

## Chikako Kitagawa: *Versuch über Kundry. Facetten einer Figur.*

Frankfurt am Main: Peter Lang Academic Research 2015

Perspektiven der Opernforschung, Band 22.

ISBN 978-3-631-65331-9

(auch als E-Book: 978-3-653-04512-3)

Perspektiven der Opernforschung  
Herausgegeben von Jürgen Maehder und Thomas Betzwieser



Chikako Kitagawa

Versuch über Kundry  
Facetten einer Figur

*Buchbesprechung von Harry Vreeswijk*

In der Handelsausgabe ihrer zwei Jahre zuvor an der Freien Universität Berlin in den Fächern Theater- und Musikwissenschaft eingereichten Dissertation präsentiert Chikako Kitagawa zahllose Aspekte der Kundry aus Richard Wagners *Parsifal*, einer der rätselhaftesten und umstrittensten Figuren der gesamten Opernliteratur.

Nach einer Einleitung zu den Begriffen Figur und Emotionalität und zur Methodik strukturieren vier große, reichlich unterteilte Kapitel das Problemfeld: 1) Strukturen weiblicher Emotionalität – Frauenfiguren in Wolfram von Eschenbachs *Parzival*; 2) Zu Wagners Konzeption und Gestaltung Kundrys; 3) Zur Rezeption der Figur Kundrys und 4) – sagen wir, gleichsam die Probe aufs Exempel – Kundry in der gegenwärtigen Inszenierungspraxis, mit Resümee.

Eine Zusammenfassung und ein Anhang über die drei Kundry-Darstellerinnen des Uraufführungsjahres 1882, einige Abbildungen zu den besprochenen Aufführungen, zwei von Willy Poganys Jugendstil-Illustrationen und ein sehr ausführliches Literaturverzeichnis, das einem fragen lässt, was der Verfasserin zum Thema nicht unter die Augen gekommen ist, runden diese klar strukturierte Arbeit ab. (Und die insgesamt 1390 Anmerkungen und Verweise stehen gottseidank direkt unter den betreffenden Textpassagen.)

PL ACADEMIC RESEARCH

### Einleitung

In der Einleitung umreißt die Verfasserin das kunsttheoretische Konzept *Figur*, speziell in Dichtung, Dramentheorie und auf der Bühne, und den Begriff der – historisch, kulturell und gesellschaftlich bedingten – (weiblichen) *Emotionalität* und skizziert sie das weite Feld, das Vor- und Entstehungsgeschichte von Wagners *Parsifal*, seine Rezeption in Kritik und Wissenschaft und seine Realisierung auf der Bühne für ihren *Versuch über Kundry* bereitstellen.

### Kapitel I

Im relativ kurzen I. Kapitel erfahren die drei Frauenfiguren Cundrîe, Sigune und Orgeluse aus Wolframs *Parzival*, die von Wagner zu seiner Kundry verdichtet wurden, eine nähere Betrachtung. Sigune kündigt Parzival Name und Herkunft und wirft ihm mangelndes Mitleid mit Amfortas vor. Sie stirbt trauernd über den Tod ihres Geliebten. Orgeluse vereint „betörende Schönheit und eine ungewöhnliche Derbheit des sprachlichen Ausdrucks“<sup>1</sup>. Hochmütig und provokant fordert sie die männliche Gesellschaft heraus. Auch trauert sie tief um ihren ermordeten Mann, aber sie zeigt sich im Unterschied zu Sigune zur inneren Verwandlung fähig. Das wilde und hässliche Äußere Cundrîes und ihre „männliche“ Gelehrtheit machen sie zu einer Ausgegrenzten der höfischen Gesellschaft. Trotzdem ist sie die Gralsbotin – und zugleich orientalischen, vielleicht ‚heidnischen‘ Ursprungs. Ihr Leiden ist kein Leiden um den Tod eines Geliebten, sondern ein heftiges Leiden an der Mitleidlosigkeit Parzivals (und der ganzen Gralsgesellschaft), einer Sünde gegen den Kern der christlichen Botschaft.

Die Rolle des Erzählers und die Körper- und Raumdarstellung bei Wolfram werden behandelt, weil auch sie zur Darstellung der Emotionen dienen. Wagner hat nun die Geschichte in ein anderes Medium übersetzt, wobei die Erzählerrolle in unvergleichlicher, subtilster Weise durch die Musik übernommen wird.

<sup>1</sup> Zitate ohne Quellenangabe stammen von der Verfasserin.

## Kapitel II

Am ausführlichsten kommen natürlich – im II. Kapitel – Wagners Konzeption und Gestaltung Kundryst zur Sprache. Als Verdichtung der drei Frauenfiguren Wolframs ist sie eine zerrissene Gestalt, „eine personifizierte Paradoxie“ (Dietmar Holland) und damit eine „Schwellenfigur der Moderne“, die in Wagners letztem Werk („quasi eine[r] Summe seines Bühnenschaffens“) Elemente oder Spuren von noch mehr Figuren aus jüdisch-christlicher, indisch-buddhistischer und germanisch-skandinavischer Kultur in sich birgt: Eva, Herodias, Maria Magdalena, Ahasver, Prakriti, Kundalini, Grundryggia und – aus Wagners eigenem *Tannhäuser* – Venus und Elisabeth. Wie also eine solche Figur in all ihrer Pluralität darstellen?

Zunächst – buchstäblich bei ihrem ersten Auftritt – ist sie „ein wildes Weib“, exotisch, eine Außenseiterin, und vom Unbewussten getrieben, bis in ihre Sprache und sprachlich-musikalische Artikulation hinein. Schockierend waren für das damalige Publikum ihr Schreien und Lachen im II. Akt, abgewechselt durch ihre – von Klingsor befohlene – Rolle als Verführerin, mit der sie – nach selbigem Klingsor vergeblich – ihre ‚Erlösung‘ durch Parsifal erzwingen will.

Nicht weniger befremdlich ist danach ihr Schweigen im III. Akt – in der Operngeschichte eine singuläre Erscheinung. Umso ausführlicher sind Wagners Regieanweisungen, noch ergänzt von den von Heinrich Porges gemachten Probenaufzeichnungen, und umso beredter natürlich ist seine Musik, die Kundryst un- und unterbewussten Regungen zur Sprache bringt, ein „tönendes Schweigen“ (Wagner an Mathilde Wendsdonck 1859). Die Ausführungen der Verfasserin zur Gestalt Kundryst gehen mithin nicht nur vom Text (inner- und außerhalb des Dramentextes) aus, sondern sind immer mit der Analyse musikalischer Strukturen verschränkt und kulminieren unter Berufung auf Wendell Kretzschmar aus Thomas Manns *Doktor Faustus* darin, dass Kundry, „die Büßerin in der Hülle des Zauberweibes“ (T.M.), „zur Symbolfigur der Musik überhaupt“ werde.

## Kapitel III

Das III. Kapitel behandelt die überaus disparate Rezeption des *Parsifal*, bzw. der Kundry, durch Kritik und Wissenschaft von der Uraufführung 1882 – durch Eduard Hanslick, Hermann Kretzschmar und andere – bis weit ins 20. Jahrhundert hinein. Die von Wagner schon in der Konzeption der Figur angelegte Komplexität und Vieldeutigkeit werden in der Kritik potenziert. Religiöse, metaphysische, nationalistische, antisemitische und eine reiche Palette an psychologischen Deutungen – von Hysterikerin zur Femme fatale – blühen auf. Historisch spielen dabei ein paar Daten eine wichtige Rolle: 1913, der Ablauf der ‚Schutzfrist‘ und die darauf folgende explosionsartige Verbreitung des *Parsifal* über die Opernhäuser der Welt; 1945, genauer gesagt die Zeit entweder vor oder nach der Shoah, besonders die seit den 1960er Jahren gestellte Frage, inwieweit Wagners Œuvre antisemitische Züge trägt. Dabei ist ausgerechnet Kundry die einzige weibliche Figur, der ein besonderes Interesse gilt. Aber gerade die sorgfältige Analyse der Verfasserin beweist, dass viele Argumente, die Kundry als antisemitisch inspirierte, bzw. konzipierte Figur ausweisen wollen, nicht ohne Vorurteil auskommen und interpretations-technisch vor allem musikalisch fragwürdig sind. Kundry als eine Hysterikerin zu qualifizieren, mag ihre Berechtigung haben, aber gerade das Diffuse des um 1900 oft bemühten Begriffs, der damals direkt mit der höchst beunruhigenden Infragestellung der Geschlechter-, bzw. Genderrollen zusammenhängt, macht eine Fixierung Kundryst auf diese ‚Krankheit‘ zugleich erhellend und diskutabel.

Die Femme fatale, die manipulative „verführerische Frau, die ihren Partnern oft zum Verhängnis wird“ (Brockhaus 1995), ist eine uralte Figur, die aber aus denselben patriarchatserschütternden Gründen wie die Hysterikerin im Fin de siècle um 1900 hochaktuell wird in Kunst, Literatur und Musiktheater: Salome, Lulu und – als frühe, die Moderne quasi vorwegnehmende Figur – Kundry, eine Erscheinung, von Männern begehrt und gefürchtet, die mehr über den männlichen krisengeschüttelten Blick als über weibliche Eigenschaften aussagt. Kundry ist aber – anders als die Titelfiguren von *Salome* und *Lulu* – nicht nur Verführerin, die (deshalb!) ein grausames Ende erleidet, sondern auch eine erlösungsbedürftige Büßerin, die allerdings in Wagners Regieanweisung am Ende auch stirbt...

## Kapitel IV

Das IV. und letzte Kapitel „beleuchtet aus einer theaterwissenschaftlichen Perspektive die sich wandelnden Darstellungen Kundryst in der Inszenierungspraxis der letzten zwanzig Jahre“. Die Verfasserin beschreibt zunächst die Schwierigkeiten, die die Umsetzung eines Theater-, bzw. Operntextes, trotz der Bindung an die Partitur, über die Inszenierungsschritte in die Realität der Bühnenpräsenz erfährt, wobei der Arbeit des Regisseurs eine eigene künstlerische Autonomie zukommt. Eine Aufführung setzt immer

auf neue Weise „Kopräsenz, Gegenwart, Gesellschaft und Publikum voraus“ und kann „unter Berücksichtigung des geschichtlichen Abstandes“ auch „Deutungen der bisherigen Rezeptionsgeschichte in Frage“ stellen und überbieten. Das macht das oft gescholtene sogenannte ‚Regietheater‘ eigentlich unvermeidlich – eben weil eine sogenannte ‚Werktreue‘ die historische Distanz des Publikums natürlich nie ausschalten könnte.

Die vier behandelten Inszenierungen, „die in der Geschichte der Operninszenierungen besondere Bedeutung erlangt haben“, sind: Robert Wilson 1991 in Hamburg („Jenseits der Interpretation“), Peter Konwitschny 1995 in München („Der verwandelte Gral“), Christoph Schlingensiefel 2004[-2007] in Bayreuth („Die Grenzgängerin“) und Calixto Bieito 2010 in Stuttgart („Schritte ins Offene“).

### *Jenseits der Interpretation*

Robert Wilsons „postdramatisches Theater“ setzt „auf Distanz und radikale Reduktion“ (wie das japanische Nō-Theater<sup>2</sup>), spricht in Bildern statt (heftiger) Bewegung und Emotionsdarstellung. Es versucht „dem Publikum nichts aufzudrängen. Interpretation ist Sache der Zuschauer“ (R.W.). Gerade Kundrys komplizierte Emotionalität äußert sich nur selten in Bewegung und Expressivität (und wenn, dann umso beeindruckender), sondern spricht sich in der Musik aus. Mit dieser extremen Reduktion der szenischen Darstellungsmittel nähert sich Wilson paradoxerweise Wagners „unsichtbarem Theater“ (Wagner zu Cosima, 23.09.1878).

### *Der verwandelte Gral*

Peter Konwitschny geht davon aus, dass ein Werk klüger sei als sein Autor: „Dadurch, dass sich der Kontext um ein Werk [im Laufe der Zeit] verändert, ist es möglich, dass ein Werk andere, neue Seiten, die in ihm stecken, preisgibt als zu seiner Entstehungszeit“ (P.K.). In der Tradition Felsensteins und Brechts basiert Konwitschny seine Interpretation und ihre Übertragung auf die Bühne auf einer umfassenden Analyse und Ausdeutung des Werks, in erster Linie der Partitur, die gleichsam als Regieanweisung fungiert. Er betrachtet das Theater als „ein Korrektiv für die Gesellschaft, eine *menschen- und wertbildende Institution*“ (P.K., Hervorhebung P.K.). Kundry ist bei ihm die Figur, die die Lust-, Körper- und Frauenfeindlichkeit der Gralswelt (ein getreues Abbild des Geschlechterkonflikts am Ende des 19. Jahrhunderts) entgegengesetzt wird, ja, zum Gral selbst erhöht – wie Wagner sich 1858 an Mathilde Wesendonck richtet: „Wo find' ich dich, du heil'ger Gral?“. Mit seinem Konzept schließt sich Konwitschny dem Wagner seiner Revolutionsschriften (um 1850) an und beurteilt die „liebesfeindliche Ideologie der Gralsritter“ als „den schwersten und schwerwiegendsten dramaturgischen Fehler, der Wagner je unterlaufen ist“, aber „ein nötiger Fehler, um die Wahrheit zugunsten einer bestimmten Ideologie zu verfälschen“ (P.K. gegenüber der Verfasserin 2009). Und weil Parsifal sich der Gralswelt anschließt, *muss* Kundry sterben – eliminiert, ausgeschlossen von der Männerwelt.

### *Die Grenzgängerin*

Christoph Schlingensiefels Bayreuther Inszenierung ist als Gegensatz zu Robert Wilsons äußerster Reduktion ein anderes Beispiel des „postdramatischen Theaters“: voller Bilder, Projektionen, Texte, Figurenverdopplungen, Statisten, für manchen Zuschauer/Kritiker als Ganzes oder in Details abstoßend, in ständiger Verwandlung begriffen, manchmal sogar von Aufführung zu Aufführung. Weit entfernt von einer linear erzählten Geschichte bildet diese Bilderflut auf der Bühne ein Abbild der Welt und – zusammen mit Wagners Musik! – ein Raum-Zeit-Kontinuum voller Assoziationsräume für den beteiligten Zuschauer. Gerade die Figur der Kundry „erfährt [...] schwindelerregende, ständige Rollenwechsel“, neben „Verdopplungen durch wechselnde Statistinnen“ – unweit Wagners eigener Konzeption und Beschreibungen dieser Figur! Cosima Wagner notiert 1880 aus Wagners Mund: „Alles *schreit* [...], hier verliert es sich in Anmut, dort in den Tod – überall der Schrei, die Klage“. Also nicht nur Kundry schreit, sondern alle Figuren im *Parsifal*, ja, die ganze Schöpfung und Verfasserin zieht aus ihren Beobachtungen den Schluss: „Alle Lebewesen tragen das gleiche Leiden in sich [...]. ‚Alle‘ meint in dieser Inszenierung gerade auch Prostituierte, Behinderte, Menschen der sogenannten Dritten Welt: Personen, die

---

<sup>2</sup> Chikako Kitagawa: *Anmerkungen zum Nō-Theater*

<http://www.wagnergenootschap.nl/artikelen/139-chikako-kitagawa-anmerkungen-zum-noh-theater>

aus dem Blickwinkel der Herrschenden nicht auf die Opernbühne gehören“. Konsequenterweise scheint sich „nach Schlingensiefels Lesart [...] Erlösung, wenn überhaupt, im Tod zu vollziehen [...]. So mündet die Inszenierung darin, daß nicht nur Kundry stirbt, sondern auch die anderen Hauptfiguren den Tod finden“.

### *Schritte ins Offene*

Konsum, Sex, Gewalt, Müll und Werbung: Calixto Bieitos Inszenierungen spielen in der Tradition Felsensteins im Hier und Heute, um „der Gesellschaft einen Spiegel vorzuhalten“ (C.B.).

Die Sexualproblematik – ohnehin ein Stoff vieler Opern – ist im *Parsifal* Thema. Inmitten einer sexualfeindlichen, ideologisch festgefahrenen, gewalttätigen, konsumsüchtigen, sie abweisenden Männergesellschaft (sowohl in der Gralsburg als im Zaubergarten) ist Kundry – wie bei Konwitschny – „eine lebensnahe Frau“ und verkörpert trotz ihrer Leiden Humanität, indem sie hilfsbereit und solidarisch ist und damit „einen Kerngedanken christlichen Glaubens“ verwirklicht: „praktizierte Nächstenliebe“. Aber Bieitos *Parsifal* endet nicht etwa im Happy End der Sentimentalität. Nachdem schon während des Vorspiels – nach Wagner selbst eine „Klage des liebenden Mitleids“ – die arme, obdachlose Kundry ihre Jacke einer nackt umherirrenden schwangeren Frau (Herzeleide?) geschenkt hat, bleibt sie am Schluss, nach Abgang der „Erlösung dem Erlöser“ singenden Männer, allein zurück, schwanger, illusionslos, aber zukunftsfruchtig.

Verfasserin konnte über zwei DVD-Aufnahmen verfügen: die Premiere von Robert Wilson und die Generalprobe von Peter Konwitschny, offenbar keine handelsübliche Aufzeichnungen, sondern Privataufzeichnungen der jeweiligen Opernhäuser. Die beiden anderen Aufführungen hat sie miterlebt und mit Peter Konwitschny und Calixto Bieito hat sie gesprochen. Der Dokumentarfilm von Vadim Jendreyko *Die singende Stadt. Calixto Bieitos Parsifal entsteht*<sup>3</sup> war der Verfasserin offenbar (noch) nicht zugänglich. Es ist sehr bedauerlich, dass es ausgerechnet von diesen interessanten, umstrittenen und sehr unterschiedlichen *Parsifal*-Inszenierungen keine für jeden seriösen Liebhaber verfügbaren DVD- oder BD-Editionen gibt – genauso wenig wie von der berühmten, aber auch nicht unumstrittenen Bayreuther Inszenierung Stefan Herheims (2008 - 2012 – letztere von ARTE am 11.08.2012 gesendet).

In ihrer Arbeit hat Chikako Kitagawa die vielen, vielen Aspekte, die der Figur der Kundry im Laufe ihrer Entstehung, Konzeption, Ausführung und Rezeption mit mehr oder weniger Berechtigung abgewonnen wurden, sehr sorgfältig gesammelt, geordnet und kommentiert. Sie hat sich dabei auf eine umfangreiche Literatur<sup>4</sup> gestützt, ohne auf eigene Interpretationen und Urteile zu verzichten. Inhalt, Aufbau und Art ihrer Arbeit lassen dabei das Fehlen eines Personenregisters relativ leicht verschmerzen: über die fünfseitige Inhaltsangabe des in vielen kleinen Paragraphen unterteilten Textes und über die dazugehörigen Anmerkungen<sup>5</sup> lassen sich allerhand Details schnell zurückfinden – besonders wenn man



das Buch zunächst von Deckel zu Deckel gelesen hat. Und das ist sehr zu empfehlen und ohne Zweifel der Mühe wert. Kurz, Frau Dr. Kitagawa hat eine sehr wertvolle Studie abgeliefert, die eine Bereicherung der *Parsifal*-Literatur bildet.

*Dr. Chikako Kitagawa studierte Literatur-, Theater- und Musikwissenschaft in Hiroshima sowie in Tübingen, Wien und Berlin. Sie promovierte an der Freien Universität Berlin in Theater- und Musikwissenschaft und war als Dramaturgin an den Opernhäusern Leipzig und Amsterdam tätig. Seit 2015 lehrt sie als Assistenzprofessorin an der Keiō Universität Tokyo.*

<sup>3</sup> Die singende Stadt. Calixto Bieitos PARSIFAL entsteht.

Ein Dokumentarfilm von Vadim Jendreyko.

REALFIKTION 2011. DVD 958898

<sup>4</sup> Frau Dr. Kitagawa hat, natürlich neben den einschlägigen musik- und theaterwissenschaftlichen Werken, viel Literatur zum kulturhistorischen Hintergrund der jeweiligen Zeitalter benutzt. Mir fehlte nur das in Thematik verwandte Buch von Melanie Unseld: *Man töte dieses Weib! Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler (2001) ISBN 3-476-01809-1.

<sup>5</sup> Leicht befremdlich trafen mich die durchgehend englischsprachigen Abkürzungen wie p./cf./vol./et.al. statt S./vgl./Bd./u.a., aber vielleicht ist das inzwischen auf rätselhafte Weise auch in deutschsprachigen Schriften eingebürgert...