

Perspektiven der Opernforschung

Herausgegeben von Jürgen Maehder und Thomas Betzwieser



Chikako Kitagawa

Versuch über Kundry

Facetten einer Figur

Einleitung

»Groß aber stehen die echten Paradoxa im *Parsifal*, vor allem diejenigen Kundrys, wie sie zwischen Schrei und Winseln, Venusgesang und Karfreitagszauber um diese Musikgestalt versammelt sind.«

Ernst Bloch, *Paradoxa und Pastorale bei Wagner*

»Das Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben.«

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*

1. Die Figur der Kundry

»*Parsifal* is the most enigmatic and elusive work in the Wagnerian canon«¹: Diese lapidare Feststellung gilt wohl insbesondere für die Figur Kundrys, die – als »Synthese des Unmöglichen«² – gleichsam zur Repräsentantin der Kunstform Oper überhaupt wird.³ Sie ist häßlich und schön, teuflisch und heilig, erotisch und asketisch, uralte und ganz gegenwärtig. Dadurch hat diese Figur stets wieder neue, radikal verschiedene Deutungen provoziert; ihr wirkungsgeschichtliches Potential indes verweist darauf, daß sie selber quasi eine Überblendung darstellt: Verschiedene Konzepte und Traditionen, Räume und Zeiten verdichten sich in dieser einen, verstörend vielschichtigen Figur.

Schon in der Hebräischen Bibel und im Neuen Testament erscheinen Facetten Kundrys vorgeprägt. So lassen sich Eva und die Schlange des Paradieses, das heidnische, schuldbehaftete Weib Herodias und Maria Magdalena, die bekehrte Sünderin, als Vorbilder erkennen. Ebenso weisen disparat anmutende Modelle wie die kriegerische Gundryggia und die Gestalt des unstill umherirrenden, nach Erlösung suchenden Ahasver ins mythisch Ferne zurück. Deutlicher noch tritt das Moment der Komplexität hervor, indem ein Rückbezug auf Wolframs von Eschenbach *Parzival* erfolgt, denn es sind mindestens drei verschiedene Frauenfiguren dieses Versepos, welche in der Gestaltung Kundrys gebündelt werden: Cundrie, Orgeluse und Sigune. Doch geht Wagners Konzeption allein in solchen Bezügen nicht auf; Bezeichnungen wie

1 Barry Millington, *The New Grove Guide to Wagner and His Operas*, New York (Oxford University Press) 2006, p. 141.

2 »Kundry ist die Oper, die Synthese des Unmöglichen, die Dienerin der Heiligen und der Sünder, gezwungene Darstellerin begrifflich dialektischer Auseinandersetzungen von Liebe und Erlösung, dagegen wahrhaft erlöst durch die reine Torheit der schönen Musik, die Parsifal am Karfreitag begleitet.« Oscar Bie, *Die Oper* (1913), München (Piper) 1988, p. 446.

3 Ibid., p. 446.

»Ur-Frauenzimmer«⁴ und »weltdämonisches Weib«⁵ weisen vielmehr darauf hin, daß Kundry archetypische, universale Züge annimmt, die sich von allen Vorbildern zu lösen scheinen.

Was sich innerhalb einer solchen Konzeption schon andeutet, entfaltet sich wirkungsgeschichtlich. Es entstehen Interpretationen, die den Zeitgeist des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts ebenso reflektieren wie die katastrophischen Erfahrungen von Nationalsozialismus, Krieg und Holocaust. So ist Kundry zum Beispiel als Hysterikerin, als Femme fatale oder als antisemitisch geprägte Figur begriffen worden. Darüber hinaus hat die gegenwärtige Inszenierungspraxis neue, zukunftsweisende Perspektiven auf Kundry eröffnet, und zwar gerade im Sinne eines humanen Gehalts, durch den sie sich von einer zwanghaft in sich verschlossenen Männerwelt – der Gralsgesellschaft – abhebt. Eine derart variable, ja in sich konträre Rezeptionsgeschichte aufweisend, erscheint Kundry als eine singuläre Figur im Œuvre Wagners. Läßt sich jedoch überhaupt von *der* Figur Kundrys sprechen? Was verleiht ihr ein solches Potential an Bedeutungsebenen? – Mein Versuch möchte die irritierende Vielzahl von Deutungen Kundrys nicht ausblenden oder diesen Interpretationen bloß eine weitere hinzufügen, sondern vielmehr das Vielschichtige, Facettenreiche, ja disparat Anmutende dieser Figur ausloten; gerade dadurch kann vielleicht – aus verschiedenen, gegenläufigen Fragerichtungen heraus – ihr spezifischer Gehalt ergründet werden.

Über jene Dynamik hinaus, welche die Figur Kundrys schon in sich austrägt, wachsen ihr somit im geschichtlichen Prozeß der Rezeption und Interpretation unablässig weitere Bedeutungsschichten zu; diese sollen ebenso wie die in der Figur bereits unmittelbar angelegten Züge aufgedeckt werden. Voraussetzung hierfür ist es, zentrale Begriffe wie diejenigen der Figur oder der Emotionalität in ihren grundsätzlichen Implikationen, d. h. von ihrem Theoriegehalt her zu bedenken. Es gilt daher, diesen Begriffen in ihren historisch, medial und gesellschaftlich wechselnden Kontexten nachzuspüren, so zum Beispiel jenem stets wirksamen Ineinander von Immanenz und Weltbezügen, einem Geflecht, das die Figur – im Sinne eines prozessualen Geschehens – generell konstituiert. Dem Vorhaben einer multiperspektivischen Ausleuchtung der Kundry-Figur dient zudem ein interdisziplinärer Ansatz, der Forschungsergebnisse aus den Bereichen der Theater- und Musikwissenschaft sowie der Mediävistik integriert. So kann erst vor dem Hintergrund einer Auseinandersetzung mit den drei Frauenfiguren in Wolframs Epos die Figur Kundrys in Wagners *Parsifal* einer Analyse unterzogen werden, die zum Ziel hat, das Spezifische dieser Frauengestalt freizulegen. Zugleich ist es in diesem Zusammenhang notwendig, differierende Vorstellungen von Emotionalität zu klären; Konzepte des Emotionalen bilden gleichsam den Schlüssel, um produktive Widersprüche innerhalb der Figur Kundrys – ihre jäh

4 17. April 1878, CT, vol. 2, p. 84.

5 An Mathilde Wesendonck in Zürich, Dezember 1858, BW-MW, p. 111.

Ausschläge von einem Extrem zum anderen – erhellen zu können. Gerade durch eine qua Emotionalität vorgenommene Analyse wird gezeigt werden können, daß Kundry einen zukunftsweisenden, bereits auf die Moderne hindeutenden Charakter innehat; sie erweist sich als dasjenige Paradigma, das die von Wagner antizipierten Probleme der Moderne in besonderer Schärfe zu artikulieren vermag.

2. Zum Begriff der Figur

Das Wort *figura*, von dem der moderne Figur-Begriff sich herleitet, meint eine »Gestalt«, ein artifizielles Gebilde. Diesen generellen Begriff konkretisiert Gabriele Brandstetter, indem sie – an Vorstellungen des 18. Jahrhunderts anknüpfend – eine gattungsgeschichtliche Differenzierung vornimmt. So tritt das Dynamische des Figur-Begriffs gerade im Vergleich von Rhetorik, bildender Kunst und Tanz hervor.

Im weitesten Sinne ist die Figur, so Brandstetter, eine »Zeit- und Raum-Organisations-Formel«⁶, die sich erst im geschichtlichen Rückgriff erhellt. In der barocken, an die Antike anknüpfenden Rhetorik bezeichnet die *figura* ein Kunstmittel, das den Charakter des Auffälligen, aus dem jeweiligen Kontext Hervorstechenden trägt.⁷ Um den Hörern gegenüber eine suggestive Kraft zu entfalten, kann eine solche Figur bildhafte oder expressive Züge gewinnen: etwa als eine zugespitzte, die Antwort quasi schon vorwegnehmende Frage (*Interrogatio*), als ein Gefüge sich steigernder Wiederholungen (*Climax*, *Gradatio*) oder als spannungsreich gesetzte Pause (*Pausa*). Eine Darstellung und Vermittlung von Affekten streben insbesondere die musikalisch-rhetorischen Figuren an.⁸ Dieses rhetorisch eindringliche, auf Wirkung ausgerichtete Kompositionsprinzip des Barock ist unterschwellig selbst noch im musikalischen Idiom Wagners vorhanden, doch nun nicht länger in einer typisierten, sondern individuell geprägten Gestalt. So gemahnt Wagners dynamische, stets subtil variierte Sequenzbildung an jenes Kunstmittel der *Gradatio*: der sich steigernden, den Hörer mitreißenden Wiederholung. – In der bildenden Kunst, insbesondere der Plastik, gewinnt die *figura* eine unmittelbar materielle Qualität. Zugleich bewahrt sie, so Brandstetter, einen Doppelcharakter, indem sie einerseits als etwas Stillgestelltes – ein statisches Bild – erscheint, andererseits jedoch als ein »dynamischer Prozeß in der Bewegungsgestalt des menschlichen Körpers«⁹. Noch stärker in die Sphäre unmittelbarer körperlicher Präsenz weist der Figur-Begriff im Tanz: zum einen als

6 Gabriele Brandstetter, *Figura. Körper und Szene. Zur Theorie der Darstellung im 18. Jahrhundert*, in: Erika Fischer-Lichte/Jörg Schönert (edd.), *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, Göttingen (Wallstein) 1999, pp. 23-38, p. 26.

7 Ibid., pp. 23-26.

8 Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber (Laaber) 1985.

9 Gabriele Brandstetter, *Figura*, p. 27.

»Raumgestalt des Tänzers«, zum anderen als ein übergreifendes Prinzip, das »bestimmte Einheiten von Bewegung« artikuliert.¹⁰ Zentrale Bedeutung erlangt hierbei der Gedanke, daß die Figur stets dynamisch geprägt sei. Eine solche Dynamik wird insbesondere in einer verborgenen Dialektik des Figur-Begriffs spürbar, indem die Figur – im Versuch der Darstellung – gleichzeitig auf ein Nicht-Darstellbares hindeutet:

Anstelle von ›figura‹, der Figur der Belebung, tritt nunmehr ein anderes – wiewohl zuletzt immer noch aus der Differenz zum Modell der Figur belebtes – Moment von Darstellung in den Vordergrund: Nicht die Figur der Animation des Körpers als dargestellte und darstellbare Natur, sondern der Topos der Nicht-Bezeichenbarkeit einer Natur, die sich entzieht – ein Gedanke des Verfehlens oder der Auflösung von ›Figur‹ mithin als Bestandteil einer Ästhetik des Nicht-Darstellbaren, einer Ästhetik also, die schließlich um 1800, in der Romantik und bis in die Moderne hinein vorherrschend werden wird.¹¹

Die Frage der Darstellbarkeit und des Nicht-Darstellbaren scheint insbesondere Wagner beunruhigt zu haben; gerade in Bezug auf Kundry faßt er seine künstlerische Absicht im Paradoxon des »unsichtbare[n] Theater[s]«, wie aus einer Äußerung gegenüber Cosima hervorgeht:

»[A]ch! es graut mir vor allem Kostüm- und Schminke-Wesen; wenn ich daran denke, daß diese Gestalten wie Kundry nur sollen gemummt werden, fallen mir gleich die ekelhaften Künstlerfeste ein, und nachdem ich das unsichtbare Orchester geschaffen, möchte ich auch das unsichtbare Theater erfinden!«¹²

2.1 Die Figur in der Dichtung

Daß eine Figur sich überhaupt erst aus verschiedenen Perspektiven bildet, haben vor allem die Dichtungstheorien des 20. Jahrhunderts gezeigt.¹³ Sie ist einerseits – vom Autor her – ein »kalkuliertes Gebilde«: ein »fiktionales Strukturelement, [...] ein intentional gemachtes Konstrukt und daher durch Funktionalität geprägt«¹⁴. Kontextgebunden ist eine solche Figur jedoch nicht nur in dem Sinne, daß sie sich gleichsam nur immanent, im Beziehungsgeflecht eines Textes herausbildet, sondern auch insofern, als

10 Ibid., p. 27.

11 Ibid., p. 38.

12 23. September 1878, CT, vol. 2, p. 181.

13 Ansgar Nünning (ed.), *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar (Metzler) 2008, p. 149; Herbert Grabes, »Wie aus Sätzen Personen werden«, in: *Poetica* 10/1978, pp. 405-428; Jeremy Hawthorn, *Grundbegriffe moderner Literaturtheorie*, Tübingen/Basel (A. Francke) 1994; Lothar Pikulik, *Der Dramatiker als Psychologe. Figur und Zuschauer in Schillers Dramen und Damentheorie*, Paderborn (Mentis) 2004, pp. 89-108; Michaela Ott, *Affizierung. Zu einer ästhetisch-epistemischen Figur*, München (ed. text + kritik) 2010.

14 Elin Nesje Vestli, *Die Figur zwischen Faktizität und Poetizität. Zur Figurenkonzeption im dokumentarischen Drama Heinar Kipphardts, Peter Weiss' und Tankred Dorsts*, Frankfurt/Main et al. (Peter Lang) 1998, p. 28.

sie wesentlich von ästhetischen, politischen, philosophischen oder religiösen Vorstellungen des Autors – kurz: durch seine Weltanschauung – bestimmt erscheint. Gerade das Ineinander von Immanenz und Weltbezügen verleiht einer Figur überhaupt erst ein dynamisches Potential, eine Prozessualität, welche die Figur in ein Anderes – in ein vom Autor sich ablösendes Gebilde – verwandelt. Andererseits jedoch beschränkt sich die Entstehung einer Figur nicht allein auf den Prozeß der Produktion, vielmehr wird das Geschehen der Rezeption zu einer zweiten, unabdingbaren Voraussetzung.¹⁵ Die ästhetische Erfahrung und die Weltbezüge der Leser prägen dieses Geschehen; ihre Aktivität ist daher gefordert. Bezeichnend ist in dieser Hinsicht die Vorstellung, daß ein Text Segmente, gewissermaßen nur Ausschnitte bildet, die unvermittelt aufeinanderstoßen können. Diese Segmente zu einer quasi sprechenden Konstellation zu verdichten und ebenso die Lücken, die der Text reißt, in eine genuine ästhetische Erfahrung einzulassen, wird zur zentralen Herausforderung der Rezeption. Gemäß einer solchen Sichtweise erscheint die Figur als ein

kognitiv-emotionales Konstrukt, das von Rezipierenden durch Anregungen textueller Informationsvergabe und unter Hinzuziehung von kognitiv-emotionalen Wissensstrukturen während des Lesevorgangs gebildet, mental repräsentiert, bearbeitet (elaboriert, modifiziert, revidiert) und bewertet wird.¹⁶

Indem ein solcher – an sich schon komplexer Prozeß – zugleich geschichtlich sich wandelnden Kontexten unterworfen ist, bringt er notwendig stets wieder neue Deutungen hervor. In diesem Sinne läßt sich der Figur ein Fragmentcharakter zusprechen, der freilich im Konzept des Dramas noch an Wirksamkeit gewinnt.

-
- 15 Eine innerhalb der Moderne wirkmächtige Rezeptionsästhetik bildet die Theorie Roman Ingardens, die wesentlich durch das Konzept der »Unbestimmtheitsstellen« geprägt ist. Im Anschluß an diese Theorie entfaltete Wolfgang Iser den Begriff der »Leerstelle«; im literarischen Text entsteht eine solche Stelle, wenn Textsegmente unvermittelt aufeinanderprallen. Gerade diese Leerstellen fordern den Leser auf, verschiedene Elemente zusammenzusetzen oder in Zusammenhang mit demjenigen zu bringen, was nicht explizit sprachlich dargestellt ist. Die Figur bildet sich somit in einem Prozeß, der sich als Interaktion zwischen Text und Leser vollzieht. Cf. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen (Niemeyer) 1972; Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Tübingen (Niemeyer) 1968; Wolfgang Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München (Wilhelm Fink) 1972; Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München (Wilhelm Fink) 1976.
- 16 Ralf Schneider, *Grundriß zur kognitiven Theorie der Figurenrezeption am Beispiel des viktorianischen Romans*, Tübingen (Stauffenburg) 2000, p. 405. – Nach Albrecht Wellmer gilt es für Kunstwerke generell, daß sie sich in einem – von Wechselwirkungen vorangetriebenen – Prozeßgeschehen von Produktion und Rezeption bilden; es ist dieses Dazwischen, das den Ort der Kunstwerke markiert; cf. Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, München (Hanser) 2009, pp. 125-165.

2.2 Die Figur in der Dramentheorie

Im Kontext des Dramas hat Manfred Pfister das Konzept der Figur grundlegend reflektiert.¹⁷ Er rückt es in die Nähe des christlich geprägten Personenbegriffs und betont zugleich, daß eine literarisch dargestellte Figur stets an einen bestimmten Zeitraum gebunden ist und sich somit wesentlich geschichtlich konstituiert. Ebenso weist Pfister darauf hin, daß eine ontologische Differenz zwischen einer fiktiven Figur und realen Charakteren besteht, weil eine solche Figur stets einem fiktiven Kontext verhaftet bleibt; sie wird prozessual hervorgebracht, indem sie erst »in der Summe ihrer Relationen zu diesem Kontext«¹⁸ entsteht; so erweist sich die fiktive dramatische Figur wiederum als ein intentionales Konstrukt. Im Gegensatz zu einem realen Charakter – und ebenso zu den nicht auszulotenden Deutungsmöglichkeiten einer Figur – ist der Satz an Informationen, durch den eine Figur in einem dramatischen Text unmittelbar bestimmt wird, indes ein endlicher und abgeschlossener, so daß dieser spezifische Satz analytisch vielleicht ausgeschöpft, nicht aber erweitert werden kann.¹⁹

Es erscheint als Paradoxie einer theatralen Figur, daß sie einerseits – aufgrund der Plurimedialität des Bühnengeschehens und der leibhaften Präsenz einer Figur – die Illusion erwecken kann, als realer Charakter zu wirken²⁰; andererseits jedoch mutet sie gegenüber einer Romanfigur von ihren medialen Bedingungen her gleichsam limitiert an, denn sie weist einen stärkeren Fragmentcharakter auf und eröffnet – im Vergleich zu narrativen Texten – nur begrenzt Möglichkeiten einer detaillierten, alle Aspekte berücksichtigenden Menschendarstellung. Was eine dramatische Figur ist, sucht Pfister ganz abstrakt zu fassen: als »die Summe ihrer strukturellen Funktionen der Situationsveränderung und der Situationsstabilisierung«²¹, während sich der Charakter einer Figur (aufgefaßt im neutralen Sinn der Identität) als »Summe der Korrespondenz- und Kontrastrelationen zu den anderen Figuren des Textes«²² erweist. Daß eine Figur im Drama eine strukturelle Funktion innehat – daß sie prozessual hinsichtlich der Stiftung sowie der Verwandlung von Situationen wirken kann – und sich gleichzeitig in der Interaktion mit anderen Figuren überhaupt erst schärft, bildet einen wesentlichen Ausgangspunkt, um sich der Figur der Kundry zu nähern.

Schon dem abstrakten Begriff der Figur ist, so Pfister, das Moment des Vielschichtigen eingeschrieben, weshalb sich folgende Gegensatzpaare exponieren lassen: eine statische und dynamische, ein- und mehrdimensionale, geschlossene und offene Figurenkonzeption. In meiner Arbeit soll gezeigt werden, daß die Gestalt

17 Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München (Wilhelm Fink) ¹¹2001, pp. 220-264.

18 Ibid., p. 221.

19 Cf. ibid., p. 221.

20 Ibid., p. 222.

21 Ibid., p. 224.

22 Ibid., p. 224.

Kundrys wesentlich einer dynamischen, mehrdimensionalen und offenen Konzeption zugehört.

Eine dynamisch konzipierte Figur ist nach Pfister dadurch gekennzeichnet, daß sie beständiger Entwicklung unterliegt und der Satz ihrer Differenzmerkmale sich stets verändern kann, sei es kontinuierlich oder in jäh-sprunghaften Schüben.²³ Dem entspricht die Idee des Mehrdimensionalen. Eine gemäß dieser Idee entworfene Figur ist nach Pfister durch einen komplexen Satz von Merkmalen bestimmt,

die auf den verschiedenen Ebenen liegen und zum Beispiel ihren biographischen Hintergrund, ihre psychische Disposition, ihr zwischenmenschliches Verhalten unterschiedlichen Figuren gegenüber, ihre Reaktionen auf unterschiedlichste Situationen und ihre ideologische Orientierung betreffen können. In jeder Figurenperspektive und in jeder Situation scheinen neue Seiten ihres Wesens auf, so daß sich ihre Identität in einer Fülle von Facetten und Abschattungen dem Rezipienten als mehrdimensionales Ganzes erschließt.²⁴

Für Kundry ist insbesondere jenes Merkmal erhellend, welches Pfister im Begriff der »offen konzipierte[n] Figur« faßt. Eine solche Figur kann für den Betrachter des Dramas »enigmatische Züge« annehmen; »relevante Informationen bleiben ausgespart, der Satz definierender Informationen wird vom Rezipienten als unvollständig empfunden«, so daß sich irritierende Widersprüche bilden können, die unauflösbar erscheinen.²⁵ Das »setzt ein bestimmtes anthropologisches Modell, das bestimmte geistes- und sozialgeschichtliche Voraussetzungen impliziert, voraus«, welches eine solche Offenheit überhaupt erst zuläßt.²⁶

Die Momente des Dynamischen, Mehrdimensionalen und Offenen potenzieren sich gleichsam in der Idee des Gesamtkunstwerkes, die auf eine Synthese von Drama, Musik und Tanz zielt. Daß in Wagners Konzept eine Figur wesentlich durch die Musik gekennzeichnet ist, bewirkt, daß eine solche Figur immer schon ins Offene und Mehrdimensionale weist; denn stets entzieht sich die Musik in semantischer Hinsicht einer eindeutigen Zuschreibung: Ein »Rätselcharakter« ist ihr daher immer schon zu eigen.²⁷

23 Ibid., p. 241 sqq.

24 Ibid., p. 244.

25 Cf. ibid., p. 247: »Hier nimmt die Figur für den Rezipienten enigmatische Züge an, sei es, weil relevante Informationen – etwa zur Motivation der Figur – ausgespart bleiben, der Satz definierender Informationen vom Rezipienten also als unvollständig empfunden wird, sei es, weil unauflösbare Widersprüche zwischen den einzelnen Informationen auftreten, oder sei es, weil diese beiden Momente zusammenwirken.«

26 Ibid., p. 247.

27 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 7, Frankfurt/Main (Suhrkamp, 1970) ²1990, p. 193.

2.3 Die Figur im Theater – Komplexität und absolute Gegenwärtigkeit

Innerhalb der Bühnenwirklichkeit entsteht die Figur – als ein artifizielles Gebilde – im Zusammenspiel mehrerer Ebenen; dadurch potenziert sie sich nochmals:

Für die Theaterwissenschaft kann gelten, daß die Figur auf der Bühne nicht als ontologische Einheit aufzufassen ist, sondern als Konstrukt, welches sich erst in einem je spezifischen Verhältnis von Rolle und individuellem Schauspieler konstituiert und durch die Wahrnehmung der Zuschauer vollzogen wird.²⁸

Im Zusammenwirken von Autor, Darsteller und Zuschauer prägt sich ein intersubjektives Geschehen aus, das über die je einzelnen, in dieses Spiel involvierten Subjekte noch hinausweist; hieraus resultiert eine nicht stillzustellende Dynamik. Vielschichtigkeit gewinnt ein solches Gebilde gerade dadurch, daß es auf den verschiedenen Ebenen der interagierenden Subjekte jeweils »biographische, emotionale und psychologische Komplexe umfaßt«²⁹. Gefordert erscheint in diesem prozessualen Geschehen insbesondere eine »Syntheseleistung der Zuschauer [...], die auf historisch variable Paradigmen bezogen werden muss«³⁰. Während die Konzeption einer Figur sowohl statische als auch dynamische, geschlossene sowie offene Gestaltungsmöglichkeiten kennt, erscheint die Figur auf der *Bühne* immer schon als ein offenes, dynamisch-unabgeschlossenes Gebilde.

Die Figur gewinnt somit eine gleichsam absolute Gegenwärtigkeit. Im Theater existieren Figuren zunächst »allein im aktuellen Spielen für die jeweiligen Vorstellungen der Spieler, nirgendwo sonst«³¹. Hierbei wirkt die unmittelbare körperliche Erscheinung vermittelnd zwischen dem Schauspieler selbst und der von ihm dargestellten Figur: als ein Medium, worin Agieren und Interpretieren in eins geschehen können. Eine solche Körperlichkeit der Spieler schafft im Rahmen des Spiels gewissermaßen »eine eigene Materialität«, die sich spannungsreich »in der *realen* Zeit und im *realen* Raum«³² vollzieht.

Im Geschehen des Spiels wirken Schauspieler, Rolle und Figur zusammen, was unablässig Wechselwirkungen zwischen den Ebenen der Realität des Spiels und der

28 Jens Roselt, *Figur*, in: Erika Fischer-Lichte et al. (edd.), *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar (Metzler) 2005, pp. 104-107, p. 106; cf. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen et al. (A. Francke) 2001, p. 105.

29 Jens Roselt, *Figur*, p. 106.

30 Ibid., p. 105. – Bezüglich der rezeptionstheoretischen Perspektive auf die Figur cf. Thomas Koch, *Literarische Menschendarstellung. Studien zu ihrer Theorie und Praxis*, Tübingen (Stauffenburg) 1991, p. 235.

31 Klaus Schwind, *Theater im Spiel – Spiel im Theater. Theoretische Überlegungen zu einer theaterwissenschaftlichen Heuristik*, in: *Weimarer Beiträge* 3/1997, Wien (Passagen), pp. 419-443, p. 430.

32 Ibid., p. 430. Die Hervorhebungen folgen dem Original.

Fiktion hervorruft. Wichtig ist hierbei vor allem die Differenz zwischen Rolle und Figur. Nach Schwind bildet die Rolle quasi nur eine Basis des Spiels: Sie ist eine Vorlage, die es zu gestalten gilt. Die Rolle eröffnet insofern lediglich einen Spielraum; innerhalb dieses Raumes bewegt sich der Schauspieler sowohl agierend als auch reflektierend, gleichsam in einem Spannungsfeld zwischen Identifikation und Distanz³³, so daß eine grundlegende Ambivalenz entsteht. Stets nur bildet die Rolle ein Angebot für die Gestaltung einer Figur; eine solche Gestaltung kann selektiv verdichtend mit jenem Angebot verfahren, sie kann jedoch zugleich Bedeutungsebenen gewinnen, die in der Rolle nicht schon unmittelbar angelegt sind. Daher weist die Figur – in der Komplexität ihrer Erscheinung, im Ereignis der Aufführung – über ein bloßes Rollenangebot stets hinaus.

Im Ereignis der Aufführung erscheint darüber hinaus die leibliche Kopräsenz von Akteuren und Zuschauern bedeutsam; gerade auch auf dieser Ebene erfolgt ein Prozeß wechselseitiger Interaktion und Kommunikation. Ein solcher Prozeß, der sich in der Jetztzeit und im konkreten Raum der Aufführung vollzieht, konstituiert wesentlich die Figur.³⁴ Diese Erfahrung scheint schon in Wagners Konzept relevant gewesen zu sein, denn sie geht – wie auch immer unterschwellig – in die Gestaltung von Dichtung, Musik und Szene ein: Der Charakter des Performativen ist sozusagen bereits mitbedacht. Nach Wagners Auffassung realisiert sich ein Werk daher letztlich erst im Geschehen der Aufführung; es gewinnt erst in ihr eine ereignishaft Qualität und Dichte, so daß die szenische Realisierung ins Zentrum seiner artifiziellen Bestrebungen rückt:

Ein Kunstwerk existiert nur dadurch, daß es zur Erscheinung kommt: dies Moment ist für das Drama die Aufführung auf der Bühne. Soweit es irgend in meinen Kräften steht, will ich auch diese beherrschen, und ich stelle meine Wirksamkeit zu diesem Zweck den übrigen Teilen meiner Produktivität fast vollständig zur Seite.³⁵

3. Zum Begriff der Emotionalität

3.1 Leitvorstellungen

Ein wesentliches Frageinteresse dieser Arbeit richtet sich auf den Aspekt der Emotionalität. Die Gestaltung einer Figur verknüpft sich in aller Regel mit der Darstellung ihr zugehöriger, vielfach gestufter Emotionen. Die Analyse solcher Emotionen erscheint daher notwendig, um die Komplexität einer Figur wie Kundry erhellen zu

33 Cf. Klaus Schwind, *Theater im Spiel – Spiel im Theater*, pp. 419-443.

34 Ibid., p. 421. Schwind unterscheidet den Begriff der Figur von der Vorstellung eines Charakters: »[S]ie kann im Rollenspiel gewechselt oder vervielfältigt werden und ist demzufolge keineswegs als anthropomorphe Einheit postuliert (schon gar nicht als bloß psychoanalytisch verstandene). Im Gegenteil können selbst Fragmente auf fiktionalen Ebenen so verstandene figurale Bedeutungen konstituieren – eventuell auch kurz- oder sogar gleichzeitig« (ibid., p. 430).

35 Zit. nach Glasenapp-Wagner, vol. 2, p. 116.

können. Was aber ist eine Emotion? Worin zeigt sich die Differenz zwischen ihr und dem Begriff der Emotionalität? Die Emotionsforschung hat zum Ziel, Begriffe und Vorstellungen im Feld des Emotionalen – wie zum Beispiel Gefühl, Affekt, Empfindung oder Trieb – näher zu bestimmen. Grundlegend ist hierbei die Erkenntnis, daß Emotionen geschichtlich, kulturell sowie gesellschaftlich bedingt erscheinen und insofern einem Prozeß mannigfaltiger Differenzierung unterworfen sind.³⁶ Als »kulturelle Konstruktionen« werden sie zum Gegenstand interdisziplinärer Forschung; wichtig ist daher, sie nicht primär nur für sich, sondern in einem übergreifenden Beziehungsgeflecht zu betrachten:

Denn nur, wenn wir »Gefühle« nicht isoliert untersuchen, sondern in Beziehung zu »Informationen« unterschiedlicher Herkunft setzen, können wir emotionale Äußerungen auch deuten und gewichten; nur dann können wir eine Vorstellung darüber gewinnen, inwiefern sich Gefühle auch in Handlungen niederschlagen [...].³⁷

Weil Emotionen sich somit in komplexen Relationen bilden und sich nur vor dem Hintergrund eines solchen Beziehungsgeflechts deuten lassen, rückt das umfassende Konzept der Emotionalität, das gerade auch den Aspekt der Darstellung in sich schließt, ins Zentrum des Forschungsinteresses.³⁸ So erscheinen Affekte oder Empfindungen im Kunstwerk nicht unmittelbar, sondern vielmehr repräsentiert, einem Kalkül der Darstellung gehorchend. Ausdruck meint in diesem Kontext deshalb stets etwas »Gezeigtes, Verkörpertes und Erzeugtes«³⁹. Das artifizielle, scheinhafte Moment zeigt

36 Cf. Clemens Risi, *Auf dem Weg zu einem italienischen Musikdrama. Konzeption, Inszenierung und Rezeption des »melodramma« vor 1850 bei Saverio Mercadante und Giovanni Pacini*, Tutzing (Schneider) 2004, p. 57. Zu Begriffen wie Affekt, Pathos, Leidenschaft, Emotion oder Gefühl sowie ihren differenzierten Definitionen und ihrer Geschichte, in der sich verschiedene Bedeutungen überlagern können, cf. *ibid.*, pp. 57-74; Claudia Benthien et al. (edd.), *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*, Köln et al. (Böhlau) 2000, pp. 7-20. – Ingrid Kasten betont, daß all diese Termini »eine je eigene, oft verwickelte, von verschiedenen Traditionen und Wissenschaftsdiskursen bestimmte Geschichte [haben], die sich im unterschiedlichen Gebrauch dieser Wörter und ihrem Verständnis niederschlägt«. Ingrid Kasten, *Emotionalität und der Prozeß männlicher Sozialisation. Auf den Spuren der Psycho-Logik eines mittelalterlichen Textes*, in: Ingrid Kasten et al. (edd.), *Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Stuttgart/Weimar (Metzler) 2002, pp. 52-71, p. 53; cf. ebenso Agneta H. Fischer, *Gender and Emotion*, Cambridge (Cambridge Univ. Press) 2000; Doris Kolesch, *Theater der Emotionen. Ästhetik und Politik zur Zeit Ludwigs XIV.*, Frankfurt am Main/New York (Campus) 2006; Ute Frevert, *Gefühlswissen. Eine lexikalische Spurensuche in der Moderne*, Frankfurt am Main/New York (Campus) 2011.

37 Anne-Charlott Trepp, *Gefühl oder kulturelle Konstruktion? Überlegungen zur Geschichte der Emotionen*, in: Ingrid Kasten et al. (edd.), *Kulturen der Gefühle in Mittelalter und Früher Neuzeit*, pp. 86-103, p. 90 sq.

38 Emotionalität definiert sich als »Sammelbegriff für die individuelle Eigenart des Gefühlslebens und der Affektsteuerung und -verarbeitung«. Wilhelm Arnold et al. (edd.), *Lexikon der Psychologie*, vol. 1, Freiburg et al. (Herder, 1971) ¹⁰1980, p. 454.

39 Doris Kolesch, *Theater der Emotionen*, p. 37; cf. Claudia Benthien et al., *Einleitung*, in: *Emotionalität*, p. 8 sq.

sich speziell darin, daß »die ›Natürlichkeit‹ und ›Authentizität‹ von Emotionen Effekt ihrer theatralen Verfaßtheit [ist]«⁴⁰. Es gehört zu dieser theatralen Verfaßtheit, daß ein Affekt keinen fixierten Gegenstand bildet, sondern ein »performatives Phänomen, das nur im Moment seines Vollzugs in flüchtigen und veränderlichen Konstellationen der Darstellung, Artikulation und Wahrnehmung existiert«⁴¹.

Gemäß der Einsicht der Emotionspsychologie, daß Empfindungen und deren Artikulation – in wiederum geschichtlich und kulturell wechselnden Kontexten – erlernt werden, erfährt auch im Kunstwerk jede Emotion ihren spezifischen, historisch bedingten Ausdruck.⁴² Die Emotion an sich erscheint somit als etwas, das sich analytischem Zugang entzieht; das Forschungsinteresse gilt daher wesentlich den Möglichkeiten ihrer Darstellung und Codierung.⁴³ Die Strategien solcher Darstellung sind dabei je nach dem spezifischen Kunstmedium differenziert. Im Epos oder im Roman vollzieht sich eine Emotionsdarstellung auf der Basis schriftlicher Zeichen, während sie im Theater wesentlich durch Inszenierungen und Stilisierungen des Körpers erfolgt.⁴⁴ Somit kann der Begriff der Emotionalität gerade in seinem geschichtlichen und artifiziellen Beziehungsreichtum zu einem Schlüsselwort innerhalb der Untersuchung der Kundry-Figur werden.

3.2 Zum Wandel des Emotionalitätsbegriffs

In der Antike identifizierte man Affekte oder Gefühle primär mit »externen, atmosphärisch-numinosen Mächten«⁴⁵: Emotionen erschienen als etwas, das den Menschen – wie von außen her – ergreift und überwältigt. Dem entsprach innerhalb der Gesellschaft und insbesondere in den Darstellungsformen der Kunst ein Ausdruck von Emotionen, der eine gleichsam überindividuelle, streng codierte Verbindlichkeit zeigt:

40 Doris Kolesch, *Theater der Emotionen*, p. 13.

41 Ibid., p. 31.

42 Cf. Anne-Charlott Trepp, *Gefühl oder kulturelle Konstruktion?*, p. 87; Heinz-Günter Vester, *Emotion, Gesellschaft und Kultur. Grundzüge einer soziologischen Theorie der Emotionen*, Opladen (Westdt. Verl.) 1991, p. 111: »Die Art und Weise, wie Menschen in einer Situation fühlen, ist nicht einfach ›natürlich‹, sondern in vielfältiger Weise kulturell codiert. Diese Codierung wird in konkreten Szenen sozialer Interaktion deutlich.«

43 »An Texten können keine Emotionen, sondern nur sprachliche und schriftliche Zeichen für Emotionen analysiert werden. Das ist selbstverständlich, auf Grund verschiedentlich geäußelter Unklarheiten über den Erkenntniswert, den die literarische Emotionsforschung für sich in Anspruch nimmt, jedoch wichtig zu betonen.« Jutta Eming, *Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12.-16. Jahrhunderts*, Berlin/New York (De Gruyter) 2006, p. 65.

44 Doris Kolesch, *Theater der Emotionen*, p. 34.

45 Claudia Benthien et al., *Einleitung*, in: *Emotionalität*, p. 27.

In den vormodernen Jahrhunderten sind es [...] weniger elaborierte und individualisierte Artikulationen, in denen eine Person ihre Emotionen zum Ausdruck bringt, als vielmehr ritualisierte Handlungsweisen, die ebenso sprachliche wie körperliche Ausdrucksformen umfassen können.⁴⁶

Im geschichtlichen Prozeß wurde indes die Vorstellung ausgebildet, daß Gefühle und ihre Entstehung ganz ins Innere des Menschen verlagert sind. Die überkommene Affektenlehre ist daher im Laufe des 18. Jahrhunderts zunehmend obsolet geworden. Leitvorstellungen eines gleichsam wahrhaftigen, authentischen Gefühlsausdrucks bildeten nun die Konzepte der Subjektivität und Natürlichkeit.⁴⁷ Solche Gefühle erschienen als Ausdruck einer besonderen, unvergleichlichen seelischen Disposition, ein Ausdruck, der sich jeder Normierung oder Codierung entzieht.⁴⁸ Speziell die Romantik hat im beginnenden 19. Jahrhundert diese Vorstellung entfaltet. Die Musik ist zum privilegierten Träger der Expression einer solchen inneren, rationaler Steuerung nicht gehorchenden seelischen Sphäre geworden. Das Unsagbare – dasjenige, was ins Reich einer »unendlichen Sehnsucht« (E. T. A. Hoffmann) weist – läßt gemäß einer solchen Vorstellung nur in Tönen sich sagen; das wirkt in Wagners Idee eines »tönenden Schweigens« fort. Wagners Kunst jedoch erscheint komplex, denn sie nimmt gleichzeitig Vorstellungen des Realismus in sich auf⁴⁹; dies geht so weit, daß manche Aspekte innerhalb der musikdramatischen Konzeption Wagners wie ein Echo auf zeitgenössische Körper- und Medizintheorien wirken können.⁵⁰ Zugleich antizipiert Wagner, speziell im 1882 uraufgeführten Spätwerk *Parsifal*, Züge des Expressionismus; eine solch radikal gewordene, unmittelbar somatischen Regungen folgende und Extreme umschließende Emotionalität prägt zumal die Kundry-Figur.

46 Anne-Charlott Trepp, *Gefühl oder kulturelle Konstruktion?*, p. 88.

47 Claudia Benthien et al., *Einleitung*, in: *Emotionalität*, p. 12.

48 Stephan Meier-Oeser/Hartwich Frank, *Zeichen*, in: Joachim Ritter et al. (edd.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, vol. 12, Basel (Schwabe) 2004, pp. 1155-1179, insbesondere über Zeichencharakter siehe p. 1174 sqq.

49 Cf. Peter Rummenhöller, *Romantik in der Musik. Analysen, Portraits, Reflexionen*, Kassel (Bärenreiter) 1989, p. 214 sq.

50 Bezüglich der historisch unterschiedlichen Emotionsmodelle cf. Clemens Risi, »*Tannhäuser*« und das »*Kraftwerk der Gefühle*«, in: Clemens Risi et al. (edd.), *Tannhäuser – Werkstatt der Gefühle. Wagner-»Concil« Bayreuther Festspiele 2011*, Freiburg im Breisgau et al. (Rombach) 2014, pp. 147-157, p. 148 sq. – Die Balance der vier Körpersäfte, die einer Gefahr der Überreizung ebenso wie einem Mangel an Reizen entgegenwirken sollte, bildete ein zentrales Konzept innerhalb der Humoralpathologie, welche das Denken der Medizin bis ins 19. Jahrhundert hinein beeinflusste; cf. Philipp Sarasin, *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 2001, p. 242; cf. auch Caroline Torra-Mattenklott, *Metaphorologie der Rührung. Ästhetische Theorie und Mechanik im 18. Jahrhundert*, München (Wilhelm Fink) 2002.

4. Zur Methodik – Geschichtliche Dynamik und Perspektivenwechsel

Im komplexen geschichtlichen Prozeß, der die Figur Kundrys hervorbringt, wirken Produktion und Rezeption auf verschiedenen Ebenen zusammen. Variabel mutet in diesem Gefüge die Position Wagners an: Als Rezipient der mittelalterlichen Vorlage wird er zum Produzenten seines *Parsifal*; sein Werk wird wiederum rezipiert, von Regisseuren und Darstellerinnen der Kundry künstlerisch interpretiert und (re-)produziert. Es entsteht eine Dynamik, die nie an ein Ende gelangt, weil dieser Prozeß – das wechselseitige Ineinander-Verschlungensein von Produktion und Rezeption – per se unabschließbar bleiben muß.⁵¹ Wechselnde Perspektiven erscheinen daher erforderlich, um überhaupt die Möglichkeit zu eröffnen, sich den Facetten und dem Bedeutungspotential der Figur Kundrys analytisch anzunähern.

Adorno spitzt die geschichtliche Dynamik, die ein Kunstwerk aufweist, dahingehend zu, daß er sie nicht allein dessen Rezeption zuschreibt, sondern in der Immanenz des Kunstwerks selbst aufspürt. Das gilt vor allem für das *Œuvre* Wagners:

Was indessen sich an Wagner veränderte, ist nicht bloß seine Wirkung, sondern das Werk selber, an sich. [...] Kunstwerke als ein Geistiges sind nichts in sich Fertiges. Sie bilden ein Spannungsfeld aller möglichen Intentionen und Kräfte, von inwendigen Tendenzen und ihnen Widerstrebendem, von Gelingen und notwendigem Mißlingen. Objektiv lösen aus ihnen immer neue Schichten sich ab, treten hervor; andere werden gleichgültig und sterben. Das wahre Verhältnis zu einem Kunstwerk ist nicht sowohl, daß man es, wie man so sagt, einer neuen Situation anpaßt, als daß man, worauf man geschichtlich anders reagiert, im Werk selbst entziffert.⁵²

Eben weil die Kunstwerke »kein Sein sondern ein Werden«⁵³ bilden, verlangen sie nach ihrer Interpretation.⁵⁴ Ein Wahrheitsgehalt sei Kunstwerken zu eigen, indem sie gesellschaftliche Verhältnisse und Widersprüche nicht nur abbilden, sondern vielmehr – in der Immanenz ihrer Form – Kritik an ihnen üben.⁵⁵ Dem Versuch, diesen Gehalt

51 Cf. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode (Hermeneutik I)*, in: Hans-Georg Gadamer, *Gesammelte Werke*, vol. 1, Tübingen (Mohr, 1960) ⁶1990.

52 Theodor W. Adorno, *Wagners Aktualität*, in: Theodor W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. 16, Frankfurt/Main (Suhrkamp) ²1990, pp. 543-564, p. 546.

53 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, p. 263.

54 »Die Werke, vollends die oberster Dignität, warten auf ihre Interpretation« (ibid., p. 194). Ziel einer Interpretation ist die Enthüllung des »Wahrheitsgehalts«, der sich in der objektiven Struktur eines Werks zugleich artikuliert und verbirgt; die Struktur zumal eines komplexen, innovativen Werks trägt insofern stets enigmatische Züge. Dieser Rätselcharakter entzieht sich einer völligen Auflösung. So kann gerade das, was am Kunstwerk unbegreiflich bleibt, ein sinnstiftendes, immer wieder neue Interpretationen provozierendes Moment bilden (cf. ibid., pp. 183-194). Cf. Konrad Paul Liessmann, *Philosophie der modernen Kunst. Eine Einführung*, Wien (WUV) 1999, p. 124 sqq.

55 Am Begriff der Wahrheit halten – im Anschluß an Adorno und auch im Widerspruch zu ihm – wesentliche Repräsentanten der gegenwärtigen Philosophie fest. Ein solcher Wahrheitsbegriff

im Prozeß der Interpretation sprachlich-rational zu fassen, bleibt jedoch notwendig das Moment des Scheiterns eingeschrieben. Der Grund hierfür ist der »Rätselcharakter«, der jedes gelungene Kunstwerk prägt. Andererseits ist es eben dieser enigmatische Charakter, der stets neue Deutungen provoziert.

Daß Adornos Theorie metaphysische, quasi-religiöse Züge in sich birgt, hat Albrecht Wellmer entfaltet.⁵⁶ Eine solche immanente Kritik spitzt sich in Fragestellungen Wolfgang Ullrichs noch zu; befragt wird sowohl die Vorstellung Adornos, daß das Kunstwerk eine immanente Dynamik in sich austrage, als auch dessen Idee, daß ein Artefakt unerschöpflich sei; damit werde es gleichsam in die Sphäre des Göttlichen und Heiligen transformiert:

Ist es nicht eine merkwürdige – erklärungsbedürftige – Konstruktion, einem Artefakt ein Eigenleben zu unterstellen? [...] Hat, wer der Kunst derart unerschöpfliche Potenziale zu-
traut, nicht nur einer metaphysischen Sehnsucht, einer Heilsphantasie nachgegeben? [...] Und wird ein Werk nicht zum heiligen Text, zur heiligen Partitur deklariert, ja hypostasiert, wenn darin Antworten auf alle jeweils drängenden Fragen gesucht werden – und wenn jenes Orakel darin erkannt wird, das immer eine Wahrheit parat hält und daher zeitübergreifend aktuell ist?⁵⁷

Trotz dieser Einschränkungen Ullrichs erscheint es evident, daß einer Figur wie Kundry eine Dynamik innewohnt, die bis heute immer wieder neue Facetten freigelegt hat; diese Figur löst, gerade was die aktuelle Inszenierungspraxis betrifft, Irritationen aus, die produktiv werden können. Daß die Figur Kundrys – mag sie vielleicht auch keine unendlichen, unausschöpflichen Potentiale aufweisen – sich andererseits auch nicht in einer einzigen, sich gleichsam absolut setzenden Deutung konkretisieren kann, bildet den Ausgangspunkt meines Fragens.

Ausgehend von einem Konzept historisch-kritischer Analyse, das zugleich einen Wechsel der Perspektiven in sich einschließt, rückt meine Arbeit zunächst Wolframs *Parzival* ins Zentrum. Untersucht wird, welche Strategien und Codes in diesem mittelalterlichen Epos verwendet werden, um Figuren – konkreter: die drei Frauenfiguren Cundrie, Sigune und Orgeluse – zu konstituieren und darzustellen. Mein Frageinteresse gilt insbesondere den geschichtlichen und gesellschaftlichen Codierungen, denen

freilich ist postmetaphysisch geprägt, er bildet eine Absage an die Vorstellung der einen, zeitlos gültigen, absoluten Wahrheit, ohne jedoch in bloßen Relativismus abzugleiten. Vielmehr stellt sich die Forderung, die »Antinomie der Wahrheit«, die eben in jenem Spannungsfeld von Relativismus und Absolutismus zu verorten ist, stets wieder neu auszutragen; cf. Albrecht Wellmer, *Wahrheit, Kontingenz, Moderne*, in: Albrecht Wellmer, *Endspiele. Die unversöhnliche Moderne. Essays und Vorträge*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1993, pp. 157-177.

56 Albrecht Wellmer, *Adorno, die Moderne und das Erhabene*, in: Albrecht Wellmer, *Endspiele*, pp. 178-203; cf. auch Reiner Wiehl, *Philosophische Ästhetik zwischen Immanuel Kant und Arthur C. Danto*, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2005, pp. 195-202.

57 Wolfgang Ullrich, »Die Kunst ist Ausdruck ihrer Zeit«. *Genese und Problematik eines Topos der Kunsttheorie*, in: Robert Sollich et al. (edd.), *Angst vor der Zerstörung. Der Meister Künste zwischen Archiv und Erneuerung*, Berlin (Theater der Zeit) 2008, pp. 233-246, p. 238.

diese Frauenfiguren, speziell hinsichtlich der Emotionsdarstellung, unterliegen. In Bezug auf mein Thema ist von besonderem Interesse, daß in der Kultur des Mittelalters literarische Texte nicht primär stumm gelesen, sondern kunstvoll – unter Einsatz rhetorischer Mittel – vorgetragen worden sind: Das Wort wurde nicht nur in seiner semantischen Qualität, sondern zugleich als ein Klangerlebnis wahrgenommen, so daß bereits in der mittelalterlichen Kultur der Charakter des Performativen hervortritt.

Wagners Rezeption des mittelalterlichen Epos ist dadurch charakterisiert, daß sie nicht eine Rezeption im gewöhnlichen Sinne bildet, sondern daß sie produktiv wird, d. h. sich mit der Absicht kreativer Aneignung verknüpft. Die Faszination elementarer, atmosphärisch aufgeladener Sprachbilder und die gleichzeitige Erfahrung von bleibender Fremdheit wirken in dessen Rezeption in eins⁵⁸; genau an dieser von Spannungen durchzogenen Konstellation entzündete sich Wagners Produktivität. Innerhalb meiner Untersuchung werden daher vor allem zwei Aspekte wesentlich: erstens der Wechsel des Mediums, den Wagner vollzieht, indem er das Epos Wolframs in ein komplexes, Dichtung, Musik und szenische Darstellung umfassendes Bühnengeschehen überträgt; zweitens der Zeitenabstand⁵⁹, der, als ein vollständig verwandelter historischer Kontext, sowohl das Spezifische der Figuren- und Emotionsdarstellung bei Wolfram als auch bei Wagner erhellt.

Leitend ist darüber hinaus die Frage, welche Facetten der Figur Kundrys innerhalb der Rezeptionsgeschichte freigelegt worden sind. Daß solche Deutungen und Zuschreibungen stets auch historisch bedingt erscheinen, ist ebenso Gegenstand meines Fragens. Den Begriff der Rezeption verstehe ich wiederum doppelsinnig: nicht nur in Bezug auf Auslegungen, wie sie sich in Rezensionen und wissenschaftlichen Texten vollzogen haben, sondern ebenso im Sinne einer wiederum produktiv gewordenen Rezeption, wie sie sich zumal in der gegenwärtigen Inszenierungspraxis zeigt. Um einen komplexen, in sich dynamischen Figurbegriff zu entfalten, sollen paradigmatische, provozierend wirkende Inszenierungen näher beleuchtet werden. Gerade sie können Perspektiven eröffnen, die es ermöglichen, der Figur Kundrys verblüffend neue Charakterzüge zuzuschreiben.

Meine Ausgangsthese lautet daher, daß es nicht die eine Figur Kundrys gibt, sondern gleichsam eine Pluralität von Figuren, die nur als Pluralität oder in ihrer Vielgestaltigkeit eine Erkenntnisqualität beanspruchen können. Hierbei suche ich zwei

58 »Er [Wagner] bespricht die lange Anknüpfung an W[olfram]s Parzival als pedantisch, seine Dichtung habe eigentlich gar nichts damit zu tun; wie er das Epos gelesen, habe er sich zuerst gesagt, damit ist nichts zu tun, »nun bleiben einige Bilder haften, der Karfreitag, die wilde Erscheinung von Condrie [sic.] – das ist es«*. Tagebucheintragung vom 21. Juni 1879, CT, vol. 2, p. 369.*

59 Zum Begriff des Zeitenabstandes cf. grundsätzlich Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode (Hermeneutik I)*, pp. 296-305, insbesondere p. 300: »Sie [eine Spannung, C.K.] spielt zwischen Fremdheit und Vertrautheit, die die Überlieferung für uns hat, zwischen der historisch gemeinten, abständigen Gegenständlichkeit und der Zugehörigkeit zu einer Tradition. *In diesem Zwischen ist der wahre Ort der Hermeneutik.*« Hervorhebung im Original.

Ebenen des Figurbegriffs zu entfalten: einerseits die eines möglichst eng und präzise gefaßten Begriffs, der einzelne Facetten Kundrys freizulegen trachtet; andererseits diejenige eines übergreifenden, solche Facetten umfassenden Begriffs, der eben jene Pluralität zum Ausdruck bringt. Einem so gefaßten pluralen Begriff der Figur ist eine geschichtliche Dynamik zu eigen, die stets wieder – in einem ins Offene weisenden Prozeß – Widersprüche zeitigen kann. Dem möchte meine Untersuchung nachspüren.