

HANS JÜRGEN SCHEUER DER NACKTE KÖNIG UND DIE SCHLANGENFRAU



Literarische Anspielungsräume in Wagners
,Parsifal'-Libretto

1. Zusammendrängung

In seinem Brief an Mathilde Wesendonck vom 30. Mai 1859 geht Richard Wagner mit Wolfram von Eschenbach, dem Autor des mittelhochdeutschen ,Parzival', hart ins Gericht:

Sehen Sie doch, wie leicht sich's dagegen schon Meister Wolfram gemacht! Dass er von dem eigentlichen Inhalte rein gar nichts verstanden, macht nichts aus. Er hängt Begebniss an Begebniss, Abenteuer an Abenteuer, giebt mit dem Gralsmotiv curiose und seltsame Vorgänge und Bilder, tappt herum und lässt dem ernst gewordenen die Frage, was er denn eigentlich wollte? Worauf er antworten muss, ja, das weiss ich eigentlich selbst nicht mehr wie der Pfaffe sein Christenthum, das er ja auch am Messaltar aufspielt, ohne zu wissen, um was es sich dabei handelt. – Es ist nicht anders. Wolfram ist eine durchaus unreife Erscheinung, woran allerdings wohl grossentheils sein barbarisches, gänzlich confuses, zwischen dem alten Christenthum und der neueren Staatenwirthschaft schwebendes Zeitalter schuld. In dieser Zeit konnte nichts fertig werden; Tiefe des Dichters geht sogleich in wesenloser Phantasterei unter. Ich stimme fast jetzt Friedrich dem Grossen bei, der bei der Ueberreichung des Wolfram dem Herausgeber antwortete, er solle ihn mit solchem Zeuge verschont lassen! – Wirklich, man muss nur einen solchen Stoff aus den ächten Zügen der Sage sich selbst so innig belebt haben, wie ich diess jetzt mit dieser Gralssage that, und dann einmal schnell übersehen, wie so ein Dichter, wie Wolfram, sich dasselbe darstellte [...] um sogleich von der Unfähigkeit des Dichters schroff abgestossen zu werden.

Was Wagner besonders an Wolframs Behandlung des Stoffes abstößt, ist dessen Arbeit mit den Schemata des Zaubermärchens. Sie lassen den Gral als magischen Stein mit Tischlein-deck-Dich-Qualitäten erscheinen, setzen den wunden Körper des Fischerkönigs in eine magische Beziehung zum Dahinsiechen des Gralsreiches und zeigen Parzival als den Dümmling, der es nicht versteht, jene magische Frageformel anzuwenden, die König, Reich und

Gral automatisch Heilung, Erlösung und erneuerte Geltung brächte. Im Gegensatz zu solcher Zaubermechanik strebt Wagner eine tiefgreifende Umschrift des ,Parzival' an – im Sinne *seiner* Kunst, die nicht nur musikalisch, dramaturgisch und bühnentechnisch, sondern auch literarisch andere Vorstellungsräume zu erschließen versucht:

ich muss Alles in drei Hauptsituationen von drastischem Gehalt so zusammendrängen, dass doch der tiefe und verzweigte Inhalt klar und deutlich hervortritt; denn so zu wirken und darzustellen, das ist nun einmal meine Kunst.

Wie solche poetischen Räume durch Zusammendrängen erzeugt werden können, hatte Wagner schon einmal an einem Stoff erprobt, den er dem ,Parzival'-Komplex entnahm: am ,Lohengrin'. Um aus der episch weit ausgreifenden genealogischen Romankonstruktion, in deren System Wolframs Loherangrin einen genauen Platz mit Rücksicht auf die Sukzession des Gralsgeschlechtes einnahm, einen dramatisch zugespitzten Konflikt zu bauen, führte er das Verhältnis Elsa – Lohengrin kurzerhand auf den Jupiter-Semele-Mythos (nach Ovids ,Metamorphosen' III, 253-315) zurück und kreuzte ihn zusätzlich im mittleren der drei Akte mit der Konstellation des Königinnenstreits aus dem ,Nibelungenlied'. Dadurch verschob sich der Fokus vom (schon bei Wolfram nur vermeintlichen) Erlöserhelden auf die Bruchstellen asymmetrisch zusammengesetzter Paare: Ebenso wenig wie Prünhilt und Gunther oder Sivrit und Kriemhilt einander ebenbürtig sind, harmonieren Ortrud und Friedrich oder Lohengrin und Elsa miteinander, weil in jenen *realisierten* Paaren die strikte Trennung zwischen göttlich-heroischer Sphäre und menschlich-politischer Welt nicht gewahrt bleibt. Umgekehrt würde die Verbindung von Telramunt und Elsa zwar das Modell der politischen Ehe umsetzen und müsste das mit überirdischen Kräften im Bund stehende Paar Lohengrin – Ortrud entweder den heidnischen Zauber oder die christliche Erlösung neutralisieren. Doch keines der *gedachten* gleichgewichtigen Paare vermöchte den voraussetzungslos gültigen Satz hervorzubringen, mit dem Lohengrin Elsa begegnet: „ich liebe dich!“ (I, 3, V. 247) Dem aber (und dessen Unhaltbarkeit unter den Bedingungen der Welt wie der Religion) hatte Wagner mit seiner Mythenkombinatorik Raum geben wollen (– einen Freiraum, den er freilich schon im abgründigen Hochzeitsmarsch wieder zurücknimmt und in eine Mausefalle zu verwandeln beginnt: „Treulich bewacht bleibet zurück“, III, 3, V. 816).

2. Amfortas

Ob Wagners anfangs zitierter Ausfall wirklich sein letztes Wort in Sachen Wolfram ist, ja, ob es sich überhaupt um ein ästhetisches Urteil handelt oder nicht eher um ein strategisches und ideologisch motiviertes, sei dahingestellt. Mit Blick auf die poetische Arbeit des Zusammendrängens, die Wagner am ‚Parsifal‘ gegenüber dem Vorgänger ‚Lohengrin‘ exponentiell steigert, scheint eine andere Spur aus einem Brief an den Opernsänger Anton Mitterwurzer (vom 28. Februar 1853) aufschlussreicher: Hier nennt Wagner Wolfram und Agamemnon in *einem* Atemzug. Zwar beziehen sich beide Namen auf die entsprechenden Sangpartien im ‚Tannhäuser‘ und in Glucks ‚Iphigenie‘, die Wagner 1847 in Dresden dirigierte. Doch fällt in diese Zeit, wie er in seiner Autobiographie ‚Mein Leben‘ festhält, die intensive Beschäftigung mit der ‚Orestie‘ des Aischylos und die Arbeit am ‚Lohengrin‘ nach Wolfram (und anderen mittelhochdeutschen Vorlagen). Deshalb kann die kühne Verknüpfung des mittelalterlichen Epikers mit dem antiken Tragödiendichter Licht auf jenen Punkt werfen, an dem die Umgestaltung des ‚Parzival‘, die radikale Umwertung seines vormodernen Wertegefüges, ansetzt, so dass Parsifal, der immer noch eponyme Held des modernen „Bühnenweihfestspiels“, das Zentrum der Erzählung räumen muss, um Platz für einen neuen Mythos zu schaffen: Denn „Iglenu betrachtet ist *Anfortas* der Mittelpunkt und Hauptgegenstand.“

Dass dieses Aperçu Wagners Arbeit am Libretto bestimmt, zeigt eine auf den ersten Blick marginal erscheinende Umbenennung: Statt vom „Fischerkönig“ spricht Wagner vom „König im Bade“ (I, V. 262). Das ist keine bloß szenische Situationsbeschreibung. Vielmehr knüpft die neue Formel an zwei zusätzliche literarische Stoffkreise an:

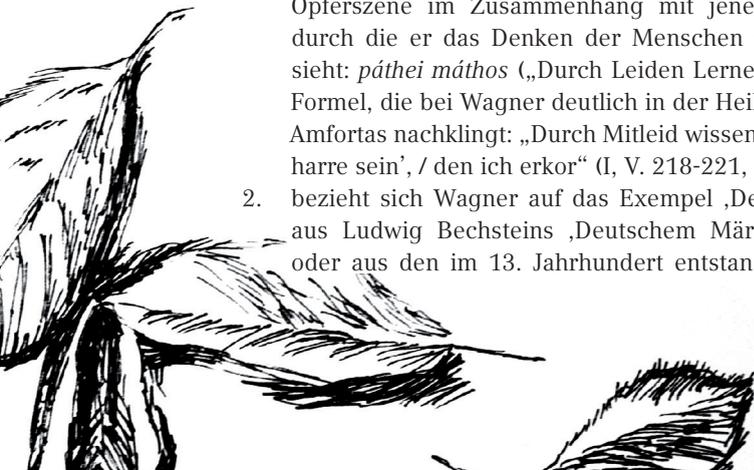
1. evoziert Wagner das Bild des tödlich verwundeten Agamemnon: Der wird im ersten Teil von Aischylos’ ‚Orestie‘, während er nach der Ankunft aus Troja ein Bad nimmt, von seiner Frau Klytaimnestra in ein Fischernetz verstrickt und mit drei Axthieben abgeschlachtet, um mit dem eigenen Leben für die Schlachtung der gemeinsamen Tochter Iphigenie zu zahlen. Im ersten Stasimon des ‚Agamemnon‘ erinnert der Chor die Opferszene im Zusammenhang mit jener Spruchweisheit, durch die er das Denken der Menschen von Zeus geleitet sieht: *páthei máthos* („Durch Leiden Lernen“, V. 177) – eine Formel, die bei Wagner deutlich in der Heilungsprophetie an Amfortas nachklingt: „Durch Mitleid wissend / der reine Tor: / harre sein’, / den ich erkor“ (I, V. 218-221, 413-416).
2. bezieht sich Wagner auf das Exempel ‚Der König im Bade‘ aus Ludwig Bechsteins ‚Deutschem Märchenbuch‘ (1845) oder aus den im 13. Jahrhundert entstandenen mittelhoch-

deutschen Bearbeitungen durch den (Pseudo-)Stricker (‚Der nackte König‘) und Herrand von Wildonie (‚Der blöze keiser‘). Sie illustrieren den Sinn eines Verses aus dem ‚Magnificat‘ (Lk 1, 52: „Er stürzt die Mächtigen vom Thron und erhöht die Niedrigen“) am Beispiel eines eigenmächtigen Herrschers, dem am Morgen des von ihm anberaumten Gerichtstages die königlichen Gewänder im Bad von einem Doppelgänger geraubt werden. Während das Double, ein Engel des Herrn, in den Kleidern des Machthabers dem schlecht regierten Reich einen Vorgeschmack auf die göttliche Gerechtigkeit gibt, erlebt der entblößte Kaiser am eigenen Leibe, dass er ohne die Insignien seines Amtes über keinerlei Legitimität verfügt und dass zugleich sein Amtskörper höheren Gesetzen zu gehorchen hat als der Willkür des Potentaten. Erst als er darin den Sinn des Magnificat-Verses erkennt und *anerkennt*, erhält er seine Kleider zurück und kann dadurch auch sein Amt wieder bekleiden.

Als moderner „König im Bade“ erscheint Wagners Amfortas so durch drei verschiedene Dimensionen der Anspielung hindurch dreifach geschwächt:

- wie der opfernde Agamemnon in seiner familiären Schutzfunktion (bei Wagner reduziert auf das Verhältnis zum Vater Tituel und zu Parsifal als dem Erben der Gralsherrschaft),
- wie der König des Exempels in seinem Amt (im Bühnenweihfestspiel verstanden als zeremonielles Priesterkönigtum, das den Gralskomplex, bestehend aus den Passionsreliquien/ Reichsinsignien Schale und Speer, behüten soll) und nicht zuletzt
- wie der Fischerkönig in seiner Männlichkeit. Denn aus verbotener, durch den Gral nicht sanktionierter Liebe zu Orgeluse hatte sich Anfortas, wie wir im neunten Buch des ‚Parzival‘ erfahren, in den Kampf mit einem Heiden gestürzt und dabei seine Zeugungskraft eingebüßt: *mit einem gelup-ten sper / wart er ze tjustieren wunt, / sô daz er nimmer mêr gesunt / wart, der süeze œheim dîn, / durch die heidruose sîn.* (479, 8-12: „Mit einem vergifteten Speer wurde er beim Tjustieren verwundet, so daß er niemals wieder gesund werden konnte, dein lieber Oheim: das Eisen fuhr ihm durch die Hoden.“)

Amfortas’ Präsenz ist daher die des Schmerzes, sein Artikulationsmodus einer des Jammerns, Röchelns und Wehgeschreis (Gurnemanz: „Behutsam! Hört, der König stöhnt.“, I, 46). Für Einar Schleaf ist das des Gralskönigs „eigentlicher Ausdruck“, durch den antike Tragödie und politische Gegenwart des 19. Jahrhunderts zugleich in die mediävalisierende „Kostümzeit“ der Oper durchbrächen. Seine Agonie bildet die Voraussetzung dafür, dass „sich Amfortas im Zentrum der Handlung behaupten“ kann.



3. Kundry

Jener monströsen Phantasie beschädigter Männlichkeit (des Familienoberhaupt, des Herrschers und des Liebhabers) stellt Wagner ein womöglich noch monströseres Phantasma der Weiblichkeit an die Seite: Kundry. Es dürfte in der Bühnenliteratur schwerlich eine Frauenfigur geben, die aus mehr literarischen Folien zusammengefügt ist, und die Wagner-Forschung wird nicht müde, ihr immer neue zuzuschreiben. Zum einen spiegeln sich in ihr nahezu sämtliche zentralen Frauenbilder aus dem ‚Parzival‘, für deren Mannigfaltigkeit Wolfram im Mittelalter berühmt war. Sie ist *Kundrîe la surziere*, die theriomorphe Gralsbotin, und *Cundrîe*, Gawans schöne Schwester, in einer Person. Sie ist *Orgelüse*, die stolze Verführerin des Anfortas und vormalige Besitzerin von Clinschors Zauberschloss *Schastel marveile*. Sie ist *Sigûne*, die Parzivals Namen und das Schicksal seiner Mutter verkündet. Sie ist *Cunnewâre*, die bei Parzivals Anblick laut auflacht und damit am unwahrscheinlichsten Kandidaten ihren Schwur einlöst, niemals zu lachen, sie sähe denn denjenigen, dem der höchste Ruhm auf Erden gebühre. Sie ist nicht zuletzt *Condwîrâmûrs*, die den tumben Toren zur Liebe führen soll. All jene Funktionen erfüllt sie in einer wilden Exaltiertheit, die Wolframs Edelfrauen auf das Feld des Animalischen verschiebt und zu *einem* Idol des Weiblichen zusammendrängt.

Im Gegenzug zu den Wolframschen Imaginationen des I. und II. Aktes projiziert Wagner im III. Akt Bilder auf Kundry, die aus der Sphäre des Tragischen und Religiösen stammen: Sie begegnet dem umherirrenden Parsifal wie *Elektra* ihrem Bruder Orest als Weihgusspenderin (Choëphore), entbindet ihn vom zwanghaften Irregehen wie die Büßerin *Gretchen* ihren Faust und nähert sich ihm wie *Maria Magdalena* dem Heiland mit Salböl und aufgelöstem Haar. Der mittlere Akt aber dämonisiert Kundrys erotische Wirkung und damit den weiblichen Sexus in seiner für die Männer im ‚Parsifal‘ bedrohlichen Unfassbarkeit. Klingsor, der Magier, der meinte, nur durch Selbstkastration die Macht des Eros unter seine Kontrolle bringen zu können, charakterisiert Kundry entsprechend als „Namenlose“ (V. 468), die er in einem ewigen Kreis der Wiedergeburt befangen sieht: „Ur-Teufelin! Höllen-Rose / Herodias warst du, und was noch? / Gundryggia dort, Kundry hier“ (II, V. 470-472). Er belegt sie mit Namen von Todesdämonen und Wiedergängerinnen, nach denen Wagner in Jacob Grimms ‚Deutscher Mythologie‘ recherchiert hat: Dort fand er eine *Herodias* im Kreis des Wilden Heeres. Er kombinierte sie mit der männermordenden *Herodias* des Neuen Testaments, die für den Tanz der Salome von ihrem Mann Herodes das Haupt des Täufers forderte. Die Mischgestalt amalgamierte er wiederum mit der *Ahasver*-Legende: Kundrys Seelenwanderung durch alle Zeiten und alle Mythologi-

en erscheint so als Fluch für das Verlachen des Erlösers, der allein die Zwanghaftigkeit ihres Lachens und ihre Unfähigkeit zum Mitleid aufzulösen vermöchte. Wer den ganzen Aufwand nüchtern betrachtet, erkennt den „drastischen Gehalt“ der Kundry-Chimäre: Es geht um die Fähigkeit der Frau, den Mann zu beschämen, ihn (sexuell) bloßzustellen – als „nackten König“ –, und darum, solche Beschämung nicht operettenhaft zu komisieren, sondern mit den Mitteln der großen Literaturoper und ihrer archaisierenden Tragödienästhetik einem Schuldzusammenhang (mit Fluchzwang und Erlösungsoption) einzuschreiben.

Um an seiner Absicht keinen Zweifel zu lassen, greift Wagner selbst zu einem der ihm so verhassten Märchenmotive: zum Schema des gefährlichen Kusses (*fier baiser*), der als Schlangenkuss realisiert wird und das Thema vom siechen König und seinem öden Land sowohl aufgreift als auch umwertet. In seinen frühesten literarischen Gestaltungen, dem ‚Bel Inconnu‘ Renauds de Beaujeu (um 1190) und dem mittelhochdeutschen ‚Lanzelet‘ Ulrichs von Zatzikhoven (um 1200), verdichtet das Motiv zwei widerstreitende Momente der Märchenhandlung: Tabu und Verwandlung. Für tabuisierte Liebe stehen der lasziv sich ringelnde Körper, dessen geschuppte Drachenhaut im ‚Bel Inconnu‘ in allen Farben irisiert, und der zum Sprechen züngelnd geöffnete Mund, der als missgestaltetes, alles verschlingendes Maul erscheint. Ein Kuss von diesem Mund oder auf ihn verspricht, wie im ‚Lanzelet‘, den Beweis dafür, *der beste ritter, der nuo lebet* (V. 7921) zu sein. Zugleich löst er eine tiefgreifende Verwandlung aus, von der der Küssende oder Geküsste nicht im Voraus wissen kann, ob sie ihn tötet, ihn selbst vertieren oder umgekehrt das Objekt seiner Begierde in befreiter, veredelter Gestalt erlangen lässt. Der Schlangenkuss markiert so vor allem eine Kontaktzone, in der Widersprüche einander berühren, bevor sie vernichtet oder erkannt werden. Wer sich ihm aussetzt, ist Erlöser und Opfer zugleich. Daher stattet Wagner Kundry im ersten und zweiten Aufzug mit animalischen Attributen und Verhaltensweisen aus: Sie „kriecht [...] am Boden“ (I, V. 33), nachdem eine „Teufelsmähre“ sie im Flug auf die Bühne geschleudert hat (I, V. 28); sie trägt „[w]ilde Kleidung, hoch geschürzt; Gürtel von Schlangenhäuten lang herabhängend“ (I, nach V. 35); ihr Wesen äußert sich wie das des Amfortas in „Klagegeheul, von größter Heftigkeit bis zu bangem Wimmern sich abstuft“ (II, nach V. 476). Das Hündische ihres Auftretens macht sie zur Erinys, zur Aischyleischen Rachegöttin, die Parsifal als dem Mörder seiner Mutter Herzeleide auflauert. Das Schlangenhafte aber, das sie bei Wagner schon vor dem Kuss abstreift, um Parsifal „in durchaus verwandelter Gestalt“ zu begegnen als „ein jugendliches Weib von höchster Schönheit [...] auf einem Blumenlager, in leicht verhüllender, phantastischer Kleidung“ (II, nach V. 687), lenkt ihre Darstellung in Richtung des Sündenfallszenarios. Von Kundry als

Nachbild Evas spricht Wagner denn auch in seinem Brief vom 7. September 1865 an Ludwig II.:

„Welche Bedeutung es mit dem Kusse Kundry's hat?“ – Das ist ein furchtbares Geheimnis, mein Geliebter! Die Schlange des Paradieses kennen Sie ja, und ihre lockende Verheissung: „eritis sicut Deus, scientes bonum et malum.“ Adam und Eva wurden „wissend“. Sie wurden „der Sünde sich bewusst“. An diesem Bewusstsein hatte das Menschengeschlecht zu büßen in Schmach und Elend, bis es durch Christus erlöst ward, der die Sünde der Menschheit auf sich nahm. Mein Theurer, kann ich in so tiefsinnigen Materien anders als im Gleichnis, durch Vergleichung sprechen? Den inneren Sinn kann doch nur der Hellsehende sich selbst sagen. Adam – Eva: Christus. – Wie wäre es, wenn wir zu ihnen stellten: – „Anfortas – Kundry: Parzival?“ Doch mit grosser Behutsamkeit!

Die Behutsamkeit, die Wagner gegenüber einer christlich-typologischen Auslegung „Adam: Amfortas – Eva: Kundry – Parsifal: Christus“ anmahnt, ist freilich dringend geboten. Denn weder in einem spirituellen Sinne noch im Sinne des Märchenschemas kommt es zu einer Erfüllung des Versprechens. Nicht nur Kundrys vorweggenommene Metamorphose sprengt nämlich das Erzählmuster, sondern auch Parsifals Verwandlung übernimmt eine andere Funktion als die der Erlösung (oder auch nur der Problemlösung). Auch sie durchbricht das Schema, wo, begleitet von Körperzeichen einer „furchtbare[n] Veränderung“, statt des Namens der erlösten Geliebten ein ganz anderer Name fällt (II, nach V. 772):

Sie hat ihr Haupt völlig über das seinige geneigt, und heftet nun ihre Lippen zu einem langen Kusse auf seinen Mund.

Parsifal

fährt plötzlich mit einer Gebärde des höchsten Schreckens auf: seine Haltung drückt eine furchtbare Veränderung aus: er stemmt seine Hände gewaltsam gegen sein Herz, wie um einen zerreißenden Schmerz zu bewältigen; endlich bricht er aus.

Amfortas! - -

Die Wunde! – Die Wunde! –

Sie brennt in meinem Herzen. –

Nach Wagners eigenem Zeugnis im Brief an Ludwig II. bedeutet dieser Moment in der Tat, dass Parsifal die Augen aufgehen, weil er – besser und tiefer als „als die gesammte Gralritterschaft“ – begreift, dass es nicht allein die physische Wunde ist, die den Grals-

könig klagen macht. Mit Blick auf das Paar Amfortas – Kundry, das durch den Kuss und Parsifals Reaktion im Zentrum der Oper aufgerufen wird, zeigt sich jedoch über das Mitleiden hinaus, welche Rolle dem reinen Toren noch zugedacht ist: die des Blockierers, der mit dem Heilen der Wunde des Amfortas auch die Erinnerung und die Möglichkeit jenes paradigmatischen Liebespaares, des nackten Königs und der Schlangenfrau, aufhalten und vereiteln soll.

4. Klingsor / Parsifal

Damit ist der letzte Schritt bezeichnet, der aus Wagners Umschrift des Parzival-Stoffes folgt: Die beiden anderen Figuren, die neben Amfortas in ein dramatisches Verhältnis zu Kundry gesetzt werden, Klingsor und Parsifal, stehen für unterschiedliche Strategien, mit Kundrys unwiderstehlicher erotischer Anziehungskraft dennoch umzugehen. Sie übernehmen, auf das Modell der ‚Orestie‘ bezogen, die Aufgabe, die durch die Fokussierung des Paares Amfortas – Kundry sichtbar gemachte explosive Spannung zwischen versehrter, unerlöster Virilität und unergründlicher, ebenso verklärter wie dämonisierter weiblicher Sexualität in analoger Weise zu entschärfen und einzubinden, wie Aischylos im letzten Teil seiner Trilogie aus wilden, vertierten Erinyen wohlmeinend staatstragende Eumeniden formt, um so die Ordnung einer neuen Polis zu gründen: auf den Leichen Agamemnonns und Klytaimnestras und durch die Schonung des Muttermörders Orest.

Klingsor wählt dazu den Weg der Magie, das heißt: Er versucht sich den Eros dienstbar zu machen, um mit seiner Hilfe die ritterliche Welt zu manipulieren und so letztlich deren Insignien, Speer und Schale, an sich zu reißen. Mit dem Speer, dessen phallische Symbolik überdeutlich ausfällt, ist ihm das bereits gelungen, doch um den Preis seiner eigenen Fruchtbarkeit: Der Eros der Magie muss stets impotent bleiben, weil allein die Sterilität den Magier davor bewahren kann, seinem eigenen Manipulationsinstrument zum Opfer zu fallen. So erscheint Kundry zwar im ersten und zweiten Akt als ferngesteuerte Waffe Klingsors, dessen Zauber Teil hat an ihrer animalischen Sinnlichkeit. Doch scheint sein Einfluss auf den Weg der weiblichen Seele, wie Wagner sie imaginiert, nur vorläufig und durch Klingsors Selbstverstümmelung folgenlos. Letztlich verkörpert Kundry zwar im ersten und zweiten Akt die Sphäre der Zauberwelt, ohne aber an sie – anders als die Blumenmädchen – gebunden zu sein.

Parsifals alternative Strategie zeigt sich nicht weniger gewaltsam als diejenige Klingsors: Reinheit und Heiligkeit gehen in seiner Person – bei Wagner genau wie bei Wolfram von Eschenbach – mit Aggression und Mord einher, auch wenn es ihm am Bewusstsein dessen fehlt. Er nimmt schon deshalb nicht als Rivale und

Nachfolger die Liebhaber-Position des Amfortas ein, weil er unter „Frau“ nur die Mutter versteht, als deren Mörder ihn Kundry gleichwohl enttarnt. Das wiederum bringt seine Aggressivität zum Ausbruch (I, nach V. 298):

Parsifal *springt wütend auf Kundry zu und faßt sie bei der Kehle.*

Gurnemanz
ihn zurückhaltend.

Verrückter Knabe!
Wieder Gewalt?
Was tat dir das Weib?
Es sagte wahr.
Denn nie lügt Kundry, doch sah sie viel.

Kundrys zeitloser, allgegenwärtiger Zeugenschaft bereitet Parsifal aber doch noch ein Ende, als er im letzten Bild den Gral berührt – jene nach Wagners Vorstellung „antike Kristallschale“ (I, nach V. 420), die nicht weniger als der virile Speer sexuell feminin (als Schoß der Mutter oder Geliebten) determiniert ist. Im selben Moment, in dem er das Weihgefäß zu wiegen beginnt, heißt es, „*sinkt [Kundry], mit dem Blicke zu ihm auf, langsam vor PARSIFAL entseelt zu Boden*“ (III, nach V. 1244). Ihr Bühnentod mag als Zeichen dafür gedeutet werden, dass die Schau des Grals und seines neuen Königs Kundry vom Fluch der ewigen Wiedergeburt erlöst. Zugleich bedeutet er aber auch ihren unwiderruflichen Ausschluss aus der regenerierten Gralswelt. Ihre Exklusion verbindet sich mit derjenigen des Amfortas: Obwohl geheilt, findet er sich zugleich seines Amtes enthoben, das der miraculös allein zu diesem Zweck wiederbelebte Vater und Urkönig Titurel über Amfortas' Kopf hinweg an Parsifal weitergibt. Auf diesem Weg wird der entscheidende doppelte Bann vollzogen: Amfortas' Jammer und Schwäche, Kundrys Wehegeschrei und überwältigende Schönheit – sie werden gleichermaßen vergessen gemacht. Das Paar, an dem Wagner noch eindringlicher als zuvor an Elsa und Lohengrin oder an Tristan und Isolde die Radikalität einer unbedingten, weder der Welt noch der Religion integrierbaren Liebe beobachten wollte, muss zuletzt das Zentrum, in das die Dramaturgie der Oper sie für die Dauer eines Kusses rückte, wieder verlassen, um der Theatralität und dem Opferritual der alten Tragödie und ihrer zeremoniellen Reformulierung als „Bühnenweihfestspiel“ Platz zu machen.

