

# Kundry und das Fin de siècle<sup>1)</sup>

Chikako Kitagawa

„Der Text ist klüger als sein Autor.“<sup>2)</sup>

Heiner Müller

## Einleitung

### Das Fin de siècle – eine Zeit radikalen Umbruchs

Fin de siècle heißt wörtlich „Ende des Jahrhunderts“. In der europäischen Kunst markiert dieser Begriff eine Epochenzäsur: den Zeitraum von 1885 bis 1914. In dieser Phase europäischer Geschichte vollzieht sich ein Umbruch in Wissenschaft, Philosophie, Gesellschaft und Kunst: „Allgemein werden in Forschung und Wissenschaft Zusammenhänge, Funktionen, Strukturen, Beziehungen, Energien wesentlich. Sie lösen die traditionellen Vorstellungen von der klassischen Mechanik, der Kausalität und der bisher verbindlichen Logik ab.“<sup>3)</sup> Im Gefolge von Feuerbachs radikaler Religionskritik verkündete Nietzsche den Tod Gottes. Die kulturelle Atmosphäre ist von Dekadenz geprägt. „Ich bin so gut wie Wagner das Kind dieser Zeit, will sagen ein *décadent*: nur daß ich das begriff, nur daß ich mich dagegen wehrte“, schrieb Nietzsche polemisch.<sup>4</sup> Ein allgemeines Unbehagen kennzeichnet die Jahrhundertwende. Kritik richtete sich gegen Industrialisierung, Materialismus, die Zivilisation überhaupt. Zugleich mehrte sich die Kriegsangst. August Bebel (1840-1913) forcierte die Ablösung des Bürgertums als herrschende Klasse.<sup>5)</sup> Das

---

<sup>1)</sup> Dieser Aufsatz ist im Rahmen meines Forschungsprojekts „Versuch über Kundry“ entstanden. Er enthält Vorüberlegungen, die innerhalb des genannten Forschungsprojekts erweitert und vertieft werden sollen.

<sup>2)</sup> Zit. nach Welt Online, am 9.1. 2009.

[http://www.welt.de/welt\\_print/article2995287/Der-Text-ist-klueger-als-sein-Autor.html](http://www.welt.de/welt_print/article2995287/Der-Text-ist-klueger-als-sein-Autor.html)

<sup>3)</sup> Büchner, Joachim: Kubismus. Kunstrevolution 1907-1914. Düsseldorf (Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen) 1972.

<sup>4)</sup> Nietzsche, Friedrich: Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem, in: Nietzsche: Kritische Studienausgabe. Giorgio Colli/Mazzino Montinari (Hg.). München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1999, Bd. 6, S. 11.

<sup>5)</sup> Kurz nach dem ersten Weltkrieg wird Oswald Spenglers (1880-1936) Schrift *Der Untergang des Abendlandes* (1918) veröffentlicht.

bestehende gesellschaftliche System war brüchig geworden. Wissenschaftliche Positionen wandelten sich radikal; so erschütterte Albert Einsteins Relativitätstheorie (1905) das physikalische Denken von Grund auf.

Die menschliche Psyche wird zum zentralen Forschungsgegenstand. Ziel ist es, das Un- und Unterbewusste – die menschliche Triebstruktur – zu erhellen. Freud entfaltet sein Konzept der Psychoanalyse: Sexualität, zuvor ein gesellschaftliches Tabu, rückt ins Zentrum des Interesses. So werden seelische Erkrankungen wie z. B. Hysterie als Folgen einer fehlgeleiteten Sexualität gedeutet.<sup>6)</sup>

Ein Umbruch, der alle bisherigen Gewissheiten erschüttert, vollzieht sich ebenso in der Kunst. Programmatisch hierfür ist etwa Hermann Bahrs Schrift *Die Überwindung des Naturalismus* (1891). Es entstehen Strömungen wie Jugendstil, Expressionismus, Primitivismus oder Kubismus. Die Literatur wird von einer Sprachkrise erfasst; die Musik drängt zu äußerster Kürze, nachdem sie das tonale System preisgegeben hat. Scheinbare Widersprüche bestimmen spannungsreich den Gehalt der Kunstwerke. Angst wird ebenso wie deren Verdrängung thematisiert, Dekadenz ebenso wie die Suche nach einer Utopie und dem Ursprung des Seins.

### **Zur Figur Kundry**

Richard Wagners Bühnenweihfestspiel *Parsifal*, 1882 uraufgeführt, scheint hingegen ganz ins 19. Jahrhundert zurückzuweisen. Dies zeigt sich insbesondere bei der Behandlung der Sexualität. Deren gefährliche, zerstörerische Macht repräsentiert Kundry, die einzige Frauenfigur in diesem Werk. Die Gesellschaft des *Parsifal* wird ganz von Männern – der Gralsritterschaft – dominiert. Als Zielsetzung dieser herrschenden Klasse erscheint es, Sexualität gleichsam auszulöschen, sie in der Askese aufzuheben. „Der Untergang des Abendlandes durch die Frau“ könnte als ein verschwiegenes Motto dieser Geisteshaltung begriffen werden.<sup>7)</sup>

Kundry ist in der Rezeptionsgeschichte als höchst komplizierte, rätselhafte, widerspruchsvolle Frauengestalt interpretiert worden.<sup>8)</sup> Ihr Kennzeichen ist Ambivalenz: sie ist zugleich Gralsbotin und Verführerin, Heilige und Hure. Sie strebt nach Erlösung, indem sie in der Gralswelt dient und Buße

---

<sup>6)</sup> 1895 verfassen Sigmund Freud und Josef Breuer ihre *Studien über Hysterie*. Um 1900 beginnt Freud seine Forschungen zur Psychoanalyse und zur Sexualität (insbesondere zur weiblichen Sexualität, die allerdings vornehmlich unter dem Aspekt des Pathologischen untersucht wird).

<sup>7)</sup> Vgl. Eckert, Nora: *Parsifal 1914. Über Heilsbringer, Volkes Wille und die Instrumentalisierung des Krieges*. Hamburg (Europäische Verlagsanstalt) 2003, S. 198.

<sup>8)</sup> Vgl. Scholz, Dieter David: *Ein deutsches Mißverständnis. Richard Wagner zwischen Barrikade und Walhalla*. Berlin (Parthas Verlag) 1997, S. 131. Ortrud Gutjahr: *Sentas erkennender Schrei und Kundrys kastrierendes Gelächter. Die hysterische Stimme des Erlösungsofners in Richard Wagners Der fliegende Holländer und Parsifal*, in: Silvia Kronberger/Ulrich Müller (Hg.): *Kundry & Elektra und ihre leidenden Schwestern. Schizophrenie und Hysterie/Frauenfiguren im Musik-Theater*. Anif/Salzburg (Verlag Mueller-Speiser) 2003, S. 64-92, hier S. 80.

tut, zugleich aber sehnt sie sich danach, gerade durch den sexuellen Akt gerettet zu werden, was in der Gralswelt als Sünde gilt. Sie versucht Parsifal, den reinen, unschuldigen Toren, zu verführen, wie wahnsinnig bittet sie ihn um Mitleid und Rettung durch die Liebesvereinigung, er aber weist sie zurück. Im dritten Akt vollzieht sich eine Verwandlung: Kundry wird zu einer stummen Büberin, die schließlich vor Parsifal, dem neuen Gralskönig, tot zu Boden sinkt.

In der Welt des *Parsifal* bildet Kundry eine Fremde, sie repräsentiert gleichsam das verstörende Andere. Dieses Anderssein erscheint jedoch mit negativen Eigenschaften konnotiert, die Richard Wagner partiell den Vorwurf des Antisemitismus und der Frauenfeindlichkeit eingebracht haben. Nike Wagner hingegen erkennt gerade in der Darstellung von Kundrys scheinbar negativen Eigenschaften ein Moment von Modernität:

Kundry ist Symbolgestalt des späten Juden, des unglücklichen, in Ambivalenzen und Identitätskrisen getriebenen assimilierten Juden. Kundry dürfte die erste Verkörperung für den jüdischen Selbsthass in der Kunst sein. Die jüdische Neurose, gekoppelt mit der Sexualneurose, und damit die Selbstentfremdung des Menschen in der Natur und in der Gesellschaft zur Anschauung gebracht zu haben ist darüber hinaus ein Ausdruck der Modernität Wagners.<sup>9)</sup>

In der Darstellung Kundrys zeigen sich nach Nike Wagner Symptome von Hysterie und Sexualpathologie, was sie als zukunftsweisend begreift:

Mit einer der wohl aufregendsten Figuren der Opernliteratur, mit Kundry, führt uns Wagner, gut zwanzig Jahre bevor Freud sie als Hysterica diagnostizierte, die krank gemachte weibliche Sexualität in ihrer doppelten Erscheinungsweise von Nymphomanie und masochistischer Selbstbestrafung im Dienen und Unterwerfen vor.<sup>10)</sup>

Die Frage stellt sich jedoch, ob Kundrys Zerrissenheit nicht primär die Zerrissenheit der herrschenden, männlich bestimmten Gesellschaftsschicht widerspiegelt. Die Widersprüche und die Doppelmoral im Ausgang des 19. Jahrhunderts werden in ihrer Figur sichtbar. In Kundry, der einzigen Frauenfigur des *Parsifal*, bündeln sich jene Widersprüche so sehr, dass von ihr eine Erschütterung ausgehen kann, welche bereits auf die Moderne hindeutet. Tendenzen des Fin de

---

<sup>9)</sup> Wagner, Nike: Wagner Theater. Frankfurt/Main und Leipzig (Insel Verlag) 1998, S. 205. Es ist jedoch fraglich, ob Wagners antisemitische Ideologie mit der Figur Kundry verknüpft werden kann.

<sup>10)</sup> Wagner, Nike: a.a.O., S. 216. Vgl. dazu auch Brade: „Wagner übernahm einen entscheidenden Part in der Darstellung weiblicher Hysterie. [...] Der Komponist stülpt seine Denkmuster, seine hysterischen Konstruktionen der Frau, ihrem Körper, ihrer Natur über und schafft damit eine hysterische Realität der Frau.“ (Brade, Anna-Christine: Kundry und Stella. Offenbach contra Wagner. Bielefeld (Aistheisis Verlag) 1997, S. 97.

siècle erscheinen gewissermaßen antizipiert. Die gesellschaftlichen Brüche und Widersprüche treten in der Kunst besonders hervor. Mein Versuch zielt darauf, Berührungspunkte zwischen der Figur Kundry und der bildenden Kunst des Fin de siècle herauszuarbeiten.

## 1. Der Jugendstil und das Illusionäre

Die Kunst des Jugendstils deutet sich im 2. Akt des *Parsifal* an. Die Bühne: ein Blumengarten. Mädchen, die durch einen Zauber in Blumen verwandelt sind, umranken Parsifal; Kundry erscheint als betörend schöne Verführerin, ihre Ausstrahlung ist so stark, dass sie den Charakter einer *Femme fatale* annimmt.<sup>11)</sup>

Der Jugendstil (1895-1905) markiert den Beginn der Moderne in der Kunst. Sein Bestreben war es, eine neue, von spätbürgerlichen Konventionen befreite Ästhetik zu etablieren. Schönheit, als ein Sinnlich-Erotisches, wurde gleichsam als absolut gesetzt. Indem der Jugendstil als „dekorativer Archaismus“<sup>12)</sup> auftritt, vollzieht er geradezu eine Verdrängung der Realität. Im Streben nach Idealisierung wirkt er als „bewußte Selbsttäuschung“<sup>13)</sup>. Das Sinnlich-Erotische spitzt sich in der Vorstellung der *Femme fatale* – dem „Prototyp der Männerangst“<sup>1)</sup> – zu; zugleich zeigen die Frauengestalten, bei Alfons Mucha zum Beispiel, etwas Unwirkliches: Ihre Formen erscheinen ins Ornamentale, pflanzenhaft sich Verschlingende verwandelt, es entsteht eine Atmosphäre, die schwül und überhitzt anmutet. (Siehe Abbildungen S. 5.)

Der artifizielle Charakter des Jugendstils scheint sich mit der Sprachgestalt und der Musik Kundrys zu berühren. Ihre Selbstinszenierung in der Verführungsszene dient der Manipulation Parsifals. Bevor sie ihn küsst, lockt sie ihn mit betörendem Gesang: „Bekennniß / wird Schuld und Reue enden, / Erkenntniß / in Sinn die Thorheit wenden: / Die Liebe lerne kennen, / die Gamuret umschloß, / als Herzeleids Entbrennen / ihn sengend überfloß [...]“<sup>14)</sup> Kunstvoll gestaltet erscheint dieser Gesang: Die Sprache kennt Assonanzen (vor allem den wiederkehrenden Vokal „e“), Endreime und eine fließend-regelmäßige Versstruktur, während Kundry sonst oft nur stammelnd –

---

<sup>11)</sup> Hierzu die Deutung Robert Gutmanns: „Das Erotische und Perverse, exemplifiziert in Kundry, der dämonischen Prostituierten, einer richtigen *Femme fatale* à la Jugendstil (ihr charakteristisches Motiv hat etwas vom üppigen Rankenwerk der Jugendstil- und Sezessionsstil-Ornamentik) [...]“ (Gutmann, Robert: *Moralischer Zusammenbruch: „Heldentum“ und „Parsifal“*, in: Richard Wagner. *Parsifal*. Attila Csampai (Hg.). Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1984. S. 215-243, hier S. 238.) Wagner wollte Kundry eigentlich nackt auf die Bühne auftreten lassen. Cosimas Tagebucheintragung lautet: „»Eigentlich«, sagt R., »müßte sie wie eine Tizianische Venus nackt da liegen.«“ (Wagner, Cosima: *Die Tagebücher*. Bd. 2, editiert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München (Piper) 1976/77, S. 657.)

<sup>12)</sup> Hamann, Richard: *Jugendstil und dekorativer Archaismus*, in: *Jugendstil*. Jost Hermand (Hg.). Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1992, S. 1-7, hier, S. 4.

<sup>13)</sup> Doede, Werner: *Berlin – Kunst und Künstler seit 1870*. Recklinghausen 1961. S. 16.

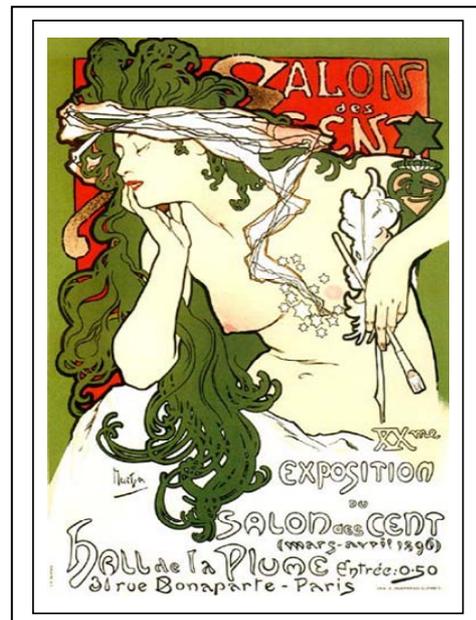
<sup>14)</sup> Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. 6. Aufl. Leipzig (Volks-Ausgabe) 1912, Bd. 10, S. 357. Zitate aus diesen Schriften werden im Folgenden als „SuD“ abgekürzt, danach werden Band und Seitenzahl im Haupttext angegeben.

zerhackt und abgebrochen – spricht. Die Musik wandelt sich, was bei Kundry eine Ausnahme darstellt, ins Kantable, sie zeigt chromatisches Raffinement, einen gleichsam umrankenden Gestus, der eine erotisch-sinnliche Atmosphäre entstehen lässt. Es gehört zum Raffinement dieser Verführung, wenn Wagner in seiner Regieanweisung schreibt, dass Kundry Parsifal durch seine Mutter verführt. Sie instrumentalisiert Parsifals Mutter gleichsam, will in ihm eine unerfüllbare Sehnsucht und ein Schuldgefühl wecken, um dies für ihre Zwecke zu nutzen. Kundrys Kalkül erscheint modern, indem sie, quasi auf die Psychoanalyse vorausweisend, einen Mutterkomplex andeutet.

Wagners Gestaltung dieser Szene zeigt jedoch nicht nur eine Affinität zum Jugendstil. Eine andere Schicht der Figur Kundry wird freigelegt, wenn sie, von Parsifal abgewiesen, unverstellt ihre Emotionen artikuliert. Die Musik verdichtet sich zum jähem Ausbruch, womit sie schon Züge des Expressionismus erkennen lässt.



Therese Malten als Kundry in Bayreuth (1883)  
im Kostüm bei der Uraufführung



Alfons Mucha: Plakat der XX me Exposition du Salon des Cent (1896)

## 2. Expressionismus

### 2.1. Der Schrei

Den Expressionismus (ca. 1905-1924) charakterisiert eine Protesthaltung gegenüber den Kunstformen der spätbürgerlichen Gesellschaft: „Expressionismus ist eine im (späten) Bürgertum herangewachsene antibürgerliche Bewegung, die gegen die das moderne Leben prägende Rationalität aufbegehrt, dabei, romantisches Traditionsgut erneuernd, neue Kunstmittel freisetzt,

indem sie alte Regeln [...] außer Kraft setzt.“<sup>15)</sup> Der Anspruch auf Wahrheit tritt an die Stelle des traditionellen Schönheitskriteriums. Es ist nicht mehr beabsichtigt, einen von außen kommenden Eindruck darzustellen, sondern das Innerste – die verborgenen Regungen der Psyche – möglichst unverstellt zum Ausdruck zu bringen: „Statt Beobachtungen zu berichten, versuchte man die Dinge als Zeichen inneren Ausdrucks zu formen.“<sup>16)</sup> Existentielle Unruhe und das latent stets vorhandene Angstgefühl des modernen Menschen werden im Expressionismus zum Auslöser künstlerischen Schaffens. So ist Kunst für Arnold Schönberg „der Notschrei jener, die an sich das Schicksal als Menschheit erleben“.

Deshalb kann Fritz Martini den Expressionismus als „Resultat einer Krise der Gesellschaft“<sup>17)</sup> begreifen. Eindrucksvoll beschreibt Hermann Bahr den von Angst und Verlorenheit geprägten Zeitgeist, der im Anbruch des 20. Jahrhunderts herrschte:

[...] der Mensch ist entseelt, die Natur entmenschlicht [...]. Niemals war eine Zeit von solchem Entsetzen geschüttelt, von solchem Todesgrauen. Niemals war die Welt so grabesstumm. Niemals war der Mensch so klein. Niemals war ihm so bang. Niemals war Freude so fern und Freiheit so tot. Da schreit die Not jetzt auf: der Mensch schreit nach seiner Seele, die ganze Zeit wird ein einziger Notschrei. Auch die Kunst schreit mit, in die tiefe Finsternis hinein, sie schreit um Hilfe, sie schreit nach dem Geist; das ist der Expressionismus.<sup>18)</sup>

Zur bestimmenden Erfahrung wird die Entfremdung des Menschen von der Natur und von sich selbst. Als Antwort bleibt ihm letzten Endes nur mehr der Schrei. Dieser gewinnt in der Kunst des Expressionismus eine Schlüsselfunktion. Indem extreme Ausdrucksregungen möglichst unverstellt, leibhaftig realisiert werden, gewinnt diese Kunst Protokollcharakter.<sup>19)</sup>

In der bildenden Kunst erscheinen diese Tendenzen exemplarisch im Werk Edvard Munchs. Sein *Schrei* (1893) ist der radikale Ausdruck jener existentiellen Erfahrungen. Indem dieses Werk als „Geschrei im Sinne einer aufschreienden Landschaft“ erscheint<sup>20)</sup>, reflektiert gleichsam die das

---

<sup>15)</sup> MGG, S. 252.

<sup>16)</sup> Einstein, Carl: Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Leipzig (Philipp Reclam jun.) 1988, S. 224.

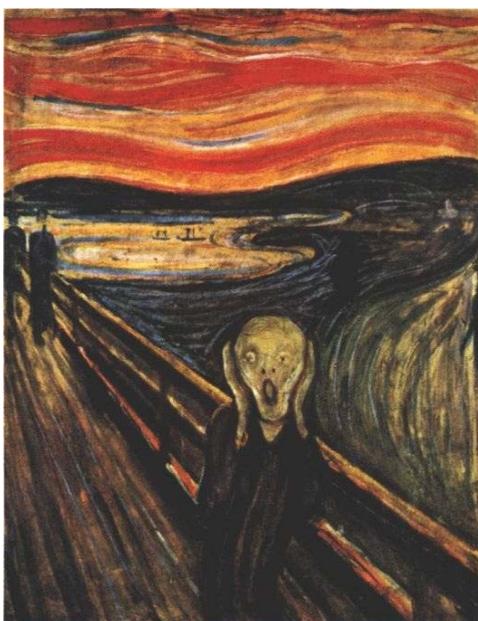
<sup>17)</sup> Martini, Fritz: Der Expressionismus, in: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert : Strukturen und Gestalten. Hermann Friedmann und Otto Mann (Hg.) Heidelberg (Rothe) 1961, S. 307.

<sup>18)</sup> Bahr, Hermann. Zit. nach Anke Teichmann: Expressionismus und Musik. Diss. Berlin (Humboldt- Univ.) 1988, S. 4.

<sup>19)</sup> Vgl. Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt a. M. (Ullstein) 1958, S. 39-47.

<sup>20)</sup> Munch schreibt über sein Erlebnis, das das Bild *Schrei* hervorbrachte: „Ich ging mit zwei Freunden den Weg entlang – dann ging die Sonne unter. Der Himmel wurde plötzlich blutrot, ich hielt an, lehnte mich todmüde an einen Zaun – über dem blauschwarzen Fjord und der Stadt lagen Blut und Feuerzungen, meine Freunde gingen weiter und ich stand immer noch zitternd vor Angst – und ich fühlte, dass ein großer unendlicher Schrei durch die Natur ging.“ (Zit. nach Edvard Munch. Liebe-Angst-Tod. Ulrich Weisner (Hg.). Kunsthalle Bielefeld 1980, S. 189)

Subjekt umgreifende Natur eine zum Äußersten gesteigerte Emotion.



Edvard Munch: *Schrei* (1893)

Das Bild basiert auf dem Erleben des Malers. Es zeigt etwas Bedrohliches, eine alpträumhafte Angst. Der Mann im Vordergrund zeigt seine Emotion unmittelbar körperlich: der Mund weit geöffnet, die Hände vors Gesicht geschlagen, die Augen ein Ausdruck von Leere – ein riesiges Weiß. Der Himmel blutrot, der Fluss übertrieben gebogen, alles erscheint subjektiv verzerrt, genau wie der Körper der schreienden Figur. Etwas Abgründiges artikuliert sich dadurch. In der Ferne erblickt man zwei Schiffe, näher hin ein Freundespaar: Verweis auf eine Alltagsrealität, die im angsterfüllten Raum fortbesteht. Gerade in einer solch spannungsreichen Konstellation wird die Isolierung des Subjekts spürbar.

## 2.2. Kundryst Schrei

Einar Schleaf hat über den *Parsifal* gesagt, es gebe keine Oper, in der so viele Menschen schreien: „In keinem deutschsprachigen Werk ist das Klagegeheul, Jammern, Röcheln, Schluchzen, Stöhnen so präsent wie in diesem Werk, ja es ist dessen eigentlicher Ausdruck.“<sup>21)</sup> Wie Cosima in ihrem Tagebuch bezeugt hat, ist der – musikalisch artikuliert – Schrei für Richard Wagner grundsätzlich bedeutsam; er äußerte ihr gegenüber: „Alles schreit [...]. Es ist dasselbe im Venusberg wie im *Tristan*, hier verliert es sich in die Anmut, dort in den Tod – überall der Schrei, die Klage [...].“<sup>22)</sup> Zum Schrei steigert sich ebenso Parsifals „Qual der Liebe“ (SuD10, 358), wenn Kundryst Kuss zu heftigen Schuldgefühlen bei ihm führt. Amfortas, dem aufgrund eines erotischen Verhältnisses zu Kundry eine sich nicht schließen wollende Wunde zugefügt worden ist, schreit nach Erbarmen und Erlösung durch den Tod.

Kundryst Leiden nennt Wagner im Prosaentwurf vom 1865 „Qualen, wie sie noch kein Wesen litt“ (SuD11, 409). Gleichsam unverhüllt – kreatürlich nackt – bringt sie ihr Leiden zum Ausdruck. So stößt sie, wenn sie zu Beginn des zweiten Aktes in Klingsors Zauberschloss erwacht, „einen gräßlichen Schrei“ (SuD10, 346) aus. In Heinrich Porges' Probenaufzeichnungen zur Uraufführung

<sup>21)</sup> Schleaf, Einar: *Droge Faust Parsifal*. Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1997, <sup>2</sup>1998, S. 124.

<sup>22)</sup> Wagner, Cosima: *Die Tagebücher*, a. a. O., S. 573.

heißt es hierzu: „wie ein Schrei von einem Tier, das zur Schlachtbank muß“.<sup>23)</sup> Im Schrei äußert sich der elementare Schrecken vor der Vernichtung. Dieses Geschehen wird musikalisch durch eine jäh abstürzende Melodiegeste (das „Kundrymotiv“) artikuliert. Hans-Joachim Bauer nennt dieses Motiv plastisch einen „Klangriß“<sup>24)</sup>. Es bildet sich ein „Schockgestus“ aus, „beinahe eine Chiffre des späten Expressionismus“<sup>25)</sup>. Das Schreien erscheint nicht bloß illustriert, sondern gleichsam unmittelbar dargestellt. Zugleich fungiert dieses Motiv als Symbol: für Kundrys Abstürzen aus der gesellschaftlichen, göttlich fundierten Ordnung.

#### Notenbeispiel: Kundrymotiv (1. Akt, 217-219)



Nachdem Kundry von Parsifal zurückgewiesen worden ist, artikuliert sie ihre Verzweiflung: „Da lach’ ich – lache –, / kann nicht weinen: / nur schreien, wüthen, / toben, rasen [...]“ (SuD10, 360). Ihre Sprache erscheint wie zerbrochen, das Kundrymotiv in einem Takt zusammengepresst und mit dem Klingsormotiv verschlungen. Wie rasend wird dies Motiv immer wiederholt. Kundrys Lachen richtet sich an niemanden; es ist zwanghaft, Ausdruck von Ausweglosigkeit: Hysterische Züge werden spürbar.

Kundrys Schrei ist ein Schrei nach Rettung: aus existentieller Verlassenheit, aus der Hoffnungslosigkeit. Deshalb ist sie für eine Stunde der Liebesvereinigung bereit, alles zu geben, auf Gott und die Welt zu verzichten. Sie befindet sich in einer unlösbaren Paradoxie; sie sucht Rettung in der Liebesvereinigung, aber sie erfährt gerade diese Vereinigung zugleich als schuldhaft: Erlöst wird sie letztlich nur, wenn sie darauf verzichtet. Diese Paradoxie ist der christlich-asketischen Welt des *Parsifal* einbeschrieben. Liebe gilt als Sünde, obwohl alle sich danach sehnen. Deshalb die so oft wiederkehrenden Schreie. Und aus demselben Grund transzendiert das Kundrymotiv die Person

<sup>23)</sup> Wagners Probenbemerkungen zu Regie und Musik nach den Klavierauszügen von Heinrich Porges und Julius Kniese (Parsifalproben und -aufführungen des Jahres 1882), in: Wagner, Richard: Sämtliche Werke. Bd. 30. Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels *Parsifal*. Hrsg. von Martin Geck und Egon Voss, Mainz (Schott) 1970, S. 202.

<sup>24)</sup> Bauer, Hans-Joachim: Wagners 'Parsifal'. Kriterien der Kompositionstechnik. München (Katzbichler) 1977, S. 69.

<sup>25)</sup> Asmus, Bernd: Die Zeit steht still im Fadenwerk, in: Richard Wagner. Konstrukteur der Moderne. Claus-Steffen Mahnkopf (Hg.). Stuttgart (Klett-Cotta) 1999, S. 129-154, hier S. 150.

Kundrys; in ihrer emotionalen Tiefenschicht erscheinen alle Figuren des *Parsifal* durch dieses Motiv verbunden. Kundry kann – anders als die männlichen Figuren – ihre Liebessehnsucht nicht in einer Erlösungsideologie sublimieren, gleichzeitig ist sie völlig isoliert, indem sie von der Solidarität der Gralsritterschaft ausgeschlossen wird. Ihre Sehnsucht nach Rettung wirkt dadurch existentieller als bei den männlichen Figuren.

### 2.3. Sprachkrise

In der Zeit des *Fin de siècle* ist das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit radikal in Frage gestellt worden. Dieses Phänomen zeigte sich deutlich um die Jahrhundertwende (1900), aber schon zuvor verdichteten sich die Anzeichen für eine generelle Sprachreflexion. So hat sich schon Friedrich Nietzsche in seiner Schrift *Zur Genealogie der Moral* (1887) mit dieser Fragestellung – Sprache als problematisches Mittel der Wahrheitsfindung – auseinandergesetzt. Sprachskepsis wird spürbar: Menschen „sagen ‚das ist das und das‘, sie siegeln jegliches Ding und Geschehen mit einem Laute ab und nehmen es dadurch gleichsam in Besitz.“<sup>26)</sup> Für viele Literaten des *Fin de siècle* ist die Krise der Sprache zugleich eine Krise des Subjekts, speziell des Künstlers, wie z. B. Rilke, Kafka, Musil oder Hofmannsthal bezeugen. Hofmannsthals *Chandos-Brief* (1901) bildet gleichsam die Gründungsurkunde dieser Problematik. Mit den Mitteln der Sprache suchte der *Chandos-Brief* jene grundlegende Skepsis an einer Sprache, welche sich der Wahrheit entfremdet hatte, zu formulieren; gerade eine solche Reflexion auf die Sprache sollte dieser einen neuen Horizont eröffnen.

Kundrys Sprache scheint solche Tendenzen schon vorwegzunehmen. Ihre Sprache ist radikal verknappt, es gibt kaum Nebensätze, kaum eine glättende Reimstruktur. Sie erscheint ganz aufs Elementare reduziert – gleichsam aufgebrochen –, weshalb Theodor W. Adorno Kundrys Sprechen als ein „expressionistisches Stammeln“<sup>27)</sup> charakterisieren kann. Was hier aufgebrochen wird, sind Regungen des Unterbewusstseins. Darauf verweist Wagner in einer Regieanweisung am Beginn des zweiten Aktes: „Rauh und abgebrochen, wie im Versuche, wieder Sprache zu gewinnen“ (SuD10, 346), soll Kundry sich artikulieren. Das spitzt sich im dritten Akt noch zu. Kundry ist zwar präsent, doch fast sprachlos. Wagners Prosaentwurf vermerkt hierzu: „Nur ist kein Wort aus ihr herauszubringen gewesen: sie scheint gänzlich die Sprache verloren zu haben.“ (SuD11, 410). Kundry kann nicht fassen, was in ihrem Inneren vorgeht, es entzieht sich sprachlicher Rationalität. Dass das Entscheidende – das Dynamische der Wirklichkeit und die subtilen Regungen der Psyche –

---

<sup>26)</sup> Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*, in: *Werke in drei Bänden*. München (Hanser) 1954, Band 2, S. 773.

<sup>27)</sup> Adorno, Theodor W.: *Zur Partitur des „Parsifal“*, in: *Musikalische Schriften IV. Gesammelte Schriften*. Rolf Tiedemann (Hg.). Frankfurt/ Main (Suhrkamp) 1979, Bd. 17, S. 47.  
Zum Verhältnis von Wagners Werken und der Sprachskepsis um die Jahrhundertwende vgl. von Braun, Christina: *Das Weib als Klang. Frauengestalten im Werk Richard Wagners*, in: *Wagner Spektrum*. Heft 2, 2005, S. 77-92, besonders S. 86-91.

sich sprachlich-begrifflicher Festlegung widersetzt, verweist bereits auf das Denken Robert Musils: „Was sich definieren läßt, Begriff ist, ist tot, Versteinerung, Skelett ... Das Wort soll nichts Fixiertes bezeichnen. Es ist das lebendige Wort, voll Bedeutung und intellektueller Beziehung im Augenblick...; eine Stunde später ist es nichtssagend, obwohl es alles sagt, was ein Begriff sagen kann.“<sup>28)</sup>

Um der Sprache Wahrhaftigkeit und innere Lebendigkeit zurückzugewinnen, wird im Fin de siècle auch die der Sprache immanente Musikalität wiederentdeckt. Lautliche, klanglich-rhythmische Phänomene, gewissermaßen die Leiblichkeit der Sprache, treten in den Vordergrund: „Sprache dient als Rhythmus und Klangmaterial. Auch im Schriftmedium der Literatur werden damit noch einmal die sinnlichen Dimensionen von Sprache aufgerufen.“<sup>29)</sup> Die Sinnlichkeit der Sprache und deren Semantik bilden ein produktives Spannungsverhältnis. Elementar-lautliche Züge wie z. B. suggestive Wortwiederholungen, ebenso „Alliterationen, Laut- und Klangmalerei, Veränderung der Wortstellung, Streichung der Konjunktionen“<sup>30)</sup> verleihen der Sprache eine neue, ungeahnte Dynamik und Intensität.

Solche Sprachtendenzen zeigt Kundry z. B. bei ihrem Abgang im ersten Akt: „Nie thu' ich Gutes; – nur Ruhe will ich. / Nur Ruhe! Ruhe, ach, der Müden! / Schlafen! / – Oh, daß mich keiner wecke! / Nein! Nicht schlafen! – Grausen faßt mich! / Machtlose Wehr! Die Zeit ist da. / Schlafen – schlafen –: ich muß.“ (SuD10, 338) Die Sätze sind unvollständig, jede logische Struktur erscheint suspendiert, Wörter wiederholen sich, die übliche Wortstellung wird häufig verändert, Assonanzen (z. B. der dunkle Vokal „u“) schaffen eine spezifische Klangsphäre. Die Sprache versucht unmittelbar abzubilden, wie ein Mensch langsam das Bewusstsein verliert. Analoge Gestaltung zeigt die Musik, sie wirkt an dieser Stelle fragmentarisch, wie abgehackt. Da es keine lineare Melodiebildung mehr gibt, die Motive und Töne nur mehr partikelhaft, wie zerbrochen erklingen und die Harmonik sich immer wieder trugschlüssig wendet, versinkt die Musik ins Vage und Dunkle. So gelingt es Wagner sowohl sprachlich als auch musikalisch, Regungen des Unterbewussten anzudeuten.

Wenn Kundry im dritten Akt fast vollständig verstummt, gleichsam die Ebene des Semantischen preisgibt, werden andere Aspekte – nonverbale *Formen* der Darstellung – umso bedeutsamer. Es ist gerade ihr Schweigen, das nun expressiven Wert gewinnt. Gestus und leibliche Präsenz der Darstellerin, vor allem das orchestrale Geschehen, das Kundrys Regungen nachspürt, können so ganz in den Vordergrund rücken und dadurch neue Ausdruckssphären erschließen.

---

<sup>28)</sup> Musil, Robert: Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden. Hamburg (Rowohlt) 1955, S. 659.

<sup>29)</sup> Werkmeister, Sven: Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900. München (Fink) 2010, S. 297.

<sup>30)</sup> Pape, Marion: Auf der Suche nach der dreidimensionalen Dichtung. Carl Einsteins Afrikanische Legenden, in: Wahlverwandtschaften. Eine Gedenkschrift; tributes and essays on Germanic and African studies in memory of Edith Ihekweazu (1941-1991). „Elective affinities“. Feuser, Willfried (Hg.). Bayreuth (Boomerang Press Aas) 1993, S. 135.

#### 2.4. Die Perspektive gesellschaftlicher Außenseiter

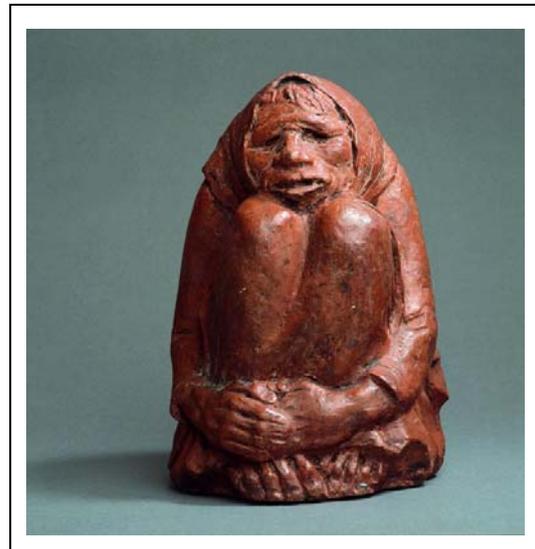
Die expressionistische Kunstbewegung zielt auf radikale Wahrhaftigkeit. Einsamkeit und Verzweiflung werden nicht länger verschwiegen, die Situation gesellschaftlich randständiger Menschen rückt ins Zentrum künstlerischen Interesses. Nachdem menschliches Elend nicht länger ausgeblendet wird, verknüpfen sich Ausdrucksstreben und Realismus, wobei ein besonderer Akzent auf der Darstellung des Hässlichen liegt.

Exemplarisch hierfür ist das Werk Ernst Barlachs. Dieser Bildhauer spürte immer wieder der besonderen Ausdruckskraft des Hässlichen nach. Charakteristisch ist das Streben nach äußerster Reduktion: nach einer Vereinfachung, in der das Entscheidende, der existentielle Schmerz, zum Ausdruck kommt.



Ernst Barlach: *Russische Bettlerin I* (1907)

Ernst Barlach: *Frierende Alte* (1937)



Barlachs *Russische Bettlerin I* zeigt eine solche Reduktion: Eine schlichte, glatte Oberfläche kennzeichnet den hingestreckten Frauenkörper. Die gebeugte Haltung und das abgewandte Gesicht verweisen auf ihre verzweifelte Situation. Unmittelbar anrührend auch Barlachs *Frierende Alte*. Die Darstellung wirkt geradezu grob, die Gesichtszüge bilden unmittelbar das Elend eines in Not geratenen Menschen ab. Das Gedrungene der Figur – gleichsam ein sich Kleinmachen – weist darauf hin, dass diesem Menschen ein Platz in der Gesellschaft verwehrt wird. Gerade in der Unversöhnlichkeit der Darstellung leuchtet Wahrhaftigkeit auf.

Die Analogie zu Kundry liegt auf der Hand. Auch Kundry ist eine Frauenfigur, die ganz am Rande der Gesellschaft steht. Sie ist heimatlos, muss „ähnlich dem ‚ewigen Juden‘“ (SuD11, 404) ruhelos in der Welt umherziehen, ohne Familie und Freunde, ohne Status, von der herrschenden Männerschicht als sündige und gefährliche Person gebrandmarkt. In die Gralswelt ist sie nicht integriert; zwar wird sie am Ende getauft, doch sie stirbt kurz darauf. In ihrem Außenseiterdasein

bildet sie eine singuläre Frauenfigur, nicht nur in Wagners Œuvre, sondern in der gesamten deutschen Operngeschichte bis 1900. An die Figur Kundry schließen erst wieder Protagonistinnen des 20. Jahrhunderts an: etwa Alban Bergs Marie (*Wozzeck*, UA 1925) und die Titelfigur seiner Oper *Lulu* (UA 1937).

## 2.5. Arnold Schönbergs *Erwartung*

Es kennzeichnet die Zeit des Fin de siècle, dass Opern wie z. B. Richard Strauss' *Salome* (UA 1905) und *Elektra* (UA 1909) die Psyche von Frauenfigur thematisieren. Der musikalische Expressionismus, besonders Arnold Schönbergs Monodram *Erwartung* (1909)<sup>31)</sup>, spitzt diese Tendenz zu. Kundry erscheint als Antizipation jener namenlosen *Frau*, der einzigen Figur der *Erwartung*. Radikale Verdichtung bestimmt Schönbergs Monodram: eine komprimierte Zeitgestalt, der Verzicht auf konventionelle Motivarbeit, die Preisgabe der Tonalität. Die Darstellung jäh wechselnder psychischer Regungen erscheint dadurch spannungsvoll gesteigert.

Noch verdichteter als die Darstellung mutet Schönbergs Vorstellung an: Ziel ist, ein Geschehen musikalisch zu realisieren, das ein ganzes Leben gleichsam in einem einzigen gespannten Augenblick zusammendrängt.<sup>32)</sup> Die Emotionen der *Frau* kreisen um ihren Geliebten; sie erwartet ihn, sucht ihn, findet ihn schließlich, aber er ist tot. Eine vordergründige Handlung bildet nicht länger das primäre Interesse, vielmehr geht es um die „handlungslose Katastrophe“<sup>33)</sup>. Entscheidend ist das psychische Erleben der Frau, hin und her gerissen zwischen Erwartung und Enttäuschung, Aufregung und Gehetztheit, Angst, Eifersucht und Verzweiflung. Ihr Schwanken mündet in die Worte „Oh, bist du da... / Ich suchte...“ (Takt 424-425); die Vergangenheitsform deutet darauf hin, dass das ganze Geschehen als psychoanalytischer Vorgang begriffen werden kann.<sup>34)</sup> In der Polarisierung hin zu Extremen, in den „Schockgesten, Körperzuckungen gleichsam, und dem gläsernen Innehalten dessen, den Angst erstarren macht“<sup>35)</sup>, werden Züge von Hysterie spürbar.

Die unverstellte Emotionalität der *Frau* in Schönbergs Monodram erscheint in Wagners Konzeption der Figur Kundry bereits angelegt. Die deutlichste Affinität zeigt sich im Schrei beider Figuren. Als die im Wald umherirrende *Frau* ihren Geliebten zu finden glaubt, schreit sie: „Da ist

---

<sup>31)</sup> Das Werk wurde erst 1924 uraufgeführt.

<sup>32)</sup> Schönberg selbst schrieb in Bezug auf *Erwartung*, er habe „das, was sich in einer Sekunde seelischer höchster Erregung abspielt [,] sozusagen mit der Zeitlupe auf eine halbe Stunde ausgedehnt, darzustellen“ versucht. (Schreiber, Ulrich: Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Band 3/I. Kassel (Bärenreiter-Verlag), 4. Auflage 2010, S. 481.)

<sup>33)</sup> Schnetz, Diemut: Der moderne Einakter. Eine poetologische Untersuchung. Bern (Francke Verlag) 1967, S. 62

<sup>34)</sup> Tatsächlich stammt das Libretto von Marie Pappenheim, deren Verwandte Bertha Pappenheim eine Patientin des Sigmund Freuds war. Vgl.: Garcia Laborda, José Maria: Studien zu Schönbergs Monodram „Erwartung“ op. 17. Laaber (Laaber-Verlag) 1981, S. 18.

<sup>35)</sup> Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik, a.a.O., S. 44.

er!“ (Takt 153). Danach erklingen heftige, abstürzende musikalische Figuren, die an das Kundrymotiv erinnern.

Als die Frau bemerkt, dass ihr Geliebter tot ist, schreit sie wiederum auf: „Hilfe!“ (Takt 190). An dieser Stelle erklingt genau jenes weitgespannte Intervall, das Kundry hervorstößt, wenn sie die Ursache ihres Leidens – dass sie Jesus auf dem Kreuzweg verlacht hat – nennt: „Ich sah – Ihn – Ihn – /und – lachte ...“ (SuD10, 122). Es ist ein Absturz vom zweigestrichenen *h* zum tiefen *cis*, gleichsam nur noch ein verzweifelter, kreatürlicher Schrei. Es ist ein äußerst verdichteter, schon auf den Expressionismus vorausweisender musikalischer Augenblick, der gerade im Kontext des gleichsam abgedunkelten Klangbilds des *Parsifal* besonders drastisch hervortritt. Hierauf eine Generalpause: die Musik fällt zurück ins völlige Verstummen. Die Linearität von Zeit und Raum scheint aufgehoben. Beim Schrei „Hilfe!“ in *Erwartung* zeigt sich exakt dieselbe Tonkonstellation wie bei Kundrys Schrei im *Parsifal*; dabei erscheint die Intensität noch verstärkt, indem der hohe Ton (zweigestrichenes *h*) sich sehr lang ausdehnt und zugleich von den Streichern, im dreifachen *forte*, klanglich verschärft wird. Noch gesteigert wirkt dadurch die zerstörerische Wucht.

#### „lachte“ in *Parsifal* (2. Akt, Takt 1183)



#### „Hilfe!“ in *Erwartung* (Takt 190-193)



Alle Darstellungsmedien des Bühnengeschehens wirken zusammen, um die subjektiven Empfindungen der *Frau* möglichst drastisch zu artikulieren. Weil diese Empfindungen sich zu den Extremen hin polarisieren, ist zugleich das Zeitmaß heftigen Schwankungen unterworfen: „Die psychische Zeit des Erlebens dominiert die physische Zeit des realen Geschehens.“<sup>36)</sup> Selbst die

<sup>36)</sup> Schreiber, Ulrich, a.a.O., S. 481.

Beschreibung der Landschaft vollzieht nur eine Projektion psychischer Regungen; Dunkelheit, Schatten, ein unsichtbarer Weg machen die Angst der *Frau* unmittelbar sinnfällig („Hier hinein? Man sieht den Weg nicht [...] ich fürchte mich“, Takt 3-12). Die Natur fungiert gleichsam als Resonanzraum der Psyche. Der Abgrund, der die *Frau* ängstigt, ist in ihr selbst. Ebenso erfüllt die Beschreibung des Waldes eine dramaturgische Funktion, spiegelt quasi die hoffnungslose Einsamkeit der *Frau*. In ihrer existentiellen Not – dem Empfinden einer ungreifbaren Bedrohung – ist sie ganz auf sich selbst zurückgeworfen: „Für mich ist kein Platz da...“ (Takt 349-351). Das ersehnte „Du“ bleibt imaginär. Die verschiedenen Kunstmittel konvergieren darin, gerade das darzustellen, was einer Darstellung widerstrebt: die Regungen des Unterbewussten. Aufgrund dieser Tendenz gewinnt Schönbergs *Erwartung* den Charakter eines Gesamtkunstwerks.<sup>37)</sup> Das bedeutet freilich nicht, dass die verschiedenen künstlerischen Ausdrucksmedien miteinander harmonisiert werden; der Schockgestus wird vielmehr bis zum Ende durchgehalten. Dieses Ende ist unversöhnlich – die Musik bricht abrupt ab. Was aus der *Frau* wird, bleibt offen.

Existenzielle Verzweiflung, gespeist aus der Erfahrung einer trostlosen Realität, bildet einen wichtigen Ausgangspunkt sowohl des *Parsifal* als auch der Kunst des Expressionismus. Diesen negativen Realitätsbezug artikuliert Richard Wagner im Rückblick auf die Uraufführung des *Parsifal*; er wendet sich gegen „die Welt des durch Lug, Trug und Heuchelei organisierten und legalisierten Mordes und Raubes“ (SuD10, 307). Den herrschenden Verhältnissen stellt er eine Utopie entgegen, die sich in der Gestalt des Erwählten verkörpert: „Dem anders Berufenen und hierfür durch das Schicksal Abgesonderten erscheint dann aber wohl das wahrhaftigste Abbild der Welt selbst als Erlösung weissagende Mahnung ihrer innersten Seele.“ (Ebd.) Askese und Entsagung markieren nach Wagner den Weg der Erlösung. Während Parsifal, der reine Tor, die Rolle des Erlösers annimmt, bezeichnet Kundry – das wilde Weib – gleichsam die Antithese zur Gralswelt. Diese Antithese, Kundrys ungebändigter Lebenswille, musste im asketisch bestimmten Erlösungskonzept Wagners ausgelöscht werden.

### **3. Der Primitivismus: Suche nach dem Ursprünglichen**

In der Figur Kundrys sind folglich nicht nur Züge des Expressionismus, sondern auch des Primitivismus – einer elementaren, gleichsam ungezähmten Vitalität – vorweggenommen. Die Kunstrichtung des Primitivismus zielte auf möglichst unmittelbare Erfahrung und Darstellung von Natur sowie auf Befreiung von bürgerlichen Konventionen, womit zugleich ein utopisches Moment

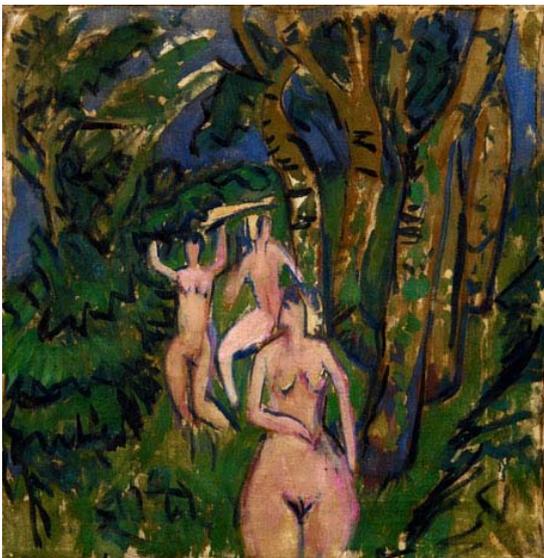
---

<sup>37)</sup> Generell weist der musikalische Expressionismus eine Tendenz zur „Integration der Künste zum Gesamtkunstwerk“ auf. Dazu gehören Malerei, Dichtung und Musik. (Vgl. Garcia Laborda, José Maria, a.a.O., S. 77.)

zur Gestaltung kam. In diesem Sinn kann auch die Form des Schreis mehr als bloßer Leidensausdruck sein; denn gerade im Schrei vermag sich auch Hoffnung zu artikulieren.<sup>38)</sup> Ersehnt wird eine Utopie als Hinwendung zum Ursprung des Menschen. Diese Dimension wird nicht nur bei Wagner, sondern auch im Lebensgefühl um 1900 spürbar:

Eine verbreitete Deutung sieht den Expressionismus parallel zu Lebensphilosophie und Vitalismus, zu Nietzsches Verherrlichung des Barbarischen und Bergsons „élan vital“. Sie betont die Rückkehr zu den Quellen des Instinkts und urtümlicher Seelenkräfte. Noldes Lieblingspräfix „Ur“ trifft sich mit Gottfried Benns lyrischen Ruf nach dem großen Zurück: „O, dass ich unser Urahne wäre / ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor.“ Instinkt, Vitalität, Unverfälschtheit, aber auch Primitivismus, Anti-Intellektualismus, prämorphie Irrationalität umschreiben das Begriffsfeld dieser Sehweise.<sup>39)</sup>

Ein wichtiger Repräsentant dieser aufs Ursprüngliche gerichteten Kunst ist der Malerbund der *Brücke*.<sup>40)</sup> In den Bildern der *Brücke* tritt dem Betrachter eine neue Existenzform entgegen, eine Lebenshaltung, die eine Absage an die herrschende Zivilisation darstellt. Mensch und Natur treten wieder in Harmonie, Kunst und Leben sollen nicht länger voneinander getrennt sein. Ausdruck eines solchen „élan vital“ sind etwa jene nackten, sich in der Natur bewegenden Körper, die ein wichtiges Sujet innerhalb der *Brücke* bildeten.



Kirchners Bild *Drei Akte im Wald* zeigt farbige Kontraste, deren Wirkung durch schwarze Konturen noch gesteigert wird. Das Dynamische der Körperbewegungen ist gleichsam unmittelbar eingefangen. Eine Atmosphäre von Freiheit und Wildheit entsteht, indem Farben und Formen aufs Wesentliche reduziert erscheinen.

E. L. Kirchner: *Drei Akte im Wald* (1912)

<sup>38)</sup> „Man schreit nach dem Unerfüllbaren, nach der Utopie, weil das Schreien selbst schon Entladung ist.“ Gundolf, Friedrich: Briefe. Lothar Helbing (Hg.). Amsterdam (Peregrini) 1965, S. 168.

<sup>39)</sup> Argan, Giulio Carlo: Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940. Berlin (Propyläen Verlag) 1990, S.149.

<sup>40)</sup> Die *Brücke* ist 1905 in Dresden von u. a. Ernst Ludwig Kirchner und Otto Müller gegründet worden und wirkte bis 1913.

Solche Züge des Wilden und Elementaren prägen schon die Figur Kundry. So etwa im ersten Akt, wenn sie als triebhaft-wilde Gralsbotin auftritt. Zur Konzeption dieser Figur vermerkt Wagner im Prosaentwurf des *Parsifal*: „[...] ihr Auge scheint immer den rechten zu suchen, – sie täuschte sich schon – fand ihn aber nicht. Aber was sie sucht, das weiß sie eben nicht: es ist nur Instinct. –“ (SuD12, 237). Ebenso heißt es in einer Anmerkung Wagners zur ersten Aufführung (1882): „Alles bei Kundry im ersten Akt ist hastig, leidenschaftlich, jäh ursprünglich.“<sup>41)</sup> Auf das Ursprüngliche dieser Figur verweist ihr tierhafter Gestus (so kriecht Kundry oft am Boden), vor allem aber eine wild, ja geradezu primitiv anmutende Musik. Ein markantes Beispiel hierfür ist Kundrys erster Auftritt; die Musik reduziert sich auf einen einzigen, durch die Oktaven jagenden Ton (*as*), was wild, formlos und aufs Äußerste reduziert wirkt: gleichsam als Urform von Musik (1. Akt, Takt 196-199).

### Kundrys Auftritt und der wiederholte *as* in drei Oktaven Intervall in Begleitung

The image shows a musical score for the first act of Wagner's Parsifal. It features three staves: the top staff for the 2nd Knave (Alt) and Soprano, the middle staff for the vocal line, and the bottom staff for the piano accompaniment. The piano part includes a prominent, repeated 'as' note in three octaves, circled in red. The lyrics are: 'Gurnemanz (ausweichend) links tretend: B. Einige Schritte nach Seht dort, die wil-de Rei-ter-in! Hei! Wie Sorgt für das Bad! Schneller B. Nicht zu schnell'. The score includes various musical notations such as 'Str. pizz.', 'cresc.', 'sf', and 'fp'.

Anders als der Männerbund der Gralswelt, der in einer strengen Ordnung gefangen ist, bewahrt sich Kundry ihre fundamentalen menschlichen Eigenschaften und Bedürfnisse. Was sie zu ersehnen scheint, ist die harmonische Vereinigung von Körper und Seele, von Natur und Geist. Damit wirkt sie in der herrschenden Gesellschaftsordnung des *Parsifal*, in der Macht gerade durch Askese – durch eine Sublimierung elementarer Bedürfnisse – angestrebt wird, subversiv.

\*

Auf den Zuseher in der Oper wirkt die Figur Kundry verstörend-vielschichtig. Ihre psychischen Regungen polarisieren sich zu den Extremen hin. Kundry durchlebt einerseits ungemilderte Angst- und Verzweiflungszustände, bis hin zum nackten Schrei; andererseits läßt sie eine vitale Ursprünglichkeit spüren. Genau in dieser Polarität deutet sie auf wesentliche Strömungen des Fin de siècle voraus. Solcherart zukunftsweisend, verkörpert Kundry ein Wissen, das sich gleichsam hinter dem Rücken des Autors zu erkennen gibt.

<sup>41)</sup> Erinnerungsblätter an die 1. und 2. Aufführung von Richard Wagners Bühnenweihfestspiel Parsifal in Bayreuth am 26. und 27. Juli 1882, in: Wagner, Richard: Sämtliche Werke, Bd. 30, a.a.O., S. 157.