

Kundrys Lachen, Weinen und Erlösung

Eine Betrachtung zu Richard Wagners »Parsifal«

Von Dieter Borchmeyer

1.

Je stärker Künste und Künstler im 18. und 19. Jahrhundert den Boden des christlichen Glaubens unter den ästhetischen Füßen verloren haben, desto emphatischer, um nicht zu sagen: verzweifelter scheinen sie um Erlösung gerungen zu haben. Von Goethes *Faust* bis zu Gustav Mahlers *Achter Symphonie* reicht die Reihe der Erlösungsschlüsse, in denen eine heillos säkularisierte Kunst noch einmal herbeizuzwingen sucht, was längst durch religiöse Skepsis zersetzt ist.

Kein anderer Künstler des 19. Jahrhunderts ist – inmitten aller Religionszersetzung durch Junges Deutschland, Linkshegelianismus und Feuerbachsche Reduzierung der Theologie auf Anthropologie – stärker von der Erlösungsidee bewegt worden als Richard Wagner. Diese Idee zieht sich vom *Fliegenden Holländer* bis zum *Parsifal* leitmotivisch durch sein musikdramatisches Werk. Auch in seinen Schriften taucht sie in immer neuen Variationen auf. Sein »Weltabschiedswerk«, das sich zur Verstörung Nietzsches zu einem mythisierten Christentum zurückwendet, schließt mit dem berühmten Vers »Erlösung dem Erlöser«, der den Interpreten bis heute Kopfzerbrechen bereitet – überflüssigerweise, denn sein Sinn ist vom dramatischen Kontext her deutlich zu erschließen. Daß der »Erlöser« im *Parsifal* kein anderer ist als Jesus, geht aus allen Stellen, an denen dieser Begriff auftaucht – mit einer bezeichnenden Ausnahme – unmißverständlich hervor.

Der Schlußvers weist zurück auf die »Heilandsklage« in *Parsifals* Vision nach dem Kuß Kundrys. Als er sich entsetzt von der dämonischen Verführerin losreißt, schon die Wunde des Amfortas in seinem Herzen brennen spürt, gerät er, wie es in der szenischen Anweisung heißt, »in völlige Entrücktheit«: Er sieht den Gral vor sich und vernimmt »des Heilands Klage«,

die Klage, ach, die Klage
um das entweihte Heiligtum:
»Erlöse, rette mich
aus schuldbeleckten Händen!«¹

¹ *Parsifal* wird (in modernisierter Orthographie) zitiert nach: Richard Wagner. Gesammelte Schriften und Dichtungen. Leipzig ²1888, Bd. X, S. 324-375. Auf Seitenangaben wird im folgenden verzichtet.

Den Händen nämlich des Amfortas, des »sündigen Hüters des Heiligtums« (Wagner).² Diese »Erlösung« geschieht, indem Parsifal, welcher der Verführung Kundrys nicht erlegen ist und den durch die Sünde seines Hüters verlorenen heiligen Speer zurückgebracht hat, Amfortas als Gralskönig ablöst. Er bringt so »Erlösung dem Erlöser«. Das und nichts anderes ist der Sinn dieser Formel.³

Bedeutet das aber nicht, daß Parsifal ebenfalls ein Erlöser ist, sogar ein größerer als Jesus, der ja der Erlösung durch Parsifal bedarf? Wagner hat es im abgeschlossenen Text des *Parsifal* peinlich vermieden, diesen Eindruck zu erwecken und den Titelhelden als Initiator der Erlösung erscheinen zu lassen. Sagt Parsifal z.B. noch im Entwurf von 1877 zu Kundry: »Ich will dich lieben und erlösen«,⁴ so heißt es im endgültigen Text: »Lieb und Erlösung soll dir werden«. Damit ist zum Ausdruck gebracht, daß Parsifal sich nicht als Subjekt, sondern als Medium der Erlösung versteht. Seine Reaktion auf die Heilandsklage zeigt, daß er, mit der Erlösung des im Gral anwesenden Jesus beauftragt, gleichwohl in die Grenzen des Menschlichen gebannt bleibt. Voll Reue über sein Versagen in der Gralsburg stürzt er auf die Knie: »Erlöser! Heiland! Herr der Huld! / Wie büß ich Sünder solche Schuld?«

Parsifal bleibt der menschlichen Gebrechlichkeit unterworfen, doch weiß er seit der Heilandsvision, daß er von Jesus zum Werkzeug des Heils, der Erlösung ausersehen ist. »Auch dir bin ich zum Heil gesandt«, sagt er zu Kundry und läßt keinen Zweifel daran, wer als »des einz'gen Heiles wahrer Quell« anzusehen ist. Er ist es, mit dessen Zeichen – dem »Zeichen des Kreuzes« – der Zauber der Klingsorwelt gebannt wird. Jesus bleibt das Subjekt der Erlösung, und er bedient sich des Werkzeugs Parsifal, um sich selbst Erlösung zu bringen. Das ist die Paradoxie der Schlußformel »Erlösung dem Erlöser«.

Es war jedoch von einer Ausnahme die Rede, einer Textstelle, an der Parsifal eindeutig als »Erlöser« titulierte wird – als Erlöser aus eigener Kraft. Es ist Kundry, die ihn im zweiten Akt so nennt:

Bist du Erlöser,
was bannt dich, Böser,
nicht mir auch zum Heil dich zu einen?
Seit Ewigkeiten harre ich deiner,
des Heilands – ach! – so spät ...
den einst ich kühn geschmäht.

Parsifal wird hier wirklich zum Erlöser, zum Heiland, zur Wiederverkörperung Jesu, den Kundry einst auf dem Kreuzweg verlacht hat. Aber wohlgemerkt: so redet die Verführerin. Die Erlösung, das Heil stellen sich ihr als geschlechtliche Vereinigung mit

2 Programmatische Erläuterung zum *Parsifal*-Vorspiel, zit. nach D. Borchmeyer (Hrsg.), Richard Wagner, Dichtungen und Schriften. Frankfurt/Main 1983, Bd. IV, S. 380.

3 Vgl. dazu ausführlicher D. Borchmeyer: Erlösung und Apokatastasis. *Parsifal* und die Religion des späten Wagner, in: G. Heldt (Hrsg.), Richard Wagner: Mittler zwischen Zeiten. Festvorträge und Diskussionen aus Anlaß des 100. Todestages, Schloß Thurnau 1983. Anif/Salzburg 1990, S. 127-157. Einige Passagen aus dieser Abhandlung sind in den vorliegenden Beitrag übernommen.

4 Ebd., S. 371.

Parsifal dar. Er soll sich als Heiland fühlen, ja sie verheißt: »Mein volles Liebes-Umfangen läßt dich dann Gottheit erlangen.«

Spricht Kundry hier nicht wie die Schlange des Paradieses? Diese Parallele ist in der Tat von Wagner beabsichtigt. »Die Schlange des Paradieses kennen Sie ja, und ihre lockende Verheißung: eritis sicut Deus scientes bonum et malum.« So Wagner über diese Szene in seinem Brief an Ludwig II. vom 7. September 1865. Was die Schlange Eva verheißt, das verspricht Kundry hier Parsifal – wie einst Venus dem Tannhäuser: »ein Gott zu sein«. Doch wie Tannhäuser das Bewußtsein, »sterblich« zu sein, nicht verliert, »aus Freuden« sich »nach Schmerzen« sehnt (1. Akt, 2. Szene), so wird Parsifal durch das Mitleiden der Leiden des Amfortas vor der Verführung zur vermeintlichen Göttlichkeit bewahrt. Erlöser, Heiland, Christusfigur zu sein, diese Rolle sucht die Versucherin ihm vergeblich aufzudrängen! In keinem Moment sieht er sich selbst – oder der Autor Wagner ihn – in einer solchen Rolle.

Freilich hat Wagner in dem soeben zitierten Brief an Ludwig II. eine Analogie zwischen Jesus und Parsifal hergestellt, wie zwischen Adam und Amfortas, Eva und Kundry. Eine solche Analogie aber sei nur mit »großer Behutsamkeit« herzustellen, betont er. Aus diesem Grunde hat er sich später auch mit Nachdruck gegen das Mißverständnis Parsifals als einer Christusgestalt gewehrt. »Ich habe an den Heiland dabei gar nicht gedacht«, soll er am 20. Oktober 1878 zu Cosima gesagt haben. Die genaue Lektüre des Textes zeigt in der Tat: Parsifal ist nicht Erlöser, sondern nichts als Werkzeug der Erlösung. Wem aber wird sie zuteil? Zunächst dem entfremdeten Gral und damit Christus selber durch die »Befreiung des Heiligtums [in das er sich entäußert hat] aus der Pflege befleckter Hände« (Wagner im Entwurf von 1865),⁵ sodann Amfortas durch die Heilung seiner Wunde und damit die Stillung des »Sehnens«, der »Qual der Liebe«, schließlich Kundry durch Taufe und Tod, der sie von der Qual der ewigen Wanderschaft befreit. Die Erlösung des Amfortas wie der Kundry geschehen also im Zeichen und in der Kraft Jesu, durch den Speer, dem sein Blut entfließt, und durch das von ihm eingesetzte, als Zeichen des Glaubens an ihn erteilte Sakrament: »die Taufe nimm und glaub an den Erlöser!«

2.

Wer ist eigentlich Kundry? Im ersten Prosaentwurf zum *Parsifal* von 1865 schreibt Wagner: »Kundry lebt ein unermeßliches Leben unter stets wechselnden Wiedergeburten, infolge einer uralten Verwünschung, die sie, ähnlich dem »ewigen Juden«, dazu verdammt, in neuen Gestalten das Leiden der Liebesverführung über die Männer zu bringen.«⁶ Wie der ewige Jude Ahasver nach der bekanntesten Version der mittelalterlichen Legende dem kreuztragenden Jesus verwehrte, sich auf seinem Leidensweg auszuruhen und ihn mit einem Schlag zur Eile anspornte, so hat Kundry Jesus auf dem Kreuzweg verlacht: die Pervertierung der Haltung (»durch Mitleid wissend ...«), die das metaphysisch-ethische Zentrum des *Parsifal* bildet, deren Unterlassung die tragische Verfehlung des Titelhelden ist – das elementare Mitleid mit dem Leidenden.

⁵ Richard Wagner, Dichtungen und Schriften, a.a.O., Bd. IV, S. 347.

⁶ Ebd., S. 242f.

Kundry ist dazu verflucht, dieses Lachen, ihre Ursünde, ewig zu wiederholen, und es ist stets verbunden, ja identisch mit der Verführung – »Da kehrt mir das verfluchte Lachen wieder: / ein Sünder sinkt mir in die Arme!« –, eine Verführung, die über erotische Bezauberung hinaus Heilsberaubung ist, Widerpart der Erlösung. Wer Kundry verfällt, hat sein Heil verloren. Ihr Lachen ist wie ihre Verführung im ursprünglichen Sinne »diabolisch«, Pervertierung der göttlichen Ordnung, eine nochmalige Erbsünde und wird daher durch eine die Naturgesetze außer Kraft setzende Verwünschung bestraft, die das, was die Folge der Ursünde Evas ist – den Tod – wieder aufhebt, aber den paradiesischen Urzustand in einen höllischen Fluch verkehrt: nicht sterben zu können.

Die Herkunft von Kundrys Lachen und dessen ungeheure metaphysische Belastung ist für die Wagner-Interpreten von jeher ein großes Rätsel gewesen. Wirklich Erhellendes ist dazu meines Wissens noch nicht geschrieben worden. Die herkömmlichen poetologischen Theorien des Lachens können es ebensowenig wie das verwandte zwanghafte Lachen Adrian Leverkühns in Thomas Manns *Doktor Faustus* erklären, das mit Sicherheit (wenn das auch vom Autor nie erwähnt wurde) auf Kundrys Lachen rekurriert. Ja, Leverkühns wie Kundrys Lachen haben mit größter Wahrscheinlichkeit eine gemeinsame Quelle, die den *Parsifal*-Exegeten noch nie in den Sinn gekommen ist: Charles Baudelaires Essay *De l'essence du rire* (1855). Thomas Mann hat ihn nachweislich in der deutschen Baudelaire-Ausgabe von Max Bruns studiert.⁷ Ob Wagner ihn gelesen hat, läßt sich nicht belegen. Das ist auch nicht wesentlich, hat er doch weit mehr Anregungen aus persönlichen Gesprächen als durch Lektüre erhalten. Fest steht, daß er mit Baudelaire 1860/61 in Paris wiederholt zu Gesprächen zusammengetroffen ist. (In *Mein Leben* berichtet er ungewöhnlich angeregt von diesen Unterredungen.)

Die Gestalt der »Urteufelin« und »Höllense« Kundry mit ihrem »verfluchten Lachen« scheint mir von unverkennbaren Reminiszenzen an Baudelaires *Fleurs du mal* (1857) und seinen Essay *Über das Wesen des Lachens* geprägt zu sein. In gänzlicher Abkehr von der poetologischen Tradition bestimmt Baudelaire das Komische als »un des plus clairs signes sataniques de l'homme« und einen der Kerne des »symbolischen Apfels«,⁸ mit dem offenbar sowohl der Granatapfel Persephones (durch Genuß seiner Kerne gerät sie in den Bann der Unterwelt) als auch der Apfel des Paradieses gemeint ist. Das Lachen ist satanisch, im Paradies war es unbekannt, und auch Christus lachte nie – wohl aber weinte er –, was für Baudelaire den widergöttlichen Charakter des Lachens bestätigt. Kein Zweifel, daß diese Baudelaire'sche Definition der Komik das Lachen des Teufelsbündners Adrian Leverkühn und das Pandämonium des Lachens in dessen Oratorium über die Apokalypse nachhaltig inspiriert hat, aber auch zum Bild Kundrys, die Christus verlacht, sein Erlösungswerk höhnisch negiert, sich ihm als Verführerin und Gegenerlöserin, als Reinkarnation der Schlange des Paradieses entgegengesetzt und den Menschen immer neu zur sexuell konnotierten Erbsünde anreizt, ist Baudelaires Definition durchaus kongruent.

7 Vgl. dazu R. Puschmann, Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns *Doktor Faustus* [...]. Bielefeld 1983, S. 171-173 (»Lachen und Satanismus«). Puschmann stellt hier bereits eine Parallele zwischen *Doktor Faustus* und *Parsifal* her, ohne freilich auf die Baudelaire-Kennntnis Wagners Bezug zu nehmen.

8 Ch. Baudelaire, *Œuvres complètes*. Paris 1961, S. 980; deutsch in: Ders., *Gesammelte Werke*, übers. von M. Bruns. Neuausgabe 1981, Bd. III, S. 235

3.

Kundry findet aufgrund ihres Gelächters am Kreuzweg Jesu wie der mitleidlose Ahasver die Ruhe des Grabes nicht, muß sich »endlos durch das Dasein« quälen. Anders als Ahasver oder sein modernes Pendant: der Fliegende Holländer zieht Kundry jedoch nicht endlos über Land und Meer, sie bleibt nicht dieselbe Gestalt, sondern Wagner stellt ihre ewige Wanderschaft im indischen Sinne als Seelenwanderung, als Kreislauf der Wiedergeburten dar. Ihre ursprüngliche Identität aber war die der biblischen Herodias. Als deren Wiederverkörperung wird sie von Klingsor ausdrücklich identifiziert (»Herodias warst du ...«).

Herodias erscheint schon seit dem Mittelalter als weibliches Pendant zu Ahasver in Sage und Dichtung – wie der Ewige Jude zu ruhelosem Umhergetriebensein auf der Erde verdammt!⁹ Im 19. Jahrhundert kehrt Herodias in zahlreichen Dichtungen wieder, so als ewige Begleiterin Ahasvers in Eugène Sues Roman *Le juif errant* (1844), in Heinrich Heines *Atta Troll* (1847) oder in Karl Gutzkows Erzählung *Die ewige Jüdin* (1869). Oft verschmilzt sie mit der Gestalt ihrer Tochter Salome, so zumal in *Atta Troll*, wo sie zur Strafe für ihre »blutige Liebe« zu Johannes dem Täufer (das Verlangen nach seinem abgeschlagenen Haupt ist nicht erst in Oscar Wildes *Salomé* erotisch motiviert!) als Nachtspek bis zum Jüngsten Tag mit der Wilden Jagd reiten muß. Salome ist wohl auch bei Wagner, dem *Atta Troll* wohlbekannt war, eigentlich gemeint, wenn Klingsor zu Kundry sagt: »Herodias warst du, und was noch?«¹⁰

Als ewige Wanderin durch die Geschichte ist Kundry bei aller »Ähnlichkeit« mit der mythischen Figur Ahasvers nicht als Jüdin, sondern als Heidin dargestellt. So wird sie auch von den Knappen genannt: »Eine Heidin ist's, ein Zauberweib.« Wagner bringt die Idee ihrer Wanderschaft nicht nur mit der Seelenwanderung in Verbindung, sondern – wichtiger noch – mit dem ewigen Kreislauf der Natur. Kundry hält ja regelmäßig einen förmlichen Winterschlaf. In jedem Frühjahr erwacht sie mit der Natur zu neuem Leben. Zu Beginn des dritten Aufzugs zieht Gurnemanz sie aus einer überwachsenen Dornenhecke hervor und löst durch Reiben ihrer Glieder die winterliche Erstarrung. Mit einem »wilden Tier« vergleichen die Knappen sie, und Kundry entgegnet ihnen: »Sind die Tiere hier nicht heilig?« Aber sie ist auch die schönste jener »Fleurs du mal«, der tropischen Blumenwesen im Zaubergarten Klingsors. »Höllense« nennt dieser selbst sie. Kein Zweifel, Kundry verkörpert die heidnische, die noch unerlöste Natur. Ihre Erlösung durch die Taufe wird deshalb symbolisch mit der Erlösung auch der außermenschlichen Natur verbunden – in der Szene des Karfreitagszaubers, einer der ergreifendsten mythisch-musikalischen Eingebungen Wagners, die uralte Motive der christlichen Mystik und Legende wiedererweckt.

9 Das ist ausführlich nachgewiesen bei D. Borchmeyer: Die Wandlungen Ahasvers, in: Der fliegende Holländer. Programmheft III der Bayreuther Festspiele 1982, bes. S. 10ff.

10 Die Gestalt Kundrys ist gewiß durch die eine oder andere der poetischen und bildlichen Versionen des Herodias-Salome-Stoffs, der in Frankreich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts außerordentlich verbreitet gewesen ist, inspiriert – wie umgekehrt die Kundry-Szenen die Herodias-Salome-Dichtungen der *Décadence* bis hin zu Oscar Wilde, Villiers des l'Isle-Adam u.a. nachweislich mitgeprägt hatten; vgl. dazu E. Koppen: Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle. Berlin/New York 1973, S. 242ff.

Der Karfreitagszauber setzt in dem Moment ein, da Kundry getauft ist und ihre Tränen die Erde benetzen. Ihr, die im zweiten Akt verzweifelt bekannte, nie weinen, nur lachen zu können (»Da lach ich, lache, / kann nicht weinen«) ist nun gnadenhaft vergönnt, sich von dem zwanghaften, die Schöpfungs- und Heilsordnung negierenden »verfluchten Lachen« in erlösenden Tränen zu befreien. In diesem Augenblick beginnen Wald und Wiese zu leuchten. Parsifal nimmt es »mit sanfter Entzückung« wahr, und er setzt dieses Leuchten dem »süchtigen« Zauber der »Wunderblumen« im Garten Klingsors entgegen. Doch muß nicht am »höchsten Schmerzenstag«, so fragt er Gurnemanz bestürzt, die Natur mit dem Menschen über den Tod des Erlösers trauern? Die Antwort von Gurnemanz:

Du siehst, das ist nicht so.
 Des Sünders Reuetränen sind es,
 die heut mit heil'gem Tau beträufet Flur und Au:
 der ließ sie so gedeihen.
 Nun freut sich alle Kreatur
 auf des Erlösers holder Spur,
 will ihr Gebet ihm weihen.

Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen:
 da blickt sie zum erlösten Menschen auf;
 der fühlt sich frei von Sündenangst und Grauen,
 durch Gottes Liebesopfer rein und heil:
 das merkt nun Halm und Blume auf den Auen,
 daß heut des Menschen Fuß sie nicht zertritt,
 doch wohl, wie Gott mit himmlischer Geduld
 sich sein erbarmt und für ihn litt,
 der Mensch auch heut in frommer Huld
 sie schon mit sanftem Schritt.
 Das dankt dann alle Kreatur,
 was all da blüht und bald erstirbt,
 da die entsündigte Natur
 heut ihren Unschuldstag erwirbt.

Der symbolische Bezug dieser ganzen Rede zu Kundry – sind es nicht ihre Reuetränen, welche die Natur zum Leuchten gebracht haben, ist sie nicht der erlöste Mensch, zu dem die erlösungsbedürftige Kreatur aufschaut? – offenbart sich in ihrer Haltung bei diesen Worten: »Kundry hat langsam wieder das Haupt erhoben und blickt, feuchten Auges, ernst und ruhig bittend zu Parsifal auf« – und dieser selbst erkennt die geheimnisvolle Korrespondenz zwischen Kundrys Erlösung und der Entsündigung der Natur, die wieder in den Stand ihrer paradiesischen Unschuld zurückkehrt. »Ich sah sie welken, die einst mir lachten«, sagt Parsifal, und natürlich bezieht er sich auf die Blumenwesen in Klingsors Zaubergarten – dessen heidnischen Zauber er durch das Zeichen des Kreuzes gebrochen hat; »ob heut sie nach Erlösung schmachten?« Und er wendet sich an Kundry: »Auch deine Träne ward zum Segenstaue: / du weinst, sieh! es lacht die Aue!«

Der Karfreitagszauber ist eine mystische Verbildlichung der paulinischen Lehre vom Seufzen der unter ihrem Todeslos leidenden Kreatur, das im »dumpfen Stöhnen« der unter einer Dornenhecke verborgenen Kundry zu Beginn des dritten Aufzugs gewissermaßen hörbar wird. Von der »Klage der Natur« spricht Wagner selbst in seinem Aufsatz *Religion und Kunst*.¹¹ Die Sünde Adams hat dem achten Kapitel des Römerbriefs zufolge nicht nur die Menschen getroffen, sondern die ganze Schöpfung: »Die sehnsüchtige Erwartung der Schöpfung geht auf die Offenbarung der Söhne Gottes. Denn die Schöpfung wurde der Vergänglichkeit unterstellt, nicht freiwillig, sondern durch den, der die darunter gestellt hat in der Hoffnung, daß auch die Schöpfung von der Knechtschaft der Vernichtung zur herrlichen Freiheit der Kinder Gottes befreit wird. Wissen wir doch, daß die gesamte Schöpfung mit seufzt und annoch mit in Geburtswehen liegt (Röm 8,19-22).«

Diese Stelle des Römerbriefes hat von jeher die Dichter fasziniert. Es sei erinnert an das Gedicht *Die ächzende Kreatur* von Annette von Droste-Hülshoff aus dem Jahre 1846:

Da ward ihr klar, wie nicht allein
 Der Gottesfluch im Menschenbild,
 Wie er in schwerer, dumpfer Pein
 Im bangen Wurm, im scheuen Wild,
 Im durst'gen Halme auf der Flur,
 Der mit vergilbten Blättern lechzt,
 In aller, aller Kreatur
 Gen Himmel um Erlösung lechzt.

Das Menschengeschlecht trägt eine Schuld, derer es sich kaum bewußt wird:

Das ist die Schuld des Mordes an
 Der Erde Lieblichkeit und Huld,
 An des Getieres dumpfem Bann
 Ist es die tiefe, schwere Schuld,
 Und an dem Grimm, der es beseelt,
 Und an der List, die es befleckt,
 Und an dem Schmerze, der es quält,
 Und an dem Moder, der es deckt.

So die Schlußstrophe des Gedichtes. Die »Schuld des Mordes an der Erde Lieblichkeit und Huld« – in der Karfreitagsaue des dritten *Parsifal*-Aktes ist sie getilgt. Mensch und Natur feiern im Zeichen des Kreuzes ihre Versöhnung. Im Wandel Kundrys vom Lachen, das die Erlösungsbedürftigkeit der Welt mit Hohn beantwortet, zum Weinen, »durch Mitleid wissend«, findet diese Versöhnung ihren tiefsten Ausdruck.