

„dô reit er, ern wiste war“ – Zeit und (Liminal)Raum in Wolframs von Eschenbach „Parzival“ und Richard Wagners „Parsifal“

Liliana Emilia Dumitriu

Doktorandin Universitatea București, România
Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Deutschland
lilianadumitriu@yahoo.com

Fazit

Der vorliegende Aufsatz behandelt die Aspekte von Raum und Zeit in den zwei Werken: „Parzival“ von Wolfram von Eschenbach und „Parsifal“ von Richard Wagner im Zusammenhang von Parzivals/Parsifals Übergang zu seiner Bestimmung als Gralskönig. In dieser Phase der Liminalität ist hauptsächlich der Wald der Ort seiner Wanderungen und Parzival/Parsifal scheint sich außerhalb der gesellschaftlich messbaren Zeit zu befinden. Als markante Figur in dieser veränderten Raum-Zeit Perspektive ist die Zauberin Cundrîe/Kundry, welche die Merkmale eines hybriden Geschöpfes trägt. Die vielfältigen Bezüge in der Deutung sowohl ihrer Figur als auch des Weges von Parzival/Parsifal werden im Verlauf des Aufsatzes in einem vergleichenden Verfahren bezüglich der Rezeption des mittelalterlichen Werkes durch Richard Wagner verfolgt.

Schlüsselwörter: Liminalität, Initiation, Rezeption.

Abstract

The present essay deals with the aspects of space and time in the two works: “Parzival“ by Wolfram von Eschenbach and “Parsifal“ by Richard Wagner under the point of view of the changeover of Parzival/Parsifal to his determined position as King of the Holy Grail. In this phase of liminality, the forest is mainly the place of his ramblings and he seems to find himself outside the socially measurable time. As an outstanding figure in this modified perspective of space and time, the sorceress Cundrîe/Kundry bears the traits of a hybrid creature. The multiple points of reference in the reading of both the figure and the road of Parzival/Parsifal are followed up throughout the essay, in a comparative procedure regarding the reception of the medieval work by Richard Wagner.

Keywords: Liminality, initiation, reception.

Der Wald um die Gralsburg erscheint als Verortung der Liminalität („lat. *limen*: Schwelle“, Wiest-Kellner 2004: 423) in Wolframs und Wagners Werken¹, als Schnittstelle im katalytischen Prozess der sozialenstituierung² von Parzival/Parsifal, ein konkretes Zeichen des Übergangs in die neue Identität. Mit dem Begriff „Liminalität“ bezeichnet der französische Ethnologe Arnold van Gennep (1909) funktionalistisch die „Schwellenphase in der Mitte des Übergangsrituals“ (Wiest-Kellner 2004: 423), ein Abschnitt des Rituals, der die „Transition“ oder „Phase der Umwandlung, Neukonstituierung oder Restabilisierung“ (Wulf/Zirfas 2004: 14) darstellt. Für Victor Turner fällt sie innerhalb der Antistruktur: ein Versuch, „rituelle Bewältigungsmuster in Szene zu setzen“; eine „Lockerung der sozialen Struktur“ (Wulf/Zirfas 2004: 15) bzw. „*communitas*“. Der Begriff des Übergangsrituals erklärt auf einer allgemeinen Abstrahierungsebene die Bedeutung der Phasen jeder Art von Initiation, die sich als eines ihrer spezifischen Beispiele verstehen lässt. Für das Mittelalter verzeichnet Mircea Eliade „wenn nicht das vollständige Verschwinden der Initiationen, so doch ihre fast endgültige Verdunkelung“ (Eliade 1988: 224).

Dieser Umstand verleiht der Anwesenheit einer beträchtlichen Anzahl von Initiationsmotiven in der Literatur um so größeres Interesse, einer Literatur, die vom 12. Jahrhundert an um die *Matière de Bretagne* entstand, vor allem die Romane, die Artus, den Gralskönig, Parsival und andere in die Suche nach dem Gral verwickelte Helden in den Vordergrund stellten (Eliade 1988: 224-225).

Als tatsächliche Initiation³ und nicht nur als Statusänderung versteht sich die Entwicklung Parzivals/Parsifals, da er um die innere Erkenntnis ringt, die ihn vom „knappen der vil tumpheit wiert“ (124,16) bzw. vom „[b]löde[n], taumelnde[n] Thor“ (2. Aufz.) zum Gralskönig bringen soll.

Im Allgemeinen versteht man unter Initiation eine Gesamtheit von Riten und mündlichen Unterweisungen, die die grundlegende Änderung des religiösen und gesellschaftlichen Status des Einzuweihenden zum Ziel haben. Philosophisch gesagt entspricht die Initiation einer ontologischen Veränderung der existentiellen Ordnung. Am Ende seiner Prüfungen erfreut sich der Neophyt einer ganz anderen Seinsweise als vor der Initiation: er ist ein *anderer* geworden (Eliade 1988: 11).

Als Elemente der Initiation Parzivals/Parsifals sind folgende erkennbar: es gibt einen Übergang in eine bewachte Welt, erinnernd „an den Übergang ins Jenseits, [an] die gefährlichen Abstiege in die Unterwelt; und wenn solche Reisen von Lebendigen unternommen werden, sind sie immer Teil einer Initiation“ (Eliade 1988: 226.); es findet eine Anamnese statt, die wie ein ‚*regressus ad uterum*‘ funktioniert, in welcher „l’individu découvre sa véritable identité en se souvenant d’un temps primordial d’où il tire son origine, et auquel le relie concrètement une succession de maîtres spirituels dont le dernier l’enfante à une nouvelle vie“ (Meslin 1986: 96); der Held wird zahllosen Prüfungen ausgesetzt; er hat keinen Mentoren, der ihn auf dem Weg begleitet und die Fragen deutet; das Ergebnis ist nicht unmittelbar aus den Elementen der Peripetie erschließbar; seine Schulung hat sowohl mit der Kenntnis der Welt als auch mit der Erkenntnis seiner selbst zu tun;⁴ das Ziel, in diesem Fall der Gral, ist außergewöhnlicher Art; er erreicht eine herrschende Funktion: die des Gralskönigs.⁵

Parzival hat seinen Weg gefunden gegen alle Autoritäten und gegen alle gutgemeinten Weisungen. Denn alle haben sich als unzureichend, als falsch, als irreführend erwiesen: die Mutter, die Artusgesellschaft, Gurnemanz, das Gralpersonal und zuletzt auch Trevrizent (Blank 1999: 226).

Seine besseren Entscheidungen kommen aus einer inneren Führung, die sich von den erlernten Normen distanziert. „Handelt er überlegt, [...] dann handelt er verkehrt“ (Mohr 1958: 14). Wagners Parsifal hingegen trägt noch keine Spuren der Erziehung als er das Gralsgebiet erreicht und hat auch keinen Bezugspunkt für das Verständnis der intrinsischen Bedeutungen des wahrgenommenen Geschehens. Seine Schritte zum Liminalraum beginnen nach seiner Ausschließung aus der Gralsburg durch Gurnemanz' Worte, die sehr ähnlich denen des Wolframschen Knappen klingen: „laß' du hier künftig die Schwäne in Ruh', / und suche dir Gänser die Gans!“ (1. Aufz.), dann aber konkret und bewusst erst mit der Szene in Klingsors Burg, nachdem Kundry ihn verflucht:

KUNDRY
(zerschlägt sich die Brust, und ruft in wildem Rasen.)
Hilfe! Hilfe! Herbei!
Haltet den Frechen! Herbei!
Wehr't ihm die Wege!
Wehr't ihm die Pfade! –
Und flöh'st du von hier, und fändest
alle Wege der Welt,
den Weg, den du such'st,
dess' Pfade sollst du nicht finden!
Denn Pfad und Wege,
die mir dich entführen,
so verwünsch' ich sie dir:
Irre! Irre, –
mir so vertraut –
dich weih' ich ihm zum Geleit'! (2. Aufz.)

Die selbe Rolle des Hierophanten erfüllt Wolframs Cundrîe durch ihre erste Rede am Artushof, wo sie ihn „nâch dem grâl/ mit unsüezen worten jagte“ (433,10-11): „ir heiles ban, ir saelden vluoch,/ des ganzen prîses reht unruoch!“ (316,11-12); „daz iu der munt noch werde wan“ (316,4), die den bewussten Anfang von Parzivals ‚queste‘ ausmachen, denn aus der Gralsburg ist er schon infolge seines Versagens, durch das Vorfinden der leeren Burg am nächsten Morgen und dann durch die Worte des Knappen am Burgtor ausgeschlossen („ir sît ein gans.⁶/ möht ir gerüeret hân den vlans,/ und het den wirt gevrâget!/ vil prîses iuch hât betrâget“ 247,27-30). Am Artushof als ritterliche Instanz erleidet er die „primäre Strafe [...] die das Vergehen spiegelt: [...] die manifeste Sanktion zunächst und vor allem die Verstoßung aus der höfischen Gesellschaft [...]“. Für eine Zeit ›gehört der Held nicht dazu‹ (Müller 2010: 237). Sein Eintritt in die Liminalität erscheint noch kategorischer durch die eigene Absage von Gott:

›wê waz ist got?
waer der gewaldec, sölhen spot
het er uns bêden niht gegeben,
kunde got mit creften leben.
ich was im dienstes undertân,
sît ich genâden mich versan.
nu wil ich im dienst widersagen:
hât er haz, den will ich tragen. (332,1-8)

Er ist sich nun dem Ausmaß seines Verstoßes bewusst („Nu was sîn ors verdecket, / sîn selbes nôt erwecket.“; 333,1-2) und wird mit Traurigkeit verabschiedet. „Jenseits vertrauter Raum- und Zeitbegriffe“ (Wiest-Kellner 2004: 424) begibt er sich in den Schauplatz eines an sich paradoxen Prozesses, der dem „Versuch [folgt][...], d[en] Menschen zu de[m] zu machen“ (Wulf/Zirfas 2004: 21), der er schon ist.

Von dem Geschöpf, das die Schwellenzeit eines Übergangsrituals durchläuft, spricht Turner als ›liminale Wesen‹ und definiert es über die strukturelle Negativität völliger Besitzlosigkeit. [...] Symbolisch als tot oder unrein geltend, unterscheidet es sich in nichts von seinen Mit-Initianden. Der Autorität ritueller Führer ist es bedingungslos unterworfen. Die L[iminalität] selbst ist das große Außerhalb von allen Hierarchien des sozialen Lebens (Wiest-Kellner 2004: 423-424).

Als Verortung dieses Prozesses ist der Wald der Übergangsraum par excellence, dessen Zugang sich nicht beschreiben lässt und implizit ist auch die darin vorhandene Gralsburg ein utopischer Ort oder vielmehr ein ‚nicht-Ort‘. Er ist „sowohl-als-auch-und-trotzdem-keins-von-beiden“ und seine gegenseitig auflösenden Charakteristiken vereinigen sich zu einer neuen Einheit. Bei beiden Autoren ist das Raumkonzept eher dem Sojaschen Konzept von „Thirdspace“ oder „real-and-imagined-places“ zugeordnet, „als Räume, die gleichzeitig materiell und symbolisch, real und konstruiert und in konkreten raumbezogenen Praktiken ebenso wie in Bildern repräsentiert sind“ (Bachmann-Medick 2006: 298). Der Wald ist sowohl Ruhestätte für die Knappen und Ort der Wanderung des Königs zum See als auch Übergangsmodus zur Gralswelt, „[e]ntsprechend einer für den Artusroman neuartigen Globalisierung der virtuellen Topographie, die [die] himmlische und terrestrische Sphäre [...] umgreift“ (Ernst 2006: 87).

Im Wald befinden sich weitere Figuren wie Sigune, Cundrîe, Trevrizent, Gralsritter, Pilger bzw. Gurnemanz, Kundry und die Knappen auf dem Weg zur Um- und Neudefinierung oder der Bestätigung ihrer Identität. Er ist ein Raum der sich der genauen Kenntnis der unberufenen Wanderern entzieht; in ihm werden Zeit- und Raumerlebnis verwandelt oder aufgehoben; er ist bewacht und seine Überquerung ist mit Gefahren verbunden; er ist für den Protagonisten unerschließbar, außer er lässt sich von einem Eingeweihten führen: der Fischer König, Cundrîe bzw. Gurnemanz; nach seiner Überquerung kommt er zu der Erschließung seiner Identität. Gleich nach der Szene in der Gralsburg befindet sich Parzival vor dem Tor in die unbekannte Landschaft versetzt.

Der valscheite widersaz
kêrt ûf der huofslege craz.
sîn scheiden dan daz riuwet mich.
alrêrst nu âventiurt ez sich. (249,1-4)

Er folgt den Hufspuren, doch bald gehen sie auseinander und keine erschließt ihm die Fährte. So ist er dem zielsuchenden Umherirren preisgegeben in einer Gegend, die eigens dafür gemacht zu sein scheint, ihm Anlass zur Besinnung und Hinterfragung zu geben. Bezeichnenderweise verfällt Parzival dem Minnebann durch die drei Tropfen im Schnee am Rande des Waldes zur Artusgesellschaft hin, im Zeichen einer möglichen Grenze zwischen den Welten, zwischen dem inneren und dem äußeren Bereich. Der frische und für die Maienzeit ungewöhnliche Schnee liegt unbetreten von den

umherirrenden Artusrittern und die drei Tropfen vom Blut der Wildgans stehen unbeirrbar vor dem Auge des frierenden Parzival. Dabei verfällt er in die Verwunderung über das innere Bild, welches die roten Punkte im weißen Schnee in ihm erweckt: das Gesicht der Condwiramurs, seiner Frau.

sus begunde er sich verdenken
unz daz er unversunnen hielt:
diu starke minne sîn dâ wîelt,
sölhe nôt vuogt im sîn wîp. (284,16-19)

diu zucte im wizzentlîchen sîn.
sus hielt er als er sliefe. (283,22-23)

Charakteristischerweise ist es nur der reine Ritter Gawan, der aus eigener Erfahrung „solher noete al wîs“ ist (301,8) und weiß was zu tun ist, so dass die Verdeckung des Ebenbildes der Königin von Pelrapeire „im gap her wider witze sîn“ (302,3).

Weiterhin ist die Wanderung im Wald von den Gesprächen mit Sigune begleitet, erst außerhalb dann von innerhalb ihrer Klause, die ihm sowohl Informationen über seine Identität, als erster Teil im Prozess der Anamnese, als auch Bilder einer höheren Minne vermittelt: beim zweiten Treffen sitzt sie „ûf einer linden“ (249,14) mit ihrem toten Geliebten im Arm, ein Bild der menschlichen Treue aber auch leiblicher Vergänglichkeit, Mitleid erweckend.⁷

ôwê war kom dîn rôter munt?
bistuz Sigûne, diu mir kunt
tet wer ich was, ân allen vâr?
Dîn reideleht lanc brûnes hâr,
Des ist dîn houbet blôz getân.
zem fôrest in Braziljân
sach ich dich dô vil minneclîch
swie du waerest jâmers rîch.
du hâst verlorn varwe unde craft.
dîner herten geselleschaft
verdrûzze mich, solt ich die haben:
wir sulen disen tôten man begraben. (252,27-253,8)

Ihre Antwort darauf kommt recht unerwartet für den Neophyten Parzival („sol mich iht gevroun,/ daz tuot ein dinc, ob in sîn tœun/ laezet, den vil trûrigen man“; 253,19-21). Da der „Anschêvîn“ Parzival auf ihre indirekte Frage nur verneinend antworten kann, muss er fort reiten. Seine Wege führen auf Land und Meer – „über ronen âne strâzen“ (436,26) – er bestreitet viele Kämpfe und sein Ruhm steigt, auch dank des von Anfortas geschenkten wunderbaren Schwertes. Auch für König Artus bleibt bis zuletzt seine Reise unbekannt, wie er sich Feirefîz gegenüber äußert („und swaz er anders hât ervarn/ da er den lîp niht kunde sparn,/ er sol dirz selbe machen kunt“; 769,21-23), der ihn daraufhin auffordert, von dieser zu berichten.

sît ich schiet vonme grâl,
sô hât mîn hant mit strîte
in der enge unt an der wîte
vil ritterschefte erzeiget,
estlîches prîs geneiget,
der des was ungewenet ie.

die will ich iu nennen hie. (771,24-30)

Die vielen Namen der besiegten Ritter, deren „unkundiu zil“ (772,27) er gar nicht mehr zu nennen weiß, sollen ihm dann als Illustration dafür dienen, dass er sich unermüdlich bewährt hat. Auf innere Erkenntnisse oder detaillierte, faktische Beschreibungen wird aber verzichtet.

Der Erzähler steuert nach seiner vielleicht etwas vorschnellen Ankündigung einer glanzvoll-spektakulären Aventiurenfolge auf das narrative Dilemma zu, die vielen Jahre, in denen Parzival – auf der Jagd nach dem Gral und dennoch ziellos suchend – durch die Gegend irrt, erzählerisch auszufüllen, ohne der Gralssuche mit der Darstellung eines klar definierten Weges ihre Transzendenz zu nehmen (Linden 2007: 155).

Diese „Ausfüllung“ wird von der Gawansequenz übernommen, welche „als flankierende Kontrasthandlung“ (Linden 2007: 151) wirkt, einen anderen, wirklichkeitsnahen Erzählstil aufweist (vgl. Eikelmann 1996: 245 – 263) und dadurch zu einem besseren Verständnis der Haupthandlung „des maeres herren“ (338,7) führt.⁸ Lediglich episodisch erscheint Parzival in der geographisch ähnlichen Gawanhandlung, um sich wiederum dem Blickfeld zu entziehen. Als Zwischenstation trifft er wieder im Wald auf Sigune, diesmal in der Klause wohnend, die ihn über den Stand seiner Erkenntnis fragt:

sagt an, wie stêtz iu umbe den grâl?
Habt ir geprüevet noch sîn art?
Oder wie ist bewendet iuwer vart? (440,30-441-2)

Seine Antwort zeugt davon, dass ihn das innere Bild des Graales eng auf seinen Wegen begleitet, doch dass er der „art“ der Wirkung des Grales in seinem Leben noch nicht auf die Spur gekommen ist:

dâ hân ich vröude vil verlorn.
der grâl mir sorgen gît genuoc. (441,4-5)

ich sene mich [...] mêr nâch dem hôhen zil,
wie ich Munsalvaesche mege gesehen,
und den grâl: daz ist noch ungeschehen. (441,10, 12-14)

Doch wenn er der Gralsbotin Cundrîe naheilen will in der Hoffnung dass sie zur Gralsburg reitet, so kann er auf der „ungeverte“ (442,28) keine Spur finden, worauf ein achselzuckender Kommentar des Erzählers folgt: „nu lât in rîten: war sol er?“ (443,5). Der Zweikampf mit einem der hütenden Gralsritter bringt ihn auch nicht näher zum Gral, und er muss sich stattdessen für ihn auf den weiterhin unbekanntem Weg durch den Wald machen:

dô reit er, ern wiste war,
sô daz diu Munsalvaescher schar
in mit strîte gar vermeit.
des grâles vremde was im leit. (445,27-30)

In einem „grôzen walt“ (446,9) trifft er am Karfreitag auf den pilgernden Ritter, der ihn auf die Unangemessenheit seiner Ausstattung in Anbetracht der „heileclichen tage“

(447,14) aufmerksam macht. Daraufhin äußert sich Parzival über seinen mangelnden Bezug zu jedwelcher Zeitberechnung:

hêr, ich erkenne sus noch sô
wie des jâres urhap gestet
oder wie der wochen zal gêt.
swie die tage sint genant,
daz ist mir allez unbekant. (447,20-24)

Diese Zeiteinteilung hat mit Arbeits-, Ruhe- und Feiertagen zu tun, alles Bezugspunkte zu Vorrichtungen und Glaubensakten, von denen er sich innerlich und äußerlich distanziert hat, da ihm diese keine Stützpunkte zum Ziel sein können, denn der einzige Feiertag kann nur der sein, an dem er zum Gral kommt. Auch nachdem er bei seinem Onkel Trevrizent die ganze Geschichte um den Gral und dabei den zweiten Teil der Anamnese durchmacht, in der er über seine Berufung innerhalb der Gralssippe erfährt und seinen Streit mit Gott abgelegt hat, erschließen sich ihm die Pfade nicht. Es ist ihm nur deutlicher geworden, an welchem Punkt seiner Entwicklung er sich befindet und dass er eine Art Durchgang durch die Menschheitsgeschichte (Schröder 1969: 83-102)⁹ im Kleinen gemacht hat.

Trevrizent und Sigune bieten in diesem Kontext das Bild einer Variante der „moniage“,¹⁰ eine selbstgewählte Ausschließung aus der Gesellschaft für eine parakirchliche („doch ich eine leie waere“; 462,11) „geistliche Existenz [welche] [...] offen zur Welt“ (Biesterfeldt 2004a: 225) bleibt und einen festen Platz im Liminalraum hat. Bei Wagners Gurnemanz ist hingegen dieser Rückzug in die Wildnis im 3. Aufzug eine Notlösung angesichts der tragischen Situation in der Gralsburg. Die Gralsritter oder die Knappen stehen ihrerseits Wache und lassen keine Durchfahrt möglich. Die ritterliche Gepflogenheit gilt bei Wolframs Schwellenhüter nicht mehr, wonach sie den Gegner auf seine Ergebenheit hin am Leben lassen könnten:

‘Du rite ein angestlîche vart,’
sprach der wirt, ‘durch warte wol bewart.
ieslîchiu sô besetzt ist
mit rotte, selten iemens list
in hilfet gein der reise:
er kêrte ie gein der vreise,
swer jenen her dâ zuo ze in reit.
si nement niemens sicherheit,
si wâgent ir leben gein jenes leben (492,1-9).

Doch sie sind vor dem Gesetz des Grales ohnmächtig, demzufolge der Berufene auf unbekanntem Wegen hergeleitet wird („dâ gênt unkunde wege“; 226,6), denn Parzival/Parsifal stößt auf die Gesellschaft der Gralsritter unversehends und ohne dass er jemanden auf seinem Weg trifft („nu kom ich âne strîten/ an den selben zîten/ geriten dâ der kûnec was“; 492,11-13). Wäre er nicht berufen, so würde ihm der Weg versperrt sein, wie es Parzival geschieht bevor er zu Trevrizent kommt. Die Auffindung der Burg selber wird nur vom Gralskönig, von Cundrîe bzw. von Gurnemanz ermöglicht („nun laß’ mich zum frommen Mahl dich geleiten“; 1. Aufz.). Ohne ihre Hilfe käme Parzival/Parsifal nicht dazu, die verborgenen Pfade zu finden.

Die Abgeschlossenheit der Burg und die Unerreichbarkeit auf bekannten Wegen¹¹ ist die Konkretisierung des Gedankens der „Unantastbarkeit gegen jegliche Entweihung oder Machtanmaßung“, aber auch der „Unstofflichkeit des in Frage

stehenden Sitzes oder Erbgutes“. Initiatorisch gesehen bedeutet das eine Aussonderung aus der „sinnenbedingten Körperwelt“ (Evola 1978: 143) mit Hinblick auf den inneren Weg und das Erlangen einer neuen und höheren geistigen Fähigkeit.

Parzival erschließt sich die Möglichkeit die Gralsburg zu erreichen indem er die Zügel seines Pferdes loslässt, und dies sowohl nach seiner ersten Schulung bei Gurnemanz, wo er in Gedanken an dessen Tochter Liâze dem Pferd freien Lauf gibt („swar sîn ors nu kêre,/ er enmag es vor jâmer niht enthaben,/ ez welle springen oder draben.“; 179,30-180,2; „vil ungevertes er dô reit“; 180,6), dann nach seinem Abschied von seiner Frau Condwiramurs („mit gewalt den zoum daz ros/ truog über ronon und durch daz mos:/ wande ez wîste niemens hant.“; 224,19-21), als auch nach seinem jahrelangen Umherirren, diesmal aber ausdrücklich sich auf Gottes Führung verlassend (vgl. OHLY 1995: 323-364, bes. 351ff und Blank 1999: 218):

Er sprach ‚ist gotes craft sô fier
daz si beidiu ors und tier
und die liute mac wîsen,
sîn craft will ich im prîsen.
mac gotes kunst die helfe hân,
diu wîse mir diz kastelân
daz waegest umb die reise mîn:
sô tuot sîn güete helfe schîn:
nu genc nâch der gotes kür.’
den zügel gein den ôren vür
er dem orse legte. (452,1-11)

Die transzendente Führung bringt eine neue Qualität des Wegweisens, die ob ihrer Richtigkeit nicht mit herkömmlichen Mitteln bewertet werden kann, denn sie entzieht sich den gesellschaftlichen Normen.

Gott selbst lenkt die Person und zwar so und dahin, wie es in seinem übergeordneten Heilsplan richtig ist. [...] Dabei sind die Wegstationen Spiegelungen eines personalen Innenraumes des Protagonisten, die dessen jeweiligen Status wie an einer Meßlatte [!] ablesen lassen (BLANK 1999: 216).¹²

Dadurch erfüllt er ohne es zu wissen das Gesetz des Grals, da er ohne Vorsatz zum Gral kommt, wie es Sigune verdeutlicht:

swer die suochet vlîzechlîche,
leider er entwint ir niht.
[...]
ez muoz unwizzende geschehen,
swer immer sol die burc gesehen (250,26-30).

Dieselbe Entsagung ist es, die Wagners Parsifal im 3. Aufzug ermöglicht, die Gralsburg wieder zu finden, eine Entsagung die Wagner auf den Speer bezieht, den er sich verbietet im Kampf um sein körperliches Wohl zu benützen. Hier gibt Wagner im Zeitraffertempo die selben Elemente der zielgerichteten Irrung wie bei Wolfram wieder: pfadlose Wege; nicht enden wollende Kämpfe; Verzweiflung; Bewahrung der Treue zum Ziel:

Doch – ach! –
den Weg des Heiles nie zu finden,
in pfadlosen Irren
jagt' ein wilder Fluch
mich umher: zahllose Nöthen,
Kämpfe und Streite
zwangen mich ab vom Pfade,
wähnt' ich ihn recht schon erkannt.
Da mußte Verzweiflung mich fassen,
das Heilthum heil mir zu bergen,
um das zu hüten, das zu wahren
ich Wunden jeder Wehr' mir gewann.
Denn nicht ihn selber
durft' ich führen im Streite;
unentweih't
führt' ich ihn mir zur Seite,
den ich nun heimgeleite,
der dort dir schimmert heil und hehr, –
des Grales heil'gen Speer. (3. Aufz.)

Dass die Entsagung auch den Fluch Kundrins löste, legt Wagner in einer Prosafassung des „Parsifal“ nahe:

»der Zauber, dem du erlagest, ist gebrochen, stark ist der Zauber des Begehrenden, doch stärker der des Entsagenden. Dank deinem Leiden: es machte mich zum Mitleidenden; danke du meiner Thorheit, durch die konnt' ich zum Wissen gelangen. Ich darf des Amtes walten, ich soll es, damit du erlöset seiest!« (WAGNER 2004: 6004)

Jedes Mal scheint Wolframs Parzival unvermittelt, in einem „wundersame[n] Eilritt“ (Blank 1999: 218) und unverzüglich („doch reit er wênec irre“; 180,15) sein ungeahntes Ziel zu erreichen, denn Wolfram führt keine weiteren Details der Reise an, außer der Beschreibung der unglaublichen Geschwindigkeit („uns tuot diu âventiure bekannt/ daz er bî dem tage reit,/ ein vogel hete es arbeit,/ solt erz allez hân ervlogen.“; 224,22-25; „er kom des âbents an einen sê“; 225,2) bzw. der Richtung („gein Fontân la salvâtsche ez gienc,/ dâ Orilus den eit enpfienç./ der kiusche Trevrizent dâ saz“; 452,13-15). Das zeugt davon, dass Parzival den Weg nicht kannte; aber auch, dass eine Zeiteinheit für die Reise nicht angegeben werden kann. Dies entspricht „mittelalterlichem Denken, das keine spatiale und temporale Trennung kennt, sondern Raum nur als Chronotopos wahrnimmt. Zeit ist Raum, Raum ist Zeit, beides ist Bewegung“ (Brinker-von der Heide 2005: 207).¹³ Obwohl eine unwahrscheinlich große Geschwindigkeit notwendig scheint, um den See des Fischerkönigs zu erreichen, wird darüber nicht weiter gesprochen.

Hier läßt sich Wolframs Umgang mit Märchenelementen im Umkreis der Gralburg beobachten: Der Märchentopos wird als Signal für das Publikum eingesetzt, daß es hier um ein Reich geht, das über die Realität hinausreicht. Gleichzeitig macht er klar, daß das Dargestellte auch nicht in Märchenvorstellungen aufgeht, sondern eine neue Qualität hat (Kordt 1997: 22).

Auch der Zugang von Wagners Parsifal durch den Wald zur Burg geschieht auf unbekanntem Wegen, denn er weiß nicht, wie er zu ihm kam („Gurnemanz: Wo bist du

her? Parsifal: Das weiß ich nicht. [...] Gurnemanz: Wer sandte dich dieses Wegs?/ Parzival: Ich weiß nicht.“; 1. Aufz.; „Gurnemanz: Ha! Welche Pfade fand er?“; 3. Aufz.) und mittels der Aufhebung der Trennung von Raum und Zeit, der beiden Kantischen *principia individuationis* („Parsifal: Ich schreite kaum,/ – doch wähn´ ich mich schon weit./ Gurnemanz: Du siehst mein Sohn,/ zum Raum wird hier die Zeit.“; 2. Aufz.). Cosima Wagner äußert sich darüber in ihrem Tagebuch:

R. hat seinen rhythmischen Kampf überstanden und sagt mir, wie er von der Arbeit kommt: ‚Ich habe heute einen philosophischen Satz komponiert; ›hier wird der Raum zur Zeit‹‘ (WAGNER 2004: 37313).¹⁴

P. Wapnewski verweist auf die Herkunft dieses Konzeptes aus Novalis´ Betrachtungen aus dem „Allgemeinen Brouillon“ (1798-1799): „Zeit und Raum entstehen zugleich und sind also wohl Eins, wie Subjekt und Objekt. Raum ist beharrliche Zeit – Zeit ist fließender, variabler Raum [...]“, mit der Fortsetzung: „Zeit ist *innrer Raum* – Raum ist *äußre Zeit*“ (Novalis 1993: 215), sowie aus den „Fragmenten und Studien“ (1799-1800): „Der Raum, als Niederschlag aus der Zeit – als notw[endige] Folge der Zeit“ (Schulz 1969: 489, 494, 529).¹⁵ Dafür, dass Wagner diese Idee absichtlich einführt, spricht die Tatsache, dass seine Formulierung hinweist auf den Prozess, in dem Parsifal „durch einen Verwandlungsvorgang seiner bisherigen Welt entrückt [wird], er wird exemt. Das Prinzip Reziprozität will die Aufhebung naturwissenschaftlich meßbaren und kontrollierbaren Kategorien darlegen, aus der Vermischung des einen und des anderen entsteht eine neue Raum-Zeit-Einheit, und innerhalb ihrer ist Parsifal nun einigermaßen extraterritorial und extratemporal“ (Wapnewski 1978: 212).¹⁶

Diese Aufgehobenheit aus dem Zeitgeschehen unterstreicht Wagner musikalisch:

Bereits von den ersten Takten an strahlt das Vorspiel eine außerordentliche Verinnerlichung aus; sie resultiert aus dem ruhigen, schwebend-immateriellen Wesen des ersten Themas, das durch langsame und unregelmäßige Synkopen geprägt wird (Drüner 1990: 82).¹⁷

Sowohl das Vorspiel als auch weite Strecken des ersten Teils werden in einer langsamen Tonfolge gespielt, wie das den Spielangaben zu entnehmen ist: „sehr langsam“, „sehr getragen“, „etwas gedehnt“ im Vorspiel; dann „das vorige Zeitmaass [sic!]: langsam“ (Wagner 1994: 2-8) am Anfang des ersten Aufzugs: „Das langsame Tempo verleugnet die Zeit als Medium des *principii individuationis*“ (Kienzle 1992: 76). Wagner wählt absichtlich diese Möglichkeit der Zeit- und Raumaufhebung, da er der Auffassung ist, dass es die eigentliche Funktion der Musik sei, die „Einheit der Dinge außerhalb von Raum und Zeit zu verkünden“ (Kienzle 1992: 76) und den Zuschauer in einen eigenen Klangraum eintauchen zu lassen. Tatsächlich beginnt der erste Aufzug mit einem Aufwachen aus dem Traum, sinnbildlich deutend auf den Übergang in eine utopische Welt:

Der Gesichtssinn soll durch den musikalischen Eindruck einer stillstehenden Zeit depotenziert werden, der Zuschauer wird im Sinne der von Wagner weiterentwickelten Traumtheorie Schopenhauers ‚hellsichtig‘ und erfährt das folgende Drama als den ‚allegorischen‘ Traum, der den musikalischen Gehalt durch Angleichung an die Erscheinungswelt erklärt. Wagner will den

Zuschauer damit zum aktiven Nachvollzug der Handlung befähigen (Kienzle 1992: 74).

Die Raumentfaltung auf der Bühne unter verändertem Vorzeichen wird weiterhin auf dem Weg zur Burg durch eine Bühnenbild dargestellt, das sich mit einer Geschwindigkeit bewegt, die größer ist als die des Schreitens der Protagonisten:¹⁸

Die offene Szenenverwandlung zum nächsten Bild, dem inneren des Gralstempels, war in ihrer Form etwas völlig Neues: Während Gurnemanz und Parsifal zu schreiten scheinen, lief in der Bayreuther Uraufführungsinszenierung eine Rollen-Wandeldekoration ab, die eine intensive Wirkung erbrachte. Die dazu gehörige Verwandlungsmusik nährt sich aus dem „Glocken-Motiv“, das in Verbindung mit dem Gralsmotiv ein unerschöpfliches Material zu symphonisch großangelegter, majestätischer Entwicklung abgibt (Drüner 1990: 101).

Dadurch entzieht sich das Zeitempfinden der (chrono)logischen Wahrnehmung und deutet auf eine transzendent erfassbare Logik, in der durchaus geistige Einwirkungen am Werk sind. Doch, wie im Traum, kann die Vermittlung der geistigen Inhalte nur durch Bilder geschehen, die der Träumende verstehen und deuten sollte. So wird auch Parsifal durch Räume geführt, trifft Menschen an und erlebt Seelenregungen, die ihm eine vorerst unverständliche Belehrung sind und auf die seine Initiation im nachhinein aufbaut.

[U]nter der Einwirkung der die Verwandlung begleitenden Musik, [!] sollten wir, wie in träumerischer Entrückung, eben nur unmerklich die »pfadlosen« Wege zur Gralsburg geleitet werden, womit zugleich die sagenhafte Unauffindbarkeit derselben für Unberufene in das Gebiet der dramatischen Vorstellung gezogen war (Wagner 2004: 5213).

Diese Idee findet sich „episodisch wieder in der magischen Verwandlung von Klingsors Garten, in der Beschwörung der Kundry, in der Erzählung von Parsifals Irrfahrten. Jedesmal sind Ort und Zeit durch einen osmotischen Vorgang miteinander Verknüpft, der sich an der Oberfläche der Handlung durch Hellsicht und Magie erklärt, [auf] einer tieferen Schicht aber die Definition des Dramas selbst ausmacht“ (Boulez 1990: 178).

Der Eintritt in die messbare Zeiteinteilung erfolgt wieder am Karfreitag sowohl bei Wolfram, als auch bei Wagner.¹⁹ Parzival erreicht nach seinen Wanderungen Trevrizent und erinnert sich, dass er aus dessen Höhle einen Speer mitgenommen hat, nur weiß er nicht mehr, wie lange das her ist. Als ihm der Einsiedler berechnet, dass „fünfthalp jâr unt drî tage“ (460,22) seit Parzivals erstem Besuch in Munsalwäsche vergangen seien, merkt er, dass er kein Gefühl für das äußere Fließen der Zeit gehabt hatte („alrêrst ich innen worden bin/ wie lange ich var wîselôs/ unt daz freuden helfe mich verkôs“; 460,28-30) und ganz ohne Führung im Bann des Gedankens an den Gral (und an seine Frau) ziellos umhergeschweift ist. Dieselbe Fokussierung zeigt auch Wagners Parsifal, als er sich wieder im Gralsgebiet auffindet:

Der Irrniß und der Leiden Pfade kam ich;
soll ich mich denen jetzt entwunden wâhnen,
da dieses Waldes Rauschen
wieder ich vernehme,
dich guten Alten neu begrüße?

Oder – irr' ich wieder?
Verwandelt dünkt mich Alles. (3. Aufz.)

Gurnemanz ist es hier, der ihn wie ein Hierophant aus diesem Zustand mit den Worten in das hic et nunc zurückholt:

O Herr! War es ein Fluch,
der dich vom rechten Pfad vertrieb,
so glaub', er ist gewichen.
Hier bist du; dieß [!] des Grals Gebiet,
dein' harret seine Ritterschaft. (3. Aufz.)

Dieselbe Rolle erfüllt ihrerseits Wolframs Cundrê, die mit ihrer zweiten Rede am Artushof autoritativ die Aktion der Instituierung ausführt:

ôwol dich, Gahmuretes sun!
Got will genâde an dir nu tuon. (781,3-4)

nu wis kiusche unt dâ bî vrô.
wol dich des hôhen teiles,
du crône menschen heiles!
daz epitaſjum ist gelesen:
du solt des grâles hêrre wesen. (781,12-16)

Dabei nennt sie ihm sogar die von ihm erwartete Handlung gegenüber Anfortas (die er inzwischen nur zu gut kennt), die dessen Genesung, Erlösung und zugleich die Instituierung Parzivals bedeutet:

waere dir niht mêr saelden kunt,
wan daz dîn wârhafter munt
den werden unt den süezen
mit rede nu sol grüezen:
den küneec Anfortas nu nert
dîns mundes vrâge, diu im wert
siufzebaeren jâmer grôz:
wâ wart an saelde ie dîn genoz? (781,23-30)

Die Instituierung ist sowohl bei der anfänglichen Verfluchung als auch bei der schließlichen Berufung zu vermerken, denn sie „est un acte de communication mais d'une espèce particulière : il *signifie* à quelqu'un son identité, mais au sens à la fois où il la lui exprime et la lui impose en l'exprimant à la face de tous (*katêgoresthai*, c'est, à l'origine, accuser publiquement) et en lui notifiant ainsi avec autorité ce qu'il est et ce qu'il a à être. Cela se voit bien dans l'injure, sorte de malédiction (*sacer* signifie aussi maudit) qui tente d'enfermer sa victime dans une accusation fonctionnant comme un destin“ (Bourdieu 1982: 60). Wagners Kundry zusammen mit Gurnemanz wirken erst andeutend dann bestätigend und bekräftigen die neue Stellung Parsifals, in die er sich nun selber auch mit seinem ganzen Wesen erkennt und mit innerer Gewissheit selber definiert:

GURNEMANZ
[...]
Die heil'ge Quelle selbst
erquicke uns'res Pilgers Bad.

Mir ahnt, ein hohes Werk
hat er noch heut' zu wirken,
zu walten eines heil'gen Amtes:
so sei er fleckenrein,
und langer Irrfahrt Staub
soll jetzt von ihm gewaschen sein.
[...]

PARSIFAL

(nimmt ihr [d.h. Kundry] das Fläschchen ab.)
Salbtest du mir auch die Füße,
das Haupt nun salbe Titurel's Genöß',
daß heute noch als König er mich grüße.

GURNEMANZ

(schüttelt das Fläschchen vollends auf Parsifal's Haupt aus, reibt dieses sanft,
und faltet dann die Hände darüber.)
So ward es uns verheißen,
so segne ich dein Haupt,
als König dich zu grüßen. (3. Aufz.)

Die Rolle der Gralsbotin Cundrîe/Kundry vollzieht sich wie ein Pendelschlag zwischen der Artus-/Klingsor- und der Gralswelt und implizit durch den Wald. Cundrîe ist ein widersprüchliches, „ubiquitär[es]“ (Wapnewski 1978: 238), hybrides²⁰ Geschöpf. Die Definierung ihrer Hybridität wäre mit J.J. Cohen:

[...] the hybrid conjoins differences without fully assimilating them. The hybrid is [...] difference and sameness in apparently impossible simultaneity (Cohen 2000: 85).²¹

Die für ihre Rolle notwendige Hybridität kommt durch mehrere Aspekte und Ebenen zum Tragen: die heterogenen Tierelemente ihres Körpers; die Bestandteile ihrer Kleidung und deren Kontrast zu ihrem Körper; „die Vereinigung männlicher und weiblicher Attribute“;²² ihre positiven und negativen Eigenschaften: „triuwe“ (318,9) und „fiere“ (319,2); ihr Zugang zu und ihre Autorität in verschiedenen Welten: Gralsgemeinschaft und Artuswelt, Burg und Klause, Okzident und Orient; sie schließt aus und integriert; sie nimmt Anteil an der Gralsgemeinschaft, doch gehört sie nicht zu den Berufenen (vgl. Ackermann 2009: 194f.). Sie lebt somit in einer pluridimensionalen Welt, die sich in dem Pendelschlag zwischen den Gebieten manifestiert und zugleich einen Einblick gibt über die Weise, in welcher der Gral wirkt.

Wolfram warnt vor ihrer ersten Ankunft, dass sie „vertobt“ (312,4) und eigentlich nicht zumutbar für eine respektable Geschichte sei, doch um der Wahrheit zu entsprechen, müsse er sie in ihrer vollen Entfaltung präsentieren:

hie kom von der ich sprechen wil, (312,2)

wê, waz solte ir komen dar?
si kom jedoch: daz muose et sîn.
Artûses her si brâhte pîn. (312,16-18)

mîn zuht durch wârheit missevuor,
daz ich sus muoz von vrouwen sagen:
kein andriu darf es von mir clagen. (313,26-28)

ob ichs iu tiuschen sagen sol,
mir tuont ir maere niht ze wol. (314,21-22)

Die Warnung und Entrüstung werden von Lob gefolgt, und somit wird ihr Bild und ihre Stelle innerhalb der Geschichte zurecht gerückt: „ein magt gein triuwen wol gelobt“ (312,3), „[d]iu maget witze rîche“ (313,1); doch ihre Wirkung auf die vornehme Gesellschaft deutet er negativ:

wan daz ir zuht was vertobt.
ir maere tet vil liuten leit. (312,3-5)

ir maere was ein brücke:
über vröude ez jamer truoc.
si zucte in schimpfes dâ genuoc. (313,14-16)

sus kom geriten in den rinc
trûrens urhap, vröuden twinc. (314,11-12)

Ihre modische Kleidung („daz war ein kappe wol gesniten/ al nâch der Franzoyser siten:/ drunde an ir lîb was pfelle guot./ von Lunders ein pfaewîn huot“; 313,7-10)²³ und ihr kostbar bezäumtes Reittier („ein mûl hôch als ein kastelân,/ val, und dennoch sus getân,/ nassnitec unt verbrant,/ als ungerschiu marc erkant.“ 312,7-10) werden durch die Beschreibung ihrer hohen Gelehrtheit unterbrochen und dann erst weiter geführt. Obwohl der Name der Reiterin genannt wird, erscheint ihr Bild nur dann vollständig, wenn im Kontrast zur vornehmen Kleidung ihr Kopf und ihre Hände beschrieben werden. Ein „kleines Bestiarium“ (Ulrich 2002: 212) drängt sich vor das innere Auge:

über dem huot ein zopf ir swanc
unz ûf den mûl: der was sô lanc,
swarz, herte und niht ze clâr,
linde als eins swînes rûckehâr.
si was genaset als ein hunt:
zwên ebers zene ir für den munt
giengen wol spannen lanc.
ietweder wintprâ sich dranc
mit zöpfen für die hârsnuor.[...]
Cundrîe truoc ôren als ein ber,
niht nâch friundes minne ger:
Rûch was ir antlütze erkant. (313,17-25; 313,29-314,1)

gevar als eines affen hût
truoc hende diz gaebe trût.
die nagele wâren nih ze lieht;
wan mir diu âventiure giht,
si stüenden als eins lewen clân. (314,5-9)

In ihrer Zusammenstellung erinnert sie an antike weibliche Gottheiten wie z.B. die babylonische Lamaschtú:²⁴

Furchtbar ist sie, ungestüm ist sie, sie ist eine Göttin, schrecklich ist sie wie ein Leopard, die Tochter Anûs. Ihre Füße sind diejenigen des (Vogels) Zu, ihre Hände sind schmutzig, ihr Gesicht ist das eines starken Löwen.“

„Furchtbar wild ist ihr Gemüt. [...] Grausam sind ihre Wirkungen. Wohin sie kommt, wo sie erscheint, bringt sie Übel und Zerstörungen (Hurwitz 1983: 29 und 24).²⁵

Ihr widersprüchliches Aussehen, welches trotz seiner außergewöhnlichen Eigenschaften in der Artusgesellschaft kein Aufsehen erregt (wohl dadurch, dass sie als Gralsbotin schon bekannt ist), bietet die Grundlage für die Problematisierung der „antike[n] Gleichung, innen wie außen“ (Gerok-Reiter 1996: 748-765)²⁶ in ihrer Ansprache und Anklage Parzivals:

gunêrt sî iwer liehter schîn
und iwer manlîchen lide.
het ich suone oder vride,
diu wærn iu beidiu tiure.
ich dunke iuch ungehiure,
und bin gehiurer doch dann ir.
[...]
groezer valsch nie wart bereit
deheinem alsô schoenem man (315,20-25; 316,18-19).

Sie weist dadurch das antike Modell der „Kalokagathia“ als „Korrespondenz moralischen Werts und körperlicher Wohlgestalt“ (Michel 1976: 89)²⁷ zurück und relativiert somit das gesamte Wertsystem der „ritterliche[n], arthurische[n] Identität an sich“ (Dallapiazza 2009: 124). Die Formulierung ihrer Aussage scheint regelrecht den Schriften des Kirchenvaters Augustinus entnommen zu sein, und zwar seiner Betrachtung der Dichotomie zwischen äußere Schönheit und innerem Falsch.²⁸

Geradeso wie einer, der zwar einen schönen Leib, aber eine hässliche Seele besitzt, deshalb mehr zu bedauern ist, als wenn er auch einen hässlichen Leib hätte, so sind auch jene, die etwas Falsches in beredter Form behandeln, mehr zu bedauern, als wenn sie es in unschönem Stil vorbrächten (AURELII AUGUSTINI, De Doctrina Christiana de Vera Religione, IV, xxviii, 61).²⁹

Die Widersprüchlichkeit der Situation scheint sich über den gesamten Artushof verbreitet zu haben, der nun unter dem trügenden Schein Parzivals leidet („dîn stîgender prîs nu sinket,/ din snelliu wirde hinket,/ dîn hôhez lop sich neiget,/ dîn prîs hât valsch erzeiget.”; 315,3-6). Cundrîe selber ist die Verkörperung dieser Ungleichheit, doch in umgekehrter Stellung, denn äußerlich ist sie hässlich, innerlich aber „gehiurer doch“ (316,25) als Parzival, da sie „ethische[] Integrität“ (Mielke 1992: 107) hat und somit „quer zur *courtoisen* Ordnung steht, in der eigentlich „die Korrelation schön und höfisch, häßlich und unhöfisch“ (Gerok-Reiter 1996: 756) gilt“ (Ackermann 2009: 186). Ihre Redefertigkeit („in dem munde niht diu lame:/ wand er geredet ir genuoc”; 312,28-29) und Polyglossie kontrastieren krass mit dem Schweigen Parzivals, welcher auch nicht auf ihre ironische Anfrage reagiert („hêr Parzivâl, wan sagt ir mir/ unt bescheidet mich einer maere” 315,26-27), und dem sie die unterschiedlichen Zeichen, die er auf der Gralsburg wahrgenommen hatte, als ebensovielen verpassten Möglichkeiten zur Erlösung von Anfortas und zur Erlangung der Königswürde vorzeigt und entschlüsselt („iu gap iedoch der wirt ein swert,/ des iuwer wirde wart nie wert:/ da erwarb iu swîgen sünden zil.”; 316,21-23), denn Parzival kann sie offensichtlich noch nicht begreifen. Dadurch erweist sie sich als Botin der Gralswelt, in der die Zeichen auch einen

übergeordneten Sinn haben können,³⁰ als „Vertreterin seiner Ordnung [...] als Botschafterin [...] der Sprache selbst“ (Ackermann 2009: 187).

In ihrer Funktion als Botschafterin hat sie Kenntnis von der gesamten Gralsgemeinschaft, sogar von Parzivals heidnischem Bruder Feirefiz, den sie recht bald in ihrer „clage[]“ (318,10) am Artushof erwähnt, indem sie Parzivals Versagen mit der „manheit“ (317,6) seines Bruder vergleicht. Durch ihre erste und zweite autoritative Botschaft, in der sie erwähnt, dass Gahmuret einen zweiten Sohn hat bzw. dass Parzival verheiratet ist und zwei Söhne hat, liefert sie wichtige Informationen im Zuge der Konstituierung der genealogischen Strukturen und von Parzivals Identität. Zudem spornt sie die arturische Ritterschaft an, „ellen prîses“ (318,14) und „hôte[...] minne“ (318,15) zu erwerben, und die vier Königinnen und vierhundert edlen Jungfrauen zu erlösen, die auf Clinschors „Schasteil marveile“ (318,19) gefangen sind. Diese Königinnen besucht sie selber und bringt dabei der Königin Arnîve („diu wîse“; 574,5) die Heilkunst bei („Cundrîe la surziere/ ruochet mich sô dicke sehen:/ swaz von erzênê mac geschehen,/ des tuot si mich gewaltec wol“; 579.24-27). Sie trägt aus der Gralsgemeinschaft Botschaften zum befreundeten Burggrafen von Karcobra („Cundrî la surzier wart genomen / zuo dirre botscheft dan“ 821,16-17) und Nachrichten zurück über den Tod der orientalischen Königin Secundille nach der Fahrt von Feirefiz und Repanse de Schoye („Cundrî dâ grôziu maere bevant:/ boten wâr nâch dem here komen,/ Secundillen het der tôt genommen“; 822,18-20), oder dem Artushof über das Versagen Parzivals, als „Instanz, die allein solche Verstöße zu ahnden befugt ist“ (Müller 2010: 234). Wir wissen von ihr, dass sie „alle samztage naht“ (438,3) Sigune Speisen vom Gral bringt, ein Dienst, den sie fürsorglich und konsequent durchführt. Sie zeigt Interesse nicht nur für die zum Gral gehörenden Menschen, ohne „der reise pîn“ (318,23) zu beachten und ohne ihre Kräfte zu schonen.

Cundrîes Rolle im Verlauf der Erzählung ist mitunter die eines Katalysators, ein „Zwischenweg“ den sie exemplarisch begeht: sie hat zwar Zugang zu beiden Welten, doch sie gehört ihnen im Grunde genommen nicht ganz zu: Zum Gral wurde sie nicht berufen, ist aber sehr wohl als Getaufte zu betrachten, denn sie trägt das Zeichen der Taube³¹ auf ihrem Mantel („des grâles insigel“; 792,28) (vgl. Deinert 1960: 112ff) und dient Anfortas als „Geschenk“ der Königin Secundille. Dadurch hat sie die nötige Distanz, ohne gegen die „triuwe“ zum Körper der Sippe zu verstoßen,³² um Parzival auf seinem Durchgang durch den singulären Weg zu seiner Identitätsstiftung, durch das „Vakuum der verwirrten Identitätslosigkeit“ (Steinwachs 2007: 115) zur erneuerten Integration zu bewegen, um die Identifikation mit seiner neuen Rolle in der qualitativ neuen Gralsgemeinschaft zu erlangen. Das erteilt ihr zuzüglich eine integrierende Funktion, die sich auch auf sozialer und gesellschaftlicher Ebene durch ihren zweiten Auftritt erweitert, als sie Parzival zum Gralskönig beruft und die „Zusammenführung von Sippenmitgliedern“ (Böhland 2001: 55) informativ und performativ bewirkt. Sie ist diejenige, die Parzival und Feirefiz ohne Schaden zum Gral bringen kann („der selben rotte meister sprach,/ dô er vil turteltûben sach/ gleston ab Cundrîen wât,/ unser sorge ein ende hat [...] habt stille: uns naehet vröude grôz.“; 792,25-8; 793,2) und die Auseinandersetzung mit den Gralsrittern direkt verhindert („Cundrîe in mit dem zoume vienc,/daz sîner tjost dâ niht ergienc.“ 793,7-8).

Ihre besondere Autorität in all diesen Situationen erhält sie durch die Zugehörigkeit zum Gralskreis und durch ihre Kenntnisse in den *septem artes liberales*:

der meide ir kunst des verjach,
alle sprâche sî wol sprach,

latîn, heidensch, franzoys.
si was der witze curtoys,
d̄ialetike und j̄eometrî:
ir wâren ouch die liste bî
von astronomîe. [...]
surziere was ir zuoname (312,19-27).

Ihre hohen Kenntnisse in der Astronomie zeigt sie nicht nur durch die Aufzählung der Gestirne in ihrem Gespräch mit Feirefiz, sondern in der Deutung derselben als hohe himmlische Zeichen für die Berufung Parzivals zum höchsten Dienst:

si sprac ,nu pr̄ieve, Parzival.
der h̄ohste pl̄ânête Zvâl,
und der snelle Almustrî,
Almaret, [und] der liehte Samsi,
erzeigent saelekeit an dir.
der vünfte heizet Alligafir,
unde der sehste Alkitêr,
und uns der naehste Alkamêr.
ich enspriche ez niht ûz eime troum:
die sint des firmamentes zoum,
die enthalden sîne snelheit:
ir crieic gein sîme loufte ie streit. (782,5-16)

Die initiatorischen Erkenntnisse, die in ihrem Wissen um die Art der Herrschaft Parzivals und die Ausmaße seines Vergehens verborgen liegen, sind diejenigen, die ihr im Gegenzug die Verzweiflung darüber und über ihre eigene Ohnmacht einflößen.³³

Cundrîe was selbe sorgens pfant.
al weinde si die hende want,
daz manec zaher den andern sluoc:
gr̄oz j̄âmer si ûz ir ougen truoc.
die maget lêrte ir triuwe
wol clagen ir herzen riuwe. (318,5-10)

Für eine Frau sind ihre Kenntnisse, soweit sie über Grundkenntnisse im Bereich von Fremdsprachen und Heilkünsten³⁴ hinaus gehen, ungewöhnlich, doch für heidnische Frauen in der Literatur der Zeit (wegen ihrer vorgegebenen exotischen Stellung) weniger problematisch.

Im Falle Cundries könnte die Funktion des Häßlichen [...] darin bestehen, gelehrtes Wissen als etwas nicht-weibliches zu klassifizieren und damit auszugrenzen oder, anders gesagt, die angebliche Unvereinbarkeit von Intellektualität und Weiblichkeit zu illustrieren und so ein Cliché zu prägen, das auch in der heutigen Zeit gelegentlich noch wirksam ist (Kasten 1991: 257).³⁵

Sie ist nicht in der Gralsburg anwesend, jedenfalls nicht bei den Zeremonien. Dadurch unterstreicht Wolfram wiederum die Spaltung im Frauenbild der Zeit: die erhabene innere und äußere Schönheit der Repanse de Schoye hat nichts zu tun mit der tierisch-magischen Hybridität der Zauberin.³⁶

Ihre Herkunft wird uns innerhalb der Episode mit Malcreatiure erklärt und deutet auf eine Abstammung aus der adamischen Sippschaft, die in einer Art zweitem

Sündenfall ungehorsam gegenüber Gott gezeigt hat. Wolfram erwähnt die Geschichte der Adamstöchter,³⁷ die ihr Vater „vil würze“ (518,18) meiden hieß („die menschen vruht verkêrten/ unt sîn geslâhte unêrten“; 518,19-20), die aber dessen Bitte („mîniu lieben kint,/ nu sît an saelekeit niht blint.“; 518,23-24) nicht Folge leisteten. Dieser Zusammenhang wird durch die altjüdische Ätiologie aus dem Henochbuch erläutert, in der von einer Schar von 200 Engeln berichtet wird, die vom Himmel auf die Erde herabstiegen und anfangen, Frauen über Geheimnisse³⁸ der göttlichen Welt zu belehren und sie unter anderem über magische Kräuter zu unterrichten,³⁹ deren Gebrauch offensichtlich solche Missgeburten bewirkte. In Indien und im Reich der Königin Secundille scheinen sich sehr viele solcher Geschöpfe zu befinden („bî dem wazzer Ganjas/ ime lant ze Trîbalibôt/ wahsens liute alsus durch nôt“; 517,28-30; „von alter dar der liute vil/ mit verkêrtem antlûzes zil:/ si truogen vremdiu wilden mâl.“; 519,7-9), deren Existenz Wolfram unter anderem⁴⁰ auch den Briefen des Priesterkönigs Johannes⁴¹ entnehmen konnte.

Cundrî [...] lässt sich – da Wolfram sie von Adams Sippe abstammen und seinem genealogischen Denken gemäss auch mit Malcrêatiure verschwistert sein lässt – auf diese Weise zwanglos als symbolisch für den Prozess der Wiedervereinigung der ganzen *menscheit* verstehen (Michel 1976: 67).

Die Freiheit und Mobilität, all diesen Rollen nachzugehen, kommt Cundrîe dadurch zu, dass sie sich durch ihre unschöne Gestalt der Minne entzieht („nâch ir minne was selten tjost getân“; 314,10). Obwohl Wolfram oft auf ihre Jungfräulichkeit hindeutet und sie als „magt“ (312,3), „juncvrouwe“ (312,6) und „meide“ (312,19) bezeichnet, erwähnt er wiederholt die Ungleichheit mit der Schönheit und der vermittelnden Haltung edler Frauen.

Dieser Mangel an friedentiftender Wirkung ihres Äußeren dürfte auch ein Grund dafür sein, daß Cundrîe vor der Gralsberufung Artus und Parzival zunächst mit verhülltem Antlitz um Gnade und Anhörung bittet (Böhland 2001: 54).⁴²

Als Folge ihrer körperlich bedingten Freiheit von Minne muss sie keine herrschaftspolitische Bindungsverpflichtungen eingehen und ist auch nicht der Gefahr ausgesetzt, während ihrer Reisen gefangen genommen oder bedroht zu werden und reist mit einer Unbekümmertheit die nicht einmal Männern zugesprochen war. Sie kann die Gralsburg, „dessen Abschottung ja gerade der Verhinderung unerwünschter *minne*-Bindungen gilt“ (Böhland 2001: 52), im Unterschied zu den Gralsdienerinnen verlassen ohne sich dabei auf Kämpfe einzulassen, „also in das entscheidende Medium männlich-adliger Kommunikation, durch das Machtverhältnisse abgesteckt und Bindungen gestiftet wie auch aufgelöst werden“ (Böhland 2001: 52), wie weitere Gralsritter oder vielleicht ihr Bruder Malcrêatiure.⁴³ Sie wirkt daher relativ selbständig, integrierend und fähig, die Erlösung des Gralskönigs in Gang zu bringen.

Dem gegenüber steht Wagners Kundry, die unter dem Vorzeichen ihrer eigenen notwendigen Erlösung steht. Ihre ebenso für den Verlauf des Dramas notwendige Hybridität entsteht im wesentlichen durch: die vielschichtige „Verschmelzung“ unterschiedlicher Frauenbilder Wolframs in diese eine Person des Wagnerschen Bühnenweihfestspiels, sowie die dadurch resultierenden Widersprüche und ihre innerhalb unterschiedlicher Zeitabläufe zugeordnete Persönlichkeit; durch die Brüche in der Linearität ihrer Handlungen innerhalb des Geschehens: als Dienerin des Guten und

des Bösen sowie durch die mangelnde Zugehörigkeit zu irgendeiner der „zwei Welten“: Gralsburg und Zauberreich.

Kundry, Dienerin des Grals, *Höllenrose* und büßende Magdalena, ist die komplizierteste und widerspruchsvollste Gestalt in Wagners Dramen, eine Gestalt, die zu psychoanalytischer Deutung herausfordert. Sie ist die Orgeluse des Wolframschen Epos, aber auch die Herodias der christlichen Legende, die Versucherin Johannes des Täufers, und sie gleicht Ahasver, der den leidenden Christus verhöhnte und dazu verurteilt ist, auf der Suche nach Verzeihung endlos umherzuirren (Dahlhaus 1988: 151).

Wagner geht es um die „Aufhebung der als unvollkommen ja unbrauchbar erkannten vorgegebenen Fabel, das heißt ihrer episch-additiven Struktur“ (Wapnewski 1978: 231) und die Ersetzung durch eine dramatische Person mittels der Verschmelzung der Frauenbilder seines „plots“. Kundry verhält sich Parsifal gegenüber mütterlich („Sie beut´ dir heut´ als Muttersegens letzten Gruß/ der Liebe – ersten Kuß.“; 2. Aufz.); sie enthüllt ihm seine Herkunft wie einst seine Kusine Sigune („Den Vaterlosen gebar die Mutter,/ als im Kampf erschlagen Gamuret“. 1. Aufz.; „Dich nannt´ ich , thör´ger Reiner / ›Fal parsifal, – / Dich, reinen Thoren ›Parsifal.<“; „Dir ihn zu künden harrt ich deiner hier:/ Was zog dich her, wenn nicht der Kunde Wunsch?“; 2. Aufz.); sie ist Botin des Grals aus eigenen Beweggründen („Übt sie nun Buß´ in solchen Thaten,/ die uns Ritterschaft zum Heil gerathen,/ gut thut sie dann ganz sicherlich,/ dienet uns, und hilft auch sich.“; 1. Aufz.), doch genau wie Cundrîe hat sie nicht das Recht, sich zur Gralsgemeinschaft zu zählen und in der Gralsburg zu bleiben, denn am Ende, da sie endlich in der Gralsburg ist und den Gral als Erlöste, Getaufte sehen darf und kann, haucht sie ihre Seele aus. Sie ist im ersten Aufzug „wild und grauenhaft“ anzusehen, ohne dass man an ihr eigentliche „Züge des Alters“ wahrnimmt, wie Wagner in seinen nacherzählenden Eintragungen vermerkt:

[S]ie hat bald bleiche, bald sonnenverbrannte Hautfarbe; ihr schwarzes Haar hängt ihr lang und wild herab: manchmal flicht sie es in wunderlichen Flechten zusammen; stets sieht man sie nur in ihrem dunkelrothen Gewande, welches sie mit einem wunderlichen Gürtel aus Schlangenhäuten aufschürzt (Wagner 2004: 5979).

Er nennt sie auch: „wunderbar weltdämonisches Weib“ (Wagner 2004: 14241), erinnernd an eine Frauengestalt, eine Art „femme fatale“, die in der Literatur der Zeit kursierte,⁴⁴ und schon bei Goethe⁴⁵ in der mystischen, zauberischen Region der Frauenbilder der Walpurgisnacht ihren Platz nahm: es ist Lilith (vgl. Wapnewski 1978: 240), die erste Frau Adams, „das Urbild weiblich-numinoser Potenz“ (Schaup 1994: 52), deren Ursprung wir in den jüdischen Schöpfungslegenden finden.

Als der Herr Adam erschaffen hatte, sprach er: Es ist nicht gut, daß der Mensch allein sei. Und er schuf ein Weib aus der Erde, aus der auch Adam gebildet war, und hieß ihren Namen Lilit. Alsbald hatten die beiden Streit miteinander, und Lilit sprach: Bist doch nur meinesgleichen, beide sind wir von der Erde genommen! [...] Wie nun Lilit sah, daß kein Friede war, sprach sie den wahrhaften Namen des Gottes aus und flog davon in die Lüfte (Bin Gorion 1962: 82).

Dieses Bild hat mit der Zeit Verwandlungen erfahren: von einer allwissenden, allmächtigen, „furchtbaren Mutter-Göttin“ (Hurwitz 1983: 19), einer „kreatürlich[en]

und geschwisterlich[en]“ (Schaup 1994: 55) weiblichen Figur, verwandelte es sich „[s]pätstens seit der talmudisch-rabinischen und der griechisch-byzantinischen Tradition“ (Hurwitz 1983: 19) in den eines Wesens mit hauptsächlich zwei Aspekten: einerseits die wilde Verführerin, eine mit sexueller Macht begabte Gestalt, welche als Sukkubus mit wilden, aufgelösten rötlich-schwarzen Haaren und entblößten Brüsten den Männern erscheint, und andererseits die Dämonin, die den gebärenden Frauen und den Neugeborenen feindlich gegenüber steht, wie die Legende „Lilith – die erste Eva“ überliefert:

Laßt ab von mir, wißt ihr nicht, daß ich nicht umsonst erschaffen bin und daß es meine Bestimmung ist, Säuglinge zu verderben; [...] Auch nahm sie auf sich, daß täglich hundert ihrer eigenen Kinder sterben sollten. [...] Die Lilit aber begibt sich um Mitternacht nach der großen schrecklichen Wüste; dort fängt sie an zu heulen, und mit ihr zusammen heulen in der Nacht vierhundertachtzig Fürsten (Hurwitz1983: 83ff).

Dieses Bild findet sich wieder in Kundrys Aufschreien und ihrem krampfhaften Lachen, in ihrem unheimlich wirkenden, tiefgründigen Wesen, mit Kenntnissen der Zaubermacht („Eine Heidin ist´s, ein Zauberweib!“; 1. Aufz.), deren Eigenwille sie unantastbar auf der sozialen Ebene macht und bei den jungen Gralsknappen Abscheu bewirkt wie vor einem „wildes Thier“:

DRITTER KNAPPE:
He! Du da! –
Was liegst du dort wie ein wildes Thier?
KUNDRY:
Sind die Thiere hier nicht heilig?
DRITTER KNAPPE:
Ja! Doch ob heilig du,
das wissen wir grad´ noch nicht. (1. Aufz.)

Als tierisch instinktiv erscheint ihre Reaktion, wie Wagner das schon 1860 in einem Brief andeutete: „ihr Auge scheint immer den rechten [sic!] zu suchen, – sie täuschte sich schon – fand ihn aber nicht. Aber was sie sucht, das weiß sie eben nicht: es ist nur Instinct“ (Wagner 2004: 15923). Sie übergibt hastig die Salbe („Hier nimm du! – Balsam!“; 1. Aufz.), antwortet mit scharfem Blick und rauher Stimme unmittelbar auf Parsifals Erscheinen und auch auf seine Not („Kundry ist hastig an einen Waldquell gesprungen“; 1. Aufz.), nachdem er sie fast erwürgt hätte.

Als Mittlerin zwischen zwei Welten erscheint sie den Knappen in ihrer „schizoiden Existenz“ (Wapnewski 1978: 233) als nicht vertrauenswürdig („Mit ihrem Zaubersafte, wahn ich, / wird sie den Meister vollends verderben.“; 1. Aufzug), und nur der weise Gurnemanz scheint um ihr karmisch bedingtes Dasein zu wissen und behandelt sie integrierend und neutralisierend (vgl. Williams 2001: 20):

Ja, eine Verwünschte mag sie sein:
hier lebt sie heut´, –
vielleicht erneu´ t,
zu büßen Schuld aus früher´m Leben,
die dorten ihr noch nicht vergeben.
Übt sie nun Buß´ in solchen Thaten,
die uns Ritterschaft zum Heil gerathen,
gut thut sie dann ganz sicherlich,

dienet uns, und hilft auch sich. (1. Aufz.)

Sie vollzieht ihre Rolle als Botin mit derselben Unermüdlichkeit wie Wolframs Cundrîe: sie wirkt als „rastlos scheue Magd“, „wilde Reiterin“ (1. Aufz.), die mit Treue dient und die Botschaften ausführt.

Wann Alles rathlos steht,
wie kämpfenden Brüdern in fernste Länder
Kunde sei zu entsenden,
und kaum ihr nur wißt, wohin? –
Wer, ehe ihr euch nur besinnt,
stürmt und fliegt da hin und zurück,
der Botschaft pflegend mit Treu' und Glück? [...]
Doch wann's in Gefahr der Hilfe gilt,
der Eifer führt sie schier durch die Luft,
die nie euch dann zum Danke ruft. (1. Aufz.)

Nicht die Suche nach Dankbarkeit bewegt sie, auch wäre ihr nicht mit Dankbarkeit gedankt, sondern nur mit dem Erlöschen ihrer nicht enden wollenden Sehnsucht.

Diese führt sie im zweiten Aufzug in der Welt Klingsors durch mehrere magische Hypostasen mit Ursprung in den Wolframschen Figuren der zweiten Cundrîe von zarter Schönheit, einer der Schwester des Gawan, gefangen auf der Burg Clinschors und der Orgeluse, in deren Minnedienst Anfortas mit dem gralsuchenden Heiden kämpfte und seine Wunde empfing. Wagner verbindet offensichtlich die Aspekte der Gefangenschaft Cundrîes und der bedingungslosen vertraglichen Unterwerfung Orgeluses gegenüber Clinschor, auch wenn er in seinen autobiographischen Schriften und Briefen nichts davon erwähnt. Wapnewski meint dazu:

Drei Haupteigentümlichkeiten der Kundry Wagners sind drei Haupteigentümlichkeiten der Orgeluse Wolframs:

1. Sie war die Minnedame des Amfortas.
2. Nur ein Mann hat in der Geschichte ihrer Amouren ihren Reizen widerstanden: Parzival.
3. Und endlich: Sie fürchtet Klingsor und ist vertraglich in seinem Machtbereich angesiedelt (Wolfram 617,1ff).

Es ist ebenso folgerichtig wie staunenswert, daß Wagner diese Frau, die aller Brillanz zum Trotz bei Wolfram letztlich marginal ist, in ihrer dramaturgischen Essenz und Verwendbarkeit erkannt und sie durch die Verschmelzung mit der Gralsbotin zu einem Wesen zwischen zwei Welten gemacht hat, dämonisch durch ihre Anziehungskraft, anziehend durch ihre Dämonie, verdammt und dadurch Verdammnis weitergebend (Wapnewski 1978: 236).⁴⁶

Eine erste mögliche Beziehung zum Erlösungsmotiv taucht hier auf, eine Widerspiegelung des Pendelschlags der Wolframschen „surzière“ von der Gralsburg zu den Frauen auf Clinschors „Schastel marveile“ wo sie heilkundig hilft, im Gegensatz zu Wagners Kundry, die ihre Kenntnisse nur der Gralsgemeinschaft zur Verfügung stellt, aber sehr wohl im Bann des Zauberers bleibt. Bei Wagner findet sich die Rachsucht der Wolframschen Orgeluse nach der Ermordung ihres Geliebten Cidegast durch Gramoflanz und ihrer eigenen Entführung durch diesen – Motivation zur andauernden Verführung und Verspottung aller ihr begegnenden Ritter – wieder in der

kontinuierlichen Wanderung Kundrys, die wie ein weiblicher Ahasverus angesichts ihrer Verfehlung gegenüber dem gekreuzigten Christus umherzieht.

Ich sah Ihn – Ihn –
und – lachte ...
da traf mich sein Blick. –
Nun such ich ihn von Welt zu Welt,
ihm wieder zu begegnen:
In höchster Noth –
wähn´ ich sein Auge schon nah´,
den Blick schon auf mir ruh´n: –
da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder, –
ein Sünder sinkt mir in die Arme! [...]
Den ich ersehnt in Todesschmachten,
den ich erkannt, den blöd´ Verlachten,
laß mich an seinem Busen weinen,
nur eine Stunde dir vereinen,
und, ob mich Gott und Welt verstöß´t!
in dir entsündig´t sein und erlös´t! (2. Aufz.)

Diese Ahasverische Wanderung geht durch mehrere Leben hindurch, eine Anspielung auf den buddhistischen Reinkarnationsgedanken.⁴⁷ Wagner schreibt darüber, Kundry sei „dazu verdammt, in neuen Gestalten das Leiden der Liebesverführung über die Männer zu bringen; Erlösung, Auflösung, gänzlich Erlöschen ist ihr nur verheißen, wenn einst ein reinster, blühendster Mann ihrer machtvollsten Verführung widerstehen würde“ (Wagner 2004: 5989f). Der Zauberer Klingsor weiß um ihre sündenhaften Inkarnationen und instrumentalisiert diese für seine Zwecke, indem er Kundry aus ihrer katatonischen Lage mit Hilfe aller ihrer vorherigen Namen heraufbeschwört:

Herauf, herauf, zu mir!
Dein Meister ruft dich, Namenlose,
Urteufelin! Höllenrose!
Herodias warst du, und was noch?
Gundryggia dort, Kundry hier!
Hieher! Hieher denn, Kundry!
Dein Meister ruft; herauf! (2. Aufz.)

Winterbourne betrachtet seine Beschwörung als eine umgekehrte Exorzierung,⁴⁸ da er die Namen unbedingt benötigt, aber nicht zur Austreibung des Geistes sondern zum Hervorrufen in der Manifestation. Die Kenntnis ihrer Namen könnte auch von Bedeutung für den eigenen Schutz des Zauberers sein⁴⁹ („Kundry:/ Aus welcher Macht?/ Klingsor:/ Ha! Weil einzig an mir/ deine Macht – nichts vermag.“ 2. Aufz.) in Anbetracht seiner mangelnden Keuschheit. So ist vielleicht auch die „Namenlose“ zu verstehen, eine Überbietung der möglichen Namen, die sie in ihren unzähligen Leben gehabt haben muss. Die Figur der „Gundryggia“ liest Wagner als „Strickerin des Krieges“ (Wagner 1976: 1037),⁵⁰ aus der Reihe der skandinavischen⁵¹ männerfeindlichen Walkyrien heraus. Die „Urteufelin“ und „Höllense“ sieht Wapnewski aus den 1852 erschienenen „Fleurs du Mal“, dem Gedicht „Der Besessene“ des Baudelaire inspiriert, zusammen mit der Johannes dem Täufer feindlich gesinnten Herodias.

And all of them – except, of course, “Nameless” – tell us that what we are dealing with is some kind of anti-Christian netherworld, where these characters are connected by the fact that they are unlikely to be in the control of any mundane source and their actions have spoken of sexual and female power beyond the control of any priesthood (Winterbourne 2003: 65).

Die Interferenz zwischen den beiden Welten, der des Grales und jener des Zauberers, ist durch ihre Anfälligkeit gegenüber magischer Einwirkungen gegeben. Gurnemanz ist derjenige der diesen Zusammenhang aufzeigt („Ja, wann sie oft uns lange ferne blieb,/ dann brach ein Unglück wohl herein.“; 1. Aufz.) und die Vermutung aufstellt, dass sie in einer ungeklärten Verbindung steht mit diesen Situationen. Darauf deuten auch ihre übergangslose Ermattung und der Fall in einen unerwünschten Schlaf.

Schlafen! – Oh, daß mich keiner wecke!
(Scheu auffahrend.)
Nein! Nicht schlafen! – Grausen faßt[!] mich!
(Nach einem dumpfen Schrei verfällt sie in heftiges Zittern; dann läßt sie die Arme matt sinken, neigt das Haupt tief, und schwankt matt weiter.)
Machtlose Wehr! Die Zeit ist da.
Schlafen – schlafen –: ich muß. [!] (1. Aufz.)

Als solcher erscheint auch ihr unerwünschtes Aufwachen im Zauberreich („Man hört sie einen gräßlichen Schrei ausstoßen, wie eine aus tiefstem Schläfe aufgeschreckte Halbwache.“; 2. Aufz.), dessen Verbindung mit dem Einschlafen Klingsor mit dessen erste Worte im dritten Aufzug herstellt:

Die Zeit ist da.
Schon lockt mein Zauberschloß [!] den Thoren,
den, kindisch jauchzend, fern ich nahen seh'. –
Im Todesschläfe hält der Fluch sie fest,
der ich den Krampf zu lösen weiß. –
Auf denn! An's Werk! (3. Aufz.)

Die ironischen Fragen des Zauberers zeigen sein Wissen um den Ort ihres Aufenthalts vor der Beschwörung zu seinen Diensten:

Sag' wo trieb'st du dich wieder umher?
Pfui! Dort, bei dem Ritter-Gesipp',
wo wie ein Vieh du dich halten läßt?
Gefällt's dir bei mir nicht besser?
Als ihren Meister du mir gefangen –
ha ha! den reinen Hüter des Gral's, –
was jagte dich da wieder fort? (2. Aufz.)

Sie kommt taumelnd und stammelnd wieder zu sich („[...] rauh und abgebrochen, wie im Versuche, wieder Sprache zu gewinnen.) / Ach! - Ach!/ Tiefe Nacht -/ Wahnsinn! - Oh! - Wuth! -/ Oh! Jammer! -/ Schlaf - Schlaf -/ tiefer Schlaf! - Tod!“; 2. Aufz.) und bäumt sich gegen ihre Instrumentalisierung auf („Ich - will nicht! - Oh! - Oh!“; 2. Aufz.), ein Gefühl, das „einer modernen Reflexion und Distanz zur eigenen Natur“ (Mertens 1986, 54) entspringt. Auf der einen Seite des Berges⁵² bleibt ihr Körper starr liegen, auf der anderen bekommt ihre Seele eine andere leibliche Hülle,

verführerisch und schön, ganz im Sinne der Aufgabe des „instrumentum diaboli“. Von diesem Verlagern ihrer Seele zeigt sie Kenntnis im Gespräch mit Parsifal:

PARSIFAL:
Entblühtest du auch diesem Blumenhaine?
KUNDRY:
Nein, Parsifal, du thör'ger Reiner!
Fern – fern ist meine Heimath!
daß du mich fändest, weilte ich nur hier.
Von weither kam ich, wo ich viel ersah'. (2. Aufz.)

Zurück versetzt in das Gralsgebiet wird sie später von Gurnemanz geweckt, der ihr dumpfes Stöhnen in der Dornenhecke vernimmt.

GURNEMANZ:
Von dorthen kam das Stöhnen. –
So jammervoll klagt kein Wild,
und gewiß gar nicht am heiligsten Morgen heut'. –
Mich dünkt, ich kenne diesen Klageruf?
(Ein dumpfes Stöhnen, wie von einer im tiefen Schläfe durch Träume
Geängstigten, wird vernommen - Gurnemanz schreitet entschlossen einer
Dornenhecke auf der Seite zu: diese ist gänzlich überwachsen; er reißt mit
Gewalt das Gestrüpp auseinander: dann hält er plötzlich an.)
Ha! Sie - wieder da?
Das winterlich rauhe Gedörn'
hielt sie verdeckt: wie lang' schon?
Auf! – Kundry! – Auf!
Der Winter floh, und Lenz ist da!
Erwach', erwache dem Lenz!
kalt – und starr! –
Dießmal hielt' ich sie wohl für todt: -
doch war's ihr Stöhnen, was ich vernahm!
(Er zieht Kundry, ganz erstarrt und leblos, aus dem Gebüsch hervor, trägt sie
auf einen nahen Rasenhügel, reibt ihr stark die Hände und Schläfe, haucht sie
an, und bemüht sich in Allem, um die Erstarrung weichen zu machen.
Endlich erwacht sie. Sie ist, gänzlich wie im ersten Aufzuge, im wilden
Gewande der Gralsbotin: nur ist ihre Gesichtsfarbe bleicher, aus Miene und
Haltung ist die Wildheit gewichen. – Sie starrt lange Gurnemanz an. Dann
erhebt sie sich, ordnet sich Kleidung und Haar, und geht sofort wie eine
Magd an die Bedienung.) (3. Aufz.)

Dieses fast unpersönliche Eintauchen in die beiden Rollen wirkt relativierend auf „die furchtbare Eindeutigkeit solcher Zugehörigkeiten“ (Wapnewski 1978: 233), denn nicht mit Absicht dient sie sowohl dem Guten als auch dem Bösen, jedenfalls nicht bis vor ihrer Erlösung und endgültigem Aufenthalt im Gralsgebiet.

Bei ihrem aufgezwungenen Erwachen im Reich des Klingsor zeigt Kundry Hoffnung auf Erlösung („Oh, ewiger Schlaf,/ einziges Heil,/ wie, - wie dich gewinnen?“; 3. Aufz) und zugleich Aufbäumen dagegen⁵³ (KLINGSOR./ Ha! Wer dir trotzte, lös'te dich frei:/ versuch's mit dem Knaben, der nah't!/
KUNDRY./ Ich - will nicht!“; 3. Aufz.), bewirkt durch den Bann des Zauberers. Wagner selber graute es vor der musikalischen Schilderung dieser Szene, denn „hier sind zwei Welten mit sich im Kampfe um die letzte Erlösung“ (Wagner 2004: 27705-6). Es steht Klingsors Konzept der scheinbaren Erlösung, ausgespielt in der zauberischen, verführerischen Macht der Liebe Sehnsucht Kundrys, dem Konzept Parsifals für eine Erlösung durch Entsagung

und bewusstem, wahrnehmendem, wissendem Erkennen gegenüber. Ihr Kuss bewirkt diese letzte Verwandlung in Parsifal:

KUNDRY:
So war es mein Kuß,
der Welt-hellsichtig dich machte?
Mein volles Liebes-Umfangen
läßt dich dann Gottheit erlangen!
Die Welt erlöse, ist dieß dein Amt: –
schuf dich zum Gott die Stunde,
für sie lasse mich ewig verdammt,
nie heile mir die Wunde.
PARSIFAL:
Erlösung, Frevlerin, biet' ich auch dir. (2. Aufz.)

In der Spannung zwischen den beiden Bühnenfiguren stellt sich letztendlich die Frage: Wer erlöst wen? Parsifal kommt zur Welthellsichtigkeit und das führt ihn zum „Quietiv“⁵⁴ allen und jeden Wollens. Dadurch erhebt er sich über das Karmische⁵⁵ der Begegnung mit Kundry und wirkt dementsprechend erlösend auch für sie. Sie ist befreit von ihrem Wahn durch die Erkenntnis Parsifals, der bewusst aus dem Sog des treibenden Willens ausgetreten ist. Was bleibt, ist, mit Schopenhauers Worten: „jener Friede, der höher ist als alle Vernunft, jene gänzliche Meeresstille des Gemüts, jene tiefe Ruhe, unerschütterliche Zuversicht und Heiterkeit, deren bloßer Abglanz im Antlitz, wie ihn Raffael und Corregio dargestellt haben, ein ganzes und sicheres Evangelium ist: nur die Erkenntnis ist geblieben, der Wille ist verschwunden“ (Lütkehaus 2001: 522). Widerspiegelnd erkennt Kundry ihre Befreiung und erlebt sie wesenhaft nachahmend mit.

Wagner sah Kundry hier in der Rolle der verführerischen Venus,⁵⁶ auf die er schon im „Tannhäuser“ Bezug genommen hatte: „sie wird nicht zum Instrument der Liebe, sondern sie macht Liebe zu ihrem Instrument“ (Wapnewski 1978: 230). Es ist eine Venus Cybele, die nur der chthonischen, sinnlichen Region der Liebe gehört, unter Ausschließung der Venus Urania, Vertreterin der höheren geistigen Liebe, ein weiteres Merkmal der historischen Wandlung der altentümlichen Götter, die in dem Übergang zum Christentum ihre Funktion ablegen mussten und dämonisiert auf einer niederen Stufe zu wirken bestimmt wurden, zugleich die Stellung der liebenden Frau unter das Stigma der Sünde stellend.⁵⁷

Venus-Eva dient aber zugleich der Erlösung des Helden aus seiner Einfältigkeit, der sie im Gegenzug durch seine Verweigerung gegenüber ihrer Liebe erlöst, wie ihr der Zaubermeister andeutete („Ha! Wer dir trotzte, lös'te dich frei“; 2. Aufz.). Doch im Bann der Zaubermacht lässt sie ihn nicht gewähren und verflucht ihn:

Und flöh'st du von hier, und fändest
alle Wege der Welt,
den Weg, den du such'st,
dess' Pfade sollst du nicht finden!
Denn Pfad und Wege,
die mir dich entführen,
so verwünsch' ich sie dir:
Irre! Irre, –
mir so vertraut –
dich Weih' ich ihm zum Geleit'! (2. Aufzug).

Sie wiederholt dadurch den Impuls der Zauberin Cundrîe aus der ersten Szene am Artushof, nach deren Verfluchen Parzival jahrelang umherirrt, bis er wiederum zum Gral berufen wird. Diese Berufung vollzieht zwar bei Wagner nicht Kundry, doch der Übergang zur Würde des Gralskönigs ist wiederum durch sie gekennzeichnet; im dritten Aufzug wäscht und salbt sie seine Füße wie die biblische Maria,⁵⁸ bevor Gurnemanz ihm als König das Haupt salbt. Somit markiert Kundry den Übergang von einem Zustand zum anderen: Sie ist diejenige, die ihn im Zauberreich verabschiedete, sie ist auch diejenige, die ihn im Gralsgebiet mit Gurnemanz empfängt und dafür die Taufe als Zeichen der Einreihung in die höhere Ordnung bekommt. Es ist bemerkenswert, dass ihre Christianisierung nicht auf Anfrage geschieht, nicht einmal als nebensächliches Mittel zur Erfüllung eines ersten Wunsches wie bei Wolframs Feirefiz. Parsifal schöpft laut Wagners Bühnenangaben, „unvermerkt Wasser aus der Quelle, neigt sich zu der vor ihm noch knienden Kundry, und netzt ihr das Haupt“ mit den Worten: „Mein erstes Amt verricht' ich so:-/ die Taufe nimm,/ und glaub' an den Erlöser!“ (3. Aufz.). Weinend nimmt sie diese Gabe des nun gesalbten Gralskönigs wie ein Zeichen der Gnade Gottes an, und lässt auch seinen sanften, „elementaren“ (Mahnkopf 1999: 118) Stirnkuss über sich ergehen. Zusammen mit Parsifal, als dessen weibliche Begleiterin, schreitet sie in einem symbolschweren Übergang zur Gralsburg, doch nur in ihrer, nun bewussten, dienenden Funktion, so wie es ihre einzigen zwei Worte im dritten Aufzug auch zeigen („Dienen. Dienen!“).

Dieses Sich-Auflösen im Dienen ist für Wagner das wichtigste Bild, das Kundry vermittelt. Dadurch entspricht sie vollends seinen Konzepten des „Weibes der Zukunft“ und der „Weiblichkeit“. Diese laufen Wagner zufolge nicht etwa auf die Unterstellung hinaus, dass die Frau sich dem Mann gesellschaftlich unterworfen zeigen sollte, sondern verweisen auf eine geistig-seelische Ebene, wo sich im Bereich des Reinmenschlichen Prozesse des ewig Männlichen und ewig Weiblichen entfalten. In seinen ästhetischen Betrachtungen des dichterischen Prozesses schildert er figurativ das Weibliche als das Hingebungsvolle, Selbstlose des Seelischen und das Männliche als das Egoistische, Selbstbezogene des Verstandes. Die dichterische Erhebung geschieht aus dem Gefühl zum Verstand, welcher sich nur durch die bildhafte Phantasie dem Inneren, also der Seele des Mitmenschen, mitteilen kann, denn Bilder sind die Sprache der Seele. Die Bewegung aber – vom Verstand durch das im Bilde Ausgesprochene bis zum anderen Inneren – geschieht wiederum durch einen inneren Reiz.

Dieser Reiz ist die Einwirkung des »ewig Weiblichen«, die den egoistischen männlichen Verstand aus sich herauslockt, und selbst nur dadurch möglich ist, daß das Weibliche das sich Verwandte in ihm anregt: das, wodurch der Verstand dem Gefühle aber verwandt ist, ist das Reinmenschliche, das, was das Wesen der menschlichen Gattung, als solcher, ausmacht. An diesem Reinmenschlichen nährt sich das Männliche wie das Weibliche, das durch die Liebe verbunden erst Mensch ist (Wagner 2004: 1759).

Die Liebe ist eine fast übersinnliche Kategorie bei Wagner, die sich nur dann erfüllen lässt, wenn das Männliche und das Weibliche aufgehört haben das zu sein, was ihre Eigenheit ausmacht, beziehungsweise aufgehört haben, sich von einander angezogen zu fühlen und sich im Sog der Beziehung zu vermählen. In Parsifals Begleitung auf dem Weg zur Gralsburg spiegelt sich diese Art der Vereinigung mit Kundry „als Inbegriff dessen, was Frau überhaupt sein kann“ (Mahnkopf 1999: 118), denn beide sind zusammen, aber nur im Dienen für eine höhere Instanz („Parsifal

ergreift feierlich den Speer und folgt mit Kundry langsam dem geleitenden Gurnemanz.“; 3. Aufz.). Unter diesem Zeichen steht auch ihr Tod, denn sie darf den Gral sehen, doch sie „sinkt, mit dem Blicke zu ihm auf, langsam vor Parsifal entseelt zu Boden.“ (3. Aufz.) Dadurch rückt Kundrys Bild wieder in die Nähe der weiblich-numinosen Gestalt und bringt Wagners philosophisches Konzept konkret auf die Bühne. Sie versöhnt die Hypostasen ihrer Hybris und bietet eine mögliche Lösung auch für die Dichotomie zwischen Männlich und Weiblich.

Bibliographie

- ACKERMANN, Christiane. *Im Spannungsfeld von Ich und Körper. Subjektivität im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach und im „Frauendienst“ Ulrichs von Liechtenstein*. Köln u.a.: Böhlau Verl, 2009.
- AHN, Gregor. Grenzgängerkonzepte in der Religionsgeschichte. Von Engeln, Dämonen, Götterboten und anderen Mittlerwesen. In: AHN, Gregor/ DIETRICH, Manfred (Hg.). *Engel und Dämonen. Theologische, Anthropologische und Religionsgeschichtliche Aspekte des Guten und Bösen*, Forschungen zur Anthropologie und Religionsgeschichte (FARG) Bd. 29. Münster: Ugarit Verl., 1997, S. 1-48.
- AURELIUS AUGUSTINI. 'De Doctrina Christiana de Vera Religione', IV, xxviii, 61, in *Corpus Christianorum, Series Latina* (Bd. 32), Aurelii Augustini Opera, IV, 1. Turnhout: Usines Brepols, 1962.
- BACHMANN-MEDICK, Doris. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 3., neubearb. Aufl. Reinbek bei Hamburg: rowohlt enzyklopädie im Rowohlt Taschenbuch Verl., 2006.
- BACHTIN, Michael M. Raum und Zeit im Roman. *Kunst und Literatur* (22), 1974, S. 1161-1191.
- BACHTIN, Michael M. *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Frankfurt am Main: Fischer, 1989.
- BENZING, Tobias. Ritual und Sakrament. Liminalität bei Victor Turner. In: KLINGER, Elmar (Hg.). *Würzburger Studien zur Fundamentaltheologie*. F. am Main: Peter Lang, 2007.
- BERTAUS, Karl. Regina Lactans. Versuch über den dichterischen Ursprung der Pietà bei Wolfram von Eschenbach'. In: ders., *Wolfram von Eschenbach. Neun Versuche über Subjektivität und Ursprünglichkeit in der Geschichte*. München: C.H. Beck, 1983, S. 259-285.
- BIESTERFELDT, Corinna. Das Schlußkonzept *moniage* in mittelhochdeutscher Epik als Ja zu Gott und der Welt. *Wolfram-Studien* XVIII, 2004a, S. 211-232.
- BIESTERFELDT, Corinna. *Moniage – der Rückzug aus der Welt als Erzählschluß. Untersuchungen zu „Kaiserchronik“, „König Rother“, „Orendel“, „Barlaam und Josaphat“, „Prosa-Lancelot“*. Stuttgart: Hirzel, 2004b.
- BIN GORION, Micha Josef (Hg.). 'Lilit'. In: *Die Sagen der Juden*. Frankfurt a.M.: Insel-Verl, 1962.
- BLANK, Walter. 'Determination oder Ordo? Parzivals Weg durch die Instanzen'. In: KECK, Anna (Hg.). *Ze hove und an der strâzen. Die deutsche Literatur des Mittelalters und ihr ‚Sitz im Leben‘*. Festschrift für Volker Schupp. Stuttgart/Leipzig: Hirzel, 1999.

- BOULEZ, Pierre. 'Wege zu Parsifal'. In: DRÜNER, Ulrich (Hg.). *Parsifal. Libretto mit musikalischer und literarischer Analyse, Dokumentationen zu Entstehung und Rezeption, Kommentaren, Diskographie, Aufführungstabellen, Bibliographie und Zeittafeln*. München: PremOp, 1990.
- BOURDIEU, Pierre. Les rites comme actes d'institution', in: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Bd. 43, 1982, doi: 10.3406/arss.1982.2159; http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1982_num_43_1_2159, S. 58-63. Letzter Zugang: 05/03/2011.
- BÖHLAND, Dorothea. Zur Cundrie-Figur in Wolframs Parzival. In: GAEBEL, Ulrike/KARTSCHOKE, Erika (Hg.). *Böse Frauen – Gute Frauen. Darstellungskonventionen in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*. Literatur – Imagination – Realität. Anglistische, germanistische, romanistische Studien, Bd. 28. Trier: Wissensch. Verl., 2001, S. 45-58.
- BRALL, Helmut. Imaginationen des Fremden. Zu Formen und Dynamik kultureller Identitätsfindung in der höfischen Dichtung. In: KAISER, Gert (Hg.). *An den Grenzen höfischer Kultur: Anfechtungen der Lebensordnung in der deutschen Erzähldichtung des hohen Mittelalters*, Forschung zur Geschichte der deutschen Literatur (12), München: Fink, 1991, S. 115-165.
- BREYER, Ralph. Cundrī, die Gralsbotin? *Zeitschrift für Germanistik*, N.F. 1, 1996, S. 61-75.
- BRINKER-VON DER HEIDE, Claudia. Zwischenräume: Zur Konstruktion und Funktion des handlungslosen Raums. In: VAVRA, Elisabeth (Hg.). *Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter*. Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes, Krems, 24.-26. März 2003. Berlin: Akademie Verl., 2005, S. 203-214.
- BROWN, Arthur C. L. *The Origin of the Grail Legend*, Cambridge Massachussets: Harvard Univ. Press, 1943.
- BUMKE, Joachim. *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter*, 12. Aufl. München: Dt. Taschenbuch-Verl., 2008.
- BUTLER, Judith. *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford: Stanford Univ. Press., 1997.
- BUTLER, Judith. *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin: Berlin Verl., 1998.
- CHAILLEY, Jacques. *Parsifal de Richard Wagner, opéra initiatique*. Buchet/Castel 1978.
- CHAILLEY, Jacques. Wagner et l'ésotérisme du Graal', wiederabg. *Obliques*. Sondernummer, 4. Quartal, 1979.
- COHEN, Jeffrey Jerome. Hybrids, Monsters, Borderlands: The Bodies of Gerald of Wales. In: ders. *The postcolonial Middle Ages*. New York: St. Martin's Press, 2000, S. 85-104.
- DALLAPIAZZA, Michael. *Wolfram von Eschenbach: Parzival*. Klassiker Lektüren Bd. 12. Berlin: Erich Schmid Verl., 2009.
- DEINERT, Wilhelm. *Ritter und Kosmos im Parzival. Eine Untersuchung der Sternkunde Wolframs von Eschenbach*, Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters (Band 2), München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandl., 1960.
- DE TORRO, Alfonso. Jenseits von Postmoderne und Postkolonialität. Materialien zu einem Modell der Hybridität und des Körpers als transrelationalem, transversalem

- und transmedialem Wissenschaftskonzepts. In: HAMANN, Christof/ SIEBER, Cornelia (Hg.). *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*, Hildesheim u.a.: Georg Olms, 2002, S. 15-52.
- Die frühmittelhochdeutsche Wiener Genesis*. Kritische Ausg. mit einem einl. Kommentar von Kathryn Smits. *Philologische Studien und Quellen* (59), Berlin, 1972, S. 648-660.
- DRÜNER, Ulrich. Analyse. Das Vorspiel zu ‚Parsifal‘. In: DRÜNER, Ulrich (Hg.). *Parsifal. Libretto mit musikalischer und literarischer Analyse, Dokumentationen zu Entstehung und Rezeption, Kommentaren, Diskographie, Aufführungstabellen, Bibliographie und Zeittafeln*, Taufkirchen bei München: PremOp-Verl., 1990.
- DUBIEL, Jochen. *Dialektik der postkolonialen Hybridität. Die intrakulturelle Überwindung des kolonialen Blicks in der Literatur*, Bielefeld: Aisthesis Verl., 2007.
- EIKELMANN, Manfred. Schanpffanzun. Zur Entstehung einer offenen Erzählwelt im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach. *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* (125), 1996, S. 245 – 263.
- ELIADE, Mircea. *Das Mysterium der Wiedergeburt. Versuch über einige Initiationstypen*. 1958 ersch. unter dem Titel: *Birth and Rebirth*, aus dem Engl. übers. von Eva Moldenhauer, 1. Aufl. der dt. Übers. Frankfurt a. M.: Insel Verl., 1988.
- ERNST, Ulrich. Neue Perspektiven zum Parzival Wolfram von Eschenbachs. Angelologie im Spannungsfeld von Origenismus und Orthodoxie. *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung*. Zeitschrift des Mediävistenverbandes. Band 11, Heft 1, 2006, S. 86-109.
- EVOLA, Julius. *Das Mysterium des Grals*. Schwarzenburg: Ansata-Verlag, 1978.
- FIERZ-MONNIER, Antoinette. *Initiation und Wandlung. Zur Geschichte des altfranzösischen Romans im zwölften Jahrhundert von Chrétien de Troyes zu Renaut de Beaujeu*, Diss. Univ. Zürich. Zürich: Buchdruckerei Schwarzenbach, 1951.
- FRIEDRICH, Sven (Hg.). *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*. CD-ROM Directmedia Publishing GmbH Berlin, 2004.
- GALLAIS, Pierre. *Perceval et l'initiation. Essais sur le dernier roman de Chrétien de Troyes ses correspondances „orientales“ et sa signification anthropologique*, Les éditions du Sirac à Paris, 1972.
- GARUTI, Giovanni. Artikel ‚Kalokagathia‘. *Enciclopedia Filosofica*. Venedig/Rom, 1957.
- GEROK-REITER, Annette. Auf der Suche nach der Individualität in der Literatur des Mittelalters. In: AERTSEN, Jan A./ SPEER, Andreas (Hg.). *Individuum und Individualität im Mittelalter*. Berlin, New York: De Gruyter, 1996, S. 748-765.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust. Erster Teil*. In GAIER, Ulrich (Hg.). *Faust-Dichtungen*, Band I, Texte, Stuttgart: Philipp Reclam, 1999, S.177f.
- GRÜNKORN, Gertrud. *Die Fiktionalität des höfischen Romans um 1200*. *Philologische Studien und Quellen* (129). Berlin: Erich Schmidt, 1994.
- HARTMANN, Heiko. Heraldische Motive und ihre narrative Funktion in den Werken Wolframs von Eschenbach. *Wolfram-Studien XVII*, 2002, S. 157-181.
- HASKINS, Susan. *Die Jüngerin. Maria Magdalena und die Unterdrückung der Frau in der Kirche*. Übers. von Xenia Osthelder und Bernd Rullkötter. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verl., 1994.

- HASSAUER, Friederike. *Santiago. Schrift, Körper, Raum, Reise. Eine medienhistorische Rekonstruktion*. München: Fink, 1993.
- HEIDLAUF, Felix (Hg.). *Lucidarius*. Aus der Berliner Handschrift. Dublin, Zürich: Weidmann, 1970. S. 12, 22-32.
- HURWITZ, Sigmund. *Lilith – die erste Eva. Eine Studie über dunkle Aspekte des Weiblichen*, 2. Aufl., Zürich: Daimon, 1983.
- JAUSS, Hans Robert. Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Häßlichen. In: ders. (Hg.). *Die nicht mehr schönen Künste*. Poetik und Hermeneutik III. München: Fink, 1968, S. 143-168.
- KASTEN, Ingrid. Häßliche Frauen in der Literatur des Mittelalters. In: LUNDT, Bea (Hg.). *Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter. Fragen, Quellen, Antworten*. München: Fink, 1991, S. 255-276.
- KIENZLE, Ulrike. Das Vorspiel: ein Initiationsritus. In: KIENZLE, Ulrike. *Das Weltüberwindungswerk. Wagners 'Parsifal' - ein szenisch-musikalisches Gleichnis der Philosophie Arthur Schopenhauers*, Turnauer Schriften zum Musiktheater, Bd. 12. Laaber: Laaber Verl, 1992, S. 70-76.
- KORDT, Christa-Maria. *Parzival in Munsalvaesche. Kommentar zum Buch V/I von Wolframs 'Parzival' (224,1-248,30)*. Herne: Verl. für Wissensch. u. Kunst, 1997.
- LINDEN, Sandra. Spielleiter hinter den Kulissen? Die Gawanfigur in Wolframs von Eschenbach ‚Parzival‘. In: VOLLMANN PROFE, Gisela u.a. *Impulse und Resonanzen. Tübinger mediävistische Beiträge zum 80. Geburtstag von Walter Haug*. Tübingen: Max Niemeyer, 2007, S. 151-166.
- LÜTKEHAUS, Lüdger (Hg.). *Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. I, 4. Aufl. München: Dt. Taschenbuch Verl., 2001.
- MAHNKOPF, Claus-Steffen. Tristanstudien. Der Schluß des Parsifal: Erlösung im Klang. In: ders. (Hg.). *Richard Wagner – Konstrukteur der Moderne*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1999, S. 118-128.
- MAIER-EROMS, Verena Eleonore. „Heldentum“ und „Weiblichkeit“ im Mittelalter und in der Neuzeit. Am Beispiel von Wolframs *Parzival*, Gottfrieds *Tristan* und Richard Wagners Musikdramen. Diss. Regensburg, 2007. In: <http://www.opus-bayern.de/uni-regensburg/volltexte/2007/887/pdf/Heldentum.pdf>. Letzter Zugang: 05/03/2011.
- MARROU, Henri Irénée. *Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum*, Freiburg/Br, 1957.
- MERTENS, Volker. Richard Wagner und das Mittelalter. In: MÜLLER Ulrich/WAPNEWSKI, Peter (Hg.) *Richard-Wagner-Handbuch. Unter Mitarbeit zahlreicher Fachwissenschaftler*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1986, S. 19-59.
- MESLIN, Michel. L'herméneutique des rituels d'initiation. In: RIES, Julien (Hg.). *Les rites d'initiation*. Actes du colloque de Liège det de Louvain-la-Neuve. Homo Religiosus 13. Centre d'Histoire des Religions Louvain-la-Neuve, 1986.
- MICHEL, Paul. „Formosa Deformitas“. Bewältigungsformen des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur. Bonn: Bouvier Verl. Herbert Grundmann, 1976.
- MIELKE, Andreas. *Nigra sum et formosa. Afrikanerinnen in der deutschen Literatur des Mittelalters. Texte und Kontexte zum Bild des Afrikaners in der literarischen Imagologie*, Stuttgart: Helfant Edition, 1992.
- MOHR, Wolfgang. Parzival und Gawan. *Euphorion „Heidelberg“* (52), 1958, S. 1-22.
- MOHR, Wolfgang. Parzival und Gawan. In: RUPP, Heinz (Hg.). *Wolfram von Eschenbach*. Wege der Forschung 57. Darmstadt: Wiss. Buchges, 1966.

- MÜLLER, Jan-Dirk. *Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik*. Tübingen: Niemeyer, 2007.
- MÜLLER, Jan-Dirk (Hg.). *Kleine Katastrophen. Zum Verhältnis von Fehltritt und Sanktion in der höfischen Literatur des deutschen Mittelalters*. Mediävistische Kulturwissenschaft. Ausgewählte Studien. Berlin, New York: De Gruyter, 2010.
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Das Allgemeine Brouillon. Materialien zur Enzyklopädistik 1789/99*. Philosophische Bibl. Bd. 450. Hamburg: Felix Meiner Verl., 1993. Vierte Gruppe, Nr. 991.
- OHLY, Friedrich. Die Pferde im ‚Parzival‘ Wolframs von Eschenbach. In: RUBERG, Uwe (Hg.). *Friedrich Ohly, Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung*. Stuttgart, Leipzig: Hirzel, 1995, S. 323-364.
- RESSLER, Paul (Hg.). *Henochbuch oder Erster Henoch. Der erste Teil: Das Engelsbuch 6-36*, Altjüdisches Schrifttum ausserhalb der Bibel. 2. Aufl., Heidelberg: F.H. Kerle Verl., 1966.
- RUSS, Anja. *Kindheit und Adoleszenz in den deutschen Parzival- und Lanzelot-Romanen. Hohes und spätes Mittelalter*. Stuttgart: Hirzel, 2000.
- SANS, Edouard. Die Botschaft des Parsifal oder Von der Erlösung zur Regeneration. Parsifal als Initiationswerk? In: DRÜNER, Ulrich (Hg.). *Parsifal. Libretto mit musikalischer und literarischer Analyse, Dokumentationen zu Entstehung und Rezeption, Kommentaren, Diskographie, Aufführungstabellen, Bibliographie und Zeittafeln*. Taufkirchen bei München: PremOp-Verl., 1990.
- SCHAUP, Susanne. *Sophia. Das Weibliche in Gott*. München: Kösel, 1994.
- SCHIRNDING, Albert von. *Welthellsichtigkeit – Wagners ‚Parsifal‘ im Licht von Schopenhauers Mitleidsethik*, Edition Villa Concordia, Bamberger Punkte, Heft 7, Bamberg: Verl. Fränkischer Tag, 2002.
- SCHRÖDER, Walter Johannes. Die Parzival-Gestalt Wolframs von Eschenbach. In: SCHÄFER, Albert (Hg.). *Das Menschenbild in der Dichtung*. München: Beck, 1969, S. 83-102.
- SCHULZ, Gerhard (Hg.). *Novalis Werke*. In: Beck´s kommentierte Klassiker. München: Beck, 1969.
- SEIBERT, Jutta. Spalte ‚Kreuzabnahme‘. In: SEIBERT, Jutta (Hg.). *Lexikon christlicher Kunst. Themen – Gestalten – Symbole*, Freiburg i. Br.: Herderbücherei, 1980, S.183f.
- SEIBERT, Jutta. Spalte ‚Beweinung Christi‘ In: SEIBERT, Jutta (Hg.). *Lexikon christlicher Kunst. Themen – Gestalten – Symbole*, Freiburg i. Br.: Herderbücherei, 1980, S. 57ff.
- STEINWACHS, Franz. „mit dir selben hâstu hie gestritn“. *Das Figuren-Ich zwischen poetischer Konstruktion und innerer Selbstwerdung. Überlegungen zum Individuum und Individuellen im „Parzival“ des Wolfram von Eschenbach*, Berlin: Wissensch. Verl., 2007.
- VAN GENNEP, Arnold. *Übergangsriten*. Frankfurt/New York: Campus, 1999.
- WAGNER, Cosima. *Die Tagebücher. Eintragung vom 14. März 1877*, ediert und kommentiert von Martin Gregor Dellin und Dietrich Mack, Bd. I. München: Piper, 1976, S. 1869-1877.
- WAGNER, Cosima. Die Tagebücher: Band II. In: FRIEDRICH, Sven (Hg.). *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*. CD-ROM Directmedia Publishing GmbH Berlin, 2004.

- WAGNER, Richard. Brief an Mathilde von Wesendonck, Venedig, Dezember 1858. In: FRIEDRICH, Sven (Hg.). *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*. CD-ROM Directmedia Publishing GmbH Berlin, 2004.
- WAGNER, Richard. Briefe an König Ludwig II. In: FRIEDRICH, Sven (Hg.). *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*. CD-ROM Directmedia Publishing GmbH Berlin, 2004.
- WAGNER, Richard. *Mein Leben: Dritter Teil: 1850-1861; 'Sämtliche Briefe: Bd. 12: Briefe des Jahres 1860*. In: FRIEDRICH, Sven (Hg.). *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*. CD-ROM Directmedia Publishing GmbH Berlin, 2004.
- WAGNER, Richard 2004. Oper und Drama. Zweiter und Dritter Teil. Zweiter Teil. Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst VI. In: FRIEDRICH, Sven (Hg.). *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*. CD-ROM Directmedia Publishing GmbH Berlin, 2004.
- WAGNER, Richard. *Parsifal. Klavierauszug*, Budapest: Könemann Music, 1994.
- WAGNER, Richard. Parzival. 27. August-30. August 1865. In: FRIEDRICH, Sven (Hg.). *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*. CD-ROM Directmedia Publishing GmbH Berlin, 2004.
- WAGNER, Richard. Sämtliche Schriften und Dichtungen. 11. Band. In: FRIEDRICH, Sven (Hg.). *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*. CD-ROM Directmedia Publishing GmbH Berlin, 2004.
- WAPNEWSKI, Peter. *Der Traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden*. München: C.H. Beck, 1978.
- WIEST-KELLNER, Ursula. Art. ‚Liminalität‘. In: NÜNNING, Ansgar (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 3. aktualis. u erw. Ausgabe. Stuttgart/Weimar: Verl. J.B. Metzler, 2004, S. 423-424.
- WILLIAMS, Simon J.C. From Wolfram to Wagner and Beyond. Sexuality, Freedom and the Avoidance of Tragedy in *Parsifal*. *Arthuriana* 11 (1), 2001, S. 11-29.
- WINKLER, Hans Alexander. *Salomo und Karina. Eine orientalische Legende von der Bezwingung einer Kindbettdämonin durch einen heiligen Helden*. Stuttgart, 1931.
- WINTERBOURNE, Anthony. *A Pagan Spoiled: Sex and Character in Wagner's Parsifal*, Fairleigh Dickinson Univ. Press, 2003.
- WOLFRAM VON ESCHENBACH. *Parzival*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Lachmann. Übers. und Nachw. Wolfgang Spiewok. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007.
- WULF, Christoph/ ZIRFAS, Jörg. Performative Welten. Einführung in die historischen, systematischen und methodischen Dimensionen des Rituals. In: dies. (Hg.). *Die Kultur des Rituals. Inszenierungen. Praktiken. Symbole*. München: Wilhelm Fink Verl., 2004.

ANMERKUNGEN

¹ Alle folgenden Zitate aus: ESCHENBACH, Wolfram von. *Parzival*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Karl Lachmann. Übers. und Nachw. Wolfgang Spiewok. Stuttgart: Philipp Reclam, 2007. Alle folgenden Zitate aus: WAGNER, Richard. *Parsifal*. In: SVEN, Friedrich (Hg.). *Richard Wagner, Werke Schriften und Briefe*. Zehnter Band, S. 5243-5329 (vgl. Wagner-SuD Bd. 10, S. 324-375). Digitale Bibliothek Band 107, Berlin: Directmedia 2004.

² Butler (1997) bezeichnet sie als „interpellation“, „Anrufung“ und Bourdieu (1982) gibt ihr die Funktion der „Attribuierung“ innerhalb von „identifikatorische[n] Rituale[n]“ die „erzeugen, was sie bezeichnen, indem sie Menschen zu einem Können auffordern, das sie noch nicht zu leisten imstande sind und diese als diejenigen anerkennen, die sie erst noch werden sollen.“ Wulf/Zirfas 2004: 20f. Vgl. dazu Butler 1997: 5; dies. 1998: 10; Bourdieu 1982: 58-63.

³ Vgl. dazu auch: Gallais 1972; Fierz-Monnier 1951; Chailley 1978; Ders. 1979; Sans 1990.

⁴ Im Gegensatz zu der Erziehung, wo es um einen Prozess, ein „Ziehen“ aus einem vorgegebenen Etwas in ein Weiteres das für alle sichtbar ist und als „gut“ oder „schlecht“ beurteilt werden kann. Vgl. dazu Gallais 1972: 26ff.

⁵ Dem gegenüber scheint Gawain mit seiner Parallelhandlung die Funktion zu haben spiegelbildlich aufzuzeigen, dass es sich um eine Initiation Parzivals handelt, auch wenn (oder eben weil) es sich bei seinem Ziel nur um die Minne Orgeluses handelt. Obwohl er fürchterlichen Proben auf Schastel Marveil ausgesetzt ist, scheint er nicht innerlich grundsätzlich verwandelt zu sein. Vgl. dazu auch Gallais, 1972: 30.

⁶ Klingt da nicht vielleicht ein Zeichen einer Initiationsstufe hinein, in der Namen von Vögeln die Stellen bezeichnen, auf denen sich die Eingeweihten befinden? Als eine „gans“ bezeichnet zu sein würde in diesem Fall darauf zeigen, dass Parzival es nicht einmal zur ersten Stufe, des Raben, geschafft hat. Zudem ist die Gans auch noch ein weibliches Tier, eine weitere Verminderung des Ansehens Parzivals.

⁷ Spätere Interpretationen sehen darin eine Andeutung an die Pietà, auch wenn zu der Zeit der Niederschrift (erstmalig bei Chrétien) die Vesperbilder noch nicht verbreitet waren. Die ersten Bilder über die Kreuzabnahme erscheinen im 12. Jahrhundert, wie im Relief der Externsteine bei Horn-Westfalen (um 1120) und im 13. Jahrhundert in Italien über die Beweinung, dann „Anfang des 14. Jh. in deutschen Frauenklöstern [...]. Italien übernimmt im 15. Jh. das Thema als *Pietà*.“ Vgl. dazu: Seibert 1980: 183f und 57ff.; Bertau 1983: 259-285.

⁸ Grundlegend dazu: Mohr 1966; Grünkorn 1994: 159ff; Vgl. auch: Linden 2007: 151ff.

⁹ Vgl. dazu auch Russ 2000: 17; Blank 1999: 221.

¹⁰ Vgl. dazu Biesterfeldt 2004: 211-232; Dies. 2004 und Müller 2007: 158-169.

¹¹ Brown sieht den Ursprung dieser Charakteristik der Gralsburg in den Irischen Legenden und Märchen: „Compare St. Brendan’s Isle, which cannot be found by searching, and the *rath* of King Ailill, “to be seen from afar but not to be found on the spot“ (J. Rhÿs: Arthurian Legend, p.117, n. I)“ Zit. aus: Brown 1943: 196, A. 50.

¹² Christa-Maria Kordt (1997) bezweifelt, dass es sich in den vorigen Szenen um eine göttliche Führung handelt, da diese dort nicht ausführlich genannt wird. Sie vergleicht dabei die Orientierungslosigkeit Parzivals mit derjenigen eines Märchenhelden „kurz vor seiner Entdeckung eines verborgenen Schatzes“ (Kordt 1997: 21).

¹³ Vgl. dazu: Hassauer 1993: 97; Bachtin 1974: 1161; Bachtin 1989: 191ff.

¹⁴ Vgl. Cosima-Tagebücher 1: 1098.

¹⁵ Vgl. dazu auch Wapnewski 1978: 212.

¹⁶ Vgl. dazu auch Boulez 1990: 176-185. Oder auch Van Genneps Aussage: „er schwebt zwischen den Welten“ (1999: 27). Ebenso Benzing 2007: 61.

¹⁷ Vgl. dazu Kienzle 1992: 70-76, in Ulrike Kienzle 1992.

¹⁸ In der Aufführung am Meininger Staatstheater vom 15. November 2010 wird die Bewegung durch eine große Scheibe ermöglicht, auf der sich die Protagonisten langsamen Schrittes bewegen und die sich ihrerseits zugleich dreht.

¹⁹ P. Wapnewski sieht das unterschiedlich, indem er für Wagner die Szene als den ersten Zugang in der Gralsburg zitiert, wobei doch der Karfreitag nicht im ersten sondern im dritten Aufzug des Musikdramas vermerkt ist. Vgl. Wapnewski 1978: 211.

²⁰ Der Begriff „Hybrid“ wies ursprünglich auf einen biologischen Zustand: „eine Kreuzung zwischen Vorfahren mit unterschiedlichen Erbmerkmalen“ (Ackermann 2009: 188, Fußn. 494). Im 19. Jh. wurde er in die Evolutions- und Kulturtheorie übernommen. In den 80er Jahren des 20. Jh. wurde er im Zusammenhang mit Übergangsräumen innerhalb einer Kultur konzeptualisiert, insbesondere in der postkolonialen Theorie Homi Bhabhas. „Identität und Alterität werden dabei nicht als Koexistenzen begriffen, sondern als einander durchdrängende Bereiche innerhalb einer Kultur, als konstante Verflechtung ihres Zentrums und ihrer Peripherie“ (ebenda). Heutzutage wird der Begriff in vielen Bereichen angewandt, hauptsächlich mit der positiven Deutung: „Vermischung mit dem Ziel der *Effizienzsteigerung*“ (De Torro 2002: 34).

²¹ Vgl. dazu auch Dubiel 2007, 150ff.

²² Bralls Aussagen zufolge sind die „ihren weiblichen Habitus durchkreuzenden Attribute“ wie z.B. die Eberzähne als Elemente der männlichen „Wehrhaftigkeit und Angriffslust“ zu deuten. Brall 1991: 159. Zit. aus Ackermann 2009: 194.

²³ Einen Pfauenhut trägt auch Anfortas in der Szene am See (225,12) und einer von Gawans Knappen. Ausführlich ist ihre Kleidung in 313,4-13 und 778,17-23 beschrieben.

²⁴ „Lamaschtú ist eines der Urbilder, welche die Gestalt der Lilith geprägt haben.“ Zit. aus: Hurwitz 1983: 22.

²⁵ Vgl. Schaup 1994: 54.

²⁶ Gerok-Reiter erinnert daran, dass diese Kontraststellung im „Parzival“ eine Neuerung innerhalb der höfischen Epik darstellt. Bezogen auf Hans Robert Jauss sieht sie die „deformitas Christi“ als Basis für die „Möglichkeit, daß etwas in häßlicher Gestalt erscheinen, und doch von seelischer Schönheit sein kann“ (Jauss 1968: 157). Vgl. Ackermann 2009: 186f.

²⁷ Vgl. dazu Garuti 1957: 71ff.

²⁸ Die kirchliche Auseinandersetzung mit dem Thema findet sich seit den frühen Jahrhunderten u.a. bei Dionysios Areopagita, Ambrosius von Mailand, Gilbert von Hoiland, Honorius Augustodunensis und Bernhard von Clairvaux. Der merkliche Unterschied ist die Einsicht, dass das menschliche Vermögen, die ursprüngliche göttliche Schönheit unmittelbar durch die Körperlichkeit zu sehen, mit der Entwicklung der Menschheit immer mehr nachlässt bzw. nur auf Umwege geschehen kann und daher die sichtbare Schönheit auch irreführend sein kann – ein Paradigmenwechsel in der Betrachtung der Beziehung zwischen Mensch und Gottheit. Vgl. Michel 1976: 89ff.

²⁹ „Sicut autem cuius pulchrum corpus et deformis est animus, magis dolendus est, quam si deforme haberet et corpus, ita qui eloquenter ea, quae falsa sunt, dicunt, magis miserandi, quam si talia deformater dicerent“ (AURELIUS AUGUSTINI, De Doctrina Christiana de Vera Religione, IV, xxviii, 61).

³⁰ Eine Ähnlichkeit zur Theorie der Synchronizität von C.G. Jung (von ihm übertragen aus der Wissenschaft des orientalischen „I Ging“) lässt sich hier beobachten, indem die scheinbar unzusammenhängenden Begebenheiten aus einer bestimmten Sicht einen Sinn ergeben. Ausführlich wurde es zum ersten Mal 1952 in „Naturerklärung und Psyche“ (C.G. Jung und W. Pauli) im Kapitel „Synchronizität als ein Prinzip akausaler Zusammenhänge“ behandelt. Die von Cundrie hier beklagte

Unfähigkeit Parzivals folgt eben aus dem Fehlen der einen Komponente für die Entstehung und Wirkung einer synchronistischen Situation: die vorangehende Emotion/innere Fragestellung des Rezipienten.

³¹ Heiko Hartmann vermerkt, dass Wolfram unter den Epikern seiner Zeit einzigartig ist, denn keiner „vor ihm beschreibt so viele unterschiedliche Wappen und Helmzierden, malt sie so detailliert aus und bindet sie so phantasievoll und bedeutungstragend in seine Erzählungen ein.“ Er zählt im „Parzival“ elf Arten von Wappen – „gegenüber den wenigen Belegen bei den literarischen Vorgängern ein erstaunlicher Entwicklungssprung!“ (Hartmann 2002: 160, 163). Die Aufnahme dieser Komponente der adligen Welt in der Literatur mag sogar nicht ohne Folgen auf dieselbe adlige Welt seiner Zeit geblieben sein. Vgl. dazu: Bumke 2008: 24.

³² Sie scheint nicht direkt vom Gral beauftragt, ihre Verwünschungen auszusprechen („daz iu der munt noch werde wan“, 316,4 u. f.) und ihren Zorn zu manifestieren, aber das sind auch der Knappe bei der Ziehbrücke der Gralsburg, Sigune in der Waldeinsamkeit oder Trevrizent nicht. Die Tatsache, dass Cundrîe ihre Aussagen öffentlich macht, ist der einzige Unterschied dazu und bildet den eigentlichen Impuls zu Parzivals „aventure“. Vgl. dazu Böhland 2001: 53f, im Gegensatz zu Breyer 1996: 61-75, insb. 68 und 74.

³³ Maier-Eroms vertritt die befremdliche Meinung, dass die Tränen Cundrîes auch wegen der eifersüchtlichen „Ohnmacht angesichts der Ehren, in welchen der schöne, aber vermeintlich so ungetreue Mann gehalten wird; während sie als scheinbar hässliche aber gutherzige Frau quasi dreifach verloren hat“ fließen (Maier-Eroms 2007: 187).

³⁴ Königin Arnîve verfügt auch über Kenntnisse in der Heilkunst. Vgl. 574,5-8; 578,4-10. Cundrîes Salben sind lebensrettend sowohl für Anfortas (579,30) als auch für Gawan (580,8-15).

³⁵ Vgl. dazu Ackermann 1991: 191.

³⁶ Diese Spaltung kommt später im Bild der Wagnerischen Kundry zum tragen (vgl. dazu die weiteren Ausführungen).

³⁷ Bezogen auf weibliche Nachkommen Kains.

³⁸ Das Henochbuch versichert, dass diese Engel, „Himmelswächter“, „Wächter“ oder „Himelssöhne“ (12. Kap.: 362; 14. Kap.: 363) genannt, nicht in alle Geheimnisse der himmlischen Welt eingeweiht waren: „Ihr waret im Himmel. / Es wurden euch zwar nicht alle Geheimnisse geoffenbart; / doch wußtet ihr um ein nichtswürdiges Geheimnis und gabet dies in eurer Herzenstätigkeit den Weibern preis.“ (16. Kap.: 366) (Ressler 1966).

³⁹ „Und sie lehrten sie Zaubermittel, Beschwörungen und Wurzelschneiden / und machten sie mit Pflanzen bekannt.“ (Henoch, 7. Kapitel, 1: 358.). Vgl. dazu auch: Ahn 1997, 5ff. Laut dem Henochbuch, stammen von ihnen auch der Gebrauch von Waffen, die Herstellung von Schmuckstücken, die Verschönerung durch Schminken, das Lesen in den Zeichen der Planeten und der Wolken (vgl. *Henoch*, 8. Kap.: 359).

⁴⁰ Vgl. Heidlauf 1970: 12, 22-32; *Die frühmittelhochdeutsche Wiener Genesis* 1972: 135. Vgl. Böhland 2001: 49f.

⁴¹ Sein Name wird im Zusammenhang mit Feirefiz und Repanse de Schoye erwähnt, dessen Sohn Wolfram eben den Priesterkönig Johannes sein lässt. Das deutet auf eine eindeutige Kenntnis der Eigenheiten aus den verschiedenen Urkunden der Zeit über ihn.

⁴² Hinzu erlässt sie Parzival auch den Friedenskuss, was darauf schließt, dass sie sich ihrer Situation bewusst ist.

⁴³ Dieser reagiert in ritterlicher Manier auf der Anwesenheit Gawans und bezeugt damit, dass er als Gralsbotschafter eher untauglich gewesen wäre, und liefert eine Erklärung warum Anfortas ihn und nicht

Cundrie seiner Geliebten Orgeluse schenkte („sît aber ir ein sarjant, / sô wert ir gâlûnt mit staben, / daz ir gern wandel möhtet haben“; 520,24-26).

⁴⁴ „Dichter wie Robert Browning, Dante Gabriel Rosetti, Arthur Symons, Guillaume Apollinaire und vor allem Charles Baudelaire in seinem *Blumen des Bösen* haben Lilith in der Gestalt der «femme fatale» aufgegriffen. In der Erzählung «Die Versuchung des heiligen Antonius» von Gustave Flaubert tritt Lilith als die Königin von Saba auf [...]» Zit. aus Schaup 1994: 66.

⁴⁵ „Betrachte sie genau! Lilith ist das. [...] Adams erste Frau. / Nimm dich in acht vor ihren schönen Haaren, / Vor diesem Schmuck, mit dem sie einzig prangt. / Wenn sie damit den jungen Mann erlangt, / So lässt sie ihn so schnell nicht wieder fahren“ (Goethe 1999: 177f.).

⁴⁶ Der Grund für die Zurückweisung durch Parzival liegt bei Wolfram allerdings in seiner Treue zu seiner Frau und nicht in seiner „Welthellsichtigkeit“.

⁴⁷ In seiner Autobiographie und seinen Briefen erwähnt er wiederholt diese Beschäftigung mit der „Metempsychose“ oder „Seelenwanderung“, als Teile der Buddhistischen Lehre. Vgl. Wagner 2004: 31985f (vgl. Wagner-Leben: 543f) und 15920 (vgl. Wagner-SB Bd. 12: 236).

⁴⁸ Diese kann geschehen, wenn der Name des Geistes bekannt und genannt wird. Vgl. Winterbourne 2003: 64. Vgl. dazu auch die Heilung des Besessenen von Gerasa: „Jesus hatte nämlich zu ihm gesagt: Verlaß diesen Mann, du unreiner Geist! Jesus fragte ihn: Wie heißt du?“ (Markus 5,8-9).

⁴⁹ Antike Legenden führen Schutzmaßnahmen durch das Tragen von Amuletten mit den Namen der Dämonen vor, wie ein Gespräch Salomos mit der Dämonin Karina zeigt: „Verfluche mich nicht, habe ich doch zwölf Namen. Wer sie kennt und sie sich anhängt, dem werde ich nicht nahen. Wenn man sie sich aufschreibt, hat man nichts zu befürchten, mit Allahs, er ist erhaben, Erlaubnis.“ (Winkler 1931: 110. Zit. aus Hurwitz 1983: 102).

⁵⁰ Vgl. auch Wapnewski 1978: 240.

⁵¹ „The name Gundryggia is formed from Scandinavian linguistic material, from the stem *Gunn* (Old Norse *Gunnr*) meaning battle, or combat: and *dryggia*, meaning to prepare or to excite“ (Winterbourne 2003: 64).

⁵² Wagner positioniert generisch die beiden Stellen: Burg des Grals und die des Zauberers an unterschiedlichen Hängen eines selben Berges: „jener Böse dort über‘m Berge“ (1. Aufz.).

⁵³ Wohl auch mit dem Wissen, dass sie nicht freiwillig dieser Auseinandersetzung gestellt sein wird und dass das möglicherweise zu ihrer Sündenliste hinzugezählt werden könnte.

⁵⁴ Wagner bearbeitet hier Schopenhauers Betrachtungen über das Motiv als Impuls des egoistischen Willens, dem gegenüber er als Quietiv das Loslassen desselben, bewirkt durch die Erkenntnis der ultimativen Wahrheit sieht. Vgl. Schirmding 2002: 19.

⁵⁵ Die Begegnung an sich ist schicksalhaft, doch das verpflichtet nicht, die Beziehung auszuleben. Dadurch ist die Rolle des Treffens erfüllt, das auch ohne eine Fortsetzung der karmischen Verstrickung wirksam bleibt.

⁵⁶ Er hatte sogar vor, Kundry nackt wie eine Tizianische Venus erscheinen zu lassen, doch das war gesellschaftlich unzumutbar. Daher schreibt Cosima Wagner in ihrem Tagebuch: „Nun muß das durch Pracht ersetzt werden.“ Wagner 2004, 39888 (vgl. Cosima-Tagebücher 2: 657).

⁵⁷ Zum Bild der „femme fatale“ im 19. Jahrhundert vgl. auch Winterbourne 2003.

⁵⁸ In dieser Szene wurde ihre Figur vielfach als büßende Maria Magdalena gedeutet (vgl. auch Wapnewski 1978: 240), doch die Stellen in der Bibel geben diese Erklärung nicht her. In allen vier

Evangelien wird die Salbung durch eine Frau erwähnt: Matthäus und Markus erwähnen die Salbung des Hauptes, Lukas und Johannes die Salbung der Füße. Bei letzteren ist nicht von Maria Magdalena die Rede, sondern von einer „Sünderin, die in der Stadt lebte“ und deren Tränen auf seine Füße fielen. „Sie trocknete seine Füße mit ihrem Haar, küßte sie und salbte sie mit dem Öl.“ Lk.7, 38. Bei Johannes ist es Maria, die Schwester Lazarus, die diese Handlung vollzieht: „Marta bediente, und Lazarus war unter denen, die mit Jesus bei Tisch waren. Da nahm Maria ein Pfund echtes, kostbares Nardenöl, salbte Jesus die Füße und trocknete sie mit ihrem Haar.“ Joh 12,3. Dies wird durch eine frühere (sic!) Stelle bestätigt: „Ein Mann war krank, Lazarus aus Betanien, dem Dorf, in dem Maria und ihre Schwester Marta wohnten. Maria ist die, die den Herrn mit Öl gesalbt und seine Füße mit ihrem Haar getrocknet hat; deren Bruder Lazarus war krank.“ Joh 11,1-3. „Bis ins 6. Jahrhundert gab es keine verbindliche Lesart hinsichtlich der Zahl der Frauen“ und ihrer Rolle um Jesus. „Aber mit der Homilie Gregors des Großen zum Lukasevangelium“ (591) wurde die Rolle der Maria Magdalena „für fast vierzehnhundert Jahre endgültig“ als Sünderin festgelegt und die unterschiedlichen biblischen Darstellungen in ein Bild verschmolzen. Erst 1935 wurde durch den katholischen Theologen Peter Ketter (The Magdalene Question. Übers. v. Rev. Hugo C. Köhler. Milwaukee) diese Auffassung wieder in Frage gestellt. Zit. aus: Haskins 1994: 105f.