

# Richard Wagners Parsifal – Versuch einer Deutung

## Inhalt

Einleitung	1
Geheimnisvolle Beziehungen	2
Vom Epos zum Drama	2
Gralsbezirk und Reich des Klingsor	3
Hoch steht die Sonne: Zeit und Raum	4
Die Schmerzensnacht	5
Amfortas und Parsifal	6
Höllenrose – Herodias – Gundryggia – Kundry	7
Der heilige Speer	10
„Ring“ und „Parsifal“	13
Erlösung dem Erlöser	18
Die Enthüllung des Grals	20
Ritual und Musik	21
Die drei Hauptthemen	23
Bericht des Gurnemanz	25
Verwandlung	26
Die Mysterien der Gralsburg	28
Der neue Gralskönig	36
Taufe Kundrys	40
Entsöhnung der Natur	41
Die Musik der Schlußszene	45
Bühnenweihfestspiel	49

## Einleitung

Unüberschaubar sind die Deutungen von Wagners „Parsifal“. Martin Geck in „Wagner. Biographie“ (München 2012) nennt andeutungsweise einiges davon im Kapitel über Parsifal (S. 321-353).

Es würde hier auf weit verschlungene Abwege führen, mich mit ihnen auseinander zu setzen, weswegen ich auf die Bibliographie des genannten Buches verweise.

Um meine Hinweise, die ich im Folgenden geben will, zu charakterisieren, mache ich es kurz: Ja – es ist eine esoterische Herangehensweise; ja – ich sehe in Wagner einen Eingeweihten; ja – ich halte Parsifal für ein Mysteriendrama, was nur ein anderes Wort für „Bühnenweihfestspiel“ ist.

Wertvolle Anregungen für meine Ausrichtung haben mir folgende Autoren gegeben (vgl.

Literaturliste): Stefan Mikisch, Kurt Hübner, Hans Zimmermann, Rudolf Meyer, George Hastings, Kurt Pahlen, Wolfgang Perschmann und Hermann Beckh. Außerdem finden sich bei Rudolf Steiner viele Ausführungen zu Wagner und auch besonders zu „Parsifal“. Das Buch des anthroposophischen Autors Friedrich Oberkogler „Wagner. Vom Ring zum Gral“ konnte ich erst nach Abschluß dieser Arbeit einsehen. Es zeigte keine wesentlich anderen Deutungsansätze als hier vorgelegt, dafür aber etliche noch weiter reichende Erklärungen, auf die an geeigneter Stelle hingewiesen wird.

Textzitate sind entweder aus Pahlen oder dem von Felix Mottl herausgegebenen Klavierauszug (KA) entnommen. Sie erscheinen in Kursivschrift.

Zimmermann führt einen Vergleich zwischen Wagners Parsifal und den mittelalterlichen Epen durch, der mich vielfach angeregt hat, da er das Wagnersche „Sondergut“ herausstellt (Wagner sozusagen als das „Johannesevangelium“ gegenüber den „Synoptikern“ Chrétien de Troyes, Wolfram von Eschenbach und Robert de Boron, natürlich *cum grano salis*). So soll dieses „Sondergut“ im Folgenden auch von vorrangigem Interesse sein. Dies führt auch zu der Frage, was Wagner inhaltlich den mittelalterlichen Epen an Wesentlichem hinzugefügt hat oder ob man auf den „Parsifal“ auch hätte verzichten können, und wieso dies gerade nach so vielen Jahrhunderten geschah.

Es ist bekannt, daß Wagner seine Musikdramen als Zusammenhang betrachtet hat, also die zehn Bühnenwerke vom Fliegenden Holländer bis zu Parsifal. Tatsächlich sind es immer wiederkehrende Themen in verschiedenen Schwerpunkten, die in allen Werken erscheinen. Die Gralsthematik findet sich natürlich besonders in Lohengrin, aber Beziehungen gibt es auch zu Tannhäuser und Tristan und Isolde (Dahlhaus, Musikdramen, S. 206ff.). Über Jahrzehnte hat Wagner sich mit dem Stoff befaßt.

## Geheimnisvolle Beziehungen

Wie das Leitmotivprinzip als ein Beziehungsnetz verstanden werden kann, so besteht in Parsifal auch eine netzartige Struktur von geheimnisvollen Beziehungen und Entsprechungen. Netzartig nenne ich diese deswegen, weil es Verbindungen sind, die in verschiedene Richtungen gehen. Indem ich mich im Folgenden in diesem Netz bewege, soll einiges von der Eigenart des „Parsifal“ deutlich werden. Deswegen folgen die Abschnitte auch teilweise nicht dem Verlauf des Werkes, sondern sind eher Themen zugeordnet.

## Vom Epos zum Drama

Ein erstes ist der Aufbau des Ganzen. Es ist viel bewundert worden, wie Wagner den epischen Stoff in die drei Akte des Dramas umgeformt hat. Dies wird erreicht, indem Jugend und Aventiuren Parzivals als Erzählungen wiedergegeben werden. Dadurch wird der Aufbau des gesamten Werkes von einer großen Klarheit: Akt eins und drei entsprechen sich in der Abfolge, indem eine erste Hälfte jeweils im Freien des Gralsbezirks spielt, eine zweite im Inneren des Gralstempels. Der zweite Akt als Mitte hat in sich noch eine Mitte, die den Angelpunkt des gesamten Geschehens darstellt, nämlich Kundrys Kuß, durch den Parsifal zum Erkennenden wird. Bis zum Kuß könnte man das Geschehen als „Gralsgefahr“ bezeichnen, im Kuß erfolgt das Umschwenken zur „Gralsrettung“. Zimmermann bezeichnet den Aufbau des „Parsifal“ als „märchenhafte Dreiersymmetrie“ der drei Aufzüge, gespiegelt am „Kuß“ in der Mitte des zweiten Aufzugs.

## Gralsbezirk und Reich des Klingsor

Eine weitere rätselhafte Entsprechung sind Gralsbezirk und Klingsorreich. In den Epen ist es Gawan, der die Abenteuer um Schastel marveil bestehen muß, in dem Frauen von Klinschor gefangengehalten werden und von Gawan Befreiung erfahren. Man kann das Zauberschloß Klinschors als Seelenwelt deuten, die von Gawan erlöst wird, die Gralsburg als Bild für die Geisteskräfte, die von Parzival erlöst werden müssen (Meyer, Zum Raum wird hier die Zeit, S. 149; auch Campbell, Bd. 4, S.596f. sieht eine Identität von Gralsburg und Schastel marveil). Beides ist aufeinander bezogen, was schon daran zu erkennen ist, daß die Gawan-Handlung viele Bücher bei Wolfram umfaßt, also keine Nebenhandlung ist. Die Karfreitagsbelehrung durch Trevrizent steht in der Mitte der Gawan-Handlung und des gesamten Epos. Meyer vermutet, daß das „Verschwinden“ Parzivals hinter der Gawan-Handlung damit zusammenhängt, daß in den Irrfahrten etwas zu finden ist, was im Mittelalter noch verhüllt bleiben sollte (Zum Raum wird hier die Zeit, S. 147). Wagner hat Parsifals Irrfahrten musikalisch geschildert im Vorspiel zum dritten Aufzug.

In „Parsifal“ ist die ganze verschlungene Handlung der Epen auf wenige Personen und einprägsame Bilder hin zugespitzt: Gawan als zweiter Retter fehlt, er geht in der Gestalt des Parsifal auf. Dagegen erhält Klingsor als Gegenspieler des Gralskönigs größere Bedeutung. Wie Kundry, auf die ich weiter unten noch zu sprechen komme, wechselt Parsifal zwischen Gralsbezirk und Klingsorburg hin und her. Gralsbezirk und Klingsorreich sind wie Vorder- und Rückseite derselben Sache. Während in den Epen Schastel marveil irgendwo im mythischen Nirgendwo zu finden ist, befinden sich in „Parsifal“ Gralswelt und Zauberreich an Nord- und Südabhang desselben Berges, wie Bewußtes und Unbewußtes. Kundrys Einschlafen in einen Bereich ist zugleich ihr Aufwachen im anderen. Zimmermann, der diese Parallelen aufzeigt, bemerkt u. a., wie Kundry im ersten Akt immer schläfriger wird gegen die Mittagszeit, während Parsifal immer wacher, also bewußter wird. Vielleicht war das Vergessen des Grals und seiner Aufgabe sowie die Unaufmerksamkeit gegenüber dem Speer des Amfortas Versagen. Die sinnliche Liebe, mit der Kundry ihn bestrickte, war offensichtlich eine Art Rauschzustand, der ihn alles vergessen ließ. Dies wäre auch eine Parallele zum Vergessenstrank in „Götterdämmerung“. Nicht die Liebe wird abgelehnt, wie es oft dem Werk „Parsifal“ vorgeworfen wird, sondern ein erotisches Verhältnis, das den Menschen sich selbst entfremdet (Mann o d e r Frau). Denn der Gral, Bild für die Liebeskraft Christi, und das innerste Wesen des Menschen sind eins. Wer den Gral vergißt, vergißt sich selbst. Daß Parsifal im zweiten Akt voller Erschütterung über sein Vergessen ausruft „*Ha! Was alles vergaß ich wohl noch? Wes war ich je noch eingedenk?*“ (Pahlen S. 107), ist schon die erste Vorstufe zur Erkenntnis, was es mit der Wunde des Amfortas auf sich hat. Siegfried ist zu solcher Erkenntnis erst im Angesicht des Todes fähig.

Nicht ganz zu Unrecht wird oft bemerkt, daß die Gralsritter ein ungesundes Verhältnis zur Sexualität haben, daß es in der Gralsburg keine Frauen gibt – im Unterschied zu Wolfram -, daß man offensichtlich Frauenfeindlichkeit dort kultiviere. Tatsächlich sind die Geschlechter auf die beiden Bereiche Gralsbezirk und Klingsorreich aufgeteilt. Dies soll aber nicht als Ideal dargestellt werden, sondern ist ein Zeichen des Unheilszustandes, in den die Gralsgemeinschaft geraten ist. Es ist zugleich der Unheilszustand der Welt, der „status corruptionis“, nach Hübner (438ff.), der im „Ring“ in aller Ausführlichkeit dargestellt werde. In „Parsifal“ zeige die Trennung des Männlichen und Weiblichen wie in einer Abkürzung diesen status corruptionis noch einmal auf, um als Hauptthema aber die Erlösung von diesem Zustand durchzuführen. Die Trennung des Männlichen und Weiblichen als Merkmal des unerlösten Zustandes der Welt und ihre Zusammenführung als Erlösung davon erscheint nicht nur in der Bibel, sondern auch in zahlreichen Märchen. Bild für den erlösten Zustand ist dann oft die Hochzeit.

Hier sind es andere Zeichen, die als Sinnbilder des Männlichen und Weiblichen verstanden

werden können, nämlich Speer und Schale. Der Verlust des heiligen Speers gehört ja zum „Sondergut“ bei Wagner. Weiterhin nach Hübner gehört die Einheit dieser beiden heiligen Gegenstände zum Heiligtum des Grals, durch die sich die Epiphanie Christi ereignet. Ihre Trennung läßt die Welt in zwei liebelose Teile zerfallen: Der nur männliche Speer wird getrennt von der Schale im Reich Klingsors zu einem Werkzeug der Degradierung der Frau. Doch auch im Gralsbereich fehlt die Wertschätzung der Frau und ist das Mysterium der Liebe zur Dogmatik erstarrt. Auf beiden Seiten besteht der status corruptionis in der Zerstörung der wahren und göttlichen Liebe.

## Hoch steht die Sonne: Zeit und Raum

Doch trotz der schrecklichen Gefahr für das Heiligtum wird der Besucher des Bühnenweihfestspiels zum Teilnehmer an dessen Mysterien.

Hier fällt nun auf, daß es eine weitere Parallele gibt, nämlich die von Außen und Innen. Erster und Dritter Aufzug bestehen aus zwei etwa gleich langen Hälften, von denen die erste im Freien spielt, im Gralsgebiet mit Wald, See, Quelle, Aue, Tieren und Gebüsch, die zweite in einem Innenraum, dem Gralstempel. Das Betreten dieser „Räume“ erfolgt auch nach einem gleichen zeitlichen Ablauf: Wir betreten den heiligen Gralsbezirk immer am frischen Morgen und verweilen bis zum Mittag. Gurnemanz weist auf die Mittagszeit jeweils hin, er scheint neben vielem anderen auch der Herr der Zeit zu sein: Im ersten Akt mit dem Wort „*hoch steht die Sonne*“ und im dritten mit „*Mittag. - Die Stund' ist da.*“ In diesem Augenblick setzt das Glockenmotiv ein, welches das Hinüberschreiten ins Innere begleitet. Das Glockenmotiv beginnt im ersten Aufzug in A-Dur und geht dann in As-Dur über (Pahlen 50). Nach Mikisch ist A-Dur die Tonart des höchsten Sonnenstandes und entspricht somit dem Mittag. Zugleich ist die „sechste Stunde“ die Zeit, in der Jesus Christus ans Kreuz geschlagen wurde und sein Ringen mit der Todesmacht begann. In dieser Zeit also wandeln sie ohne Zeit in einen anderen Raum: „*Zum Raum wird hier die Zeit*“ (Pahlen S. 51). Sie verlassen gar nicht das äußere Gralsgebiet, aber geistig sind sie im Innenraum, im Gralstempel, der sich offensichtlich im Innern eines Felsens befindet, denn durch eine Felswand betreten sie ihn. Es ist die Schädelstätte. Mehrere Autoren deuten die Gralsburg als Schädel (Zimmermann; Meyer, *Zum Raum wird hier die Zeit*, S. 24ff.), und Steiner hat dargelegt, wie die Todesmächte besonders durch das, was sich in der Nerven-Sinnes-Region des Menschen abspielt, wirksam werden. Der „Schädel“, der „Totenkopf“, ist ja auch ein besonderes Sinnbild des Todes, da die Knochen am längsten nach dem Tod erhalten bleiben, bevor sie in den Kreislauf des Lebens eingehen. Der Gralstempel ist eine Art Grab, es geht in den Felsen hinein wie bei den ägyptischen Königsgräbern. Drinnen wird wie in diesen das Mysterium von Tod und Auferstehung dargestellt. Dies zeigt schon die Anwesenheit Titurs, der im „Grab“ lebt durch die Kraft Christi. Während die Zeit im Ablauf des Rituals voranschreitet, wird der Sieg über den Tod durchlebt. Die Tonart As-Dur, in der die Hauptmotive stehen, und die als die Grundtonart des ganzen Werkes angesehen werden kann, stellt nach Mikisch das „innere Licht bei äußerer Dunkelheit“ dar.

A-Dur ist ja in „Lohengrin“ die Gralstonart, denn dort wird das Strahlende und Überirdische des Grales und der Gralsritterschaft musikalisch dargestellt, hier aber die Todesbedrohung und die Gralsnot.

Im Inneren werden auch die Qualen des Amfortas erlebt, Parsifal wird ja im ersten Aufzug Zeuge dessen. Betont wird auch, daß es sich nicht nur um körperliche, sondern zugleich um seelische Qualen handelt (was von Campbell und Zimmermann naserümpfend bemerkt wird). Es geht daher in diesem Inneren auch um innere seelische Vorgänge.

Wir haben also im Gralsbereich einerseits eine Einbeziehung der Natur in das Heiligtum. Dies könnte man als Ausdruck eines kosmischen Christentums ansehen, in der Geheimwissenschaft auch die „nördliche Einweihung“ genannt, weil es vorwiegend Völker Nord- und Westeuropas waren, die diese Art Geistigkeit pflegten. Die Verbindung zur Natur ist hier der Weg zum Göttlichen.

Als Beispiel für die „südliche Einweihung“ - also andererseits das im Felseninneren befindliche Heiligtum - ist die ägyptische Religion anzusehen mit ihren nach außen streng abgeschotteten Tempeln, die im Inneren immer dunkler und niedriger werden, den Einzuweihenden also auf einen Weg ins Innere führen und dort zur Gottesbegegnung. (Vgl. die Bände „Der Mensch und sein Tempel“ von Teichmann, in denen er dies an den Sakralbauten verschiedener Kulturen ausführt. Dem Band „Megalithkultur in Irland, England und der Bretagne“, S. 253, entnehme ich folgendes Zitat Steiners aus einem Vortrag vom 9. 3. 1910: „... wie gleichsam die christliche Initiation die höhere Einheit darstellt der ekstatischen Initiation des Nordens und der mystischen Versenkung bei der Initiation des Südens.“). Es scheint, daß Wagner dieses Umfassende des Christentums durch die Gleichwertigkeit des Außen und Innen in beiden Akten zum Ausdruck bringen wollte. Auch schon in den Epen gibt es einen Gralsbezirk, der mehr als die eigentliche Burg umfaßt, doch stellt er eher eine geistige Landschaft dar. Die Thematisierung von „Natur“ dagegen gehört zum „Sondergut“.

## Die Schmerzensnacht

Zum weiteren zeitlichen Verlauf vertritt Zimmermann die Auffassung, daß das Ritual im Inneren der Gralsburg vom Mittag bis zum Abend währt, daß die zum Schluß erfolgende heilige Speisung dann tatsächlich ein „Abend“-Mahl ist.

Es bleibt die Frage nach der Nacht: Wird sie in „Parsifal“ nicht dargestellt? Sie müßte ja nun dem Abend folgen. Das Wort „Nacht“ kommt in Parsifal, ganz im Gegensatz zu „Tristan und Isolde“, höchst selten vor, aber an bedeutender Stelle; nämlich gleich bei seinem ersten Auftreten im ersten Aufzug erwähnt Amfortas zweimal die hinter ihm liegende „Schmerzensnacht“: „*Nach wilder Schmerzensnacht nun Waldesmorgenpracht ... es staunt das Weh, die Schmerzensnacht wird helle.*“ (Pahlen S. 23) Dies bedeutet nicht nur, daß – wie oft bei Krankheiten – das Leiden in der Nacht sich heftiger bemerkbar machte, sondern auch, daß das Leiden eine Art Nacht ist. Es ist ja auch das Wort Wagners bekannt, das Leiden des Amfortas sei das des Tristan in undenklich gesteigerter Form (Dahlhaus 208). Und trotz der Qual stellt „Tristan und Isolde“ ein einziges Lob dieser Nacht dar. Es ist die Nacht der Sehnsucht, die Nacht des Einsseins, die sich in „Tristan und Isolde“ dann ja erst im Tod erfüllt. (Zu Tristan vgl. die entsprechenden Abschnitte in der angegebenen Literatur.) Die Schmerzensnacht und ihren Hintergrund durchschaut Parsifal in dem Augenblick des Kusses Kundrys, der zentralen Stelle im zweiten Aufzug, an der das gesamte Geschehen eine neue Wendung nimmt, indem Parsifal die Verwundung des Amfortas im eigenen Erleben erkennt: „Unser Held empfang hier [...] den Ganzheitseinsblick in die Bewandnisse des Eros und der Liebe“ (Perschmann, Gnade 31, der ganze Zusammenhang 28-33). Durch „*der Liebe ersten Kuß*“ (Pahlen S. 109) hat Parsifal dies sogleich erfaßt, der ihn die Sehnsucht spüren läßt, die auf diesem Weg nicht gestillt werden kann: „*Hier! Hier im Herzen der Brand! Das Sehnen, das furchtbare Sehnen, das alle Sinne mir faßt und zwingt! Oh! - Qual der Liebe!*“ (Pahlen, S. 111) Mit diesen Worten gibt er seiner Erkenntnis des Amfortasleidens Ausdruck. Da er in gewissem Sinn eine Weiterentwicklung des Amfortas ist, kann er aus dessen Fehler lernen und nicht der falschen Verheißung der Liebesverlockung verfallen. Es wird oft gerügt, daß Parsifal anders als bei Wolfram von Eschenbach unverheiratet ist, die große Liebe zu Kondwiramurs also gänzlich verschwiegen wird. Aber auch hierin sehe ich nur einen weiteren Bestandteil der dramatischen Verkürzung des Stoffes, keine Ablehnung der erotischen Liebe. Entscheidend ist

bei der Darstellung im „Parsifal“, daß der Fortgeschrittene seinem Körper und seinen Trieben nicht mehr ausgeliefert ist, daß er frei mit ihnen umgehen kann. Hierzu sagt Perschmann: „Der Mensch besitzt schließlich die natürlichen Triebe, ohne daß sie ihn besitzen [...] Der so weit Fortgeschrittene kann ebenso ein Eheleben führen und Kinder zeugen, wie auch auf alles dies verzichten [...] Das wäre dann [...] das wahre Zölibat, die königliche Ungezwungenheit des 'Parsifal-Menschen'.“ (Gnade S. 54)

## Amfortas und Parsifal

Man kann es so verstehen, daß die Generationen der Gralskönige nur ein Bild für verschiedene fortschreitende Entwicklungsmöglichkeiten im christusverbundenen Menschen sind, daß also jeder in sich eine Möglichkeit trägt, wenn er nur empfangsbereit ist, mit „Gnade von oben“ (Mikisch) bedacht zu werden wie Titurel, daß aber trotzdem auch die Gefährdung durch Irrtum und Selbstüberschätzung wie bei Amfortas vorhanden ist, und daß christliches Leben auch bedeuten kann, „*der Irrnis und der Leiden Pfade*“ (Pahlen S. 135) zu gehen und die bittere Reue der Selbsterkenntnis zu fühlen. In einem mythischen Zugleich ist dies alles in uns vorhanden.

Parsifal entwickelt sich an Amfortas. Sie sind auf geheimnisvolle Weise eins. Weil Amfortas im Reiche Klingsors versagt hat und an seiner Wunde leidet, ist Parsifal fähig, dieses Leiden in Einheit mit ihm zu empfinden, aber ohne sein Versagen zu wiederholen. Aber auf ebenso geheimnisvolle Weise sind sie auch zwei, denn nur so ist das Mitleidempfinden Parsifals sinnvoll. Die Rettung des Amfortas ist es, an der sich in völliger Selbstlosigkeit seine christliche Liebesfähigkeit zeigt. Es gibt für ihn fortan kein anderes Ziel mehr als diese Liebestat zu vollbringen. Nichts hält ihn ab: nicht Kundrys Fluch, nicht die Bedrohung durch Klingsor, nicht die „*Nöte, Kämpfe und Streite*“ (Pahlen, S. 137) seiner Irrwege. Als er dann das Gralsgebiet wieder betreten hat, gibt es für ihn nur einen Wunsch: „*Werd heut' zu Amfortas ich noch geleitet?*“ (Pahlen, S. 141) Aber Amfortas ist nicht nur der Empfangende. Die geheimnisvolle Beziehung zwischen beiden ließ Parsifal wissend werden. So richtet er denn im Gralstempel die Worte an ihn: „*Sei heil, entsündigt und entsühnt, denn ich verwalte nun dein Amt. Gesegnet sei dein Leiden, das Mitleids höchste Kraft und reinsten Wissens Macht dem zagen Toren gab.*“ (Pahlen, S. 155)

Amfortas wird hier nicht gönnerhaft als alter Gralskönig, der abgedankt hat, in der Gralsgemeinschaft gelassen, sondern das, was seine Aufgabe gewesen war, diese Erfahrung des Versagens und daraus erwachsenes Leiden, lebt in Parsifal fort, der nur dadurch dessen Amt versehen kann. Dies sieht auch Mikisch so: Die Betonung der Notwendigkeit des Leidens zeigt auf, daß Amfortas rehabilitiert ist.

Dies zeigt etwas Allgemeines über die Entwicklung der Menschheit, über den Sinn von Sünde und Leid, über den irdischen Wandel im Tal der Tränen: In der Auseinandersetzung damit kann der unwissende Tor zum Wissenden und Liebenden werden. Deswegen ist der Amfortas in uns so wichtig. Leiden, dem nicht ausgewichen wird, kann zur Läuterung führen, denn für den tief Leidenden gelten die ganzen Ablenkungen des banalen Lebens nichts mehr, er hat nur noch die Möglichkeit, sich vollständig der Gnade auszuliefern. So hat Wagner selbst geäußert: „Genau betrachtet ist Amfortas der Mittelpunkt und Hauptgegenstand.“ (Dahlhaus, S. 207)

## Höllenrose – Herodias – Gundryggia – Kundry

Wolframs Cundrie, Sigune und Orgeluse fließen in Kundry zusammen, und doch ist sie eine Gestalt mit ganz neuen, eigenständigen Zügen, die Pahlen zu den Worten veranlaßt: Die „Problematik von Simultanexistenzen und Wiedergeburten konnte keinem christlichen

Dichter des Mittelalters einfallen, keinem Minnesänger, keinem Troubadour“ und: „Wieder streift jede Kundry-Interpretation die Frage, ob Wagner ein 'Eingeweihter' gewesen sei.“ (Pahlen, S.268)

Einig sind sich alle Autoren, daß die Gestalt der Kundry dasjenige ist, wodurch sich „Parsifal“ am auffälligsten von den mittelalterlichen Epen unterscheidet, und daß Kundry eine der interessantesten oder sogar die interessanteste der Schöpfungen Wagners ist.

Beides, Doppelnatur und die Andeutung von mehreren Leben, erscheinen am Beginn in völliger Rätselhaftigkeit und entwickeln sich im Verlauf der Handlung zu immer größerer Klarheit. Auf viele entsprechende Zusammenhänge weist Zimmermann hin. So ist Amfortas im ersten Aufzug völlig außerstande zu erkennen, daß die der Gralsgemeinschaft bekannte Frau dieselbe ist, die ihn im Zauberschloß des Klingsor verführt hat. Über seiner Erkenntnisfähigkeit liegt in seinem Unheilszustand eine dunkle Decke. Auch Gurnemanz ist nicht in der Lage, eine Erklärung zu finden, warum sie immer gerade dann abwesend war, wenn der Gralsgemeinschaft ein Unglück zugestoßen ist. Gurnemanz ist ja der Genosse Titurels, wie öfter betont wird, er ist in seiner Erkenntnisfähigkeit im ersten Aufzug noch auf einem älteren Stand, er hat deswegen von manchen Zusammenhängen nur ein ahnendes Wissen. So drückt er sich auch nur ahnend und vorsichtig aus: „*Ja, eine Verwünschte mag sie sein. Hier lebt sie heut' – vielleicht erneut, zu büßen Schuld aus früh'rem Leben, die dorten ihr noch nicht vergeben.*“ (Pahlen, S. 29)

Kundry selbst ist es, die weitaus mehr Klarheit besitzt: Sie weiß um ihre verschiedenen Inkarnationen und um ihre Verfehlung, die sie in den jetzigen Zustand gebracht hat, in den Zwang, unter dem sie steht und an dem sie leidet. Sie hat ein umfassenderes Bewußtsein als Gurnemanz und weiß dies auch: Denn auf die Frage des Gurnemanz, woher sie den Balsam brachte, den sie ihm für Amfortas übergibt, antwortet sie: „*Von weiter her, als du denken kannst*“ (Pahlen, S. 21), was Zimmermann als „von jenseits des Bewußtseins des Gurnemanz“ interpretiert. Sein Bewußtsein ist nicht in der Klarheit wie ihres fähig, in frühere Inkarnationen, was auch bedeutet, in frühere Geistes- und Bewußtseinszustände, zurückzublicken. Dies ist das ferne „Arabia“, das geheime Wissen des alten Orients, in dem sie ja als Herodias lebte. Um dies zu bringen, ein Heilmittel für Amfortas, ist sie diesmal gekommen, es sind ihre ersten Worte. Alles, was ihr gegeben ist, möchte sie einsetzen, um das Unheil, das sie verursacht hat, wieder zu heilen. Doch sie weiß schon, daß die Wunde stärker ist, unheilbar, daß sie anderer Art ist, als daß altes Wissen noch helfen könnte. Später, im dritten Aufzug, hat sie ein neues Gefäß mit Balsam, einer Salbe in goldenem Fläschchen – der alte befand sich in einem Kristallgefäß – , durch die Parsifal zum Gralskönig gesalbt wird. Dann wird auch Gurnemanz alles über sie wissen, ja sie wirken gemeinsam als Verwandelte an der großen Verwandlung, die Parsifal und alle erfaßt. Diese drei am Schluß stellen ein menschliches Abbild der Trinität dar, die Salbe und das weibliche Geschlecht Kundrys sowie ihre Verbindung zum Luftelement stellen bildlich eine Verbindung zur göttlichen Person des Heiligen Geistes her.

(Exkurs

Es gibt einige Hinweise, in der göttlichen Person des Heiligen Geistes weibliche Anteile zu sehen. Schon das hebräische Wort ruach („Geist Gottes“) im Alten Testament ist bezeichnenderweise feminin. Das symbolische Tier des Heiligen Geistes, die Taube, galt im vorderorientalischen Raum als Zeichen der jeweiligen Mutter- und Liebesgöttin (Norbert Scholl, Das Geheimnis der Drei, S. 73). Auch Steiner hat von der Weiblichkeit des Heiligen Geistes gesprochen (Manfred Schmidt-Brabant, Die Götterwelt der alten Mysterien und die geistigen Hierarchien des esoterischen Christentums. In: Alte und neue Mysterien. Geheimnisse des Christentums, S. 76).

Zimmermann sieht auch das Trinitarische der Szene, ordnet aber anders zu.)

Hier, im ersten Aufzug, zeigt sich im weiteren Fortgang die enge Verbindung Kundrys mit

Parsifal, auch wenn sich dies oft gerade durch einen Gegensatz ausdrückt. So weist Zimmermann darauf hin, daß Parsifal alle seine Namen vergessen hat, aber sehr wohl sich bewußt ist, daß er viele hatte. In seinem jungen Leben könne er nicht viele gehabt haben, sondern die Aussage sei ein Hinweis auf frühere Inkarnationen, wohingegen Kundry ihre früheren „Namen“ kennt. Gegenüber Kundry, die zunächst Widersacherin Christi ist, ist Parsifal der „reine Tor“. Nach Greiner bedeutet dies das völlige Vergessen der vorherigen Inkarnationen, um frei und unbefangen dem Wirken des Christusimpulses gegenüberzustehen (Greiner, S. 19).

Kundry erweist sich dann als die große Lehrmeisterin, die ihm immer mehr Wissen über sich selbst offenbart. Diese Offenbarung ist zwar gefährlich wie die Schlange im Paradies und das Essen vom Baum der Erkenntnis, aber unabdingbar. Als Unwissender kann Parsifal seine Sendung nicht erfüllen (Hierzu auch Borchmeyer, S. 332: „Kundry spricht hier wie die Schlange des Paradieses“, wozu er auch einen Brief Wagners an Ludwig II. anführt, in dem dieser die Verbindung zur Genesis selbst herstellt). Hier bei seinem ersten Auftritt zeigt sich der „Namenlose“ allerdings noch paradiesisch unwissend, der reine Tor, der noch nicht erfahren hat, was Gut und Böse ist, deswegen aber auch von Haß- und Rachedgedanken völlig frei ist: „*Die mich bedrohten, waren sie böse?*“ (Pahlen, S. 47) Auch hier zeigt Kundry im Gegensatz zu Gurnemanz Verständnis.

Wie schon erwähnt, wird Parsifal zu Mittag hin immer wacher, Kundry immer schläfriger. Ihr „Schlaf“, durch den sie in ihrer anderen Gestalt erwacht, wird ihn später zu sich locken: „*Was zog dich her, wenn nicht der Kunde Wunsch?*“ (Pahlen S. 103) Zimmermann sieht in dieser Formulierung eine versteckte Selbstdeutung ihres Namens durch Kundry als „die Kunde“ - „mit der feinsinnigen Doppeldeutigkeit eines genitivus subjectivus oder obiectivus: Wunsch nach Kunde oder Wunsch der personifizierten Kundry-Kunde selbst, [...]“. Die gesamte Begegnung Parsifals mit Kundry ist eine einzige „Kunde“: Er erfährt seinen Namen, den seines Vaters, die Umstände seiner Geburt, des Todes seiner Mutter. Aber noch während Kundry ihn damit in ihren Bann schlagen will, ahnt er schon Weiteres in dem bereits erwähnten Verzweiflungsschrei „*Was alles vergaß ich wohl noch?*“. Kundry weiß zu diesem Zeitpunkt noch nicht genau, daß von Parsifals Verhalten ihre und des Grales Rettung abhängt. Da aber beide „ein einziges Bewußtsein sind“, wie Zimmermann sich ausdrückt, arbeiten sie sich aneinander hoch. Jetzt, bei „*der Liebe – erste[m] Kuß*“, wird Parsifal „*welthellsichtig*“ (Pahlen, S. 117): Er erkennt, worauf die Wunde des Amfortas beruht, er erkennt die Gefahr, in die der „Gral“ geraten ist und seine Aufgabe, dort Rettung zu bringen. Hier kann ihm Kundry zunächst nicht folgen. Sie befindet sich weiterhin in einer seltsamen Gespaltenheit von Wissen und Täuschung. Wissen besitzt sie von ihrer Inkarnation als Herodias, als sie Christus als Angeklagten vor Herodes verachte (Varianten in der Literatur: auf dem Kreuzweg, am Kreuz), und ihrem Wunsch, dies auf der Suche nach dem Heiland „*von Welt zu Welt*“ (Pahlen, S. 115) wieder gutzumachen. Was sie nicht versteht, ist, daß ihre Erlösung schon erfolgt ist dadurch, daß Parsifal ihr widerstanden hat, wie Klinsor sehr wohl weiß: „*Ha! Wer dir trotzte, löste dich frei*“ (Pahlen, S. 79). In ihrer noch vorliegenden Verblendung versteht sie dies nicht.

(Exkurs:

Herodias war es auch, die von Herodes die Enthauptung Johannes des Täufers verlangte. Ihr wurde das abgeschlagene Haupt auf einer Schüssel gebracht, in der Kunstgeschichte eine oft dargestellte Szene. Steiner schreibt dazu, daß dies eine Art Gegenbild zur Gralsschale darstellt, ein Bild der in der Zeit dekadenten Mysterien, die zur schwarzen Magie neigten, also dem Wunsch, sich mit Hilfe übersinnlichen Wissens Macht anzueignen. Dies war auch der Wunsch des Herodes, als Jesus als Angeklagter zu ihm gebracht wurde. Als Jesus ihm keine Antwort auf seine Fragen gab, zeigten „Herodes und seine Soldaten [...] ihm offen ihre Verachtung. Er trieb seinen Spott mit Jesus [...]“ (Lk 23, 11; die ganze Stelle 8-11). Nach



Wagner war hier auch Herodias anwesend, hier erfolgte ihr Lachen, hier traf sie der Blick Jesu.)

Über die Geheimnisse der Schicksalsverflechtungen und die Auswirkungen des Handelns in der Folge der Inkarnationen schreibt Perschmann am Beispiel Kundrys ausführlich in seinem Buch „Von der Gnade des Wissenwollens“: In einem schrecklichen Wiederholungszwang in den nachfolgenden Inkarnationen verfolgte sie diese Sünde: „*In höchster Not wahn' ich sein [des Heilands] Auge schon nah, den Blick schon auf mir ruh'n. Da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder, ein Sünder sinkt mir in die Arme! Da lach' ich – lache – kann nicht weinen*“ (Pahlen, S. 115) In dieser furchtbaren Verzweiflung ist ihr nicht bewußt, daß ihre Tatenfolge schon fast abgearbeitet, ihre Erlösung nahe ist. Daher wird Parsifal jetzt erst einmal wieder führend: Während sie noch im Bann Klingsors verharret, in Irrtum und Täuschung, ist es Parsifal, also ihre geistige Seite, die der Klingsormacht widerstehen kann: Das Kreuz Christi bringt die Erlösung, die Welt der Verführungen, des Wahns, im Vergänglichen das Heil zu suchen – im Bilde der Klingsorburg - schwindet ins Nichts. Aber die aufeinander bezogenen Wege Kundrys und Parsifals sind noch nicht zu Ende, Parsifal muß noch einiges erfahren: „Als eigentliches Ziel seiner Mission hat er während des großen Kräftermessens wohl Amfortas im Sinn gehabt und Kundry nur bedingt und am Rande miteinbezogen. Erst jetzt, da er sie im zu Staub gewordenen Blendwerk zusammengesunken kauern sieht, scheint ihm die Erkenntnis zu kommen, ausdrücklich auch zu ihr entsandt worden zu sein.“ (Perschmann, Gnade, S. 38) Da Parsifal und Kundry eins sind, Geist und Seele, ist auch ihre Verwünschung seines Weges zurück zu Amfortas notwendig für seine weitere Entwicklung zum Gralskönig: Er ist seelisch noch nicht in der Lage, einen einfachen Weg zur Gralsburg zu nehmen (s. u. über den Speer). Andererseits weiß er, daß auch in ihr der Wunsch entstehen muß, mit ihm und zu ihm den Weg zum Gral zu finden: „*Du weißt - wo du mich wiederfinden kannst*.“ (Pahlen, S. 125) Erst wenn sie die Verwünschungen der Pfade und Wege aufhebt, das bedeutet, wenn sie bereit ist, in das Gralsgebiet aufzubrechen, wird auch er dorthin gelangen können. Zimmermann sieht hier in ihr eine Art Ariadne-Gestalt, ohne die Theseus nicht aus dem Labyrinth gelangen kann. Perschmann sieht ebenfalls die Besonderheit der Ankunft beider im Gralsgebiet: Es ist ihr (Kundrys) letztes Erwachen im Gralsgebiet (so auch Mikisch: ihre letzte Inkarnation): „Und sie gelangt als erste dorthin, vor Parsifal! [...] er findet sie bereits dort vor und noch dazu einträchtig mit demjenigen, der ihn vor die Tür gesetzt hatte. Eine bemerkenswerte Fügung.“ (39). Auch Hastings sieht darin etwas Bedeutendes: Die weibliche Seite sollte führen, da sie fähig ist, das Ganze wahrzunehmen, während die männliche Wesensart auf Einzelheiten konzentriert ist. Er sieht auch eine Ähnlichkeit mit der Führung Paminas während der Initiation in der Zaubерflöte, der Feuer- und Wasserprobe, und schließt diesen Gedanken mit der Bemerkung, daß sowohl Mozart als auch Wagner uns eine tiefe Lehre zeigen. (Wagner, Parsival, and the Grail, S. 3)

Kundrys Inkarnationen enden in dem Augenblick ihrer Taufe, hier begegnet sie dem Heiland wieder, und als Folge davon ist sie erstmals fähig zu weinen. Das Weinen ist in der Mystik ein Zeichen der Einswerdung der Seele mit Christus (Zur Wirkung der menschlichen Tränen auf die Natur s. u. Entsöhnung der Natur). Weil ihr Weg bis zum Ende durchlaufen ist, kann sie zum Schluß auch sterben. Wenn man sie als seelischen Anteil Parsifals auffaßt, könnte man es so verstehen: In der Form als Kundry ist dieser seelische Anteil jetzt nicht mehr nötig, er war es aber zuvor. Seine hohe Sendung mußte verknüpft sein mit der schlimmsten Sünderin, denn nur die Überwindung des Niedrigsten macht in Wirklichkeit zum Höchsten fähig, eine Höhe kann nur erreicht werden, wenn alles Niedere erfahren wurde, sonst ist das Erreichte nicht echt. Kundry ist eine Gestalt der Großen Sünderin aus der Erzählung im Lukasevangelium; das kommt in nichts anderem so deutlich zum Ausdruck wie in der Waschung und Salbung der Füße Parsifals durch Kundry und der Trocknung der Füße mit ihren Haaren. Für Kundry gilt, wie für die Große Sünderin: „Ihr sind ihre vielen Sünden vergeben, weil sie (mir) so viel Liebe gezeigt hat.“ (Lk 7, 47a, Neue Jerusalem Bibel 2007) Den Weg der Liebe zu zeigen

und zu gehen, wenn auch „von Welt zu Welt“ (Pahlen, S. 115) in falscher Gestalt, mehr ahnend als findend, und unter schrecklichen Qualen und Irrtümern die Fähigkeit zu erringen, die Liebe von ihrem Trugbild zu unterscheiden, war ihre Aufgabe.

Noch drei Bemerkungen am Ende dieses Abschnittes sind mir wichtig.

Vielleicht verwirrt es, Kundry und Parsifal (so wie auch Amfortas und Parsifal im vorigen Abschnitt) einmal als einzelne Gestalten, dann wieder als Anteile desselben Menschen gedeutet zu finden. Dieses Zugleich von Einheit und Getrenntsein ist aber typisch für die Bildhaftigkeit des Mythos, in dem rein verstandesmäßige Gegensätze nicht existieren.

Der Gedanke der wiederholten Erdenleben geht bei Wagner wahrscheinlich auf Schopenhauer zurück, dessen Lektüre ihn anregte, sich mit dem Buddhismus zu befassen. Damit steht er allerdings in einer Strömung drin, die diesen Gedanken verstärkt seit dem 18. Jahrhundert im Abendland bewußt aufkommen ließ. Wenig später wird der Gedanke im Werk Rudolf Steiners eine bedeutende Rolle spielen, durch den er seitdem den Menschen zur Auseinandersetzung damit vor Augen gestellt ist.

Parsifal und Kundry sind exemplarische Gestalten. Wohl niemand von uns ist ans Ende der Inkarnationen gelangt, und niemand ist bereits Gralskönig, sondern irgendwo auf den Wegen Kundrys und Parsifals befinden wir uns, vielleicht in ahnendem Sehnen.

## Der heilige Speer

Zu Wagners „Sondergut“ gehört auch die große Rolle, die der Speer spielt. Bei Chrétien de Troyes und Wolfram von Eschenbach in der Gralsszene im 5. Buch wird eine blutende Lanze durch den Saal getragen. Es ist die Lanze, die in des Amfortas Wunde gestoßen werden muß, um die Schmerzen zu lindern. Nur ganz von ferne klingt vielleicht die Vorstellung an, daß es auch die Lanze sein könnte, mit der Christus am Kreuz verwundet wurde, die Lanze des Longinus. Die ausdrückliche Verbindung haben erst Chrétiens Fortsetzer hergestellt (Meyer, S. 274).

Bei allen Epikern gehören Schale bzw. Kelch und Lanze zusammen, doch ihre enge Verknüpfung findet sich nur bei Wagner. Nur er sieht in dem Verlust des Speeres eine weitere Ursache für die Gralsnot, nur bei ihm ist es der heilige Speer, also eines der beiden Heiltümer, die der Gralsgemeinschaft anvertraut wurden, mit dem Amfortas gegen den Widersacher des Grals kämpft, den er an diesen verliert und von ihm damit seine nicht heilende Wunde empfängt.

Die Zusammengehörigkeit der beiden Heiltümer sehen Hübner, Meyer, Mikisch und Hastings (Wagner, Parsival, and the Grail) ähnlich: Die Gralsschale ist ein Gefäß, das dazu dient, einen Inhalt aufzunehmen, der dann als Speisung gespendet wird, während der Speer eher etwas Tätiges symbolisiert. Von größter Bedeutung ist, daß ihre Trennung Unheil hervorruft. Diese Erkenntnis hat Wagner in Fortsetzung der mittelalterlichen Epen hinzugefügt, wozu Meyer bemerkt: „Kein Gralsdichter hat die Bedeutsamkeit des Speeres in solcher Konsequenz herausgearbeitet wie Richard Wagner. Damit gab er seiner Dichtung jene Wendung, die ihr gerade für unsere Zeit eine besondere Aktualität verleiht“ (Zum Raum, S. 274).

Schon oben im Abschnitt „Gralsbezirk und Reich des Klingsor“ habe ich Hübners Darstellung angeführt, nach der die beiden Heiltümer etwas Weibliches und etwas Männliches darstellen. Hastings sieht dies ähnlich und verknüpft Einheit bzw. Trennung mit bestimmten Bewußtseinsentwicklungen. Demnach kann man die Zeit Titurels sozusagen als das „Goldene Zeitalter“ der Gralswelt auffassen, in dem Passives und Aktives noch in einem gesunden

Verhältnis standen. Amfortas ist derjenige, der diese paradiesische Einheit auseinandergerissen hat, indem er den Speer von der weiblichen Energie abtrennte und meinte, er könne allein durch die männliche den Gralsgegner bezwingen. Wie auch Hübner es darstellt, hat das eine Verletzung und Verzerrung sowohl der weiblichen als auch der männlichen Sphäre zur Folge. Die verselbständigte männliche Energie führt zu Kampf und Angriff und ist dem Geist Christi entgegengesetzt, der „*bar jeder Wehr; sein heilig Blut der sündigen Welt zur Sühne bot*“ (Pahlen, S. 133).

Der Speer kann nicht im Kampf zurückgewonnen werden. Parsifal stellt dann die neue Stufe des geheiligten Menschen dar. Er kann den Speer aufgrund seines langen und schmerzlichen Einweihungsweges erlangen, und dieser Weg ist in der Verheißung enthalten „*Durch Mitleid wissend, der reine Tor*“ (Pahlen, S. 37). Dieses Mitleid, in dem sich die christliche Liebe äußert, ist zugleich der Weg in die Gewaltlosigkeit. Er beginnt mit der „erste[n] Regung des Mitleids“ beim Anblick des getöteten Schwans im ersten Aufzug, durch das er schon ganz der Gewalt entsagt, indem er seinen Bogen zerbricht, bleibt aber angesichts des Leidens des Amfortas noch „dampfes, sprachloses Gefühl“, gelangt dann im zweiten Aufzug zur „Erkenntnis und Welt-Hellsicht“, im dritten Aufzug zeigt es sich als „erlösende Tat nach außen“ (Die Zitate stammen von Dahlhaus, S. 209f.). Das Mitleid ergreift also nacheinander die drei menschlichen Seeleneigenschaften Gefühl, Denken und Willen.

Am Ende des zweiten Aufzugs erfährt Parsifal, welche Bewandnis es mit dem Speer hat: Von Kundry selbst, die, ihrer selbst nicht mehr mächtig, in grausamem Spott vom Verlust des Speeres spricht: „*Den Verfallnen [sc. Amfortas], laß ihn verderben, den Unsel'gen, den ich verlachte – lachte – lachte! Haha! Ihn traf ja der eigne Speer!*“ (Pahlen, S. 121). Als Kundry dann denjenigen zu Hilfe ruft, der im Besitz des Speers ist, Klingsor, damit Parsifal dasselbe Schicksal erleide wie Amfortas, zeigt es sich, daß der Speer Parsifal nichts anhaben kann, sondern über seinem Haupt stehen bleibt, so daß er ihn an sich nehmen kann. Der Speer kann ihn nicht verletzen, da (nach Mikisch, Parsifal) Buddhakräfte in ihm walten. Diese inneren Kräfte sind so stark, daß äußere Angriffe nichts bewirken können. Nach geisteswissenschaftlicher Auffassung war Buddha ein Vorläufer Christi, also ist es zugleich die Kraft Christi. Parsifals durch Mitleid gewonnenes Wissen läßt ihn nun alle Zusammenhänge erkennen. So wie er wußte, daß er sich Klingsor nicht kämpfend entgegenstellen müsse, weiß er auch, wie er weiter mit dem Speer umgehen muß, er weiß, was er zur Erlösung des Amfortas tun muß, er weiß, was Kundry nottut. „Seine Stimme drückt nun die ruhige Zuversicht des 'Eingeweihten' aus, der seinen Weg vor sich sieht und dessen Glauben nicht mehr erschüttert werden kann“, so äußert sich Pahlen zu der Stelle (S. 124).

Es erfolgen nun die Irrfahrten Parsifals, deren wichtigstes Merkmal es ist, daß er nicht der handelnde, sondern der leidende Held ist (Borchmeyer, S. 345). Dies ist er, weil er den „Speer“ nicht zu seiner Verteidigung einsetzt. Er „besitzt“ den Speer, aber verwendet ihn nicht zur Verteidigung. Was oben nach Hastings als männliche Energie bezeichnet wurde, ist alles dies, wodurch der Mensch als Einzelner, sich selbst gegen andere durchsetzen möchte. Die Entwicklung zu einem vollwertigen Ich ist zwar die Voraussetzung zur Liebesfähigkeit, kann aber als Selbstbehauptungskraft in „entweihtem“ Zustand zu größter Selbstsucht führen. Amfortas war dem Irrtum erlegen, daß das Böse bekämpft werden könne. Er hatte nicht das urchristliche Wissen, daß das Böse ohne Haß ausgehalten werden muß, daß das Böse durch das Gute schwindet, wie das Beispiel Christi zeigt: Wenn dich jemand auf die eine Wange schlägt, halte auch die andere hin; Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun; liebe deine Feinde usw. (Lk 6, 29; 23, 34; 6, 27). Nie wird das Böse durch Bekämpfen schwinden, denn dieses ruft nur weiteren Kampf hervor. Wie sich gezeigt hat, wurde ja Klingsor als Folge davon nur stärker. Dieses Geheimnis weiß Parsifal auf seiner erreichten Entwicklungsstufe.

Aber Wissen davon allein genügt nicht, es kommt auch darauf an, das damit verknüpfte Leiden auszuhalten, das in der scheinbaren Erfolglosigkeit besteht: Diejenigen, die ihre

Waffen in egoistischer Weise handhaben, sind äußerlich gesehen oft die Erfolgreichen, die sich durchsetzen können, die Gewinne und Erfolge haben und Früchte davontragen, um die sie die Welt beneidet. So schildert nach Mikisch das Vorspiel zum dritten Aufzug Parsifals Erfolglosigkeit trotz seiner Unbesiegbarkeit.

Das Aufgeben des rein „männlichen“ Dranges (den auch Frauen haben), alles durch Taten zu erreichen, macht es auch nötig, auf die aktive Suche nach dem Gral zu verzichten. Dies ist schon bei Wolfram vorgeprägt, wo der Umherschweifende gerade durch diese Ziellosigkeit wieder auf das Gralsgebiet findet. So auch Zimmermann: Willentlich und absichtlich kann man nicht zur Gralsburg gelangen. Es ist ein nicht-suchendes Suchen, das unbegreifliche Zusammenwirken von Gnade und Bemühung, dessen Geheimnis bei Matthäus zum Ausdruck kommt: „Bittet, dann wird euch gegeben; sucht, dann werdet ihr finden; klopft an, dann wird euch geöffnet“ (7,7). Für den Anonymus d'outre tombe ist dies „die Formel der Synthese von Bemühung und Gnade, vom Prinzip der Arbeit und dem der Empfänglichkeit, von Verdienst und Geschenk. Diese Synthese drückt das unbedingte Gesetz allen geistigen Fortschritts aus“ (S. 145). Das nicht-suchende Suchen zeigt ein tiefes Vertrauen in das Heilswirken der Gnade, das tiefe Vertrauen, in Gottes Händen zu sein.

Dies bedeutet nicht, daß Irrfahrten und Suche und die scheinbare Erfolglosigkeit nicht auch große Trauer und Niedergeschlagenheit mit sich bringen können. Die musikalische Schilderung der Irrwege im Vorspiel zum dritten Aufzug zeigt die immer wieder getäuschte Erwartung durch Trugbilder von der Gralsburg. Dies wird erreicht durch Synkopen wie bei rückwärts laufender Musik und höhnische Abbrüche der Spannungsbögen (Zimmermann). Auch die Tonart B-Moll bei Parsifals Auftritt als Ausdruck der Trauer zeigt dies an (Mikisch). Das Parsifal-Motiv ist nur noch in Rudimenten vernehmbar. Daß Parsifal ein Bild des wahren Nachfolgers Christi ist, der als Geistessieger zwar angegriffen wurde, aber dennoch als Sieger hervorging, zeigen seine Worte, in denen er Gurnemanz und Kundry von seinen Irrwegen erzählt:

*„Zahllose Nöte, Kämpfe und Streite zwangen mich ab vom Pfade, wähnt' ich ihn schon recht erkannt. Da mußte mich Verzweiflung fassen, das Heiltum heil mir zu bergen, um das zu hüten, das zu wahren ich Wunden jeder Wehr gewann; denn nicht ihn selber durft' ich führen im Streite; unentweiht führ' ich ihn mir zur Seite, den nun ich heim geleite, der dort dir schimmert heil und hehr: des Grales heil'gen Speer.“* (Pahlen, S. 137)

Als Parsifal dann mit dem zurückgebrachten Speer den Gralstempel betritt - in dem die Gralsnot gerade die Situation zu einem gefährlichen Punkt gebracht hat, da Amfortas den Gral nicht enthüllen und lieber von den ihn bedrängenden Rittern durch ihre Waffen den Tod empfangen will – tut er das mit den Worten, die die gesamte Erlösungsszene einleiten:

*„Nur eine Waffe taugt: - die Wunde schließt der Speer nur, der sie schlug.“* (Pahlen, S. 155)

Eine der vielen Stellen Wagners, die rätselhaft klingen und doch ein tiefes Geheimnis zu bergen scheinen. (Es ist auch das Rätsel oder Geheimnis, das mit der ehernen Schlange des Mose verbunden ist, die von Schlangenbissen heilt in Num 21, 4-9. Es ist das gleiche Motiv und zeigt, wie sehr Wagners Texte auch auf dem Grund der biblischen Erzählungen stehen. Zur ehernen Schlange vgl. „Symbole und Mythen – hermetische Untersuchungen“, S. 139ff. Ferner gibt es auch in der griechischen Mythologie eine Heilung durch die Ursache: König Telephos von Mysien wurde durch Achilleus mit dem Speer verletzt. Da er eine nicht heilende Wunde davontrug, befragte er ein Orakel und erhielt die Auskunft: ὁ τρώσας ἰάσεται – Der dich verwundet hat, wird dich heilen. Telephos wurde geheilt, indem von dem lange nicht mehr benutzten Speer Rost abgekratzt und in die Wunde gestreut wurde. Auch bei Wolfram wird Anfortas mit der Speerspitze, die ihn verwundete und noch bei seiner Rückkehr in der Wunde stak, behandelt, indem sie in die Wunde getaucht wurde. Dies führte aber nur zur kurzfristigen Schmerzlinderung, nicht zur Heilung. An der Speerspitze bildete sich dann immer eine Eisschicht, die abgekratzt wurde. Von dieser Behandlung floß Blut von dem Speer, wenn er bei der Prozession in der Gralsburg hereingetragen wurde. ((Wolfram von Eschenbach, Parzival 5, 231, 15ff. und 9, 492, 10ff.)) Es ist gut möglich, daß Wagner auch die

antike Stelle kannte, die bei Apollodoros, Hyginus, Properz und Ovid überliefert ist.) Wagners Formulierung „Die Wunde schließt der Speer nur, der sie schlug“, die ja auch zu dem „Sondergut“ gehört, ist zugleich auch die Erklärung für die oben schon zitierte Stelle bei Meyer von der Aktualität gerade in dieser Betonung des Geheimnisses des Speeres. Seit den mittelalterlichen Epen sind etliche Jahrhunderte vergangen, der vierte nachatlantische Zeitraum zu Ende gegangen, die sogenannte „Neuzeit“ angebrochen. Die vierte Kulturepoche hatte die Entfaltung des Ich als Aufgabe, das nun in den Jahrhunderten seit Beginn der fünften Epoche zur vollen Auswirkung gekommen ist, und zwar gerade in dem entfesselten Drang, als Herrschaft über Mitmensch und Natur alles zu überwältigen, was eigentlich geschützt und gehütet werden mußte. Alles, was in dem Kampf um den besten Platz und den größten Gewinn nicht mithalten kann, hat das Nachsehen, Gewinn- und Machtstreben scheinen über alles Geistige zu herrschen; Religion und Kunst halten sich nur noch in verborgenen Winkeln: Diese dem Menschen in die Hand gegebene Waffe, der mißbrauchte „Speer“, muß wieder ins Heiligtum gebracht werden. Die Ich-Entwicklung bedeutet für die Menschheit die Freiheit, sich zum liebenden Individuum zu entwickeln, zugleich die beschriebene große Gefahr. Der Mißbrauch der menschlichen Möglichkeiten ist die Wunde, die der „Speer“ schlagen kann, und wofür Christus diese Wunde erhalten hat. Der Mensch verwundet sich durch sein Fehlverhalten zugleich selbst. Dies ist die Wunde des Amfortas. Aber indem sich der Mensch in derselben Freiheit seines Ichs mit Christus verbindet, der diese Krankheit auf sich nahm (Jes 53,4: Fürwahr, er trug unsere Krankheit und lud auf sich unsere Schmerzen. Luther 1964), heilt der „Speer“ zugleich. Die Wunden Christi sind die Heilung. Aber es sind zugleich die Wunden der Menschheit, die wiederum das Erlösungswerk Christi verursacht haben: O felix culpa! Diesen Zusammenhang zu erkennen, ist heute mehr denn je nötig, um die Wende zur menschheitlichen Entwicklung dieser Kulturepoche zu finden. Dies ist die Aktualität des „Speeres“.

Dazu gehört auch die Erkenntnis von der Zusammengehörigkeit von Gralesschale und Speer, was Meyer folgendermaßen ausdrückt: „In der Gralesschale will sich der Menschheit lauter Gnade mitteilen; mit dem Gralsspeer ist ihr etwas in die Hand gegeben, was im innersten Sinne mit ihrer Freiheit zusammenhängt. Denn die gleiche Kraft, die [...] Siechtum und Zerstörung bringt, kann - in Freiheit ergriffen - als Schöpfermacht des höheren Ich sich offenbaren.“ (S.274)

Neben dieser allzeit umkämpften theologischen Frage nach dem Verhältnis von Gnade und Werken gibt es auch noch einen politischen Aspekt, auf den Borchmeyer hinweist. Der Umgang mit dem Speer zeige Parsifal nicht als handelnden, sondern als leidenden Helden. Dieses Vorbild sei der zeitgenössischen westlichen „Kriegszivilisation“, wie Wagner es nannte, genau entgegengesetzt (Borchmeyer, S. 345; GS X, 239). Wagner habe in seinen letzten Lebensjahren eine entschiedene Friedensidee vertreten. Dies wurde im Nationalsozialismus offensichtlich völlig ignoriert, wie ja auch der gesamte „Ring“ fehlgedeutet wurde.

### „Ring“ und „Parsifal“

Nietzsche verabscheute bekanntlich „Parsifal“, durch den Wagner „vor dem Kreuz zusammengebrochen“ sei (Dahlhaus, S. 204; „niedergesunken“ bei Beckh S. 25). Wagner sei von seiner Idee des freien Menschen, die er im „Ring“ vertreten hatte, zu der Vorstellung des Christentums zurückgekehrt, daß der Mensch erlösungsbedürftig sei und die Erlösung in knechtischer Weise vom Erbarmen Gottes erwarten müsse.

Viel größer ist dagegen die Zahl der Autoren, die eine Verbindung zwischen „Ring“ und „Parsifal“ sehen, ja den letzten als eine Art Fortsetzung, ohne die Wagners Gesamtweltschau,

die er in seinen Werken bietet, unvollständig wäre. Zwischen „Parsifal“ und Wagners früheren Dramen waltet ein „werkübergreifender, mythologisch-symbolischer Beziehungszauber, der sich mit der Leitmotivtechnik vergleichen läßt“ (Dahlhaus, S. 334).

Nach Hastings (2011a) zeigen „Ring“ und „Parsifal“ die fortlaufende Geschichte der Bewußtseinsentwicklung; Parsifal vollendet, was Siegmund und Siegfried begonnen hatten (S. 126). Da Wagner lange voraus die Gesamtheit seiner Werke geplant hat, muß man davon ausgehen, daß der „Ring“ ohne „Parsifal“ eine Weltsicht böte, die nicht Wagners Vorstellungen entsprach. Da Nietzsche dies offensichtlich nicht bewußt war, muß man vielleicht den Schluß ziehen, daß er Wagner von Anfang an nicht richtig verstanden hat.

Meiner Auffassung nach wird der Titel „Götterdämmerung“ oft mißverstanden, und zwar in dem Sinne, daß damit das Ende der Götter gemeint sei, die entweder sterben, also in dem Brand Walhalls umkommen, oder jedenfalls völlig ihre Macht verlieren. Überhaupt werden in fast allen heutigen Deutungen des „Rings“ die vorkommenden „Götter“ als Menschen aufgefaßt. In anthroposophischer Deutung, für die das Buch von Hastings ein Beispiel ist, sind die Götter der griechisch-römischen Antike sowie die germanischen und keltischen, also die Götter der vierten nachatlantischen Kulturepoche, Wesen der Engelhierarchien. Die Ring-Tetralogie stellt den Ablauf der nachatlantischen Kulturepochen dar, die ihrerseits wiederum eine Spiegelung der Abschnitte der Erdentwicklung sind: „Das Rheingold“ entspricht dem Bewußtseinszustand der urindischen und urpersischen Epoche (zugleich, nach Steiner, auch der Spiegelung der allerersten, historisch und naturwissenschaftlich nicht erkennbaren Erdzustände, der polarischen und hyperboreischen), „Die Walküre“ entspricht der ägyptisch-chaldäischen Kulturepoche (entsprechend: der Spiegelung der lemurischen Zeit), „Siegfried“ entspricht der griechisch-römischen Kulturepoche (und enthält auch die Spiegelung der atlantischen Zeit), „Götterdämmerung“ der fünften nachatlantischen Kulturepoche, die mit der sogenannten Neuzeit begann, also unsere gegenwärtige Kulturepoche darstellt, wozu zu sagen ist, daß die Abschnitte im Ring nicht so säuberlich voneinander getrennt sind. Wesentlich ist, daß im ganzen Verlauf ein immer stärkeres Irdischwerden festgestellt werden kann, was zugleich auch eine Trennung des Menschen vom Göttlichen zur Folge hat: Während im „Rheingold“ nur Götter und andere Geistwesen vorkommen, sind es in „Die Walküre“ und „Siegfried“ Halbgötter, in der „Götterdämmerung“ vorwiegend nur Menschen, während die Götter im Hintergrund bleiben. Die zeitweise Trennung der Menschen vom Göttlichen wird bei Steiner als Voraussetzung für die menschliche Freiheit angesehen. Während die hellseherische Schau der spirituellen Welt für die Menschheit immer mehr schwand, erwachte die Menschheit gleichzeitig zu einem Bewußtsein von sich selbst und von der irdisch-materiellen Welt. Bewußtseinshelligkeit geht einher mit Verdunkelung der geistigen Welt. Dies ist die Götterdämmerung: Die menschliche Wahrnehmungsfähigkeit des Numinosen verfinstert sich, geht in einen Dämmerzustand bis zur völligen Finsternis und Unfähigkeit der Wahrnehmung über. Diesen Zustand fühlten die Menschen des vierten nachatlantischen Zeitraums nahen, daher entstand der in der Edda überlieferte Mythos von Ragnarök, der Götterdämmerung. In der griechischen Welt kam nach der Zeit der homerischen Götter die Philosophie mit dem Skeptizismus auf, den man als eine Art Schwanken zwischen dem Götterglauben und dem Zweifel daran auffassen kann. Auch die Tragödie steht schon mitten in diesem Konflikt (Hierüber findet sich viel bei Hübner in dem Abschnitt „Die griechische Tragödie als mythisches Ereignis“, S. 213-245. Schon die griechischen Philosophen haben den mythischen Hintergrund der Tragödie nicht mehr verstanden, wie er besonders S. 239ff. ausführt). Im Hellenismus gab es dann die Erscheinung der Götterburleske, was deutlich anzeigt, daß die Götter des Mythos in Zweifel gezogen wurden und keine Realität im Leben der Menschen mehr darstellten. Die in der Zeit aufkommenden Erlösungsreligionen sprechen von der Sehnsucht der Menschen nach göttlichem Schutz und Hilfe in spirituell dunkler Zeit. Siegfried ist ein Eingeweihter des vierten nachatlantischen Zeitraumes und zeigt daher viele

Merkmale des Nichtverstehens der geistigen Welt, von der er dann in der „Götterdämmerung“ vollständig getrennt wird und in völliger geistiger Nacht lebt.

Doch in dieser Geistesnacht der Menschheit, die auch so empfunden wurde, da Dämonen- und Todesangst die Menschen ergriff, Aberglaube und Zauberei sie ängstigte, erfüllte sich die Verheißung „Es wird ein Stern aus Jakob aufgehen“, da erschien der Aufgang aus der Höhle, das Licht der Welt, die Sonne um Mitternacht.

Deswegen ist die Götterdämmerung nicht das letzte Wort, es gibt fortan den Weg des christlichen Eingeweihten. Im Folgenden stelle ich einige Gemeinsamkeiten und wesentliche Unterschiede der Siegfried- und der Parsifalgestalt dar, in Anlehnung an Hastings, um aufzuzeigen, inwiefern Parsifal Siegfried fortsetzt.

Beide sind Söhne einer Witwe, die dann auch stirbt, sie also als Waisen zurückläßt. Sie wachsen in einem Wald auf, tragen verbergende „wilde Waldkleidung“ (Regieanweisung in „Siegfried“). Sie kennen ihre Herkunft nicht, also ihr Königtum kommt ihnen nicht von selbst zu, sie müssen es sich erwerben. Im Märchen „Die Goldkinder“ muß das eine Goldkind, als es in „die Welt“ geht, sich in Bärenfelle kleiden, seine ursprünglich goldene Natur, die noch aus dem paradiesischen goldenen Zeitalter stammt, verbergen. Auffällig oft kommt im Umkreis Siegfrieds ein Bär vor. Beide müssen als reine Toren geistig auf sich selbst stehen, das ehemalige spirituelle Wissen der Menschheit ist ihnen geschwunden.

Beide werden zu einer „Höhle“ geleitet, in der sich etwas Wertvolles befindet, ein Schatz, das Kostbarste der Welt. Doch welcher Unterschied besteht in den Umständen, unter denen dies geschieht: Siegfrieds Weg führt durch einen verwunschenen gefährlichen Wald, Parsifal durchschreitet feierlich den heiligen Wald im Gralsbezirk, Siegfrieds Weggeleiter will ihn in den Tod führen, Parsifals Leiter zum Quell des Lebens. Der Schatz in der Höhle, der Nibelungenhort, hat nach Wagners eigener Auffassung eine Beziehung zu dem in der Gralsburg-Höhle aufbewahrten Gral. In der Schrift „Die Nibelungen“ von 1848 gibt es ein Kapitel mit der Überschrift „Aufgehen des idealen Inhalts des Hortes in den 'heiligen Gral'“. Das Ringen um den Nibelungenhort wird zum Streben nach dem Gral. Im „Rheingold“ sind idealer und realer Inhalt des Goldes am Beginn noch nicht geschieden, sie befinden sich noch im mythisch einheitlichen Urzustand (Nach Hübner ist die Einheit des Ideellen und Materiellen der Hauptwesenszug der Ontologie des Mythos.). Erst durch das Schmieden des Rings, durch das das Gold verdinglicht wird, wird die Trennung von Ideellem und Realem vorgenommen, was bedeutet, daß die „ideale“ Bedeutung mißachtet und zum Machterwerb mißbraucht wird. Der ideale Inhalt des Goldes geht in den Gral über (Borchmeyer, S. 333f.). Den Mißbrauch des „Goldes“, das Zerschneiden der Urinheit und alle daraus folgenden unheilen Zustände der Welt, werden im Ring aufgezeigt. In „Parsifal“ ist es noch Klingsor, der geistige Kräfte in unredlicher Art einsetzt und durch sie den Gral an sich reißen will, seine Gestalt ist sozusagen eine Abkürzung aller im Ring vorkommenden Widersachermächte und -gestalten, aber im Gegensatz zu Siegfried verfällt Parsifal nicht seinen Verführungen, sondern bannt sie im Zeichen des Kreuzes. Siegfried ist zwar auch rein, d. h. er besitzt keine Gier nach Mißbrauch des Goldes, aber unwissend: Er weiß mit dem Gold nichts anzufangen und macht sich auch die Bedeutung des Ringes nicht klar, geht geradezu leichtsinnig damit um.

Siegfried und Parsifal sind beide Helden. In der Mysteriensprache bedeutet „Held“ Eingeweihter. Siegfried stellt eine typische Eingeweihtengestalt der vierten und beginnenden fünften nachatlantischen Kulturepoche dar. Entsprechend der größer werdenden menschlichen Selbständigkeit waren solche Eingeweihten oft ohne Anleitung und begingen aus diesem Grund viele Fehler. Siegfrieds Aufwachsen bei Mime, der ihm jegliches Wissen von einer höheren geistigen Welt vorenthalten will, zeigt dies sehr deutlich. Hastings nennt Siegfried einen „mißleiteten Helden“ (a misled hero, S. 53) und bemerkt, daß es diese niedere Natur Siegfrieds war, die Hitler verehrte (2011a, S. 53, Anm. 15: „It is Siegfried's lower nature that Hitler tended to praise.“).

Hastings führt nun aus, daß Siegfrieds Einweihung aufgrund mangelnder Weisheit

unvollständig geblieben ist, so daß ihm wesentliches Wissen fehlt, aufgrund dessen er später den Manipulationen des Alberichgeistes verfallen kann (vor allem in den Kap. 7-9, S.75ff.). In der Situation der „Höhle“ sind Siegfried und Parsifal noch vergleichbar: beide bewähren sich schlecht: Parsifal stellt die Mitleidsfrage an Amfortas nicht, Siegfrieds Fehler ist es nach Hastings, daß er Fafner tötete anstatt ihn zu zähmen. Siegfried merkt selbst, als es zu spät ist, daß Fafner tiefes Wissen besitzt, das er nun nicht nutzen kann, da Fafner im Sterben liegt. Einweihungen sollten zu jeder Zeit Einzelne fähig machen, den Bewußtseinschritt, der gerade vollzogen werden mußte, nach langen und entbehrungsreichen Vorbereitungszeiten als Vorläufer, Vorbilder und Lehrer der übrigen Menschen zu tun. Im Falle Siegfrieds wäre es um die Entfaltung des wachen Ich-Bewußtseins gegangen. Auf ihm als dem Freien ruhte ja alle Hoffnung Wotans. Als Bilder für das wache, „scharfe“ denkerische Bewußtsein stehen scharfe Waffen wie Schwert und Speer, doch Siegfried vermag diese Waffen noch nicht richtig zu handhaben. Dies zeigt sich erstens im Umgang mit dem Speer. Siegfried zerschlägt Wotans Speer. Dieser kann ihm daher nicht zur Verfügung stehen, wohingegen Parsifal den Speer gewinnt. In „Götterdämmerung“ wird noch deutlicher, daß Siegfried der Umgang mit der Waffe, also dem Ich, noch nicht richtig gelingt. Sein Ich ist noch so schwach, daß er der vollständigen Manipulation Hagens verfällt. Sein „Schwert“, von dessen eigenhändigem Schmieden er gerade noch zu Hagen gesprochen hatte, spielt kurz darauf keine Rolle mehr. Schon bei Brünnhilde hing es ja nur an der Wand. Siegfrieds Tod erfolgt durch den ihm scheinbar überlegenen Hagen, ohne daß er die Möglichkeit einer Verteidigung hat. Hagen ist Siegfried in seinem Mißbrauch der Ich-Kräfte zu selbstsüchtigen Zwecken überlegen, da dieser nicht in der Lage ist, Hagens Wesen zu erkennen. Erst im Sterben wird Siegfried wissend: Er kann daher diese endlich gewonnene Weisheit nicht mehr in ein Erdenwirken einfließen lassen, während Parsifal sein Wirken als Gralskönig erst beginnt.

Noch deutlicher ist der Unterschied zwischen Siegfried und Parsifal in der Begegnung mit der Frauengestalt (auf den Unterschied zwischen Brünnhilde und Kundry gehe ich hier nicht ein). Die Begegnung mit der Frauengestalt kann zugleich die Begegnung mit dem höheren Selbst, der weiblichen Seite des eigenen Ichs, gesehen werden. Brünnhilde als geistiges Wesen wird von Siegfried nicht erkannt. Hastings schreibt, daß Siegfried sich bei Brünnhilde in der geistigen Welt befand – das Durchschreiten des Feuers ist ein Bild für diesen Übergang -, diese aber nicht als solche erkannte, sondern für materiell hielt. Dies sei eine Folge der unvollständigen Einweihung. Wie Amfortas macht er deswegen falschen Gebrauch von der Sexualität und zieht Brünnhilde in die irdische Verstrickung mit hinab. Ihre Hinweise auf ein Einswerden im Geiste lehnt er alle ab. Sie sieht sehr genau die Verbindung von Sexualität und Tod und Verdunkelung der geistigen Welt. Den Schluß von „Siegfried“ halte ich daher keineswegs für ein glückliches Ende, bei dem sich zwei Liebende gefunden haben. Siegfried meint dies, aber Brünnhilde weiß es besser: *„Lachend muss ich dich lieben; lachend will ich erblinden; lachend lass uns verderben – lachend zu Grunde geh'n! ... Götterdämmerung, dunkle herauf, Nacht der Vernichtung, neble herein [...] Er ist mir ewig, ist mir immer, Erb' und Eigen, Ein und All': leuchtende Liebe; lachender Tod!“* (Burghold, S. 261f.) Anders als die viel geschmähte Eva ist es hier der Mann, der das Weibliche hinabzieht. Bei Parsifal ist es umgekehrt: Er wird wissend durch den Kuß, ihm geht der ganze Zusammenhang vom Fall der Menschheit und der Erlösung auf und zieht das Weibliche hinan. Dieses wird dann führend (vgl. Abschnitt Höllenrose- Herodias- Gundryggia-Kundry); sie entwickeln sich also aneinander, während Siegfried und Brünnhilde in die schreckliche Gefahr geraten, einander völlig zu verlieren.

Die Vorläufigkeit des Geschehens im „Ring“ zeigt sich vorrangig am Umgang mit dem Bösen. Dies ist nicht erstaunlich, da dies als eine Hauptaufgabe erst des fünften nachatlantischen Zeitraums gesehen wird, der im „Ring“ zwar mit allen Auswüchsen des Bösen gezeigt wird, aber noch nicht mit dem Weg zu einer Lösung. Alberich und seine irdische Verkörperung Hagen sind Bilder für das Wesen Ahrimans. Hinweise sind die von ihnen ausgehende Kälte, die Fahlheit des Angesichts Hagens, das frühe Altern und das Fehlen



jeglicher Freude. Hagen ist Meister der Manipulation, der nicht nur schwache Naturen wie Gunther und Gutrune verfallen, sondern auch Siegfried (vgl. Allegories Kap. 9: The Manipulation of Siegfried, S. 105ff.). Perschmann geht der Frage nach, wie das geschehen kann und sieht die Antwort darin, daß der Vergessenstrank tatsächlich eine Droge war. Er sieht zwar auch die mangelnde Weisheit bei Siegfried, nimmt aber nicht eine unvollständige Einweihung als Ursache an. Hier stellt sich auch die Frage der Verantwortlichkeit Siegfrieds für sein Versagen.

Der christliche Eingeweihte, dem das Wissen um die Heiltümer des christlichen Glaubens anvertraut wurde, Amfortas, der Gralskönig, erkennt das Böse zwar, geht aber falsch damit um. Sein Fehler ist, das Böse direkt anzugreifen, während der richtige Weg ist, das Gute in sich zu entwickeln (Mikisch). An einer Stelle in „Parsifal“ ist dies ausgedrückt: Als Kundry den zusammengebrochenen Parsifal, der sie kurz zuvor angegriffen hat, mit Wasser erfrischt, bemerkt Gurnemanz: „*So recht! So nach des Grales Gnade; das Böse bannt, wer's mit Gutem vergilt.*“ (Pahlen, S. 49) Nach Hastings geht es um die Verwandlung des Bösen, nicht um seine Vernichtung. Es stellt sich die Frage, was mit „Klingsor“ geschieht. Daß Klingsors Reich am Ende des zweiten Aufzugs vergeht, ist meiner Auffassung nach Bild für einen Erkenntnisvorgang im Innern Parsifals und Kundrys. Sie erkennen die Nichtigkeit des Vergänglichen, für das der Zaubergarten ein Symbol ist, stellvertretend für „alle Blendkräfte des Erdenlebens“ (Perschmann, Parsifal, S. 75). Wenn man dagegen Klingsor als Vertreter eines menschlichen Strebens auffaßt, so kann er nicht vollkommen böse sein, wie kein Mensch nur gut oder nur böse ist. Und tatsächlich gibt es zumindest eine Stelle, durch die noch ein leichter Hoffnungsschimmer durchscheint, der durch die Musik vermittelt wird. Bei der Textstelle der Gurnemanz-Erzählung im ersten Aufzug „*doch wollt' er büßen nun, ja heilig werden*“ (Pahlen, S. 33) erklingt „ein kurzes, sehnsuchtsvolles Dur-Licht (Perschmann, Parsifal, S. 74). Im „Ring“ bleibt das Böse unverändert. Alberich überlebt (nach den meisten Deutern, nicht nach Perschmann, Die optimistische Tragödie), ohne irgendeine Einsicht oder Verwandlung. Die endliche Verwandlung des Bösen wird auch als Apokatastasis *ton panton* (die Wiederbringung aller Dinge) verstanden.

Als Apokatastasis *ton panton* versteht Perschmann den Schluß des „Rings“, die Wiederherstellung aller Dinge in dem Sinne, daß der heile Anfangszustand der Welt wiederhergestellt ist. Dies ist auch das Verständnis dieses Ausdrucks in der vorchristlichen antiken Philosophie, während die Wiederherstellung bzw. Allerlösung oder Allversöhnung im christlichen Sinne das Erreichen eines neuen Zustandes meint (Wikipedia s. v. Apokatastasis). So faßt es auch Hastings auf: Die Rückkehr zum paradiesischen Anfangszustand ist nicht das erstrebte Ziel der Weltentwicklung, sondern seine Höherentwicklung. Mir erscheint die Apokatastasis (oder auch genannt: Apotheose) in der Schlußszene der „Götterdämmerung“ samt dem Nachspiel eher als ein Hoffnungsbild: Das Zeichen der Liebe erscheint (das Liebesmotiv), aber die große Verwandlung hat noch nicht stattgefunden. Das Gold ist zwar gerettet, kann aber noch nicht genutzt werden. Brünnhildes Rettungstat muß erst in Zukunft wirksam werden.

Die vollständige Apokatastasis erfolgt in der letzten Szene von „Parsifal“: Das Unheil der Trennungen wird aufgehoben. Das Leben zieht wieder im Schädel (Knochen) ein, die Lebenskräfte des Grals erlösen das Gebein vom Tode, der Baum des Lebens spendet seine Kraft, der Auferstehungsleib bildet sich. Bei Wolfram steht der Ausdruck „Wunsch vom Paradeis“: Meyer deutet dieses als Lebensbaum. Auch das Mysterium des Phönix als Bild der Auferstehung kommt in der Karfreitagsbelehrung vor (9, 469): „Von des Steines Kraft der Phönix verbrennt, daß er zu Asche wird: Die Asche aber gebiert ihm neues Leben (Vers 8ff.); Solche Kraft dem Menschen gibt der Stein, daß ihm Fleisch und Bein deutlich Jugend empfängt (Vers 25ff.).“ Das Wesentliche der Gralswirkung ist die Auferstehung des Fleisches, die Verwandlung des physischen Leibes (Der ganze Zusammenhang bei Meyer, Zum Raum, S. 48-53).

Hübner schreibt über den Schluß des „Parsifal“: „Anders ... als im ‚Ring‘ wird hier die vom

Mysterium der Liebe durchdrungene Weltordnung nicht im Numen der Musik nur vorbedeutet, sondern sie wird in der Schlußszene des Werkes zum unmittelbaren *Ereignis*.“ (S.440)

Auch die im „Haupt“ in Todesstarre liegenden Denk- und Weisheitskräfte werden durch die Wirkung des Grals erlöst, es entsteht lebendiges Denken. Mit diesem Aspekt der Erlösung befaßt sich M. Mosmüller: „Das Loslösen des Denkens aus dem physischen Sein ist Meditation auf dem Weg zu Christus. Es ist das Suchen nach dem Heiligen Gral. Es ist [...] nicht ein Vermeiden des Denkens, sondern *Umwandlung* dessen. [...] Man verlässt das Denken nicht, sondern man knetet, massiert es. Es muss die physische Steifheit verlieren und wieder die Geschmeidigkeit bekommen, die zum Geist passt.“ (S. 35)

Ein Bild für die Heilung des Ichs erscheint am Schluß: Dem Speer entfließt heiliges Blut, es wird ähnlich dem Blut Christi im Kelch, das Ich wird Christus ähnlich: „*Der deine Wunde durfte schließen, ihm seh ich heil'ges Blut entfließen in Sehnsucht nach dem verwandten Quelle, der dort fließt in des Grales Welle!*“ (Pahlen, S. 157) Dazu muß man wissen, daß in geheimwissenschaftlichem Sinn das Blut der physische Träger des Ichs ist. Die Ich-Kraft des Speeres, das „Blut“, wird eins mit dem Blut Christi im Kelch. Diese Deutung des blutenden Speers gehört auch zu Wagners Sondergut, denn bei Wolfram wird die vom Blut des Anfortas tiefende Lanze als Zeichen der Trauer gezeigt.

Das Gold des Anfangs, nach Perschmann (Optimistische Tragödie) die Entwicklungspotenzen der Welt, hat sich in den Gral verwandelt, das Bild und die Wirklichkeit Christi, in mythischer Einheit Gegenwart und Zukunft zugleich, der als Haupt die Glieder nach sich ziehen will, das A und O.

### Erlösung dem Erlöser

„Parsifal“ endet mit den Worten „*Höchsten Heiles Wunder! Erlösung dem Erlöser!*“, gesungen von „Stimmen aus der mittleren sowie der obersten Höhe, Knappen und Ritter“ (Pahlen, S. 157). Sie beenden nicht nur dieses Bühnenwerk, sondern sind überhaupt die letzten Worte der gesamten zusammenhängenden Reihe, haben also ein gewisses Gewicht für die gesamte Deutung. Allerdings sind sie dermaßen unerwartet und ungewöhnlich, daß sie, will man sie nicht einfach unerklärt stehenlassen, immer wieder Anlaß zu verschiedenen Deutungen gegeben haben.

Geck, der sie als „enigmatisch“ und „kryptisch“ bezeichnet, bespricht diese verschiedenen Deutungen (S. 327ff.). Sie gehen von der Frage aus, wer überhaupt mit „Erlöser“ gemeint sei. Wagner könne sich selbst damit gemeint haben, so eine Erklärung, es könne Amfortas gemeint sein, Parsifal, oder, das Nächstliegende, „der“ Erlöser, Christus.

Obwohl tatsächlich sowohl Amfortas als auch Parsifal von ihren Irrtümern und Leiden erlöst sind und sie gegenseitig, wie ausgeführt, zu dieser Erlösung jeweils auch beigetragen haben, so spricht eine Stelle aus dem zweiten Aufzug doch eindeutig dafür, daß mit dem Erlöser der „Heiland“ gemeint ist. Warum der Name Christi in „Parsifal“ nicht erwähnt wird, das kann man sich zu Recht fragen. Die Stelle lautet, als sich Parsifal nach Kundrys Kuß an sein Erlebnis in der Gralsburg erinnert: „*Es starrt der Blick dumpf auf das Heilsgefäß [...] Des Heilands Klage da vernehm' ich, die Klage, ach! Die Klage um das entweihete Heiligtum: 'Erlöse, rette mich aus schuldbefleckten Händen!' So rief die Gottesklage furchtbar laut mir in der Seele.*“ (Pahlen, S. 111)

Die meisten Autoren sehen die Entweihung des Heiligtums nicht so sehr im Fehlverhalten des Amfortas, sondern in der Unnatürlichkeit, Unmenschlichkeit und Verdorbenheit der Gralsritterschaft. Im Gegensatz zur Gralsgemeinschaft bei Wolfram sei die Gralsritterschaft bei Wagner als Orden esoterisch-selbstsüchtiger, mitleidsloser Parasiten charakterisiert, die aggressiv-anklagend gegenüber Parsifal und Kundry im ersten Aufzug und gegenüber Amfortas im dritten Aufzug auftreten (Zimmermann). Von ihrem „falschen“ Zölibat und ihrer

– wirklichen oder vermeintlichen - Frauenfeindlichkeit war schon die Rede. Für Wapnewski sind sie unter anderem wohl der Grund, „Parsifal“ als „zutiefst un-menschliches, sinnenfeindliches, frauenfeindliches [...] Spektakel“ abzulehnen (zitiert bei Geck, S. 331), so als befürworte und verherrliche Wagner diese Haltungen, während die meisten annehmen, daß Wagner im Unheilszustand der Gralsritterschaft den erstarrten, dogmatisch verknöcherten Zustand des Christentums seiner Zeit darstellen wollte. Dies wird unterstützt durch Aussagen Wagners selbst, als er von seiner Vorstellung eines von aller „alexandrinisch-judaisch-römisch despotischen Verunstaltung gereinigten und erlösten, unvergleichlich erhaben einfachen Erlösers“ sprach (Zitat bei Geck, S. 327).

Anders sieht es Mikisch. Er stellt in seinem Gesprächskonzert als erstes heraus, daß er, entgegen allen heutigen Deutungen und Regiekonzepten, die Gralsritterschaft für einen spirituellen Orden hält, deren Mitglieder ihr Karma abgetragen haben und dennoch weitere Inkarnationen eingehen zum Dienst an der Welt. Dies sieht er u. a. an der Stelle „zu wirken des Heilands Werke“ (Pahlen, S. 67). Trotz der hohen Sendung der Gralsritterschaft ist sie nicht frei von Fehlern und Irrtümern. Der Heiland wird erst von seinem Leiden erlöst, wenn die Menschen gelernt haben, das Böse durch Ertragen auszuhalten, statt es zu bekämpfen. Solange dies nicht erreicht ist, dauert die Wunde Christi fort. Diese sei im Abendmahlsmotiv durch die kleine Sekunde zum As und die Rückkehr auf das G und die darauf folgende abfallende Quinte dargestellt. Amfortas leidet, wie schon dargestellt, an derselben Wunde, aber aus selbstsüchtigen Gründen, sodaß sein Leiden durch eine unreine Quinte in der Variante desselben Motivs dargestellt sei. Die Neigung zur strengen selbstherrlichen Dogmatik sieht auch er im Glaubensmotiv des Vorspiels ausgedrückt. Doch beides, die Fehlhaltungen der Gralsritter und das Versagen des Amfortas, sind seiner Auffassung nach Fehler und Irrtümer, die in einem Lernprozeß überwunden werden müssen und können, auch wenn dieser in einem langen Weg bestehen wird. Soweit Mikisch.

Dieser Lernprozeß ist ein spiritueller Weg, der nicht ohne Hindernisse und Gefahren für das geistige Leben ist. Gralskönig und Gralsritter sind ja schon hohe Eingeweihte, denen Widersachermächte sich daher in massiver Weise in den Weg stellen. Klingsor ist kein geringer Gegner. Nach Mikisch hatte er eine hohe Stufe erreicht, als er noch darauf hoffte, Gralskönig werden zu können. Mangelnde Demut ließ es ihn nicht ertragen, der Zweite zu bleiben. Seine gewaltigen spirituellen und magischen Fähigkeiten stellte er fortan in den Dienst des Bösen. Das Versagen des Amfortas an einem solchen Gegner ist also nachvollziehbar und ist, als Bild für jeden Gralssucher genommen, Ausdruck einer realen Gefahr, die auf dem Weg droht. Man könnte es auch so verstehen, daß Klingsor im eigenen Inneren droht. Mangelnde Demut ist ein Hauptgrund, auf dem geistlichen Weg nicht weiterzukommen: Wer sich selbst erhöht, wird erniedrigt (Matth 23, 12).

Der Zustand der Gralsritterschaft ist auch bei Wolfram bedenklich, was sich z. B. daran zeigt, daß keine Kampfspiele und Feste abgehalten werden. Was sind Unterschiede des „Parsifal“ zu Wolfram? Ein Unterschied ist die gesteigerte Darstellung des erstarrten, hoffnungslosen Zustandes, der auf der Gralsburg insbesondere nach Parsifals Weggang herrscht und den Gurnemanz im dritten Aufzug beschreibt. Amfortas weigert sich, den Gral zu enthüllen, dessen Speisung die Ritter nicht mehr erhalten können und was auch zum Tod Titurels geführt hat. Bei Wolfram kommt diese Verweigerungshaltung des Amfortas nicht vor, er wird dort vor den Gral getragen. Von einer Verhüllung des Grals ist auch gar nicht die Rede, es erfolgt keine Enthüllung durch den Gralskönig.

Diese Unterschiede zeigen meiner Auffassung nach die fortschreitende Not durch die Jahrhunderte, die die „Erlösung des Erlösers“ immer dringlicher werden ließ. Bei Borchmeyer fand ich den Hinweis, daß die Vorstellung des „salvator salvandus“ (der zu erlösende Erlöser) auf die Gnosis zurückgehe (S. 331). Nach dieser Vorstellung hat sich Gott in die Welt, in seine Schöpfung hinein verborgen, verhüllt, und wartet auf die Erlösung von diesem Zustand (vgl. „Blackwell Reference online“. Auch Steiner spricht oft über den in der Welt verborgenen und auf Erlösung harrenden Gott. So stellt er in dem Vortrag „Richard Wagner und die Mystik“

dar, wie göttliche Wesenheiten bei der Schöpfung sich aus dem Geistigen herunturbewegten und ihr Wesen in den Weltstoff einströmen ließen, und wie es dann in den Menschenseelen zu einem Bewußtsein von ihnen kommt, diese Erkenntnis also gleichsam eine Auferstehung dieser Wesen sei. Eine Darstellung dieses Vorgangs sei das Osiris-Drama, ein wesentlicher Inhalt der ägyptischen Einweihung.)

Diese also bereits bekannte Vorstellung nahm seit Beginn des neuzeitlichen Denkens eine ganz andere Brisanz an: Gott in der Natur wurde immer verborgener, die Natur wurde im Denken der Menschheit entgöttlicht, das Geheimnis des Lebendigen immer mehr verkannt und mißachtet.

Ähnliches geschah mit dem „Gral“: Wurde um das wahre Wesen Christi schon in den christologischen Streitigkeiten der Spätantike gerungen, rückte es dem neuzeitlichen Menschen immer ferner, die Glaubensinhalte wurden zu dogmatischen Sätzen, die geglaubt werden mußten (auch im Protestantismus), aber angeblich nicht verstanden werden konnten. Ein solcher vom Verstand abgetrennter „Glaube“ konnte und kann dem Menschen kein Leben geben, im Bilde gesprochen: Der Gral bleibt verhüllt und speist die Menschen nicht mehr. Im Mittelalter, um auf den Vergleich mit Wolfram zurückzukommen, war, vor allem durch den keltisch-germanischen Einschlag, vielen Menschen die unmittelbare Wahrnehmungsfähigkeit des Numinosen noch gegeben, der „Gral“ war noch nicht verhüllt, wenn auch nicht für alle sichtbar (Feirefiz sieht ihn nicht).

„Erlösung dem Erlöser“ bedeutet also vieles, läßt sich nicht durch eine kurze Aussage erklären. Der Erlöser hat sich um der Freiheit der Menschen willen in ihre Hände begeben, um der menschlichen Freiheit willen ist er allen Mißverständnissen und Verdrehungen seiner Botschaft ausgesetzt. „Parsifal“ zeigt einige der Gefahren auf, in die die Heilstat Christi kommen kann, durch Mißbrauch spiritueller Fähigkeiten zur Machtausübung wie in der Gestalt Klingsors, durch offene Ablehnung wie durch Herodias, mangelnde Unterscheidungsfähigkeit der Geister, Selbstüberschätzung und Verführbarkeit, wie man an Amfortas sieht, durch Erkenntnismängel der Lehrenden, wie uns Gurnemanz zeigt, und durch Unwissenheit und mangelnde Liebeskraft, wie am jungen Parsifal zu erkennen. Man kann alle Figuren des Mysterienspiels als Kräfte auffassen, die im Inneren des spirituell Suchenden vorhanden sind und um seine Geistseele ringen. Parsifal, dessen Liebeskraft und Wissen sich entfalten, geht voran. Seine Liebes- und Erkenntnisfähigkeit lassen den Klingsor im Inneren überflüssig werden, Kundry den Heiland finden, Amfortas von der Wunde genesen, Gurnemanz an Erkenntnis zunehmen. Das Schlußbild zeigt sie vereint um den Gral, der nun wieder seine Wirkung entfalten kann. Mit dem mitleidig-liebend gewordenen, wissenden und im heiligen Wasser gereinigten Menschen hat sich Christus verbunden.

## Die Enthüllung des Grals

Parsifals letzte Worte sind:

*„Oh! Welchen Wunders höchstes Glück! - Der deine Wunde durfte schließen, ihm seh' ich heil'ges Blut entfließen in Sehnsucht nach dem verwandten Quelle, der dort fließt in des Grales Welle! Nicht soll der mehr verschlossen sein: Enthüllet den Gral, öffnet den Schrein!“* (Pahlen, S. 157)

Zimmermann bemerkt zu Recht, leicht kritisch, daß die Stelle „Nicht soll der mehr verschlossen sein“ die Selbstaufhebung eines Mysterienkultes darstelle, die allzugängliche Offenbarung, wie sie am Ur-Karfreitag geschehen sei. Wie man auch der Schrift Rudolf Steiners „Das Christentum als mystische Tatsache und die Mysterien des Altertums“ entnehmen kann, stellte die Kreuzigung Christi und zuvor schon die Auferweckung des Lazarus eine Mysterienveröffentlichung dar. Das zuvor nur „esoterisch“, im Geheimen erfolgende Einweihungsgeschehen, die geheime Präfiguration von Tod und Auferstehung

Christi, wurde durch Christus „exoterisch“, das heißt, allen Menschen sichtbar gemacht. Die Zeiten, in denen nur Einzelne Zugang zu diesen Geheimnissen hatten, sollte vorbei sein. Zimmermanns leise Kritik ist also, warum Wagner etwas, was schon immer als etwas Wesentliches im Christentum enthalten war, erneut darstellt. Das Bild des nun immer enthüllten Grals zeige etwas Bekanntes nur in neuer Form.

Ich bin der Auffassung, daß gerade der Unterschied zu Wolfram (also Wagners „Sondergut“) wieder auf etwas Wichtiges hinweist, das gerade in unsere Zeit gehört. In den mittelalterlichen Epen ist der „Gral“ zwar nicht „verhüllt“ für die Gralsgemeinschaft, doch durch die okkulten Bilder, deren sich die Erzählungen bedienen, für andere „verborgen“. Dies kann man mit der Gefahr erklären, in die vermeintliche Ketzer und damit ihr Wissen durch die Inquisition gerieten. Sollte solches Wissen mitgeteilt werden, konnte dies nur durch verschlüsselte Texte geschehen. Wagners Formulierung „*Nicht soll der mehr verschlossen sein*“ (KA, S. 265) scheint mir auf die Bedeutsamkeit der Gralsenthüllung in unserer Zeit hinzuweisen, also die Möglichkeit und spirituelle Notwendigkeit diese Bilder zu entschlüsseln. Der Grund der noch heute bestehenden Verhüllung ist ein anderer: Es ist eher ein Nicht-sehen-Können, eine Blindheit gegenüber dem Spirituellen, die die Menschheit der Neuzeit in nie dagewesenem Maß ergriffen hat. Die Notwendigkeit, diese Verhüllung von den Menschen zu nehmen, scheint Wagner zu ahnen. Es ist kein Zufall, daß am Ende des 19. Jahrhunderts auf das ständige Offensein des Schreins hingewiesen wird, wenige Jahre, bevor durch Steiner die Inhalte der christlichen Mysterien in verstandesmäßiger Sprache zugänglich wurden und damit die Möglichkeit, sie von dem rein dogmatischen Für-wahr-Halten einerseits und dem rationalistischen Unverständnis andererseits zu erlösen. Diese Notwendigkeit wurde eben von vielen Menschen gespürt oder sogar klar gesehen. (Nach Steiner begann 1879 das michaelische Zeitalter, das das vorhergehende gabrielische Zeitalter ablöste. Virginia Sease schreibt darüber, daß das gabrielische Zeitalter noch ein solches der Geheimnisse war, was sich daran zeigte, daß Wissen in Geheimgesellschaften zurückgehalten wurde. Steiner habe damit gebrochen, indem er das bis dahin geheime Wissen in seinen Schriften veröffentlicht und auch über die größten Mysterien in öffentlichen Vorträgen gesprochen hat, denn: „Zu Michaels Zeitalter gehört die Offenbarung, das heißt, alles wird der Menschheit zugänglich.“ Sease 2002, S. 146f.) So ist es auch kein Zufall, daß das Wort von der Gralsenthüllung am Schluß des Werkes steht, sozusagen als Verweis auf Kommendes: Wagner selbst verhüllt ja auch noch, indem er sich in seinen Texten des Mythos und der Mysteriensprache bedient. Verhüllung und Enthüllung zugleich ist die Musik. Für diejenigen, die kein Bedürfnis nach Enthüllung haben, sind Wagners Werke kulturelle Ereignisse, an denen sie sich erfreuen, denjenigen, die sich nach tieferem Wissen sehnen, ist eine Möglichkeit in Wagners Werken gegeben. Hübner spricht davon, daß die Musik „den modernen Menschen mit ihrem unsäglichem Zauber und der Fülle ihres Gefühlsausdrucks zum Sakralen geradezu verführen“ wolle (S. 458). Hastings ist der Auffassung, daß Wagners Werke nur mit Hilfe von spirituellen Lehrern gedeutet werden können: „*The Ring and Parsifal are too esoteric to be interpreted without reference to the work of esoteric scholars*“ (Allegories, S. 123).

## Ritual und Musik

So bezieht sich Hastings auch auf Aussagen Steiners über Wagners Musik, vor allem die des „Parsifal“: Seine Musik ist tief und heilig und hat einen tiefen Einfluß auf die Seele, auch wenn sie sich des Inhalts nicht bewußt wird. Die Musik ruft heilende Wirkungen im Ätherleib hervor. Ihre Schwingungen und Rhythmen bewirken Reinigungen, die auf den Empfang der Mysterien des heiligen Grals vorbereiten. Die Sprache ist nicht in der Lage, höhere Bewußtseins Ebenen auszudrücken, sondern Töne in den Händen eines geeigneten Komponisten. (Esoteric aspects, S.1; Diese Bemerkungen gehen zurück auf Steiners Vortrag

„Das Gralsgeheimnis im Werk Richard Wagners, Landin, 29. Juli 1906. In: Das christliche Mysterium, GA 97; vgl. auch die übrigen Aufsätze Steiners zu „Parsifal“). In demselben Vortrag, aus dem diese Darstellung genommen ist, bemerkt Steiner auch, daß der Hauptunterschied zwischen Wolframs „Parzival“ und Wagners „Parsifal“ die Musik ist. Im Mittelalter, als die Menschen noch weitgehende spirituelle Wahrnehmungsfähigkeiten gehabt haben, habe der Text genügt, um den geistigen Gehalt der Erzählung zu verstehen, im 19. Jahrhundert sei dazu die Musik nötig gewesen.

Die Geheimnisse des heiligen Grals müssen also besonders in der Musik zu erkennen sein. So schwierig es ist, will ich doch den Versuch machen, dies besonders an einigen Stellen zu verdeutlichen, mit denen sich die nachfolgenden Abschnitte befassen: Die drei Hauptthemen - Bericht des Gurnemanz - Verwandlung - die Mysterien in der Gralsburg - Der neue Gralskönig – Die Schlußszene. Es sind Stellen, in denen die Musik sozusagen das Ritual darstellt, mit ihm eins wird und den Mithörenden, Mitfühlenden und Mitdenkenden zum Teilnehmer des „Bühnenweihfestspiels“ machen. In diesem Zusammenhang bin ich unendlich dankbar für die Aufschlüsse, die ich vor allem von Stefan Mikisch und Wolfgang Perschmann erhalten habe. Ihre Darstellungen sind dazu angetan, den in der Musik noch verhüllten, durch die Musik gefühlsmäßig wahrgenommenen Gral auch dem denkenden Bewußtsein zu enthüllen.

Als Einleitung möchte ich hier die Charakterisierung der Parsifal-Musik durch Hans Zimmermann in vollständigem Zitat anführen, da ich diese in der ihm eigenen Sprache ganz unvergleichlich finde:

„Es geht, wenn ich Wagners im 'Parsifal' verborgene Intentionen richtig erahne, vor allem darum, eine Art Substanz sinnlich erfahrbar zu machen, eine sehr feine Materie gewissermaßen, feiner als Luft und Feuer, so licht-transparent und in sich strahlend wie eben selbst diese beiden 'feinsten Elemente', aber bewegbar und formbar wie andere Substanzen auch, also erfahrbar, und zwar erfahrbar als die Substanz, die durch die Musik fließt und in ihren Dissonanzen geknetet, in ihren Melodien gestaltet, in ihren harmonischen Spannungsknoten und Lösungs-Atemzügen strukturiert wird.

Verwandt ist diese Substanz einerseits mit der, die sich in transparenten Lichterscheinungen etwa der Morgenröte, der Gestirne, der Flammen, gleißender Wolken zeigt; andererseits mit der Substanz, die sich in den Lebensrhythmen und den frühlingshaften Entfaltungsvorgängen aller Pflanzen und Tierkeime ausformt.

Die Brücke bzw. analogisierende Verbindung von der Substanz, die in der Musik fließt, zu der, die in Sternen, Wolken und Flammen gleißt, wird im Lichtglanz der Gralsenthüllung aufgezeigt.

Die Verbindung der Musik-Flüssigkeit zu der des Lebensstromes findet sich im Inhalt der dazu gesungenen bzw. im Motiv mitgedachten Worte 'Nehmet hin meinen LEIB, nehmet hin mein Blut...', aber auch zuvor schon im 'schreitenden' Herzens-Pulsschlag der szenischen Verwandlung im ersten Akt, bis hin zu den Paukenschlägen der Ankunft in der Gralsburg. Also hat man mit diesen beiden Anbindungen drei Aspekte, drei Differenzierungen oder Sinneskanäle einer überaus feinen Substanz, die in Musik, Licht und Lebenshingabe erfahrbar wird, die gleichsam durch den Gehörssinn, den Gesichtssinn und das Pulsieren des eigenen Blutes 'ertastet' wird: Das ist der 'Gral', wie er schon in den ersten Phasen des Parsifal-Vorspiels hörbar wird, in den pulsierenden Licht- und Wärmewellen der Streicher und in der Eröffnung des Harmonieraumes durch die Tonart-Wandlungen und Modulationsstufungen, so bereits beim ersten Motivdurchgang, und 'entrückend' gesteigert im zweiten ('Nehmet hin mein BLUT, nehmet hin meinen Leib...').

Diese 'Substanz', wird nicht nur in diesem, dem sogenannten 'Abendmahls'-Motiv

vernehmbar, sondern auch z. B. in dem Bericht des Lehrers Gurnemanz da, wo er das Herabsteigen des Grals aus dem Himmel (durch Titurel) schildert: ein überaus beseligendes, verzücktes, unstillbar sehnüchziges Harmoniegefüge hoher Streicher. Die Gralsburg selbst ist um diese musikalisch-glänzende liebefließende Substanz herumgebaut; sie 'blättert' in einer kreisend herabsteigenden Verdichtung geradezu daraus hervor, den Gral als ihren innerlichst-feinen Keimkegel tragend, schützend, umbergend. Das sind dann die Blechbläser, und das Gemütsleben der Menschen, wie eine feinere Klangschicht darin eingelagert oder deren Motive im Erinnerungs-Echo wiederholend, dient ihm 'glaubensvoll': die sanfteren Holzbläser.

Aber das Wichtigste ist, daß nicht die zarten, zärtlichen, irisierenden Klänge als solche allein die im Parsifal gestaltete 'Substanz' ertasten lassen, das wäre bloße Effektehascherei oder Oberflächenzauber, sondern daß zum einen ein verschwenderischer Strom von Güte, Gnade, Wärme sich durch sie ergießt, und daß zum andern die Logik der harmonischen Fügungen, das immerfort sich öffnende Erkenntnistor der Tonartwechsel und die 'Blüte aus der Blüte aus der Blüte' der Modulations-Wendeltreppen diese Substanz erst in quasi räumlicher Mehrdimensionalität aufschließen: 'Zum Raum wird hier die Zeit!' “

Wie an den von Zimmermann genannten Beispielen zu erkennen, sind es vor allem Stellen, an denen sich der ritualartige Charakter des Werkes verdichtet, von denen eine besondere Ausstrahlungskraft der Musik ausgeht. Die Musik erscheint hier nach Meyer als „Mittlerin der Gralswirkung“ (Zum Raum wird hier die Zeit, S. 380), und weiterhin bemerkt er: „Wagner läßt die Handlung immerfort in die sakramentale Wirklichkeit übergehen.“ (Ebd. S. 273). Dazu paßt, was Dahlhaus feststellt, daß die Exposition der musikalischen Motive nicht durch ein textliches Stichwort gegeben ist, sondern in eine Handlung eingebunden ist: Grals- und Glaubensmotiv z. B. haben die Funktion des Weckrufs bzw. Morgengebetes, Kundrys Motive stellen die Art ihres Erscheinens dar, das Amfortas-Motiv erklingt beim Herantragen des Kranken. Es handelt sich um eine musikalisch-szenische Vergegenwärtigung. (Dahlhaus, S. 211 ff.) Eine solche Vergegenwärtigung ist Kennzeichen des Mythisch-Kultischen.

### Die drei Hauptthemen

Bevor die Themen aber in szenischer Einheit erscheinen, beschreiben sie im Vorspiel das Reich des Grales.

Das erste, das zunächst einstimmig erklingt, wird als Abendmahlsmotiv bezeichnet, da auf diese Melodie später die Knaben aus der Höhe den Text „*Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut um unsrer Liebe willen*“ singen (Pahlen, S.65), also das zentrale Geheimnis der Hingabe Christi und Einswerdung mit den Menschen. Pahlen bezeichnet es als Liebesmotiv, Perschmann als Communion-mystica-Thema. Schon von der Tonart her enthält es, wie bereits erwähnt, das „innere Licht bei äußerer Dunkelheit“. Genau dem entspricht die Szenenanweisung „Eintritt der vollsten Dunkelheit“ vor den „Abendmahlsworten“. In dieser Dunkelheit erglüht darauf der Gral. Mikisch ordnet die Tonarten auch den Tages- und Jahreszeiten zu. As-Dur ist die Tonart der größten Dunkelheit vor dem Neuerstehen des Lichtes, also Dezember vor der Sonnenwende bzw. die Zeit vor Mitternacht. Zugleich ist zu erkennen, daß das neu aufgehende Licht ein geistiges, inneres ist, eben die Sonne um Mitternacht.

Das Thema beginnt mit einer Pause, in eine gesammelte Stille hinein. Der Melodieverlauf

geht dann zielstrebig zunächst auf die sechste Stufe zu. Mit dieser ist schon der über dem Menschlichen – Stufen eins bis fünf - liegende Bereich erlangt, entsprechend der Tonstufensymbolik der Musikphänomenologie von Christoph Peter. (Die Sprache der Musik in Mozarts Zauberflöte, S. 21-83. Zu Peters Musikphänomenologie vgl. meine Ausführungen in „Richard Wagners Lohengrin – eine spirituelle Deutung“, S. 21f.) Danach wird die Oktave, die höhere Erfüllung, erreicht, allerdings nur kurz und unbetont, wonach die Umkehr nach unten erfolgt. Perschmann deutet dies so, daß der Mensch noch in einem Zustand ist, in dem das Einssein mit dem Göttlichen erst nur ein kurzer Augenblick ist, und er danach zurückkehren muß in das „Getrenntsein und in die Pflichten der läuternden Erdgebundenheit“ (Parsifal, S. 53). Mikisch sieht in der Stelle der Zurückwendung vom Oktavton As nach G und der Quinte nach unten die Speerwunde Christi symbolisiert, da dieser Abschnitt des Communion-mystica-Themas später zu den Worten des Gurnemanz erklingt: „*dazu den Lanzenspeer*“, in seiner Erzählung von der Überbringung von Gralskelch und Speer an Titirel (Klavierauszug, S. 38).

An dieser Stelle wird das Motiv auch rhythmisch „irdischer“, indem zum ersten Mal ein Ton auf einen betonten Schlag erfolgt, während vorher und auch im letzten Takt wieder alle Grundschnitte durch Synkopen bzw. übergehaltene Töne überspielt werden. Durch dieses Überspielen erhält das Thema etwas Schwebendes. Schwebend verklingt es auch, nämlich auf der Terz statt dem Grundton.

Dazu kommt noch, was Peter den „Adel“ eines musikalischen Ausdrucks nennt, durch den sich musikalisch eine gewisse Höhe oder Kostbarkeit äußert. Ich sehe diesen Adel hier in Folgendem: Die oben genannte Zielstrebigkeit zur Oktave hin wird durch Mehreres gemildert. Zum einen durch den schwebenden, nicht den Grundschnitten folgenden Rhythmus. Dadurch erhält jeder Ton eine eigene Dauer, wird sozusagen individualisiert und in seiner Eigenart hervorgehoben. Zweitens wird die „plumpe“ Zielstrebigkeit an zwei Stellen durch eine Dehnung und darauf folgende wiederholende Vorwegnahme eines Tones verringert, nämlich am Anfang vom Es auf F, also beim bedeutenden Übergang vom innerirdischen Quintarum zur Sexte, die den spirituellen Weg einleitet. Die Dehnung und Tonwiederholung an dieser Stelle läßt den Menschen zögern und macht ihm diesen wichtigen Übergang bewußt. Genauso, aber durch das Achtel etwas sanfter, steht es mit der Vorwegnahme des letzten Tones, der bereits erwähnten Terz, die das an dem Thema Erlebte in der gefühlsmäßigen Sphäre verankert und durch die Wiederholung in das Herz des Menschen drängt: „Ich stehe vor der Tür und klopfe an“ (Off 3, 20 Luther).

Nach einer Pause wird das Thema mit einer Begleitung wiederholt, die ein „pulsierendes Leben“ erklingen läßt, das „Ruhe und Bewegung zugleich ausstrahlt“, wobei es noch durch die Instrumentierung „zu hellstem Glanz“ gebracht wird und so den Menschen darstellt, der zur ‚Großen Erfahrung‘, zum ‚Aufglühen des Grals‘ gelangt ist (Zitate Perschmann, S. 52). Hierher gehört auch Zimmermanns oben angeführte Stelle mit den Worten der „pulsierenden Licht- und Wärmewellen der Streicher“, der „Substanz, feiner als Licht und Feuer“, die durch diese Musik wahrnehmbar wird, an der Grenze des Materiellen und Geistigen, materialisierter Geist, vergeistigte Materie.

Wie umfassend dieses Thema ist, führt Perschmann auch anhand von darin enthaltener Zahlensymbolik aus (Parsifal, S.52-55). Musik und Zahl sind ja zutiefst verwandt und drücken mythische Grundgegebenheiten aus. So kann nach Perschmann das Thema in drei Abschnitte geteilt werden, besitzt also etwas Trinitarisches. Es ließe sich daher folgendermaßen verstehen: Der erwähnte Aufstieg zur Sexte wäre das Streben zum Göttlichen (dem Vater), der zweite Teil mit dem „Lanzenspeer“ das Leid und der Abstieg ins Irdische (Sohn), der dritte Teil, ab dem tiefen As, der immer die Terz umspielt, die liebe- und friedevolle Gefühlsinnigkeit als Gabe des Heiligen Geistes: „Die Frucht des Geistes aber ist Liebe, Friede, Langmut, Freundlichkeit, Güte, Treue, Sanftmut und Selbstbeherrschung“ (Gal 5, 22-23; Einheitsübersetzung).



Das zweite Thema wird als Gralsthema bezeichnet. Es ist ein Bild des sich nach oben öffnenden Kelches, indem sich Diskant und Baß voneinander entfernen. Der Diskant steigt dabei stufenweise in große Höhen, harmonisch sieht Perschmann eine große Einfachheit und Klarheit, auch rhythmisch stellt es ein gleichmäßiges, feierliches Schreiten dar. Insgesamt ergibt sich also ein großer Gegensatz zum ersten Thema: das erste enthält mystische Innerlichkeit, dieses strahlt von Glanz und Helligkeit, von segenvoller Kraft der Sonne. Das Kelchsymbol besitzt einen transzendenten und einen menschlichen Aspekt. Der transzendente ist das in ihm enthaltene Blut Christi, das geläuterte und verwandelte menschliche Blut, der menschliche Aspekt ist das Sinnbild des sich wie der Blütenkelch dem Himmel öffnende Herz (Perschmann S. 40f.).

Steiner in „Richard Wagner und die Mystik“ sieht ebenfalls im Gralskelch das Gefäß mit dem durch Christus von allen Trieben und Begierden geläuterten menschlichen Blut. Dieses Blut entspreche auch der begierdelosen Art der Pflanzenwelt, und so seien die Blütenkelche dem Gralskelch verwandt, der Sonnenstrahl dem heiligen Speer (S. 262f.). Reinheit und Einfachheit, aber auch Freude und ein Sich-entgegen-Recken und Ankommen, Vereinigung mit der Sonne, könnte die Musik dieses Themas zum Ausdruck bringen.

Das dritte Thema ist das sogenannte Glaubensthema. Mit der aufsteigenden Quarte am Beginn, dem Forte und den Betonungen hat es einen sehr anrufenden, aufrufenden Charakter. Perschmann empfindet dies als einen Ruf, der in die Welt geht, und auf den dann in der Durchführung viele verschiedene Stimmen, in verschiedenen Instrumentengruppen, wie aus weit entlegenen Gegenden antworten. Mikisch sieht in diesem glaubensfesten Klang eine gewisse dogmatische Starre ausgedrückt. Das Thema wird später zu größter Zartheit abgewandelt und seine eigentliche Ausführung hat es erst im Gesang der Knaben im Gralstempel:

*„Der Glaube lebt; die Taube schwebt, des Heilands holder Bote. Der für euch fließt, des Weines genießt und nehmt vom Lebensbrote!“* (Pahlen, S. 57)

Dieser unbegleitete vierstimmige Gesang wirft ein ganz anderes Licht auf das, was mit Glaube gemeint ist. In Verbindung mit der herabschwebenden Taube zeigt sich dieser Glaube als eine Gabe des Heiligen Geistes. Die hohe Herkunft wird durch die Tonstufensymbolik ersichtlich: Von der Quinte, dem Grenzbereich des Irdischen, springt die Melodie sofort in die Oktave, also in den transzendenten Bereich, von wo aus sie sich dann im Verlauf des Gesanges zu den Menschen auf den Erdboden herabbegibt. Der Grundton wird dann auch mit dem letzten Ton erreicht.

Die drei Themen werden auch in verschiedener Weise miteinander verknüpft. Eine Stelle zu Beginn der sogenannten „Verwandlungsmusik“ des ersten Aufzugs verbindet einige Takte lang Grals- und Glaubensthema miteinander. Diese sind ja in ihren aufwärts und abwärts gerichteten stufenweisen Melodieverläufen gegensätzlich. Hier in diesen Takten sind diese auf- und abwärts gerichteten Abschnitte der Themen innigst miteinander verknüpft, so daß sie ständig auseinander hervorzugehen scheinen: Der von der Taube von „oben“ gebrachte Inhalt des Grals, der zum Glauben wird, und die Kelchsymbolik des Sich-Öffnens sind in engste Verquickung miteinander gebracht. Diese Verbindung, ja Einheit des Herabkommenden und Empfangenden gehört zu den Geheimnissen des Grals, zu denen hin jetzt ja Parsifal unter des Gurnemanz Leitung schreitet (Hierzu Perschmann, Parsifal, S. 90f.; Klavierauszug, S. 66f.) Alle drei Themen an einer Stelle vereint, nämlich unmittelbar auseinander hervorgehend, erscheinen ganz am Schluß des Werkes bei der Gralsenthüllung (Klavierauszug, S. 265f.), in der Reihenfolge Gralsmotiv, Communio-mystica-Thema, Glaubensmotiv. Die volle Erfüllung, ihre Heilswirksamkeit erlangen sie nur in ihrer Gemeinsamkeit. Drücken sie einzeln verschiedene spirituelle Haltungen und Begnadungen aus, können sie noch zu Einseitigkeiten führen: Öffnung und der Weg zum Göttlichen als Mittel zur Selbsterlösung, Unio mystica als Gleichsetzung des inneren göttlichen Funkens mit dem Gott der Liebe, „Glaube“ als

äußerliche Starre. Ihre Verbindung vereinigt Gegensätze.

## Bericht des Gurnemanz

Die Wirkung der Musik in dieser Szene des ersten Aufzugs hat Zimmermann im vorletzten Absatz des oben angeführten Zitats beschrieben. Perschmann führt dazu vieles im Einzelnen aus, mit den einleitenden Worten „Unser Werk führt uns nun in das Zentrum seines spirituellen Gehaltes, dorthin, wo sich das Unerforschliche zum Gleichnis verdichtet.“

(Parsifal, S. 71) Das Zentrum des spirituellen Gehaltes ist die Frage aller Religion nach der Verbindung des Menschlichen mit dem Göttlichen, das Suchen und Streben nach erneuter Gemeinschaft und Einheit des Verlorenen. Und genau davon kündigt diese Stelle mit einem Ineinander von Irdischem und Himmlischem, einer göttlichen Einwohnung, „da sich Bewußtheiten höchsten Ranges [„Engel“] herabneigen, um einen Stützpunkt der Kraft und Herrlichkeit auf Erden entstehen zu lassen“ (Perschmann Parsifal, S. 72). Gurnemanz' Worte von dieser Übergabe an Titurel lauten: „*ihm neigten sich in heilig ernster Nacht dereinst des Heilands selige Boten: daraus er trank beim letzten Liebesmahle, das Weihgefäß, die heilig edle Schale, darein am Kreuz sein göttlich Blut auch floß, dazu den Lanzenspeer, der dies vergoß – der Zeugengüter höchstes Wundergut – das gaben sie in uns'res Königs Hut. Dem Heiltum baute er das Heiligtum. Die seinem Dienst ihr zugesendet auf Pfaden, die kein Sünder findet, ihr wißt, daß nur dem Reinen vergönnt ist, sich zu einen den Brüdern, die zu höchsten Rettungswerken des Grales Wunderkräfte stärken.*“ (Pahlen, S. 33)

Das Herabneigen des Himmels in Gestalt geistiger Wesen erfährt seine musikalische Deutung durch die Verbindung des aufsteigenden Gralsmotivs mit einem neuen, das abwärts steigt, von Perschmann „Gnadenwundermotiv“ benannt. Weiter führt er aus, daß sich diese Motive an „Reinheit und harmonischer Einfachheit ebenbürtig“ sind und der harmonische Verlauf durch drei Akkorde ausgedrückt wird, die in umgekehrter Reihenfolge ablaufen. Umgekehrt ist auch, daß dem oben beschriebenen Sich-Öffnen des Gralsmotivs eine Annäherung von Diskant und Baß beim Gnadenwundermotiv entspricht, die „tonbildliche Darstellung des Mythos von der Herabkunft eines Gnadenwunders aus himmlischer Weite in den menschlichen Raum“ (S. 72). Hierzu kommt noch, daß die Versenkung des Wunders ins Irdische in vier Tönen abwärts zum Grundton erfolgt, hier also die Symbolik der Zahl vier als Zahl des Irdischen hereinspielt, während das Aufstreben des Gralsmotivs bis zur Quinte hinanreicht.

Ein weiterer Übertritt ist durch die Tonarten gegeben, und zwar durch den leisen, fast unmerklichen Übergang aus dem Transzendenzbereich der nächtigen B-Tonarten (B-, Des-, Ges-Dur) zu den taghellen Kreuz-Tonarten (A-, E-, Fis-Dur). Mikisch nennt dies den Durchgang durch die Todespforte. Der winzige Unterschied zwischen den Grundtönen von Ges- und Fis-Dur, also an der Nahtstelle, zeigt an, wie durchlässig diese Pforte eigentlich ist, wie das Geistige nur einen Schritt, nur wie durch einen Schleier getrennt, neben dem „Irdischen“ liegt. Der Übergang von den B-Tonarten, die erklingen, indem die Engel die „Zeugengüter“ herabbringen, erfolgt in dem Augenblick ihrer Ankunft auf der Erde und ihrer Wirksamkeit durch die Gralsgemeinschaft. Das Auf und Nieder zeigt hier auch die fließende Begleitung an, und zum Schluß ist das Fis-Dur der Grenze vorherrschend (vgl. KA, S. 38f.).

## Verwandlung

Die „Verwandlung“ im ersten Aufzug leitet von der Szene im Außenbereich des Gralsgebietes zur Speisungsszene, den zentralen Mysterien in der Gralsburg, über. Gurnemanz geleitet Parsifal, in dem er den verheißenen reinen Toren sieht, zu dieser Feier. Wort und Klänge dieser „Verwandlungsmusik“ sind gleichermaßen bedeutsam.

Zunächst der Text:

„Gurnemanz:

*Vom Bade kehrt der König heim; hoch steht die Sonne: nun laß zum frommen Mahle dich geleiten; denn bist du rein, wird nun der Gral dich tränken und speisen.*

Parsifal:

*Wer ist der Gral?*

Gurnemanz:

*Das sagt sich nicht; doch bist du selbst zu ihm erkoren, bleibt dir die Kunde unverloren.- Und sieh! Mich dünkt, daß ich dich recht erkannt; kein Weg führt zu ihm durch das Land, und niemand könnte ihn beschreiten, den er nicht selber möcht‘ geleiten.*

Parsifal:

*Ich schreite kaum, doch wahn‘ ich mich schon weit.*

Gurnemanz:

*Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit.“* (Pahlen, S. 51; KA, S. 64ff.)

„Verwandlung“ bedeutet zwar vordergründig die Verwandlung des Bühnenbildes, wie sie im Theater öfter vorkommt, hat hier aber eine viel tiefer reichende Bedeutung, auf die die ängstliche letzte Stelle hinweist. Ich erinnere nur an 1 Kor 15,5bf. : „[...] wir aber werden verwandelt werden. Denn dieses Vergängliche muß sich mit Unvergänglichkeit bekleiden und dieses Sterbliche mit Unsterblichkeit.“ (Einheitsübersetzung)

Um den neuen, ganz andersartigen, scheinbar „weit“ entfernten Raum zu erreichen, bedarf es fast keiner Schritte. Das bedeutet, daß man zu ihm nicht durch das Schreiten in der Realität des festen Erdbodens gelangt, sondern nur durch eine Geistreise. Es ist ein Blickwechsel, eine Verwandlung des Bewußtseins, durch die dieser neue Ort erreicht wird. Es ist eine Sphäre, in der der Abgrund der Zeiten schon überwunden ist, wie Meyer sagt. „In der Gegenwart des heiligen Grals wird nämlich, was im Reich des Sinnenscheins als ein Nacheinander auftritt, in der Gleichzeitigkeit erlebt. In der Sprache der spirituellen Wissenschaft würde man sagen: Er betritt den Astralplan.“ (Zur Erlösung der Tierwelt, S. 108) Unsere neuzeitlichen Vorstellungen über Raum und Zeit gelten hier nicht, sondern die Vorstellungen eines mythischen Zeitalters. Der Mythosforscher Claude Lévi-Strauss hält deshalb die Stelle „*Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit*“ für die „wohl tiefgründigste[n] Definition, die jemals vom Mythos gegeben wurde“ (zitiert bei Geck, S.325).

Parsifals oft zitierte und gedeutete Frage „*Wer ist der Gral?*“ ist tatsächlich von großer Bedeutung und gehört zum „Sondergut“. Bei Wolframs Parzival besteht eine solche Bewußtseinsheiligkeit noch nicht, es bleibt alles in der Sphäre der Mysteriensprache, und niemand kommt auf den Gedanken ihrer Deutung. Die Frage nach dem Gral ist sozusagen unsere eigene Frage, die sich bildet, wenn wir den Gralsdichtungen der Jahrhunderte begegnen. Wagners persönliche Formulierung „Wer“ weist darauf hin, daß uns im Gral eine Person begegnet.

In seinem denkerischen Bewußtsein, in dem Worte gelten, „kennt“ Parsifal den Gral noch nicht, aber in tieferen Schichten seines Wesens, in seinem geistigen Bewußtsein, ist er schon längst mit ihm vertraut, sonst hätte er gar nicht auf das Gralsgebiet, also in die Nähe des Grales gelangen können. Der Gral selbst hat ihn dorthin geleitet. Genau daran hat ihn auch Gurnemanz erkannt. Gurnemanz weiß auch, daß erklärende Worte jetzt nicht angebracht sind, sondern daß Parsifal zur Erfahrung des Grales gelangen muß: „Dem Erkorenen wird das Wissen durch Erfahrung zuteil“ (Perschmann, S. 89). Auch Meyer sagt hierzu: „So wird im dramatischen Geschehen selber eine erste Antwort auf die Gralsfrage gegeben. Nicht der Mensch ist es, der schreitend den Gral erringen kann. Der Gral muß ihm entgegenwandern. Es ist Gnade, ihn erfahren zu dürfen; aber der Mensch muß freilich zu schreiten beginnen“ (Zum Raum wird hier die Zeit, S. 17).

Im Mitvollzug können wir mit Parsifal schreiten, und es ist die Musik, die den neuen Raum

eröffnet, den Bewußtseinswandel bewirkt, in dem wir eine Antwort auf die Gralsfrage erhalten können.

Wie aus einer anderen Welt ertönen plötzlich hier zum ersten Mal die berühmten „Gralsglocken“, noch in der Form des Streicherglockenmotivs, bis dann in der Gralsburg die echten Glocken zu hören sind. Kundry, die es gegen ihren Willen in den Schlaf einer ganz anderen Verwandlung hinabzieht, vernimmt sie nicht mehr: „*Grausen faßt mich! Machtlose Wehr! Die Zeit ist da. Schlafen – schlafen – ich muß.*“ (Pahlen, S. 51)

Nach diesen abgehackten Worten, Klingsor-Klängen, Chromatik und schwankender harmonischer Zuordnung ist die neue Tonart das strahlende A-Dur, die Gralstonart aus „Lohengrin“, die dem Höchststand der Sonne entspricht (Mikisch), also den Bezug zum „Licht der Welt“ herstellt, welches dann als Höhepunkt des Gralsrituals den Gral erglühen läßt. Das Glockenmotiv zeigt das geistige Schreiten an und hat deswegen einen schwebenden Charakter. Dieser wird rhythmisch-melodisch dadurch hervorgerufen, daß der jeweils höhere Ton, der dadurch ja melodisch herausgehoben ist, gerade nicht auf dem betonten Schlag des Taktes liegt. Diese ganz leichte Holprigkeit läßt zugleich aufmerken, schärft das Bewußtsein; bei der Streicherfassung bewirkt dies die Punktierung. Denn es geht nicht um Schlafen, dem Schlafzwang und Bewußtseinsschwund ist nur Kundry unterworfen, der Gralssucher hingegen muß in vollem Bewußtsein die Mysterien erleben.

Perschmann stellt dar, daß dem Glockenmotiv auch eine Zahlensymbolik innewohnt.

Es ist die Drei, die Vier und ihre Kombination, die Sieben. Die Drei und die Vier, also das Göttliche und das Irdische, zeigen sich im Schwanken zwischen der Abfolge von vier Tönen (bei den Originalglocken) oder drei Tönen (bei der Streicherfassung). Man könnte auch sagen, Göttliches und Menschliches vereinen sich, die Glocken rufen den Menschen zu sich, das Schreiten (Streicherfassung) wird vom göttlichen Gral geleitet. Die Vereinigung ist die heilige Zahl sieben, die dadurch zum Ausdruck kommt, daß das Motiv siebenmal ertönt, erst dreimal, dann nach einer Unterbrechung durch etwas anderes Bedeutsames, viermal. Dabei erklingt der jeweils nächste unmittelbare Einsatz durch die Verwendung der sogenannten „Mediantenwirkung“, durch die eine entfernte Tonart erreicht wird, überraschend. Es entsteht der „Eindruck des Neuen, Unerwarteten [...] Wer sich dem Gral nähert, wer sich das ‚Heiligtum des Herzens‘ erschließt, der erfährt nicht einmal nur, sondern immer wieder eine neue, höhere Bewußtseinsebene“ (S. 88; Medianten dort auch erklärt; zur gesamten Stelle „Verwandlung“ vgl. S.87-92).

Das erwähnte Zwischenstück zwischen Glockenmotiv drei und vier erklingt während Parsifals bedeutungsschwerer Frage „*Wer ist der Gral?*“ und der folgenden Antwort des Gurnemanz.

Es enthält also musikalisch die Art und Weise, auf die Parsifal zum ersten Mal den Gral erfährt, zu dem er unbewußt unterwegs war. Die Fähigkeit, dies zu empfinden, ist sein Erkorensein. Die Musik läßt diese Erfahrung in „metaphysischer Anmut“ des Gralsmotivs erscheinen. Verschiedenartige Instrumente sind an der „milden“, „lyrisch-feinen“, aber doch auch „klangmächtigen Wirkung“ beteiligt: Streicher, Posaunen, Baßuba, Trompeten, Hörner. Der letzte Teil des Motivs wird dann viermal von jeweils anderen Instrumenten vom letzten Ton aus erneut weitergeführt, und dadurch natürlich jeweils um eine Quinte höher, sodaß das Motiv im Quintenzirkel immer mehr in die Höhe wandert. (Die ganze Stelle bei Perschmann, S. 88f.) So tun sich durch die Musik immer weitere Dimensionen des Grales auf, wie eine sich öffnende Blüte, Blütenblatt um Blütenblatt zeigt seine Schönheit, die „Blüte aus der Blüte“ (s. o. Zimmermann).

Nach dem Ende der erklärenden Worte und dem siebten Ertönen des Glockenrufmotivs ändert sich der Charakter der Verwandlungsmusik. Das Gralsthema verliert sich immer mehr (nach der im Abschnitt über das Glaubensmotiv beschriebenen Stelle), und es tun sich „die komplexen Umstände der Gralsbruderschaft“ auf (Perschmann, S. 90): Das Schmerzensmachtmotiv wird beherrschend. Parsifal muß ja gerade mit diesen Bewandnissen konfrontiert werden, denn zu dem leidenden Gralskönig ist er geschickt. Danach kündigen sich dem Neuling mit dem auf der Bühne gespielten Communion-mystica-Thema und dem

Originalglockenmotiv die Mysterien der Gralsburg an.

## Die Mysterien in der Gralsburg

### 1. Die Halle

Die Beschreibung der Halle in der Gralsburg lautet: „Säulenhalle mit Kuppelgewölbe den Speiseraum überdeckend.“ Später „reihen“ sich die Ritter „um die Speisetäfel“. Es entsteht die Vorstellung einer Rotunde mit Wölbung. In alten Aufführungen ist das auch so zu sehen. (Pahlen Umschlag und S. 258, 259) Von einem Rundbau ist also auszugehen. Was könnte diese Raumgestalt bedeuten?

Sowohl Meyer (Zum Raum wird hier die Zeit, S. 24ff.) als auch Zimmermann sieht die Gralsburg unter anderem als ein Bild des menschlichen Hauptes, den Felsen als das Gebein des Schädels. Hierauf könnte auch die Regieanweisung hinweisen „Durch aufsteigende gemauerte Gänge führend, hat die Szene sich vollständig verwandelt“ (KA, S. 69). Über das menschliche Haupt als Ort des Speisungswunders wurde oben andeutungsweise schon gesprochen. Die nähere Ausführung befindet sich im Teil über die Gralsepen. Hier interessiert jetzt wieder vor allem Wagners „Sondergut“.

In Albrechts sogenanntem „Jüngerem Titurel“, einer zwischen 1270 und 1280 entstandenen Dichtung, die sich an Wolframs von Eschenbach Titurel-Fragment anlehnt, wird der Gralstempel geschildert. Nach dieser Beschreibung ist der Gralstempel ein Rundbau mit 72 achteckigen Chören. Das Gewölbe ist ein blauer Himmel, mit Saphiren und Karfunkelsteinen gestirnt. Die ganze Ausschmückung ist überreich (vgl. Meyer, zum Raum wird hier die Zeit, S. 61ff.). Die Zahl 72 hat einen starken Symbolgehalt, bestehend aus sechsmal zwölf. Zwölf hat Bezug zur Sonne, sechs ist als zweimal drei die Zahl der Vollkommenheit, die Verbindung der göttlichen Dreiheit mit der menschlichen (vgl. Althoff, S.243f.).

Um die Entstehungszeit der Parsifalkomposition hat sich Wagner in Italien aufgehalten, und es ist bekannt, daß ihm manche Örtlichkeit als Inspiration diente. Der Dom von Siena, den er am 22. August 1880 besichtigte, hat einen besonders starken Eindruck auf ihn gemacht: „Die stärkste Empfindung, die er jemals durch ein Gebäude erhalten hatte“ (Cosimas Tagebuch, zitiert bei Baloghy). Eine der Besonderheiten des Domes von Siena ist die sechseckige Kuppel, die wie auch alle anderen Gewölbe Sterne auf blauem Untergrund trägt. (Fotos bei Tripadvisor) Also hier ist auch die Symbolik der Zahl sechs vorhanden. Der Dom von Siena war Vorbild für das Bühnenbild.

Vielleicht ist der Raum in der Gralsburg in „Parsifal“ auch vom Pantheon in Rom beeinflusst. Hierauf könnten die Angaben „Jünglinge (aus der mittleren Höhe der Kuppel)“ (Klavierauszug, S. 72) und „Knaben (aus der äußersten Höhe der Kuppel)“ (KA, S. 74) hinweisen. Wenn man annimmt, daß die Jünglinge genauso weit vom Boden entfernt platziert sind wie die Knaben von ihnen aus weiter oben, dann muß der Scheitelpunkt der Kuppel vom Beginn der Wölbung genauso weit entfernt sein wie der Beginn der Wölbung vom Boden. Und genau das ist der Fall beim Pantheon, so daß eine gedachte Kugel hineinpaßt (Astronomia a Roma, S. 33). Es ist ein Raum, der Verbindung zum Kosmos hat. Die runde Öffnung im Scheitelpunkt der Kuppel des Pantheons ist der einzige Lichteinfall und ermöglicht dem Sonnenstrahl eine Wanderung durch den Raum je nach Tages- und Jahreszeit. Es wurde oben schon ausgeführt, welche enge Beziehung von Innen und Außen das Gralsreich in „Parsifal“ kennzeichnet. Hier scheint allein die Architektur des Gralstempels auf eine Entsprechung von Makrokosmos und Mikrokosmos hinzuweisen. Auch ist es ein Lichtstrahl von oben, der auf dem Höhepunkt des Rituals den Gral zum Erglühen bringt. Ebenso dringt das Sonnenlicht von der Öffnung im Scheitelpunkt in das Pantheon ein.

Exkurs: Weitere Hinweise

R. Müller weist in dem Buch „Tanz vor Gott“ darauf hin, daß sich runde Formen vor allem in prähistorischen Sakralbauten finden. Er bringt das damit in Verbindung, daß in dieser Frühzeit das religiöse Empfinden eine eher weibliche Prägung besessen haben soll, zu dem z. B. auch eine zyklische Zeitvorstellung gehörte und Kultorte oft in ihrer höhlenartigen Gestalt eine Gebärmutter darstellen sollten. Wenn ich seine Deutungen auch für etwas einseitig „feministisch“ halte, führt mich doch der Gedanke „Gebärmutter“ zu der Vorstellung eines Ortes, an dem der neue Mensch heranreift, der Christus in uns, der neue Adam, und zu dessen Wachstum das Speisungswunder nötig ist. Das Mysterium der neuen Geburt ist die zentrale Vorstellung des johanneischen Christentums (Anonymus; Nikodemusgespräch, S. 2f.). Andererseits: Gebärmutter und Schädel widersprechen sich schon sehr.

## 2. Die drei Chöre

Den drei gleichwertigen Bereichen von Boden, mittlerer Höhe und äußerster Höhe entsprechen Dreigliederungen der „Welt“ in vielen Mythen, man denke nur an die „Weltische“ in der nordischen Mythologie. Den drei Bereichen entsprechen hier drei Gruppen von Gralsangehörigen, die Ritter, die Jünglinge und die Knaben, die sich also in gleichem Abstand voneinander befinden. Da, wie oben ausgeführt, das „Innere“ der Gralsburg Schauplatz von Mysterien ist, die zur Gottesbegegnung durch den Weg ins menschliche Innere führen, können die Personen verschiedene innere Wesensanteile des Menschen darstellen. Bei einer Dreiheit kann man zunächst an die drei menschlichen Grundhaltungen des Denkens, Fühlens und Wollens erinnert werden. Perschmann spricht von Entwicklungsstufen oder Bewußtseinszuständen (Parsifal, S. 94) und nimmt die Notwendigkeit einer Höherentwicklung von den Rittern auf dem „Boden“ zu den Vollendeten, den Knaben in der Kuppel, an. Ich sehe es mehr so, daß es sich um die Darstellung dreier Arten, die Mysterien des Grals zu erleben und mit dem eigenen Sein zu verbinden, handelt, die gleichwertig sind und einander ergänzen müssen. Das Bild des „Knaben“ stellt dann keine Vollendung dar, sondern ein Dasein, das sich noch nicht ganz mit der Erde verbunden hat, ähnlich wie das bei den Knaben in der Schlußszene des „Faust“ ist, bei denen es sich um Kinder handelt, die sofort nach der Geburt gestorben sind und daher die Erfahrungen des irdischen Lebens nicht machen konnten. (Ein Anklang an diese Szene könnte überhaupt die Dreiteilung des Gralstempels in die drei Bereiche sein, in „Faust“ durch Pater ecstaticus, Pater profundus und Pater seraphicus vertreten; Schöne/Wiethölter, S. 396ff. Die Knaben im „Faust“ sind zusätzliche Personen und befinden sich nicht in der obersten Höhe.)

Die drei Gruppen sind musikalisch in typischer Weise charakterisiert. Jede der Gruppen spricht vom Geheimnis des Leibes und Blutes Christi und von den heilenden Wirkungen, die auf den jeweiligen Wesensteil davon ausgehen.

Die Ritter äußern sich in klaren, dem Viervierteltakt angepaßten zunächst marschartigen Rhythmen, die zum Gehen auf dem Erdboden gehören, klarem, dem Morgen zugeordnetem C-Dur und ebenso klarem Melodieverlauf. Ihr Gesang ist selbst im Piano kraftvoll. Entsprechend singen sie von der Verbindung der Mysterien mit den irdischen Taten. Das heilige Mahl dient der Stärkung des Leibes, fördert Treue und Mut, um des Heilands Werke in der Welt zu wirken. Das Gehen über den Erdboden, dargestellt in Text und Musik, weist hier also durchaus auf das hin, was man dem Bereich des Willensmäßigen zuweisen kann. Ganz anders werden Aussagen und Musik den „Jünglingen“ in der Mitte des Tempels zugeordnet: „Mit einer schnellen, außergewöhnlichen Modulation von C-Dur nach Es-Moll gewinnt die Musik einen neuen, ernsten Ausdruck“ (Perschmann, S. 94; KA, S. 72). Es geht hier um einen gefühlsmäßig-psychischen Vorgang im Angesicht der Gralsmysterien, das Gefühl der Sündhaftigkeit und des Mitleids mit den Schmerzen des Erlösers und den Wunsch, das eigene sündige Blut zu opfern, ein Bild für „alle leidenschaftlich emotionalen Äußerungen

der Persönlichkeit“, die dem begrenzten menschlichen Ego dienen (Perschmann, S. 94). Dieser Inhalt wird mit einer völlig anderen Musik bedacht: Chromatik, eingebaut in rhythmische Unklarheiten durch übergehaltene Töne mit anschließenden Triolen, verschiedenen unruhigen Punktierungen und Synkopen. Doch dazwischen gibt es auch eine „wundervolle harmonische Wendung“ und eine Tonfolge, die an die Stelle „*Des Haines Tiere nahten dir nicht zahm*“ erinnert (Perschmann, S. 94; KA, S. 73,2), und zwar bei der Textstelle „*der Leib, den Er zur Sühn uns bot*“. Tiere gelten in mythischen Texten oft als Symbole für menschliche Leidenschaften. So können die zahmen Tiere auch als gezähmte Leidenschaften gedeutet werden, was durch das Mysterium des Sühneopfers Christi erreicht wurde. Sein Blut, mit dem sich die Menschen vereinen dürfen, bewirkt diese Läuterung. So wird also das Geheimnis der Gralswirkung auf das menschliche Gefühls- und Seelenleben dargestellt.

„Aus der ‚äußersten Höhe‘, weit über dem Schweigen der Instrumente, der Menschen und selbst der ‚mittleren Höhe‘, vernehmen wir Knabenstimmen, himmelenstammend“ (Perschmann, S. 95). Nach Wagners Vorstellungen sollten hier wirklich Knaben singen. Es ist zu beklagen, daß sogar in Bayreuth Frauen die „Knaben“ singen. Die Unkörperlichkeit der Knabenstimmen, die noch nicht die „Erdenreife“ und Erdenschwere besitzen, bringt besser den Gegensatz zu den im Irdischen wirkenden Rittern zum Ausdruck. Die „Unkörperlichkeit“ zeigt sich auch an ihrem Aufenthaltsort, der höchsten Höhe der Kuppel. Diese Stelle kann nur ein ausdehnungsloser Punkt sein, also etwas nur Gedachtes. So symbolisiert diese Gruppe auch das Geistige, das Denkerische, die Art des Erlebens ist ein ganz Innerliches, Mystisches. Dieser Chor singt das Glaubenthema, aber in einem völlig neuen Ausdruck: Die Knabenstimmen, Sopran und Alt, ohne Instrumente, erheben den Gesang weit über alles Irdische. Der Dreiertakt (Sechsvierteltakt) zeigt hier sein eigentliches Wesen als einer inneren Freude und Bewegtheit. Die Tonstufensymbolik, wonach das kleine As im Alt der Grundton ist, zeigt den Sopran schon gleich am Anfang mit dem zweiten Ton um zwei Oktaven höher, also weit jenseits aller Vorstellungskraft. Im ersten Teil mit dem Text „*Der Glaube lebt, die Taube schwebt, des Heilands holder Bote*“ (KA, S. 74) wird der Grundton noch nicht einmal vom Alt erreicht. Im Gegensatz dazu zeigt das Glaubenthema eine stets wiederholte Abwärtsbewegung von vier Tönen, also die Hinneigung zur Erde, was die Symbolik der Vier ja auch zum Ausdruck bringt. Sie ist die Zahl der irdischen Räumlichkeit. Die herabkommende Taube, die hier vorerst noch schwebt, sich dann aber dem Gral zuneigt, bringt die himmlischen Kräfte zu den Menschen herab. Wie alle Vögel und geflügelten Fabelwesen ist sie eine Vermittlerin, eben Botin zwischen Himmel und Erde und natürlich das Zeichen des Heiligen Geistes. Wegen dieser Herabneigung werden im zweiten Teil tiefere Tonlagen angestimmt: „*der für euch fließt, des Weines genießt, und nimmt vom Lebensbrote.*“ (KA, S. 75). Mit dem Es der „Sub“-dominante, der Quarte unter dem Grundton auf dem Wortteil „-Brote“, dem tiefsten Ton des gesamten Chorgesangs, wird der irdische Zweck der Stärkung durch diese Speise angedeutet.

Die drei menschlichen Fähigkeiten des Wollens, Fühlens und Denkens sind ein Abbild der Trinität. Dies wird beim letztgenannten Chor am deutlichsten, da ja die Taube des Heiligen Geistes expressis verbis genannt ist. Das Schweben der Taube am Scheitelpunkt der Kuppel, also im Unräumlichen, Ausdehnungslosen, zeigt die Fähigkeit des Geistes zur Ubiquität; er ist nicht an irdisch-räumliche Bedingungen gebunden. Die Zuordnung des Jünglingschores zur Fähigkeit des Fühlens zeigt sich im „gefühlsmäßigen“, eher emotionalen Charakter der Musik und im Schwanken zwischen Niedergedrücktsein und Hoffnung. Die Gefühlswelt wirft den Menschen hin und her. Die Verbindung zur göttlichen Person des „Sohnes“ und seinem Erlösungswerk ist ebenfalls expressis verbis gegeben. Ziel der Gralsmysterien ist die Vereinigung mit dem „*Erlösungshelden*“: „*der Leib, den Er zur Sühn uns bot, er lebt in uns durch seinen Tod!*“ (KA, S. 74f.) Der dritte Chor, die Ritter, der sich auf dem Boden der Erde befindet und dort seine Wirksamkeit entfaltet, ist der Person des Vaters als dem Schöpfer der

Erde zugeordnet. Das Mahl wird mit diesem Erdenwirken in engste Verbindung gebracht: „Wer guter Tat sich freut, ihm wird das Mahl erneut: der Labung darf er nahn, die hehrste Gab empfahn.“ (KA, S. 71)

Es gibt noch weitere Deutungsmöglichkeiten dieser Dreiheit. So läßt sie sich mit der zeitlichen Dreiheit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichsetzen, wobei die Vergangenheit das Festeste ist, das (scheinbar) Reale, das Geschehene, die Historie, wogegen die Zukunft noch völlig unwirklich, nicht seiend, nur vorgestellt vorhanden ist, dazwischen liegt der gegenwärtige Zeitpunkt.

Der Chor der Jünglinge singt tatsächlich auffälligerweise von der Gegenwart: „*Blut und Leib der heil'gen Gabe wandelt heut zu eurer Labe sel'ger Tröstung Liebesgeist in den Wein, der euch nun floß, in das Brot, das heut ihr speist.*“ Das ist ganz Gegenwärtigkeit der Tröstung im seelischen Bereich.

Aber nun geschieht in Bezug auf die beiden anderen Chöre das Seltsame, daß sich die Zuordnungen umkehren: Man sollte doch meinen, daß das Gewordene der irdischen Realität zugeordnet wird und das Zukünftige dem Heiligen Geist, der weht, wo er will. So sieht es ja auch der mittelalterliche Denker Joachim von Fiore, der ein zukünftiges drittes Zeitalter des Heiligen Geistes nahen sieht. Aber hier ist es umgekehrt: Bei ihrem zweiten Gesang künden die Knaben vom Vergangenen: „*Wein und Brot des letzten Mahles wandelt' einst der Herr des Grales, durch des Mitleids Liebesmacht in das Blut, das er vergoß, in den Leib, den dar er bracht!*“ (KA, S. 91f.) Dagegen singt der Chor der Ritter von den zukünftigen Wirkungen der Speisung: „*Nehmet vom Brot, wandelt es kühn in Leibes Kraft und Stärke, treu bis zum Tod, fest jedem Mühn zu wirken des Heilands Werke!*“ (KA, S. 93f.) Auch die Reihenfolge der Chöre ist bei diesem zweiten Durchgang umgekehrt: die Knaben beginnen, es folgen die Jünglinge, zum Schluß die Ritter. Dieser überraschende Befund der „Umkehrung“ von Vergangenheit und Zukunft stimmt gut mit Steiners Vorstellung überein, daß das Denkerische, die in Denkformen geronnene Wirklichkeit, eher aus dem Vergangenen, Gewordenen her stammt, während die Willensimpulse immer auf etwas Gewolltes, also Zukünftiges gerichtet sind.

Exkurs:

Ganz esoterisch wird es, wenn Steiner äußert, daß aus den übersinnlichen Kräften der Gliedmaßen einer Inkarnation, also dem mit dem Willen verbundenen Körperbereich, der Kopf der nächsten wird. Das Gliedmaßensystem birgt das Zukünftige in sich, während das Nerven- und Sinnessystem das Gewordene darstellt. Entnommen habe ich den Gedanken dem Buch von Frank Teichmann „Die ägyptischen Mysterien. Quellen einer Hochkultur“. Er beschreibt dieses Geheimnis unter der Überschrift „Die große Transformation“ (S. 170-206) anhand ägyptischer bildlicher und textlicher Darstellungen.

Für ein wichtiges Ergebnis halte ich es hier, daß die drei spirituellen Erlebensarten zwar von Denken, Fühlen und Wollen getragen sind, daß sie sich aber gegenseitig durchdringen und überlappen, daß sie gleich wichtig sind und zusammenwirken müssen. Dies wird dadurch bestätigt, daß die drei Chöre nach ihrem zweiten Durchgang zusammengeführt werden: Nach instrumentalem Erklären des Gralsmotivs in seiner Tonart As-Dur wird dieses von allen drei Chören, sich überlappend, gleichsam weitergereicht, zu den Worten gesungen: „*Selig in Glauben und Liebe!*“ (KA, S. 96) Der „Gral“ existiert nur in der Verwirklichung der menschlichen trinitarischen Gottebenbildlichkeit. Die einseitige Verwirklichung oder Hervorhebung eines der „Drei“ führt zu Unheil und Heraustreten aus dieser gottgewollten Ebenbildlichkeit, hin zu menschlichem Eigenwillen.

Exkurs:

Weiteres von Steiner vermitteltes Wissen könnte hier hereinspielen, das aber von Text und



Musik nicht so gestützt ist. Es läßt sich festmachen an den Altersstufen der drei Chöre. Diese wären dann Entwicklungsstufen, so wie auch Perschmann das sieht. Steiner spricht von den vier Wesensgliedern, die der heutige Mensch besitzt, und die sich in langen Zeiträumen entfaltet haben: physischer Leib, Ätherleib, Astralleib und Ich. In der Zukunft werden sich drei weitere Wesensglieder entwickeln können, wenn der Mensch sich von seinem Ich heraus bemüht, an den drei anderen Wesensgliedern zu arbeiten: dadurch wird zu dem Astralleib das Geistselbst hinzugewonnen, eine Aufgabe, die gegenwärtig ansteht, zum Ätherleib wird der Lebensgeist entwickelt, eine Möglichkeit, die heute erst ansatzweise vorhanden ist, und in fernster Zukunft der Menschheit soll eine Umwandlung des physischen Leibes in den Geistesmenschen erfolgen. Dieses letzte, jüngste Glied könnte man in den Knaben sehen, die erst noch jung und zart existieren und weit entfernt sind. Die oben besprochene Umkehrung wäre aber auch hier gegeben, denn aus dem Festesten, dem physischen Leib, entwickelt sich das geistig Verklärteste, der Geistesmensch. Aber, wie gesagt, diese Deutung hat nicht so viel Stütze in Text und Musik, obwohl sie verlockend ist. Wagner konnte dies natürlich nicht bewußt sein, während die Dreigliederung des Menschen in Denken, Fühlen und Wollen seit der Antike bekannt ist.

### 3. Der Gralskönig

Aber welche Deutung auch immer zutreffend ist oder, vielmehr, wie bei jeder symbolischen Darstellungsweise, nicht eine Deutung „richtig“, eine andere „falsch“ ist, sondern eins ins andere verschimmt und übergeht - so zeigt sich aber immerhin Folgendes: daß nämlich das Zusammenwirken dieser drei Fähigkeiten, Grundkonstellationen, Wesensglieder oder Entwicklungsmöglichkeiten göttliches Gnadenwirken ist – die Speisung des Grals – , und zweitens auf menschlicher Ebene eines Zentrums bedarf.

Warum hat sich noch niemand, meines Wissens, gefragt, warum die Gralsritter eigentlich einen König haben. Wird dies stillschweigend als ein Relikt der mittelalterlichen Epen angesehen? Ist dies dann noch zeitgemäß? Sind nicht alle Ritter gleichberechtigt?

„Der König“ ist hier als Bild zu sehen. Als Symbol ist er allgegenwärtig in Mythen, Sagen und Märchen. Es geht zurück auf die Priesterkönige des alten Orients, die in dessen Sagen Götter gewesen sein sollen, und seine Insignien weisen ihn als von oben Inspirierten aus. Das Symbol „König“ stellt eine lenkende oder leitende Kraft dar. In Steiners Begrifflichkeit ist dies das menschliche Ich, oder der göttliche Funke, wie die Mystiker es nennen, das wahre Selbst.

Vom Zustand dieses Ichs hängt der Zustand der anderen Glieder ab. Daher besteht in unserem Werk die enge Verbindung zwischen Gralskönig und Gralsrittern. Was ihm widerfährt, hat Auswirkungen auf alle. Der kranke König sorgt nicht mehr für ihre Ernährung, er enthält ihnen die geistige Nahrung vor (also seinen eigenen Wesensanteilen, er „sorgt“ nicht mehr für sich) und will sich aus der Verantwortung ziehen, in die Krankheit flüchten. Der neue Gralskönig stellt dann den Vollendeten dar, der seine Vollendung durch Weisheit, Liebeskraft und Akzeptanz des Leidens erlangt hat.

### 4. Die Gralsgemeinschaft

Nach dieser Deutung von Gralskönig und Gralsgemeinschaft als innere Wesensanteile des Menschen erübrigen sich alle heute beliebten Interpretationen der Gralsgemeinschaft als Bild für eine verdorbene menschliche Gesellschaft. Auch Zimmermanns Deutung als eines kranken esoterischen Ordens ist dann nicht zutreffend.

Da das Bildhafte ja nie nur eine Bedeutungsebene hat, so ist dennoch zutreffend, daß die Gralsbruder- (-schwestern-)schaft auch aus verschiedenen wirklich existierenden Menschen besteht. Sie ist eine „unsichtbare Gemeinschaft derjenigen, denen sich ‚der Gral enthüllt‘, indem sie fähig werden, sich als Gefäß transzendenter Lebenskraft zu erfahren; denen er ‚erglüht‘, indem diese Lebenskraft das menschliche Gefäß erfaßt und teilhaben läßt an ihrem leuchtenden Sein.“ (Perschmann, Parsifal, S. 43)

## 5. Der Ablauf der Mysterien in der Gralsburg

So wie der Raum eine klare Gliederung besitzt, ist es auch mit dem zeitlichen Ablauf des zentralen Rituals in der Gralsburg.

Die Gesänge der drei Chöre rahmen das Ganze, wobei es sich beim ersten Durchgang, wie gesagt, um eine Blickwendung von unten nach oben und beim zweiten von oben nach unten handelt. Die Texte des ersten Durchgangs drücken eine Erwartung aus, die des zweiten die Erfüllung. Der gewaltige mittlere Teil besteht aus zwei Hälften, dem Klagegesang des Amfortas und dem eigentlichen Gralsmysterium. Dazwischen liegen die Verlautbarungen Titurels.

Der Ablauf stellt sich also folgendermaßen dar:

Gesänge der drei Chöre: Erwartung

1. Verlautbarung Titurels (Kurzes Wechselgespräch mit Amfortas)

Klage des Amfortas mit anschließendem Verheißungsmotiv

2. Verlautbarung Titurels

Das Gralsmysterium

3. Verlautbarung Titurels

Gesänge der drei Chöre: Erfüllung

Die Anwesenheit Titurels im Grab zeigt an, daß es sich bei dem gesamten Erleben um eine Art Einweihung handelt. Grabes- und Todeserlebnisse spielen sich hier ab. Deswegen spielt auch die Klage des Amfortas eine so große Rolle. Sie geht ja zeitlich und inhaltlich weit über das Schuldbekenntnis am Anfang des kirchlichen Ritus hinaus. Es ist das Leiden unter der Erkenntnis der eigenen Sündhaftigkeit und Unwürdigkeit. Eine solche Erkenntnis steht schmerzhaft als Lebensrückblick nach dem Übergang vom Sterben in die Welt des Geistes. Da die Einweihung eine Art Todeserlebnis ist, muß dieses Durchleben des eigenen Versagens, das „Fegefeuer“, auch erfahren werden. Deswegen gibt es auch keine vorzeitige Enthebung seines Amtes. Amfortas kann erst gesunden, wenn für ihn die Zeit reif ist. Daran erinnern ihn jetzt die „Chöre“, also sein eigenes Inneres: „*Durch Mitleid wissend, der reine Tor: harre sein, den ich erkor. So ward es dir verheißen: harre getrost; des Amtes walte heut!*“ (Pahlen, S. 63) Dies ist auch ein Aufruf zur Geduld. Auf dem spirituellen Weg wird möglicherweise Ausharren in hoffnungsloser Lage nötig sein. Es scheint so, als gebe es kein Vorankommen, als sei das Versagen und die Schwäche für alle Zeit unveränderlich.

Hier erfolgt die zweite Aufforderung Titurels: „*Enthüllet den Gral!*“ (Pahlen, S. 63).

Nun ereignet sich das Gralsmysterium, währenddessen weder die Chöre noch Amfortas sprechen, der doch zuvor so viele Worte gemacht hat. Hier schweigen die menschlichen Worte, das menschliche Tun ist innerliches Gebet und Gebärde. Der Vorgang ist nur zu verfolgen, wenn auch die Regieanweisungen mit beachtet werden. So ergibt sich Folgendes (KA, S. 87-91):

- Beleuchtung allmählich dunkler werdend
- Die Knaben (= Knappen) nehmen die Decke vom goldenen Schreine, entnehmen ihm eine antike Kristallschale, von welcher sie ebenfalls eine Verhüllung wegnehmen, und setzen diese vor Amfortas hin.
- Hier kniet Amfortas zu inbrünstigem Gebet nieder
- Stimmen aus der Höhe singen das Abendmahlsmotiv mit dem Text „*Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut, um unsrer Liebe willen!*“
- Während Amfortas andachtsvoll im stummen Gebet zu dem Kelche sich neigt, verbreitet sich eine immer dichtere Dämmerung über die Halle
- Die instrumentale Fassung mit der umspielenden Instrumentierung wie im Vorspiel erklingt
- Eintritt der vollsten Dunkelheit

- Sopran- und Altstimmen singen in der Moll-Fassung das Abendmahlsmotiv: „*Nehmet hin mein Blut, nehmet hin meinen Leib, auf daß ihr mein gedenkt!*“
- Umspielende instrumentale Fassung, während dieser die Anweisung:
- Hier dringt ein blendender Lichtstrahl von oben auf die Kristallschale herab, diese erglüht sodann immer stärker in leuchtender Purpurfarbe, alles sanft bestrahlend.
- Die Knappen erheben betend die Hände. Alle blicken verklärt nach dem Gral.
- Amfortas, mit verklärter Miene, erhebt den Gral hoch und schwenkt ihn sanft nach allen Seiten, worauf er dann Brot und Wein segnet. Alles ist auf Knien.

Der Abschnitt „Gralsmysterium“ endet mit Titurels Worten „*O! heilige Wonne, wie hell grüßt uns heute der Herr!*“ (KA, S. 90f.) Nachdem der Gral wieder verschlossen ist und die Tageshelle wieder eingetreten ist, erfolgt der zweite Durchgang der Gesänge der Chöre, während des Mahles.

## 6. Das Gralsmysterium

Zu der zentralen Stelle, dem eigentlichen Gralsmysterium, ist noch einiges zu sagen. Ebenso wie bei den Epen stellt sich bei Wagners „Parsifal“ die Frage, in welchem Verhältnis das ablaufende Ritual zu den kirchlichen Ritualen steht. Die Nähe zur mittelalterlichen Messe ist erst bei Robert von Boron durch den Kelch als Gralsgefäß gegeben. Das wird von manchen, wie Joseph Campbell, schon als ein Abweichen vom eigentlichen Sinn der Gralsbedeutung angesehen, die nichts mit dem kirchlichen Christentum zu tun habe. Das Bild des Kelches mit dem Blut Christi übernimmt Wagner, dazu die leicht abgewandelten „Abendmahlsworte“ nach 1 Korinther 11, was an die protestantische Abendmahlsfeier erinnert. Der Münchner Benediktinerpater Petrus Hamp berichtet über Gespräche mit Wagner über die Messe, bei denen Wagner sich intensiv nach allen Einzelheiten, Sinn, Bedeutung und Ursprung der Messe und nach dem Vollzug der Wandlung erkundigt habe (vgl. Geck, S. 323). Auch die jüngeren mittelalterlichen Gralsromane, „*Estoire del saint Graal*“ und „*Queste del saint Graal*“, schildern in Zusammenhang mit dem Gral Ursprünge, Abläufe und Kultgegenstände der Altargeheimnisse. Meyer, der in seinem Buch auch auf diese Texte eingeht, schreibt, die „*Queste del saint Graal*“ wolle „vor allem eine Gestalt des Christentums zeigen, die noch ganz im schauenden Erleben der Wandlungsgeheimnisse begründet ist“. (S. 342; zu diesen Romanen S. 338-346. Ganz anders auch hier Campbell: Diese Texte enthalten nicht mehr viel echtes Gralswissen, da sie sich dem kirchlichen Dogma zu sehr nähern.)

Wenn man davon ausgeht, daß die „Wandlung“ jeweils nach den „Einsetzungsworten“ erfolgt, so ereignet sie sich durch die Musik, eben durch jene umspielende Instrumentierung des „Abendmahlsthemas“, für die Zimmermann versucht hat, Worte zu finden und sie (die Musik) als eine Substanz, feiner als Luft und Feuer, licht-transparent und in sich strahlend, flüssig-beweglich und als pulsierende Licht- und Wärmewellen beschrieben hat (das vollständige Zitat s. o.). Neben allen – unbestritten notwendigen – theologischen Versuchen vieler Jahrhunderte, die Geheimnisse des Altarsakramentes mit Worten zu deuten, ist vielleicht tatsächlich nur die Musik in ihrer Sprache in der Lage, uns eine Ahnung zu vermitteln, die tief dringen kann.

Die musikalische Beschreibung des „Blutes“ Christi im Gralskelch ist, eben weil es eine die Möglichkeiten der Sprache überschreitende Sprache der Musik ist, ebenfalls „Sondergut“. Hermann Beckh schreibt dazu, daß durch das an sich nicht ungewöhnliche Mittel des Tremolierens der oberen Streichinstrumente ein „eigenartiges Glitzern und Flimmern“ entstehe (S. 15), ein musikalischer Ausdruck, der dennoch durch die Verbindung mit dem Thema hier eine besondere Wirkung erzeuge. Er verbindet dieses durch musikalische Mittel erzeugte Leuchten des Blutes Christi mit Ausführungen Steiners, wonach das Blut des Gekreuzigten auf einzigartige Weise vergeistigt, „ätherisiert“, war und für hellseherisch fähige Menschen tatsächlich eine Art Leuchten ausstrahlte, ein Leuchtend-Werden, das in der

Vereinigung mit diesem Blut auf alles menschliche Blut übergehen soll. Dies ist mit Transsubstantiation gemeint. (Die ganze Stelle S. 15f.) Eine vergleichbare Stelle, soweit mir bekannt, ist in Bruckners Te Deum zu finden bei den Worten „quos pretioso sanguine redemisti“ (die du mit deinem kostbaren Blut erlöst hast).

Perschmann sieht in den Lichterscheinungen innere Vorgänge dargestellt, eine „inwendig meditative“ Communio (S. 105). Es handelt sich um die in der Halle eintretende Dunkelheit, den Strahl des Lichtes, der auf den Kelch herabkommt, und das Erglühen des Grals. Die allmählich eintretende Dunkelheit (s. o. beim Ablauf) entspricht der Charakterisierung der Abendmahlstonart As-Dur durch Mikisch, nämlich, wie erwähnt, „inneres Licht bei äußerer Dunkelheit“, und unterstreicht den Vorgang als inneres, mystisches Erlebnis. Im Kelch sieht Perschmann ein Symbol des Menschen, der zwar durch seine Form begrenzt, aber nach oben unendlich offen ist. In diese Form, die „Schale des Herzens“, hat sich das „Blut des Lebens“, die „all-erhaltende Kraft des göttlichen Seins“ eingesenkt. Der Strahl des Lichtes wird durch das tiefe Gebet herabgerufen und läßt das Lebensblut erglühen, „ein wesentliches, tiefsinniges Vermögen des Grales“. Perschmann sieht dieses Symbol des „rauch- und hitzelosen“ Feuers in vielen großen Mythen und Weisheitsbüchern der Menschheit erwähnt, so z. B. in den Feuerzungen des Pfingstwunders. „Rauch- und hitzeloses Feuer“ ist ein vedischer Begriff, entsprechend dem Feuergott Agni (verwandt mit ignis). Es bedeutet eine „daseinsschaffende, tatzündende Intelligenz“ und schöpferische Kraft (die sich im Alten Testament im Bild der Feuersäule und im Brennenden Dornbusch zeigt). Die Berührung des Menschen mit dieser Schöpferkraft ist unter dem Erglühen zu verstehen. Durch die Berührung wird sich der Mensch ihrer bewußt, eine Voraussetzung für ihre Wirkmöglichkeit. Perschmann bezieht sich hier auf die Verheißung in Joh 14, 20: „Dann werdet ihr erkennen, daß ich in meinem Vater bin und ihr in mir und ich in euch“. Der Urgeist, das Lebensblut, der Einzig-Eine ist zugleich der „CHRISTUS IN UNS“ (die gesamte Stelle S. 40f.).

Bei diesem Vorgang ist wichtig die erkennende Kraft unseres inneren „Königs“: Das höhere Ich als das göttliche Licht im Menschen ist fähig, das verwandte Geistesfeuer herabzurufen, indem es sich im Gebet wahrnehmend-erkennend öffnet.

#### Exkurs:

Bei dem anthroposophischen Autor K. F. Althoff findet sich folgender Hinweis: „Seit Menschengedenken vollzieht sich jede echte kultische Handlung in vier Stufen – nach den heutigen Bezeichnungen: Evangelium, Opferung, Wandlung, Kommunion“ (Das Vaterunser, S. 240). Diese vier Stufen lassen sich auch im Ablauf des Gralsrituals in „Parsifal“ feststellen: Der erste Gesang der drei Chöre entspricht dann der Verkündigung, der Klagegesang des Amfortas der Opferung, es erfolgt die Wandlung, der zweite Gesang der Chöre ist zugleich die Kommunion. Das Seltsame ist hierbei die Verbindung der Klage des Amfortas mit der Opferung. Tatsächlich zeigt Amfortas geheimnisvolle Übereinstimmungen mit der Gestalt Christi. Er trägt dessen Wunde, mit demselben Speer geschlagen (s. o.), er ist ein zweiter Schmerzensmann. In manchen Inszenierungen, wie der von Stefan Herheim in Bayreuth 2008, wird er auch so dargestellt. Er zeigt in seinem Leiden eine Identität mit Christus, die ihm vielleicht selbst nicht bewußt ist und ihn eben aus diesem Grund an die Grenzen seiner Existenz bringt, da er den Sinn seines Leidens nicht sieht. Von dessen scheinbarer Endlosigkeit wurde schon gesprochen. Campbell bestätigt das: Er hält Amfortas, so wie auch Atlas, Prometheus, Ixion und Loki für ursprüngliche Erlösergestalten (Joseph Campbell, Die Masken Gottes, Bd. 4, Schöpferische Mythologie. München 1992, S.495; der ganze Zusammenhang des leidenden Königs S. 483-510). Auch Zimmermann sieht in Amfortas die Person des „Sohnes“ in der triadischen Gralskönigsfolge Titurel (Vater), Amfortas (Sohn), Parsifal (Geist). Deswegen sei die Amfortasklage keine bloße Unterbrechung des Rituals, sondern zeige, ebenso wie die Gestalt Christi, das menschliche Leid in einer Person individualisiert.

## Der neue Gralskönig

Ich komme nun zu dem ersten Teil des dritten Aufzugs, der sich entsprechend dem ersten Aufzug in der um die Gralsburg gelegenen Natur abspielt. Besondere Bedeutung erlangt hier die heilige Quelle, aus der schon im ersten Aufzug als eine Art Vorverweis Kundry zur Erquickung Parsifals geschöpft hat. Die Bedeutung des Wassers erlangt jetzt seine höchste Steigerung.

Wagner hat in diese Szene verschiedene Stellen aus Wolframs „Parzival“ einfließen lassen. Es handelt sich um die Karfreitagsbelehrung durch Trevrizent im 9. Buch, dessen Stelle ja Gurnemanz eingenommen hat, die Erhebung Parzivals zum Gralskönig, die Taufe des Feirefiz durch Parzival und seine Erwählung zum Begleiter zur Gralsburg. Anklänge daran verdichtet Wagner zu einer Szene ganz eigener Art, die uns weit in die Zukunft weist, nämlich auf das Wunder der neuen Geburt, das Werden des neuen Gralskönigs.

Der Ablauf stellt sich folgendermaßen dar:

- Auffinden Kundrys durch Gurnemanz
- Ankunft Parsifals, gegenseitiges Wiedererkennen
- Speerrückführung
- Gurnemanz' Bericht vom Zustand der Gralsritterschaft und Parsifals Reaktion
- Fußwaschung durch Kundry und Hauptbenetzung durch Gurnemanz
- Salbung der Füße durch Kundry und Königserhebung durch Salbung des Hauptes durch Gurnemanz
- Taufe Kundrys
- „Karfreitagszauber“

Bei Wolfram findet die Karfreitagsbelehrung durch Trevrizent im 9. Buch statt, etwa in der Mitte, danach folgt der Teil über die Abenteuer Gawans, an deren Ende erst Parzival wieder ins Spiel kommt. Es erscheint bei dem Fest von Joflanze die Gralsbotin Cundry, die meldet, daß Parzival durch eine Inschrift auf dem Gral zum Gralskönig berufen sei. Er dürfe einen Menschen mit dorthin bringen. Parzival entscheidet sich für seinen Halbbruder Feirefiz, und die drei brechen zur Gralsburg auf (15, 783ff.). Dort wird Parzival sogleich in den Saal geführt. Nach einem Gebet an den Gral richtet er die erlösende Frage an Anfortas. Am nächsten Tag wird Feirefiz getauft (16, 794ff.).

Leicht läßt sich erkennen, wie Wagner aus bei Wolfram verstreuten Teilen oder auch nur Andeutungen oder Bemerkungen etwas Neues schafft und andere Schwerpunkte setzt. Die Ankunft nach langen Irrfahrten am Karfreitag fällt in „Parsifal“ zusammen mit der Erhebung zum Gralskönig, die bei Wolfram selbst gar nicht geschildert, sondern in der Berufung schon enthalten ist. Die gesamte Szene im Gebiet der Gralsburg fehlt bei Wolfram. Mikisch betont, daß Parsifals Erhebung zum Gralskönig nicht vor dem Kollektiv der Gralsritterschaft erfolgt. Es ist keine öffentliche, sondern eine innerliche Angelegenheit. Im Christentum geht es nicht mehr um eine Staatsreligion oder ein sonstiges Bekenntnis eines Kollektivs oder einer Gemeinschaft, sondern um die Unio mystica, die liebende Vereinigung des Innersten eines Menschen mit Christus.

Dies nennt man auch das Mysterium der neuen Geburt. Von dem Mysterium der zweiten Geburt spricht der Anonymus schon gleich auf den ersten Seiten seines Werkes. Das Mysterium der Zweiten Geburt, des Großen Sakramentes oder der Großen Einweihung ist der Inhalt des Nikodemus-Gespräches im Johannesevangelium (Joh 3, 1-21). Die Neue Geburt ist die Änderung der ganzen geistigen und seelischen Motivation oder der völlige Wechsel der Bewußtseinsstufe (vgl. S. 2f.). Von dem besonderen Vorgang spricht der fünfte Vers: „Jesus antwortete ihm: Amen, amen, ich sage dir: Wenn jemand nicht aus Wasser und Geist geboren wird, kann er nicht in das Reich Gottes kommen.“ Weiter sagt der Anonymus, daß die

Reintegration des Bewußtseins nur durch die Vereinigung dessen möglich ist, was mit den sprachlichen Bildern „Wasser“ und „Geist“ gemeint ist. Der Geist wird bei der Wiederherstellung des Zustandes des nicht gefallenen Bewußtseins wieder zum göttlichen Hauch, dem Heiligen Geist, das „Wasser“, in dem sich der göttliche Hauch spiegelt, ist die gereinigte menschliche Natur: Die christliche Einheit ist die neue Einheit, die aus dem Getrennten entsteht. Zwei ist deswegen die Zahl der Liebe. „Denn Liebe ist unvorstellbar ohne den *Liebenden* und den *Geliebten*.“ (Anonymus, S. 34; die gesamte Stelle S. 30-34) Nun zeigt unsere Szene genau das: Die spirituelle Geburt des Parsifal-Menschen, des Geistmenschen, des neuen Adam, des Gralskönigs. Wie oben schon erwähnt, ist ein „König“ in diesem Sinne nicht einer, der über andere herrscht, sondern der über sich selbst herrscht. Perschmann stellt dar, wie sich die Neue Geburt des Parsifal-Menschen vollzieht. Dabei sind auch wieder die originalen Regieanweisungen zu beachten, die man zu leicht übersieht (bzw. die aus Unwissenheit bzw. Nicht-wissen-Wollen heutzutage mißachtet werden). Parsifal erscheint auf dem Gralsgebiet gänzlich umpanzert mit geschlossenem Visier, auch musikalisch in dunkelsten Farben, indem das Parsifalmotiv kaum erkennbar im ernsten, trauernden, todartigen B-Moll ihn begleitet. Dieser Panzer umhüllt noch während der letzten Stufe seiner Läuterung das niedere Ich, das seinen Weg des Todes angetreten hat und unter der schützenden Hülle sich zur Geburt des neuen, wahren, christusverbundenen Ich entwickelt: „Nicht mehr ich lebe, sondern Christus lebt in mir“ (Gal 2, 20; Einheitsübers.). So geht das kleine Ich am Karfreitag mit Christus in den Tod und ersteht aus diesem Tod. Gurnemanz hilft dabei durch seine „Karfreitagsbelehrung“, nämlich die Waffen und den Panzer abzulegen, was nach und nach erfolgt, mit dem Haupt beginnt und mit der Abnahme der Beinschienen endet. Der Gegensatz von Haupt und Füßen spielt in der gesamten Szene eine große Rolle. Parallel wird die seelische Entwicklung von der noch vorhandenen Trauer über alle Irrwege und Angriffe, Zweifel daran, ob er am rechten Ort ist, der Speerrückführung bis zu der Klage, als er von der gesteigerten Gralsnot erfährt, dargestellt. All dies dient den letzten Schritten zur endgültigen Läuterung: „Mit dieser szenischen Parabel exemplifiziert unser Werk das uralte Mysterium von Tod und Auferstehung in spiritueller Sicht.“ (Perschmann 1991, S. 164) Eine erste Stufe der seelischen „Entpanzerung“ wird erreicht, indem Parsifal seine Irrwege und Kämpfe schildert, in denen er den Speer bewahrt hat, so daß er ihn nun unentwehrt zurückbringen kann (vgl. oben Der heilige Speer). Die Sprache der Musik begleitet diesen Vorgang der Neugeburt nach der Phase der tiefsten Trauer, und von den vielen musikalischen Analysen, die Perschmann am Text entlang durchführt, greife ich diese Stelle heraus. Der Text lautet: „[...]denn nicht ihn selber durft ich führen im Streite, unentwehrt führ ich ihn mir zur Seite, den nun ich heimgeleite, der dort dir schimmert heil und hehr: des Grales heil'gen Speer.“ (KA, S. 227) Mit dieser Rückführung des heiligen Speeres rettet Parsifal ja nicht nur Amfortas und die Gralsgemeinschaft, sondern in einer einzigen Allverbundenheit stellt der unentwehte Speer ja zugleich sein eigenes, von selbststüchtigen Trieben gereinigtes Selbst dar. Dieses Sich-Emporringen zeigt sich an den „chromatischen Sequenzen der Verheißungsthematik, bis dann ein „wundervolle[r] Aufschwung zum Gralsmotiv“ erfolgt, „das sich nunmehr rein und groß verwirklicht“ (S. 164f.). Anders als im Vorspiel des ersten Aufzugs, wo das Gralsmotiv im allgemeinen As-Dur erscheint, leuchtet es hier in H-Dur. Diese Tonart ist ganz der lichten Seite der Kreuz-Tonarten entstammend und wird von Mikisch dem Sternzeichen Jungfrau zugeordnet. Dieses Sternzeichen weist auf die ungetrübte Reinheit eines ersten Anfangs hin, also hier das neue Menschenwesen und das neue Zeitalter des in seinen eigentlichen Zustand versetzten Speeres, der „heil und hehr“ „schimmert“. Diese Lichtmetaphorik der Tonart wird auch von Mikisch mit dem Ausdruck „Verklärung“ umschrieben. Verklärung ist das Leuchtend-Werden oder Licht-Durchdrungensein von etwas, das zuvor verfinstert war. Als Beispiel spielt Mikisch in dem Gesprächskonzert über die Tonarten „Parsifals Krönung“, also die Stelle, die wenig später erreicht wird, bei der sich das Parsifal-Motiv in dieser Verklärung zeigt (Tonarten und Sternzeichen. Gesprächskonzert vom 14. Juli 2005 in Lockenhaus). Und wieder gemahnt mich dies an eine Stelle in der

Offenbarung: In der heiligen Stadt des neuen Jerusalem wird es „keine Nacht mehr geben, und sie brauchen weder das Licht einer Lampe noch das Licht der Sonne. Denn der Herr, ihr Gott, wird über ihnen leuchten, und sie werden herrschen in alle Ewigkeit“ (Off 22,5; Einheitsübersetzung). Ob bewußt oder unbewußt, auch hier erkennt man, daß in den dritten Aufzug viel Apokalyptisches hineinspielt, Zustände und Vorgänge einer fernen Zukunft. Ein zweites musikalisches Zeichen an dieser Stelle ist das, was mit dem Communio-mystica-Thema geschieht. Nicht nur, daß dieses in Fis-Dur erscheint, also kurz vor dem Übergang in die „transzendenten“ B-Tonarten, sondern sein mittlerer Teil, der mit der Rückwendung von der Oktave das von Christus getragene Leid der Welt symbolisiert, „bricht nach oben durch“, wie Mikisch dies ausdrückt (Parsifal). „Die Musik würdigt diesen Augenblick mit einem erlesenen thematischen Ereignis. Sie befreit das Communiothema von seiner ‚Kehrtwendung‘ und läßt es durch Posaunen und Hörner auf einen nie erreichten, von reinem Dur getragenen Höhentone gelangen“ (Perschmann, S. 165). Alles Höhere, das in der Tonstufensymbolik durch die Oktave erlangt wird, wird hier durch die None (= Gis; KA, S. 227f.) noch überstiegen. Doch die Entwicklung zur Neuen Geburt ist noch nicht beendet: Ein letzter unsäglicher Ausbruch von Leid geschieht, als Gurnemanz vom Zustand der Gralsgemeinschaft und dem Tod Titurels berichtet und Parsifal sich selbst die Schuld daran gibt. Diese letzte Selbsterkenntnis bringt ihn in den Zustand einer drohenden Ohnmacht: „Parsifal droht ohnmächtig umzusinken“ (KA, S. 233). Perschmann hält diese Regieanweisung wiederum für äußerst bedeutungsvoll. Er deutet die „Ohnmacht“ als Entmachtung, als Tod des ‚kleinen Ichs‘ und das Offenbarwerden des ‚großen Vollendungs Wesens‘. Eine völlige Ohnmacht tritt aber nicht ein, da sich dies „ohne jeden Ausfall des bewußten Lebens“ vollzieht. „...die Identität des Individuums geht nicht verloren“ (S. 167). Dies ist von größter Wichtigkeit, und man kann sich nur über Wagners genaue Schilderung spiritueller Wahrheiten wundern: Im Gegensatz zu vielen alten und möglicherweise heute noch verwendeten religiösen Praktiken geschieht im Christentum nichts unter Ausfall des Bewußtseins; denn nur der seiner selbst bewußte Mensch ist derjenige, der zur wahren Communio fähig ist. Diese geschieht gewollt und bewußt, nüchtern und in freier Entscheidung, nicht in irgendeiner Art religiösen Taumels oder Trancezustandes.

Dieses letzte Sünden- und Todeserlebnis läßt nun den Reinen, den Vollendeten aus seinen Hüllen hervorkommen. Als Zeichen erscheinen zuerst in der Musik eine „Reihe noch nie vernommener Themen und Motive“, „die inspiriert sind von der neuen Welt eines neuen Menschen“: das Segensmotiv, der Gesang der dienenden Ergebung und das Todesweihemotiv (S. 168). Mit Parsifal sind auch die beiden anderen Menschen in liebevoller Verbundenheit völlig verwandelt und nehmen durch ihre liebe- und opfervolle Tätigkeit bei dieser Neuen Geburt selbst an ihr teil: „Parsifal wird von den beiden sanft zum Rande der Quelle gewendet. Unter dem Folgenden löst ihm Kundry die Beinschienen, Gurnemanz aber nimmt ihm den Brustharnisch ab.“ Sie vollenden also die „Entpanzerung“ und nehmen dann die sakramentalen Handlungen der Waschung und Salbung vor.

Die Rekapitulation der durchlebten Leiden erinnert an die Stelle aus der Offenbarung: 7, 13ff.: „Wer sind diese, die weiße Gewänder tragen, und woher sind sie gekommen? [...] Es sind die, die aus der großen Bedrängnis kommen; sie haben ihre Gewänder gewaschen und im Blut des Lammes weiß gemacht. [...] das Lamm in der Mitte vor dem Thron wird sie weiden und zu den Quellen führen, aus denen das Wasser des Lebens strömt, und Gott wird alle Tränen von ihren Augen abwischen.“ (Einheitsübersetzung) Es scheint mir sehr wahrscheinlich, daß die Anklänge an das Buch der Offenbarung nicht zufällig sind, sondern von Wagner bewußt verwendet wurden: Die verwandelnde Wirkung des Blutes Christi spielt in unserem Werk eine überragende Rolle. In geisteswissenschaftlicher Sicht sind die weißen Gewänder die weiterentwickelten, vergeistigten Hüllen des Menschen, wie oben schon beschrieben, nämlich die Entwicklung des Geistselbst, Lebensgeistes und Geistesmenschen. Die Reinigung der „Hüllen“ ist die Entwicklungsaufgabe des Menschen auf der Erde, der

„Geistesmensch“ stellt als Ziel des Entwicklungsweges den neuen, verklärten, „gewaschenen“ physischen Leib, den Auferstehungsleib, dar („klar“ von lat. clarus: hell, leuchtend, glänzend). Hieran ist zu erkennen, daß die Szenen des dritten Aufzugs einen zukünftigen Seinszustand darstellen. Die Quelle des Lebens sprudelt hier, mit deren Wasser Parsifal gewaschen wird, mit den Worten Gurnemanz: *„So weiche jeder Schuld Bekümmernis von dir!“* (KA, S. 237) Die Stelle kommentiert Perschmann so: „Nicht mehr die Schuld, sondern nur noch die Bekümmernis über vergangene und längst getilgte Schuld muß jetzt von unserem Helden weichen! Der neue Mensch und kommende Gralskönig bedarf keiner Reue, mehr noch: Sie ziemt ihm nicht. [...] Er hat den höchsten Grad von Freiheit erreicht. Man bezeichnet ihn auch als ‚schicksallos‘, weil es keinen Angriffspunkt mehr für die zwingenden Mächte des Geschickes gibt.“ (Parsifal, S. 169) In diesem neuen Zustand wird es keine Verkörperungen mehr geben, nicht Tag noch Nacht (Offenbarung), was auch ein Bild sein kann für Geburt und Tod, da das Ziel alles Irdischen erreicht ist und die große Verwandlung der irdischen Materie, ihre Verklärung, sich vollzogen hat. (Zur Erneuerung der Erde s. u. „Entsühnung der Natur“). Hierzu schreibt auch der Anonymus d’outre tombe, daß die Wiederverkörperung nach dem Sündenfall begonnen habe und mit der Reintegration aufhören werde (S. 111f.).

Wie erwähnt, handelt es sich bei diesen Szenen um „Sondergut“, das viele weitere Anklänge enthält, die aber völlig neuartig zusammengestellt werden: Die bereits genannte Waschung und Salbung der Füße Jesu durch die Große Sünderin (Lk 7, 37f.); die Salbung Jesu in Bethanien (Joh 12, 3 Füße; Matth 26, 6-13 Haupt); die von Jesus an den Jüngern vorgenommene Fußwaschung (Joh 13, 1-15); die Taufe; die Salbung von Königen; Salbungen in den Sakramenten der römisch-katholischen Kirche, vor allem bei der Firmung, und weitreichende Bedeutung von Salbungen und Ölungen in den Religionen (vgl. „Katholische junge Gemeinde“ und „Verein“).

Das Wasser für die Waschungen, die an Parsifal vorgenommen werden, stammt hier aus dem heiligen Quell, der auf dem Gralsgebiet sprudelt. Die Salbung geschieht mit einer Substanz, die Kundry in einem goldenen Fläschchen aufbewahrt hat. Schon oben wurde über die Dreiheit der hier vereinigten Menschen gesprochen und Kundry als menschliche Vertreterin des Heiligen Geistes angesehen. So ist es nicht verwunderlich, daß sie die Substanz beiträgt, die mit dem Heiligen Geist und seinem Wirken in Verbindung gebracht wird. Noch einmal soll hier Joh 3,5 in Erinnerung gebracht werden: Nur durch Wasser u n d Geist ereignet sich das zentrale christliche Mysterium der Neuen Geburt: Der göttliche Hauch des Geistes im Bilde des heiligen Öles wirkt zusammen mit der irdischen Substanz des reinen Quells, ein Bild für den reinen Menschen, in dem sich der Geist Gottes spiegeln kann, das erreichte wahre Ebenbild. Die Substanzen sind Bilder dieses Vorgangs. Bezeichnend ist, daß in den Zeiten der orientalischen Könige, deren Nachklänge ja bis in unsere Zeit erhalten sind, nur eine Salbung stattfindet. Diese orientalisches-ägyptischen Priesterkönige waren noch ganz aus dem menschlichen Entwicklungsstand ihres Zeitalters herausgehoben, galten ursprünglich als „Götter“ und erlebten die Neugeburt als Eingeweihte stellvertretend für die anderen. Im christlichen Mysterium muß unbedingt das „Wasser“ hinzutreten, das jeden Einzelnen reinigt und durch einen „Tod“ hindurchführt. In der Taufe erlebt jeder seine Einweihung, es gibt keine Unterschiede mehr. Deswegen ist die Taufe der Beginn des christlichen Daseins. Die neue, christliche Art von „König“ kann daher nur durch Wasser u n d Geist (im Bild das Öl) geboren werden. Jeder so Neugeborene ist ein König. Über alle „Könige“ herrscht nur Christus, wie wiederum in der Offenbarung es von ihm heißt „Denn es [sc. das Lamm] ist der Herr der Herren und der König der Könige“ (Off 17, 14 Einheitsübersetzung). Hier, nach der Waschung, bei der Salbung, erfolgt nun die „Verklärung“. Sie wird bei dem Wort „[...] daß heute noch als König er mich grüße“ (KA, S. 238) durch den Wechsel nach H-Dur angedeutet. Es erfolgt „eine ‚Krönungszeremonie in der Welt des Geistes‘ [...] Sie hat nichts gemein mit allen Ehrungen und Inthronisationen dieser Welt“ (Perschmann S. 172).



## Taufe Kundrys

In Wolframs „Parzival“ wird Parzivals Halbbruder Feirefiz im Gralstempel in Anwesenheit der Gralsritter von einem Priester getauft. Es ist dies nur ein Anklang an das, was in „Parsifal“ geschieht, Wagner hat das Stichwort „Taufe“ verwendet und in seiner Weise abgewandelt. Kundry ist die Schwesterseele Parsifals und wie Feirefiz begleitet sie Parsifal dann zum Gral. Ihre Taufe erfolgt jedoch jetzt unmittelbar an Parsifals Erhebung zum Gralskönig, ebenfalls abseits vom „Kollektiv“ und wird von ihm selbst vorgenommen: *„Mein erstes Amt verricht ich so: Die Taufe nimm und glaub an den Erlöser!“* (KA S. 239f.).

Schon ihre Ankunft im Gralsgebiet, ihre von Gurnemanz bemerkte verwandelte Wesensart, ihr Dienen und vor allem ihre Beteiligung an den sakramentalen Handlungen zielten auf diesen Augenblick ihrer vollständigen Erlösung hin. Kundrys Taufe ist eine Stelle, die Mikisch in dem Gesprächskonzert über die Tonarten als Beispiel für den Übergang von Fis-Dur nach Ges-Dur vorspielt. Von Fis-Dur nach Ges-Dur wird der „Übergang in die Transzendenz“ vollzogen, in das Reich Christi, denn das Ges-Dur wird mit dem Wort „Erlöser“ erreicht. Da eine geheime Beziehung oder sogar Einheit zwischen Parsifal und Kundry besteht, gehen seine und ihre Erlösung Hand in Hand: Sie wirkt an seiner Neugeburt mit, er bewirkt unmittelbar anschließend ihre neue Geburt. Es ist ihre Befreiung von ihrer Schuld und daraus resultierendem Zwang, immer wieder Ähnliches zu begehen, von ihr als „Fluch“ bezeichnet. Im zweiten Aufzug berichtet sie Parsifal davon. Eine besondere Rolle spielt dabei der Blick des Heilands, der sie traf, als sie ihn verlachte: *„Ich sah - ihn – ihn – und – lachte... da traf mich sein Blick. – Nun such‘ ich ihn von Welt zu Welt, ihm wieder zu begegnen. In höchster Not wahn‘ ich sein Auge schon nah, den Blick schon auf mir ruh’n. Da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder, ein Sünder sinkt mir in die Arme! Da lach‘ ich – lache – kann nicht weinen, nur schreien, wüten, toben, rasen“* (Pahlen S. 115). Diese erschütternde Stelle wird nun analog aufgegriffen, ja aufgelöst: Nach ihrer Taufe kann Kundry erstmals weinen, und es sind besondere Tränen, wie schon erwähnt, die mystische Gabe der Tränen: „Kundry senkt das Haupt tief zur Erde; sie scheint heftig zu weinen“ (Regieanweisung KA S. 240). Die Tränen fallen zur Erde während des Ereignisses des „Karfreitagszaubers“ und bewirken mit das Wunder der Entsühnung der Natur, worauf sie Parsifal hinweist: *„Auch deine Träne ward zum Segenstau: du weinst, sieh, es lacht die Aue!“* (KA S. 248) Und die anschließende Regiebemerkung ist auch eine Entsprechung zum zweiten Aufzug: „Er küßt sie sanft auf die Stirne“, nicht der Kuß der Verführung, sondern der Kuß der Erlösten.

Aber noch deutlicher ist die Entsprechung zu der Stelle im zweiten Akt durch das von Beckh so genannte „Blick-Motiv“, manchmal auch als Motiv der Sündenqual, Motiv der Heilandsklage oder Motiv der Reue des Amfortas bezeichnet, von Perschmann „Thema der Erlösungssehnsucht“ (S. 58). Als Blick Christi wird es bezeichnet, weil es mit Vorgängen zu tun hat, die das Christus-Mysterium in der Menschenseele auslöst. Es kommt schon im Vorspiel des ersten Aufzuges vor, wird oft mit einem Mordent eingeleitet und stellt dann eine chromatische Abwärtsbewegung dar, die mit einem Seufzermotiv nach oben endet (KA S. 10). Beckh hält dieses Motiv für zentral für das gesamte Werk, es ist dieser Blick Christi, der dem Menschen den Gegensatz zwischen seinem Zustand und dem Vollendungszustand deutlich macht. Dadurch kann in der Menschenseele ein schwerer Konflikt ausgelöst werden. Nicht nur Kundry ist von diesem Blick getroffen, sondern vor allem auch Amfortas, der ja gerade auch darunter leidet, die christlichen Mysterien als Unwürdiger vollziehen zu müssen. Im Johannesevangelium erscheint für diese menschliche Gespaltenheit der Ausdruck *krisis* (Gemoll: Scheidung, Zwiespalt, Entscheidung, gerichtliche Entscheidung; Luther: Gericht. Die Stelle bei Beckh: S. 21-24) Den Blick des Heilands, *„...da traf mich sein Blick“* (KA S. 194), den Kundry in allen Inkarnationen wieder sucht, um von ihm Vergebung zu erlangen, den sie visionär schon im zweiten Aufzug im Klang des reinen As-Dur-Lichtes für einen Augenblick wahrnimmt (*„...den Blick schon auf mir ruh’n“*; KA S. 195), hier wird er zur erlösenden Wirklichkeit in den Takten zwischen ihrer Taufe und dem Beginn der Musik des

„Karfreitagszaubers“ (KA S. 240 bei „Sehr langsam“). Beckh sieht in der Stelle den Höhepunkt der Dramatik des Aktes und schreibt weiter: „Aber während an der Stelle im zweiten Akt jenes Motiv die ganze Krisis, den ganzen Seelenzwiespalt malt, erscheint im dritten Akte, trotz aller äußeren Ähnlichkeit, sein Ausdruck völlig verändert, wie verwandelt, als ein rein erlösender, die schmerzvollste aller Spannungen lösender. Und während es dort im zweiten Akte in neue Problematik hineinführt, ... nimmt die Stimmung dieses Motivs ... jetzt die ganze Wiederbelebung der im Opfertode entsühnten Natur, den ganzen Lebensstrom der Verwandlung und Verklärung in sich auf.“ (S. 72)

## Entsühnung der Natur

Daß durch die Erlösungstat Christi am Kreuz auch die Kreatur erlöst ist, davon spricht und tönt der nun erklingende „Karfreitagszauber“. Pahlen hält ihn für die „verklärteste Musik, die Wagner wahrscheinlich jemals schrieb“ (S.144). Parsifal schaut von Kundry auf und bemerkt plötzlich: „*Wie dünkt mich doch die Aue heut so schön!*“ Gurnemanz erklärt diese Erscheinung: „*Das ist Karfreitagszauber, Herr! ... Des Sünders Reuetränen sind es, die heut' mit heil'gem Tau beträufen Flur und Au: der ließ sie so gedeihen. Nun freut sich alle Kreatur auf des Erlösers holder Spur, will ihr Gebet ihm weihen.*“

Bereits im Abschnitt über Zeit und Raum wurde darauf hingewiesen, daß zu Wagners „Sondergut“ die Erlösung der Natur gehört. Er hielt ein Christentum ohne Einbeziehung der Natur für unvollständig. Auch hierin war Wagner seiner Zeit voraus. Erst seit wenigen Jahrzehnten wird es ja als Aufgabe des Christentums erkannt, sich für die Wahrung der Schöpfung einzusetzen. Daß im Neuen Testament so wenig von „der Natur“ die Rede ist, hat meines Erachtens zwei Gründe: Erstens darf man im Neuen Testament nicht eine enzyklopädische Darstellung aller denkbaren Fragen der Welt und des Lebens sehen; der Schwerpunkt liegt auf den inneren Vorgängen des Menschen. Zweitens entstand das Neue Testament in einer Zeit, in der das mythische Bewußtsein noch nicht ganz geschwunden war. Für dieses aber gibt es eine vom Menschen getrennte „Natur“ eigentlich nicht, so daß Erlösung des Menschen auch Erlösung der „Natur“ bedeutete. Dementsprechend spricht das Buch der Offenbarung von dem neuen Himmel und der neuen Erde (Off 21,1). Diese enge Verbindung von Mensch, Kosmos und Natur geht, obwohl also nicht eigens thematisiert, doch aus vielen neutestamentlichen Stellen hervor.

Hierüber schreibt der griechisch-orthodoxe Religionsphilosoph Nicos A. Nissiotis: „Der Paulusvers 2 Kor 5, 17 gibt uns in deutlichster und verdichtetster Gestalt dieses neue Verständnis von der Beziehung zwischen Kosmos und Natur zum Menschen als einer ganzheitlichen, einheitlichen Schöpfung in ihrem dynamischen Aspekt, nämlich der Schöpfung und Neuwerdung durch die fortwährende Sorge Gottes, der in Christus handelt und alle Wesen der Schöpfung mit dem Menschen vereint, indem er ihn und alle Wesen gemeinsam erneuert: εἴ τις ἐν Χριστῷ, καινὴ κτίσις . τὰ ἀρχαῖα παρῆλθεν, ἰδοὺ γέγονε καινὰ τὰ πάντα („Wenn jemand in Christus ist, eine neue Schöpfung; das Alte ist vergangen, siehe, alles ist neu geworden“). Es ist eine Umschreibung, wenn man übersetzt „ist e r eine neue Schöpfung“, denn diese Übersetzung, obwohl ziemlich wörtlich, birgt die Gefahr, den Menschen als einzige neue Schöpfung getrennt zu sehen (der Text bietet diese Möglichkeit nicht direkt). Sie führt auch zu einer Nichtübereinstimmung mit dem zweiten Teil des Verses, der sich eindeutig auf die Erneuerung aller Wesen zusammen mit dem Menschen bezieht. Weiter schreibt Nissiotis über die bekannte Stelle im Römerbrief „Denn die ganze Schöpfung wartet sehnsüchtig auf das Offenbarwerden der Söhne Gottes. Die Schöpfung ist der Vergänglichkeit unterworfen, wenn nicht aus eigenem Willen, sondern durch den, der sie unterworfen hat; aber zugleich gab er ihr Hoffnung: Auch die Schöpfung soll von der

Sklaverei und Verlorenheit befreit werden zur Freiheit und Herrlichkeit der Kinder Gottes. Denn wir wissen, daß die gesamte Schöpfung bis zum heutigen Tag seufzt und in Geburtswehen liegt“ (Röm 8, 19-22 Einheitsübersetzung): „... uns wird durch den heiligen Paulus die bestmögliche Darstellung der Beziehung zwischen Schöpfung, nämlich Natur und Kosmos, und Menschheit im Mysterium der Erlösung gegeben“. Und gegen Ende des Kapitels bemerkt er noch: „Diese Wirklichkeiten in Christus sind eingerichtet als ein einziges Ganzes mit innerem Zusammenhang und Zweck, und sie entsprechen einem fortlaufenden und erneuernden Vorgang, bewirkt durch den Heiligen Geist.“  
([www.myriobiblos.gr/texts/english/nissiotis\\_secular\\_3.html](http://www.myriobiblos.gr/texts/english/nissiotis_secular_3.html) 24. 5. 2014)

In der Geisteswissenschaft ist der Mensch der Urgedanke Gottes, das Urbild der gesamten Schöpfung, die übrigen Naturreiche sind ein auseinandergefalteter Mensch, wie Goethe dies ausgedrückt hat. In vielen Schriften und Vorträgen äußert sich Steiner über dieses Verhältnis des Menschen zur Natur. Der Mensch existierte lange Zeit nur in geistiger Form. Eine zu frühe Materialisierung hätte seiner Entwicklung schädlich werden können, und um dies zu verhindern, trennten sich immer wieder Teile von ihm ab, die als erste körperliche Gestalt annahmen. Auf diese Weise erschienen die noch heute existierende anorganische Umwelt, Organismen, Pflanzen, Tiere. Die Naturreiche haben sich sozusagen für den Menschen „geopfert“, indem sie ein Dasein in einem unvollkommenen Zustand als verkörperte Wesensanteile des Menschen führen müssen. Ebenso sind sie in dieser engen Einheit mit dem Menschen mit all seinen Schicksalen verbunden, mit dem Sündenfall und damit der Vergänglichkeit und mit seiner Erlösung: „Denn auch die Kreatur wird frei werden von der Knechtschaft des vergänglichen Wesens zu der herrlichen Freiheit der Kinder Gottes“ (Röm 8, 21, Luther 1966).

Nicht anders sieht Perschmann diese Einheit von Mensch und Natur: „Die ganze Natur hat teil an den Sünden des Menschen und wird davon befreit, wenn durch dessen grundlegende Reifung und Läuterung eine ‚neue Welt‘, ein ‚Reich der harmonischen Vielfalt‘ entsteht. Die Idee eines der ganzen Schöpfung bestimmten Vollendungszieles und die existentielle Verwobenheit auf dem Wege dorthin – das ist der tiefere Sinn der Worte des Alten.“ (1991, S. 17; auch S. 29, wo er darstellt, daß man in einer holistischen Betrachtungsweise den Seinszustand der Natur als Folge der eigentlichen Ursache, nämlich des friedlosen Seinszustandes des Menschen sehen könne. Die Gegenwart hierzu werde in „unserem Werk“ „durch den ‚Karfreitagszauber‘“ „proklamiert“.)

So fährt also der „Alte“, Gurnemanz, fort: „*Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen: da blickt sie zum erlösten Menschen auf; der fühlt sich frei von Sündenlast und Grauen, durch Gottes Liebesopfer rein und hell. ... Das dankt dann alle Kreatur, was all da blüht und bald erstirbt, da die entsündigte Natur heut ihren Unschuldstag erwirbt.*“ Zu der im erlösten Stande weinenden Kundry spricht Parsifal dann: „*Auch deine Träne ward zum Segenstaue: du weinst – sieh! Es lacht die Aue.*“ (Pahlen, S. 148f.) Während all dieser Worte und der wundersamen Verbindung zwischen den Tränen der Reue und der Erneuerung der Pflanzennatur ertönt die schwebende, wiegende Musik des „Karfreitagszaubers“. Perschmann nennt die zuerst von der Oboe gespielte Melodie des „Karfreitagszaubers“ die „Weise des kosmischen Friedens“. Ein neues Motiv kommt noch bei Parsifals Worten „... *doch sah ich nie so mild und zart die Halme, Blüten und Blumen*“ (KA S. 241f.) hinzu. Es ist das „Unschuldstag-Thema“, weil es in Vereinigung mit der Weise des kosmischen Friedens und dem Gralsthema beim „gedanklichen Höhepunkt dieser Musikszene“ erklingt, nämlich als Gurnemanz in mythischer Gegenwart des Heute von der vollendeten Entsühnung der Natur spricht: „... *da die entsündigte Natur heut ihren Unschuldstag erwirbt*“ (KA S. 247). Erlöste Menschen und erlöste Erde sind eins: Ein neuer Himmel und eine neue Erde entstehen. Die Tierwelt ist jetzt im dritten Aufzug nicht erwähnt, aber von der Heiligkeit der Tiere in der Gralswelt war schon im ersten Aufzug die Rede.

Zimmermann weist nur andeutungsweise darauf hin, daß in Bezug auf die Verstrickung in die menschheitliche Schuld im „Parsifal“ sozusagen eine Umkehrung der Naturreiche, der Pflanzenwelt und der Tierwelt, statthat.

Nach okkultur Auffassung repräsentiert die Tierwelt nämlich das Astralische mit der Triebwelt und die Pflanzenwelt das Ätherische, die Lebenskräfte. In „Parsifal“ sind sie umgekehrt charakterisiert. Warum?

Die Tiere in ihrem nicht entsühnten Zustand sind Sklaven ihrer Triebe, wozu sie sich als Opfer für die Höherentwicklung der Menschen geboten haben. Dies stellt Steiner u. a. im vierten Vortrag über die Apokalypse dar. Der Mensch hatte die ganze Tierheit in sich, die Tiere sind zu früh verdichtete einzelne menschliche Leidenschaften. Aber durch diese Absonderung konnte sich der Mensch höher entwickeln. Die Tiergestalten sind die älteren Brüder (S. 92-97). Sie nahmen die Triebe und Leidenschaften, die aus dem Astralischen entstehen, in einseitiger Weise auf sich und sind im jetzigen Entwicklungszustand der Welt diesen unterworfen.

In ergreifender Weise schildert Meyer, wie die Tiere sozusagen an ihren Leib mit seinen Trieben und den Daseinskampf des Fressens und Gefressenwerdens gefesselt sind. Sie haben nicht die Wahl einer anderen Lebensweise. Erst wenn die Erde aus der stofflichen Verdichtung wieder in den Äther zurückkehrt, wird der kosmische Augenblick eintreten, in dem die Tiere ihre Entwicklungsfähigkeit zurückgewinnen (Erlösung der Tierwelt, S. 107). Die Befreiung der Tiere von ihrer Triebgebundenheit gehört zur neuen Seinsweise im Friedensreich des Messias, das von Jesaja beschreiben wird:

„Da werden die Wölfe bei den Lämmern wohnen und die Panther bei den Böcken lagern. Ein kleiner Knabe wird Kälber und junge Löwen und Mastvieh miteinander treiben. Kühe und Bären werden zusammen weiden, daß ihre Jungen beieinander liegen, und Löwen werden Stroh fressen wie die Rinder“ (Jes 11, 6-7, Luther).

Ausgeführt wird dies auch in der „Tiergeschichte“ von Manfred Kyber, „Das Land der Verheißung“ (in: Das Manfred Kyber Buch. Berlin 1987, S. 145-183).

Im Gralsgebiet sind die Tiere heilig. Sie sind entsühnt, von den Fesseln des zwanghaften Triebens, das ihre Natur mit sich brachte, befreit. Nichts zeigt dies besser als die musikalische Beschreibung des liebenden Schwanenpaares, von Perschmann als „Klangzauber aus Figuren und Trillern der gedämpften Violinen mit Harfen-, Geflimmer“ beschrieben (Parsifal, S. 78, KA S.51). Die Entsühnung der Tierwelt wird also real erst möglich sein, wenn der jetzige materielle Zustand der Erde mit ihren Geschöpfen in einen anderen, geistigeren übergegangen ist. Meyer nennt dies die „terra lucida“, die lichtglänzende, durchlichtete Erde, die Äthererde der Zukunft (Zum Raum wird hier die Zeit, S. 273). Die Heiligkeit der Tiere im Gralsgebiet zeigt an, daß hier das zukünftige Friedensreich des Messias schon da ist, schon jetzt die terra lucida durch die Anwesenheit Christi keimhaft Wirklichkeit geworden ist, als Zukunfts- und Hoffnungsbild, das aber zugleich Gegenwart ist (vgl. Joh 5,25: Es kommt die Stunde und ist schon jetzt).

Die Pflanzenwelt dagegen besitzt als Wesensglieder nur das Physische und das Ätherische, ihre Lebensvorgänge, Ernährung und Fortpflanzung, erfolgen leidenschaftslos.

Aber auch genau dies ist in „Parsifal“ umgekehrt: Die „Blumen“ in Klingsors Zaubergarten sind Vertreterinnen der rein triebhaften „Liebe“. Daß hier die ätherische Welt tief in das Gefallensein der Welt verstrickt ist, zeigt in zugespitzter Weise die Verderbnis der Natur an, ja sogar die Gefahr, in der sich der ätherische Bereich des Lebens befindet. Diese „Blumen“ sind ja stets in der Gefahr des Welkens. Ihr Blühen ist künstlich, durch den schwarzen Magier hervorgerufen, der ihr Leben ist. Dies läßt mich daran denken, daß die Gefahr des Absterbens für die Pflanzenwelt heute tatsächlich groß ist, viele Pflanzenarten sind ausgerottet, auch alte Kulturformen verschwunden, international auftretende Großunternehmen sind die Herren des Saatgutes und beherrschen den Markt der Pflanzenwelt.

An das Welken und die Erlösungssehnsucht der „Wunderblumen“ denkt Parsifal im dritten Aufzug sogar in seiner größten Verklärung beim Anblick des Karfreitagszaubers. Für ihn, den nun Reinen, kann es keine endgültige Erlösung geben, solange es noch Unerlöste gibt. Dies ist die Vorstellung der Apokatastasis ton panton, der Wiederbringung aller Dinge. Indem Parsifal von der Sehnsucht der „Wunderblumen“ nach Erlösung spricht, ist dies schon wahr. Ihr „Schmachten“ ist ein Anerkennen der Erlösungsbedürftigkeit, und Parsifals liebevolles Mitleid mit ihnen bewirkt auch hier Erlösung.

Bezeichnend ist auch, daß ein erster Ausdruck der entsühnten Natur gerade die Pflanzenwelt betrifft. Die Rettung des Ätherischen ist Aufgabe unsrer Zeit (die „moderne“ Zeit, für die Wagner zukunftsweisend schrieb). So zeigt sich, daß das Wagnersche „Sondergut“ im Vergleich zu den Epen genau das bringt, was für unsere Zeit notwendig ist, wodurch also die mittelalterlichen Epen gemäß den heutigen geistigen Erfordernissen ergänzt werden, die Wagner aufgrund seiner Hellsichtigkeit erkennen konnte.

Das Leibliche ist gerettet durch Tod und Auferstehung Christi, dies war das Vordringlichste und das Grundlegende seiner Menschwerdung gewesen, nämlich die Überwindung der Todesmacht im Leibe. Sie stellt ja der Gral dar, die grundlegende Lebenserneuerung im Speisungswunder, die Bildung des Auferstehungsleibes, im Gralsbereich auch zukünftig und jetzt schon zugleich.

Die Erlösung der Pflanzenwelt und auch des Ätherischen im Menschen ist der Schritt, der heute ansteht. Die Starre hat sich ja auch im Gralsbereich (Dornen und Gestrüpp auch hier, winterliche Starre am Beginn des dritten Aufzugs) und in der Gralsgemeinschaft ausgebreitet. Bei Wolfram von Eschenbach wird das auch angedeutet: Immer wenn Saturn, der Planet des Todes, herrscht, steigert sich das Leiden des Anfortas an der Wunde, und vom in die Wunde gestoßenen Speer muß danach Eis abgekratzt werden. Das Mineralische hat eine tödliche Vorherrschaft. So ist auch das Denken erstarrt. Die lebensvollen Glaubensgeheimnisse sind in starre Sätze gepreßt. Das Glaubensmotiv wirkt im Vorspiel zum ersten Aufzug sehr hart und steif, es ist kein Glaube, der aus der Liebe Christi lebt. Dieses Motiv erscheint im dritten Aufzug in seinem Ausdruck völlig verwandelt (Zimmermann).

Im Vergleich zum Zaubergarten der Klingsorburg ist die Frühlingsaue des Karfreitagszaubers der wahre neue Paradiesgarten. Mit dem Frühling wird das Goldene Zeitalter auch bei Vergil in Verbindung gebracht: „Ver illud erat“ (Frühling war jenes: Georgica 2,338), Sehnsucht nach dem Verlorenen. Nun jedoch ist es der Frühling eines neuen Zeitalters, der aus der Todesüberwindung entsteht. So erwacht auch Kundry aus ihrem Todesschlaf zu diesem neuen Frühling.

Zu bemerken ist auch, daß der nächste Entwicklungsschritt nach der Entfaltung des Ich im fünften nachatlantischen Zeitraum die Entwicklung des Geistselbst ist, und diese vollzieht sich durch die zunehmende Umwandlung des Astralleibes. In der entsühnten, heiligen Tierwelt des Gralsgebietes kann dies als Zukunftsbild mythisch schon jetzt gegenwärtig sein.

## Die Musik der Schlußszene

Nach der weit in die Zukunft weisenden Schau auf eine mit dem Menschen verbundene All-Erneuerung, die mehr den kosmischen Aspekt der Erlösung gezeigt hat, richtet sich der Blick jetzt wieder auf das Innere, also den mystischen Aspekt. In der Person Parsifals sind beide Bereiche verbunden.

Ein letztes Ritual soll in der Gralsburg stattfinden, das die Totenfeier für Titurel mit einer letzten Gralsenthüllung verbinden wird. Deswegen schreiten jetzt Gurnemanz, Kundry und Parsifal unter düsteren Todesklängen zur Gralsburg. Amfortas ist der Verzweiflung nahe,

während die Ritter immer heftiger fordern, er solle seines Amtes walten. Doch Amfortas weigert sich und fordert sie auf, ihn zu töten. Die drei sind währenddessen in den Saal gekommen, und nun tritt Parsifal, den Speer in der Hand, zu Amfortas. Von da an ist alles verwandelt, und es beginnt die Erlösungsszene. Hierzu wurde in den Abschnitten „Der heilige Speer“, „Erlösung dem Erlöser“ und „Die Enthüllung des Grals“ schon vieles gesagt. Hier soll es um die Musik des Schlusses von „Parsifal“ gehen. Nach Mikisch wird der Schluß und damit das ganze Werk weitgehend mißverstanden. Er sieht in ihm die komponierte Erlösung.

Der besseren Übersicht wegen hier zunächst der Ablauf mit dem Text:

„Parsifal ... tritt jetzt hervor und streckt den Speer aus, mit dessen Spitze er Amfortas' Seite berührt

*Nur eine Waffe taugt: die Wunde schließt der Speer nur, der sie schlug.*

Amfortas' Miene leuchtet in heiliger Entzückung auf...

*Sei heil, entsündigt und gesühnt! Denn ich verwalte nun dein Amt.*

*Gesegnet sei dein Leiden, das Mitleids höchste Kraft*

*Und reinsten Wissens Macht dem zagen Toren gab.*

Parsifal schreitet nach der Mitte, den Speer hoch vor sich erhebend

*Den heil'gen Speer, ich bring ihn euch zurück! O! Welchen Wunders höchstes Glück!*

*Der deine Wunde durfte schließen, ihm seh ich heil'ges Blut entfließen*

*In Sehnsucht nach dem verwandten Quelle, der dort fließt in des Grales Welle.*

*Nicht soll der mehr verschlossen sein: Enthüllet den Gral, öffnet den Schrein!*

Parsifal besteigt die Stufen des Wehtisches, entnimmt dem von den Knaben geöffneten Schrein den Gral und versenkt sich, unter stummem Gebete, knieend in seinen Anblick.“

[Währenddessen ein längeres rein instrumentales Zwischenstück, an dessen Ende es wieder, wie es sich schon im ersten Aufzug ereignete, im Saal immer dunkler wird, während der Gral leuchtend wird. Dann erhebt sich ein Gesang der drei Chöre:]

*„Höchsten Heiles Wunder! Erlösung dem Erlöser!*

Lichtstrahl: hellstes Erglügen des Grales. Aus der Kuppel schwebt eine weiße Taube herab

und verweilt über Parsifals Haupt. Kundry sinkt, mit dem Blicke zu ihm auf, langsam vor

Parsifal entseelt zu Boden. Amfortas und Gurnemanz huldigen knieend Parsifal, welcher den Gral segnend über die anbetende Ritterschaft schwingt.“

Es erfolgt noch ein instrumentaler Abschluß.

Bei der Deutung der Musik stütze ich mich auf Beckh, Mikisch (Parsifal) und Perschmann (Parsifal), wobei Perschmann in seinem umfangreichen Buch am ausführlichsten ist.

Dabei wird es sich zeigen, daß die „komponierte Erlösung“ sich in einer Umgestaltung der bekannten Motive vollzieht, durch die sich das Leidvolle oder Unerlöste verklärt.

Die im Folgenden zu besprechenden Stellen möchte ich in vier Abschnitte einteilen:

1. Die Musik während Parsifals Worten
2. Die Zwischenmusik
3. Die Musik der drei Chöre
4. Die Schlußakte

#### Die Musik während Parsifals Worten (KA S. 262ff.)

“Von hier an stimmt der Schöpfergeist unserer Musik [sc. nicht Wagner, sondern die ihn inspirierenden geistigen Kräfte] seine tönenden Gedanken auf ein neues Leben um. Als erstem widerfährt das dem Erlösersehnsucht-Thema“, so leitet Perschmann diesen Abschnitt ein (S. 189ff.; KA S. 262f. bei „*Die Wunde schließt...*“. Das Erlösersehnsucht-Thema ist das von Beckh so genannte kombinierte Speer- und Blickmotiv.). Die neue Wendung dieses Motivs besteht außer in der anderen Instrumentierung hauptsächlich darin, daß der abschließende

„sehnsuchtsvolle Vorhaltschritt“ nicht stattfindet, sondern das Thema in das Motiv des Amfortas übergeht, das jetzt in der Tonart des hell leuchtenden Grals, in A-Dur erscheint, das sich dann noch eine Weile „in ausdrucksvollen Variationen von anmutig friedvollem Charakter“ ergeht (S. 189; KA S. 263 bei den Worten „*Sei heil, entsündigt und gesühnt! Denn ich verwalte nun dein Amt.*“) Nach Mikisch zeigt das Amfortas-Motiv in Dur dessen Rehabilitation an.

Wenig später ertönt das Parsifalmotiv einige Takte lang in „einem großen Erfüllungsjubel ..., an dem nahezu das ganze Orchester teilhat“ (Perschmann, S. 190), wobei sein Umfang erweitert wird (KA S. 264). Bedeutend ist hier nach Mikisch die Tonart D-Dur, nach seiner Deutung bzw. Erfahrung die Tonart des Sieges. Hier ist der Sieg eines höchsten inneren Heldentums gemeint, das seinen Sieg ohne Kampf errungen hat (s. o.). In dem Gesprächskonzert spielt Mikisch neben „Freude, schöner Götterfunken“ u. a. auch diese Stelle als Beispiel für die Bedeutung der Tonart D-Dur vor.

Ein geheimnisvoll-ehrfurchtgebietender „Septakkord der 7. Stufe“ (Perschmann, S. 190) leitet die Worte ein „*Den heil'gen Speer, ich bring ihn euch zurück*“.

#### Exkurs

Diesen Akkord nenne ich als Beispiel dafür, wie unterschiedlich Deutungen von Musik und ihrer Wirkung sein können, denn vorsorglich scheint Perschmann zu bemerken, daß der Akkord hier nichts Zweifelhafte ausdrücke. Geck z. B. ist der Auffassung, daß die sogar in der Schlußszene sich findenden getrüben Harmonien Ausdruck des gebrochenen Verhältnisses zu Sinnhaftem seien, zitiert Egon Voss, „Der Komponist Wagner fällt dem Textautor gleichsam in den Arm“, und sieht darin die „Moral“: „Falls es überhaupt eine Erlösung geben wird, steht sie fürs Erste in den Sternen...“ (S. 329, wobei er sich hier allerdings auf das Amfortas-Motiv bezieht, s. o.).

Eine getrübe Harmonie kann vieles ausdrücken. Wenn man in „Parsifal“ in erster Linie die Darstellung einer zerrissenen, kranken Gesellschaft und aus ihr resultierender psychopathischer Gestalten sehen will, wird man in der gesamten Partitur genug Anhaltspunkte dafür finden.

Ich folge den Deutungen, die das aussprechen, was ich durch die Musik empfinde. Da diese Empfindungen offensichtlich auch andere Menschen haben, liegt hier jedenfalls eine gewisse Intersubjektivität vor.

Die Speerrückführung wird musikalisch verbunden mit dem Gnadenwundermotiv (KA S. 264 bei „*O! Welchen Wunders höchstes Glück!*“), also dem insgesamt nicht sehr häufig verwendeten Motiv, das im Bericht des Gurnemanz von der Übergabe der beiden heiligen Gegenstände zuerst vorkommt. Durch die Speerrückführung wird also das Gralsheiligtum wieder in seinen unversehrten Zustand des Anfangs, der „Goldenen Zeit“ unter Titul, versetzt.

Bei der nächsten Textstelle (KA S. 264f., „*Der deine Wunde ... Grales Welle*“) werden zwei weitere Motive, die immer in Verbindung mit inneren Qualen gebraucht worden waren, verklärend umgedeutet, wie Perschmann sich ausdrückt: Das Erlösersehnsucht-Motiv bzw. Blick-Motiv erklingt dreimal und wird durch jeweils höheren Einsatzton gesteigert, bis der letzte Einsatz in das Schmerzensmacht-Motiv auf dem Wort „*Sehnsucht*“ einmündet: Die Erfüllung der Sehnsucht ist jetzt kurz vor ihrem Ziel, das menschliche Blut, das dem Speer, Symbol des menschlichen Ichs, entfließt, will sich dem Blut Christi im Kelch vereinen. (Perschmann sieht die Symbolik von Speer und Kelch an der Stelle umgekehrt, wichtig ist vor allem die Vereinigung des menschlichen und göttlichen Willens.) Als Ausdruck der Vereinigung erfährt das in leidvoller Chromatik sich ergehende Schmerzensmachtmotiv jetzt auch seine Verklärung vor allem durch die Harmonisierung durch symbolträchtige Dur-Akkorde. Sie beginnt gleich auf dem Wort „*Sehnsucht*“ mit dem strahlenden Grals-A-Dur:

Die Sehnsucht findet ihre Erfüllung, alle Schmerzen, die dieses lange vergebliche Sehnen nach dem Gral ausgelöst hat, ist jetzt gestillt; weiter kommt noch das verklärte H-Dur vor und die Siegestonart D-Dur, bis auf den Worten „*Grales Welle*“ die lichte Freude in die Innerlichkeit des As-Dur hineingenommen wird. Freudevoll wirkt auch noch der Triller vor Erreichen des D-Dur, wobei die einzige Terz in der Chromatik dieses Motivs, die ursprünglich einen schmerzvollen Seufzer einleitet, jetzt einen ganz anderen Ausdruck annimmt, nämlich als Vorhalt zum Grundton, eines der Mittel, die nach Peter eine Melodie „adeln“ (KA S. 265 auf dem Wort „*Quelle*“): Das von seinen falschen, ichsüchtigen Bestrebungen geheilte menschliche „Blut“ wird durch diese Quelle geadelt. So schreibt Perschmann: „Die Macht, die des Menschen Wundenpforte schließt, durch die ihn die unreinen, negativen Kräfte verlassen konnten, ist die gleiche, die im Gral als die lebenspendende Macht transzendenten Bewußtseins aufleuchtet“ (S.190f.).

Zu den letzten Worten Parsifals, „*Nicht soll der mehr verschlossen sein: Enthüllet den Gral, öffnet den Schrein!*“ erfährt das Communio-mystica-Thema „ein grandios-expansives Emporwachsen“ (Perschmann, S. 191). Es handelt sich um den ersten Teil des dreigliedrigen Themas (s. o. Die drei Hauptthemen), von Beckh das „Motiv der sich hinopfernden Christusliebe“ bezeichnet. Diese Liebe, die sich durch den nicht mehr verhüllten Gral den Menschen mitteilt und in der wahren Communio nun erfahren werden kann, wird nicht nur durch dieses Emporwachsen dargestellt, die „Blüte aus der Blüte aus der Blüte“, sondern auch durch die Tonart E-Dur, die nach dem vorangehenden, weit entfernten Es-Dur völlig überraschend erscheint. Es ist die Tonart der Liebeswärme, der Tageszeit 14 – 16 Uhr zugeordnet (Mikisch, Tonarten), der Tageszeit, zu der Christus seine Liebes-Erlösungs-Tat vollbrachte (die neunte Stunde).

#### Die Zwischenmusik (KA S.265-267)

Diese Takte, die die wahre Communio des vollendeten Seins darstellen, erklingen während der schweigenden Versenkung der Menschen, indem „der Gral erglüht“, als „umfassende Klangallegorie des erhabensten menschlichen Seinszustandes“ von Perschmann bezeichnet, deren musikalische Mittel er dann erläutert und die ich hier wiedergebe (S. 191-193).

Wie der ganze Schlußteil, so ist auch diese Zwischenmusik von Harfentönen wie einem Goldgeriesel durchflossen. Nicht von ungefähr finden sich Harfen seit ältesten Zeiten unter den Musikinstrumenten der Menschheit, als Musik noch vorwiegend mit dem Kultus verbunden war. Ihr erstes nachweisbares Auftreten erfolgte vor fast 5000 Jahren in Mesopotamien und Ägypten (5000 Jahre Lyra, S. 71). Harfenklänge, nun in As-Dur, leiten die Zwischenmusik ein, die nun zweimal die drei Hauptthemen Gralsmotiv, Communio-mystica-Thema und Glaubenthema auseinander hervorgehen läßt. Daß die drei Themen zueinander gehörig sind, wurde schon ausgeführt (s. o. Die drei Hauptthemen).

Das Communio-Thema erscheint nicht vollständig, sondern in der Form, durch die es nach Mikischs Formulierung nach oben durchbricht, also statt sich vom Oktavton schmerzlich zurückzuwenden, über die Oktave zur None durchdringt. Perschmann nennt dieses abgewandelte Communio-Thema „Erlösungsthema“. Ohne Unterbrechung geht nun daraus das Glaubenthema hervor, das ebenfalls eine Art Erlösung erfährt. Das Glaubenthema war zwar machtvoll im Vorspiel des ersten Aufzugs erschienen, aber es hatte sich ja gezeigt, auf welch tönernen Füßen der Glaube der Gralsgemeinschaft stand, so daß man diese Machtdemonstration eher als äußerlich hohl deuten könnte. Jetzt wird der wahre Glaube erlebt, als dessen Folge die Taube sich tatsächlich zu Parsifal als dem vollendeten Vertreter der Menschheit herabbeigt. Hier wie auch weiterhin bis zum Schluß wird das Glaubenthema verlebendigt und liebevoll umspielt (Mikisch, Parsifal): Glaube ist mitnichten das Für-wahr-Halten von Worten, die man auf vielerlei Weise deuten kann, sondern eine Herzenserfahrung. Dies ist ja auch die Bedeutung des im neutestamentlichen Urtext verwendeten Verbs *pisteuein*, nämlich trauen, vertrauen. Nach Perschmann verwandelt sich



das Glaubenthema hier in einen „Hymnus der Vollendung“, und er stellt dar, durch welches wundersame musikalische Mittel dies bewirkt wird: Der „nach oben durchbrechende“ Ton des Communion-Themas, also diese None, ist zugleich die Quinte der neu erreichten Tonart, beim ersten Durchgang B. dieses B wird zusammen mit dem von Baßinstrumenten gespielten Grundton Es während des gesamten Glaubenthemas ausgehalten (im Klavierauszug S. 266 nicht richtig zu erkennen). Für Perschmann ist diese Es-B-Quinte der zu Beginn von „Rheingold“ zu hörende „Urklang des Daseins“, das „tönende[n] Symbol des Unveränderlichen, Ewigen“ (S. 192). Hierdurch sind also Anfang und Ende vereint: Das Alpha und das Omega.

Das neue Glaubenthema erklingt insgesamt viermal bis hin zu den Schlußtakt. Dies ist ein Hinweis auf die Symbolik der Zahl 4 als Zahl des Irdischen, das nun zur Vollendung gewandelt ist. Außerdem stellt die Tonartenabfolge des viermaligen Vollendungs hymnus eine groß angelegte Finalmodulation von der Dominante Es-Dur zur Tonika As-Dur, dann zur Subdominante Des-Dur und zurück zur Tonika dar, folgt also einem jahrhundertlang gültigen harmonischen Grundschema, um der Gültigkeit seiner Aussagen Gewicht zu verleihen. Die von Jahrhunderten zur Verfügung gestellten Ausdrucksmittel der Harmonielehre wurden von Wagner in ihren Möglichkeiten ausgeschöpft, vom Herkömmlichen bis an die Grenze des Atonalen.

### Die Musik der drei Chöre (KA S. 267-271)

Während der Zwischenmusik mit den drei verklärten Hauptthemen erhellt sich der Gral immer mehr. Dies löst bei den Chören auf den drei Ebenen einen beseligt-entrückten vielstimmigen Gesang aus, beginnend mit den Worten „*Höchsten Heiles Wunder!*“, deren Melodie anklingt an das jetzt erfüllte Verheißungsmotiv. Das bereits besprochene Rätsel-Wort „*Erlösung dem Erlöser!*“ wird von Chor zu Chor weitergereicht. Die Musik ist das Communion-mystica-Thema in seiner verklärten Form, das „nach oben durchbricht“ und so immer die nächste Tonart des Quintenzirkels erreicht, fast den „Tonarten-Sternenkreis“ durchläuft (Beckh S. 20), nämlich von D-Dur bis Des-Dur, und von der untersten Ebene in immer größere Höhen gelangt, während allerdings die unteren Stimmen stützend erhalten bleiben. Zum Schluß bleibt nur das lang ausgehaltene zweigestrichene As des „Knabenchores“, das zugleich mit dem Grundton Des wieder die „Uranfangsquinte“ des hier einsetzenden dritten Durchgangs des zum Vollendungs hymnus gewandelten Glaubenthemas bildet.

Die Tonart Des-Dur bleibt mit dieser Quinte über vier Takte erhalten. Des-Dur ist nach Mikisch die Tonart des „Mythenbeginns“ und der Schöpferkraft: Auch hier ist wieder ein Hinweis auf Ursprung und Ziel der Schöpfung zu sehen. Diese Takte stellen die Stelle des hellsten Erglühens des Grales und der Herabkunft der Taube dar.

### Die Schlußakte (KA S. 271-272)

In der dann erst erreichten Grundtonart As-Dur erklingt der vierte Durchgang des Vollendungs hymnus (KA S. 272), die beiden anderen Hauptthemen erscheinen ebenfalls noch einmal, bevor As-Dur-Klänge piano das Werk beenden.

## Bühnenweihfestspiel

Die Bezeichnung „Bühnenweihfestspiel“ ist nur auf dem Hintergrund der griechischen Tragödie verständlich. Diese war in ihrem Ursprung ein kultisches Erlebnis am Ort des Dionysosheiligtums am Südhang der Akropolis in Athen, entstanden aus den Tänzen am Dionysosaltar. Mythisch-kultisch-rituelle Darstellungen waren in allen alten Kulturen keine

Vorführungen, sondern Realitäten, im Rituellen ereignete sich göttliche Epiphanie, ein heiliges Geschehen war im Augenblick der kultischen Begehung Wirklichkeit. Das griechische „Chorlied“, der Dithyrambos, die Darstellung des Dionysos-Mythos in der Einheit von Gesang, Tanz und Instrumentalmusik, war der Ursprung der Tragödie. Diese komplizierten Chor- d. h. Tanz-Lieder wurden von Bürgern dargestellt. Sie erforderten monatelange Vorbereitungszeit. Die „Zuschauer“ waren an dem Götterfest teilnehmende Bürger, von denen die meisten in anderen Jahren selbst bei solchen Chorliedern mitgewirkt hatten. Das bedeutet nicht nur, daß sie diese künstlerisch beurteilen konnten (es war ja auch zugleich ein Agon zu Ehren der Götter), sondern daß sie eine ganz andere Möglichkeit der Identifizierung besaßen als heutige „Theaterbesucher“. Zuschauer und Darsteller waren eher eine Einheit, auf das gleiche ausgerichtet, nämlich auf das Erleben der Anwesenheit der Götter. ( Hierzu Blume S. 14-45; Hübner S. 208ff.)

Wagners intensive Auseinandersetzung mit der griechischen Tragödie und besonders Aischylos, der dem Ursprung noch am nächsten war, ist bekannt. Sein Ideal war es, in einer Zeit, in der die Formen des christlichen Kultus kraftlos zu werden drohten, diesen mythischen Festspielgedanken als neue Einheit von Religion und Kunst wieder zu erwecken. (Die liturgische Erweckung in den Kirchen hatte zwar Ursprünge bereits im 19. Jh., erlebte ihr eigentliches Wirken aber erst nach 1900. Wagner konnte sie also nicht gekannt haben. Sein Empfinden der Notwendigkeit deckt sich aber mit den Vertretern der liturgischen Erneuerung.) Hübner stellt die von ihm analysierten Strukturen des mythischen Denkens auch bei Wagner fest und sieht darin den „sakrale[n] Anspruch seiner Musikdramen“ und hält es für „folgerichtig, wenn er [sc. Wagner] ihre Aufführung in der Weise von Festspielen forderte, die, gebunden an einen gleichsam geweihten Ort, dem rituellen Charakter der griechischen Dionysien entsprechen“ (S. 449). Eine diesbezügliche bekannte Äußerung Wagners stammt aus seiner Abhandlung „Religion und Kunst“ von 1880, von Dahlhaus als „philosophischer Kommentar zu PARSIFAL“ (S. 206) bezeichnet: „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 Werthe nach erfaßt, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.“ (Zitat bei Borchmeyer, S. 330) Es ging ihm also nicht um eine Vertonung christlicher Glaubensinhalte in der Form kirchlicher Traditionen, sondern um einen eigenständigen Zugang zum symbolischen Gehalt christlicher mythischer Bilder mit den Mitteln der Kunst, der es dann seinerseits möglich machen könnte, die dem Wesen des Christentums entfremdeten Zeitgenossen wieder an dessen numinose Sphäre heranzuführen. Hierzu paßt ein Ausspruch Wagners, ebenfalls von 1880: „Der Weg von der Religion zur Kunst schlecht, der von der Kunst zur Religion gut“ (Zitat bei Borchmeyer, S. 330f. aus: Cosima Wagner: Die Tagebücher 1869-1883. Ed. und komm. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. München 1976/77, 476).

Ein weiteres wichtiges, stets wiederholtes Zitat soll auch hier angeführt werden, in dem Wagners Einstellung zu seinen Werken und besonders zu „Parsifal“ aufs deutlichste zum Ausdruck kommt. Der Text entstammt einem Brief an König Ludwig II. vom 28. September 1880: „Ich habe nun alle meine, noch so ideal konzipirten Werke an unsre, von mir als tief unsittlich erkannte, Theater- und Publikumspraxis ausliefern müssen, daß ich mich nun wohl ernstlich befragen mußte, ob ich nicht wenigstens dieses letzte und heiligste meiner Werke vor dem gleichen Schicksale einer gemeinen Opern-Carriere bewahren sollte. Eine entscheidende Nöthigung hierfür habe ich endlich in dem reinen Gegenstande, dem Sujet meines Parsifal nicht mehr verkennen dürfen. In der That, wie kann und darf eine Handlung, in welcher die erhabensten Mysterien des christlichen Glaubens in Scene gesetzt sind, auf Theatern wie den unsrigen, vorgeführt werden? Ich würde es wirklich unseren Kirchenvorständen nicht verdenken, wenn sie gegen Schaustellungen der geweihtesten Mysterien auf denselben Brettern, auf welchen gestern und morgen die Frivolität sich behaglich ausbreitet, und vor einem Publikum, welches einzig von der Frivolität angezogen wird, einen sehr berechtigten

Einspruch erheben. In ganz richtigem Gefühle hiervon betitelte ich den Parsifal ein Bühnenweihfestspiel. So muß ich ihm denn nun eine Bühne zu weihen suchen, und dieß kann nur mein einsam dastehendes Bühnenfestspielhaus in Bayreuth sein.“ (In: König Ludwig II. und Richard Wagner. Briefwechsel. Dritter Band, Karlsruhe 1936, S. 182f.; zitiert bei Gerald Brei, Parsifal in Zürich, S. 11f., Doppel-ss in ß verbessert, Wagners Schreibweise).

Aus diesen Überlegungen erfolgte dann die Verfügung, daß „Parsifal“ zunächst für 30 Jahre tatsächlich nur in Bayreuth aufgeführt werden durfte. Diese Frist ist vor 100 Jahren abgelaufen. Aber dies spielt keine Rolle: Weder in Bayreuth noch auf den meisten anderen Bühnen gibt es Inszenierungen, die dem numinosen Charakter des Werkes gerecht werden, womit ich nicht nur abstruse Umdeutungen meine, sondern auch die Banalisierung durch traditionalistische historistische Aufführungen, die an die Grenze des religiösen Kitsches heranreichen können (wobei es sogar möglich ist, die Musik bei höchster Perfektion zu banalisieren). Es gibt nur wenige Rufer in der Wüste, die „Parsifal“ für ein „Mysteriendrama“ halten und dies in ihren Darstellungen begründen und vertreten, wie die am Beginn dieser Ausführungen genannten.

Im Exkurs oben war ja schon dargestellt, daß die Gralsfeier im ersten Aufzug eine Ähnlichkeit mit dem christlichen Kultus haben könnte. Der anthroposophische Autor Hermann Beckh hat in seiner Schrift von 1930 ebenfalls derartige Verbindungen hergestellt. Damals war die von Steiner angeregte Christengemeinschaft noch sehr jung und man war bemüht, uralte kultische Formen mit einer zeitgemäßen Erneuerung zu verknüpfen. Der vierschrittige Aufbau christlichen Gottesdienstes, sowohl der römisch-katholischen Messe als auch der Menschenweihehandlung der Christengemeinschaft, geht nach Beckh auf echte kultische Formen zurück, die „eben nicht willkürlich erdacht“ sind, sondern das „große Welten-Drama“ darstellen, „wie es seit Urbeginn zwischen dem Menschlichen und dem Göttlichen sich abspielt“ (S. 19). Beckh sieht diese Vierteiligkeit außer im Vorspiel im gesamten Werk gegeben: Der erste Aufzug entspreche dem aus den Höhen gesprochenen Wort (Evangelium), der Inhalt des zweiten Aktes mit der sich in ihm vollziehenden entscheidenden „Erkenntniskrise“ dem Offertorium (Opferung), der erste Teil des dritten Aufzuges der Verwandlung und Verklärung Parsifals, Kundrys, der Natur (Transsubstantiation), das vom neuen Gralskönig Parsifal geleitete, vom neuen Menschen der Zukunft erlebte Gralsritual der wahren Kommunion, Vereinigung mit dem Göttlichen. (S. 70)

Perschmann hält ein Mysterienspiel für eine dramatisierte Weiterentwicklung liturgischer Elemente, dessen spirituelle Dynamik zu Wagners Zeit allerdings schon lange verloren gegangen sei. In „Parsifal“ sieht er einen singulären Sonderfall der Anknüpfung an das Prinzip des Mysterienspiels auf dem Gebiet des professionellen Musiktheaters. Der ganze aufwendige Apparat dieses Musiktheaters sei einerseits nötig, um das Werk überhaupt aufführen zu können, andererseits mangle es an Erkenntnis und Bewußtsein, um die darin enthaltenen archetypischen Symbole zu verstehen. Perschmann schließt seine Ausführungen mit Folgendem: „Der Genius des ‚Parsifal‘ [hier wiederum gemeint: die inspirierenden Kräfte] kann es sich leisten, Geduld zu haben. Seine Zeit war 1882 noch nicht gekommen, und ist es auch heute noch nicht. Dieses Werk kam zwar nicht kunstgeschichtlich, aber im Hinblick auf den Reifegrad des kollektiven und individuellen Bewußtseins erheblich zu früh.“ (Die ganze Passage in Perschmann 1991, S. 36f.)

Perschmann findet hier versöhnliche Worte angesichts von Aufführungen des „Parsifal“, die dem Charakter des Mysteriendramas nicht gerecht werden, d. h. nahezu aller gegenwärtigen Inszenierungen. Es bleibe dem Leser überlassen, den Ansichten des anthroposophischen Autors Gerald Brei zu folgen, der feststellt, daß das Geschehen auf der Bühne in krasser Weise dem Gehörten widerspreche. Und zwar konterkariere es desto stärker den Text und vor allem die Musik Wagners, je spiritueller die Szenen sind. Brei sieht darin eine

Gegeninspiration Ahrimans, die dem Regisseur der besprochenen Aufführung nicht bewußt sei. Beim Publikum bestehe durchaus eine Sehnsucht nach dem Geistigen, aber zugleich auch eine Spottlust als Ausdruck intellektueller Distanzierung aus Furcht vor dem Geistigen (Brei 2011).

Es bleibt die Frage der Möglichkeit einer wirklichen kultischen oder kultisch verstandenen Parsifalaufführung. Oft wird „Parsifal“ (oder wurde?) ja tatsächlich in der Karwoche aufgeführt. Von einem sakralen Verständnis sind heute allerdings, wie ausgeführt, sowohl die Ausführenden als auch die Besucher der Aufführungen möglicherweise weit entfernt. Allerdings habe ich beim Hören der Musik mit Verzicht auf den szenischen Anblick den Eindruck, daß Musiker, Sänger und Dirigent sehr genau gefühlsmäßig wissen, was sie tun. Ich frage mich, wie es einem Sänger ergeht, der dermaßen dem Ausdruck der Musik zuwider agieren muß, die er auf jeden Fall besser versteht als jeder Regisseur, denn er hat eine tiefere, geradezu körperlich erfahrene Verbindung mit der Musik, jedes Intervall z. B. „macht“ etwas mit dem Menschen, der geistige Gehalt der Musik geht auf den Sänger über, er kann sich dem gar nicht entziehen, denn anders wäre es nicht möglich, sich stimmlich auf das Werk, die Rolle und die Szene einzustellen. Dies weiß ich nach jahrzehntelanger solistischer Gesangserfahrung aus eigenem körperlich-psychischem Erleben. Aber die Sänger müssen tun, was von ihnen verlangt wird. Eine größere Einflußmöglichkeit sehe ich bei Dirigenten. Oft lese ich Kommentare in der Art: Hervorragendes Dirigat, Wagners Musik so gut wie noch nie, aber das Geschehen auf der Bühne hatte nichts damit zu tun. So schreibt der Theaterintendant und Opernregisseur Peter Brenner am Beispiel einer dem Werk widersprechenden Aufführung von Mozarts „Titus“, nachdem er Beispiele daraus geschildert hat: „Aber dass Nicolaus Harnoncourt, der große Mozart-Kenner und Opera-seria-Dirigent, dabei mittut, schien wahrhaft schlimm“. (Brenner)

Wie kommt das? Warum lassen Dirigenten das mit sich machen? Ist das nicht eine Abwertung ihrer Arbeit? Wissen sie nicht, wie sehr der Mensch ein „Augenmensch“ ist, daß der Sehsinn Vorrang hat vor den anderen Sinnen? Auch das kenne ich aus eigener Erfahrung: Wie sehr die Wahrnehmung der Musik durch das Gesehene auf der Bühne beeinflußt, verändert, in den Hintergrund gedrängt, parodiert werden kann.

Das zweite Problem für ein Verständnis der kultischen Bedeutung als Bühnenweihfestspiel geht möglicherweise von denjenigen aus, die professionell für das Kultische in unserer Kultur zuständig sind, nämlich den Kirchen und ihrer Geistlichkeit, vielleicht auch von manchen Kirchenmusikern und Kirchenmitgliedern. Es dürfte große Bedenken geben, daß „Kunstwerke“ eine gleichsam sakrale oder gar sakramentale Funktion erhalten könnten. Dies gesteht man ja kaum den ursprünglich so verstandenen Kompositionen der Kirchenmusik, wie den Passionen oder Meßkompositionen zu, die meist getrennt, als „Konzerte“ aufgeführt werden, statt in einem Gottesdienst, der selbstverständlich alle Teile des christlichen Hauptkultus, vor allem das Altarsakrament enthalten müßte, wie es bei ihrer Entstehung gedacht war. Um wieviel weniger ist eine Parsifalaufführung in Zusammenhang mit einem Gottesdienst denkbar! Die Zuständigkeiten sind eben unvereinbar verteilt, und man möchte nicht wahrhaben, daß es spirituelles Erleben auf verschiedene Weisen geben kann, die nicht notwendigerweise unverbunden oder gar als Konkurrenz verstanden nebeneinanderlaufen müssen.

Daß wirkliche kultische Erfahrung auch außerhalb eines kirchlichen Gottesdienstes möglich ist, kenne ich aus eigenem Erleben. Es handelte sich um die sogenannte getanzte Ostermesse, die Darstellung des christlichen kultischen Hauptgeschehens, nämlich Tod und Auferstehung Christi, in Gestalt von Tänzen, mit dazwischen liegenden Texten. Nach einer zweitägigen Probenzeit, die auch hinführende Erklärungen und Texte enthielt, die die Ausführenden immer tiefer in das Thema hineinführten und auch die Symbolik der Tanzfiguren erläuterten, erfolgte

die kultische Begehung, die dann ein sehr wirklichkeitsnahes, „wirkendes“ Erleben war, bei dem nichts dargestellt oder abgebildet wurde, sondern sich ereignete.

Die griechische Tragödie in ihren Anfängen war der letzte Ausläufer der ursprünglichen Einheit von Religion und Kunst. Schon in spätklassischer Zeit änderte sich dies, der Anteil der Chorlieder ging zugunsten des dramatischen Textes zurück, professionelle Schauspieler gewannen immer größere Bedeutung, die Vorführungen in den Theatern trennten sich vom Festanlaß und nahmen mehr den Charakter von Unterhaltung an.

Die Trennung von Religion, Kunst und Wissenschaft in der Entwicklung der griechischen Kultur sei nach Steiner wichtig gewesen, um die dahinterstehenden menschlichen Seelenkräfte getrennt zu entfalten und zu vollem Bewußtsein zu bringen. Im christlichen Zeitalter hingegen sei es angezeigt, die drei Bereiche wieder zu vereinen (1905).

Ein Werk wie „Parsifal“ könnte dazu dienen. Dann verstünden es alle Anwesenden, daß des Gurnemanz einleitende Worte „*Hört ihr den Ruf?*“ (Pahlen S.17) nicht nur an die Knappen auf der Bühne, sondern auch an alle anwesenden „berufenen“ Hörer des Mysteriendramas gerichtet sind, an diejenigen, die Ohren haben zu hören (so Zimmermann).

Fertiggestellt am 27. Oktober 2014

## Literatur- und Quellenangaben

**Althoff 1978** – Karl Friedrich Althoff, Das Vaterunser. Die Wortgestalt des Menschheitsgebetes auf ihrem Weg durch die Kulturen der Völker. Stuttgart 1978

**Baloghy 2011** – Johann A. G. Baloghy, Artis diversis. Dom von Siena. 2011 [www.artis-diversis.net/ARTIS-DIVERSIS-PORTAL/DE/?p=2516](http://www.artis-diversis.net/ARTIS-DIVERSIS-PORTAL/DE/?p=2516) 11. 8. 2014

**Beckh 1930**– Hermann Beckh, Das Christus-Erlebnis im Dramatisch-Musikalischen von Richard Wagners ‚Parsifal‘. Stuttgart 1930

### **Bibelausgaben**

- Wenn nicht anders vermerkt: Neue Jerusalem Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalem Bibel. Neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe deutsch herausgegeben von Alfons Deissler und Anton Vögtle in Verbindung mit Johannes M. Nützel. Freiburg im Breisgau 2007

- Die Bibel oder die ganze heilige Schrift des alten und neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers. Stuttgart 1966

**Blume 1978** – Horst-Dieter Blume, Einführung in das antike Theaterwesen. Darmstadt 1978

**Borchmeyer 2013** – Dieter Borchmeyer, Richard Wagner. Werk-Leben-Zeit. Stuttgart 2013

**Brauers 1994** – Jan Brauers, 5000 Jahre Lyra. Vom bedeutendsten Musikinstrument der Antike zum Symbol für Harmonie. Karlsruhe 1994

**Brei 2011** – Gerald Brei, Richard Wagners Parsifal in Zürich. Die perfide Leugnung von dessen Geistgehalt als symptomatische Geisterscheinung. In: Der Europäer, Jg. 15, Nr. 12, Oktober 2011. [http://www.perseus.ch/PDF-Europaer/JG\\_15/Europaer\\_12\\_2011.pdf](http://www.perseus.ch/PDF-Europaer/JG_15/Europaer_12_2011.pdf) 19. 6. 2014

**Brenner** – Peter Brenner, Was ist Werktreue? In: [www.mikisch.de/index.php?id=125](http://www.mikisch.de/index.php?id=125) 11. 7. 2014

**Burghold 2004** – Julius Burghold (Hrg.), Richard Wagner, Der Ring des Nibelungen. Vollständiger Text mit Notentafeln der Leit motive. Mainz 2004 (Originalausgabe 1913)

**Campbell 1992** – Joseph Campbell, Die Masken Gottes, Band 4: Schöpferische Mythologie. München 1992

**Dahlhaus 1996** - Carl Dahlhaus. Richard Wagners Musikdramen. Stuttgart 1996 (Ersterscheinung 1971)

**Der Anonymus 1983** - Der Anonymus d’outre-tombe, Die großen Arcana des Tarot. Meditationen, Band 1. Basel 1983

**Geck 2012** – Martin Geck, Wagner. Biographie. München 2012

**Greiner 1993** – Wolfgang Greiner, Grals-Geheimnisse. Dornach (2. Auflage) 1993

**Hastings 2011a** – George Hastings, Richard Wagner, Rudolf Steiner and Allegories of the Ring. From the Mundane to the Esoteric. 2011

**Hastings 2011b** – George Hastings, Esoteric Aspects of Wagner’s Music and Libretti. <http://allegoriesofthering.wordpress.com/esoteric-aspects-of-wagners-music-libretti/> 13. 6. 2014

**Hastings 2011c** – George Hastings, 2,160 Year Cycles and Wagner. <http://allegoriesofthering.wordpress.com/2160-year-cycles-wagner/> 13. 6. 2014

**Hastings 2011d**- George Hastings, Wagner, Parsival (sic!), and the Grail. <http://allegoriesofthering.wordpress.com/wagner-parsival-and-the-grail/> 13. 6. 2014

**Hübner 2011** – Kurt Hübner, Die Wahrheit des Mythos. Freiburg im Breisgau 2011 (Ersterscheinung 1985)

**KA** – Richard Wagner, Parsifal. Klavierauszug von Felix Mottl

**Katholische junge Gemeinde** – Katholische junge Gemeinde Ruhbank, Lemberg,

Erlenbrunn, Niedersimten: Blätter für Messdiener, Heilige Öle. [www.kjg-rules.de/dl/mdab/024\\_heiligeoele.pdf](http://www.kjg-rules.de/dl/mdab/024_heiligeoele.pdf) 12. 8. 2014

**Kyber 1987** – Manfred Kyber, Das Land der Verheißung. In: Tiergeschichten und Märchen. Berlin 1987, S. 145-183

**Lanciano 2010** - Nicoletta Lanciano et al., Astronomia a Roma. Roma 2010, S. 29-47

**Meyer 1970** – Rudolf Meyer, Zur Erlösung der Tierwelt. Betrachtungen und Gedichte. Stuttgart 1970

**Meyer 1980** – Rudolf Meyer, Zum Raum wird hier die Zeit. Die Gralsgeschichte. Stuttgart (3. Auflage) 1980. (Ersterscheinung 1956 unter dem Titel „Der Gral und seine Hüter“)

**Mikisch 2004** – Stefan Mikisch spielt und erklärt Richard Wagners Opern: Parsifal. Einführungsvortrag Bayreuther Festspiele, 26. August 2004 (CD)

**Mikisch 2005** – Stefan Mikisch, Tonarten und Sternzeichen. Gesprächskonzert vom 14. Juli 2005, Lockenhaus (CD)

**Mosmuller 2007** – Mieke Mosmuller, Der heilige Gral. Baarle Nassau 2007

**Müller 1999** - Reinhold Müller, Tanz vor Gott. Die Heimkehr des Tanzes in die Kirche. Stuttgart 1999

**Nissiotis 1962** - Nikos A. Nissiotis, Secular and Christian Images of Human Person. Theologia 33, Athens 1962, p. 947-989; Theologia 34, Athens 1963, p. 90-122  
[www.myriobiblos.gr/texts/english/nissiotis\\_secular\\_3.html](http://www.myriobiblos.gr/texts/english/nissiotis_secular_3.html)  
 24. 5. 2014

**Oberkogler 1985** – Friedrich Oberkogler, Richard Wagner. Vom Ring zum Gral. Wiedergewinnung seines Werkes aus Musik und Mythos. Stuttgart <sup>2</sup>1985

**Pahlen 2010** – Kurt Pahlen. Richard Wagner, Parsifal. Textbuch. Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosmarie König. Mainz 2010 (Ersterscheinung 1981)

**Peter 1983** – Christoph Peter, Die Sprache der Musik in Mozarts Zauberflöte. Stuttgart 1983

**Perschmann 1986** – Richard Wagner: „Der Ring des Nibelungen“. Die optimistische Tragödie. Sinndeutende Darstellung von Wolfgang Perschmann. Graz 1986

**Perschmann 1991** – Richard Wagner, Parsifal. Schwanenschuß – Wissenskuß – glühende Befreiung. Sinndeutende Darstellung von Wolfgang Perschmann. Graz 1991

**Perschmann 1997** – Von der Gnade des Wissenwollens. Antworten in Richard Wagners „Ring“ und „Parsifal“. Schloß Bedburg/Erft 1997

**Blackwell Reference Online** – Blackwell Reference Online, Redeemed Redeemer.  
[www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9780631181392\\_chunk\\_g978063118139219\\_ss1-17](http://www.blackwellreference.com/public/tocnode?id=g9780631181392_chunk_g978063118139219_ss1-17) 12. 8. 2014

**Schmidt-Brabant 2002** - Die Götterwelt der alten Mysterien und die geistigen Hierarchien des esoterischen Christentums. In: Manfred Schmidt-Brabant/Virginia Sease, Alte und neue Mysterien. Geheimnisse des Christentums. Dornach 2002

**Scholl 2006** – Norbert Scholl, Das Geheimnis der Drei. Kleine Kulturgeschichte der Trinität. Darmstadt 2006

**Sease 2002** – Religion und Erkenntnis im Bewusstseinsseelenzeitalter: Neue Religionen im Osten und im Westen. In: Manfred Schmidt-Brabant/Virginia Sease, Alte und neue Mysterien. Geheimnisse des Christentums. Dornach 2002

**Steiner 1905** – Rudolf Steiner, Vortrag vom 19. Mai 1905. In: Die okkulten Wahrheiten alter Mythen und Sagen – Richard Wagner im Lichte der Geisteswissenschaft. Dornach 1999. GA 092. [www.bdn-steiner.ru/cat/ga/092.pdf](http://www.bdn-steiner.ru/cat/ga/092.pdf) 13. 8. 2014

**Steiner 1906a** – Rudolf Steiner, Parzival und Lohengrin, Vortrag vom 29. März 1906. In: Die Welträtsel und die Anthroposophie. Dornach 1983. GA 054.  
[www.bdn-steiner.ru/cat/ga/054.pdf](http://www.bdn-steiner.ru/cat/ga/054.pdf) 13. 8. 2014

**Steiner 1906b** – Rudolf Steiner, Das Gralsgeheimnis im Werk Richard Wagners, Vortrag vom 29. Juli 1906. In: Das christliche Mysterium. Dornach 1998. GA 097  
[www.fvn-archiv.net/PDF/GA/GA097.pdf](http://www.fvn-archiv.net/PDF/GA/GA097.pdf) 13. 8. 2014

**Steiner 1907a** – Rudolf Steiner, Die Musik des Parsifal als Ausdruck des Übersinnlichen,

Vortrag vom 16. Januar 1907. In: Das christliche Mysterium. Dornach 1998. GA 097  
[www.fvn-archiv.net/PDF/GA/GA097.pdf](http://www.fvn-archiv.net/PDF/GA/GA097.pdf) 13. 8. 2014

**Steiner 1907b** – Rudolf Steiner, Richard Wagner und die Mystik, Vortrag vom 28. März 1907. In: Die Erkenntnis des Übersinnlichen in unserer Zeit und deren Bedeutung für das heutige Leben. Dornach 1983. GA 055  
[www.bdn-steiner.ru/cat/ga/055.doc](http://www.bdn-steiner.ru/cat/ga/055.doc) 13. 8. 2014

**Steiner 1908** – Rudolf Steiner, Vortrag vom 21. Juni 1908. In: Die Apokalypse des Johannes. Dornach 1990

**Teichmann 1999a** – Frank Teichmann, Die ägyptischen Mysterien. Quellen einer Hochkultur. Stuttgart 1999

**Teichmann 1999b** – Frank Teichmann, Der Mensch und sein Tempel: Megalithkultur in Irland, England und der Bretagne. Die drei vorchristlichen Kulturarten in ihren Grundzügen. Stuttgart (3. Auflage) 1999

**Teichmann 2003** – Frank Teichmann, Der Mensch und sein Tempel: Ägypten. Stuttgart 2003  
 Thomasevangelium Blatt

**Tripadvisor** – tripadvisor Deutschland, Dom von Siena, Siena.  
[www.tripadvisor.de/Attraction\\_Review-g187902-Reviews-Siena\\_Cathedral\\_Tuscany.html#LIGHTBOXVIEW](http://www.tripadvisor.de/Attraction_Review-g187902-Reviews-Siena_Cathedral_Tuscany.html#LIGHTBOXVIEW) 12. 8. 2014

**Verein** – Verein der ölbaumkultivierenden Gemeinden Kretas, Ölbaum und Öl im Christentum. [www.184.154.231.10/~sedik1/de/index.php?option=com\\_content&taskid=109&Itemid=231](http://www.184.154.231.10/~sedik1/de/index.php?option=com_content&taskid=109&Itemid=231) 12. 8. 2014

**Wikipedia Albrecht** – [www.de.wikipedia.org/wiki/Albrecht\\_von\\_Scharfenberg](http://www.de.wikipedia.org/wiki/Albrecht_von_Scharfenberg) 11.8. 2014

**Wikipedia Apokatastasis** – [www.de.wikipedia.org/wiki/Apokatastasis](http://www.de.wikipedia.org/wiki/Apokatastasis) 31. 7. 2014

**Wolfram von Eschenbach 1983** – Wolfram von Eschenbach, Parzival. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Lachmann, Übersetzung und Nachwort von Wolfgang Spiewok. Stuttgart 1981

**Zimmermann** – Hans Zimmermann, Richard Wagner, Parsifal, Ein Bühnenweihfestspiel in drei Aufzügen, in kommentierendem Vergleich mit den Bezugsstellen und Entsprechungen bei Chrétien de Troyes und Wolfram von Eschenbach: Gralsburgszene und Trevrizentbegegnung Parzivals sowie Robert de Borons „Gralsgeschichte“  
[www.12koerbe.de/lapsitexillis/parsif-1.htm](http://www.12koerbe.de/lapsitexillis/parsif-1.htm) 13. 8. 2014

---

**Weitere Angebote finden sich  
 auf meiner Homepage**

**<https://symbolikos.de>**