



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Germanisch-romanisches Mittelalter**

**Singer, Samuel**

**Zürich [u.a.], 1935**

Die Quellen von Richard Wagners Parsifal

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-68377](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-68377)

## Die Quellen von Richard Wagners Parsifal<sup>1</sup>

„Ein Philolog ist ein Mann, der feststellt, wo wer, was, wie und wann von wem abgeschrieben hat.“ Diese nicht gerade freundlich gemeinte Definition beschreibt immerhin eine Seite der philologischen Tätigkeit nicht unrichtig. Ist sie so lächerlich und kleinlich, wie sie auf den ersten Blick erscheint? Es gibt wohl überhaupt keine wertlosen Tatsachen, aber es gibt doch solche erster und zweiter Ordnung: solche, die ihrer Natur nach vereinzelt Tatbestandfeststellungen bleiben müssen, und andere, die in einen größeren Zusammenhang gehören, Lücken in einem solchen ausfüllen, ein Chaos zu einem Kosmos ordnen. Gehören nun die Tatsachen, die die Quellenforschung beschäftigen, zu der ersten oder der zweiten Gruppe? Es wird vielleicht in diesem Goethejahr nicht unangebracht scheinen, wenn ich die Aufmerksamkeit auf einen Vergleich lenke, den Friedrich Nietzsche in seiner Werbeschrift „Richard Wagner in Bayreuth“ zwischen Wagner und Goethe in Beziehung auf ihre Quellenbenutzung anstellt. „Um dieses und jenes zu werden“, sagt er von Wagner, „war es ihm so wenig als irgend jemandem erspart, sich lernend die höchste Kultur anzueignen. Und wie er dies tat! Es ist eine Lust, dies zu sehen; von allen Seiten wächst es an ihn heran, in ihn hinein, und je größer und schwerer der Bau, um so straffer spannt sich der Bogen des ordnenden und beherrschenden Denkens. Und doch wurde es selten einem so schwer gemacht, die Zugänge zu den Wissenschaften und Fertigkeiten zu finden, und vielfach mußte er solche Zugänge improvisieren... Welche Fülle des Wissens hatte er zusammenzubringen und zu umspannen, um das alles werden zu können! Und doch erdrückte weder diese Summe seinen Willen zur Tat, noch leitete das Einzelne und Anziehendste

<sup>1</sup> Vortrag gehalten an der Jahresversammlung der Stiftung zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung an der bernischen Hochschule, am 14. Juni 1932.



ihn abseits. Um das Ungemeine eines solchen Verhaltens zu ermes-  
sen, nehme man zum Beispiel das große Gegenbild Goethes, der, als  
Lernender und Wissender, wie ein vielverzweigtes Stromnetz er-  
scheint, welches aber seine ganze Kraft nicht zum Meere trägt, son-  
dern mindestens ebensoviel auf seinen Wegen und Krümmungen  
verliert und verstreut, als es am Ausgange mit sich führt. Es ist  
wahr, ein solches Wesen wie das Goethes hat und macht mehr Be-  
hagen, es liegt etwas Mildes und Edel-Verschwenderisches um ihn  
herum, während Wagners Lauf- und Stromgewalt vielleicht er-  
schrecken und abschrecken kann.“ Mag man über die Richtigkeit  
dieses Vergleichs wie immer denken, man wird immerhin in dieser  
Frage nach dem Wie? der Quellenbenutzung bei zwei bedeutenden  
Geistern etwas mehr als eine bloße Tatsachenneugier erkennen.

Quellenbenutzung: was verstehen wir darunter? Lassen Sie mich  
hier wieder von Goethe ausgehen. „Unter Urerlebnis“, sagt Gun-  
dolf, „verstehe ich z. B. das Religiöse, das Titanische oder das Ero-  
tische — unter Bildungserlebnissen Goethes verstehe ich sein Erleb-  
nis deutscher Vorwelt, Shakespeares, des klassischen Altertums,  
Italiens, des Orients, selbst sein Erlebnis der deutschen Gesellschaft.“  
Ich halte die Ausdrücke nicht gerade für sehr glücklich gewählt;  
doch sind sie nun einmal in den Sprachgebrauch übergegangen, und  
ich akzeptiere sie. So sind es denn die Bildungserlebnisse, die die  
Quellenforschung festzustellen sucht, die richtig aufgefaßte Quellen-  
forschung, die sich nicht nur auf das Gelesene beschränkt, sondern  
sich auch auf alles Geschaute, Gehörte, ja alles äußerlich Erlebte  
ausdehnt. Aber immer sind die Urerlebnisse im Auge zu behalten,  
zu fragen, inwieweit sich Urerlebnis und Bildungserlebnis, die sich  
im Kunstwerk spiegeln, decken oder widersprechen, und daraus das  
mehr oder weniger Harmonische des Werkes zu erklären zu suchen.

Richard Wagner ist einer der Menschen gewesen, die am Leben an  
sich leiden: Das ist ein Urerlebnis, das sich von Anfang an in seinen  
Werken offenbart. Als er im Jahre 1854 Schopenhauer kennen lernt,  
ist das das Bildungserlebnis, das ihn sein innerstes Fühlen deuten  
lehrt. Von seinem Leiden geht sein Erlösungsbedürfnis als Urerlebtes  
aus: die Form, die diesem erst das Christentum, dann der Buddhis-  
mus geben, ist das formende Bildungserlebnis. Auch sein Mitleiden



mit allen Leidenden ist der gleichen Quelle entsprungen: es zeigt sich in seinem starken Miterleben der Revolution von 1830, seinem Mitmachen bei der von 1848, die zu seiner Verbannung führte, endlich in seinem Verhältnis zur gesamten Tierwelt: Wieder sind es hier Schopenhauer und der Buddhismus, die das zugehörige Bildungserlebnis schaffen, wie es sich in seinen Werken ausdrückt. Die starke erotische Veranlagung ist Wagners Urerlebnis, die Art, wie sie sich in seinen Werken geltend macht, ist, wie Nietzsche öfters bemerkt, durch die französische Romantik veranlaßt. „Das hysterisch-heroische Weib“, sagt er, „das Richard Wagner erfunden und in Musik gesetzt hat, ist ein Zwittergebilde zweideutigsten Geschmacks. Daß dieser Typus selbst in Deutschland nicht gänzlich degoutiert hat, hat darin seinen Grund, . . . daß bereits ein unvergleichlich größerer Dichter als Wagner, der edle Heinrich von Kleist, ihm daselbst die Fürsprache seines Genies gegeben hatte. Ich bin ferne davon, Wagner selbst hier abhängig von Kleist zu denken: Elsa, Senta, Isolde, Brünnhilde, Kundry sind vielmehr Kinder der französischen Romantik.“

Ein anderes Bildungserlebnis Wagners läßt sich nicht so restlos seinen Urerlebnissen zuordnen. Freilich war er von Natur aus Künstler und als solcher der Sinnenwelt offen. Und als solcher hat er eine Zeitlang, ebenso wie Gottfried Keller, der Philosophie eines Mannes wie Ludwig Feuerbach angehangen, der den Sinnen wieder zu ihrem Recht verhelfen wollte. „Die Trennung des Leibes von der Seele und die Verneinung des Sinnlichen im Menschen ist nach Feuerbach die Quelle aller Verrücktheit und Bosheit und Krankheit im Menschenleben; die Bejahung der Sinne aber ist die Quelle der physischen, moralischen und theoretischen Gesundheit. Die Entsagung, die Resignation, die „Selbstverleugnung“, die Abstraktion macht den Menschen finster, geil, feig, neidisch, boshaft; aber der Sinnengenuß macht ihn heiter, mutig, nobel, offen, mitleidend, mitfühlend, frei, gut.“ (Genoff, Feuerbachs Erkenntnistheorie und Metaphysik. Zürich 1911, S. 53.) Wagner hat 1850 Feuerbach sein Kunstwerk der Zukunft zugeeignet und sagt in der Einleitung zum dritten Bande seiner Schriften und Dichtungen: „Hierin gab ich mich ohne kritische Überlegung der Führung eines geistreichen Schriftstellers hin, der meiner damaligen Stimmung vorzüglich dadurch nahe trat, daß er



der Philosophie (in welcher er einzig die verkappte Theologie aufgefunden zu haben glaubte) den Abschied gab, und dafür einer Auffassung des menschlichen Wesens sich zuwendete, in welcher ich deutlich den von mir gemeinten künstlerischen Menschen wiederzuerkennen glaubte.“ In dieser Stimmung hat er die glänzende Heldengestalt seines Siegfried gebildet. Gleichzeitig aber mit seinem Feuerbacherlebnis geht Wagner die Welt der nordischen Sage auf: er lernt die Wölsungensaga, die Edda und wohl noch manches andere kennen. Dort fand er den Herrenmenschen, dem der christliche Knechtsinn, die Demut fremd war. „Das offene Bekenntnis zum Herrenmenschen“, sagt Heusler, „fließt aus einem Lebensstil, der nicht nur Krieger-, sondern auch Herrenmoral heißen darf. Es ist ewig schade, daß Nietzsche, der Verkünder dieser Wertung, die Isländersagas nicht kannte! Diese erdenfesten Urkunden hätten seinem, mehr aus Sehnsucht als aus Anschauung geborenen, Bilde Blut einflößen können.“

Es ist begreiflich, daß Nietzsche einer Gestalt wie Siegfried zujubelte. Er übersah dabei auch nicht den düsteren Gegenspieler Wotan, der eine andere Seite des Germanentums repräsentierte. Er aber glaubte damals noch, weltbejahenden Heroismus und weltverneinenden Pessimismus in seinem dionysischen Menschen vereinigen und versöhnen zu können. Nun aber kam die große Enttäuschung mit Wagners Parsifal. Die Gestaltung einer solchen durchaus christlichen Idealgestalt durch Wagner, den Atheisten, Antinomisten, Immoralisten, wie Nietzsche es ausdrückte, mußte ihm als pure Heuchelei, als ein Nachgeben gegenüber den bornierten Tendenzen des Philisteriums erscheinen. „Zwei leidenschaftlich hochgehaltene Ideale standen sich plötzlich schroff gegenüber, ein das Leben verneinender katholisch-romantischer Parsifal jener das Leben bejahenden, das Leben vergöttlichenden, verklärenden, kraftvollen Siegfriedgestalt! Und dieses letzte Ideal hatte mein Bruder für das Wagnerische gehalten! Welche Täuschung!“ sagt die tieferblickende Schwester Nietzsches. Und die gescheite Frau trifft den Nagel auf den Kopf, wenn sie schreibt: „Immerhin möchte ich einen Zweifel lassen, ob bei Wagner die atheistischen oder die christlich-pessimistischen, der Erlösung bedürftigen Vorstellungen der tiefste Untergrund seines Wesens gewesen sind. Lohengrin und Tannhäuser sprechen für die



letzte Anschauung.“ Ich möchte hier keinen Zweifel lassen, sondern diese Auffassung der Frau Elisabeth Förster zu der meinen machen. Nur handelt es sich nicht um das gewöhnliche katholische Christentum, sondern um das buddhistisch gefärbte, wie es Wagner durch Schopenhauer nahe gebracht worden war, jenes vor den Quellen liegende, angeblich auf indischer Grundlage erwachsene, noch nicht durch das Judentum verfälschte, das Wagner im Parsifal verherrlicht.

Man kann aber noch weiter als bis zum Lohengrin zurückgehen, um dieses weltverneinende, erlösungsbedürftige Streben bei Wagner aufzuzeigen. Bereits 1833 verfaßt er nach Gozzi einen Operntext, „Die Feen“, in dem eine Fee von ihrer Unsterblichkeit erlöst werden soll durch die Liebe eines Mannes, der darauf verzichtet, sie nach Namen und Herkunft zu fragen, und sie nicht verflucht, wenn er sie auch das Seltsamste und Verderblichste unternehmen sieht. Da er die letzte Probe nicht besteht, muß sie unsterblich bleiben, doch wird auch ihm Unsterblichkeit geschenkt. Das gleiche ist eigentlich das Hauptmotiv des Lohengrin. „Was ist dir Unsterblichkeit? Ein grenzenloser, ewiger Tod“, sagt die Fee. Ähnliche Stimmung ist Wotan nicht fremd: „Fahre denn hin, herrische Pracht, göttlichen Prunkes prahlende Schmach! Zusammen breche was ich gebaut! auf geb' ich mein Werk; eines nur will ich noch: das Ende — das Ende!“ Das tragende Motiv ist es vor allem im fliegenden Holländer, der zu ewigem Leben auf der See verdammt ist, wenn ihn nicht ein Weib durch ihre treue Liebe erlöst: „Verdammt bin ich zum gräßlichsten der Lose: zehnfacher Tod wär' mir erwünschte Lust! Vom Fluch ein Weib allein kann mich erlösen, ein Weib, das Treu' bis in den Tod mir weiht.“ Wagner hat selbst in der „Mitteilung an meine Freunde“ die Sage vom ewigen Juden zum Vergleich herangezogen: „Das irdisch heimatlose Christentum faßte diesen Zug in die Gestalt des ewigen Juden: diesem immer und ewig zweck- und freudlos zu einem längst ausgelebten Leben verdammten Wanderer blühte keine irdische Erlösung; ihm blieb als einziges Streben nur die Sehnsucht nach dem Tode, als einzige Hoffnung die Aussicht auf das Nichtmehrsein.“ Eine neue Färbung erhielt das Motiv bei ihm, seit er den Buddhismus kennen lernte. „Nach seiner Lehre von der Seelenwanderung wird jeder Lebende in der Gestalt des-



jenigen Wesens wiedergeboren“, so schreibt er 1855 an Liszt, „dem er, auch bei sonst reinstem Lebenswandel irgendeinen Schmerz zufügte, damit er selbst diesen Schmerz kennen lerne, und nicht eher hört diese leidensvolle Wanderung für ihn auf, nicht eher wird er somit *nicht* wieder geboren, als bis er nach einer Wiedergeburt in einem Lebenslaufe keinem Wesen ein Leid mehr zufügte, sondern im Mitgefühl mit ihnen sich, seinen eigenen Lebenswillen vollständig verneinte.“

Ihre endgültige Gestaltung empfängt diese Motivgruppe in der Figur der Kundry im Parsifal. Nirgends zeigt sich das, was man Wagners sagenklitternde Phantasie nennen kann, in hellerem Lichte als hier: kein Zug, von dem man nicht nachweisen könnte, daß ihn der Dichter irgendwoher hat, aber auch keiner, den er nicht verändert hätte, um aus der Summe dieser bunten Vielheit eine höhere Einheit zu gestalten. Seine Kundry ist zunächst freilich die Kundraie Wolframs, die Gralsbotin, und gleicht ihr auch in ihrer abschreckenden Häßlichkeit. Vielleicht hat zu ihrer Gestaltung auch die Figur der Guanhumara aus den Burggraves von Victor Hugo aus dem Jahre 1841 beigetragen. Wie Kundry sucht sie Heilkräuter in Indien, wo sie durch ihr schreckliches Aussehen sogar die Löwen erschreckt. Auch in der Burg, wo sie schon manchen von Fieber und Schlangenbissen geheilt hat, ist sie den Menschen unheimlich, und der eine sagt: *c'est une sorcière*, der andere: *ah, bah! c'est une folle*, wie die Knappen im Hofe der Gralburg. Wie Kundry führt sie verschiedene Namen, heißt Ginevra im Süden, Guanhumara im Norden, und spricht über seinen Namen und seine Vergangenheit mit Otbert, wie Kundry, die hier die Rolle von Wolframs Sigune übernommen hat, mit Parsifal.

Aber Kundry soll zugleich die schöne Orgeluse sein, die bei Wolfram so viele Ritter zu ihrem Dienste verlockt, und nur von Parzival, der seinem Weibe die Treue hält, zurückgewiesen wird. Die Verschmelzung der beiden Personen zu einer bewerkstelligt der Dichter nun durch die Beziehung der Sage vom ewigen Juden, der der älteren Tradition nach nicht einfach immer weiterlebt, sondern alle hundert Jahre in einen todesähnlichen Schlaf verfällt, aus dem er neuverjüngt aufwacht. Ich bin persönlich überzeugt, wie es auch



Wagner war, daß diese Sage vom ewigen Juden auf indische Quelle zurückgeht; denn nur in Indien konnte es jemand in den Sinn kommen, solch ewige Wiedergeburt als Strafe für eine begangene Übeltat aufzufassen. Auch die Schuld, die sie zu verbüßen hat, ist ähnlich der des ewigen Juden: daß sie den Heiland auf seinem Leidenswege verlacht hat. Wie dieser soll sie warten, bis der Heiland wiederkommt: zum Jüngsten Gericht, ist die Meinung der alten Sage; bei Wagner aber kehrt er im Gralreich wieder in der Gestalt des Parsifal. Darum die Magdalenenszene am Schlusse. Das ist eigentlich wieder buddhistisch gedacht, da ja jeder Mensch bei entsprechender Lebensführung zum Buddha werden kann, der Buddha keine einmalige Erscheinung ist. So ist denn die Sünderin Kundry auch die wiedergeborene Magdalene, aber auch noch eine andere Sünderin, auf die Wagner durch Simrocks Einleitung zu seiner Parzivalübersetzung hingewiesen wurde (freilich in anderm Zusammenhang), die Herodias, die nach mittelalterlicher Sage zur Strafe für die Enthauptung des Täufers als Führerin des wilden Heeres ewig durch die Lüfte fahren muß: deshalb ruft Klingsor in seiner Beschwörung die Kundry als Herodias auf. Aber auch Gundryggia nennt er sie daselbst mit einem von Wagner frei erfundenen Walkürennamen, da der Ritt durch die Luft den Dichter an seine eigenen Walküren erinnert, zugleich als spielerische Etymologie von Kundry gemeint, wie Höllenrose als die von Herodias.

Kundrys Sünde ist, daß sie dem leidenden Heiland das Mitleid versagt hat. Das ist auch Parsifals Sünde, daß sein Mitleid mit dem leidenden Amfortas nicht stark genug ist, ihn zur Mitleidsfrage zu veranlassen. Unbewußt, als reiner Tor, in dieser Unbewußtheit und Reinheit wie in manch anderem dem Siegfried ähnlich, so daß er Nietzsche als dessen Parodie erscheinen mochte, als reiner Tor vergeht er sich gleich zu Anfang gegen das Gebot des Mitleids gegenüber der Kreatur, indem er den Schwan erschießt. Das Gralreich zeigt auch dadurch seine Heiligkeit, daß in ihm die Tiere heilig sind. Das brauchte Wagner nicht erst aus Schopenhauer und dem Buddhismus zu lernen, das entsprach seinem innersten Leben von Anfang an. Wie hier Gurnemanz dem frevelnden Knaben den gestorbenen Schwan vor die Augen stellt: „Da starrt noch das Blut, matt hängen die Flügel, das Schneegefieder dunkel befleckt, gebrochen



das Auge, siehst du den Blick?“, so zeigt sich dem wahnsinnig gewordenen Arindal bereits in den Feen die verfolgte Hinde: „O seht das Tier kann weinen! Die Träne glänzt in seinem Aug'! O, wie's gebrochen nach mir schaut!“ Wohl bot ihm hier die Quelle, Wolfram, die Anregung: dort schnitzt sich der junge Parzival Bogen und Bözlein und schießt die Waldvöglein; „doch sah er tot nun vor sich liegen den Sänger, der so lustig war, so rauft' er weinend sich das Haar.“ Aber als große Sünde hat ihm das Wolfram nicht angerechnet. Eigenes Erlebnis hat Wagner hier so intensiv empfinden lassen: er hat nie mehr ein Gewehr angerührt, seitdem ihn der brechende Blick eines von ihm geschossenen sterbenden Häsleins getroffen hat. Es ist so nur begreiflich, daß sich Wagner in einem offenen Briefe 1880 gegen die Vivisektion ausgesprochen hat.

Siegfried und auch Parsifal, die reinen Toren, die in ungebrochener Einheit das Leben an sich herankommen lassen und es einfach handelnd oder träumend erleben, sind Wunschgebilde Wagners, weil er selbst eben so ganz anders ist. Eine komplizierte, grübelnde Natur von Anfang an, ist er zum Ideendichter geboren, und alle seine Werke sollen der Darstellung einer Idee dienen. Er ist in dieser Beziehung das gerade Gegenteil von Goethe, der von seinem Faust zu Eckermann spricht: „Es hätte in der Tat ein schönes Ding werden müssen, wenn ich ein so reiches, buntes und so höchst mannigfaltiges Leben, wie ich es in Faust zur Anschauung gebracht, auf die magere Schnur einer einzigen durchgehenden Idee hätte reihen wollen. Es war im ganzen nicht meine Art, als Poet nach Verkörperung von etwas Abstraktem zu streben. Ich empfang in meinem Innern Eindrücke, und zwar Eindrücke sinnlicher, lebensvoller, lieblicher, bunter, hundertfältiger Art, wie eine rege Einbildungskraft es mir darbot, und ich hatte als Poet weiter nichts zu tun, als solche Anschauungen und Eindrücke in mir künstlerisch zu runden und auszubilden und durch eine lebendige Darstellung so zum Vorschein zu bringen, daß andere dieselben Eindrücke erhielten, wenn sie mein Dargestelltes hörten oder lasen.“ Wolfram von Eschenbach war mehr von Goethes Art, und so ist es denn kein Wunder, daß er das Mißfallen Wagners erregte: „Es mag das jemand machen“, schreibt er am 30. Mai 1859 an Mathilde Wesendonk, „der es so à la Wolfram ausführt, das tut dann wenig und klingt am Ende doch nach etwas,



sogar recht hübsch. Aber ich nehme solche Dinge viel zu ernst. Sehen Sie doch, wie leicht sich's dagegen schon Meister Wolfram gemacht! Daß er von dem eigentlichen Inhalt rein gar nichts verstanden, macht nichts aus. Er hängt Begebnis an Begebnis, Abenteuer an Abenteuer, gibt mit dem Gralmotiv kuriose und seltsame Vorgänge und Bilder, tappt herum und läßt dem Ernstgewordenen die Frage, was er denn eigentlich wollte? . . . Wolfram ist eine durchaus unreife Erscheinung. . . Wirklich, man muß nur einen solchen Stoff aus den echten Zügen der Sage sich selbst so innig belebt haben, wie ich dies jetzt mit der Gralssage tat, und dann einmal schnell übersehen, wie so ein Dichter wie Wolfram sich dasselbe darstellte. . . um sogleich von der Unfähigkeit des Dichters schroff abgestoßen zu werden. . . Nehmen Sie nur das eine, daß dieser oberflächliche ‚Tiefsinnige‘ unter allen Deutungen, welche in den Sagen der Gral erhielt, gerade die nichtssagendste sich auswählt. Daß dieses Wunder ein kostbarer Stein sein sollte, kommt allerdings in den ersten Quellen, die man verfolgen kann, nämlich den *arabischen* der spanischen Mauren, vor. . . Die Sagen von seiner Mirakelkraft faßten bald aber die Christen auf *ihre* Weise auf und brachten das Heiligtum mit dem christlichen Mythos in Berührung. . . Wen schauert es nicht von den rührendsten und erhabensten Gefühlen, davon zu hören, daß jene Trinkschale, aus der der Heiland seinen Jüngern den letzten Abschied zutrank, und in der endlich das unvertilgbare Blut des Erlösers selbst aufgefangen und aufbewahrt ward, vorhanden sei, und wem es beschieden, dem Reinen, der könne es selbst schauen und anbeten?“

Wolframs Parzival ist also für das Weihfestspiel die Hauptquelle, aber durchaus nicht die einzige Quelle gewesen. Über die französischen Gralromane war er schon durch Görres' Einleitung zu seinem Lohengrin, dann durch die Wolframübersetzungen von Simrock und San Marte orientiert, teilweise auch durch Gervinus' Geschichte der deutschen Dichtung, die für ihn in mannigfacher Beziehung anregend sein sollte. Vor allem folgt er im Gegensatz zu Wolfram dieser französischen Tradition darin, daß er den Gral als den Abendmahlskelch auffaßt, in dem zugleich das aus der Seitenwunde des Heilandes strömende Blut aufgefangen worden sei. Das stand ihm schon



bei der Abfassung seines Lohengrins fest, in welchem der Gral nicht wie bei Wolfram als ein Stein, sondern als ein Gefäß bezeichnet wird. Und in seiner schönen Erläuterung des Vorspiels zum Lohengrin aus dem Jahre 1855 führt er aus: „Dies war das kostbare Gefäß, aus dem einst der Heiland den Seinen den letzten Scheidegruß zu-trank, und in welchem dann sein Blut, da er am Kreuze aus Liebe zu seinen Brüdern litt, aufgefangen und bis heute in lebensvoller Wärme als Quell unvergänglicher Liebe verwahrt wurde.“

Damit hängt zusammen, daß auch der Speer, mit dem der Gralkönig verwundet worden, wie in einzelnen französischen Überlieferungen, mit dem des Longinus, der dem Heiland die Seitenwunde schlägt, identifiziert wird. Erst dadurch ward es möglich, daß sowohl Amfortas wie Parsifal Züge bekommen, die sie dem Heiland gleichstellen, und die auf empfängliche Zuhörer je nach ihrer Einstellung als Erbauung oder als Blasphemie wirken. Die Art aber, in der die Blutreliquie des Grals mit der Seitenwunde in Beziehung gesetzt wird, ist ganz Wagners Eigentum: er stellt sich vor, daß das Blut des Heilands sich aus dem Gral in den zelebrierenden Gralkönig ergieße, in seinem Herzen das menschliche Blut nach außen dränge, das, den oberflächlichen Verschuß der Wunde sprengend, diese bluten mache. Sieht der Gralkönig den Gral durch längere Zeit nicht, so dränge sich umgekehrt das Blut zu seinem Herzen und führe durch Überfüllung den Tod herbei. Merkwürdigerweise denkt sich Wagner, wie deutlich aus seinem 1865 für den König von Bayern hergestellten Entwurf hervorgeht, die Seitenwunde des Heilands, allen bildlichen Darstellungen entgegen, am Schenkel befindlich; ebenso die Wunde des Amfortas, die bei Wolfram sich an den Lenden befindet. Doch wirkt die Vorstellung Wolframs nach, da sie ihm nach dem Entwurfe bei einem mißglückten Versuche ihn zu entmannen, beigefügt worden ist.

Noch in einer Beziehung ist Wagner französischer Überlieferung gegen Wolfram gefolgt: in Beziehung auf die Jungfräulichkeit seines Helden. Er hat sich dadurch mit seinem Lohengrin in Widerspruch gesetzt, dessen Held Parzivals Sohn heißt. Bei Wolfram ist Parzival verheiratet und hat zwei Kinder. Wohl widersteht er auch bei diesem den Lockungen der Orgeluse, doch ist eheliche Treue sein Motiv. Wagners Parsifal ist nach dem Muster der späteren französischen



Gralromane das Ideal des Mönchritters, von dem Wolfram nichts weiß. Hingegen nähert sich Wagner Wolfram im Gegensatz zu den französischen Fassungen in einem sehr wesentlichen Punkte, insofern als bei beiden die im Gralsschlosse unterlassene Frage als Mitleidsfrage gefaßt wird, während die französische Romane „Wen bedient man mit dem Gral?“, als ethisch ganz bedeutungslos erscheint. So erhält denn der so hart getadelte Wolfram diesmal eine gute Note, weil er „aus demselben Stoffe, der in französischen Rittergedichten als ein bloßes Kuriosum aufbewahrt sei, ewige Typen der Poesie“ gebildet habe“.

Amfortas ist bei Wagner wohl der Sohn des Titurel, doch ist von seiner Mutter nie die Rede, und sonst kennt Wagners Gralreich im Gegensatz zu Wolfram, wo der Gral von einer Jungfrau sich tragen läßt, keine Frauen mit Ausnahme von Kundry, die infolge ihrer Häßlichkeit nicht zählt. Dem gegenüber ist Schastel Marveil, das Wunderschloß Klingsors, das Reich der ungezügelter Sinnenlust, das Reich der Sünde. Wagners schon erwähnte, stark erotische Veranlagung brachte ihn dazu, den Kampf gegen die eigene Sinnlichkeit mehrfach dichterisch zu gestalten. Das hat er schon im Tannhäuser getan, und die Szene, wie dieser sich aus den Armen der von tanzenden Nymphen umringten Frau Venus losreißt, kehrt im Parsifal wieder, dessen Held sich ebenso der verführerischen Kundry entringt. Auch im Lohengrin bestand nach dem ältern Entwurf die Sünde des Helden darin, daß er sich Elsas sinnlicher Liebe ergeben hatte:

O Elsa, was hast du mir angetan?  
Als meine Augen dich zuerst ersahn,  
Fühlt' ich zu dir in Liebe schnell entbrannt  
Mein Herz, des Grales keuschem Dienst entwandt.  
Nun muß ich ewig Reu und Buße tragen,  
Weil ich von Gott zu dir mich hingesehnt,  
Denn ach der Sünde muß ich mich verklagen,  
Daß Weiberlieb' ich göttlich rein gewähnt.

Gibt der Verzicht auf die sinnliche Liebe den Guten den Besitz der ewigen Seligkeit, hier durch den Gral repräsentiert, so schenkt er den Bösen den Besitz der Macht, der lieblosen weltlichen Macht, die der Hort der Nibelungen darstellt. Dem wunderlichen Machwerk



des Rudolstädter Gymnasiallehrers (später Professor der Philologie an der Universität Jena, durch seinen Briefwechsel mit Goethe bekannt) Karl Wilhelm Göttling „Nibelungen und Gibelinen“ folgend, hat Wagner 1848 in einem Aufsatz „Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage“ das Aufgehen des idealen Inhaltes des Hortes in den „heiligen Gral“ ausgeführt. Alberich kann den Ring nur schmieden, dadurch, daß er der Liebe flucht, Wotan kann ihn nicht festhalten, weil er auf die Liebe nicht verzichten will. Klingsor entmannt sich, um den Gral zu erlangen, während er bei Wolfram bei einem Liebesabenteuer von dem eifersüchtigen Ehemann entmannt wird. Von seinem Streben nach dem Gral, von Verführung der Gralritter ist bei Wolfram überhaupt nicht die Rede. Den Gral zu erringen gelingt Klingsor freilich nicht; doch gibt ihm seine erzwungene Keuschheit immerhin die Macht über Kundry, die neue Venus des neuen Tannhäuser, „weil einzig an mir deine Macht nichts vermag“. Auch im Tristan ist der Liebestrank der Todestrank. Nur unter Feuerbachs Einfluß hat Wagner auf kurze Zeit diese seine asketische Tendenz zurückgedrängt. Doch weht trotz aller Askese, oder vielleicht gerade wegen derselben, eine schwül sinnliche Luft durch alle seine Werke.

Daß Wagners erotisch stark gereizte Phantasie auch mit Inzestmotiven arbeitet, muß man wohl zugeben, wenn man auch nicht psychanalytischen Theorien verfallen ist. Die Geschwisterliebe in der Walküre ist wohl bekannt. Hier handelt es sich um das Verhältnis von Mutter und Sohn. Siegfried ist nach dem Tode seines Vaters geboren und hat auch seine Mutter nie gekannt. Als er Brünnhilde schlafend findet, ruft er seine Mutter an: „Wen ruf' ich zum Heil, daß er mir helfe? Mutter, Mutter, gedenke mein!“ Er küßt dann die Walküre aus dem Schläfe: „Sie hört mich nicht. So saug' ich mir Leben aus süßesten Lippen, sollt' ich auch sterbend vergehn.“ Er nennt sich der Erwachenden, die erkennt, daß er der Sohn der Sieglinde sei, die sie einst beschützt hat, als diese ihn im Schoße trug: „Dich Zarten nährt' ich, noch eh du gezeugt; noch eh du geboren, barg dich mein Schild: so lange lieb' ich dich, Siegfried!“ Dieser hält sie mißverstehend infolgedessen für seine Mutter: „So starb nicht meine Mutter? Schließ die Minnige nur?“ Brünnhilde lächelt: „Du wonniges Kind, deine Mutter kehrt dir nicht wieder. Du selbst bin ich, wenn du mich liebst.“ Die Liebesszene schließt



sich an. Im Parsifal ist zur Sünde geworden, was in der Siegfriedzeit sündlos war. Auch Kundry hat den Helden schon vor seiner Geburt gekannt und hat die Liebe der Mutter zu dem Sohne gesehen, die eine bedenkliche Hitze erreicht hatte: „Wann dann ihr Arm dich wütend umschlang, ward dir es wohl gar beim Küssen bang?“ Sie will ihn die Liebe kennen lehren, die einst seinen Vater und seine Mutter vereinte: „Die Liebe lerne kennen, die Gamuret umschloß, als Herzeleids Entbrennen ihn sengend überfloß“ und sie bietet ihm selbst „als Muttersegens letzten Gruß der Liebe ersten Kuß“. Dieser sündige Kuß weckt Parsifal aus seiner reinen Torheit, er stößt die Versucherin von sich.

Venusberg- und Zaubergartenszene hätten wohl eine Parallele gehabt in dem Buddhadrama „Die Sieger“, wo der Lieblingsschüler Ananda in heftigem Liebeskampfe dem Tschandalamädchen Prakriti, die Wagner in andern Aufzeichnungen Savitri nennt, widersteht. Die Versuchung des Buddha durch den bösen Geist Mâra und dessen schöne Tochter ist Wagner wohl bekannt gewesen. Als ihre Verführungskünste scheitern, wirft Mâra seine ungeheure Wurfscheibe gegen Buddha; doch diese fliegt wie ein welkes Blatt durch die Luft und schwebt strahlend über Buddhas Haupt, wie Klingsors Speer über Parsifals Haupte schweben bleibt. Doch haben noch andere Elemente zu der Gestaltung dieser Szene mitgewirkt. Als verführerisches Weib im Zaubergarten übernahm Kundry Züge von Glucks Armida im Zaubergarten, mit deren Aufführung sich Wagner 1843 in Dresden eingeführt hatte. Aber auch Calderons Auto „Zauberei der Sünde“ mag eingewirkt haben; denn wir wissen, daß Wagner eben damals viel Calderon gelesen hat und von ihm restlos begeistert war, vielleicht auf ihn hingewiesen durch Lorinsers 1856 zu erscheinen beginnende Übersetzung, in deren Einleitung gesagt wird: „Ein Tempel tut sich vor uns auf, in dessen Bau, wie in dem Gralstempel des Titurel, sich das ewige Wort sinnbildlich gestaltet hat.“ In dem genannten Auto spricht die Sünde zum Menschen: „Deine trunknen Blicke können / schweifen durch die Irrgewinde / dieser wundervollen Gärten / unsrer heitern Paradiese. / Dein Gefühl empfängt zur Rast / ein Gemach voll sanften Schimmers, / wo du unter Blütenflocken / weiche Schlummerpfühle findest. / Schöne Fraun zu jeder Stunde / werden dich hold bedienen. / Und als Blüte all der Lust: / mei-



nes Busens süße Minne, / meiner Arme weich Umfängen, / schmeichelnd Kosen meiner Triebe.“ Und auf ihren Wink erhebt sich ein prächtiger Palast. Als aber von außen der Weckruf des Verstandes, sein *memento mori* ertönt, fährt der Mensch aus den Armen der Sünde auf, reißt sich los und entflieht ihr, und auf einen Wink der Sünde versinkt der Palast: „Durcheinander stürzt, Paläste, / werdet wieder, was ihr wart.“ Sicherer als diese Beziehung ist eine andere auf das heute zu unrecht vergessene Werk eines ältern Zeitgenossen, Immermanns, „der den zweiten Faust geschaffen, den unsterblichen Merlin“, wie Geibel singt. Sein Klingsor hat dem Wagnerschen sicher zu Pate gestanden: durch die gegensätzliche Stellung, die sein Castel Marveil zum Gralreich einnimmt, durch die Angst vor einem prophetisch vorausverkündeten Knaben (hier Merlin, das Kind ohne Vater, dort Parsifal, durch Mitleid wissend der reine Tor), durch die Szenerie auf dem Turme, umgeben von magischen Instrumenten, schließlich durch das Zusammenstürzen des Schlosses am Ende. Was er sonst über das Gralreich sagt, konnte Wagner aus seinen übrigen Quellen auch wissen: nur daß Parzival bei Immermann sagt „die Schelmenlist, / das höchste Kleinod für den Pfennig: Tugend, / sich zu erhandeln, hier verrufen ist“ und wieder „das aber gilt uns Schelmenlist nicht minder, / so einer meint, wenn er entsag und leide, / da werd' er gleich des hehren Grales Finder“, das könnte der Anlaß gewesen sein für die Erfindung, daß Klingsor sich durch seine Entmannung die Gralsritterschaft habe gewinnen wollen.

Die Entgegensetzung von Castel Marveil und dem Gralreich konnte Wagner allerdings schon bei Gervinus finden, nebst anderem, was für die Szene im Wunderschloß fruchtbar geworden ist. „Auf Castel Marveil, heißt es dort, das durch teuflischen Zauber gehütet wird, ein Handlanger der Hölle, der Zauberer Klinschor, der, im Bunde mit der Heidin Secundille im fernen Indien (Tribalibot), weltverfeindet, im Haß alles Guten und Tugendlichen, die weltliche Ruhmesstätte hier und die geistliche Heilsstätte dort befiehlt, wo Secundille durch Minnebetörung den Gralkönig Amfortas in Elend und Krankheit gestürzt hat. Dies Zauberreich zu zerstören, hatte das Weltkind Gawan sich mächtig genug erwiesen, durch dessen ritterlichen Adel sein eigenes Minneverhältnis zu der dämonischen Orgeluse gereinigt... wird.“ Leicht konnte die Stelle so aufgefaßt wer-



den, als habe Secundille im Auftrage Klinschors die Minnebetörung des Amfortas ins Werk gesetzt, und das Epitheton dämonisch, das der Orgeluse verliehen wird, konnte leicht zum Anlaß werden, auch sie mit dieser ganzen Zauberwelt in Verbindung zu bringen. Erst durch die Identifikation der beiden mit der Gralsbotin ist dann die einheitliche, eindrucksvolle Figur der Wagnerschen Kundry geschaffen worden.

Woher aber kam Wagner die anmutige Vorstellung von den Frauen im Wunderschlosse, die aus Blumen entspringen und zum Schlusse wie Blumen verwelken? Denn Wolfram hat nichts davon, ebenso wenig wie der ältere Entwurf von 1865. Sie entstammen der Straßburger Fortsetzung des aus dem Französischen übersetzten Versromans des Pfaffen Lamprecht von Alexander dem Großen. Dasselbst schreibt Alexander einen Brief nach Hause, in dem er seine Abenteuer auf dem Zuge nach Indien beschreibt. Unter andern kommt er in einen Wald, in dem wundersame Blumen sprossen:

Solche Blumen waren nie,  
Welche schöner mochten blühn.  
Sie waren, wie es uns erschien,  
Völlig rund als wie ein Ball  
Und verschlossen überall;  
Sie waren wunderbarlich groß  
Und, wenn die Blume sich oben erschloß  
(Das merket wohl in eurem Sinne),  
So fanden sich darinne  
Mägdlein ganz und gar vollkommen.

Mit diesen Mägdlein vergnügen sich Alexander und die Seinen bis in den Herbst:

Da die Zeit zu Ende ging,  
Unsre Freude auch zerging;  
Die Blumen ganz und gar verdarben,  
Und die schönen Frauen starben;  
Ihr Laub die Bäume ließen  
Und die Brunnen ihr Fließen  
Und die Vögelein ihr Singen.

Auf die Idee, einen Zug aus Lamprechts Alexander in seinem Parsifal zu verwenden, war Wagner wieder durch Gervinus gekommen, der die Gedichte Lamprechts und Wolframs in dem diesem gewid-



meten Kapitel vergleicht: „Von dieser Seite sehen wir zwischen Lambrecht und Wolfram, zwischen den Dichtungen von Alexander und Parzival eine ganz innerliche und engste Beziehung und Verbindung bestehen.“ Wagner hat dabei die Weismannsche Übersetzung des Alexander vom Jahre 1850 benutzt, von der wir wissen, daß sie im Hause Wahnfried gerne vorgelesen wurde.

Aber Gervinus hat Wagner auf noch andere Assoziationen gebracht. „Lambrecht“, schreibt er, „wies seinen Alexander von den Pforten seines irdischen Paradieses ab; Wolfram führt seinen Parzival bis zu der Pforte seiner wunderbaren, von himmlischen Heerscharen bewachten Burg; Dante schließt seinen höchsten Freudenhimmel auf.“ Wagner hat längere Zeit hindurch täglich einen Gesang der *Divina Commedia* gelesen, und in dem bereits angezogenen Brief an Liszt vom Jahre 1855 spricht er vom Paradies: „Und mit diesem ‚Paradiese‘, liebster Franz, hat es in Wahrheit einen bedenklichen Haken, und wenn uns dies noch jemand bestätigen soll, so ist dies auffallend genug Dante selbst, der Sänger des Paradieses, welches in seiner göttlichen Komödie entschieden ebenfalls der schwächste Teil ist.“ So läßt sich denn auch kaum ein Einfluß Dantes auf Wagner nachweisen: nur in der Art wie Parsifal und Dante in ihre höheren Sphären emporgehoben werden, besteht eine gewisse Ähnlichkeit. Dante wundert sich über die süßen Harmonien, die er plötzlich vernimmt, und das überhelle Licht, das auf ihn eindringt; denn er meint noch auf der Erde zu stehn, während er schon ohne sein Wissen mit Blitzesschnelle in die höheren Sphären hinaufgehoben wird. Parsifal, von Posaunen- und Glockentönen begrüßt, sagt: „Ich schreite kaum, doch wahn ich mich schon weit.“ Beatrice einerseits, Gurnemanz andererseits erklären den Sachverhalt, jeder der Philosophie seiner Zeit entsprechend. Wenn ich die Antwort des Gurnemanz richtig verstehe: „Du siehst, mein Sohn, zum Raum wird hier die Zeit“, so meint er, in die vierte Dimension gelangt zu sein, die damals, 1878, eben durch Zöllner Gegenstand lebhafter Diskussion geworden war.

Auf Goethes Faust brauchte der Komponist der Faustouvertüre freilich nicht erst durch Gervinus hingewiesen zu werden. Doch wurde hier bereits die Parallele zum Parzival gezogen: „Oder wäre in Goethes Faust nicht derselbe Gedanke, nur von einer andern



Seite, aufgefaßt?“ Ein Gegenstück zum zweiten Teil des Faust zu schreiben, lag freilich Wagner fern, nicht aus Bescheidenheit, sondern weil es ihm kaum der Mühe wert erschienen hätte. Hatte doch Gervinus die Ansicht ausgesprochen, Goethe hätte besser getan, diesen zweiten Teil ungeschrieben zu lassen: „Er wird beseitigt bleiben wie Miltons wiedergewonnenes Paradies und Klopstocks erzwungene Dramen.“ Hier lagen die Grenzen einer Natur wie Gervinus, die ihn nicht erkennen ließen, daß wir es im zweiten Faust mit dem Herrlichsten zu tun haben, was je in deutscher Sprache gedichtet worden, und wir wollen ihm daraus keinen Vorwurf machen. Auch Wagner war kaum imstande, die Größe des Goetheschen Dichtwerks zu schätzen, da ihm sein Leben lang Schiller eher näher als Goethe gestanden hat. Doch hat der Chor seliger Knaben sicher auf seinen Knabenchor abgefärbt, und sein schließendes „Erlösung dem Erlöser“ stellt sich selbstbewußt dem „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen“ an die Seite.

Wichtiger ist eine Ähnlichkeit, die aber keine Abhängigkeit, sondern eine Parallelerscheinung bedeutet. Den Schlußszenen beider Werke ist Tendenz zum Katholizismus, je nach der Einstellung, vorgeworfen oder als Tugend angerechnet worden. Daß aber der alte Goethe mit Unrecht von Katholiken als der ihre in Anspruch genommen wird, daß nicht innere Überzeugung, sondern höchst begreifliche technische Gründe ihn zum Aufbau seines katholischen Himmels am Schlusse bewogen haben, bezeugt er uns selbst durch seine Äußerung am 6. Juni 1831 zu Eckermann: „Übrigens werden Sie zugeben, daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen war, und daß ich bei so unsinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohlthätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte.“ Kunsthistoriker haben direkt die Gemälde der Renaissance bezeichnen können, die dem Dichter die Anregung zu diesem oder jenem Detail gegeben haben. Ganz anders bei Wagner. Auch hier haben wir ein Selbstzeugnis in seinem Gespräch mit Nietzsche in Sorrent, über das uns Nietzsches Schwester berichtet: „Wagner mit dem Parsifal beschäftigt, fühlte recht wohl, daß ein „Bühnen-



weihfestspiel', erdacht und komponiert von einem so schroffen Atheisten, wie er sich in Tribschen immer gezeigt hatte... , kaum als ein christlich-religiöser Akt empfunden werden könnte, wie er doch sollte. So gestand er meinem Bruder allerhand christliche Empfindungen und Erfahrungen, allerhand Hinneigungen zu christlichen Dogmen; er erzählte z. B. von dem Genuß, den er der Feier des h. Abendmahls verdankte.“ Nietzsche tat Wagner unrecht, wenn er darin pure Heuchelei erblickte: die Empfindungen waren wohl echt, sie waren die des alternden Romantikers, die Friedrich Schlegel und Zacharias Werner dem Katholizismus zugetrieben hatten.

Denn Wagner war von Anfang an Romantiker und ist es immer geblieben, trotz der Erschütterung durch die Julirevolution von 1830, die ihn dem jungen Deutschland nahebrachte. Unter romantischen Einflüssen steht er in seiner frühen Lektüre, und diese Einflüsse haben sich bis in sein Alter schon in den Stoffen seiner Dramen geltend gemacht. In Tiecks Phantasia lernte er nach seiner eigenen Aussage zuerst die Märe von Tannhäuser kennen, fühlte sich aber von Tiecks Darstellung mehr abgestoßen als angezogen. Dennoch meint man einen Vorklang von Klingsors Zaubergarten zu hören, wenn der Tannhäuser erzählt: „Wie viele Jahre so verschwunden sind, weiß ich nicht zu sagen, denn hier gab es keine Zeit und keine Unterschiede, in den Blumen brannte der Mädchen und der Lüste Reiz, in den Körpern der Weiber blühte der Zauber der Blumen, die Farben führten hier eine andere Sprache, die Töne sagten neue Worte, und die Geister drinnen feierten ewig einen brünstigen Triumph.“ Aber auch in den Gesprächen der Freunde kehren immer die Gestalten wieder, die später die Dramen Wagners bevölkern sollten, und die hier zum ersten Male in sein Blickfeld traten. Theodor sagt: „Schon oft habe ich Lust gefühlt, einer romantischen Musik ein Gedicht unterzulegen, oder gewünscht, ein genialer Tonkünstler möchte mir voraus arbeiten, um nachher den Text seiner Musik zu suchen... Zu wiederholten Malen, erwiderte Ernst, hat mich unser Freund Manfred mit dergleichen Vorstellungen unterhalten, und indem du sprachst, dachte ich an den unvergleichlichen Parceval und seine Krone, den Titirell.“ Ein andermal sagt Friedrich: „Oh, mein Bruder, gestorben, wie man sagt, sind längst Isalde und



Sygune, ja, du lächelst über mich, denn sie haben wohl nie gelebt.“ Und wieder spricht Ernst: „Diese Beschreibung“, sagte Ernst, „charakterisiert die gesunde Zeit unseres deutschen Mittelalters, als neben den Nibelungen und dem Titirell der süße Tristan seinen Platz in aller Herzen fand.“ Fast sein gesamter Stoffkreis ist hier Wagnern bereits vorgezeichnet.

Novalis' Hymnen an die Nacht sind die wichtigste Quelle für den zweiten Akt des Tristan. Den Heinrich von Ofterdingen hat Wagner wohl auch gekannt, doch kann man kaum von einem Einfluß desselben sprechen. Die Gestalt des Helden trat ihm erst durch einen jüngeren Romantiker näher, der gleich Wagner Dichter und Komponist, auf ihn wie auf Schumann starken Eindruck gemacht hat. Es ist E. Th. A. Hoffmann mit seinem Kampf der Sänger, der nach verschiedenen Richtungen hin Wagner Anregungen gegeben hat. „Zur Zeit, wenn Frühling und Winter am Scheiden stehn, in der Nacht des Aequinoktiums, saß Einer im einsamen Gemach und hatte Johann Christoph Wagenseils Buch ‚Von der Meistersinger holdseliger Kunst‘ vor sich aufgeschlagen.“ So beginnt die Erzählung, die Wagner bereits 1829 die Quelle seines Meistersingerspiels nahebringt. Der Leser hat nun eine Vision einer im Walde hersprengenden Reiterschar, dann erscheint Wagenseil selbst und deutet ihm das Gesicht: „Ihr hättet ja wohl gleich wissen können, daß der stattliche Herr im Fürstenmantel niemand anders war als der wackere Landgraf Herrmann von Thüringen. Neben ihm ritt der Stern des Hofes, die edle Gräfin Mathilde... Die sechs Männer, welche nachritten, singend und die Lauten und Harfen rührend, sind die sechs hohen Meister des Gesanges, welche der edle Landgraf, der holdseligen Singerkunst mit Leib und Seele zugetan, an seinem Hofe versammelt hat.“ Er nennt ihm nun die ersten vier: Walther von der Vogelweide. Reinhard von Zwekhstein, Heinrich Schreiber und Johannes Bitterolff. Dann die beiden letzten: „Das ist ja ein wilder Reiter, der sein Pferd so spornt, daß es schäumend in die Lüfte steigt. Seht nur den schönen bleichen Jüngling, wie seine Augen flammen, wie alle Muskeln des Gesichts zucken vor Schmerz, als quäle ihn ein unsichtbares Wesen, das hinter ihm aufgestiegen. Es ist Heinrich von Ofterdingen... O seht doch, seht den prächtigen Reiter auf dem schneeweißen arabischen Pferde. Seht, wie er sich hinab-



schwingt, wie er, die Zügel um den Arm geschlungen, mit gar ritterlicher Courtoisie der Gräfin Mathilde die Hand reicht und sie hinabschweben läßt von dem Zelter, wie anmutig steht er da, die holde Frau anstrahlend mit seinen hellen blauen Augen. Es ist Wolframb von Eschinbach.“ Später erfahren wir von diesem, daß er bei einem Meister Friedebrand in die Schule gegangen sei, der ihm etliche Bücher verschafft habe, „aus denen er die Geschichten nahm, die er in deutsche Lieder faßte, sonderlich von Gamurret und dessen Sohn Parcivall“. Ofterdingen aber, da er selbst Wolfram im Sängereinstreit nicht gewachsen ist, tritt auf des Teufels Rat mit Meister Klingsohr von Ungerland in Beziehung, und dieser mißt sich nun selbst mit Wolfram. Folgendermaßen wird er uns geschildert: „Da gewahrte er einen großen, stattlichen Mann, in einen langen Talar von dunkelrotem Samt mit weiten Ärmeln und mit Zobel reich besetzt gekleidet, der mit langsamen gravitatischen Schritten die Stube entlang hin und her wandelte. Sein Gesicht war beinahe anzusehen, wie die heidnischen Bildner ihren Gott Jupiter darzustellen pflegten, solch ein gebieterischer Ernst lag auf der Stirne, solch drohende Flammen blitzten aus den großen Augen. Um Kinn und Wangen legte sich ein wohlgekräuselter schwarzer Bart, und das Haupt bedeckte ein fremdgeformtes Barett oder ein sonderbar verschlungenes Tuch, man konnte das nicht unterscheiden.“ Auch er, ebenso wie ein von ihm beschworener Teufel, unterliegen dem Gesange des frommen Wolfram. Am Schlusse erhält Wolfram einen Brief des Heinrich von Ofterdingen, in dem dieser sich bekehrt zeigt: „Du hast den Klingsohr als hohen Meister erkannt. Er ist es; aber wehe dem, der nicht begabt mit der eigentümlichen Kraft, die ihm eigen, es wagt, ihm gleich entgegenzustreben dem finstern Reich, das er sich erschlossen.“ Solchergestalt ist Klingsohr Wagner zuerst entgegengetreten. Daß der Heinrich von Ofterdingen sich zum Tannhäuser gewandelt hat, ist einer Abhandlung eines gewissen Lucas über den Krieg von Wartburg vom Jahre 1838 zu verdanken, der mit ganz windigen Gründen den Ofterdingen dem Minnesänger Tannhäuser gleichsetzt, von dessen Venusbergabenteuer Wagner bereits durch Tieck wußte, die darüber kursierende Volksballade etwa aus dem Wunderhorn kennen lernte, und die Identifikation, unkritisch wie immer in wissenschaftlichen Dingen, als gesichert hinnahm.



So ist er denn auch einem der Heidelberger Romantiker, Joseph Görres, in der Deutung des Namens Parsifal gefolgt. In seiner Ausgabe des Lohengrin, die Wagner benutzte, sagte er in der Einleitung: „Ein solches gehügedes Buch (Erinnerungsbuch) war auch ursprünglich unser Dichterkreis, nur nicht in lateinischer, sondern in arabischer Sprache. Den Durchgang desselben durch jene Sprache, wenn man ihn nicht durch des Dichters Versicherung wüßte, würden manche Reste dieser Mundart, die zurückgeblieben sind, beweisen. Dahin gehören, wie man früher schon bemerkt, die sieben Planetennamen . . . Wir wissen nicht, ob es allein Spiel des Zufalls ist, daß selbst der Name des Helden Parcifal auf ganz ungezwungene Weise aus dem Arabischen sich ableiten läßt: Parsi oder Parseh Fal, d. i. der reine oder arme Dumme, oder thumbe in der Sprache des Gedichts, in welchem Charakter er auch durch den ganzen Verlauf vortrefflich gehalten ist.“ Erst in der letzten Fassung, nicht im Entwurf, hat Wagner diese Etymologie und die damit zusammenhängende Schreibung angenommen. Er stimmt auch mit Görres, der sich dabei auf den jüngeren Titurel stützt, darin überein, daß er den Graltempel einen Kuppelbau sein läßt wie die Sophienkirche in Konstantinopel, nicht eine gotische Kirche wie A. W. Schlegel wollte.

Unsichtbare Fäden ziehen sich von einem Werke Wagners zum andern und wirken sein ganzes Oeuvre zu einer Einheit zusammen. Wie er den Gral nur als eine höhere Entwicklungsstufe des Nibelungenhortes anschaute, habe ich ausgeführt. Sein Drama Achilleus, von dem uns nur Bruchstücke aus dem Jahre 1849 erhalten sind, lehrt es uns verstehn, daß er die Homer noch fremde Vorstellung vom Speer des Achill, der allein die Wunden zu heilen vermag, die er geschlagen, auf den Longinusspeer, der Amfortas verwundet und heilt, übertrug. Sein Liebesmahl der Apostel, sein Entwurf eines Jesus von Nazareth wie der der buddhistischen Sieger bereiten die Erlösergestalten eines Amfortas und Parsifal vor. Siegfried und Parsifal sind Gegenstücke, Lohengrin und Parsifal hängen schon durch die Verwandtschaft aufs engste zusammen. Aber auch Tristan und Parsifal. In dem schon zitierten Brief an Mathilde Wesendonk schreibt Wagner: „Genau betrachtet, ist Amfortas der Mittelpunkt



und Hauptgegenstand. . . Mir wurde das plötzlich schrecklich klar: es ist mein Tristan des dritten Akts mit einer undenklichen Steigerung. Die Speerwunde und wohl noch eine andere — im Herzen. . . , welche furchtbare Bedeutung gewinnt nun hier das Verhältnis des Amfortas zu diesem Wunderkelch; er mit derselben Wunde behaftet, die ihm der Speer eines Nebenbuhlers in einem leidenschaftlichen Liebesabenteuer geschlagen“ (damals war es noch nicht Klingsohr), „er muß zu seiner einzigen Labung sich nach dem Segen des Blutes sehnen, das einst aus der gleichen Speerwunde des Heilandes floß, als dieser weltentsagend, welterlösend, weltleidend am Kreuze schmachtete! Blut um Blut, Wunde um Wunde — aber hier und dort, welche Kluft zwischen diesem Blute, dieser Wunde! . . . Die Andacht wird ihm selbst zur Qual! Wo ist Ende, wo Erlösung? Leiden der Menschheit in alle Ewigkeit fort!“ Diese Zusammenhänge erscheinen uns noch enger, wenn wir wissen, daß einem ursprünglichen Plane nach Parsifal an Tristans Schmerzenslager erscheinen sollte. Die Komposition der Worte, die Parsifal in dieser Szene singen sollte: „Wo find' ich dich, du heiliger Gral? Dich suchst voll Sehnsucht meine Herze“, ist noch unter den Papieren der Wesendonk erhalten.

Dies sind die wichtigsten sogenannten Quellen, die Ur- und Bildungserlebnisse, die dem Wagnerschen Weihfestspiel zugrunde liegen. Aus diesem Mosaik hat er mit bewunderungswürdiger Kunst ein Ganzes gebildet, bei dem keine Fugen und Ritzen wahrnehmbar sind. Fast sein ganzes Leben hindurch hat ihn die Gestalt des Parzival und das Symbol des Grals verfolgt, ähnlich wie Goethen sein Faust durch sein ganzes Leben hindurch begleitet hat. Nicht nur die konsequente Durchführung einer Idee hat ihn zur Erreichung dieser Einheitlichkeit befähigt, sondern auch die Kunst, mit der er die Fülle der Wolframschen Gestalten und Geschehnisse zu bändigen und vereinfachen gewußt hat. Wie erwähnt, vereinigt Kundry in sich die Gestalten der Gralsbotin, die bei Wolfram diesen Namen führt, der verführerischen Orgeluse, der mit Klinschor in Verbindung stehenden Heidin Secundille, die Sünde und Siechtum des Amfortas veranlaßt, Sigune, die bei Wolfram dem Helden seinen Namen offenbart, und verbindet all dies durch das Geschick des ewigen Juden, das ihr erst Wagner zugeteilt hat. Gurnemanz gibt



dem törichten Knaben wie bei Wolfram den ersten Unterricht in weltlicher Schicklichkeit und Moral, verkündet aber auch wie Trevrizent dort die Geheimnisse des Grals und führt den Geläuterten seiner hohen Bestimmung zu, mahnt ihn wie Wolframs grauer Ritter an die Heiligkeit des Karfreitags, ist sich aber auch nicht zu gut, um wie der Knappe der Wolframschen Gralsburg den Helden eine Gans zu schimpfen, und spielt im ganzen die Rolle eines alten Waffenmeisters des Amfortas, wie wir solche aus der deutschen Heldensage kennen. Gawan, der bei Wolfram eine Zeitlang den Helden ganz in den Hintergrund drängt, tritt gar nicht auf, sondern wird nur erwähnt: medizinisch gebildet wie bei Wolfram, verschafft er dem Amfortas ein Heilkraut. Dort ein der Orgeluse um Minne dienender Ritter, der sie auch zuletzt heiratet, läßt er hier nur befürchten, er möchte in Klingsors, d. h. ihre Schlingen fallen. Dieser selbst spielt außer seiner durch Wolfram und seine Umgestalter vorgezeichneten Rolle noch die des Heiden, der Amfortas verwundet. Noch durch viele, äußerst kunstreiche Mittel versteht es Wagner, den übermäßig großen Stoff in seine drei Akte zu konzentrieren, die als für den Gesang bestimmt, doch nicht allzu wortreich sein dürfen, und die von ihm dem Ganzen zugrundegelegte Idee zum Ausdruck zu bringen.

Ich weiß nicht, ob es mir gelungen ist, Ihr Interesse für diese Art von Quellenforschung zu erregen. Wir wissen sehr wohl, daß wir durch noch so mühsame Mosaikarbeit niemals ein einheitliches Kunstwerk zusammensetzen werden, daß unsere Summen kein Ganzes geben, daß ein Inkommensurables immer bleibt in der künstlerischen Inspiration, die man mit Recht mit der religiösen verglichen hat. Aber ein Teil der Entstehungsgeschichte eines Kunstwerkes wird immerhin durch die Quellenforschung geliefert. André Gide sagt in den *Fauxmonnayeurs*: „Stellen Sie sich vor, wie interessant es für uns sein müßte, wenn Dickens oder Balzac solche Tagebücher geführt hätten; oder wenn Tagebücher der *Education sentimentale* oder der Brüder Karamasoff vorhanden wären: Entstehungsgeschichten dieser Werke, Notizkalender ihres Reifwerdens! Das müßte aufregend interessant sein — interessanter als die Werke selbst.“ So weit möchte ich nun zwar nicht gehen, die Entstehungsgeschichten für interessanter zu erklären als die Kunstwerke selbst:



Sie sehen aber wohl, daß unsere Forschungen doch gewissen Bedürfnissen hochstehender Menschen entgegenkommen.

Ich fürchte nun nur, Sie werden etwas enttäuscht sein, daß ich Ihnen nichts vom Gral und seinen Geheimnissen verraten habe. Ich möchte Ihnen, wie dem Kinde, das fragte: „Mueti, hets hingem Gurte au Lüt?“, am liebsten wie die Mutter antworten: „Los, Ching, mir wei nit grüble.“ Denn, was der Gral ist, was er ursprünglich ist, und was er vor allen literarischen Denkmälern bedeutet hat, das weiß ich eben selbst nicht. Ich könnte Ihnen nur sagen: Der oder jener mittelalterliche Dichter sagt das von ihm aus und jener andere etwas anderes, und der oder jener moderne Philolog stellt diese Hypothese auf und jener andere eine andere. Hätten Sie da viel davon? Und ist das wirklich so wichtig? Wir, die wir vom Fach sind, müssen uns ja leider mit solchen Fragen abgeben; aber Sie? wollen Sie wirklich die blaue Blume botanisch bestimmen? Der Gral ist ein Symbol wie diese. Das Treffendste, wie mir scheint, hat darüber wieder Gervinus gesagt in seiner Besprechung von Wolframs Parzival: „Der rohen Kraft der Ritterlichkeit, ihrer ziellosen Tätigkeit, Selbstsucht und Gewalt, wird also im Parzival ein Gegengewicht gegeben, indem jene Kraft einer größeren untergeordnet, jene unbestimmte Tätigkeit mit Bewußtsein auf einen Zweck gerichtet, jene Selbstsucht einem allgemeinen Interesse zum Opfer gebracht, die Rauheit des kriegerischen Lebens von dem Sinnigen des Seelenlebens, von der Hinwendung zum Übersinnlichen gemildert, indem das Irdische nicht mehr genügend gefunden, sondern ein höherer Bezug auf ein Unendliches gesucht wird, welches letztere in einer solchen Ungewißheit und Unklarheit bleibt, wie sie eben der Sache einzig gemäß ist; das Ahnungs- und Geheimnisvolle, das diesen inneren Bewegungen eigen ist, liegt über dem Gedichte ebenso vortrefflich, wie der grelle Widerstreit und Zwiespalt, der sie charakterisiert.“ Warum kommt es wohl nicht so viel darauf an, was dieses in unendlicher Ferne liegende höchste Gut eigentlich ist? Weil das Wichtigste eben nicht der Gral, sondern die Gralsuche ist. „Im Wesen des Ideals liegt es, daß man es nicht erreicht“, hat einmal ein etwas leichtherziger österreichischer Ministerpräsident gesagt. Und dieses Ideal ist für jeden Stand, jeden Beruf, jeden



Einzelmenschen ein verschiedenes. Jeder Mensch hat seinen eigenen Gral, und er ist gerechtfertigt, wenn er nur mit ernstem Bemühen dem nur undeutlich erkannten nachstrebt. „Als Columbus Amerika entdeckte“, sagt André Gide, „wußte er da, wohin er gelangen würde? Sein Ziel war, geradeaus zu fahren, immer weiter geradeaus. Sein Ziel, das war er selbst.“ Für uns aber, die wir uns unter dem Zeichen der alma mater hier zusammenfinden, ist es die Wahrheit, der wir nahezukommen trachten. Nahezukommen, nie zu erreichen. Sie kennen alle das Wort von Lessing, der für sich nur das Streben nach Wahrheit von Gott erbittet, denn die ganze Wahrheit sei doch für Gott allein. In diesem Sinne hat Karl Jaberg als Rektor zu der wissenschaftsbeflissenen Jugend der Berner Hochschule gesprochen: „Werdet ihr denjenigen, die nach uns kommen, aller Rätsel Lösung bringen? Wer fragt danach? Wertvoll ist erkennen *wollen*, nicht erkennen. Wertvoll ist die Leistung, nicht der Erfolg“ (Sprachtradition und Sprachwandel, Bern 1932). Laßt uns dem Gral mit ganzem Herzen, mit ganzer Seele als treue Gralsucher nachstreben, mögen wir auch seine Umrisse in weiter Ferne nur undeutlich verschwimmend erkennen, und laßt uns jenen danken, die uns die Wege unserer Gralsuche ebenen wollen.



