitzt. Sicher blieb letztlich auch deshalb die dramatische Idee wertvoller als die literarische Qualität seines Textbuches. Die Partitur des Werkes ist mit Sicherheit aber eine der Wesentlichsten der Musikliteratur. In "Parsifal" begegnet uns Wagners sparsamste, wenn auch längste Partitur. Sein Verzicht auf den übergroßen Aufwand, sein Verzicht auf eine wenig konkrete Ornamentik und Umspielung zeigt den Höhepunkt seiner

musikalischen Entwicklung, die Nebensächliches aussparen kann. Gerade im Vorspiel zeigt sich das auch in einer ausgesparten Harmonik, die dadurch - im Gegensatz zu früheren Werken - einen Schwebezustand erreicht und erst durch die Handlung konkret wird. Auch die Funktion des Leitmotivs, das in früheren Werken immer etwas die Gefahr in sich birgt, einfach ein Etikett zu sein, erhält eine neue Bedeutung: Am Anfang stehen sich die Leitmotive fremd gegenüber, sind klar voneinander getrennt. Im ganzen Werk gibt es keine einzige absolut notengetreue Wiederholung. Das Leitmotiv verändert sich mit den Figuren und den Situationen in einer psychologisch unglaublich feinfühligen Weise. Das geht bis zum Wechsel der Identität. Besonders im "Parsifal" hat Wagner die Kunst der Zergliederung seiner anfangs so statischen Motive zur formbildenden Kraft entwickelt. Er benutzt seine Grundmateriale zur eigentlichen Erzählung über die handelnden Menschen, und so müssen sie logischerweise stellenweise auch so verschmelzen, wie das Gedankengut von einem auf den anderen übergeht oder zwei die gleiche Empfindung haben. So gibt es Stellen, bei denen er z. B. die Intervalle des einen Motivs mit der Harmonik des anderen Motivs verquickt. Ebenso verfährt er mit typischen rhythmischen Strukturen, die nun wieder im Verhältnis zum Tempo stehen, das überhaupt eine der Grundfragen des Werkes ist. Hier scheint die Tradition durch den Einfluss von Cosima Wagner eine Abschwächung der musikalischen Gegensätze herbeigeführt zu haben, die auf Zeremonie zielen. Die überlieferten Aufführungszeiten der ersten Aufführungen unter Levi zeigen, dass die Tendenzen zum Zelebrieren dieses Werkes erst später eingesetzt haben und somit sicher dem Werk einen falschen Aspekt geben. Jede Aufführung heute muss über die Entzifferung der Zeichen, die die Partitur bietet, das Potential an Neuheit erschließen, das sich nur dem erschließen kann, der immer auf der Suche nach Neuem und Unerkanntem ist. **Kundry** ist mit Sicherheit die Kernfigur des Stückes, deren Kuss nicht nur musikalisch-architektonisch als zentraler Punkt des Werkes betrachtet werden muss. Wagner geht bei dieser Gestalt zunächst von W. v. Eschenbach's Verführerin Orgeluse, jenem teuflisch schönen Weib, aus und verquickt es in Anlehnung an die buddhistische Lehre von Wiederverkörperung in einer Doppel- Existenz mit der Gralsbotin Kundry. Ihr "Haar war schwarz und hart wie Schweineborsten. Ihre Nase war die eines Hundes, aus ihrem Mund ragten zwei Eberzähne, und ihre Ohren glichen denen eines Bären" (Heiduczek). In dieser Existenz bewirkt sie Gutes. Bei Klingsor steht sie als schöne Frau machtlos im Dienst des Lasters. Aber auch hier bleibt Wagner vielschichtig, und so schwankt sie im 2. Akt zwischen eigenem Bewußtsein mit echter Liebe (dafür schuf Wagner ein eigenes Motiv) und der Willenlosigkeit, die durch den Fluch hervorgerufen wurde. Die Legende der Herodias stand hier sicher Pate, in der erzählt wird, sie habe beim Anblick des abgeschlagenen Johannes-Kopfes gelacht und sei dafür zu einem ewigen Irren verflucht. Genau diesen Fluch muß sie unter der Macht Klingsors an Parsifal weitergeben. Bei Klingsor ist sie die Verführerin wider Willen und im Dienste

Titurels ist sie die Gralsbotin wider Willen („Nie tu ich Gutes"). In *einer* Existenz hofft sie auf Erlösung durch Dienen am Gral als Buße und Sühne. Beides führt nun Wagner zur Erlösung durch Weinen im Anblick der „lachenden Aue" und dadurch auch zur Zusammenführung der positiven Aspekte beider Seiten. Das als Symbol der menschlichen Selbsterkenntnis zu verstehen liegt nahe und gibt Kundry die Perspektive am Ende des Stückes. Daß Wagner den Schluß im musikalischen Sinne offenhält, bestätigt nur diese Sicht.
Amfortas ist das männliche Gegenstück der Kundry. So wie sie den „Sündenfall" des Lachens als Ursache ihrer Gespaltenheit hat, ist es bei Amfortas der „Sündenfall" der Begegnung mit Kundry, der ihn den Widerspruch des Gralsrittertums fühlen läßt. Indem er in der Begegnung mit Kundry die unnatürliche Keuschheit der Gralsritter empfindet und seine Beziehung als Versagen sieht, dadurch nicht zu echter Liebe finden kann, verliert er das Symbol seiner geistigen Bestimmung: den Speer, für den man als symbolisches Wort auch „Tat" setzen kann. Amfortas findet durch seine grausame Selbstquälerei nicht dazu, das Dogma der Gralsritter zu sprengen. Im Zwange Titurels wird er zum Gralshüter wider Willen. Er wird von den Gralsrittern zum alleinig Verantwortlichen für den Untergang der Gralsritterherrschaft gemacht und gerade darin liegt das inhumane Handeln der sich so elitär gebenden Gruppe. Seine Erlösung kann also nur durch das Zurückbringen des Speers und damit der „Tat" in die untätige Gesellschaft erfolgen. Der zurückgebrachte Speer vermag die Wunde zu schließen. Die Wunde, die man als „Tatenlosigkeit" bezeichnen kann.
Parsifal, von Wagner philologisch nicht einwandfrei als „reiner Tor" übersetzt, steht als handelnde Person in der dramaturgischen Entwicklung zwischen dem Heiland und der Mutter einerseits und Kundry und Amfortas andererseits. Ihm ist die entscheidende Entwicklung im Werk gegeben, weil er in der Lage ist, ohne Manipulation mit menschlicher Empfindung sich der Welt objektiv und in positiver Weise naiv gegenüberzustellen. Mit und aus dieser muttergewollten Grundhaltung ist er in der Lage, nicht durch ein Wunder, sondern durch Lebenserfahrung und Lebenskampf zu dem Mann zu werden, der ein neues Ideal verkörpern kann, weil er die hoffnungslosen Dogmen erkennt und sie zu ändern willens ist. So ist auch sein Kuß für Kundry im 3. Akt, nachdem sie nun endlich wieder weinen kann, zu verstehen. Grundlage dieses Ideals ist das „durch Mitleid wissend", welches sich als hoher idealistischer Kern durch das Werk zieht. Mißverständnisse entstehen bei der Interpretation des Wortes „Mitleid". Hier ist es durchaus nicht in einem larmoyanten Sinn gemeint, sondern es ist das Erkennen von Schuld des durch Dogmen manipulierten Menschen, der selbst nicht in der Lage ist, auszubrechen, weil er sich schuldig fühlt und nicht die Ursachen in seiner gesellschaftlichen Umwelt sieht. Daß es bei Parsifal nicht bei dieser Erkenntnis bleibt, sondern diese Erkenntnis in Tat umschlägt, unterscheidet ihn im positiven Sinn von allen anderen Wagner-Helden. Beginnend mit der durch Gurnemanz angeregten Erkenntnis des

sinnlosen Tötens von Tieren, über seine Schuld am Tod Titurels, weil er seine nun erkannte Aufgabe nicht schnell genug lösen kann, schildert das Werk wie kein anderes Erkenntnisprozesse.
Wagner stellt uns keinen idealen Helden vor. Daß er fehlerhaft ist, es erkennt und nach persönlicher Vervollkommnung strebt und Taten statt Worte will, ist das Heldenhafte. So muß als logische Konsequenz ein großer Zeitraum zwischen 2. und 3. Akt liegen, muß er noch viele Erfahrungen sammeln, bevor er in der Lage sein wird, seine Erkenntnisse umzusetzen. Wagner läßt den Erfolg Parsifals am Schluß szenisch wie musikalisch offen. Zwar übernimmt er das Amt Amfortas', doch wird nichts mehr musikalisch über Parsifal ausgesagt oder gar über seine sieghafte Zukunft, da er allein steht. Wagner spart das kämpferische Parsifal-Motiv aus, weil Parsifal die Veränderung nicht allein bewältigen wird. Wagner schließt aber mit der Hoffnung auf die Veränderung, indem in Umkehrung zum Vorspiel des 1. Aktes das Motiv der Taube, die als Symbol der Vereinigung von Speer (Tat) und Gral (Geist) steht, in mehreren musikalischen Varianten dominiert.
Klingsor und Titurel sind die Antipoden, die in ihren Extremen der Handlung die äußerstern Pole bieten. Titurel stellt in seinem Irrtum, daß Keuschheit Sinnlichkeit verdrängt, das Keuschheitsdogma auf. Klingsor weiß, daß die Gralsritter an diesem Punkt scheitern werden, weil er die Heuchelei und Lüge eines solchen Dogmas als unmenschlich und nicht zu verwirklichen durchschaut. Klingsor, der einst Gralsritter werden wollte, hat an sich erfahren, daß es ein Irrtum ist zu glauben, Keuschheit diene der Abtötung der Sinnlichkeit, daß somit sein verzweifelter Kampf gegen die Sinnlichkeit mit seiner Selbstkastration umsonst war. Auf beiden Seiten entwickelt sich aus weit unterschiedlichen Gründen eine Frauenfeindlichkeit, die Parsifal erkennt und sprengt.
Wagner ordnet Klingsor zunächst das Symbol der „Tat" zu und Titurel das des „Geistes", damit zeigend, daß Geist auf der einen Seite zu falscher Ideologie und Tat der anderen Seite zu Machtgier werden können. Beide sind in dem Moment dann auch nicht mehr lebensfähig, wenn ihnen die falsch gebrauchten Symbole fehlen.
Die Gralsbrüder wurden als Gegenpol zu einer nicht intakten Welt gegründet, sind aber im Zeitausschnitt des Werkes vollständig unfähig geworden, ihre Funktion der Humanisierung der Welt zu erfüllen, weil sie selbst inhuman geworden sind. Obwohl Wagner sie durch seinen Text eindeutig negativ charakterisiert (die Reaktion der Knappen Kundry gegenüber; die aufbegehrenden und fast unverschämten Fragen der Knappen und Ritter gegenüber Gurnemanz und Amfortas; der Ungehorsam Gawans bis zur egoistischen Forderung zu leben, ohne dafür etwas zu tun, im 3. Akt), bleibt die Gefahr des Mißverständnisses, da die musikalische Charakterisierung bei oberflächlichem Betrachten sehr seriös und feierlich ist. Zu erkennen, daß Wagner hier aber sofort in seiner Musik statisch wird und somit eine „Nichtentwicklung" aufzeigt, kann eigentlich nicht schwer sein. Harmonisch und

melodisch wird bewußt so wiederholt, daß man wohl den Ritus erkennt, dem aber Geist und Tat fehlen. Die Kontraste in den Gralsritter-Szenen, wenn die handelnden Personen sprechen, machen dies besonders deutlich. Die unerbittliche Stelle der Forderung nach der Gralsenthüllung beweist diese Feststellung am deutlichsten. Hier finden wir den einmaligen Ansatz zur Tat der Gralsritter und die einzige Stelle, wo große harmonische Bewegung in das musikalische Material der Gralsritter kommt.
Gurnemanz ist in Wagners Werk die einzige Figur, der nicht unmittelbar eine charakterisierende Musik in Form eines Leitmotivs zugeordnet ist, obwohl es mit Abstand die größte Partie des Werkes ist.
Damit stellt Wagner ihn bewußt mehr als Erzähler außerhalb der Handlung dar. In seiner positiven Haltung, in der Ehrfurcht vor dem Leben, drängt sich der Vergleich zu Albert Schweitzer auf. Um die Figur aber dramaturgisch einzuordnen, muß man Gurnemanz' umfangreiche Erzählungen als Schmerz über die verlorene Macht begreifen. Dabei ist er wohl der Einzige, der Macht als Mittel zur Humanisierung der Welt sieht, sich damit aber die volle Einsicht über die Gründe des Zerfalls der Gralsritterschaft verbaut. Er versucht im 3. Akt - losgelöst von der Ritterschaft - seine Ideale zu leben und muß erkennen, daß er ohne Gemeinschaft erfolglos bleiben wird, und so ist er es, der die Zukunftsmöglichkeit durch Parsifal erkennt.