

,Heldentum‘ und ,Weiblichkeit‘ im Mittelalter und in der Neuzeit

Am Beispiel von Wolframs Parzivâl, Gottfrieds Tristan und Richard Wagners Musikdramen

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät IV der
Universität Regensburg vorgelegt von

Verena Eleonore Maier-Eroms aus

Regensburg

2007

Erstgutachter: Frau Prof. Dr. Edith Feistner

Zweitgutachter: Herr PD Dr. Peter Philipp Riedl

Inhalt

1.	Methodische Vorüberlegungen	S.1
2.	„Heldentum“ und „Weiblichkeit“	S.8
2.1	Welche Vorstellungen evoziert der Begriff des Heldentums?	S.8
2.1.1	In der Literatur des Mittelalters	S.8
2.1.1.1	Wolfram von Eschenbach, <i>Parzivâl</i>	S.8
2.1.1.1.1	Die Protagonisten in der Forschung	S.9
2.1.1.1.2	Der Held, sein Vater und sein Sohn	S.10
2.1.1.1.2.1	Parzivâls Erzeuger	S.10
2.1.1.1.2.2	<i>des mæres hêrre</i>	S.18
2.1.1.1.2.3	Parzivâls Sohn	S.27
2.1.1.1.3	Das heidnische Rittertum	S.28
2.1.1.1.4	Das Artusrittertum	S.32
2.1.1.1.4.1	Der König und sein Hof	S.32
2.1.1.1.4.2	Des Königs Neffe	S.38
2.1.1.1.5	Die Gegner	S.45
2.1.1.1.5.1	Der Zauberer	S.45
2.1.1.1.5.2	Der grausame Herzog	S.46
2.1.1.1.5.3	König Clâmîde und sein Seneschall	S.47
2.1.1.1.5.4	Gâwâns Kontrahenten	S.49
2.1.1.1.6	Lehrer und Väter	S.55
2.1.1.1.7	Die Asketen	S.58
2.1.1.1.8	Das Gralsrittertum	S.61
2.1.1.2	Gottfried von Straßburg, <i>Tristan</i>	S.64
2.1.1.2.1	Die Protagonisten in der Forschung	S.65
2.1.1.2.2	Tristan	S.67
2.1.1.2.3	Die Königshäuser	S.79
2.1.1.2.4	Rûal und Curvenal	S.89

2.1.2	Im 19. Jahrhundert	S.91
2.1.2.1	Richard Wagner, <i>Parsifal</i>	S.91
2.1.2.1.1	Die Protagonisten in der Forschung	S.92
2.1.2.1.2	Der Erlöser	S.93
2.1.2.1.2.1	Die Figur des Parsifal als Verkörperung der Wagnerschen Androgynie-Vorstellung?	S.93
2.1.2.1.2.2	Wagners Modifikation der mittelalterlichen Dichtung	S.96
2.1.2.1.2.3	Die Gestalt des Parsifal im Vergleich mit den Titelhelden des <i>Lohengrin</i> , des <i>Tannhäuser</i> und des <i>Tristan</i>	S.98
2.1.2.1.2.4	Parsifal als Erlöser des Erlösers?	S.100
2.1.2.1.2.5	Parsifals Verhalten gegenüber Frauen	S.104
2.1.2.1.3	Der Zauberer	S.106
2.1.2.1.4	Der Erzähler	S.114
2.1.2.1.5	Die Bewohner Monsalvats	S.120
2.1.2.1.5.1	Der Leidende	S.120
2.1.2.1.5.2	Das misogyne Kollektiv der Gralsritterschaft	S.130
2.1.2.1.5.3	Der alte König	S.134
2.1.2.2	Richard Wagner, <i>Tristan</i>	S.138
2.1.2.2.1	Die Protagonisten in der Forschung	S.138
2.1.2.2.2	Der Held	S.139
2.1.2.2.3	Der König und sein Hof	S.151
2.1.2.2.4	Der Diener	S.155
2.1.2.3	Der Heldentenor	S.159
2.1.3	Vergleich	S.164
2.1	Welche spezifischen Weiblichkeitskonzeptionen werden präsentiert?	S.169
2.1.1	In der Literatur des Mittelalters	S.169
2.1.1.1	Wolfram von Eschenbach, <i>Parzival</i>	S.169
2.2.1.1.1	Die ‚prominentesten‘ Figuren Wolframs in der Forschung	S.169

2.2.1.1.2	Rassistische Darstellungen? Belacâne und ihr Volk	S.170
2.2.1.1.3	Herrscherin, Gemahlin, Mutter – Herzeloyde	S.172
2.2.1.1.4	Die Devoten – Jeschûte und Lîaze	S.175
2.2.1.1.5	Die Gottbefohlene – Sigûne	S.178
2.2.1.1.6	Ginovêr, Cunnewâre und die Frauen des Artushofs	S.180
2.2.1.1.7	Repanse de Schoye und die Gralsjungfrauen	S.182
2.2.1.1.8	Die demütige Schönheit – Condwîrâmûrs	S.184
2.2.1.1.9	Die Zauberin – Cundrîe	S.186
2.2.1.1.10	Die streitbaren Schwestern – Obîe und Obilôt	S.190
2.2.1.1.11	Die wehrhafte Verführerin? Antikonê	S.192
2.2.1.1.12	Der Widerspenstigen Zähmung – Orgelûse	S.194
2.2.1.1.13	Die Frauen auf Schastel marveile	S.200
2.2.1.1.14	Die namenlose Fürstin von Brâbant	S.205
2.2.1.2	Gottfried von Straßburg, <i>Tristan</i>	S.207
2.2.1.2.1	Blanscheflûr	S.207
2.2.1.2.2	Îsôt die Ältere	S.210
2.2.1.2.3	Îsôt	S.213
2.2.1.2.4	Îsôt as blanschemains	S.224
2.2.1.2.5	Brangaene	S.225
2.1.2	Im 19. Jahrhundert	S.228
2.1.2.1	Richard Wagner, <i>Parsifal</i>	S.228
2.1.2.1.1	Botin, Verführerin und Büßerin – Kundry	S.228
2.1.2.1.1.1	Die Figur der Kundry in der Forschung	S.228
2.1.2.1.1.2	Kundrys Ähnlichkeit mit Frauenfiguren der Opernliteratur und der Mythologie	S.230
2.1.2.1.1.3	Kundry – die Femme fatale schlechthin	S.233
2.1.2.1.1.4	Kundrys Beziehung zu den übrigen Frauenfiguren des Werks	S.237
2.1.2.1.1.5	Der Einfluss Wolframs auf die Gestaltung der Kundry	S.238
2.1.2.1.1.6	Kundrys Verhältnis zu Klingsor und Amfortas	S.240
2.1.2.1.1.7	Kundry im Kontext des Orientalismus	S.245
2.1.2.1.1.8	Kundry als Verkörperung der Philosophie Schopenhauers und Nietzsches?	S.247
2.2.3.1.1.9	Die sprachliche und musikalische Charakterisierung der Figur	S.248
2.2.3.1.1.10	Kundry als Opfer männlichen Dominanzstrebens	S.251
2.2.3.1.2	Die Blumenmädchen	S.256
2.2.2.2	Richard Wagner, <i>Tristan</i>	S.260
2.2.2.2.1	Die Liebende	S.260
2.2.2.2.2	Die Dienende	S.273

2.2.2.3	Der Wagner-Sopran	S.277
2.2.2.4	Wagners Frauenbild	S.282
2.2.3	Vergleich	S.287
3.	Die unendliche Melodie der Misogynie	S.292
4.	Verzeichnis der zitierten Literatur	S.298

1. Methodische Vorüberlegungen

Obwohl bereits unzählige Veröffentlichungen im Bereich der Literaturwissenschaft und der Musikwissenschaft sowohl zum *Parzivâl* als auch zum *Tristan* vorliegen, betätigen sich nur wenige Forscher interdisziplinär: Ulrich Müller und Peter Wapnewski sind zwei der Wissenschaftler, die Reflexionen über mittelalterliche Texte mit Überlegungen zu Richard Wagners Oeuvre kombinieren. Die Kapitel zu den beiden genannten Werken sind jedoch relativ kurz und befassen sich weniger mit dem Text als vielmehr mit allgemeinen Beobachtungen. Eine vertiefte Arbeit an den (mittelhochdeutschen und neuhochdeutschen) Texten, die interessante Details ebenso berücksichtigt wie die übergeordneten Themenkomplexe, erweist sich als wichtiges Desiderat.

Fast noch dringender bedarf es einer Fokussierung auf den Aspekt der Geschlechterkonstellationen. Da die bisherige Forschung in nahezu überwältigendem Ausmaß männlich dominiert ist, muss zu Gunsten eines ausgewogeneren, moderneren Forschungsprofils ein Gegengewicht gesetzt werden, indem Fragen aufgegriffen werden, die für Frauen und Männer relevant sind. Eine große Motivation besteht auch darin, durch diese Arbeit der zum Teil himmelschreiend misogynen Bewertung einiger Heroinnen eine diesen tatsächlich gerecht werdende Interpretation gegenüber zu stellen, um ihnen wieder zu jener Reputation zu verhelfen, die sie verdient haben. Natürlich handelt es sich bei diesen Heroinnen um von Männern konzipierte Figuren - und es wird zu zeigen sein, inwieweit sie in der Tat misogyn konstruiert sind - aber die Diffamierung, die ihnen von Seiten einiger Wissenschaftler widerfährt, sollte in allen Lesern (nicht nur weiblichen) Widerspruch provozieren.

Interessieren uns *gender*-theoretische Fragestellungen in Zeiten, in denen man sogar als Opernsängerin am Schnellsten und Einfachsten Karriere macht, indem man scheinbar skandalöse Äußerungen von sich gibt – beispielsweise einen Nebenjob als Stripperin nicht abzulehnen? Die neue Sängergeneration betont auffallend das Sexuelle; man denke an den Tenor, der seinen Auftritt an der Mailänder Scala folgendermaßen beschreibt: "I get my orgasm and Muti melts."

Nicht nur diese Zitate können als Beispiele für den gegenwärtigen reaktionären Trend gesehen werden: als Frau erfüllt man genau dann die von der patriarchalen Gesellschaft an sie herangetragenen Rollenvorstellungen optimal, wenn ihr einziges Bestreben dahin gerichtet ist, dem Mann als möglichst attraktives Objekt zur Verfügung zu stehen. *Schmücken und Dienen* könnte in exakt dieser Form als Titel des Benimmbüchleins der Gralsjungfrauen fungieren.

Determiniert der männliche Blick das Verhalten der Frau im Mittelalter ebenso wie im 21. Jahrhundert? Handelt es sich bei gern als Lappalien abqualifizierten Themen wie Haarfarben tatsächlich um derartige Nichtigkeiten, wie so manche, die sich mit komplexer religiöser Problematik auseinander setzen, uns immer glauben machen wollen? Oder geschieht dies im Bestreben, die patriarchale Kontrolle über literarische Figuren zu perpetuieren? Interessant ist allemal, dass die Dichter des Mittelalters und des 19. Jahrhunderts, deren Werke hier im Zentrum der Überlegungen stehen, solchen Kleinigkeiten keineswegs nur den äußerst geringen Stellenwert zumessen, der ihnen von Forschern folgender Jahrhunderte entgegen gebracht wird. Wenn sich Rezipientinnen mit traditionell männlichen Domänen beschäftigen (müssen), sollten auch weiblich konnotierte Themen nicht nur nicht marginalisiert und bagatellisiert, sondern zu Brennpunkten des Erkenntnisinteresses aufgewertet werden. Lassen sich die Nachwirkungen von Isoldes herrlicher Blondheit noch in der besonderen Wertschätzung der modernen Blondine spüren? Welche Vorbilder aus Literatur und Geschichte fließen in das Klischee der arischen Schönheit des nationalsozialistischen Deutschland ein?

Wie wird das Verhältnis der Geschlechter in den Werken präsentiert (in jenen des Mittelalters und den beiden des neunzehnten Jahrhunderts) und in welcher Art und Weise unterliegen die Autoren den Diskursen ihrer Zeit oder leisten ihnen Widerstand? Da die männlichen Helden in fast jeder Veröffentlichung im Zentrum des Interesses stehen, soll hier in besonderem Maße den sich wandelnden, mannigfaltigen Konzeptionen von Weiblichkeit Beachtung zu Teil werden. Aufmerksamkeit wird dabei auch der außerliterarischen Situation der weiblichen Bevölkerung im Vergleich zu den fiktionalen Bedingungen geschenkt.

Die Beziehungen der Geschlechter in ihrer ganzen Komplexität stellen Dreh- und Angelpunkt der Arbeit dar. Es erfolgt nicht nur eine inhaltliche Fokussierung auf das Mit- und Gegeneinander von männlichen und weiblichen Figuren in den untersuchten Werken, sondern auch die methodische Herangehensweise steht unter dem Vorzeichen einer dezidiert *gender*-theoretischen Perspektive – was zugleich heißt, dass kein einseitig feministisches Gut-und-Böse-Schema über die Geschlechterkonstruktion des Texts gestülpt werden soll; vielmehr wird im Sinne Judith Butlers eine Art *queer* zu lesen angestrebt.

Zweifellos gingen von den Gender Studies wichtige Impulse für die verschiedenen Ausprägungsformen feministischer Literaturwissenschaft aus. Aus einer sozusagen ‚globaleren‘ Perspektive steht im Zentrum der Gender Studies die gesamte soziale Geschlechtwerdung, wobei insbesondere die Entwicklung der Geschlechtsidentität und das geschlechtlich gebundene Handeln untersucht wird. Die Art und Weise in der *gender* als

kulturelle Größe konstruiert wird, beleuchtet man nicht nur in textuellen Repräsentationssystemen im engeren Sinn, sondern in allen erdenklichen kulturellen Repräsentationssystemen. Aufgedeckt werden dabei die den jeweiligen Diskursen zu Grunde liegenden Machtstrukturen, die an der Festschreibung traditioneller Geschlechterrollen maßgeblich beteiligt sind. Außerdem ist von Interesse, inwieweit Einzelne im Alltagsdasein genau diesen Rollen unterworfen sind. „Ziel ist es, die gesellschaftlichen Mechanismen, die zu einer bestimmten Ordnung der Geschlechter führen, die ständig wiederholte Festschreibung der Ungleichheit der Geschlechter zu durchbrechen und Macht neu zu verteilen.“¹

Inge Stephan² verweist auf die kulturwissenschaftliche Erweiterung, die die Literaturwissenschaft durch die Aufnahme wichtiger Fragestellungen aus dem Bereich der Gender Studies erfährt. Sie begrüßt die Interdisziplinarität, die durch eine Kombination von Frauenforschung, feministischer Literaturwissenschaft und Gender Studies ermöglicht wird. Stephan macht auf die Historizität der aktuellen *gender*-Debatte aufmerksam und betont, dass durch die Einführung der *sex-gender*-Relation (im Sinne des Bezugs von anatomisch-biologischem Geschlecht und soziokulturellem Geschlecht) ein kultureller und historischer Rahmen entsteht, „in dem die Frage nach der Konstruiertheit von Geschlecht [...] überhaupt erst möglich wird.“³ Die kulturell vermittelte Geschlechtsidentität wird in Diskursen verhandelt – gerade auch im Rahmen ästhetischer Diskurse. Gefragt wird sodann nach der Macht dieser konstruierten Geschlechtsbilder für die Selbstdefinition, für die Wahrnehmung des anderen, für die literarische Praxis und den ästhetischen Diskurs selbst.

Nach Stephan⁴ unterscheiden sich methodische Herangehensweisen dahingehend, ob aus ideologiekritischer oder sozialgeschichtlicher Perspektive argumentiert wird, ob psychische Mechanismen beleuchtet werden oder ob nach matriarchalen Restbeständen in der von Männern produzierten Literatur gesucht wird. Sinnvoll erscheint ihr eine Verbindung dieser Ansätze um verschiedenen Fragen nachzugehen: Wie werden Dichotomisierungen und Hierarchien eingeführt? In welcher Weise manifestiert sich offen oder verdeckt die Relation *sex-gender*? Gibt es übergeschlechtliche Normen?

¹ Busch, Veronika: *Gender Studies: Eine Einführung*, S. 11. In: Fagner, Stefan e.a.: *Gender Studies und Musik*. Regensburg 1998.

² Stephan, Inge: *Kritische Revisionen. Gender und Mythos im literarischen Diskurs*. München 1998.

³ Stephan, Inge: *Kritische Revisionen. Gender und Mythos im literarischen Diskurs*, S. 20.

⁴ Stephan, Inge: *Bilder und immer wieder Bilder. Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur*. In: Weigel, Sigrid/ Stephan, Inge: *Die verborgene Frau*. Berlin 1983. S. 26 ff.

Dass auch die Mediävistik *gender*-theoretische Perspektiven zulässt, ja ihrer sogar dringend bedarf, betont Judith Bennett⁵: "The blending of medievalism and feminism works to the mutual benefit of both feminist studies and medieval studies."⁶ Sie argumentiert, dass der Feminismus der Mediävistik einen Aktualitätsbezug verleiht, der es ermöglicht, altbekannte Werke völlig neu zu interpretieren. Die Übernahme feministischer Theorien, Einsichten und Fragestellungen bereichert die Mediävistik nicht nur, sondern erlaubt überdies die Entwicklung neuartiger wissenschaftlicher Überlegungen, Methoden und Diskussionen: "In short, as feminist medievalists read feminist scholarship outside of medieval studies, we are able not only to communicate more effectively with nonmedievalists but also to develop new ways of interpreting medieval sources."⁷

Was Bennett und viele andere propagieren, könnte unter dem in der angloamerikanischen Literaturtheorie bekannten Motto *Reading Against the Grain* subsumiert werden. Der dekonstruktive Feminismus strebt nach Erhellung der Konstituiertheit und Konstruiertheit von Weiblichkeit als Effekt symbolischer, kultureller Anordnungen. Dementsprechend werden im Text Widerstände gegen den kontrollierten sowie kontrollierenden Sinn wahrgenommen.⁸ Auch Vivian Liska⁹ weist auf den Status der feministischen Literaturwissenschaft als Herausforderung des New Criticism hin. Die grundlegende Frage nach Darstellungsmodi weiblicher Figuren wird ergänzt durch eine Hinwendung zum kulturellen Kontext, der in vielen Fällen von einer patriarchalen Sexualpolitik dominiert wird. Unter die Lupe werden also verschiedenartige Verbindungen genommen, die zwischen fiktionalen Frauenbildern in Werken männlicher Autoren und der gesellschaftlichen Unterdrückung von Frauen in der Realität bestehen. ‚Weibliches‘ Lesen besteht darin, „die Maske der Wahrheit, hinter der der Phallozentrismus seine Fiktionen versteckt, als Maske zu entlarven.“¹⁰

Zum Thema Feminismus und Dekonstruktion sind in den letzten 15 Jahren zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten veröffentlicht worden. Von all diesen handelt es sich bei Judith

⁵ Bennett, Judith M.: *Studying Medieval Women*. In: Partner, Nancy F.: *Medievalism and Feminism*. Cambridge, Massachusetts 1993.

⁶ Bennett, Judith M.: *Studying Medieval Women*, S. 10.

⁷ Bennett, Judith M.: *Studying Medieval Women*, S. 27.

⁸ Vgl. Menke, Bettine: *Verstellt – der Ort der ›Frau‹. Ein Nachwort*. S. 436 – 438. In: Vinken, Barbara/Menke, Bettine (Hgg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*. Frankfurt/Main 1992. S. 436 – 465.

⁹ Liska, Vivian: *Eine kritische Bestandsaufnahme: Von feministischer Literaturwissenschaft zu kulturwissenschaftlichen Gender Studies*. In: Baisch, Katharina e.a.: *Gender Revisited*. Stuttgart 2002. S. 3 – 33.

¹⁰ Vinken, Barbara: *Dekonstruktiver Feminismus. Eine Einleitung*. S. 17. In: Vinken, Barbara/Menke, Bettine (Hgg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*. S. 7 – 27.

Butlers¹¹ *Gender Trouble* um das wohl am meisten diskutierte und radikalste Buch. Ein direkter Appell findet sich am Ende ihrer Publikation. Die Leserinnen und Leser werden aufgerufen, die Binarität der Geschlechter in Verwirrung zu bringen um auf diese Weise die grundlegende Unnatürlichkeit der binären Matrix zu entlarven. Geschlechtsidentität erweist sich als inszeniert und performativ; sie wird „durch die stilisierte Wiederholung der Akte in der Zeit konstituiert beziehungsweise im Außenraum instituiert.“¹² Der Aufteilung in anatomisches und kulturelles Geschlecht steht Butler mehr als skeptisch gegenüber: *Gender* umfasse auch jene diskursiven und kulturellen Mittel, durch die *sex* als vordiskursiv hergestellt wird. Zirkel und Scheitern der aktuellen Debatte sieht Butler also darin begründet, dass *sex* immer schon *gender* war. Da *gender* die wiederholte Stilisierung des Körpers in rigidem Rahmen bedeute, die erstarrt den Anschein der Substanz erwirbt, sei es unabdinglich, die verschiedenen Ebenen der Konstruktion zu dekonstruieren, im Zwangsrahmen zu verorten und durch Kräfte zu erklären, die das gesellschaftliche Erscheinungsbild von *gender* kontrollieren. Neben der Diskussion diverser Theorien von Luce Irigaray, Monique Wittig, Julia Kristeva, und Joan Rivière unterzieht Butler die Schriften Freuds und Lacans einer kritischen Relektüre. Mit Foucault teilt sie die Ansicht, dass Sexualität immer durch Diskurse und Machtverhältnisse bestimmt ist. Das künstliche Konzept des Sexus wird als Teil einer Strategie zur Verschleierung und Aufrechterhaltung der Machtbeziehungen verstanden.

Zentrale Fragen der Diskussion um Gender Studies, Feminismus und Dekonstruktion betreffen die Vereinbarkeit von der Dezentrierung des Subjekts mit den „klassischen“ feministischen Forderungen (Etablierung „der Frauen“ als handelnde Subjekte) sowie die Auswirkungen davon auf die Geschlechterrelation. Die Notwendigkeit der Dekonstruktion betont Wachter¹³: „Dekonstruktive Analysen zerlegen insofern die naturalisierten Oppositionen mit den von diesen Signifikationsstrukturen bereitgestellten unhintergehbaren und unersetzbaren Mitteln. Damit erweist sich diese Geste der Umwertung und Verschiebung als unabgestütztes Verfahren, das unaufhörlich in den Konstituierungsprozess der kohärenzstiftenden Denkparadigma interveniert, diese immer wieder verschiebt und umwandelt.“¹⁴

Dennoch scheint es nicht ratsam, auf dem Weg einer Dekonstruktion der Geschlechtertrennung das *sex-gender*-Konzept (als Relikt des westlichen Logozentrismus)

¹¹ Butler, Judith: *Gender Trouble*. New York 1990. (Deutsch: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/Main 1991.)

¹² Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 206.

¹³ Wachter, Nicole: *Interferenzen. Zur Relevanz dekonstruktiver Reflexionsansätze für die Gender-Forschung*. Wien 2001.

¹⁴ Wachter, Nicole: *Interferenzen. Zur Relevanz dekonstruktiver Reflexionsansätze für die Gender-Forschung*, S. 140.

sang- und klanglos zu verabschieden; immerhin käme dies einer fast schon impertinenten Missachtung „der sozialen, gesellschaftlichen Bedingungen nahe, durch die die Frage nach der Autorität männlicher und weiblicher Subjektpositionen und Sprachhandlungen relevant geworden ist.“¹⁵ Diese Ansicht vertreten auch zahlreiche Kritikerinnen Butlers; so beispielsweise Biddy Martin, die die Notwendigkeit der Kategorien herausstreicht, da sonst Misogynität etc. gar nicht artikuliert werden könne. Susan Gubar wirft Butler nicht nur eine ideologische Haltung vor, die sich in der Vielzahl der von ihr verwendeten Termini die auf das Suffix *-ity* enden manifestiere, sondern beklagt in der Verbindung von Poststrukturalismus und Identitätspolitik die Abschaffung der feministischen Ideale¹⁶.

Wie bereits anklang, besteht das Hauptanliegen der Arbeit darin, verdeckte Geschlechter-Hierarchien zu enthüllen sowie offene problematische Dichotomisierungen zu thematisieren. Die *gender*-theoretische Perspektive bedarf der Unterstützung und Expansion, um zu vermeiden, dass wertvolle, die gängigen Interpretationen herausfordernde Ansätze im Sand verlaufen. Besonders reizvoll - und wichtig - scheint es, der Wandlung des Frauen- und Heldenbildes über die Jahrhunderte vom Mittelalter in die Neuzeit nachzuspüren; wobei schon jetzt konstatiert werden kann, dass sich Gottfrieds Konzeptionen von denen Wolframs ebenso deutlich unterscheiden wie das in den beiden Werken ein und desselben Tondichters der Fall ist. Berücksichtigung müssen daher nicht nur „globale“ mittelalterliche Diskurse finden, sondern je werkspezifische Gegebenheiten innerer und äußerer Natur, denen die Künstler zu ihrer jeweiligen Schaffenszeit unterlagen. Angesichts Wagners jahrzehntelangen Wirkens ist es unabdinglich, biographische und zeitgeschichtliche Fakten als Hintergrundfolie präsent zu haben.

Aufmerksamkeit soll also neben der Darstellung der Figuren auch den theoretischen Aussagen der Künstler geschenkt werden: bei den mittelalterlichen Dichtern handelt es sich dabei meist um Exkurse innerhalb der Dichtungen, im Falle Wagners werden seine theoretischen Schriften herangezogen. Interessant ist - wie schon andernorts erwähnt - die Frage, inwiefern Gottfried von Straßburg, Wolfram von Eschenbach und Richard Wagner mit allgemein zu ihren Zeiten zu beobachtenden Diskursen konform gehen oder ihnen zuwiderlaufende Ansichten vertreten. Welche Intentionen sie damit möglicherweise verfolgen, soll ebenfalls untersucht werden. (So wird Wagner etwa der Vorwurf treffen, durch die Dämonisierung der weiblichen Sexualität anhand seiner Kundry diese der männlichen Kontrolle zu unterstellen; eine Ansicht, die zwar in manchen Veröffentlichungen vor allem

¹⁵ Hof, Renate: *Von Women's Studies zu Gender Studies*, S. 519. In: Zapf, Hubert (Hg.): *Amerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart 1997.

¹⁶ Vgl. Alsop, Rachel e.a.: *Theorizing Gender*. Cambridge 2002. S. 94 – 114.

weiblicher Forscher bereits anklingt, von ihren Voraussetzungen her und in ihren Konsequenzen jedoch noch zu wenig untersucht wurde.)

Auf der Ebene der Figurencharakterisierung ergeben sich zahlreiche überkreuzte Fragestellungen: Wie wird beispielsweise Isolde bei Gottfried dargestellt, wie bei Wagner? Gibt es im *Parzivâl* eine Heroine, deren Konzeption derjenigen Isoldes ähnelt? Verhält sich die Präsentation des mittelalterlichen Tristan zu Wagners Held wie die Darstellung Parzivâls zu jener Parsifals? Wie verfährt Wagner in den Bearbeitungen der mittelalterlichen Texte hinsichtlich der Akzentsetzungen im *gender*-Bereich? Lassen sich bevorzugte Verschiebungen entdecken, entsprechen diese den bereits existierenden Differenzen oder unterliegen sie keinerlei erkennbaren übergeordneten Präferenzen, sondern werden ganz aus dem Geist des jeweiligen Werks vorgenommen?

Konkret heißt das nichts anderes, als dass alle vier Texte (und Wagners Musik) ständig zueinander in Beziehung gesetzt werden müssen, und zwar unter Beachtung des jeweiligen Entstehungskontexts - um der Komplexität der Werke gerecht werden zu können.

2. ‚Heldentum‘ und ‚Weiblichkeit‘

2.1 Welche Vorstellungen evoziert der Begriff des Heldentums?

2.1.1 In der Literatur des Mittelalters

2.1.1.1 Wolfram von Eschenbach, *Parzivâl*

Vridebrant, Kaylet, Killirjacac – gerade in der Vorgeschichte seines hochkomplexen Werks lässt Wolfram eine Fülle von Figuren auftreten, die Nicht-Mediävisten wenig vertraut sein dürften. Quantitativ übertrifft das Personal sowohl Richard Wagners Besetzungslisten als auch die Anzahl der in Gottfrieds Dichtung vorkommenden ‚Charaktere‘. Nicht zuletzt aus diesem Grund wird für die Abschnitte, die sich mit Wolframs Werk beschäftigen, eine Untergliederung nach Figuren gewählt.

Anders als das Bühnenweihfestspiel beginnt Wolframs Dichtung mit der elaborierten Vorstellung des Heldenvaters Gahmuret, der wie Don Giovanni schließlich zwischen den Ansprüchen der drei Frauen Belacâne, Ampflîse und Herzeloyde steht und dennoch keiner wahrhaft zugetan ist: seine größte Leidenschaft gehört dem Kampf. Mit selbstmörderischem Exhibitionismus stellt sich Gahmuret - meist vor Publikum - seinen Kontrahenten entgegen und dient der Maschinerie, die ihn zuerst ernährt, zuletzt aber frisst. Durch richterlichen Schiedsspruch zur Ehe mit Herzeloyde gezwungen, entflieht ihr Gahmuret in regelmäßigen Abständen, um seinen Kampfgelüsten zu frönen, bevor er zu seinem orientalischen Dienstherrn zurückkehrt, um in fremden Gefilden den Tod zu finden.

In Wagners Textbuch berichtet uns Kundry von der Kindheit und frühen Jugend des Helden, die man sich offenbar ähnlich vorzustellen hat wie die ersten Jahre im Leben der mittelalterlichen Figur. Herzeloyde, der die Männer in ihrem Leben alles bedeuten, stirbt eines jämmerlichen Todes, da ihr nach dem Gatten Gahmuret nun auch noch der Sohn Parzivâl verloren ist. Dieser hat *trapio* und *casta*, Körperbau und Kampfgeist, vom Vater geerbt und schickt sich an, in die patriarchalen Spuren zu treten. Der Weg zum perfekten Ritter ist steinig; angesichts einer defizitären Erziehung kommt es zu so manchem für die beteiligten Damen fatalen Missverständnis. Ermordet der Held Richard Wagners einen Schwan, ist das Opfer im *Parzivâl* ein Verwandter: der tumbe Tor tötet Ithêr, den roten Ritter, mit einem Speiß. Erst am Hofe Gurnemanz' wird dem jungen Vaterlosen höfisch-ritterliches Benehmen nahe gebracht.

Das IV. Buch endet damit, dass der grandiose Held - wie seinerzeit Gahmuret - die schwangere Gemahlin verlässt; im V. hört das Publikum von Parzivâls Versagen auf der

Gralsburg, das im VI. durch Cundrîes Fluch geahndet wird, obwohl der Artushof den Helden in höchsten Ehren hält.

Die Figur des Wagnerschen Gurnemanz komprimiert Züge der gleichnamigen mittelalterlichen Figur sowie des Trevrizent, der seinen Neffen Parzivâl wieder auf den Weg zurück zu Gott führt. Dass der Reumütige *unwizzende* gegen Gâwân antritt, wird im Bühnenweihfestspiel natürlich nicht erwähnt; ebenso wenig sein Kampf gegen den heidnischen Halbbruder Feirefîz, der bei Wagner nicht vorkommt. Vergleichbar hingegen ist der äußerst bedenkliche Zustand des Gralskönigs in Buch XVI des Romans und im dritten Aufzug des Dramas, wohingegen das Wiedersehen mit der bei Wagner inexistenten Gemahlin fehlt. Der Geschichte von Parzivâls Sohn hat Wagner bekanntlich die Oper *Lohengrin* gewidmet.

2.1.1.1.1 Die Protagonisten in der Forschung

Zu Beginn jedes größeren Abschnitts wird anhand einiger weniger exemplarischer Veröffentlichungen kurz die Forschungslage skizziert, wobei die detaillierten Ausführungen diverser Thesen, die einzelne Figuren oder Aspekte betreffen, in der Regel in den entsprechenden folgenden Unterkapiteln zu finden sind.

Gahmuret vertrete programmatisch das perfekte Rittertum, so Kurt Ruh¹, der hier als prototypisch für die ältere Forschung zitiert werden soll. Richard Löwenherz, eine Persönlichkeit des außerliterarischen Lebens, könnte Ruhs Spekulationen zu Folge Wolfram als Vorbild für die Figur des Gahmuret gedient haben. Inwiefern biografisch getönte Ansätze bei einem Dichter des Mittelalters Sinn machen, bleibe dahingestellt. Betrüblerischer ist, dass auch andere Standardinterpretationen oft nicht auf die Natur der Beziehungen zwischen den Geschlechtern eingehen und so zu einer stillschweigenden Akzeptanz diverser Verhaltensmuster beitragen. Wolfgang Mohr² beispielsweise spricht von Parzivâls Entwicklung sehr positiv und wird dadurch gerade der Jeschûte-Episode nicht gerecht; entsprechend verfährt er hinsichtlich der Figur des Keie, dessen Verhalten gegenüber Cunnewâre völlig unter den Tisch gekehrt wird. Dasselbe gilt für Michael Curschmanns³ Veröffentlichung, in der von einem neuen Keie die Rede ist, über dessen auch nach Buch III und IV noch latent vorhandene Misogynie kein Wort mehr verloren wird. Von Rüdiger

¹ Vgl. Ruh, Kurt: *Höfische Epik des deutschen Mittelalters*. Band 2. Berlin 1980.

² Vgl. Mohr, Wolfgang: *Parzival und Gawan*. In: *Euphorion* 52 (1958). S. 1 - 22.

³ Vgl. Curschmann, Michael: *Das Abenteuer des Erzählens*. In: *DVjs* 45 (1971). S. 627 - 667.

Schnell⁴ wird Gahmuret eine gewisse Unlust beim ersten Kuss Belacânes unterstellt; es handelt sich aber um eine alte schwarze Frau, nicht um die junge Königin. Die These, dass die Anreden an Frau Minne und die höfischen Topoi über deren Macht letztlich vom kaum bezähmbaren Verlangen nach dem Vollzug der körperlichen Vereinigung sprechen, ist dagegen absolut nachvollziehbar. Die Personifikation der Minne diene der Entfaltung größerer Wirkung der Minneschelte, so Schnell weiter, wobei er etwas vernachlässigt, dass hier Schuldzuweisungen an eine vorgestellte **weibliche** Figur ergehen.

Einer historischen Herangehensweise zeigt sich u.a. Horst Wenzel⁵ verpflichtet, der das Phänomen der Fernliebe unter die Lupe nimmt und diese als sprachliche Verarbeitung der institutionalisierten Ehepraxis bestimmt, der eine Verklärung widerfahre.

Veröffentlichungen jüngerer Datums nehmen bisweilen einen *gender*-theoretischen Ansatz mit herein, wofür Elke Kochs Aufsatz als Beispiel genannt sei. Das Ablegen von Helm und Rüstung wird hier als Symbol für die Aufkündigung der Bindung an Belacâne betrachtet, was durchaus plausibel ist.⁶ Zurecht wird die geringe Relevanz hervorgehoben, die der Trauer um die Mutter zu Teil wird, während jene um den Bruder breit ausgeführt wird – hier geht es in den Konsequenzen um Macht und Herrschaft, mit einem Wort um die wahrhaft wichtigen Dinge im Leben Gahmurets, dem seine Position in der homosozialen Gemeinschaft mehr bedeutet als seine Gefühle für die Frau. Auch Susanne Hofner äußert hierzu sehr interessante Überlegungen. (s. 2.1.1.1.2.1 Parzivâls Erzeuger).

2.1.1.1.2 Der Held, sein Vater und sein Sohn

2.1.1.1.2.1 Parzivâls Erzeuger

Zumeist wird Gahmuret zu Parzivâl oder generell zur nachfolgenden Generation in Relation gebracht; dabei ist es für eine Analyse der Männlichkeitskonzeption(en), die auch Details von scheinbar marginaler Relevanz beachtet, quasi unerlässlich, die Darstellung der übrigen Figuren der Bücher I und II mit zu berücksichtigen. Außerdem soll den Fragen auf den Grund gegangen werden, wie sich Gahmurets Erbe in Parzivâl konkret manifestiert, inwiefern Wolframs Darstellung von Vater und Sohn Differenzen und Übereinstimmungen aufweist und

⁴ Vgl. Schnell, Rüdiger: *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*. Bern/München 1985.

⁵ Vgl. Wenzel, Horst: *Fernliebe und Hohe Minne. Zur räumlichen und sozialen Distanz in der Minnethematik*. In: Krohn, Rüdiger (Hg.): *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*. München 1983. S. 187 - 208.

⁶ Vgl. Koch, Elke: *Inszenierungen von Trauer, Körper und Geschlecht im Parzival Wolframs von Eschenbach*. In: Jaeger, Stephen C. (Hg.): *Emotions and Sensibilities*. Berlin 2003. S. 143 – 158.

was dadurch offenbart wird. Insbesondere interessiert dabei die Konstruktion diverser Rollenbilder – der kämpfende Ritter, der Herrscher, der Liebhaber, der Vater etc., die vor allem bei Gahmuret auf paradoxe Weise nebeneinander stehen und dennoch aufs Engste miteinander verknüpft sind. Auffällig ist, dass der Kämpfer Gahmuret ebenso gepriesen wird wie der Liebende – oder besser gesagt, dass der Erzähler keinerlei Kritik an Gahmurets Verhalten gegenüber den seinen Weg kreuzenden Frauen vorbringt, der Figur selbst jedoch Worte in den Mund legt, die jeden Zweifel ausräumen: *„ez ist doch vil manlich, swer minnen wankes schamet sich. | der frouwen huote mich ûf pant, daz ich niht rîterschefte vant“*⁷.

Gahmurets enorme Kampfeslust ist aufgrund seines familiären Hintergrunds nicht verwunderlich: schon Vater Gandîn starb bei der Ausübung von Ritterschaft und auch in seinem Bruder hat Gahmuret ein für ihn nachahmenswertes Vorbild. Zu wenig beachtet wird in der Regel, wie dezidiert Wolfram seinen Helden als den im Schatten des Bruders stehenden inszeniert – allein die Bemerkung gegenüber Schöette, sie werde Gâlôes umso lieber haben, impliziert ein eingebildetes oder tatsächliches Gefühl der Zurücksetzung, das als nicht zu unterschätzender Katalysator gewertet werden kann.⁸ Daher lehnt er auch Gâlôes' gut gemeintes Angebot so vehement ab – mit der Begründung, zum *„ingesinde“*⁹ seines Bruders zu gehören, bringe wenig Ehre.¹⁰ Man könnte, wäre nicht große Vorsicht im Hinblick auf Begriffe neuzeitlicher Psychologisierung unabdinglich, so weit gehen zu behaupten, Gahmuret leide an einem ausgeprägten Minderwertigkeitskomplex, der sich auch in seinem großen Bedauern darüber manifestiert, bisher so wenig geleistet zu haben, um Ruhm und Ehre zu erringen. Um diese Scharte auszuwetzen, will er seinen Dienst nun dem Allerhöchsten bieten. *„Gelust“*¹¹ im Sinne eines Zerstörungstrieb als angeborene Disposition und die Rivalität mit dem Bruder führen dazu, dass Gahmuret zur reinsten Kampfmaschine wird, der um jeden Preis seine Ehre mehren muss – wieder und wieder. Fast zwangsläufig fällt diesem schier krankhaften Ruhmesstreben die Bindung zur Partnerin zum Opfer. Ein weiteres Indiz für die übermächtige Figur des Bruders ist die Tatsache, dass Gahmuret nach Erhalt der Nachricht von Gâlôes' Tod sein Ankerwappen ablegt und in Tränen ausbricht (was Hardîz zu Kritik veranlasst: *„nu kêrt an manheit iuern vlîz. ob ir manheit kunnet tragen, sô sult ir leit ze*

⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzîvâl*, 90, 27 - 30. Berlin 1998.

⁸ Ähnlich Müller, Ulrich/Hundsnurscher, Franz/Sommer, Cornelius (Hg.): *Sîn süeze sûrez ungemach. Erzählen von der Minne in Wolframs Parzival*. Göttingen 1993. S. 157/158.

⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzîvâl*, 7, 20.

¹⁰ Zur Thematik der Primogenitur vgl. Delabar, Walter: *Erkantiu sippe unt hoch geselleschaft. Studien zur Funktion des Verwandtschaftsverbandes in Wolframs von Eschenbach Parzival*. Göttingen 1990. V.a. S. 55 – 73.

¹¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzîvâl*, 9, 26.

mâzen klagin.¹²). Wolfram zeigt hier seine Figur in einer Welt von Männern, bei denen das Zeigen von Gefühlen verpönt ist; vor allem von solchen, die dem Konzept der „*manheit*“¹³ zuwider laufen. So rügt auch Kaylet Gahmuret für seine Trauer wegen Belacâne – auf Grund von Gâlôes’ Tod hat er jedoch selbst Tränen in den Augen und gibt sofort einer Frau die Schuld: „*ôwî küngîn Fôle / durch dîne minne gap den lîp / Gâlôes, den elliu wîp / von herzen klagin solten / mit triwen, op si wolten / daz ir site bræhte / lop, swâ mans bedæhte. küngîn von Averde, swie lützel ez dir werre*“¹⁴.

Nicht weniger misogyn gibt sich Killirjacac, der Gahmuret antwortet, Frauen hätten ihm wenig zu gebieten. Ausdruck anderer Gefühle, beispielsweise der Freude über Gahmurets Ankunft, der „*durch rehte liebe*“¹⁵ Hardîz Demut lehren wird, ist durchaus vereinbar mit Kaylets Heldenbild; ebenso die zum Teil opportunistische Schmeichelei, die er Gahmuret, aber auch anderen gegenüber betreibt – und so äußert sich auch Hardîz: „*iwer rede was ie süeze*“¹⁶. Der stolze junge Held, der zudem an Schönheit alle außer Bêacurs und Parzivâl übertrifft und ebenfalls als sehr kampfbegierig dargestellt wird, erweist sich nicht nur als ‚Sexist‘, sondern gibt (wie viele andere) ‚rassistische‘ Parolen von sich. Dieses Phänomen hat sich bis heute erhalten; wenn auch die historische Differenz beachtet werden muss. Noch immer dienen jedoch Witze auf Kosten der Mädchen und Frauen unter Männern der Hierarchiefestigung und hängen mit der traditionellen Definition von Männlichkeit zusammen. Angreifender Humor erlaubt nicht nur die stellvertretende Ausübung von Dominanz, sondern auch die Zuordnung eines ganz bestimmten Status zu einer Person.¹⁷ In der Aggression steckt hierbei ein gewisses Maß an Vertrautheit und auch das Zusammengehörigkeitsgefühl gegenüber anderen Gruppen – vorzugsweise unterlegenen Minoritäten – wird in Form solcher kollektiver Männlichkeitsrituale gestärkt.¹⁸ Aus heutiger Sicht sexistisch und rassistisch anmutende Äußerungen dürften Wolframs Publikum weniger als das heutige schockiert haben, müssen aber im Sinne einer ideologiekritischen Perspektive selbstverständlich thematisiert werden. Es wird sich heraus stellen, inwiefern sich Gâwân und Parzivâl (positiv?) gegenüber der vorher gehenden Generation abheben.

Als zweiter Bestandteil von Gahmurets großer Anziehungskraft erweist sich die strahlende optische Erscheinung, die Belacâne schon vor dem Kriegseinsatz für ihn gewinnt:

¹² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 93, 2 – 4.

¹³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 9, 11.

¹⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 91, 16 – 24.

¹⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 68, 1.

¹⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 89, 23.

¹⁷ Vgl. Stocking, Holly/Zillmann, Dolf: *Humor von Frauen und Männern*. In: Kotthoff, Helga (Hg.): *Das Gelächter der Geschlechter*. Konstanz 1996. S. 229 – 245.

¹⁸ Vgl. auch Kotthoff, Helga: *Vom Lächeln der Mona Lisa zum Lachen der Hyänen*. In: Kotthoff, Helga (Hg.): *Das Gelächter der Geschlechter*. S. 121 – 165, besonders S. 154 ff.

„der was sô minneclîche gevar, daz er entslôz ir herze gar“¹⁹. Auch ihr Volk gibt zu „sine gesæhn nie helt sô wînneclich“²⁰ und betet ihn wie einen seiner Götter an, denen er an Schönheit gleich kommt.

An männlicher Solidarität lässt es Parzivâls Vater nicht mangeln – und sei es auf Kosten der Frauen. So gebietet er Herzeloide, die von ihm gefangenen Könige und Fürsten zu küssen, obwohl sie diese noch nie zuvor gesehen hat. Ganz anders als später in Bezug auf Parzivâl, den schon drei Blutstropfen im Schnee an seine Gemahlin denken lassen, springt Gahmurets Nonchalance ins Auge, mit der er das imposante Zelt sowie die schönen Becher (beides ursprünglich Belacânes beziehungsweise Isenharts Besitz) benutzt, um Herzeloide und die restliche Versammlung vor Kanvoleiz zu beeindrucken.

Wie sorgfältig Gahmurets ostentative Männlichkeit inszeniert ist, sieht man bereits an seinen wohlüberlegt choreographierten Einzügen in Pâtelamunt und Kanvoleiz. Wolfram berichtet, wie „er sich mit vlîze vleiz, wîer höfslîche kæme geritn“²¹ und Kostüm, Requisite und akustische Untermalung zu einem wirkungsvollen Ensemble zusammenstellt. Dazu gehören selbstverständlich auch die „milte“²², die immer wieder gepriesen wird, sowie der aufwändige Lebensstil. Ironischerweise ereilt den seinem Bruder, „der wâren milte fruht“²³, auch in diesem Punkt so nacheifernden Gahmuret dasselbe Ende wie Gâlôes, dem „diu minne erwarp / daz er an einer tjost erstarp.“²⁴ Diese Formulierung erweist sich als in geradezu heuchlerischer Weise paradox; schließlich haucht so manche Frauenfigur aufgrund des Todes ihres Ritters das Leben aus, während letzterer – vorgeblich im Dienst seiner Dame – aus reiner Ehrsucht und Kampfgier das seinige riskiert.

Interessant ist, dass Ritter wie Vridebrant oder Lehelîn nie als Helden bezeichnet, sondern nur mit Adjektiven wie „stolz“²⁵, „stark“²⁶ etc. belegt werden, was damit zusammen hängt, dass sie Gegner mitleidslos umbringen. Auch Môrholt wird, scheinbar analog zu Gottfrieds Gestaltung der Figur, nicht gerade positiv dargestellt; er kämpft zwar voller Kraft und Klugheit, verstößt aber gegen eine Norm des ritterlichen Verhaltenskodex: „Môrholt in einen rîter stal, ûzem satel ern für sich huop (daz was ein ungefüeger uop)“²⁷. Gahmurets Kampfetos dagegen zeichnet den Helden in der Tat vor allen anderen aus: er verzichtet nicht nur auf das Töten besiegtter Feinde, sondern vermeidet es so konsequent wie kein anderer,

¹⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 23, 25/26.

²⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 36, 19.

²¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 61, 20/21.

²² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 9, 10.

²³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 92, 20/21.

²⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 80, 17/18.

²⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 67, 14.

²⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 73, 26.

²⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 73, 18 – 20.

gegen Verwandte zu kämpfen. Dennoch reicht das nicht ganz aus, um ein deutliches Signal für einen anstehenden Wertewandel zu konstatieren.²⁸ Ebenso scheint das tödliche Ende Gahmurets am Offensichtlichsten gegen die These zu sprechen, dass eine fehlende übergeordnete Sinngebung in der Ära vor dem Auftreten König Artûs' noch nicht defizitär ist. Auch die Lobpreisung des ruhmreich Gefallenen bemäntelt das nur notdürftig. Einen von „art“²⁹ und *gelust* dermaßen determinierten Ritter hätte Wolfram schwerlich anders als durch den ehrenvollen Tod im Kampf aus der Dichtung verabschieden können – demonstriert doch die Darstellung des Heros einen zwar perfekten, aber der Dominanz des Leistungsprinzips völlig unterworfenen und daher zu einseitig orientierten Krieger, dem es nicht gelingt, die Minne als wahrhaftige Größe in ein Leben ohne Kampf zu integrieren. „For a male to love would be to lose status“³⁰ – das könnte auch auf Gahmuret zutreffen, der darüber hinaus genau den Konzepten huldigt, die aggressive Männlichkeit als natürlich präsentieren, um sie über jeden Vorwurf erhaben zu machen. Krieg und Gewalt erscheinen notwendig, da die männliche Identität sonst ins Wanken zu geraten droht. Im Rahmen der Kämpfe ist es zudem möglich, die verdrängte Homosexualität ritualisiert auszuleben: weil die gesamte männliche Vorherrschaft auf Dominanz beruht, kann der unterlegene Mann wie eine Frau betrachtet werden, was der Institution des Kampfes eine homoerotische Prägung verleiht. Unterdrückung wird es immer geben, solange derartige Ideologien der Virilität und der männlichen Überlegenheit und Vormachtstellung existieren. Da Gahmurets Lebensinhalt das ewige Kämpfen als Selbstzweck ist, dem die Liebe als angebliche Legitimation lediglich pro forma oktroyiert wird, lässt ihn Wolfram scheitern – und um dies noch besonders zu betonen, lässt er ihn mit einer *Grandezza* scheitern, die offenbar noch Richard Wagner beeindruckt hat.

Alles was dort von Gahmuret berichtet wird, erfährt das Publikum aus dem Munde Kundrys. Viel ist das nicht, was hier an Information über den Vater des reinen Toren geboten wird: im 1. Aufzug hören wir, dass „im Kampf erschlagen Gamuret“³¹; sie spricht nur von diesem seinem „frühen Heldentod.“³² Die Details, die im 2. Aufzug genannt werden, weichen bereits von Wolframs Fassung ab. Zwar verschied Gamuret in „arab'schem Land“³³, aber auch der Name Parsifal ist hier ein Vermächtnis des Vaters. Während Wolframs Gahmuret in

²⁸ Anders Emmerling, Sonja: *Geschlechterbeziehungen in den Gawan-Büchern des Parzival*. Tübingen 2003. S. 209 ff., in deren Publikation der Figur des Gahmuret eine deutliche Positivierung zu Teil wird, was aber in der Forschung kritisch gesehen wird, gehe sie doch einher mit ihrer „Tendenz zur Harmonisierung von Konflikten.“ (Baisch, Martin: *Sonja Emmerling, Geschlechterbeziehungen in den Gawan-Büchern des Parzival. Wolframs Arbeit an einem literarischen Modell*. S. 287. In: PBB 127 (2005) Heft 2. S. 285 – 288.)

²⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 118, 28.

³⁰ Millett, Kate: *Sexual Politics*. New York 1971. S. 339.

³¹ Wagner, Richard: *Parsifal*, I. Stuttgart 2005.

³² Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

³³ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

seinen letzten Momenten beichtet und Hemd und Speer nach Hause schicken lässt, gelten Gamurets Gedanken in der Stunde seines Todes seinem Erben, den er „mit diesem Namen sterbend grüßte.“³⁴ (Die dritte Erwähnung Gamurets stellt ihn als eher passiven Empfänger von Herzeloys Liebe dar und wird unter 2.2.1.1.3 thematisiert).

Unter dem Phänomen der „*huote*“³⁵ hat bekanntlich auch Isolde zu leiden und fast unweigerlich denkt man an Ruhs Diktum, Gahmuret spiele eine Damenrolle.³⁶ Man sollte aber bedenken, dass auch Gâwân (zum Beispiel von Obîe) und Parzivâl (sogar von Orgelûse) sozusagen umworben werden. Somit kommt Gahmuret nicht als Einziger in derartige Bedrängnis. Tatsächlich scheint die *huote* als besondere Form der Kontrolle über den Partner in erster Linie Frauen zu treffen, schenkt man Gottfrieds Exkurs Glauben; was auch nicht erstaunt – gehört es doch zum guten Ton jeder patriarchalischen Gesellschaft, ihre Frauen zu überwachen und vor so genannten Dummheiten zu bewahren. Perpetuiert jedoch die Auffassung Gahmuret als den von drei Frauen umworbenen in einer Damenrolle zu sehen nicht lediglich das Denken in Binaritäten? Was im Falle dieser Figur vorliegt, ist eher eine ungewöhnliche Männerrolle, die aber abstrakt besehen genau dem üblichen Schema entspricht, da sich die Frauen primär aufgrund seiner überragenden Tapferkeit im Kampf um Gahmuret reißen, was Wolfram durch Kaylets Worte mehrfach bestätigen lässt.

Was für seinen Sohn Parzivâl eine Quelle immer neuen Mühsals werden soll, ist für Gahmuret von Anfang an völlig unproblematisch: sein Vertrauen in Gott erfährt keinerlei Erschütterung. Er ist ein „Verführer, Ehebrecher und Schatzräuber – und er ist fromm.“³⁷ Andererseits lässt sich eine gewisse Oberflächlichkeit und Funktionalisierung seines Bezugs zu Gott nicht leugnen. Der Form wird Genüge getan indem erbeutete Pferde an Kreuzritter verschenkt werden und der eigene Kaplan die Messe singt bevor es in den Kampf geht; die „falsche“ Religion der Ehefrau wird an Stelle des wahren Grunds für das Verlassen genannt: „*frouwe, wiltu toufen dich, du maht ouch noch erwerben mich.*“³⁸ Er befürchtet außerdem, dass Belacânes Hautfarbe unzutreffenderweise als Veranlassung für seine Flucht gesehen werden könnte – was angesichts seines latenten ‚Rassismus‘ ja auch durchaus vorstellbar wäre; schließlich vermutet er schon zu Beginn seines Pâtelamunt-Abenteuers, dass er sich bei den Schwarzen wohl langweilen wird und lässt sich nur voll heimlichen Widerwillens von Lachfilirosts Gemahlin ehrenvoll begrüßen: „*diu Gahmureten kuste, des in doch wênc*

³⁴ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

³⁵ Wolfram von Eschenbach, *Parzivâl*: 96, 26.

³⁶ Ruh, Kurt: *Die höfische Literatur des Mittelalters*. S. 125.

³⁷ Muschg, Adolf: *Herr, was fehlt Euch? Zusprüche und Nachreden aus dem Sprechzimmer des heiligen Grals*. Frankfurt/Main 1994. S. 60.

³⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 56, 25/26.

geluste.“³⁹ Die Ablehnung der älteren schwarzen Frau zeigt, dass Gahmuret von der jungen Frau aufgrund ihres exotisch-erotischen Reizes angezogen wird, den sie im Alter wie jede weiße Frau auch verlieren wird. Frauen sind für den patriarchalen Helden nur so lange von Interesse als sie in die Kategorie der begehrenswerten Objekte fallen. Die ‚rassistische‘ Einstellung deckt sich jedoch mit den Erzähler-Kommentaren und erfährt konsequentermaßen nicht die geringste Kritik (Vgl. auch 2.1.1.1.3 Heidnisches Rittertum sowie 2.2.1.1.2 Rassistische Darstellungen? Belacâne und ihr Volk). Sexismus und Rassismus sind nicht selten gekoppelt; Gahmuret erschafft sich seine Identität ebenfalls durch die Stigmatisierung bedrohlicher Anderer – seien es Schwarze oder Frauen.

„Potremmo dire che tradire è normale [...] e non sempre è determinato dalla volontà, ma piuttosto dalle occasioni che si presentano.“⁴⁰ So wird Gahmurets Verrat an Belacâne und seine Hinwendung zu Herzeloide von Wolfram vordergründig mit seiner Abstammung begründet. Lapidar heißt es: „*sîn art von der feien / muose minnen oder minne gern*.“⁴¹ Gahmuret wird zwar immer exkulpiert, dennoch bleibt eine Kluft zwischen den Anmerkungen des Erzählers und den der Figur in den Mund gelegten Äußerungen bestehen, die zur Vermutung Anlass gibt, Wolfram intendiere durch diese bewusste Brüchigkeit in der Präsentation Gahmurets eine Schärfung des Reflexionsbewusstseins seines Publikums. Immerhin liest man, dass seine ganze Gesinnung „*ebener denne sleht*“⁴² ist, dass es ihm an keinerlei Tugend je mangelte und vor allem kurz vor seinem Tod und unmittelbar danach wird seine Virilität glorifiziert: „*Er hete werdekeit genuoc, dô in sîn manlîch ellen truoc / hin über gein der herte. Mich jâmert sîner verte*.“⁴³ Einen Heldentod zu erleiden bedeutet natürlich, als Sterbender im Sattel zu bleiben und noch zuletzt heißt es, er, der „*mit rehter manlîcher ger*“⁴⁴ sein Ende im Kampf suchte, „*hete der valscheit an gesigt*.“⁴⁵ Wolfram bemüht sich denn auch, den Verrat an Belacâne dadurch mildernd darzustellen, indem er explizit darauf hinweist, dass Gahmuret trotz seiner exorbitanten Sehnsucht nach ritterlicher Betätigung „*daz swarze wîp / lieber dan sîn selbes lîp*“⁴⁶ ist. Er selbst wiederholt dies fast wörtlich gegenüber Herzeloide und warnt sie ausdrücklich – nur „*âne huote*“⁴⁷ werde er bei ihr bleiben, andernfalls drohe ihr exakt das gleiche Schicksal wie Belacâne, denn „Gahmuret

³⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 20, 25/26.

⁴⁰ Giommi, Roberta: *Tradire*. Mailand 2006. S. 2.

⁴¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 96, 20/21.

⁴² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 12, 26.

⁴³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 101, 21 – 24.

⁴⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 111, 19.

⁴⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 108, 27.

⁴⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 54, 21/22.

⁴⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 96, 26.

is a man of action, and action he must have, or he will languish and die.“⁴⁸ Außerdem dürfte das mittelalterliche Publikum auf Gahmurets Verrat an seiner ersten Frau nicht wie das heutige reagiert haben, dem Theorien diverser Moraltheologen und Dekretisten bezüglich der unterschiedlichen körperlichen Beschaffenheit und daraus resultierenden unterschiedlichen Sexualnormen - man denke nur einmal an die misogynen Äußerungen eines Andreas Capellanus - vielleicht nicht mehr ganz so geläufig sind. Da Gahmurets höchste Leidenschaft dem Kampf gilt, erscheint es nur folgerichtig, dass er sich sowohl Herzeloide als auch Ampflise, deren Brief immerhin „*grôz liebe und starkiu triuwe*“⁴⁹ in ihm weckt, auf Distanz halten will. Ampflise, seine „*wâriu frouwe*“⁵⁰ schlägt er sozusagen mit ihren eigenen Waffen: da sie es war, die ihm die Ritterschaft verlieh, müsse er dieser ehrenwerten Institution und ihren Regeln und Gesetzen auch treu bleiben und könne lediglich als ihr Ritter kämpfen. Der Gedanke, dass er womöglich Ampflises „*clandestine lover*“⁵¹ werden oder bleiben möchte, grenzt ans rein Spekulative. Auch Herzeloide, die ihn auf erotischer Ebene durchaus anspricht, versucht er zu entkommen, wobei er mehrere Gründe ins Feld führt: neben seinen Verpflichtungen Belacâne und Ampflise gegenüber verweist er darauf, dass so mancher Ritter mehr Ehre errungen hätte (was nicht ganz den Tatsachen entspricht). Außerdem trauere er um seinen Bruder. Nach der notgedrungenen Akzeptanz des Urteils bessern die ehelichen Freuden Gahmurets Laune erheblich und die Gemeinschaft scheint perfekt: „*ir zweier minne triwen jach*.“⁵² (Welchen Preis die Ehefrau für dieses Glück zahlt, wird unter 2.2.1.1.3 Herrscherin, Gemahlin, Mutter - Herzeloide untersucht).

Das Wichtigste ist und bleibt die Ausübung der Ritterschaft, das Gewinnen der höchsten Ehre im Ernst- oder Wettkampf – das Gewinnen einer Frau wird dabei zur Nebensächlichkeit degradiert. Dazu passt die Wirkung, die das Aufwallen der Minne auf Gahmuret zeitigt: „*er wolt sich arbeiten*.“⁵³ Nun ist das Erstarken der Kampfkraft durch die tatsächliche oder mentale Präsenz einer geliebten Frau in der gesamten höfischen Literatur ein beliebter Topos, aber selten evoziert eine Formulierung so sehr das Bild eines von der Leine gelassenen Kampfhundes wie 78, 21: „*âvoy nu wart er lâzen an*.“ Gahmuret verkörpert - neuzeitlich gedacht - in reinster Form das Modell des „unmodifizierten Testosterons“⁵⁴. Dass sich Gahmurets Denken primär auf die Sphären des Kampfes und der Männlichkeit

⁴⁸ Kratz, Henry: *Wolfram von Eschenbach's Parzival. An attempt at a total evaluation*. Bern 1973. S. 192.

⁴⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 78, 23.

⁵⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 94, 21.

⁵¹ Kratz, Henry: *Wolfram von Eschenbach's Parzival. An attempt at a total evaluation*. S. 199.

⁵² Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 101, 20.

⁵³ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 77, 25.

⁵⁴ Weldon, Fay: *Wir haben den Feind verloren*. In: Schwarzer, Alice (Hg.): *Man wird nicht als Frau geboren*. Köln 2000. S. 162.

konzentriert, beweist auch die Passage seines Abschiedsbriefs, die Belacâne im Falle eines männlichen Kindes einen großen Helden prophezeit. Frappant ist, dass er, der „*durch wîp vil schärfen pîn*“⁵⁵ leidet, das weibliche Wesen eher als Abstraktum, als Motivation begreift und echter persönlichkeitsbezogener Zuneigung nicht fähig ist. Wolfram zeigt anhand dieser Figur, dass eine Missachtung der Partnerin zu Gunsten ritterlichen Kampfes tödlich enden kann. Gahmurets Äußerung, ohne Turniere nicht leben zu können, lässt vermuten, Herzeloide würde ihn gleich Belacâne nach einer gewissen Zeitspanne (sobald die Faszination der erotischen Attraktivität nachzulassen beginnt) langweilen. Eine tiefgehende emotionale Bindung Gahmurets an eine Frau stellt Wolfram nicht dar; auch die rührende Hemdchen-Geschichte spricht eher für Herzeloide denn für Gahmurets Liebesgefühle. Immerhin bietet der Held das Unterkleid seiner Frau den Gegnern im Kampf dar, was durchaus als eine Art Vergewaltigung gesehen werden kann, betrachtet man das Hemd als Symbol für den weiblichen Körper.⁵⁶ Auch Herzeloide Alpträum beweist eindringlich, dass sie selbst leidend erkennt, wie sehr Gahmurets vermeintliche Liebe den „aggressiven, penisorientierten, zielfixierten, penetrierenden, erniedrigenden Sexualakt“⁵⁷ ins Zentrum rückt.

2.1.1.1.2.1 *Des mæres hêrre*

Auf den ersten Blick wirkt es, als hätte Parzivâl genau in dem Bereich fast unüberwindbare Schwierigkeiten, in dem für Gahmuret alles reibungslos lief, also im religiösen, wohingegen umgekehrt die einmal eingegangene Bindung zur geliebten Frau unauflösbar ist. Besonders interessant ist (nicht nur aufgrund der langen Abwesenheit von Condwîrâmûrs) zu beleuchten, wie Wolfram den Titelhelden anderen Frauen gegenüber auftreten lässt und welche Ursachen und Motivationen er dafür präsentiert.

Es ist erstaunlich, wie oft Parzivâls Umgang mit Jeschûte als jugendliche Dummheit quasi ohne Konsequenzen abgetan wird. Wolfram verweist explizit auf Gahmurets Verhalten, das in dieser Situation wohl anders ausgesehen hätte: „*het er gelernt sîns vater site, die werdeclîche im wonte mite, diu bukel wære gehurtet baz, da diu herzoginne al eine saz*“⁵⁸ Man fragt sich zwangsläufig, ob dadurch angedeutet werden soll, dass Gahmuret vor Vergewaltigungen nicht zurückschreckt oder ob lediglich erneut auf seine erotische

⁵⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 108, 20.

⁵⁶ So sehr überzeugend Hofner, Susanne: *Maskulinität in der höfischen Erzählliteratur*. Frankfurt/Main 2004. Herzeloide Dominanz entrinnt er gemäß der Autorin erst im Tod. Leider bezeichnet aber auch sie Gahmuret als „feminisierten“ Helden (S. 22).

⁵⁷ Jeffreys, Sheila: *Die Erotik der (Un)Gleichheit*. In: Schwarzer, Alice (Hg.): *Man wird nicht als Frau geboren*. Köln 2000. S. 62.

⁵⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 139, 15 – 18.

Ansprechbarkeit und Erfolgsquote hingewiesen wird, was ihm die Aura eines Don Giovanni aus dem 13. Jahrhundert verleiht. Aber auch sein Sohn gebärdet sich bereits rücksichtslos genug, indem er nicht nur Jeschûtes verbale Appelle ignoriert, sondern auch ihr lautes Klagen und ihre vehemente Gegenwehr. Blanker Hohn sind seine Abschiedsworte, die klar stellen, dass er Orilus' Zorn nicht fürchtet, „*wan schadet ez iu an êren, sô will ich hinnen kêren*“⁵⁹ und ihn das Feld räumen lassen, als für Jeschûte bereits alles verloren ist.

Umso auffälliger ist sein plötzlicher Erkenntniswandel, noch bevor ihm Gurnemanz die Welt erklärt. Da erkennt er doch auf einmal, dass Cunnewâre ein Unrecht angetan wird und in seinem Herzen, kurz zuvor noch ohne jegliches Mitleid für weibliche Qual, „*muoz enmitten drinne sîn / der frouwen ungedienter pîn*.“⁶⁰ Auch viel später bekräftigt er noch einmal, dass ihn „*sô sêre [...] nie dinc gerou*“⁶¹ und man wundert sich darüber nicht mehr, denn inzwischen hat sich heraus kristallisiert, dass es Parzivâl gar nicht in erster Linie um diese Frau geht, die seinetwillen leidet. Empört er sich nicht eher über die Unverfrorenheit, dass sich hier jemand erlaubt, ihm diese von Cunnewâre erwiesene Ehre des erkennenden, prophetischen⁶² Zulachens abzusprechen? Indem er noble Besiegte zu ihr schickt, ist er weniger bemüht, ihre Reputation wieder aufzurichten, als vielmehr zu demonstrieren, welch anmaßendes und beleidigendes Vergehen es ist, seinen Ruhm schmälern zu wollen. Dass er sie dadurch zu einer ihm verpflichteten Schachfigur macht, über die er beliebig verfügen kann, zeigt sein Ansinnen, Clâmîde entschädigen zu wollen, indem er ihm Cunnewâre zur Frau gibt, „*ist si bete volge kurteis*.“⁶³ Auch bei Wolfram ein kurzer nachträglicher Einschub, beweist dieser den Formalitätscharakter ihrer Zustimmung, welche für die an dem Kuhhandel beteiligten Herren wohl von eher marginalem Interesse ist. Parzivâl wird hier als großer Herr präsentiert, der gleich Artûs mit leichter Hand Frauen verteilen kann. In der Tat ist es eine Kleinigkeit für ihn, Cunnewâre Clâmîde zu überantworten, befindet er sich doch im Besitz der Allerschönsten, die auch Clâmîdes Favoritin gewesen wäre. Insofern erscheint es unangebracht, Clâmîde als „Siegestrophäe“⁶⁴ zu betrachten; vielmehr wird Cunnewâre sozusagen zum Trostpreis degradiert. Dass dieser Aspekt unter den Tisch gekehrt wird, überrascht angesichts der Bezeichnung von Parzivâls Wüten im Zelt Jeschûtes als

⁵⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 132, 17/18.

⁶⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 158, 29/30.

⁶¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 215, 8.

⁶² Vgl. Madsen, Rainer: *Die Gestaltung des Humors in den Werken Wolframs von Eschenbach*. Bochum 1970. S. 69.

⁶³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 327, 16.

⁶⁴ Müller, Ulrich/Hundsnurscher, Franz/Sommer, Cornelius (Hg.): *Sîn süeze sûrez ungemach. Erzählen von der Minne in Wolframs Parzival*. S. 109.

„Tölpelei“⁶⁵ nicht im Mindesten. Natürlich ist Lîâze vergessen, sobald Condwîrâmûrs auftaucht und alle für ihre Schönheit bekannten Frauen locker an die Wand spielt. Angesichts ihrer überwältigenden Optik, die sogar Orgelûses Aussehen übertrifft, ist es für ihren Mann leicht, einer solchen Frau die Treue zu bewahren. Diese Tatsache sollte auch präsent bleiben wenn man die Verse liest, in denen Wolfram seinen Helden für diese große Treue preist, die „im sô bewart / sîn manlîch herze und ouch den lîp, daz für wâr nie ander wîp / wart gewaldec sîner minne.“⁶⁶ Condwîrâmûrs also konkurrenzlos im Hinblick auf andere Frauen? Man möchte die Frage bejahen, obwohl es da jene erotisch angehauchte Szene zwischen ihrem Mann und der schon erwähnten Cunnewâre gibt, die er küsst: „da ergienc ein trûrec scheiden / von den gelieben beiden.“⁶⁷ Zieht man es vor, genannte Verse interpretatorisch lieber nicht überzustrapazieren, begegnet man mehrfach Stellen, wo es schwer fällt, die eheliche Liebe als das Wichtigste im Leben des Helden zu betrachten. Er selbst erklärt Trevrizent, dass seine „hohstiu nôt ist umben grâl; dâ nâch umb mîn selbes wîp.“⁶⁸ Signifikant ist auch, dass Parzivâl seinen unterlegenen Gegnern vor Bêârosche drei Möglichkeiten nennt: die pragmatisch-situationsbezogene Aufgabe, Meljanz auszulösen, den Gral zu suchen oder sich Condwîrâmûrs zu ergeben. Selten – außer in der Blutstropfenszene – gelingt es dem Rezipienten, sich des Eindrucks zu erwehren, der Gral sei für den Titelhelden von größerer Bedeutung als die Ehefrau. Selbst diese Szene aber ist von misogynen Couleuren. Nicht nur zeichnet Wolfram ein Porträt der „Frou minne“⁶⁹, das vor allem ihren destruktiven Charakter betont;⁷⁰ es ließe sich darüber hinaus sogar von einer exorbitanten Reduktion der Frau sprechen: werden der schönen Königin durch ihre Verbindung mit der Leerformel weißer und roter Flächen nicht sämtliche sie auszeichnenden Züge abgesprochen oder zumindest deutlich in ihrem Wert gemindert? Parzivâl erweist sich auch nach seinem Auszug aus Soltâne als nackt⁷¹ – seine Unfähigkeit, Frauen differenziert wahrzunehmen, wird ihm noch als Gralskönig anhaften, was jedoch niemand kritisiert.

Sigûne klagt er, dass er sich nach Condwîrâmûrs' Liebe sehne, „und mêt nâch dem hohem zil, wie ich Munsalvæsche mege gesehn, und den grâl“⁷². Vergewegenwärtigt man sich die Auslegung des Wagnerschen Parsifal, der Protagonist sei homosexuell, so lässt sich diese

⁶⁵ Müller, Ulrich/Hundsnuerscher, Franz/Sommer, Cornelius (Hg.): Sîn sîeze sûrez ungemach. *Erzählen von der Minne in Wolframs Parzival*. S. 111.

⁶⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 732, 8 – 11.

⁶⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 333, 13/14.

⁶⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 467, 26/27.

⁶⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 584, 26.

⁷⁰ Vgl. Wiegand, Herbert Ernst: *Studien zur Minne und Ehe in Wolframs Parzival und Hartmanns Artusepik*. Berlin 1972. S. 191.

⁷¹ Vgl. Bumke, Joachim: *Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im Parzival Wolframs von Eschenbach*. Tübingen 2001. S. 81.

⁷² Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 441, 12 – 14.

Interpretation auch auf den mittelalterlichen Helden anwenden. Was Wagner nur andeutet, beschreibt Wolfram ganz detailliert: das Aufwachsen des Helden ohne Vater, das gut gemeinte Verhalten der Mutter, das nichtsdestotrotz verheerende Folgen hat, der erste Kontakt zu einem strahlenden Ritter – nicht erst seit Freud ist Parzivâl durch seine Kindheitserlebnisse dazu prädestiniert, homosexuelle Neigungen zu entwickeln. Der Anblick dieses Gottgleichen wird Parzivâl für immer prägen. Noch in der Neuzeit erfährt man aus den Viten Homosexueller ausgesprochen häufig von derartigen Schlüsselerlebnissen.⁷³ Zwar lebt er sie nicht aus und Wolfram hütet sich vor jeder missverständlichen Andeutung; dennoch verwundert die Zurückhaltung von Gahmurets Sohn in der Hochzeitsnacht, die zwar der *mâze* zugeschrieben wird, aber andere Assoziationen förmlich herauf beschwört. So erklärt sich unter Umständen auch die Tatsache, dass ihn Jeschûte in erotischer Hinsicht komplett kalt lässt, ja, dass er sie später nicht einmal wieder erkennt, was vordergründig damit begründet wird, dass er damals ein Tor war „*und niht ein man, gewahsen niht pî wizen*.“⁷⁴ Ungefährlich ist es, der dürftig gekleideten Jeschûte seinen Dienst anzubieten um ihr die Huld des Gemahls zu erkämpfen, denn nicht nur ist die Wahrscheinlichkeit äußerst gering, dass sie ihm ihre Minne bieten wird, sondern auch er selbst ist ja mittlerweile verheiratet und kann daher auf legitime Weise jedes andere Liebesangebot abweisen. Parzivâl ist ein „Opfer des Geschlechtsrollensystems“⁷⁵: schließlich produziert er das Benannte, um den eigenen Referenten, die geschlechtliche Identität, zu inszenieren. Die heterosexuelle Norm gleicht einem Korsett, das dem jungen Helden aufgezwängt wird und das er auch würdevoll zu tragen bemüht ist. Dass er diese Norm aber nie ganz verinnerlicht, bestätigt sein Kampf mit Feirefîz, in dessen Verlauf Wolfram das Spielchen einbaut, seinen Helden verzweifelt aufzufordern, an seine Gemahlin zu denken, was Parzivâl erst in letzter Sekunde befolgt. Kurz darauf, als die Identität des fremden Kämpfers gelüftet wird, findet er einen „*hohen funt, unt den liebsten den er ie vant*.“⁷⁶ Weder der Gral noch die geliebte Frau ist sein herrlichster Fund, sondern der eigene Halbbruder. Womöglich ist Parzivâls heimliche Homosexualität auch ein weiterer Grund für seine niemals wankende Treue, was Condwîrâmûrs in die Nähe der Alibi-Frauen heutiger Homosexueller rückt, die um ihr Image fürchten. Parzivâl als „*der schönste übr elliu lant*“⁷⁷ ist dadurch zwar Condwîrâmûrs’ Idealpartner, da er zudem „*der kûenste man / den muoter ie zer werlt gewan*“⁷⁸ ist; dennoch fühlt sich der heutige Rezipient sofort an die

⁷³ Vgl. Koestenbaum, Wayne: *Königin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren*. Stuttgart 1996. S. 176 ff.

⁷⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 269, 24/25.

⁷⁵ Koestenbaum, Wayne: *Königin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren*. S. 187.

⁷⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 748, 4/5.

⁷⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 258, 3.

⁷⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 276, 19/20.

legendäre Schönheit berühmter Homosexueller wie Ludwig II oder Rudolf Nurejew erinnert. Wird der Bogen durch eine solche Interpretation überspannt? Angesichts Wolframs Aussagen bezüglich seines „*krumben*“⁷⁹ Erzählens ist man gezwungen, Deutungen in den Text hinein zu lesen, die auf den ersten Blick vielleicht nicht die naheliegendsten sein mögen. Neben einer versteckten Homosexualität, die Wolfram ja gar nicht offen thematisieren könnte, drängt sich eine weitere mögliche Lesart auf, die nicht ganz so weit geht, aber dennoch in die gleiche Richtung weist: die Deflorationsängste des Helden wurzeln nicht in einer irrationalen Furcht vor der fremden Sexualität der Frau, sondern in der Furcht vor der eigenen. Nicht umsonst wählt Wolfram das Bild des Engels für die Beschreibung des Schönen, das bekanntlich den Zustand des Körpers vor der Sexualität spiegelt. Parzivâl erschiene somit als homoerotisch aufgeladene Unschuld, deren Entwicklung eher auf alternative Konzepte wie Bisexualität, Betonung des Androgynen etc. zulaufen würde.

Keine Entschuldigung bietet Parzivâls Schönheit für sein herabwürdigendes Benehmen gegenüber nicht (mehr) schönen Frauen. Die oberflächliche Wahrnehmung der Frau geht einher mit einer Übernahme des Maßstabs, der die Jungfrauen auf Munsalvæsche ebenso wie die Damen des Artushofs zu Schmuckstücken degradiert und ihre optische Erscheinung zum wichtigsten Kriterium macht. Daher erkennt Parzivâl seine Cousine zuerst nicht und bedauert danach den Verlust von Sigûnes Schönheit (im 5. Buch) so über die Maßen. Wolfram zeigt, wie wenig es seinem Helden gelingt, tiefere Zusammenhänge zu durchschauen und sich nicht von Äußerlichkeiten täuschen zu lassen. So hält er Sigûne aufgrund ihres Rings für eine Lügnerin.

Auch Cundrê muss eine demütigende Behandlung durch Parzival erfahren. So lässt er sie zu seinen Füßen liegen und erst Artûs' und Feirefiz' Vermittlung bringen ihn dazu, ihr zu verzeihen: „*Parzivâl truoc ûf si haz: durch friunde bet er des vergaz.*“⁸⁰ Immerhin erkennt er an, dass sie ohne sein Fehlverhalten ihren Zorn nicht über ihn ausgegossen hätte. Als sie ihm die frohe Botschaft verkündet hat, begegnet er ihr mit Respekt, tituliert sie mit *frouwe* und drängt sie zur Eile. Vor Munsalvæsche schickt er sie mit der Souveränität dessen, der es gewohnt ist, Befehle zu erteilen, als Botin zu den wartenden Templeisen – offenbar waren Gurnemanz' Lehren für künftige Patriarchen wenigstens in diesem Bereich nicht umsonst, was sich auch darin zeigt, dass er wie zuvor über Cunnewâre auch als Gralskönig über eine Frau als Heiratsobjekt für einen von ihm akzeptierten Freier verfügt. So verspricht er seinem Halbbruder Repanse und stellt auch gleich die Bedingungen: „*ich wil si nâhen / durh rehten*

⁷⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 241, 15.

⁸⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 779, 29/30.

*touf in dîn gebot. Jupitern dînen got / muostu durch si verliesen / unt Secundilln verkiesen.*⁸¹

Nicht nur das Vertragsobjekt wird Opfer dieser Missachtung der weiblichen Stimme; auch den Verzicht auf Secundille, die ferne Heidenkönigin, verlangt Parzivâl in einer Art und Weise, als ginge es lediglich um das Ablegen eines getragenen Gewands.

Eine Geringschätzung des Weiblichen findet sich jedoch schon viel früher, als sich der junge Held bezüglich des Teufels äußert: *„mîn muoter freisen von im sagt: ich wæne ir ellen sî verzagt.*“⁸² Noch zwei weitere Indizien unterstreichen Parzivâls Bild seiner Mutter als schwacher Frau. Gurnemanz erzählt er, dass seine Mutter als er aufbrach *„slief duo. diu kann sô vil niht wachen*“⁸³, was den Ergrauten amüsiert. Außerdem beeindruckten die Türme seiner Burg den Jungen derart, dass er meint, Artûs habe sie gesät. Dagegen seien die Leute seiner Mutter unfähig, da deren Saat nie vergleichbar aufgehe. Die darin liegende Verherrlichung der ritterlich-väterlichen Phallizität ist so übertrieben, dass sie für manche Rezipienten einer Verhöhnung der Ritterwelt gleich kommt⁸⁴, was aber in den Bereich der Spekulation abzudriften droht. Ebenso kann man die Passage als Akzentuierung von Parzivâls *„tumbheit*“⁸⁵ lesen, die sich unter anderem in der naiven Überschätzung des patriarchalen, königlichen Einflusses manifestiert. Da er nichts anderes kennt als Herzeloyses absichtlich einfache Art zu leben, erscheint die Prachtentfaltung des Patriarchats dem Helden als Nonplusultra, wodurch Wolfram dazu beiträgt, im Rezipienten den Glauben zu schüren, ohne königlich-väterlichen Prunk gehe es eben doch nicht; schon gar nicht, wenn es sich bei dem Kind um ein männliches mit adligem Blut handelt. Eine kulturelle Konvention will uns der Dichter hier als natürlich verkaufen: einer wie Parzivâl, so Wolfram, wird sich immer von Macht und Pracht der Väter angezogen fühlen und hat es nicht verdient, in der wegen der Figur Herzeloyses hier deutlich weiblich konnotierten Armut dahin zu vegetieren.

Was Parzivâl an einer Frau schätzt, ist neben der Keuschheit die *„wîplîche güete*“⁸⁶ – auf den Schutz der Liebe einer solchen Dame soll auch Gâwân vertrauen; ist doch von Gott nicht viel zu erwarten, der es gewagt hat, ihnen beiden solche Schmach zu senden. Die Vorwürfe gegen den himmlischen Herrscher sind relativ zahlreich, werden voller Inbrunst vorgetragen und offenbaren durchaus eine gewisse Wehleidigkeit, die man Parzivâl während der ganzen Dichtung immer wieder attribuieren muss. So jammert der im Kampf Furchtlose

⁸¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 815, 4 – 8.

⁸² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 120, 21.

⁸³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 166, 8/9.

⁸⁴ Vgl. Meyer zur Capellen, Renée: *Die Erhöhung der Frau*. Frankfurt/Main 1993. S. 114.

⁸⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 124, 16.

⁸⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 332, 13.

auf Munsalvæsche wie ein verzogenes Kind: „*wer sol mir bieten mîn gewant?*“⁸⁷, als er sich am nächsten Morgen allein und verlassen glaubt und schimpft voller Wut. Auch Sigûne gegenüber suhlt er sich in Selbstmitleid, sollte er doch eigentlich „*trûrn umb dîne klage, wan daz ich hæhern kumber trage / danne ie man getrüege. mîn nôt ist zungefüege.*“⁸⁸

Parzivâls Verhältnis zu Gott ist Gegenstand vieler Untersuchungen, die sich mit nur diesem einen Thema beschäftigen; trotzdem ist es – bereits im Hinblick auf eine Gegenüberstellung mit Wagners Parsifal – unabdinglich, sich die Problematik noch einmal vor Augen zu führen. Drei Mal enden Parzivâls flammende Anklagen an Gott mit dem Fazit, er würde ihm seine Hilfe vorenthalten; er fühlt sich von dem im Stich gelassen, dem er doch selbst den Dienst auf sagte. Warum diese Kündigung? Rebliert hier der „philosophische Held“ [...] gegen das Schicksal, das er unter der Maske der göttlichen providentia entdeckt hat“⁸⁹? Die Sünde der *superbia*, derer sich Parzivâl schuldig macht, kann auch als Mut des freien Willens gedeutet werden. Der Held repräsentiere in seiner Ähnlichkeit mit Luzifer, diesem höchsten und schönsten Engel, einen Gegenentwurf zum Modell des Heiligen der Legendendichtung.⁹⁰ In der Tat betont Wolfram Parzivâls Schönheit gerade dann in besonderem Maße, wenn sein Held gefährdet scheint⁹¹; am Auffälligsten in der Verfluchungsszene, in der Cundrîe ihren Hass denn auch zuerst darauf richtet. Er ist nicht nur der schönste aller Männer auf Erden, er trägt darüber hinaus auch noch „*âne flügel engels mâl*“⁹². Diese außerordentliche Schönheit wird an so vielen Stellen gerühmt, dass ihre große Bedeutung nicht zu übersehen ist; immerhin lässt überdurchschnittliches Aussehen auch auf besonders edle Abkunft schließen.

Parallelen zu Christus weist nicht nur Wagners Parsifal auf; auch der Held des Mittelalters wird vom Erzähler in dessen Nähe gerückt: so bringt er Stumme zum Sprechen (Antanor) und belegt sich selbst mit einer Dornenkronenmetapher. Parzivâl weiß um sein unschuldiges Leiden, er weiß zuletzt um das Mitleid, das seinen Oheim erlöst und formuliert dementsprechend die vorgeschriebene Frage um. Dass er sich schließlich wieder Gott zuwendet, verdankt er seiner *triuwe*, dem Erbe Herzeloyses; Trevrizents Ausführungen tun ein Übriges. Mehrfach wird betont, dass Parzivâl seine Bestimmung im Rahmen der matrilinearen Erbfolge findet⁹³. Natürlich stellt Herzeloys das Verbindungsglied zur Familie

⁸⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 245, 23.

⁸⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 442, 5 – 8.

⁸⁹ Cessari, Michela Fabrizia: *Der Erwählte, das Licht und der Teufel*. Heidelberg 2000. S. 130.

⁹⁰ Vgl. Cessari, Michela Fabrizia: *Der Erwählte, das Licht und der Teufel*. S. 150.

⁹¹ Vgl. Huber, Hanspeter Mario: *Licht und Schönheit in Wolframs Parzival*. Zürich 1981. S. 79.

⁹² Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 308, 2.

⁹³ Vgl.: Bumke, Joachim: *Wolfram von Eschenbach*. Stuttgart 1997. S. 125/126; Göttner-Abendroth, Heide: *Die Göttin und ihr Heros*. München 1980. S. 178 ff; etc.

der Gralskönige dar; dennoch erbt ihr Sohn das Amt eines Mannes. Herzeloysdes Erbe anzutreten heißt, „*triuwe*“⁹⁴ und „*diemuot*“⁹⁵ zu praktizieren, was mit der Äußerlichkeit einer Herrschaftsausübung nicht zwangsläufig gekoppelt ist: diese Tugenden können auch im asketischen Leben verwirklicht werden, wie dies beispielsweise ihr Bruder Trevrizent versucht.

Wenn der junge Parzivâl auf singende Vögel schießt, zwingen ihn dazu laut Wolfram „*art und sîn gelust*.“⁹⁶ Die Tatsache, dass er über den erlegten Sängern heiße Tränen vergießt, beweist ganz zweifelsfrei, dass Gahmurets Erbe kein rundum positives ist, sondern im Gegenteil zerstörerische Auswirkungen hat. Parzivâls Vaterbild jedoch könnte strahlender nicht sein; er bittet Trevrizent, für den zu beten, „*der mit tjost hât den lîp verlorn, unt durch rîterlîch gemüete*.“⁹⁷ Der Vater sei der Inbegriff der *triwe*, so erläutert er auch seinem Halbbruder, und gibt im selben Atemzug indirekt der eigenen Mutter die Schuld an seinem Tod, denn „*dâ wart sîn werdeclîchez lebn | durh minne an den rê gegeben*.“⁹⁸ Aggressiv verteidigt Parzivâl seinen Anspruch auf die Bezeichnung Anschevîn und spricht Feirefîz (in Buch 15) erst einmal das Recht ab, sich so nennen zu dürfen, bevor er ihn bittet, das Haupt zu entblößen. Wolfram zeigt hier den Helden als eifersüchtig bemüht, seinen Erbschaftsanspruch zu behaupten und seine Identität zu schützen, weswegen er den Bruder vor der Identifizierung sogar auffordert, sich einen anderen Namen zu wählen. Vom Vater erbt Parzivâl also auch den Namen, der hinsichtlich seiner Selbstdefinition offensichtlich eminent wichtig ist. Das Land als materielles Gut besitzt zwar einen gewissen Stellenwert, aber es sind die abstrakten Dinge, die von ausschlaggebender Brisanz sind. Man erinnere sich an die Jeschûte-Szene, in der sich Parzivâl ganz und gar nicht wie ein Sohn Gahmurets verhält; als er hingegen Lîâze wachsendes Interesse entgegen bringt, schreibt dies Wolfram seinem väterlichen Erbe zu. Erst einmal Ruhm und Ehre erringen zu wollen, ist der Grund, den Wolfram seinen Helden dem alten Vater des Mädchens für seinen Aufbruch angeben lässt, der freilich mehr den Charakter einer Flucht trägt. Dieses Fortlaufen bietet mindestens zwei Interpretationsmöglichkeiten: Offenbar liegt es in Wolframs Absicht, die Determination durch das Vatererbe noch weiter zu illustrieren – schließlich gilt auch Gahmurets höchstes Streben Kampf und Ruhm und er flieht aus diesem Grunde die ihn umwerbenden Frauen –, außerdem spricht es für die bereits erwähnte These von Parzivâls heimlicher Homosexualität, die in der Wolfram-Forschung bis dato noch keine deutliche Artikulation erfahren hat. Die Kampfgier als Erbe Gahmurets ist

⁹⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 113, 30.

⁹⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 113, 16.

⁹⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 118, 28.

⁹⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 474, 28/29.

⁹⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 751, 27/28.

fraglos eine vom Erzähler besonders akzentuierte Charakteristik des Helden und so erklärt Artûs Gramoflanz' Untergebenen, dass Parzivâl „*der sig wol geslaht*“⁹⁹ war, da es sich bei ihm um Gahmurets Kind handelt. Keiner, so der Erzähler, hätte so viel gekämpft und dabei so glänzenden Ruhm erbeutet wie Parzivâl. Wolfram legt mehreren großen Helden überschwängliche Lobeshymnen auf die Titelfigur in den Mund; so beteuert Feirefîz, dass er nie zuvor einen Mann erlebt hätte, „*der baz den prîs möhte hân / den man in strîte sol bejagen*.“¹⁰⁰ In Artûs' Augen übertrifft Parzivâls *prîs* den aller anderen Männer. Aber Heldentum im Kampf ist nicht alles, was Wolfram seinem Protagonisten zuschreibt; er präsentiert ihn zudem als einen Mann voll *triuwe*, dessen „*herze valsch nie underswanc*.“¹⁰¹ Dementsprechend fallen auch seine Reaktionen auf Hiobsbotschaften aus: so gibt er sich selbst alle Schuld an seinem unglückseligen Kampf mit Gâwân und bereut seine ungewollten Sünden Ithêr und seiner Mutter gegenüber. „*ûf gerbete pîne / von vater und von muoter art*“¹⁰² verlangen eine enorme Leidensfähigkeit, die Parzivâl aufbringen muss und für die er belohnt wird – laut Cundrîe hat er „*der sêle ruowe erstriten / und des lîbes freude in sorge erbîten*.“¹⁰³ Als sie ihm dies mitteilt, fließt „*durch liebe ûz sînen ougen [...] / wazzer, sherzen ursprinc*.“¹⁰⁴ Dieses Weinen wird von niemandem kritisiert; es passt zum Konzept von Parzivâls Männlichkeit, die mit der geforderten extremen Härte der vorausgehenden Generation nicht mehr allzu viel gemein hat.

Immer seinem Credo treu bleibend, „*mit schilt und ouch mit sper*“¹⁰⁵ für Ruhm und Seelenheil unablässig kämpfend, siegt Parzivâl. So ist es kein Wunder, dass er sich in jeden sich ihm bietenden Kampf stürzt – auch in jenen letzten, der dank Gottes Eingriff nicht verhängnisvoll endet. Die Disziplinierung des Körpers wird von Parzivâl mittels kämpferischen Einsatzes erreicht. Als er sein Credo Trevrizent vorträgt, wirft ihm dieser „*hûchvart*“¹⁰⁶ vor, die er auf seine Jugend zurückführt. Seinem Onkel bringt Parzivâl treue Liebe entgegen und plötzlich stimuliert die Armut nicht mehr Gelüste nach Luxus und ritterlichem Prunk; jetzt scheint es ihm, „*er hete baz genuoc / dan dô sîn pflac Gurnemanz, und dô sô maneger frouwen varwe glanz / ze Munsalvæsche für in gienc, da er wirtschaft vome grâle enpfîenc*.“¹⁰⁷ Der Held ist nun kein tumber Tor mehr, er hat Pracht und Rittertum kennen gelernt und betrachtet nun die asketische Armut mit anderen Augen. Hinzu kommt,

⁹⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 717, 22.

¹⁰⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 745, 16/17.

¹⁰¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 678, 23.

¹⁰² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 300, 18/19.

¹⁰³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 782, 29/30.

¹⁰⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 783, 2/3.

¹⁰⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 472, 3.

¹⁰⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 456, 12.

¹⁰⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 486, 16 – 20.

was nicht ganz bedeutungslos ist, dass Trevrizent, der Asket, ein Mann ist, der ebenfalls früher Ritter war und sich daher als Identifikationsfigur eher anbietet als die eigene Mutter.

Resümierend muss man zugeben, dass das väterliche Erbe Parzivâl mannigfacher und deutlicher determiniert als das mütterliche – ein Prozess, der durch mehrere patriarchale Sozialisationsinstanzen enorm unterstützt wird.

2.1.1.1.2.2 Parzivâls Sohn

Dass vor allem männliche Anlagen vererbt werden, zeigt auch die Figur Loherangrîns, der Wolfram gleich Parzivâl männliche Stärke, *milte* und Gerechtigkeit zuschreibt. Von seinem Großvater hat er offenbar die ‚rassistischen‘ Tendenzen geerbt, die sich in seiner Weigerung Feirefîz zu küssen manifestieren. Parzivâls zweiter Sohn wird ebenfalls ein großer Kämpfer, der, offenbar in genauer Kenntnis des väterlichen und großväterlichen Erbes, Kanvoleiz zurück gewinnt „*und vil des Gahmuretes was.*“¹⁰⁸ Für den modernen Rezipienten scheint zwar damit gerade auf Herzeloyde angespielt, aber durch ihre Heirat ging Kanvoleiz ebenso wie ihr übriger Besitz an Gahmuret. Wolfram baut hier zeitgenössische Realitäten ein, die die Einverleibung der Frauen anschaulich demonstrieren. Herzeloyde und Condwîrâmûrs als Vergessene? Zumindest als Verdrängte – was im Bewusstsein der Helden präsent ist, ist das Erbe der Väter und Großväter.

¹⁰⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 803, 23.

2.1.1.1.3 Das heidnische Rittertum

Richard Wagners Held hat keinen Bruder; zumindest ist von keinem gescheckten Heiden die Rede. Die einzige klar als Bösewicht konzipierte Figur des Stücks aber ist auch der einzige auftretende Heide – Klingsor, der bei Wolfram lediglich als „*ein phaffe der wol zouber las*“¹ bezeichnet wird. Daher findet er nicht hier, sondern unter Punkt 2.1.1.1.5 Die Gegner Erwähnung. Mit Feirefiz fehlt im *Parsifal* der schillerndste Repräsentant des heidnischen Rittertums, den das mittelalterliche Werk zu bieten hat und der in mehr als einer Hinsicht eine Sonderstellung innehat.

Darüber hinaus beinhalten die Bücher I und II schauplatzbedingt den Großteil von Wolframs Äußerungen bezüglich heidnischer Kämpfer, die in Belacânes Reich zudem schwarz sind. Auch einzelne Helden werden geschildert; vor allem in ihrer Beziehung zur Königin, der Wolfram auch die Darstellung Isenharts in den Mund legt, die eine einzige Lobpreisung ist: sämtliche idealtypischen Tugenden werden aufgelistet, von der „*triwe*“² über die „*zuht*“³ bis hin zur „*milte*“⁴. Seine ‚Frustrationstoleranz‘ jedoch scheint gering, denn „*des lebens in dâ nâch verdrôz, mange âventiure suohter blôz*.“⁵, als Belacâne hinsichtlich der Lohngewährung zögert und so wird er von dem Fürsten Prôthizilas getötet. Dieser wird deswegen nicht verurteilt; im Gegenteil, man erfährt, dass er alles andere als feig ist. Ebenso heißt es von Gahmurets Mörder Ipomidôn nur, dass „*der stolze werde Babylôn*“⁶ von edler Abstammung ist. Die Normen werden anerkannt, das System funktioniert: wird ein Ritter im regelkonformen Kampf getötet, so gehört dies zum wohlbekannten Risiko des „*topelspils*“⁷. Bezüglich Isenhardt erlaubt sich Wolfram ein doppeltes Spiel mit Klischees: um das ganze Ausmaß seiner *kiusche* darzustellen, dichtet er, dass selbiger „*noch kiuscher denne ein wîp*“⁸ war. Diese Formulierung stammt aber nicht von der Erzählerfigur – es ist Belacâne, die sich in dieser Art und Weise äußert und sich so ganz bewusst eines Geschlechterstereotyps bedient. (Vgl. 2.2.1.1.2 Rassistische Darstellungen? Belacâne und ihr Volk).

Dass auch im heidnischen Gebiet das Patriarchat herrscht, beweist die Gestalt des Lachfilirost. Obwohl Belacâne Königin und eigentliches Staatsoberhaupt ist, kommandiert er ihre Fürsten herum und lässt ihr insgesamt nicht gerade viel Entscheidungsspielraum durch

¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 66, 4.

² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 26, 13.

³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 26, 14.

⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 26, 17.

⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 27, 21/22.

⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 111, 24.

⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 289, 24.

⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 26, 15.

seine Ratschläge, die eher als Anweisungen zu verstehen sind. Seine Besorgnis um Gahmuret, der allein aufgebrochen und womöglich bereits in Bedrängnis geraten ist, gilt auf der einen Seite seinem guten Ruf, der im Falle eines Unglücks Schaden nehmen könnte. Auch seine Motivation Gahmurets Ankunft seiner Herrin unverzüglich zu melden, entspringt einer egoistischen Hoffnung – auf ein ansehnliches Trinkgeld. Im Kampf aber erweist er sich als „*ellens rîcher man*“⁹. Gahmurets Inspektion des heidnischen Heers erbringt eine positive Bilanz und er teilt Belacâne mit, dass sie über „*sô manegen degên balt*“¹⁰ verfügt; was allerdings auch für die Gegenseite gilt. „*der küene swarze heiden*“¹¹ Razalîc beispielsweise tjosiert jeden Tag und trägt treu Isenharts Todeseisen als Anhänger einer Kette um den Hals. Für den Krieg mit Belacâne haben er und seine Mitstreiter die beste Legitimation: einer ihrer Götter befahl ihnen dieses Vorgehen, so Lachfilirosts Erklärung. Unweigerlich denkt man an jene islamischen Fundamentalisten, die noch heute Übergriffe jeglicher Natur als heilige Kriegstaten deklarieren. Dennoch, und dies erinnert an Wolframs Darstellung der Heiden im *Willehalm*, bietet das heidnische Kampfbild kaum Angriffsfläche und auch das Prinzip, durch ritterliche Heldentaten die Liebe einer Frau zu erringen, ist verbreitet. Der stolze Hiutegêr, der wie Razalîc jeden Tag zur Tjost ausreitet, wird von den heidnischen Damen gelobt und „*swen wîp lobent, der wirt erkant, er hât den prîs ze sîner hant, unt sînes herzen wunne*.“¹² Im nächsten Atemzug räumt Lachfilirost jedoch ein, dass alle Kühnheit umsonst war, wenn ein Held seiner Dame zu Ehren stirbt. Das Ideal ist offensichtlich der Unbesiegbare; zu verlieren bringt in jedem Falle Leid und Trauer – so vergießt wegen Razalîcs Unterliegen eine schwarze Frau heiße Tränen.

Generell ist Wolfram weit davon entfernt, den Heiden die Weisheit abzusprechen; er wundert sich vielmehr darüber, wie Gott es nur zulassen könne, dass der Teufel sein Spiel mit ihnen treibt.

Trotz aller Vorzüge weisen die Untertanen Belacânes mehr als ein gewaltiges Manko auf: sie sind nicht nur ungetauft, sondern auch noch „*nâch der helle [...] gevar*“¹³, sodass gemäß Wolfram die beiden Defizite eng gekoppelt sind. Die dunkle Hautfarbe als höllengleich zu bezeichnen ist sehr nahe liegend in einer Zeit, in der der herrschende Diskurs den Heiden ein Ende in der Hölle prophezeit. Dies gilt nicht für den schon erwähnten ganz und gar exzeptionellen gescheckten Heiden. Nicht ein Mal wird er als unattraktiv dargestellt,

⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 20, 9.

¹⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 26, 6.

¹¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 43, 4.

¹² Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 32, 21 – 23.

¹³ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 51, 24.

vielmehr hätten mehrere Frauen „*sîn dienst wol gedolt, ich wæn durch sîniu fremdiu mâl*.“¹⁴ Eine weitere Komponente seiner großen Beliebtheit und Anziehungskraft besteht in seinem unermesslichen Reichtum, den er auch bereitwillig mit seinen Mitmenschen teilt. Gleich seinem Vater wird er wie ein Gott angebetet. Obwohl er Gahmuret, Parzivâl und sich selbst als eine Einheit begreift, ist sein Vaterbild nicht von so ungetrübter Lauterkeit wie das seines Halbbruders. Er gibt zwar zu, dass „*nie bezzet rîter wart*“¹⁵, wirft ihm aber gleichzeitig vor, „*daz er lie verweiset mich. gein mînem vater der gerich / ist mînhalp noch unverkorn*.“¹⁶ Und trotzdem verlässt er genauso seine Liebespartnerin; eine Parallele, die Wolfram dadurch hervorhebt, dass er die Formulierung *Gahmurets Sohn*¹⁷ wählt. Angedeutet wird dieses Verlassen durch einen Kommentar, den der Erzähler in das Gespräch der Frauen des Artushofs über Feirefîz' unbezahlbaren Schmuck einbaut: „*Die frouwen rûnten dâ, swelch wîp / dâ mite zierte sînen lîp, het er gein ir gewenket, sô wær sîn prîs verkrenket*“¹⁸. Verlässt Gahmuret Belacâne wegen mangelnder ritterlicher Betätigungsmöglichkeiten, erscheint seinem Sohn die Liebe sämtlicher Frauen die ihm bis dato entgegen gebracht wurde als nichtswürdig, seit er Repanse ansichtig geworden ist: „*ir blic mir inz herze gêt. Ich wânde sô starc wær mîn lîp, daz iemmer maget ode wîp / mir freuden kraft benæme*.“¹⁹ Und so vergisst er, dass zuvor Secundilles Willen für ihn Gesetz war, dass in Notlagen die Königin „*bezzet trôstes wer / denne mîn got Jupiter*“²⁰ war. Mehr noch, er bedauert, dass bisherige Ruhmestaten nicht ihr zu Ehren geleistet wurden. Um Repanse zu bekommen, lässt er sich ohne Zögern taufen und tauscht den heidnischen Glauben und die Heidin gegen den christlichen Glauben und die Christin: „*an den geloube ich unt an sie*“²¹ – das Prinzip bleibt unverändert, lediglich die Größen der Gleichung werden mit anderen Variablen besetzt. Minne ist für Feirefîz bedeutungsvoller als die Frage nach der Religion; zwar weinen seine Heidenaugen „*al nach des toufes êren*“²², aber die tatsächliche Taufe lässt er aus einem einzigen Grund – der Gier nach Repanse – über sich ergehen. (Wie bei vielen anderen Eheschließungen wird die Jungfrau um die gefeilscht wird nicht in die Verhandlungen mit einbezogen.) Schon immer rang Feirefîz nach „*minne*“²³ und „*prîs*“²⁴, wobei seine Tapferkeit

¹⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 774, 6/7.

¹⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 750, 29.

¹⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 750, 21 – 23.

¹⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 809, 30.

¹⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 774, 1 – 4.

¹⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 810, 14 – 17.

²⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 768, 29/30.

²¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 818, 7.

²² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 752, 26.

²³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 768, 23.

²⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 774, 4.

dank der Liebe beträchtlich erhöht wird.²⁵ In Parzivâl findet er erstmals seinen Meister und erklärt sich auch bereit, sich zuerst zu nennen nach jenem spektakulären Kampf, den er verlieren müsste, würde nicht das Schwert des Gegners zerspringen. Er verfügt über „*starkiu lit*“²⁶ und „*minneclîche*“²⁷ Gedanken sowie wirkungskräftige Steine steigern seine Stärke, aber Parzivâl, der künftige Gralskönig, Gemahl der tugendreichsten Frau und nahezu konkurrenzloser Kämpfer, darf natürlich nicht von einem Heiden besiegt werden.

Den Ritter Feirefiz so zu präsentieren stellt das größtmögliche Lob Wolframs dar; auch die Tatsache, dass ihn der Erzähler nicht für seinen Verrat an Secundille kritisiert, bezeugt die Sympathie, die Wolfram dieser Figur entgegen bringt. Er ist bemüht, Feirefiz so positiv zu schildern, dass außer dem heidnischen Glauben kein Makel an ihm zu entdecken ist. Diesen opfert er denn auch bereitwillig für eine Frau, die als Gralsträgerin und keusche Christin über Secundille steht und eine Reminiszenz an Herzeloydes Worte drängt sich auf, die Gahmuret auffordert, die Heidin zu lassen, denn „*des toufes segen hât bezzet kraft*.“²⁸

Diese Lösung erlaubt es Wolfram einerseits, Feirefiz von jedem Verdacht rein zu waschen, andererseits noch einmal Parzivâls überragende Treue und ideale Wahl heraus zu stellen; schließlich soll an Parzivâls Sonderstatus nicht gerüttelt werden und auch die Glorifizierung des Halbbruders darf diesen nicht gefährden.

²⁵ Unter anderem ist es diese Dienst-Minne-Konzeption, die Feirefiz und die Artuswelt auf Anhieb kompatibel macht; vgl. auch Ortmann: „Feirefiz ist, obgleich fremder Heide, ein Artusritter. Parzival ist, obgleich anerkannter Artusritter, ein Fremder.“ (Ortmann, Christa: *Die Selbstaussagen im Parzival. Zur Frage nach der Persongestaltung bei Wolfram von Eschenbach*. Stuttgart 1972. S. 31.). Der Heide ähnelt in seiner sinnensfreudigen Einstellung eher dem Artusritter Gâwân als seinem Bruder, dem vom *zwîvel* heimgesuchten.

²⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 742, 1.

²⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 743, 3.

²⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 94, 13.

2.1.1.1.4 Das Artusrittertum

2.1.1.1.4.1 Der König und sein Hof

Die Wahrscheinlichkeit, dass Parzivâl von seinem heidnischen Halbbruder in den Schatten gestellt werden könnte, ist angesichts der geringen Anzahl der Feirefiz gewidmeten Verse niedrig; wie aber verhält es sich im Hinblick auf Gâwân, dessen quantitativer Anteil am Geschehen dem des Titelhelden vergleichbar ist und der zudem von vielen Forschern als die Figur gesehen wird, an Hand welcher Wolfram das sozusagen fortschrittlichere Heldenideal vorführt? Eine Betrachtung Gâwâns sollte nicht isoliert vom Personal des Artushofs vorgenommen werden; besonders interessant ist auch die Frage, in wie weit Wolfram Artûs als Folie benutzt. Decken sich die von Gâwân vertretenen Werte tatsächlich mit jenen, die sein Onkel repräsentiert? Und sind diese von so uneingeschränkter Vorbildlichkeit wie uns immer glauben gemacht wird?

Neben dem offensichtlich misogynen Keye erweisen sich auch diverse Äußerungen des Königs und seines Neffen als wenig respektvoll Frauen gegenüber. Zu den Anforderungen, die erfüllt werden müssen, um am Königshof ein Held zu sein, gehört es zwar formell, den Frauen ehrerbietig zu begegnen; im konkreten Verhalten der Männer lässt sich die geforderte Courtoisie oft vermissen. Die Szene um Cunnewâres Misshandlung (im 3. Buch) zeigt zweierlei: Wolfram ergreift hier Partei für die Geknechteten und gesteht gleichzeitig zwei Vertretern benachteiligter „Minoritäten“ – Frauen und Behinderten – ein besonderes Urteilsvermögen zu. Außerdem zeichnet er den Hof als träge Gesellschaft, die sich über Keyes Untat erst zu ereifern beginnt, als der Fall durch Parzivâls Aktionen an Brisanz gewinnt. Als auch noch ein Ritter wie Orilus über die Schande klagt, die seiner Schwester widerfahren ist, erwirbt Keye *„niwen haz / von rittern, frouwen, swer dâ saz / am stade bî dem PlimizæL.“*¹ Aus Furcht drückt er sich auch vor seinem Dienst an Orilus und bietet Cunnewâre als Sühne nichts als große Krapfen, was kein Wunder ist, wähnt er sich doch im Recht: *„ich tetz durch hoflîchen site / und wolt iuch hân gebezzert mite“*². Schon sein erster Auftritt weist darauf hin, dass uns hier eine Gestalt präsentiert wird, die mit radikalen Ansichten nicht hinterm Berg hält: so bekundet er, sich weder um Ithêrs noch um Parzivals Leben Sorgen zu machen und spricht sich für ein Bauernopfer im Schachspiel des Lebens aus. Parzivâl bezeichnet er als Kind – somit Mitglied einer weiteren leicht zu diskriminierenden Gruppe. Despektierliche Äußerungen und grobes Benehmen sind jedoch laut Erzähler Teil

¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 277, 1 – 3.

² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 218, 25/26.

seiner Strategie, für Artûs die Heuchler und Betrüger von den Edlen zu trennen. Seinem Herrn bringt Keye große Treue entgegen und auch sein Kampfgeist lässt nichts zu wünschen übrig. Cunnewâre und Antanor verprügelt zu haben, hat ihn nicht völlig unmöglich gemacht, noch immer hat er viele Freunde, wozu auch Gâwân gehört, dem er jedoch sehr übel nimmt, dass er nicht aufbricht, ihn zu rächen. Keyes Geringschätzung des weiblichen Geschlechts offenbart sich in der Schmährede, die er an Gâwân richtet. Zuerst vergleicht er dessen Beileidsbekundungen mit dem Gebaren alter Klageweiber, um sogleich zu seiner allgemeinen Furcht vor Kampfhandlungen überzuleiten, wobei er wieder das Weibliche (und Mütterliche) mit Schwächlichkeit und Feigheit in Verbindung bringt: so würde ein Frauenhaar ausreichen, ihn zu fesseln, wenn es darum ginge, einen Kampf zu vermeiden. Orientiere er sich an seiner Mutter, werde er „*swertes blicke bleich / und manlîcher herte weich*.“³ Diese Art der Provokation funktioniert: Gâwân reitet die Vorwürfe abstreitend hinaus zu Parzivâl. Keye wird nicht nur als nachtragender Mensch dargestellt, sondern auch als neidischer, der sich nicht wie der „*getriwe*“⁴ über das Glück des Freundes freut. So kritisiert er den Aufwand, den Gâwân treibt und fragt sich, warum diesen wohl eine solche Heerschar von Damen begleite. Wolfram hätte hier durch Verurteilung von Keyes Verhalten entscheidende Akzente setzen können und tatsächlich scheint er das anfangs auch zu tun. Da er die Figur aber als „*getriwe und ellenthafft*“⁵ zeichnet, schwächt er vorausgegangene Verdikte enorm ab, wodurch er dazu beiträgt, im Rezipienten die Sichtweise zu fördern, man könne trotz Handgreiflichkeiten Schwächeren gegenüber als Held gelten. Außerdem billigt er Keye, der quasi im Affekt gehandelt hat, aufgrund dessen mildernde Umstände zu. Unrecht seien die Prügel vor allem, da Cunnewâre eine Fürstin ist. Will Wolfram durch derartige Untermauerung etwaiger bereits bestehender Standesdünkel der Hörer seinem Auftraggeber schmeicheln? Cunnewâres Pech ist es, als Frau keinen Schild tragen zu dürfen, was sie als wehrlose Person der völligen Abhängigkeit von männlichen Beschützern ausliefert.

Eine Variante des Motivs Gewalt gegen Frauen bieten die Szenen Jeschûte – Orilus (siehe Punkt 2.1.1.1.5 Die Gegner). Über die optische Erscheinung der impulsiven Gestalt erfahren wir nichts, was an und für sich erstaunlich ist, da das Äußere durchaus keine zu vernachlässigende Größe darstellt, wie die Figur des Bêâcurs beweist.

Fast schon hat man den Eindruck, Wolfram präsentiere hier das wandelnde Ideal des Artushofs: Bêâcurs ist „*starc, küene, wol gevar, getriuwe unde rîche*“⁶. Dementsprechend

³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 299, 11/12.

⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 296, 22.

⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 296, 22.

⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 324, 6/7.

verteidigt er Gâwân und bittet ihn auf Knien, an seiner Stelle kämpfen zu dürfen (im 6. Buch). Bei seinem zweiten Auftritt in der Dichtung wird seine Schönheit in auffallender Weise betont; mehrmals bezeichnet ihn Wolfram als „*lieht gevar*“⁷, „*clâr*“⁸ oder „*minneclîch*“⁹. Bêâcurs, ein Held, wirkt durch die ausnahmslos positive Darstellung glatt, schier blass und dürfte aufgrund seiner hinreißenden optischen Erscheinung, die ihn am Offensichtlichsten auszeichnet und die für die Zuhörer in einem Zeitalter, das noch nichts von plastischer Chirurgie weiß, quasi unerreichbar ist, nicht unbedingt eine Identifikationsfigur abgegeben haben.

Im Vergleich mit Richard Wagner wird sich heraus kristallisieren, wie sehr die Schönheit der Männer ihren Stellenwert im Mittelalter auf dem Weg ins 19. Jahrhundert eingebüßt hat. Die Erwähnung der schönen Schenkel des Marschalls vor der Angabe seiner Profession wäre zu Wagners Zeiten relativ ungewöhnlich.

Während Bêâcurs' Beliebtheit bei den Frauen nicht thematisiert wird, schenkt Wolfram gerade diesem Aspekt hohe Aufmerksamkeit, wenn er von der Figur des Ithêr spricht. Noch tot ist er „*minneclîch*“¹⁰; obwohl der Held „*zornes dræte*“¹¹ ist und unrechtmäßige Forderungen stellt, wird er nach seinem Tod in den höchsten Tönen gerühmt – vor allem von Ginovêr, die eigentlich besonderen Grund hätte, ihn weniger zu preisen, ruft man sich die Szene ins Gedächtnis, in der Ithêr Wein über sie verschüttet. Mehrfach treffen ihre Vorwürfe den Mörder Parzivâl: „*dich solden hazzen werdiu wîp / durch sînen minneclîchen lîp: sîn dienst was gein in sô ganz, ez machte wîbes ougen glanz, dien gesâhn, von sîner sîeze*.“¹² Ithêr zu lieben, darf jede Frau zugeben; auch Lammîre, Gahmurets Schwester, ist dem reizenden roten Ritter verfallen und behandelt ihm zu Liebe Trevrizent besonders zuvorkommend. Auch der Einsiedler lobt Ithêr über die Maßen. Mehr als fünf Mal wird betont, welch herber Verlust sein Tod für die Damenwelt im Besonderen ist. Wenig verwunderlich, schließlich richtete er sein Handeln nach seinem Herzen und das „*riet im benamn daz beste, swâ man nâch wîbes minne / mit ellenthaftem sinne / solt erzeugen mannes triuwe*.“¹³ Sicher wird Ithêrs Beliebtheit bei den Damen auch deswegen betont, um darauf aufmerksam zu machen, wie außerordentlich es ist, dass ihn Parzivâl noch übertrifft; ihn, dessen äußere Identität er übernimmt. Insbesondere tragisch ist die Tatsache, dass der Held durch einen Bauernspieß und nicht durch eine Tjost zu Tode kommt, worauf Wolfram ganz

⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 721, 21.

⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 722, 12.

⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 722, 16.

¹⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 159, 7.

¹¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 155, 1.

¹² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 476, 5 – 9.

¹³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 160, 20.

explizit hinweist. Aus diesen Versen lässt sich eine gewisse Akzeptanz des ritterlichen Bewährungskampfes heraus lesen. Um mit Segradors zu sprechen: „*rîterschaft ist topelspil, unt daz ein man von tjoste viel. ez sinket halt ein mers kiel.*“¹⁴

Der kampfbegierige „*junge stolze âne bart*“¹⁵, dessen *unbescheidenheit* mehrmals erwähnt wird, hat als einziges Ziel den Erwerb von Ruhm und Ehre vor Augen. Um die Kampferlaubnis zu bekommen, zieht man schon mal dem Königspaar die Decke weg. Zwar gestattet es seine oben zitierte Auffassung, Niederlagen zuzugeben, aber dem theoretisch-abstrakten Zugeständnis folgt unmittelbar das Dementi: Parzivâl hätte es niemals gewagt, auf ihn zu warten, wenn er seinen Schild erkannt hätte. Besiegt zu werden ist mithin ein Eingeständnis, das man lieber nicht direkt macht, will man seine Würde und Selbstachtung sowie das entsprechende ritterliche Image nicht angekratzt sehen. Das bestätigen auch die Worte des Griechen Clîas, der in aller Offenheit gesteht: „*der turkoyte mich tâ stach / hinderz ors, ich muoz mich schamn.*“¹⁶ In dieser unangenehmen Lage befindet sich derjenige nicht mehr, der nicht bloß seine Ehre, sondern wie Gahmuret sein Leben in der Tjost verliert und heldenhaft sterben kann. Ein solches Opfer ist wohl auch Ilynôt: „*Flôrîe in luot mit minnen last, daz sin verjagte für daz lant. in ir dienste man in vant / tôr*“¹⁷. Hier meldet sich wieder einmal der misogynie Wolfram, der **Frau** Minne und einer realen Frau die Schuld am Tod des jungen Mannes gibt. Würde das „*sicherheit nehmen*“¹⁸ von allen Ritterschaft übenden Männern praktiziert, ließen sich solche Unglücksfälle vermeiden und die Ehre wäre das Einzige, was man zu verlieren hätte.

Dass es Situationen gibt, in denen Kämpfe allein der Ehre wegen ganz und gar sinnlos sind, propagiert Artûs. Daher zeigt er sich anfangs auch konsequent gegenüber Segradors, nachdem dieser das allgemeine Kampfverbot, das er aus kluger Voraussicht erlassen hat, nicht akzeptieren will. Dem König ist es zuwider, wenn sich seine Ritter wie los gelassene Hunde gebärden, was Gâwân vor allen anderen zu vermeiden sucht. Dass der König in auswegloser Lage durchaus einzuschreiten bereit ist, sichert er selbst seinem Gefolge zu: „*ich hilf iu swâ's niht rât mac sîn: des wartet an daz ellen mîn.*“¹⁹ Tatsächlich nimmt er Ritschart de Navêrs gefangen. Dass dies kein Kinderspiel war, zeigt Wolfram in den vorausgehenden Versen, in denen der Held gelobt wird: „*der vertet niwan eines spers / gein swem ouch daz sîn hant gebôt, der viel vor im durch tjoste nôr. Artûs mit sîn selbes hant / vienc den degen wert*

¹⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 289, 24 – 26.

¹⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 286, 23.

¹⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 334, 14/15.

¹⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 586, 8 – 11.

¹⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 38, 12.

¹⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 281, 7/8.

erkant.“²⁰ Das Bild des Idealkönigs wird durch zahlreiche Äußerungen der Erzählerfigur und anderer Gestalten aufrechterhalten: Artûs ist der Inbegriff der „*triwe*“²¹, „*wîsheit*“²², „*höfscheit*“²³ und „*milte*“²⁴. Cundrîe aber gibt lediglich zu, dass der König früher Lob verdient hat; jetzt hingegen ist die Tafelrunde „*entnihtet: der valsch hêt dran gepfliht*“²⁵. Auf die katastrophalen Zustände am Hof in Buch III ist schon mehrfach hingewiesen worden.²⁶ In scharfem Kontrast stehen die Bezeichnung als *triwe* und sein tatsächliches Verhalten: immerhin befürchtet er, der junge unerfahrene Parzivâl könne von Ithêr getötet werden; dennoch hört er auf Keyes Rat, zumal „*ir decheinen lüstet strîtes*.“²⁷ Zu Recht macht sich Ithêr über Artûs’ *milte* in diesem Fall lustig. Noch krasser ist die Sachlage in Buch XIV: „*Artûs was frouwen milte: sölher gâbe in niht bevilte*.“²⁸ Legitim ist dieses Handeln aufgrund eines entsprechenden Ratsbeschlusses, der von einem Gremium getroffen wird, zu dem der König pro forma zwar auch Arnîve bittet, das aber ganz im Sinne des Patriarchats entscheidet. Dass nicht einmal diese Ladung zu Wolframs Zeiten selbstverständlich war, belegt ein Erzählerkommentar, der auf das Außerordentliche dieser Geste verweist. Dennoch - Artûs’ Selbstinszenierung als grandioser Friedensfürst geht zu Lasten der Frauen, deren Meinung wie im Falle Cunnewâres und Repanses nicht interessiert. Eine Ausnahme stellt Itonjê dar, der Artûs zu der auch von ihr gewünschten Vermählung verhilft. Ebenso rät er der von Urjâns vergewaltigten Botin, offiziell Klage zu erheben. Andererseits bedauert er Jeschûtes Unglück wie er selbst sagt vor allem aufgrund seiner Bekanntschaft mit ihrem Vater König Lac sowie wegen ihrer beeindruckenden Schönheit; zwei Gründe, die nicht gerade für ihn sprechen. Solidarität unter Königen schätzt Artûs besonders hoch und so ärgert ihn der offensichtliche Mangel derselben, den Gramoflanz an den Tag legt, ganz enorm: „*ich sol im kumber mêren / und niwen site lêren*.“²⁹

Mehr als einmal offenbart sich, dass der König Frauen in erster Linie hinsichtlich ihrer optischen Erscheinung bewertet. Dass Feirefîz im Dienst seiner Geliebten so weit reist, lässt Artûs schließen, dass es sich um eine außergewöhnlich schöne Dame handeln muss. Das anschließende Diktum ist dazu geeignet, willkürliches und impertinentes Benehmen der Herren ihren unschuldigen Frauen gegenüber zu rechtfertigen: „*ein ieslîch wîp enpfienge haz /*

²⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 665, 8 – 12.

²¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 150, 26.

²² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 699, 22.

²³ Ebd.

²⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 730, 11.

²⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 314, 29/30.

²⁶ Vgl. z.B. Bumke, Joachim: *Wolfram von Eschenbach*. S. 46 f.

²⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 154, 3.

²⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 730, 11/12.

²⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 650, 19/20.

von ir dienstbietære, op dir ungelônnet wære.“³⁰ Zu Repräsentationszwecken wählt Artûs die schönsten Frauen aus, wobei die Bedeutung des Äußeren überdeutlich heraus gestellt wird. Werden somit auch eigene Bemerkungen, das Herz einer Frau sei wichtiger als ihr Aussehen, von Wolfram selbst untergraben oder wird der schöne Schein nur am Artushof so hoch gewertet? Aufschlussreich ist in diesem Kontext natürlich eine eingehendere Beschäftigung mit den wenigen als unattraktiv geschilderten Figuren wie Cundrîe und ihrem Bruder. In der idealen Welt des Artusromans treten traditionellerweise fast ausschließlich schöne Protagonisten auf, was im weitesten Sinn ja auch für den *Parzivâl* gilt. Malcrêatiure, der aufgrund weiblichen Vergehens in so exorbitanter Hässlichkeit umherstreifen muss, ist aber dennoch ein „knappe wîs unde wert.“³¹ Ihn umgibt außerdem eine zauberhaft anmutende Aura, ist er doch „der wûrze unt der sterne mâc“³². Rückhaltlos setzt er sich für Orgelûse ein und scheut nicht davor zurück, Gâwân für sein Verhalten zu rügen. Dieser lässt sich trotz eines gewissen Widerwillens, den Unansehnlichen überhaupt zu berühren, nicht davon abhalten, ihn anzugreifen, wofür er die Rache von Malcrêatiures Igelhaaren erleiden muss, wie Wolfram spöttisch anmerkt und Orgelûse über dieses Missgeschick lachen lässt. Solche Gestalten mögen im fernen Orient gut aufgehoben sein, am Artushof haben sie jedoch nichts verloren – dort feiert man sich in aller Schönheit und wünscht keine Kreaturen, die das Auge beleidigen könnten. Klar sind die Aufgaben verteilt: während die Herren ihre Reit- und Kampfkünste unter Beweis stellen, haben die Damen Augenweiden zu sein; ein Prinzip, das uns in modernem Gewand noch heute allerorts begegnet. Aber nicht nur die Schönheit der Frau ist ein wichtiges Selektionskriterium, auch die Tatsache, ob sie einem Ritter Lohn zugesichert hat, ist von entscheidender Bedeutung:

„swelch frowe was sunder âmîs, diu getorste niht decheinen wîs / über tavelrunder komn. het si dienst ûf ir lôn genomn / und gap si lônēs sicherheit, an tavelrunder rinc si reit. Die andern muosenz lâzen: in ir herberge se sâzen.“³³

Artûs’ Regime trifft die Frauen ohne Partner also mit eiserner Härte; eine Figur wie Cundrîe – hässlich und ohne männliche Begleitung – muss nicht nur exotisch, sondern fast schon herausfordernd wirken in einer patriarchalen Welt, die Frauen in erster Linie nach Äußerlichkeiten beurteilt. Diesem unbarmherzigen Prinzip fällt auch die Königin zum Opfer; Artûs hofft auf einen Kuss Condwîrâmûrs’ und sagt daher zu Parzivâl: „ich will iweren clâren lîp / lâzen küssen mîn [altez] wîp.“³⁴ Eine Ehre scheint der Kuss in dieser Formulierung eher

³⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 767, 26 – 28.

³¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 521, 10.

³² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, :520, 3.

³³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 776, 17 – 24.

³⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 310, 15/16.

für Ginovêr zu sein als für den strahlenden jungen Helden. Der König wird von Wolfram als Mann mit vielen Gesichtern gezeigt, bei dem seinem Ruf gerecht werdende Äußerungen und Handlungen neben misogynen Aussprüchen und Aktionen stehen. Dabei verhält es sich nicht etwa so, dass die Wandlung zum Positiven kontinuierlich verläuft; vielmehr weist selbst der grandiose Artûs der breit angelegten Versöhnungsszene und folgender Episoden noch Züge auf, die einem solchen Herrscher schlecht anstehen, wohingegen sich auch früher bereits rühmenswerte Taten finden; beispielsweise wird Clâmîde ohne Umschweife seine Verzeihung zu Teil.

2.1.1.1.4.2 Des Königs Neffe

Der Kampf Parzivâls mit Gâwân findet statt, weil Letzterer die Schande fürchtet, so Wolfram wörtlich. Es entbehrt daher nicht einer gewissen Ironie, dass gerade durch dieses Aufeinandertreffen seine Ehre ins Wanken gerät, da sein Gegner den „*prîs*“³⁵ erringt. In seinem Stolz verletzt, macht er dies Parzivâl zum Vorwurf: „*dîn hant uns bêde überstreit: nu lâ dirz durch uns bêde leit. Du hâst dir selben an gesigt, ob dîn herze triwen pfligt.*“³⁶ Später behauptet er zwar, dass ihm Parzivâls alle überflügelnde Kampfeskraft nichts ausmache, er selber jedoch lieber nicht gegen Gramoflanz antreten wolle. Schon zu Beginn lässt er verlauten: „*ouch entuot mir strîten niht so wôl*“³⁷; eine Haltung, die ihm die gesamte Dichtung hindurch anhaftet, obwohl es Wolfram nicht müde wird, immer wieder seine unverzagte *manheit* zu betonen. Keye hat somit sehr wohl mit seinen Vorhaltungen ins Schwarze getroffen. Auch seine Vorwürfe, Gâwân würde in seiner Prachtentfaltung zu weit gehen, sind durchaus gerechtfertigt. Seine Vorliebe für prunkvolle Inszenierungen und kostbare Kleidung erinnern an Gahmuret. Genau wie dieser legt er größten Wert auf einen angemessenen Auftritt, weswegen er anfangs zögert, Plippalinôts Rat anzunehmen, ohne Ross auf Schastel marveille einzuziehen. Interesse auf diesem Gebiet schädigt noch nicht das Image des mittelalterlichen Helden, wohl aber das des Wagnerschen Mannes und auch heute noch wird gerne von extremem Aufwand bezüglich der äußerlichen Erscheinung auf Homosexualität geschlossen. Dass Gâwân in dieser Hinsicht aber selbst für mittelalterliche Verhältnisse außergewöhnlich ist, beweist das Staunen des Krämers vor Schastel marveille, als sich Gâwân Gürtel und Broschen zeigen lässt: „*nie man getorste schouwen / (niht wan werde*

³⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 689, 15.

³⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 689, 29 – 690, 2.

³⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 323, 28.

frouwen) / waz in mîme krâme ligt.“³⁸ Gâwân unterscheidet sich hierin von Parzivâl und bleibt der höfischen Sphäre verhaftet, wohingegen Letzterer Äußerlichkeiten keinen dermaßen hohen Stellenwert mehr zumisst: das frugale Mahl bei Trevrizent schätzt er mehr als die sich biegender Tafeln im Hause Gurnemanz'. Dass sich der erwählte Gralskönig vom Irdischen nicht in gleichem Maße angezogen fühlt wie Gâwân ist ebenso verständlich wie die Häufung von Lichtwörtern³⁹ hinsichtlich seiner Person. Gâwâns optische Erscheinung wird viel seltener thematisiert und ist weit von den Superlativen, die Wolfram für Parzivâl reserviert, entfernt. Sein gutes Aussehen entspricht seinem Stand als „*tavelrunder hôhster prîs*“⁴⁰ und wird von Standesgenossen auch so gelesen und erkannt: so findet Scherules an Gâwân „*krancheite flust, lieht antlütze und hôhe brust, und einen ritter wol gevar*.“⁴¹ Auch Lyppauts Frau und Bêne äußern sich bezüglich Gâwâns Attraktivität.

Seine Weigerung, Lischoy's zu töten, resultiert ebenfalls aus der Angst, „*prîses hulde*“⁴² zu verlieren und das Kommen des Turkoyten fasst er als Schande für sich auf. Amüsant ist, dass gerade der Kampf gegen Lischoy's (im 10. Buch), den Gâwân als Selbstzweck auszufechten motiviert ist, von Wolfram am Schärfsten verurteilt wird. In diesem Zusammenhang erfahren wir auch seine Spezialität: „*Gâwân kunde ringen / unt mit dem swanke twingen: swem er daz swert undergienc / unt in mit armen zim gevienc, den twanger swes er wolde*.“⁴³

Als ihn die beiden jungen Frauen auf Schastel marveile finden, bittet er sie zu verschweigen, dass sie ihn „*sus ungezogenlîche ligen*“⁴⁴ sahen. Sein leicht überzogener Ehrbegriff manifestiert sich unter anderem in seinem ausgeprägten Standesdünkel, den Malcrêatiure und Plippalinôt zu spüren bekommen. Gâwân scheint despektierliche Äußerungen geradezu zu provozieren; nicht erst Orgelûse spottet über seine vielfältigen Einsatzmöglichkeiten, schon Obîe bezeichnet ihn als Kaufmann, um ihre Schwester zu ärgern. Seine Künste als Wundarzt bringen dem Helden nichts als Schwierigkeiten – sein Patient erweist sich als äußerst undankbar; Orgelûse macht sich über ihn lustig. Interessant ist, dass Wolfram Gâwâns Fähigkeiten auf diesem Gebiet nicht ausdrücklich lobt; beweihräuchert wird in hohem Maße jede Komponente ritterlicher Gesinnung. Wird der Kämpfer mit dem Schwert auf ein Podest gehoben? Einzig von der verehrten Frau lässt sich Gâwân jede Betitelung gefallen, Plippalinôt antwortet er überheblich, er solle ihn mit seinen Zollforderungen nicht

³⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 563, 21 – 23.

³⁹ Vgl. Huber, Hanspeter Mario: *Licht und Schönheit in Wolframs Parzival*. S. 152.

⁴⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 301, 7.

⁴¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 361, 21 – 23.

⁴² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 583, 11.

⁴³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 538, 9 – 13.

⁴⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 576, 23.

belästigen, da er nie Kaufmann war. Er lässt es sich auch nicht nehmen, eine moralinsaure Ansprache an Orgelûse zu halten: sie habe es gewagt, das Schildamt zu verspotten; in seiner Großmut verzeiht er ihr, dass sie ihm die Ritterschaft absprach, gebietet ihr aber zuletzt, sie dürfe „*durch iwer varwe glanz / neheime rîter mêre / erbieten solh unêre*.“⁴⁵ Nun kann er es sich leisten, großspurig zu behaupten, er würde eher auf ihre *minne* verzichten, als weiterhin Gegenstand ihres Spotts zu sein. Zuvor versuchte er noch, sie zu erweichen, indem er sich selbst „*ein sûrez sterben*“⁴⁶ voraussagt, werde ihm ihre Huld nie zu Teil.

Orgelûse, so Wolfram, hätte er darüber in Kenntnis setzen müssen, dass Artûs in ihr Territorium kommen werde, womit er schwere Kämpfe hätte verhindern können. Stattdessen wirft er diesem vor, Orgelûse heimgesucht zu haben! Wieder einmal ist Gâwân die Durchsetzung seiner Ideen wichtiger als das Allgemeinwohl, was auch sein Verhalten der eigenen Schwester gegenüber offenbart: zwar verspricht er ihr seine Hilfe, verheimlicht aber nach wie vor, dass er ihr Bruder ist. Den männlichen Verwandten bringt er jedoch größtmögliche Treue entgegen: er weint, als er das Wappen Ilinôts erblickt und bei der Ankunft Artûs', was er vor fremden Augen verbirgt. Hierin liegt ein weiterer Unterschied zu Parzivâl, der sich seiner Freudentränen nicht schämt.

Im Gegensatz zu diesem kündigt er jedoch nicht aufgrund einer als ungerecht angesehenen Schmähung Gott seinen Dienst; sein Gottvertrauen bleibt bestehen. Ihm verdankt er seinen „*prîs*“⁴⁷, ihn fleht er in Gefahr um Beistand an.

Ein weiterer positiv hervor gehobener Zug ist Gâwâns Benehmen gegenüber den Kindern, die ihm dienen: diese Aufgabe ist für jene nicht nur ehrenvoll, sondern auch in anderer Hinsicht Gewinn bringend und das Verhältnis zu ihrem Herren offenbar sehr innig, denn als sie zu Gâwâns Begrüßung herbei laufen, heißt es, dass „*ieslîchz sich weinende an in hienc*“⁴⁸. Selbstverständlich sind die Kinder in seinem Dienst allesamt nobler Herkunft, was sich auch an ihrem Äußeren ablesen lässt. So scheint es sich bei Gandilûz, Gurzgrîs Sohn, um ein besonders niedliches Kerlchen zu handeln, der aufgrund seines Äußeren auch bei aller Welt beliebt ist. Dass das Interesse an der optischen Erscheinung männlicher Figuren im Mittelalter noch bedeutend größer ist als im 19. Jahrhundert, wurde bereits angedeutet. In Wolframs Dichtung öffnet sich diese vor allem für Frauen so verhängnisvolle Schere erst stellenweise.

⁴⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 612, 16 – 18.

⁴⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 523, 24.

⁴⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 689, 15.

⁴⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 429, 15.

Öfter als Parzivâl lobt der Erzähler Gâwân für sein höfisch korrektes Verhalten; dessen ungeachtet lässt er die Figur Konzepte wie die ritterliche Ehre höher einstufen als etwa die Gerechtigkeit gegenüber Frauen. Besonders deutlich wird dies, als Gâwân Orgelûse seine Motivation für seine Bemühungen um Urjâns' Begnadigung zu erläutern versucht: „*ich vorhte ân al mân êre wesn, ob er verlür dâ sînen lîp.*“⁴⁹ Das ist Grund genug, die Botin mit den billigsten misogynen Erklärungen und einem Appell an ihre weibliche Güte besänftigen zu wollen. Indem er sie „*manlîche*“⁵⁰ rächte, so meint er nicht ohne Selbstüberschätzung, hat er sie fast schon ausreichend entschädigt. Dass Orgelûse die Sache anders sieht und Artûs' Strafmaß für unzureichend befindet, ist bekannt. Der Erzähler relativiert dadurch die Verbindlichkeit der Aussagen Gâwâns, zeigt ihren Status als persönliche Ansichten eines ebenfalls fehlbaren Helden, der nicht allgemein gültige Wahrheiten von sich gibt, sondern subjektive Anschauungen präsentiert. So manche Schwäche des Protagonisten zur Sprache zu bringen, lässt ihn ohne Zweifel menschlicher wirken – aber sind diese Schwächen wirklich so harmlos wie sie scheinen? Darüber hinaus widersprechen sie den expliziten Aussagen der Erzählerfigur hinsichtlich Gâwâns Vorbildlichkeit, was die Frage aufwirft, ob nicht Wolfram selbst die misogyne Einstellung des Helden teilt. Manche Kommentare legen eine bejahende Antwort nahe, andere Passagen wiederum sprechen klar dagegen. Wie schon andernorts erwähnt, ist der Erzähler offenbar bemüht, das Publikum zum Mitdenken herauszufordern und die Rezipienten Widersprüche selbst entdecken zu lassen. Man könnte sagen, dass Wolfram das Werkzeug zur Dekonstruktion seiner perfekten Helden selbst bereitstellt.

Im Gegensatz zu Gâwân setzt sich Karnahkarnanz mit Leib und Seele für die Rettung eines Vergewaltigungsopfers ein. Was den Tätern fehlt, hat er im Übermaß: wahrhaft ritterliches Benehmen, Ehrgefühl und Gerechtigkeitsliebe. Der strahlende Held, den Parzivâl für Gott hält, erkennt dessen Besonderheit hinter der Fassade des Tumben, was bei seinen Begleitern nicht der Fall ist. Vorausdeutend auf die Auszeichnung, die dem jungen Titelhelden durch Cunnewâre zu Teil wird, stellt Karnahkarnanz fest: „*dir hete got den wunsch gegebn, ob du mit witzen soldest leben.*“⁵¹ Der mit zahllosen goldenen Schellen Geschmückte wünscht, die Schönheit des in bauerliche Lumpen Gekleideten wäre sein und bittet Gott, sich Parzivâls aufgrund derer anzunehmen.

Dass die sexuelle Anziehung für Gâwân das Entscheidende ist, beweisen alle drei dargestellten engeren Beziehungen zu Frauen. Ihr Fehlen ist der Grund für die Zerschlagung der Hoffnungen Obilôts, ihre unmittelbare Kraft bringt Gâwân auf Schampfanzûn in ärgste

⁴⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 527, 26/27.

⁵⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 527, 30.

⁵¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 124, 19/20.

Bedrängnis und zur Erduldung solcher Härten um Orgelûses Willen ist er einzig und allein aufgrund ihrer Schönheit bereit: „*ern ruochte waz si sprach: wan immer swenner an si sach, sô was sîn pfant ze riwe quît.*“⁵² Noch zwei Mal wird explizit ihr strahlendes Äußeres als Ursache für seine Verfallenheit genannt; ihr Gleißn lenkt den Verletzten vom Schmerz der Wunden ab. Kein Wunder, dass Orgelûse den Helden so beeindruckt; immerhin ist sie laut Ginovêr neben Condwîrâmûrs die schönste Frau auf Erden und für Gâwân, da er letztere nicht kennt, unübertroffen: „*mîn lîp muoz ersterben sô / daz mir nimmer wîp gevellet baz.*“⁵³ Orgelûse ist die große Liebe dieses Helden, der stets nach den Geboten der Frau Minne lebt, wie es sich für einen Nachkommen Mazadâns gehört. Auf Schastel marveille „*prüevete mîn hêr Gâwân / Dise, die und aber jene: er was et in der alten sene / nâch Orgelûse der clâren.*“⁵⁴ Parallel zu Parzivâl, dem Tapfersten, der die Schönste erwirbt, bekommt der nahezu ebenso Heldenhafte eine nahezu ebenso schöne Frau.⁵⁵ Da die körperliche Komponente für Gâwân so wichtig ist, drängt er in mehr oder minder subtiler Weise auf Erfüllung dieser Art von *gelust*: „*er greif ir undern mantel dar: Ich wæne, er ruort irz hüffelîn.*“⁵⁶ Orgelûse gegenüber wagt er keine vergleichbaren Aktionen, sondern leitet taktisch geschickt seinen eigentlichen Wunsch mit einer Aufforderung ein: „*ich riet iu wîplîch êre / und werdekeite lêre: Nun ist hie niemen denne wir: frouwe, tuot genâde an mir.*“⁵⁷ Ganz zuletzt wählt er noch einen Umweg, indem er Arnîve bittet, sie solle sich bei Orgelûse bezüglich der herauf dämmernden Nacht erkundigen – er stehe in ihrer beider Gebot. Dass diese Strategie an Heuchelei grenzt, zeigt seine Ungeduld angesichts des für seinen Geschmack viel zu langen Herumsitzens der Schlossbewohner.

Wolfram betont mehrfach die Leiden, die sein Held dieser Frau wegen ausstehen hat, und spart nicht an mitleidvollen Bemerkungen, wobei er Gâwân als Opfer inszeniert: „*gein minne helfelôs ein man, ôwê daz ist hêr Gâwân.*“⁵⁸ Noch zwei Mal hebt der Erzähler hervor, dass es an und für sich schändlich ist, „*daz alsus werlîchen man / ein wîp enschumpfieren kann.*“⁵⁹ Einen so würdigen Kämpfer sollte eine schwache Frau nicht bezwingen können, so hier der misogynen Kommentar Wolframs. Will er dadurch Gâwân in ein besseres Licht rücken? Immerhin lässt er das Publikum wissen, dass dessen Kummer

⁵² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 531, 21 – 23.

⁵³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 509, 8/9.

⁵⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 581, 30 – 582, 3.

⁵⁵ Vgl. dazu auch Ortmann, Christa: „Er muß ihr dienen, weil der prîs in ihrem Dienst der höchste ist, den er bejagen kann. Er muß höchsten prîs erringen, um Gawan zu bleiben.“ (Ortmann, Christa: *Die Selbstaussagen im Parzival. Zur Frage nach der Persongestaltung bei Wolfram von Eschenbach*. S. 50.).

⁵⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 407, 2/3.

⁵⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 614, 29 – 615, 2.

⁵⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 593, 19/20.

⁵⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 584, 23/24.

schwerer als alle Qualen diverser berühmter literarischer Figuren zusammen wiege, woran niemand anders als Orgelûse die Schuld trage. Gâwân's Leiden soll offenbar als echte Liebespein glaubwürdig dargestellt werden, die aber irgendwann ein Ende haben muss, falls Orgelûse weibliche Treue kenne.

Dass es seine Überzeugung ist, auf derart schlechte Behandlung müsse zwangsläufig eine Entschädigung erfolgen, teilt er Orgelûse unumwunden mit. Es entgeht ihm anscheinend, dass er in keiner Weise berechtigt ist, Ansprüche an sie zu stellen. Schlaflosigkeit ist eine der Plagen, von der Gâwân selten verschont bleibt; er weiß – seine einzige Rettung liegt in der körperlichen Vereinigung mit Orgelûse. In der Tat: „*er vant die rehten hirzwurz, diu im half daz er genas / sô daz im arges niht enwas: Diu wurz was bî dem blanken brûn.*“⁶⁰ Als er bei Orgelûse erreicht hat, was er sich von Anfang an am meisten gewünscht hat, reitet er zu den Herren, die gleich ihm um ihre Gunst kämpften und sichert sich das Wohlwollen der einstigen Rivalen. Wenig sensibel ist allerdings seine Bitte, sie möge sich um Parzivâl kümmern, dessen Abfuhr sie noch nicht vergessen hat.

Dass aufgrund seiner Tendenz zum Schubladendenken ungewöhnliche Weiblichkeitsentwürfe bei Gâwân eher auf Ablehnung stoßen, sollte nicht verwundern. So bringt ihn der Anblick des Pferds, das zwar offensichtlich für eine Dame gesattelt, aber neben einem wüst zugerichteten Schild angebunden ist, ziemlich aus dem Konzept. Zwar wäre er durchaus bereit, mit Kamilla zu kämpfen, aber zuvor fällt eine typisch misogynen Anspielung: „*wil si die lenge ringen, si mac mich nider bringen, ich erwerbes haz ode gruoze, sol dâ ein tjost ergên ze fuoz.*“⁶¹ Dass die mittelalterlichen Tjosten mit einer gewissen Homoerotik aufgeladen sind, ist schon mehrfach bemerkt worden. Ist nun der Gegner eine Frau, gewinnt das Spiel um Sieg und Unterwerfung neue Dimensionen, die Gâwân's Fantasie entzünden. Wäre es nicht geradezu von besonderem Reiz, von einer so „*werlîchen*“⁶² Frau besiegt zu werden, um dann in den Genuss ihrer so genannten weiblichen Gunst zu gelangen?⁶³ Von jeher ringen Amazonen und andere weibliche Krieger darum, von männlichen Gegnern nicht auf ihr Geschlecht reduziert, sondern als Kämpfer anerkannt zu werden. Gerade in der griechischen Epik stellen sie für bekannte Helden auch tatsächlich eine große Bedrohung dar. Doch was Kamilla und ihre Jungfrauen erstreben, soll auch Gâwân, „*embodiment of courtly excellence*“⁶⁴, nicht zu geben bereit sein. Die Furcht einflößende Frau, die als genuin weiblich

⁶⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 643, 28 – 644, 1.

⁶¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 504, 21 – 24.

⁶² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 504, 16.

⁶³ Auch Kratz vermutet, dass „the pierced shield was a kind of symbol of sexual union.“ (Kratz, Henry: *Wolfram von Eschenbach's Parzival. An attempt at a total evaluation*. S. 335.).

⁶⁴ Blamires, David: *Characterization and Individuality in Wolfram's Parzival*. Cambridge 1966. S. 434.

klassifizierte Eigenschaften ablegt und sich erdreistet, in eine männliche Domäne einzudringen, muss wieder auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt werden – am Besten mit dem einfachsten aller Mittel.⁶⁵ Gâwâns Alptraum ist noch heute der Alptraum mancher Männer, die um ihre Vormachtstellung fürchten, denn je „wehrhafter also die Frauen werden und je einfühlsamer die Männer, umso größer sind die Chancen für Gleichheit und damit Frieden: zwischen den Geschlechtern wie den Völkern.“⁶⁶ Gâwân gelingt es nicht, die kämpfende Frau ernst zu nehmen; er betrachtet sie mit pornografisiertem Blick, was belegt, dass diese Szene unter Umständen als Vorläufer moderner Domina-Fantasien interpretiert werden könnte.

Einer der negativen Züge, die Wolfram seiner Figur verleiht, ist auch seine Abneigung gegen Tränen: mehrfach verbietet er Frauen, zu weinen. Bêne erhält diese Anweisung aufgrund seines Plans, das Anstehen des Kampfes nicht an Itonjê zu verraten. Orgelûse fragt er „*war umbe ir weinen wære, daz siz durch got verbære*.“⁶⁷ Ist er auch kein Freund von Tränen, so hat er doch relativ genaue Vorstellungen davon, was einer Frau „*prîs*“⁶⁸ einbringt – beispielsweise einen ehrerbietigen Gruß an einen würdigen Ritter wie ihn zu richten. Ebenso erwartet er von Itonjê verwandtschaftliche Loyalität und eine positive Beeinflussung Gramoflanz’. Selbst will er jedoch kein Jota von den Geboten seines Stolzes abweichen.

⁶⁵ Es bietet sich allerdings auch an, sie als Ketzerin oder Hexe zu diffamieren. (Vgl. Tuczay, Christa: „*femina armata – armis feminae*“: Zum Amazonenmythos im Lichte der mittelhochdeutschen Literatur. In: Tuczay, Christa/Hirhager, Ulrike/Lichtblau, Karin (Hg.): Ir sult sprechen willekomen: *Grenzenlose Mediävistik*. Bern 1998. S. 307 – 329.)

⁶⁶ Schwarzer, Alice: *Alice im Männerland*. Köln 2002. S. 319.

⁶⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 615, 25/26.

⁶⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 600, 26.

2.1.1.1.5 Die Gegner

Dieser Abschnitt beschäftigt sich mit so unterschiedlichen Figuren wie Orilus und Clinschor und kommt auf all jene zu sprechen, die den Helden Parzivâl und Gâwân in irgendeiner Weise feindlich begegnen. Interessanterweise machen sie deren Bekanntschaft meist über Dritte, bei denen es sich fast ausschließlich um Frauen handelt. Parzivâl hilft edelmütig Jeschûte und Condwîrâmûrs, Gâwân wird im Rahmen seines Einsatzes für Obilôt und später Orgelûse mit wehrhaften Gegnern konfrontiert.

2.1.1.1.5.1 Der Zauberer

Eine Sonderstellung hat innerhalb der Reihe der Kontrahenten Clinschor inne, den Gâwân nie persönlich zu Gesicht bekommt. Er ist auch die einzige Figur all jener, die in Richard Wagners Werk eine Rolle spielt. Anders als im Bühnenweihfestspiel hat seine Kastration nichts mit dem Gral zu tun, sondern wurde ihm vom betrogenen Gemahl der Geliebten zugefügt: *„des dûhte den wirt, ez wær sîn reht. Der besneit in an dem lîbe, daz er decheinem wîbe / mac ze schimpfe niht gefrumn. des ist vil liute in kumber kumn.“*¹ Aufgrund seiner eigenen Schmach gönnt Clinschor fortan keinen edlen Menschen Glück und Freude; vielmehr ist er unablässig bemüht, diesen mit Hilfe seiner Zauberkünste zu schaden. Völlig herzlos scheint er aber doch noch nicht zu sein, da er Schastel marveile demjenigen, der die Aventure besteht, zum Geschenk machen will. Immer noch ist er, dessen *„prîs“*² zuvor so glänzte, *„mit rede der wâre.“*³ Viel sagend ist der Schauplatz der Racheaktion Iberts: war schon zu Wolframs Zeiten bekannt, dass das Prinzip der Vendetta in Sizilien beheimatet war? Riskant war es wohl in jedem Fall, einer verheirateten Frau zu dienen, ihre Geschenke und ihren Minnelohn zu empfangen, aber um den *„minneclîchsten lîp / der ie von brüste wart genomn“*⁴ zu gewinnen und sich an ihm zu erfreuen, scheute Clinschor keine Gefahr. Der König forderte den Rivalen nicht zum Kampf, sondern wählte eine etwas brachialere Vergeltung. Leider lässt uns Wolfram nicht wissen, wie er hinsichtlich der ehebrecherischen Gemahlin verfuhr. Strafte er sie wie Orilus seine Jeschûte? Oder trafen die archaischen Rachemethoden nicht nur Clinschor, sondern auch Iblis? Rachegelüste hegt auch Orgelûse, deren tatsächliche Erfüllung ist aber den männlichen Figuren vorbehalten. Selbst in unseren Breiten kennt das Mittelalter zahllose Fälle rabiater Racheakte betrogener Ehemänner, womit die Verwandlung Clinschors

¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 657, 22 – 26.

² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 656, 20.

³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 659, 8.

⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 656, 28/29.

in einen Kapaun (wie Arnîve sich ausdrückt) das Publikum nicht besonders überrascht haben dürfte.

2.1.1.1.5.2 Der grausame Herzog

Außerliterarische Gegebenheiten werden auch in der Szene um Jeschûtes Demütigung reflektiert. Wolfram weist explizit auf die Rechte und Pflichten des Ehemanns hin: zwar kann die Frau einen gewissen Schutz erwarten, andererseits unterliegt sie völlig seiner Willkür: „*nieman daz wenden solde, ob [der] man des wîbes hat gewalt.*“⁵ Aufgrund der zahlreichen Mitleidsbekundungen bezüglich Jeschûtes traurigem Los wirkt Vers 25 desselben Dreißigers fast schockartig: „*mich dunket si hân bêde reht.*“ Wie im Falle Cunnewâres zeigt sich Wolfram ambivalent; er vermeidet es, klar Stellung zu beziehen. Positive Darstellungsmodi sowie Kommentare, die Sympathie und Mitgefühl mit den weiblichen Figuren bezeugen, stehen oft unvermittelt neben Äußerungen, die dem herrschenden misogynen Diskurs entsprechen.

Durch Orilus' Worte und Taten verleiht Wolfram seiner Dichtung einen Hauch von Realismus. So spielt „*der valsches vrîe*“⁶ auf Ehemänner an, die ihre Frauen wegen Lappalien verprügeln und zeigt sich vermeintlich nobel, indem er Jeschûte zwar anders, aber auf extrem grausame Art bestraft. Ironischerweise bringt Orilus für die eigene Frau weniger Verständnis auf als für seine Schwester, deren Leid ihm enorm zu Herzen geht, wie er mehrfach betont. Trotz seines unmöglichen Benehmens wird der Mörder Gâlôes' und Schîanatulanders als Held bezeichnet und von Wolfram so gerühmt, dass selbst seine Jähzornigkeit als unverzichtbarer Bestandteil eines aggressiven, aber nicht verdammenswerten Männlichkeitskonzepts erscheint. Mit „*rehter manlîcher ger*“⁷ wirft er sein Streitross herum; voller Kraft und Geschick sind die Kampfhandlungen dessen, der von der Tafelrunde als Erzfeind betrachtet wird, da er seinen eigenen Worten zufolge acht jener Ritter vom Pferd gestochen hat. Parzivâl ist jedoch keiner gewachsen und so bietet er ihm Geld und Ländereien, wenn er ihm nur erlässt, seiner Frau verzeihen zu müssen, deren Schuld dafür einfach zu groß sei. Erst nach Parzivâls Schwur nimmt er sie wieder in Ehren auf und bedauert, sie ungerechtfertigt verstoßen und überhaupt alleine gelassen zu haben. Vorher aber benimmt er sich wie König Ibert und ergeht sich in Rachefantasien – schließlich, so glaubt er,

⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 264, 18/19.

⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 274, 30.

⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 260, 27.

hat Jeschûte durch ihr schamloses Verhalten nicht nur ihren eigenen „*prîs*“⁸ entehrt, sondern ebenso den seinen zunichte gemacht. Er bereut, sich je um sie bemüht zu haben und resümiert: „*der kouf gît mir ungewin*.“⁹, was sein Verständnis der Ehefrau als Ware deutlich zum Ausdruck bringt. Die Erotisierung der weiblichen Unterdrückung erweist sich in jedem Falle als identitätsstiftend für Orilus.¹⁰ Vertreter des so genannten Men's Feminism würden vermutlich dem Helden beistehen und diversen äußeren Zwängen die Hauptschuld an derartigem Verhalten aufbürden; organisierter Sport, das Militär, Bruderschaften und zahlreiche ähnliche Institutionen trifft der Vorwurf, physische oder sexuelle Gewalt und Misogynie zu fördern: "Organized sports are not only an immediate site of masculinity displays, but also a source for vicarious competitiveness and for the creation of symbolic icons of masculine strength and beauty. Unfortunately, these are also icons of physical and sexual violence."¹¹ Wolfram scheint Ähnliches schon im Mittelalter geahnt zu haben, da er den Rittern, die sich Verfehlungen erlauben und uneingeschränkt der Gewaltausübung huldigen, positive Helden gegenüberstellt und somit einer ebenfalls neuzeitlichen Forderung entgegen kommt, dass männliche Sensitivitätsmodelle Stereotypen brechen könnten.¹²

Gewaltsam zerstört Orilus Jeschûtes schön geschmückten Sattel und verhängt ein Gericht „*über si, daz græzer nôt / wîp nie gedolte âne tât*.“¹³ Ihre zaghafte Bitte wird herzlos abgeschmettert; schon dieser geringe Anspruch scheint ihm anmaßend. Orilus erweist sich als ‚Sadist‘, der scheinbar Gefallen daran findet, Jeschûte in den Staub zu treten. Enttäuschend ist daher Wolframs Lob des „*degen guot*“¹⁴, was an die Figur Keyes erinnert, die zwar für die Verfehlung einer Frau gegenüber kritisiert, im Allgemeinen aber nicht negativ genug dargestellt wird. Parzivâl erscheint gegenüber dem eifersüchtigen Ehemann als besonders strahlender Held, der sich selbstlos zur Rettung einer Schönheit in den Kampf stürzt; fast könnte man vergessen, dass er es ist, dem Jeschûte ihre missliche Lage verdankt.

2.1.1.1.5.3 König Clâmîde und sein Seneschall

⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 133, 9.

⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 134, 4.

¹⁰ Womöglich liegt dies nicht zuletzt an einem aus seinem niedrigeren Stand resultierenden Unterlegenheitsgefühl, wie Scheuble vermutet (Vgl. Scheuble, Robert: *mannes manheit, vrouwen meister. Männliche Sozialisation und Formen der Gewalt gegen Frauen im Nibelungenlied und in Wolframs von Eschenbach Parzival*. Frankfurt/Main 2005. S. 278 ff.).

¹¹ Lorber, Judith: *The Variety of Feminisms and their Contributions to Gender Equality*. Oldenburg 1997. S. 28/29.

¹² Vgl. Lott, Bernice/Maluso, Diane: *The Social Learning of Gender*. In: Beall, Anne E./Sternberg, Robert J.: *The Psychology of Gender*. New York 1993. S. 99 – 127.

¹³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 264, 13/14.

¹⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 270, 5.

Das klassische Strickmuster des Unschlagbaren, der die schönste Frau der Welt befreit, findet sich bekanntlich auf Pelrapeire, wo Parzivâl Clâmîde und seine Mannen das Fürchten lehrt. Dem König treu ergeben ist Kingrûn, den Parzivâl schier mühelos bezwingt, obwohl es jener mit sechs Rittern gleichzeitig aufnehmen kann. Es entsteht der Eindruck, als wäre der Seneschall der heimliche Drahtzieher hinter den Aktionen des Königs, der sich nicht zuletzt dadurch unentbehrlich gemacht hat, dass er ihm einst das Leben rettete. Auch sein politisches Bewusstsein spricht dafür: „ôwê daz ie kein Bertûn / dich betwungen sach ze hûs!“¹⁵, wo doch sein Herr reicher und jünger ist als Artûs. Den Sonderstatus dieses Königs und der Berteneisen will er nicht anerkennen. Natürlich muss man berücksichtigen, dass Kingrûn sozusagen befangen ist, dennoch weckt Wolfram durch dessen Worte erste Zweifel an der Makellosigkeit des Artushofs.

Da es sich bei der Figur des Clâmîde um einen König handelt, verbietet sich eine rundum negative Darstellung fast von selbst; darüber hinaus erhöht es die Reputation der Helden, wenn ihre Gegner ebenfalls kühne Kämpfer nobler Herkunft sind. Dass Fragen der Abstammung von kaum zu überschätzender Bedeutung sind, zeigen die Verse, die Clâmîdes erstes Bedauern über seine Taten ausdrücken: er hört von der Schönheit seines Kontrahenten, die auf „hôhe[r] art“¹⁶ und edle Abkunft schließen lässt. Seine Niederlage schmerzt ihn trotzdem so sehr, dass er verlauten lässt, die Schmach allen seinen Nachkommen zu vererben. Handelt es sich hierbei lediglich um eine Floskel oder denkt er bereits an einen möglichen Ersatz für die zuvor so heiß begehrte Condwîrâmûrs? Schon zu Beginn gibt er zu, dass er es sowohl auf sie selbst als auch auf ihr Land abgesehen hat; die folgenden Äußerungen legen allerdings den Akzent auf die Minnequalen des Königs, der alle Pein der Welt zu erleiden bereit wäre, bekäme er dafür die jungfräuliche Königin. Dass Clâmîde tatsächlich nach Cunnewâres Liebe schmachtet, wirkt wenig überzeugend, zumal er vorher Parzivâl gesteht: „ob ich an freuden sol genesen, sô helft mir daz si êre sich / sô daz ir minne ergetze mich / ein teil des ich von iu verlôs, dâ mich der freuden zil verkôs.“¹⁷ Clâmîde handelt hier zwar nach dem Prinzip Zerbinettas, die Ariadne dazu drängt, durch eine neue Liebe die alte in Vergessenheit versinken zu lassen, aber der unangefochtene Status Condwîrâmûrs’ ist überdeutlich, das beweist ihre Bezeichnung als *freuden zil* ebenso wie die Worte *ein teil*: ganz kann nichts und niemand diesen herben Verlust ersetzen.

¹⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 221, 14/15.

¹⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 209, 13.

¹⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 327, 8 – 12.

2.1.1.1.5.4 Gâwâns Kontrahenten

Während Parzivâls Kämpfe, die zur Eroberung der späteren Ehefrau führen, schnell erzählt sind, beansprucht Gâwâns ritterliches Ringen um Orgelûses Huld einige Verse mehr. Doch auch vor der Bekanntschaft mit dieser schillernden Figur ist Gâwâns Weg von Widersachern gesäumt: neben den Gegnern vor Bêârosche und auf Vergulahts Burg gibt es diesen Schurken, der Gâwân aufgrund einer Begebenheit vergangener Tage feindlich gesinnt ist und das Wiedersehen zur Rache nützt. Urjâns verlacht Gâwân ob seiner Naivität nicht zu wissen, dass Gerettete dem Wohltäter danach oftmals das Gegenteil von Dankbarkeit entgegen bringen und stellt sich als Realist dar: „*ich tuon als die bî wîzen sint. sich füeget paz ob weint ein kint / denn ein bartohter man.*“¹⁸ Damit dürfte er bei Gâwân einen wunden Punkt getroffen haben, der korrektes höfisches Verhalten enorm schätzt. Schon Keye hat ihm vorgeworfen, Unglücksfälle gar zu sehr lamentierend zu beklagen. Andererseits passt der Anspruch, als Mann möglichst wenig Gefühl zu zeigen, zu Urjâns’ misogynen Äußerungen, worin er vage an Kaylet erinnert. Orgelûse gibt er die Schuld an seinen Notlagen und rät seinem Retter, „*diz trüeghafte wîp*“¹⁹ zu lassen. Dass er eine Jungfrau vergewaltigt hat, wird seinem kranken *sin* zugeschrieben; durch das vierwöchige Leben mit den Hunden wird er jedoch von seiner Schuld gereinigt – so Gâwân. Vergewaltigung ist eine der miesesten Strategien zur Herrschaftssicherung, die sich im Repertoire des Patriarchats finden lassen und die optimal geeignet ist, Frauen Angst einzujagen und sie zu demütigen. Der Gipfel von Urjâns’ Unverschämtheiten ist es aber scheinbar, Gâwân um sein Pferd betrogen zu haben: „*dâ von iedoeh sîn prîs verdarp.*“²⁰ Selbstverständlich handelt es sich um ein außergewöhnliches Pferd, das optimal zum Helden passt und im Gegensatz zu der vergewaltigten Frau von Wolfram einen Namen verliehen bekommt. Will der Erzähler durch die kontrastive Darstellung Gâwâns Heldenhaftigkeit besonders betonen? Zweifelsfrei ist Urjâns eine der wenigen Gestalten, an denen Wolfram kaum ein gutes Haar lässt, aber Gâwâns Gewichtung seiner Vergehen offenbart ebenfalls ein beachtliches Defizit im Hinblick auf den Wert, der den Frauen zugemessen wird.

Noch viel verabscheuungswürdiger als Urjâns wird Meljacanz dargestellt, den Gâwân besiegt: „*er treit der unfuoge kranz*“²¹, da er mit regelmäßiger Häufigkeit Frauen vergewaltigt. Nach Ansicht des sehr positiv geschilderten Knappen hat er darum den Tod

¹⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 525, 5 – 7.

¹⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 522, 2.

²⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 540, 20.

²¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 343, 25.

verdient, da helfe ihm seine Tapferkeit im Kampf nicht das Geringste. Die Burgbewohner meinen abschwächend, „*het den erzogen Gurnamanz, sô wær sîn prîs gehæhet gar*“²², was auf seinen Vater Poydiconjunz kein gutes Licht wirft, der zwar als weiser alter Mann bezeichnet, aber auch der „*hōchvart*“²³ bezichtigt wird. Seiner Autorität beugen sich nicht alle seiner Kämpfer; ähnlich wie im Falle von Artûs’ Kampfverbot weigert sich die ruhmbegehrige Jugend, selbiges zu akzeptieren, wobei es Wolfram tunlichst vermeidet, sich bei der Zeichnung der Generationskonflikte explizit auf die eine oder andere Seite zu stellen.

Für die negativ dargestellten Gestalten wählt Wolfram aus einem Arsenal von Möglichkeiten einige immer wieder kehrende Formulierungen, die zum Teil nicht nur die Erzählerfigur, sondern auch das Personal der Dichtung gebraucht.²⁴

Einzig um die Liebe einer Frau zu erringen, kämpft Lischoyo, „*der junge süeze*“²⁵. Sein Ehrbegriff lässt die Verbreitung der Nachricht über seine Niederlage nicht zu: um seine Freunde dadurch nicht ins Unglück zu stürzen, ziehe er den Tod vor; ähnlich Parzivâl wirft er Gott vor, sich um seinen *prîs* nicht mehr zu kümmern. Trotz solch extremer Positionen ist er einer der vorbildlichsten Helden, schenkt man Plippalinôt Glauben: „*sô manege tugent diu gotes kraft / in mannes herze nie gestiez, ân Ithêrn von Gahaviez*.“²⁶ Der Ruhm des mutigen Kämpfers ist sogar dem Gâwâns vergleichbar, weswegen ein Unterliegen auch so katastrophal für ihn ist. Wolframs Sympathie für Figuren, die kompromisslos ihren Weg verfolgen und dennoch bemüht sind, das Richtige zu tun, ist nicht zu übersehen. Lischoyo’s Kampf mit Gâwân wird wie bereits erwähnt nicht gut geheiß; „*âne nôt*“²⁷ geschieht, was die beiden allein um der Ehre Willen treiben; Orgelûse ist ja nicht Zeugin dieses Aufeinandertreffens. Wegen unerfüllter Liebe zur Herzogin steht Lischoyo’s Dasein ganz im Zeichen der Freudlosigkeit – bis ihm Cundrîe sozusagen auf dem Silbertablett präsentiert wird.

Ebenso verfährt man mit dem Turkoyten, der die Witwe Sangîve bekommt und mit Gramoflanz. Es scheint, als hätten Onkel und Neffe einen Pakt geschlossen, Gâwâns edle Gegner, deren erste Wahl Orgelûse gewesen wäre, zu entschädigen, indem man ihnen die

²² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 356, 22/23.

²³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 348, 28.

²⁴ Nichtsdestotrotz lässt Wolfram die Figur ungeschoren davon kommen, was auch hinsichtlich anderer männlicher Gewalttäter ins Auge springt: Wolfram tendiert zur Schonung der Schuldigen; seine Kommentare dienen eher zu deren Entlastung (Vgl. Scheuble, Robert: *mannes manheit, vrouwen meister. Männliche Sozialisation und Formen der Gewalt gegen Frauen im Nibelungenlied und in Wolframs von Eschenbach Parzival*. S. 186. Der Verfasser wirft Wolfram die Bagatellisierung sexueller Gewalt vor. Der Dichter sei an der Festschreibung bestehender Geschlechtsrollen maßgeblich beteiligt, propagiere indirekt eine Verstärkung der *huote* und zeige an diversen Szenen, dass die Gefahr sexueller Übergriffe überschätzt wird (so hat Condwîrâmûrs in Parzivâls Bett nichts zu fürchten und Gâwân lässt Bêne unbehelligt.).

²⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 542, 2.

²⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 559, 6 – 8.

²⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 542, 16.

eigenen weiblichen Verwandten offeriert. Auch der Turkoyte weiß so ein nobles Geschenk zu schätzen: „*der fürste ouch si vil gerne nam: diu gâbe minne wol gezam.*“²⁸ Der mutige stolze Kämpfer erlebt wie zuvor Lischoys zum ersten Mal wie bitter es ist, besiegt zu werden, bietet Gâwân aber sofort *sicherheit*, womit er sich an sein Gelöbnis hält. Der Turkoyte, „*der werdekeit ein bluome ie was, unz er verdacte alsus daz gras / mit valle von der tjoste*“²⁹, wird bis auf dieses ironische Wortspiel von Wolfram sehr positiv geschildert, was auch kein Wunder ist: liefе jeder Kampf so ab, gäbe es keine Toten, hielte sich jeder Ritter an seine Versprechen, gäbe es keinen Verrat à la Urjâns. Außerdem ist Flôrants Verhältnis zu Orgelûse professioneller Natur; als ‚Bodyguard‘ sind kämpferische Einsätze von vornherein legitim und gleiten nicht so leicht in bloße Ehrsucht ab wie die Taten der Ritter, die allein ihrer Liebe wegen ausziehen.

Den Worten des bereits erwähnten Knappen zufolge, der Gâwân und Hörer bezüglich der Situation in Bêârosche ins Bild setzt, ist Meljanz seinem Cousin nicht nur hinsichtlich des Namens ähnlich: er legt ein Verhalten an den Tag, das von „*unfuoge*“³⁰ und „*hûchvart*“³¹ bestimmt wird. Ebenso wird sein „*sin*“³² als „*krank*“³³ bezeichnet und mehrmals wird berichtet, dass sein Benehmen vom Zorn regiert wird, was für alle Beteiligten negative Konsequenzen zeitigt. Nicht genug damit, dass Meljanz Obîe mittels der Abhängigkeit ihres Vaters zu erpressen versucht, er gibt diesem auch die Schuld an Obîes Verhalten, das für seinen misogynen Geschmack viel zu arrogant ist. Hier ergreift Wolfram im Rahmen seiner Mitleidsbekundungen für Lyppaut Partei für Meljanz’ Vater: „*sîn hêrre der alte kûnec Schaut / hetes in erlâzen gar.*“³⁴ Aber auch in Bezug auf die Figur des Meljanz muss man feststellen, dass Wolfram zuvor geäußerte Kritik wieder relativiert, indem er ihn für seine ritterlichen Taten im Kampf rühmt und als edlen jungen Mann bezeichnet. Gewicht verleiht er dieser Beurteilung durch Artûs Lobpreisung des Helden über dreihundert Verse später. Außerdem zeigt Wolfram wie schon im Falle Segradors’ Verständnis für das Ruhmesstreben der jungen Männer, das als quasi natürlich hier eindeutig positiv konnotiert ist: „*sîn jungez herze was sô grôz / daz er strîtes muose gern.*“³⁵

Eine ähnliche Ambivalenz kennzeichnet die Einstellung des Erzählers zur Figur des Vergulaht. Durch sein Verhalten Gâwân gegenüber bringt er Schande über sich selbst und

²⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 730, 9/10.

²⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 598, 7 – 9.

³⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 344, 14.

³¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 344, 16.

³² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 348, 6.

³³ Ebd.

³⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 386, 20/21.

³⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 384, 24/25.

Wolfram bedauert, ihn nicht positiver zeichnen zu können, ihn, den wunderschönen Enkel Gandîns. Der Erzähler stellt klar, dass sein tadelnswertes Verhalten nicht erblich bedingt ist, sondern eher eine temporäre Abweichung ist.³⁶ Gâwân gibt er die Schuld am Tode des Vaters und an der Entehrung der Schwester, wofür er ihn mit dem eigenen Leben bezahlen lassen will. Laut Erzähler, Kingrimursel und einigen Burgbewohnern würde er durch die Umsetzung dieses Wunsches in die Tat seinem Ruhm einen Dolchstoß versetzen und nur eindringlichste Appelle von allen Seiten veranlassen den König, die Rache aufzuschieben. Kingrimursel versucht er auf billige Art und Weise zu provozieren, indem er verlauten lässt, er täte besser daran, den erlittenen Schaden zu rächen statt sich für Gâwân einzusetzen – falls ihn sein Mut nicht im Stich ließe. Der Burggraf jedoch verteidigt seine Position und weist auf seinen makellosen Ruf hin, der auf unversehrter Treue gründet, was der Erzähler mehrfach bestätigt. Mord an Gâwân wäre gleichbedeutend mit Mord an seiner Ehre, was sicher eine Hauptmotivation für Kingrimursel darstellt, sich derart für Gâwân zu verwenden. „*der fürste wîs*“³⁷ ist sich zudem der politischen Macht seines Standes bewusst, was er seinem Herrn drohend vor Augen hält. In bemerkenswerter Radikalität will er entweder Gâwâns Leben retten oder mit ihm untergehen, um ihm später – allerdings in rechtmäßig vereinbartem Kampf – selbst das Leben zu nehmen oder von ihm getötet zu werden. Wie eine Dornenkrone wird er die Sorgen tragen bis er gegen ihn antritt: Kingrimursel, „*an dem nie valsch wart funden noch*“³⁸, schätzt seinen Gegner und bietet im Kampf gegen das Unrecht seinem Herrn und Verwandten die Stirn. Ähnlich wie im *Willehalm* zeigt Wolfram im VIII. Buch des *Parzivâl* einen mutigen Fürsten, der dem König an Integrität deutlich überlegen ist.

In dieselbe Kerbe wie der König schlägt anfangs auch Liddamus und unterstützt dessen Forderung nach Gâwâns Tod – jedoch nicht von seiner Hand, denn Liddamus hält es mit Rumolt und Sibche, die ohne ihr Leben in der Schlacht zu riskieren einiges erreichen. Nicht einmal um die Gunst der Damen zu gewinnen ist er zum Kampf bereit, was Kingrimursel dazu veranlasst, ihm „*wîbes widerwanc*“³⁹ vorzuwerfen; eine Formulierung, die angesichts Antikonîes tapferem Einsatz leicht lächerlich wirkt. Liddamus' Ratschläge sollte kein König beherzigen, so Kingrimursel. Aber genau das tut Vergulaht und sein ganzer Rat; Liddamus' Vorschlag, Gâwân den Gral suchen zu lassen, wird angenommen, was immer noch einem Todesurteil gleiche, da Munsalvæsches Befestigung unbezwingbar sei. Dieses gerissene Vorgehen ermöglicht es Vergulaht auch, dem Feind pro forma zu verzeihen und

³⁶ Vgl. Huber, Hanspeter Mario: *Licht und Schönheit in Wolframs Parzival*. S. 111.

³⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 325, 6.

³⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 415, 30.

³⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 417, 28.

dadurch die Huld seiner Schwester wiederzuerlangen, die für den König von großer Bedeutung ist: ihr zu Liebe würde er auf alle Kronen verzichten, sie sei der Leitstern zu Freuden und Ehren. Andere Frauen scheinen dem König weniger wichtig zu sein; so unterschlägt er Gâwân den zweiten Teil seiner Pflicht: sich nach einem Jahr erfolgloser Gralsuche Condwîrâmûrs zu ergeben.

Mit Gramoflanz, Gâwâns letztem Gegner im Kampf um Orgelûses Gunst, kommt es zu keiner ritterlichen Auseinandersetzung, was letztlich nicht an dessen Prinzip mit mindestens zwei Kontrahenten zu kämpfen liegt, sondern Itonjê zu verdanken ist. Der König scheint sich in jede Liebesbeziehung enorm hinein zu steigern, was man nicht nur an den pathetischen Worten seines Briefs an Itonjê sieht: Orgelûse hielt er in der Hoffnung ihre Minne erringen zu können ein ganzes Jahr lang fest. Itonjê spricht er von seiner höchsten Ergebenheit, aber von seinem Kampfeswunsch bringt ihn erst die leibhaftige Frau ab; zuvor ist er dem Schema völlig verhaftet, nur durch ritterliche Taten die geliebte Dame beeindrucken zu können und freut sich darauf, vor ihren Augen kämpfen zu dürfen. Lachhaft ist seine Herablassung, es ihr zu Liebe mit nur einem Gegner aufzunehmen. Bis zuletzt hält er an dem Wunsch gegen Gâwân anzutreten fest, was Artûs in Rage versetzt. Nach der Lektüre seines Briefs gnädiger gestimmt, ist er aber noch immer der Ansicht, dass „*sîn herze tuot von minnen wanc, swenn ez in lêret den gedanc.*“⁴⁰ Artûs fungiert hier als Sprachrohr Wolframs, der von überflüssigen Kämpfen allein um der Ehre Willen wenig hält.

Gramoflanz' Hang zu Prunk und Pracht steht dem seines Gegners nicht im Geringsten nach; er übertrifft sogar Gahmuret und Gâlôes was herrliche Gewänder und kostbaren Schmuck angeht, den er Itonjê zu Ehren trägt. Sein Kampfethos scheint untadelig, betrachtet man sein faires Verhalten Gâwân gegenüber: eher würde er eine Frau besiegen wollen als den vom Kampf Geschwächten. Vergegenwärtigt man sich aber, dass es sich bei Gramoflanz um Cidegasts Mörder handelt, dessen Witwe er auch noch mit sich fortnimmt, wundert man sich, dass Wolframs Kritik an dieser Figur so gelinde ausfällt – hauptsächlich moniert er das Unrecht, das der König Gâwân antut.⁴¹ Dass er sein Sonnenbaldachin von zwölf Jungfrauen tragen lässt, wird nicht kritisiert; die zwei Schönsten dürfen „*unders küniges starken armen*“⁴² reiten, eine Aufgabe, die ansonsten auch die von ihm als Freundin bezeichnete Bêne übernimmt. Wie viele andere Könige, beispielsweise sein Onkel Brandelidelîn, umgibt sich

⁴⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 719, 29/30.

⁴¹ Gramoflanz' Frauenraub bleibt ungestraft; dieser Tatbestand wird von Wolfram im Allgemeinen als „handlungsmotivierendes Kavaliersdelikt“ (Scheuble, Robert: *mannes manheit, vrouwen meister. Männliche Sozialisation und Formen der Gewalt gegen Frauen im Nibelungenlied und in Wolframs von Eschenbach Parzival*. S. 278.) präsentiert, der durch den Kampf zwischen Männern bereinigt werden kann.

⁴² Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 688, 3.

Gramoflanz gerne mit schönen Damen, was zwar zum standesgemäßen Auftreten gehört, die Frauen jedoch auf ihre Funktion als schmückende Dienerinnen reduziert, die dementsprechend auch nur als Kollektive geschildert werden und keinen Anteil am Dialog erhalten. Um den ehrenvollen Dienst dem König die Stiefel anzuziehen verrichten zu können, muss man offensichtlich jungfräulich, hübsch und heiter sein. Dass die kräftigen Arme des kampflüsternden Gramoflanz besonders gestützt werden müssen, entbehrt nicht einer gewissen Ironie; ebenso die Tatsache, dass er eine Frau, die er noch nie gesehen hat, über alle Maßen liebt und als holde Schönheit imaginiert. Wolfram zeichnet einen Mann, der eine Unbekannte als Schutzschild und Wurzel seiner Freuden bezeichnet und diese Illusion mit aller Kraft zu verwirklichen bestrebt ist, was schließlich auch gelingt und vom Erzähler positiv kommentiert wird.

2.1.1.1.6 Lehrer und Väter

Im *Parsifal* ist der Gurnemanz eine große Partie, die Figur mit dem quantitativ höchsten Textanteil. In Wolframs Dichtung ist seine Rolle zwar bedeutend kleiner, dennoch hat die Befolgung seiner Ratschläge weitreichende Konsequenzen für Parzivâl. Dabei hat ihm der „*houbetman der wâren zuht / des site was vor valsche ein fluht*“⁴³ doch das Gegenteil versprochen: wenn er sich an seinen Rat halte, bleibe er von allem Übel verschont. Nach Cundrîes Verfluchung zweifelt der Titelheld an der Gültigkeit seiner Lehren, die er sich zuvor so bereitwillig angehört hat und die in der Theorie auch wirklich sehr passabel klingen, ohne kontextspezifische Modifikation allerdings fatale Folgen haben. Neben Güte, Großzügigkeit, Demut und Mäßigung rät ihm diese personifizierte Treue dazu, keine Gegner zu töten – es sei denn, sie hätten ihm schweres Herzeleid verursacht. In dieser Hinsicht ist Gurnemanz ein gebranntes Kind, da seine drei Söhne von feindlichen Rittern umgebracht wurden, welches das Feuer trotzdem nicht scheut: schließlich bildet er Parzivâl für genau diesen lebensgefährlichen Beruf aus. Den jungen Helden behandelt er wie ein Vater sein Kind und wünscht ihn tatsächlich in vergleichbarer Position zu sehen: als Gemahl Lîâzes soll er bei ihm bleiben. Als er von diesem verlassen wird, wünscht er sich nur noch den Tod: „*ôwê daz ich niht sterben kan*“⁴⁴, eine bedenkliche Äußerung für einen so gottesfürchtigen Mann, die den Klagen des Anfortas ähnelt. Dies ist nicht die einzige Trübung von Gurnemanz' Lauterkeit; immerhin muss er von einem der anderen Ritter darüber in Kenntnis gesetzt werden, dass Parzivâl wohl schwerlich im Dienst einer Dame verwundet worden ist, was eine merkwürdige Blindheit des alten Mannes offenbart. Dass in Parzivâl großes Potenzial schlummert, erkennt Gurnemanz aber sofort. Daher bedauert er auch so sehr die Narrenkleider an diesem herrlichen Körper; ein weiterer Beleg, dass nicht erst in der Neuzeit die Mode zu dem wird, was René König als verkannte Weltmacht bezeichnet. Die „*scham*“⁴⁵, die er Parzivâl so eindringlich anempfiehlt, praktiziert er selbst in einem Maß, dass sie sich fast kontraproduktiv auswirkt: „*der wirt vor schame was nâch verzagt*.“⁴⁶ und es bedarf der ablenkenden Worte eines der Ritter, um die Peinlichkeit der Situation ansatzweise zu überspielen. Dem nichtsdestotrotz edlen jungen Mann legt Gurnemanz seine Tochter ans Herz, klärt ihn bezüglich des Einsseins von Mann und Frau auf und mahnt ihn, zu seinem eigenen Besten niemals eine Frau zu verraten. Immerhin wünscht sich Gurnemanz, dass Lîâze gut vom Gatten behandelt wird, der ihn für den Verlust seiner drei Söhne entschädigen soll. Das Schicksal

⁴³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 162, 23/24.

⁴⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 178, 8.

⁴⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 164, 10.

⁴⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 164, 10.

anderer Frauen berührt ihn offenbar weniger, denn als Parzivâl seine Begegnung mit Jeschûte schildert, seufzt er aus Mitleid mit *seinem* Los. Herzelayde wird zwar dafür gelobt, dass sie der Welt Parzivâl geschenkt hat, doch abgesehen von ihrer Gebärfähigkeit ist sie nicht interessant: der Sohn soll jetzt von ihr schweigen und Gurnemanz zuhören, was selbiger in einer Art und Weise vorbringt, die impliziert, dass für das Kind Mutterlehren schön und gut sein mögen, der erwachsene junge Mann jedoch eine männliche Autorität braucht, deren Weisheiten auch auf Kosten der weiblichen Ratschläge beachtet werden müssen. Parzivâl prophezeit er eine Zukunft als „*volkes hêrre*“⁴⁷ und bietet ihm mit Lîaze auch seine Nachfolge als Herrscher an.

Aber nicht nur Parzivâl erweist sich als Liebling der Schwiegerväter, auch Gâwân versuchen diverse alte Herren mittels hübscher Töchter zu ködern. Lyppaut gibt offen zu, auf einen tapferen Sohn zu hoffen, den ihm eine Tochter in Keuschheit erwerben soll – daher sei es auch einerlei, dass ihr selbst das Schwert verwehrt ist. Kein Wunder, dass er sich bei seiner Frau für eine noble Garderobe Obilôts einsetzt; kann es doch seinem Wunsch nur förderlich sein, wenn das Kind attraktiv aussieht. Als Gâwân gewonnen scheint, jubelt er Obilôt zu: „*ôwol der fruht diu an dir lac! dîn geburt was der sælden tac.*“⁴⁸ Diese Sichtweise degradiert die Töchter zu Lockvögeln. Meljanz, so Lyppaut, suche ihn heim „*durch daz ich hân decheinen suon.*“⁴⁹ Dass ihm Töchter lieber seien und er gerne Leid ihretwegen ertrage, betont er so ostentativ, dass der Eindruck entsteht, er müsse auch sich selbst von der Richtigkeit dieser Äußerungen überzeugen. Für diese Interpretation spricht auch, dass er von Gâwân träumt und ihm gesteht, dass noch kein anderes Gesicht seine Augen so erfreut habe. Wie ihm der von Wolfram sehr positiv dargestellte Scherules voraussagt, erkennt er in Gâwân den edlen Ritter, der unmöglich ein Falschmünzer sein kann, dessen Habe er zuvor um jeden Preis an sich zu bringen entschlossen war. Darin manifestiert sich eine gewisse Skrupellosigkeit dessen, der laut Wolfram doch „*gegen triwe alsô bewæret, aller valscheit erlæret*“⁵⁰ ist. Hinsichtlich seines kämpferischen Einsatzes hört man von seiner männlichen Tapferkeit; auch für Vaterfiguren ist es unabdinglich, im Kampf Mut zu zeigen. Dem Wunsch des Verstorbenen gemäß erzog Lyppaut nicht nur dessen Sohn Meljanz; auch zahlreiche Knappen kommen in den Genuss seiner Großzügigkeit und Integrität. Gâwân verdankt er zuletzt die Beilegung des Konflikts, wofür er ihm so dankbar ist, dass ihn das Leid der

⁴⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 170, 22.

⁴⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 373, 3/4.

⁴⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 367, 20/21.

⁵⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 345, 3/4.

Tochter nur marginal tangiert; was sind auch Obilôts Tränen im Vergleich zu der Freude, einen Schwiegersohn wie Meljanz zu bekommen.

Noch weiter geht Plippalinôt, den es nicht stört „*ob diu maget wol gevar / ihts dâ wære betwungen, und ob dâ was gerungen*“⁵¹. Ganz im Gegenteil, er beschwichtigt seine Tochter, hat sie doch scheinbar geleistet, was er ihr mehrmals in kaum verhüllter Form nahe gelegt hat. Um der Gerechtigkeit Genüge zu leisten, muss man bedenken, dass zwar alle seine Kinder Gâwân „*ze dienste erboren sint*“⁵², Tochter Bêne jedoch in erster Linie dazu angehalten wird, jeden Wunsch des edlen Gasts zu erfüllen. Hat er sich früher geweigert, Bêne mit großen Herren speisen zu lassen, so überwiegt die Dankbarkeit dieses Mal sämtliche Bedenken bei Weitem – zumal diese vor allem in der Furcht bestanden, die Tochter könne gar zu hochmütig werden. Obwohl laut Erzähler diese Figur „*geborn von rîters art, mit guoten zûhten wol bewart*“⁵³ ist, stellt Wolfram de facto eine geldgierige Gestalt dar, die zwar Gâwâns wegen leiderfüllt klagt, der eigenen Tochter hingegen alles zumutet. Auch mit Plippalinôts Wahrheitsliebe ist es nicht weit her: um das bessere Pferd zu bekommen, scheut er vorm Verdrehen der Tatsachen nicht zurück. Materieller Gewinn geht ihm über alles; nicht nur hofft er im Falle eines glücklichen Ausgangs des Schastel-marveile-Abenteuers auf Gâwâns Großzügigkeit, er fordert auch die teuerste Ware von Orgelûse für Lischöys’ Freigabe. Den von ihm gepriesenen Lischöys übertraf seiner Ansicht nach niemand außer Ithêr; dennoch wünscht er dessen Mörder ein langes glückliches Leben, da er ihm fünf Pferde geschenkt hat. Seine oft gerühmte „*triwe*“⁵⁴ lässt er an und für sich nur Gâwân zu Teil werden, den er sowohl mit Schild und Speer als auch mit detaillierten Informationen zum Thema Schastel marveile versieht. Gemäß seiner Schilderung handelt es sich bei Clinschors Reich um eine Art Alice-im-Wunderland-Areal, in dem alles möglich ist; Gâwân solle einfach seiner „*manheit*“⁵⁵ vertrauen. Er selbst greift laut Selbstaussage selten zu den Waffen, was sein Heldentum zweifellos zusätzlich schmälert.

⁵¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 555, 20 – 22.

⁵² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 556, 26.

⁵³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 544, 17/18.

⁵⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 557, 1.

⁵⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 563, 24.

2.1.1.1.7 Die Asketen

Der „*heilec man*“⁵⁶ hätte auch im vorhergehenden Abschnitt Erwähnung finden können. In Wagners Bühnenweihfestspiel verschmelzen Gurnemanz und Trevrizent zu einer einzigen Figur, welche dann auch noch Äußerungen des grauen Ritters übernimmt.

In der Dichtung Wolframs ist die Ähnlichkeit zwischen den Entsagenden auf den ersten Blick sehr groß; allesamt sind sie „*grâ unde wol gevar, mit grôzer zuht*“⁵⁷. Kyôt, Condwîrâmûrs' Onkel, wird vom Erzähler zwei Mal für sein Verständnis und seine Rücksicht gerühmt, die ihn dazu veranlassen, das Zelt räumen zu lassen, um ein freudvolles Wiedersehen der Nichte und ihres Mannes zu ermöglichen. Bußfertige Gesinnung muss nicht mit zölibatärer Lebensweise einhergehen; Kyôt war selbst verheiratet und ebenso Kahenîs, der sich mit der ganzen Familie auf Wallfahrt befindet. Wie sein Bekannter Trevrizent beklagt er, dass Parzivâl am Karfreitag Waffen trägt und schildert ihm Gott als Inbegriff der *triwe*. Dass trotz seines Alters die Haut hell und strahlend wirkt, kann entweder seinem gottgefälligen Lebenswandel oder auch seinem Stand zugeschrieben werden: „*der fürste ist von küneges art*.“⁵⁸ Interessanterweise entstammen sämtliche von Wolfram dargestellten Bûßer dem Hochadel, was nicht zuletzt mit der Laienfrömmigkeitsbewegung dieser Zeit zusammen hängt, bei der es sich um ein Schichten übergreifendes Phänomen handelt.⁵⁹ Trevrizent selbst bezeichnet sich als Laie, der zwar des Lesens und Schreibens kundig ist, von diesen Fertigkeiten allerdings nur im Hinblick auf religiöse Texte Gebrauch zu machen scheint. Aus diesen bezieht er wohl auch seine misogynen Weisheiten wie etwa die Geschichte um Eva, die, aus der Rippe des edlen Adam geschaffen, „*uns gap an daz ungemach, dazs ir schepfare überhôrte / unt unser freude stôrte*.“⁶⁰ Der Gier der Frauen wird auch das Auftreten von Missgeburten angelastet; dieses Verhalten ist laut Wolfram jedoch typisch weiblich. Derartige Äußerungen entsprechen vollkommen dem Tenor des damaligen moraltheologischen Diskurses. Auf Theorien die Eva als erste Häretikerin sehen oder die Verletzung des männlichen göttlichen Gesetzes positiv werten, kann hier leider nicht näher eingegangen werden. Fest steht, dass die Etablierung der christlichen Kirche die Verdrängung der Frauen beinhaltete.

Bisweilen wirkt es, als fände Wolfram Gefallen an diesem Verwirrspiel mit dem Publikum, in dessen Verlauf er Attitüden seiner Figuren dem Erzähler wie Masken vors Gesicht hält und chamäleonartig die Positionen wechselt. Da Trevrizent Eva für den

⁵⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 448, 23.

⁵⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 186, 29.

⁵⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 457, 19.

⁵⁹ Vgl. Grundmann, Herbert: *Ketzergeschichte des Mittelalters*. Göttingen 1963. S. 9.

⁶⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 463, 20 – 22.

Sündenfall verantwortlich macht, erstaunt seine Ansicht, dass „*in der werlt doch niht sô reines ist, sô diu magt ân valschen list.*“⁶¹ Worauf er eigentlich hinaus will, offenbart sich wenige Zeilen später – Anklänge an den Marienkult sind überdeutlich. Damit beginnt sich jene unheilvolle Spaltung zu festigen und zu vertiefen, die uns im 19. Jahrhundert in potenzierte Form und leicht verändertem Gewand als Opposition Hure – Heilige wieder begegnet.

Trevrizent liebt das Drastische, was sich unter anderem in seinem Gottesbegriff manifestiert, der in mancherlei Hinsicht eher dem Geist des Alten Testaments entspricht: dass Gott zu Liebe und Zorn gleichermaßen bereit und den einmal Abgefallenen für immer Feind ist, evoziert das Bild des Rächers. Um der Gerechtigkeit Genüge zu tun, müsse Parzivâl mit seinem eigenen Leben für den Mord an Ithêr bezahlen. Schon in den ersten auf Trevrizent bezogenen Versen bedient sich Wolfram Metaphern aus dem Bereich des Kampfes. Parzivâl berichtet er, dass er in seiner Jugend „*dicke herteclîchen streit*“⁶² und im Dienst einer edlen Dame die wilden Kämpfe den zivilisierten Turnieren vorzog. Ohne zu differenzieren stellte er sich Heiden und Getauften um die Gunst der Frau auf diese Weise zu kaufen, wie er es formuliert.⁶³ Dadurch enthüllt er sein starres Minnekonzept, in dem die Frau in despektierlicher Manier zum erstrebenswerten Gut deklariert wird, in dessen Besitz man durch entsprechenden Einsatz gelangen kann – zumal wenn man der schönste Mann weit und breit ist, wie Trevrizent von sich selbst behauptet. Obwohl er Demut predigt und von Wolfram immer wieder als „*guot*“⁶⁴ und „*kîusch*“⁶⁵ bezeichnet wird, springt eine gewisse Anmaßung doch ins Auge: er hält sich für die Autorität schlechthin was Wissen über den Gral betrifft und meint Parzivâl den Weg zum Heil weisen zu können; alles werde sich für ihn zum Guten wenden, wenn er nur seine Gebote achtet. So weit geht Trevrizents Vermessenheit, noch dem Gralskönig Vorschriften zu machen. Er fordert ihn auf, das auszuüben, was er selbst nur pro forma praktiziert: die „*diemuot*“⁶⁶. Sein Bekenntnis, gelogen zu haben, passt zu seinen Worten „*ich enbinz niht der dâ triegen kan*“⁶⁷ ebenso wenig wie zu den Verhaltensmaßregeln, die er Parzivâl ans Herz legt.

Unter Umständen hat die strenge Askese aber auch negative Auswirkungen auf Trevrizent gezeitigt; so vertritt auch Hugo von Trimberg die Ansicht, zu rigorose Selbstkasteiung könne den Verstand in Mitleidenschaft ziehen. Die Wehrlosen, also Frauen

⁶¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 464, 23/24.

⁶² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 495, 18.

⁶³ Vgl. Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 495, 27.

⁶⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 476, 23.

⁶⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 472, 12.

⁶⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 479, 1.

⁶⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 476, 24.

und Geistliche, soll der Neffe nach Trevrizents Willen schonungsvoll behandeln; da letztere unter dem Segen Gottes wandeln, möge er sich um seines Seelenheiles Willen an sie halten. Ein keuscher Priester ist in Trevrizents Augen das Nonplusultra; auch seine Aspirationen richten sich auf die heilige Lebensweise der Favoriten Gottes. Priester und Mönche waren zur sexuellen Askese verpflichtet und zumeist bestrebt, die Gesellschaft nach ihrem Bild zu formen. Die modernen Rezipienten aufstoßende Misogynie resultierte zum Teil tatsächlich aus Angst und Abneigung gegen die eigene Geschlechtlichkeit. Früher selbst nicht frei von sündigen Gedanken und Gelüsten hat Trevrizent inzwischen erkannt, dass die wahre Liebe die Gottesminne ist; eine Einsicht, die er auch Parzivâl zu vermitteln bemüht ist. Er gibt zwar zu, dass eine Ehe, die Gottes Schutz genießt, Menschen vor der Hölle bewahren kann, steht der irdisch – geschlechtlichen Liebe aber dennoch eher negativ gegenüber. Vor allem die Jugend quäle sie auf schier impertinente Art und halte sie vom Streben nach den wahrhaft wertvollen Zielen ab. Der allegorischen Figur der Minne, die selbstverständlich weiblich ist, die Verantwortung für Anfortas' Betragen, das ihn zuletzt ins Unglück gestürzt hat, aufzubürden, ist natürlich viel leichter als die Schuld bei dem kranken König selbst zu suchen. Dass dieser wie Kain eine Tat aus „*ungenuht*“⁶⁸ oder „*durch gîteclîchen ruom*“⁶⁹ begeht, darf nicht einmal gedacht werden – es handelt sich bei Anfortas nicht nur um Trevrizents Bruder, sondern auch um einen sehr noblen Herrn; dabei ‚verdrängt‘ Trevrizent nur, was er sehr wohl weiß: „*got selbe uns des verbunde*“⁷⁰, dass irgendein Medikament gegen Anfortas' Leiden hilft, dass seine Entsagung Anfortas rettet, denn der König hat sich der „*hôchvart*“⁷¹ schuldig gemacht und ein Gebot des Grals missachtet.

⁶⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 463, 24.

⁶⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 463, 25.

⁷⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 481, 18.

⁷¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 472, 26.

2.1.1.1.8 Das Gralsrittertum

Das Resignative fand Wagner bereits im mittelalterlichen Anfortas angelegt: wie bei Amfortas ist das auffallendste Charakteristikum von Wolframs Figur der Lebensüberdruß, den der Gralskönig mit bemerkenswerter Vehemenz wiederholt zum Ausdruck bringt. „*Der trûric man*“⁷² trägt seine Misere nicht gerade mit königlicher Würde: von seinem Geschrei und jämmerlichen Blicken ist da die Rede und man gewinnt den Eindruck, dieser Mann taue überhaupt nicht zum König und müsse dringend abgelöst werden. Er selbst äußert sich dahingehend im Rahmen eines seiner verzweifelte Versuche, die Bruderschaft dazu zu bewegen, seinen Willen zu erfüllen: „*dick er warb umb si den tôr*“⁷³. Dafür ist Anfortas jedes Argument recht: er appelliert an ihre Treue sowie an ihren ritterliche Ehre, er droht ihnen mit dem zwangsläufigen Verlust ihres eigenen Seelenheils, aber nichts bringt die Brüder dazu, seiner Aufforderung Folge zu leisten. Interessant ist, dass sie laut Wolfram diesem Wunsch sehr wohl entsprochen hätten, wäre ihnen nicht jener Trost in Aussicht gestellt worden.⁷⁴

Anfortas bringt nach der Zerschlagung seiner Hoffnung in der Gestalt Parzivâls nicht ausreichend Geduld auf, sein Leiden noch länger zu erdulden. All der Luxus, der zu seiner Bequemlichkeit aufgeboten wird, vermag „*den werden unt den süezen*“⁷⁵ nicht von seinen Schmerzen abzulenken. So mancher Forscher weist auf das Unmenschliche des Gralgebots hin, das eine Art sexuelle Zwangsaskese verordnet. Anfortas war schon einmal zu ungeduldig: statt auf die ihm als König bestimmte reine Gemahlin zu warten, bot er seinen Dienst einer von ihm selbst Auserkorenen und rang somit nach Minne „*ûzerhalb der kiusche sinne*“.⁷⁶ Doch nützte ihm seine Tapferkeit im Kampf nicht das Geringste; das Gift des heidnischen Speers macht all seinen Freuden ein Ende. Es scheint jedoch, als impliziere Wolfram, dass der Gralskönig auch zuvor nicht wunschlos glücklich war, rebellierte er doch nicht nur selbst gegen jenes repressive Gesetz des Grals, sondern unterstützte überdies Trevrizent, den er „*verholne rîterlîche*“⁷⁷ viele Male ausziehen lässt. So jemand wird auf dem Thron nicht länger geduldet: sollte Parzivâl die erforderliche Frage stellen, sind Anfortas' Tage als König gezählt. Dass er durch seine „*hûchvart*“⁷⁸ die Krone verspielt hat, ist ihm bewusst; nach seiner

⁷² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 225, 18.

⁷³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 787, 4.

⁷⁴ Schon für die Zeit Ramses' II. ist das Ritual des Häuptlings- oder Königsmords belegt, wobei der Tötung eines kraftlosen Oberhauptes die Inthronisation eines jungen Herrschers folgt. (Vgl. Schlögl, Hermann: Ramses II. Reinbek 1993. S. 13 ff.)

⁷⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 781, 25.

⁷⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 472, 30.

⁷⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 437, 4.

⁷⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 472, 26.

Genesung wird „*diemuot*“⁷⁹ sein Leitstern sein. Von nun an wird im Dienste des Grals tjostiert und nicht mehr edlen Damen zuliebe. Einer davon gibt er indirekt die Schuld an seinem Leid, was nicht gerade für seinen Gerechtigkeitssinn spricht. Voller Großmut erkennt er jedoch an, dass andere Männer in Liebesangelegenheiten mehr Glück haben als er, weswegen er Frauen im Allgemeinen nicht hasst. Wolfram stellt hier eine Figur vor, die alle Komponenten des Machismo in sich vereint: von der Larmoyanz bis zur degradierenden Sicht der Frau, deren ganze Daseinsberechtigung in ihrer Bedeutung für den Mann besteht. Als Subjekt erkennt man allenfalls noch Mutter oder Schwester an; so freut sich Anfortas über Secundilles Tod, der Repanses unangefochtenen Status als „*frouwe*“⁸⁰ über Feirefiz' Einflussbereich garantiert. Anmaßend ist auch, dass er davon ausgeht, der Dienst eines Ritters sei das einzige Glück der Frau, wofür seinen Worten zu Folge Repanses Teint den Beweis liefert: „*nie rîter in ir dienst gereit [...] daz krenket och ir varwe ein teil, daz man si sach sô selten geil.*“⁸¹ An den ersten Interessenten gewandt, entschuldigt er so den kleinen Makel des gewählten Objekts. Es erübrigt sich, so weit zu gehen wie Egon Günther in seinem Roman *Richard Wagners letzte Liebe*, der Wolfram unterstellt, er vertusche die wahre Natur von Anfortas' Leiden, einer Geschlechtskrankheit, mit der er sich bei den heidnischen Frauen angesteckt habe. Auch ohne diese Vermutung ist der Gralskönig alles andere als eine sympathische Figur, was Wolframs Intentionen wohl zuwider läuft, bemüht er sich doch spürbar, um Mitleid mit dem Kranken zu werben. Details wie der bestialische Gestank seiner Wunde sind dabei eher abträglich; vor allem angesichts der Tatsache, dass auch von der Leiche des Judas, der als Selbstmörder per se den Anspruch auf jegliche Achtung verwirkt hat, solch ein abstoßender Geruch ausgegangen sein soll. Womöglich bringt Wolfram diese Anspielung aber auch ganz bewusst, indem er damit rechnet, dass das Publikum assoziiert, was er lediglich andeuten kann – die übergroße Lebensmüdigkeit des Anfortas, die er sich nicht konkreter zu präsentieren getraut, da der Freitod eine ernstzunehmende Bedrohung für die Menschen, die einem geschlossenen religiös dominierten Denksystem verhaftet sind, darstellt. Basierend auf Augustinus und Thomas von Aquin wird der Selbstmord gerade im Mittelalter als Todsünde betrachtet, wobei die christlich-theologische Dogmatik den intimen, individuellen Charakter des Suizids nicht anerkennt.⁸²

Dass der „*guote*“⁸³ zuletzt auch noch alle anderen Männer an Schönheit übertrifft, deutet weniger auf seine Qualitäten als vielmehr auf die Fähigkeit Gottes, Wunder zu wirken.

⁷⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 479, 1.

⁸⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 823, 10.

⁸¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 811, 24 – 28.

⁸² Vgl. Strohmeyer, Armin: *Der Freitod*. Tübingen 1999. S. 9/10.

⁸³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 816, 11.

Seine Begrüßung des nahenden Retters setzt mit einer Klage ein, gefolgt von einem Vorwurf. Heuchlerisch fordert er ihn auf, ihm den Anblick des Grals zu verwehren um sein Leiden zu beenden, obwohl er auf eine ganz anders geartete Hilfe hofft.

Die Untertanen dieses Königs sind allerdings ebenfalls nicht so rein wie mancherorts vom Erzähler oder von Trevrizent behauptet wird. Letzterer widerspricht sich selbst, indem er sie einerseits in den höchsten Tönen rühmt, andererseits aber sehr wohl als Sünder bezeichnet; einer von ihnen zeigt sich Parzivâl gegenüber zu allem entschlossen. Die zum Gral berufenen Kinder, „von *hôher art unt wol gevar*“⁸⁴, sollen sich zu Menschen voller Keuschheit und Treue entwickeln, ein Prozess, der nicht bei allen zum erwünschten Resultat führt. Frimutel, Anfortas' Vater, hielt sich seinerzeit offenbar an die Gebote des Grals; er war verheiratet und liebte diese Frau auf jene Weise, die Wolfram als ideal betrachtet: „*mit rehten triuwen*.“⁸⁵ Wie so viele andere edle Herren verlor er sein Leben im Kampf als Minneritter. Da dieser Komplex Wagners Interesse nicht findet, verschwindet die Figur des Frimutel; im *Parsifal* ist Amfortas der Sohn Titurels.

Einzelheiten werden im Rahmen von 2.1.1.1.5 thematisiert.

⁸⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 494, 5/6.

⁸⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 474, 17.

2.1.1.2 Gottfried von Straßburg, *Tristan*

Zu Gunsten erhöhter Einheitlichkeit und Übersichtlichkeit wird auch in den Abschnitten, die eine rein motivisch-thematische Interpretation erlauben würden, eine Untergliederung nach Figuren präferiert.

Dies trifft auf Gottfrieds Dichtung zu, die im Unterschied zu Wolframs Werk vergleichsweise wenig Personal präsentiert. Eine zentrale Figur der Vorgeschichte, die Wagnerianern unbekannt sein könnte, ist Riwalîn, Tristans Vater, den Gottfried zwar gerade nach seinem Tod im Kampf glorifiziert, andererseits aber auch mit dem Makel des *übermuots*¹ zeichnet. Der Geliebte der Schwester König Markes nimmt das Wort Eheschließung nicht als Erster in den Mund, als ihm Blanscheflûr ihre Schwangerschaft entdeckt; der dahingehende Vorschlag stammt von seinem Ratgeber Rûal, der sich mit seiner Gemahlin nach dem Tod der Mutter des Kindes Tristan annimmt. Von einer Entführung des Wunderkinds durch Kaufleute ist im Libretto ebenso wenig die Rede wie von Tristans Jagdkünsten und musikalischen Fähigkeiten oder der Rächung des Vaters durch die Ermordung Morgâns. Morold hingegen wird auch bei Wagner erwähnt; in der mittelalterlichen Dichtung handelt es sich bei dieser Figur jedoch um Isoldes Onkel. Darüber hinaus ist es dessen Schwester Isolde, die ihren Todfeind Tristan heilt, nicht ihre Tochter. Diese erhält durch den Genesenen Unterricht in allerlei Fertigkeiten. Zurück am Hofe Markes erreicht der Neid der Barone einen gefährlichen Höhepunkt, der schließlich zu Tristans Irland-Mission führt: Isolde soll als Königsbraut gewonnen werden, was nach der Drachentötung des Helden und der Durchsetzung seines Anspruchs gegenüber einem lügnerischen Truchsess, den nach dem Besitz der Schönen gelüstet, auch gelingt. Vor dem Gerichtstag, der die Entscheidung bringt, entlarvt sie Tristan als Mörder ihres Oheims, indem sie den aus dessen abgeschlagenen Haupt geborgenen Splitter in die Scharte im Schwert des Helden einfügt und die Vertauschung der Silben durch den vermeintlichen Tan-tris durchschaut. Ihre Rache wird nicht nur durch das Hinzukommen der Mutter verhindert, sondern auch durch ihre Weiblichkeit, so Gottfried.

Auf der Überfahrt nach Cornwall kommt es zum fatalen Geschehnis: versehentlich wird Tristan und Isolde der Liebestrank statt Wein gereicht; die körperliche Vereinigung erfolgt noch an Bord des Schiffes, was die Liebenden in arge Bedrängnis bringt. Schließlich wird die Jungfrau Brangaene dem königlichen Gemahl untergeschoben, bevor sich Isolde an ihre Stelle begibt. An der Diskretion der Dienerin zweifelnd befiehlt Isolde deren Tod, der

¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 268.

dank des Mitgefühls der Auftragsmörder verhindert wird. Noch in höchster Not verrät Brangaene ihre Herrin nicht, die die so Geprüfte mit offenen Armen am Hof empfängt.

Markes oberster Truchsess Marjodô entdeckt in Folge eines signifikanten Traums das Liebesverhältnis Tristans mit der Königin und weckt bei seinem Herrn erste Zweifel. Unterstützt wird er von Zwerg Melôt, der das Paar bespitzelt. Im Rahmen zahlreicher Intrigen, Listen und Gegenlisten, die auch ein Gottesurteil, dem sich Isolde zu unterziehen hat, beinhalten, erweisen sich die Liebenden als geschickte Täuscher, die ihre Feinde immer wieder hinters Licht führen. Dennoch liest der König ihrem Betragen den wahren Sachverhalt ab und verbannt sie. In der Minnegrotte scheint es ihnen an nichts zu mangeln, dennoch entscheiden sie sich für die Rückkehr an den Hof, die ihnen der von Isoldes Schönheit geblendete Marke anbietet. Unter der Bewachung leidend arrangiert die Königin ein Treffen mit dem Geliebten, wird überrascht und nimmt von Tristan in einer Art und Weise Abschied, die ihre alles andere überragende Liebe zum Ausdruck bringt. Nach seiner Flucht wird sie ihres Lebens nicht mehr froh, wohingegen sich der Held in Arundël trotz einigen Schwankens für die Reize der dortigen Herrschertochter Isolde Weißhand durchaus empfänglich zeigt. Mit Tristans Versuch der Selbstrechtfertigung endet die Fragment gebliebene Dichtung Gottfrieds.

2.1.1.2.1 Die Protagonisten in der Forschung

Regiert der *Tristan* als authentischer Mythos die Literatur? Ohne gleich so weit zu gehen wie Denis de Rougement² führt kein Weg daran vorbei, diesem Werk einen außerordentlichen Platz in der Kultur des Abendlandes einzuräumen. Dementsprechend umfangreich präsentiert sich die Forschungslandschaft, weswegen hier lediglich eine Auswahl Erwähnung finden kann.

Von der Favoritenrolle des Helden spricht beispielsweise Rainer Gruenter: so „spinnt der schöne Vierzehnjährige den bezauberten König in seine Netze ein.“³ Der „*êregire*“⁴ zögert nicht lange, als er vor der Entscheidung steht, zwischen einem Leben als Sohn Rûals und einem Dasein als Alleinerben eines Königs wählen zu müssen.⁵ Als er Marke damit droht, ihn zu verlassen, weiß er mit Sicherheit, dass diese Ankündigung die einzige Möglichkeit ist, seinen Onkel dazu zu veranlassen, jedem seiner Wünsche zu entsprechen.

² Vgl. de Rougement, Denis: *Die Liebe und das Abendland*. Köln 1966.

³ Gruenter, Rainer: *Tristan-Studien*. Heidelberg 1993. S. 143.

⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 5001.

⁵ Das Schwanken zwischen den beiden Männern (und später zwischen den zwei Frauen) entspricht Todtenhaupt zu Folge der für Tristan kennzeichnenden Zerrissenheit. (Vgl. Todtenhaupt, Martin: *Veritas amoris. Die „Tristan“-Konzeption Gottfrieds von Straßburg*. Frankfurt/Main 1992. S. 205.)

Insofern erstaunt sein „schnippischer Tonfall des verwöhnten Günstlings“⁶ kaum. So reizvoll Gruenters Ausführungen auch sein mögen, so prekär ist doch seine Psychologisierung der Figuren von der Warte des 20. Jahrhunderts aus ohne hinlänglichen Miteinbezug der zeitlichen und kulturellen Distanz. Ähnliches gilt für Dallapiazzas Veröffentlichung: „Der Vorwurf, Isot sei ja sexuell versorgt [...] diskreditiert Tristan endgültig, denn allein über ihn sagt dieser Vorwurf ja etwas aus, und damit ist die Tristan-Minne gestorben.“⁷ Der König, so der Verfasser weiter, wachse an seiner Tragödie und könne nahezu als *edelez herz* gelten.⁸ Diese Ansicht ist m.E. nicht haltbar, da mehrere dezidierte Äußerungen des Erzählers im Text dem eindeutig widersprechen (Vgl. 2.1.1.2.3).

Walter Haug wiederum sieht die „Liebe zum Andern allein um des Andern willen.“⁹, die zwischen dem Protagonistenpaar bestehe, als progressive Kraft, „indem sie zunächst einen von Machtstrukturen freien Raum für die zwischenmenschliche Begegnung schafft. In diesem Freiraum quer zu allen theologischen, politischen oder patriarchalischen Hierarchien kann das Du in seiner personalen Identität erfahren werden.“¹⁰ Diese Sichtweise ist durchaus dafür prädestiniert, Widerspruch zu provozieren, da die totale Machtfreiheit, die Haug in der Beziehung zwischen Isolde und Tristan erblicken will, de facto nicht gegeben ist. Traditionelle Strukturen perpetuierendes Verhalten zeigen beide nach wie vor.

Der Aufsatz Joachim Bumkes¹¹ liefert Hintergrundinformationen und eher allgemein gehaltene Aussagen zum Thema Ehebruch sowohl in der Literatur als auch in der außerliterarischen Realität der Adligen. Gert Kaisers¹² Ausführungen zur Liebe außerhalb der Gesellschaft reißen ein paar Aspekte an, bleiben aber insgesamt doch zumeist an der Oberfläche. Die leidenschaftliche Liebe, so Karnein, treffe von Seiten der Philosophen und Theologen ein doppelt negatives Urteil: vor der Aristoteles-Rezeption werde sie als *cupiditas* gebrandmarkt, danach als vernunftferne *passio*.¹³ Die Bedeutung derartiger Untersuchungen soll keinesfalls geschmälert werden, dennoch bedarf es darüber hinaus, wie bereits anklang,

⁶ Gruenter, Rainer: *Tristan-Studien*. S. 154.

⁷ Dallapiazza, Michael: *Männlich – Weiblich: Bilder des Scheiterns in Gottfrieds Tristan und Wolframs Titurel*. S. 178. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Arthurian Literature and Gender*. Amsterdam 1995. S. 176 – 182.

⁸ Dallapiazza, Michael: *Männlich – Weiblich: Bilder des Scheiterns in Gottfrieds Tristan und Wolframs Titurel*. S. 179. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Arthurian Literature and Gender*. S. 176 – 182.

⁹ Haug, Walter: *Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters*. Tübingen 1997. S. 208.

¹⁰ Haug, Walter: *Brechungen auf dem Weg zur Individualität. Kleine Schriften zur Literatur des Mittelalters*. S. 210.

¹¹ Vgl. Bumke, Joachim: *Liebe und Ehebruch in der höfischen Gesellschaft*. In: Krohn, Rüdiger: *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*. München 1983. S. 25 – 45.

¹² Kaiser, Gert: *Liebe außerhalb der Gesellschaft. Zu einer Lebensform der höfischen Minne*. In: Krohn, Rüdiger: *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*. S. 79 – 97.

¹³ Karnein, Alfred: *Frauenliebe im wissenschaftlichen Diskurs des Mittelalters. Die Reaktion der Intellektuellen auf die Liebesliteratur der Höfe*. In: Ashcroft, Jeffrey e.a. (Hgg.): *Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters*. St. Andrews-Colloquium 1985. Tübingen 1987. S. 14 – 26.

des *gender*-theoretischen Blicks. Tatsächlich mehren sich in letzter Zeit die Stimmen, welche die binäre Verteilung diverser Verhaltensmuster aufdecken. So konstatiert Rasmussen: "triumphant male lords do not grieve, and grieving female lords do not get angry. Virtuous male lords kill in righteous anger and respond to the deaths they inflict with righteous triumph; virtuous female lords weep, lament, and hurt themselves as they mourn the damage that death inflicts on the communities of kin and court."¹⁴

2.1.1.2.2 Tristan

Soll *gender* intelligibel sein, muss zwischen *sex*, *gender*, sexueller Praxis und Begehren eine gewisse Kohärenz bestehen. Gemäß Monique Wittig dient die binäre Einschränkung einzig den Reproduktionsbestrebungen der Zwangsheterosexualität, die durch das repressive Gesetz hervorgebracht werde. Damit die Sexualität reguliert und kontrolliert werden kann, muss jegliche Konstruktion eindeutig sein. Das Geschlecht legt einer diskontinuierlichen Reihe von Attributen eine künstliche Einheit auf.¹⁵ Das Rollen- und Maskenspiel verleiht Tristan etwas Feminines: laut Lacan ist es die Frau, die durch die Maskerade den Schein erweckt, der Phallus zu sein. Optisch wird dieser Eindruck partiell bestätigt, vergegenwärtigt man sich die Tatsache, dass "beardlessness had long been linked with effeminacy".¹⁶ Jagdmetaphern und aggressive, männlich konnotierte Bilder werden neben traditionell weiblich besetzten, entwaffnenden Musikmetaphern und ähnlichen Tropen auf beide Geschlechter verteilt. Auch der wunderbare Hirsch trägt hermaphroditische Züge; wie er Pferd und Einhorn in sich vereint, ist das Liebespaar nur zusammen vollkommen.¹⁷ Das Udenkbare ist an und für sich nur das Unsagbare, weswegen weder die Dichter des Mittelalters noch jener des 19. Jahrhunderts deutlichere Anspielungen wagen. In die herrschende Kultur subversive Elemente hinein zu schmuggeln ist nicht nur künstlerisch reizvoll, sondern ermöglicht das Ansprechen einer größeren Zielgruppe. Andererseits wird schon im Mittelalter Identität als ungesichert erlebt, was das Bedürfnis erklärt, wenigstens die Körper eindeutig und klar zu definieren.

¹⁴ Rasmussen, Ann Marie: *Emotions, Gender, and Lordship in Medieval Literature: Clovis's Grief, Tristan's Anger, and Kriemhild's Restless Corpse*. S. 184. In: Jaeger, Stephen C. (Hg.): *Emotions and Sensibilities*. Berlin 2003. S. 174 – 189.

¹⁵ Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/Main 1991. S. 45 ff.

¹⁶ Putter, Ad: *Arthurian Literature and the Rhetoric of Effeminacy*. S. 36. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Arthurian Romance and Gender*. S. 34 – 49.

¹⁷ Auch in der bildenden Kunst gilt der Hermaphrodit zumeist als Symbol der Omnipotenz und der Sehnsucht nach Vollkommenheit (Vgl. Raehs, Andrea: *Zur Ikonographie des Hermaphroditen. Begriff und Problem von Hermaphroditismus und Androgynie in der Kunst*. Frankfurt/Main 1990. S. 16 ff.).

Hexerei wird von Tristans Neidern als Erklärung für seinen Erfolg bemüht, als möglichst spannungslösendes Mittel zur sozialen Kontrolle; „*wîsheit*“¹⁸ und „*vuoge*“¹⁹ gestehen sie ihm in hohem Maße zu. Gottfried bezeichnet ihn mehrfach als „*sinnebaere*“²⁰ und „*vorbesihtic*“²¹. Als Zauberer, wie er von seinen Feinden geschmäht wird, ist er auch der ideale Partner für die Hexentochter Isolde. Dass am irischen Hof auch ein vestimentärer Konnex zwischen Tristan und Isolde besteht, betont Andreas Kraß²²; darüber hinaus verweist er auf den Komplex stilistischer Figuren, welche die Unio auch poetologisch abbilden. Die Vergehen, die Tristan begeht, können wie die Sünde allgemein als essentielles Element des Fortschritts betrachtet werden: „It is through disobedience that progress has been made, through disobedience and through rebellion. [...] He who would be free must not conform.“²³

Der Tristan Gottfrieds lauscht aber sehr wohl auch nach dem Genuss des Liebestranks noch der Stimme der Ehre; eher noch ließe sich eine derartige Geisteshaltung im Wagnerschen Helden nachweisen. Alles auf der Welt sei ihm zuwider, so Tristan – bis auf den Anblick der geliebten Frau. In dieser Szene findet Wagner den Geist, von dem sein liebendes Paar vollkommen durchdrungen sein wird; hier äußert sich der Held dahingehend, von Isolde und der Liebe zu ihr so aus der Bahn geworfen worden zu sein, dass die Rückkehr zum ursprünglichen Zustand nicht mehr möglich ist. Immer wieder wird Tristan im Folgenden als „*senelîch*“²⁴ bezeichnet, was Wagner für seinen Helden übernimmt und noch steigert.²⁵ Tristan schlägt sozusagen um „auf dem Höhepunkt seines Erfolges.“²⁶ Wagner wird Liebestrank und Brautübergabe kurz schließen, was die Minnethematik enger mit der Herrschaftsfrage verbindet.

„*ich gelege ez allez eine nider*“²⁷ prahlt Tristan vor den Damen und reduziert die mächtige Königin auf ihre Rolle als „Krankenschwester“. Ist der Held erst einmal wieder gesund, kann er auch wie gewohnt das Heft in die Hand nehmen. Dass eine Frau lieber gar

¹⁸ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 8660.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 7909.

²¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 7910.

²² Vgl. Kraß, Andreas: *Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel*. Tübingen und Basel 2006. S. 187 ff.

²³ Wilde, Oscar: *The Soul of Man under Socialism*. In: *Collected Works of Oscar Wilde*. Ware 1997. S. 1043.

²⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 16508.

²⁵ Die Betrachtung der Liebe als notwendig und unentwegt zum Tode führendes Geschehen (Vgl. Rolf, Hans: *Der Tod in mittelhochdeutschen Dichtungen*. München 1974.) trifft m.E. eher auf Wagners denn auf Gottfrieds *Tristan* zu. Auch Bekker widerspricht der These, eine dem Tondichter entsprechende Konzeption des Liebestods sei bereits in Gottfrieds Werk vorgeprägt: „His poem deals with life instead.“ (Bekker, Hugo: *Gottfried von Straßburg's Tristan: Journey through the Realm of Eros*. Columbia 1987. S. 161). Ähnlich äußert sich Mikasch-Köthner: „Der Tod besiegelt nicht die Liebeseinheit in Freude und Leid, Leben und Tod, sondern hebt sie auf.“ (Mikasch-Köthner, Dagmar: *Zur Konzeption der Tristanminne bei Eilhart von Oberg und Gottfried von Straßburg*. Stuttgart 1991. S. 61).

²⁶ Schröder, Walter Johannes: *Der Liebestrank in Gottfrieds Tristan und Isolt*. In: *Euphorion* 61 (1967). S. 31.

²⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 9600.

nichts in die Hand nehmen sollte, beweisen seine an die junge Isolde gerichteten Worte: „*owê der liechten hende, wie zimet daz swert dar inne?*“²⁸ Als *vrouwe* und *maget* gehört es sich nicht, Rache zu üben – dieses Privileg behält Gottfried seinen männlichen Helden vor: sowohl Riwalîn als auch sein Sohn frönen der Vendetta, wohingegen beide Isolden nach einigem Zögern und Überlegen davon Abstand nehmen. Kampf, Ritterspiele und Jagdpartien gehören zu dem Bereich, aus dem Frauen ausgeschlossen sind; dieses Gebiet ist absolut tabu für Damen, die nicht nur den Männerdomänen fern, sondern ganz generell klein gehalten werden sollen, denn mit dem Schwert in der Hand hätten sie plötzlich ganz reale Macht; die Macht, über Leben und Tod zu gebieten, die Macht, den Helden doppelt zu entmannen. In gewisser Weise noch gefährlicher als den Phallus zu verlieren ist es, der von diesem symbolisierten Macht verlustig zu gehen.

Während der Vorbereitung des Abschieds vom Hofe nimmt Tristan noch vor seinem Instrument „*zweinzig marke / von Îsolde golde / im selben unde Îsolde / z’ir nôtdürfte und z’ir lîpnar.*“²⁹ Der Held liebt es, sich von einem älteren Herrn oder der geliebten Frau aushalten zu lassen, was ihn wiederum in eine eher weiblich konnotierte Rolle manövriert.³⁰ An der Pose eines den Damen zu Füßen liegenden, jämmerlich Flehenden findet Tristan augenscheinlich nichts Demütigendes; sie spricht eher dafür, dass der Held au fond doch nicht so wenig am Leben hängt wie es den Baronen vordergründig erscheint. „*die wîle und er daz leben hât, sô sol er mit den lebenden leben, im selben trôst ze lebene geben.*“³¹ So äußert sich der Erzähler zu Beginn der Dichtung und missbilligt alle mit dem Suizid spielenden Gedanken.

Dasselbe offenbart die große Abschiedsszene am Ende der Dichtung: dieser Held zieht ein Leben fern der Geliebten dem Tode vor. So kann man seine Worte an Brangaene auch als Spott interpretieren: „*»nu walte es got!« sprach Tristan / »ez waere tôt oder leben: ez hât mir sanfte vergeben. ine weiz, wie jener werden sol; dirre tôt der tuot mir wol. solte diu wunneclîche Îsôt iemer alsus sîn mîn tôt, sô wolte ich gerne werben / umbe ein êweclîchez sterben.*“³² Die Liebe zu Isolde ist über alle Maßen herrlich und ein so ganz anders gearteter *tôt* als das gewöhnliche Ableben. Die Urgân-Episode lässt ebenfalls in diese Richtung weisende Schlüsse zu: „*alrêrste was sîn angest starc / zuo dem ungehiuren man, wan dâ*

²⁸ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 10164/10165.

²⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 16638 – 16641.

³⁰ Vgl. diesbezüglich auch Stein, Peter K.: *Tristan-Studien*. Stuttgart 2001, der den Helden in einer Position sieht, die „fast etwas Mätressenhaftes an sich“ hat. (S. 339).

³¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 1872 – 1874.

³² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 12494 – 12502.

*enwas kein zwîvel an, ez n müese ir eines tôt sîn.*³³ Tristan kennt keinen falschen Stolz; um sein Leben zu retten, ist ihm jede Taktik recht. Der Königin schmeichelt er, ignoriert aber ihre just zuvor geäußerten Worte, ihm unmöglich freundschaftliche Gefühle entgegen bringen zu können indem er sie bittet, ihm nun wohl gesonnen zu sein. Dennoch hören wir aus Isoldes Mund, dass er außer ihr kein Leben hat – zumindest keines, das als solches klassifiziert werden dürfte. Dass die Position in welcher er eine Frau sehen möchte ganz klar eine subordinierte ist, zeigt unter anderem die Bemerkung hinsichtlich seiner fiktiven Gemahlin: *„wirts einem andern gegeben“*³⁴ – so spricht man über ein Ding, bestenfalls über ein wertvolles Nutztier. Auch Marke schildert er nicht als möglichen Partner für die Königstochter, sondern als einen Mann, *„der ir ze hêrren wol gezimet.“*³⁵

Eine gewisse Überlegenheit des männlichen Helden inszeniert Gottfried dramaturgisch geschickt durch Einstreuung entsprechender Details. So ist es Tristan, der meist alle Gefahren zuerst bemerkt und Isolde warnend darauf hinweisen kann; beispielsweise spürt er Markes kurzzeitige Anwesenheit im Garten, wohingegen Isolde, der sowieso schon die Schuld an dieser Situation gegeben wird, nicht einmal ihren Gatten bemerkt. *„nu tete er rehte als Âdam tete. daz obez, daz ime sîn Êve bôt, daz nam er und az mit ir den tôt.“*³⁶ Hier spricht der misogyne Kleriker in Gottfried, der allein der Frau die Schuld am Verlust des Paradieses zuweist. Die Entfernung von Isolde wird zwar als *tôtliche nôt* bezeichnet, dennoch kommt es nicht in Frage, dem tatsächlichen Tod ins Auge zu sehen, was Gottfried vordergründig mit einer Lebensrettung zu Gunsten der geliebten Frau begründet: *„dem wîbe nerte er daz leben / und was dem lebene vergeben / niuwan mit dem wîbe.“*³⁷ Diese Äußerung könnte man auch aus dem Munde des Wagnerschen Kurwenal vermuten, der für Tristans Unglück die Frau verantwortlich macht.

Tristan überträgt seine Angst, die Trennung könnte ihn ins Schwanken bringen, auf Isolde; letztendlich wird er an beiden Isolden schuldig. Ob man ihn als bemitleidenswertes Opfer der Namens-Magie betrachten kann, scheint zweifelhaft.³⁸ *Zwîvel* und Liebe sind nun einmal unvereinbar – was Marke erfahren muss, erlebt auch der Titelheld, der am Fragmentende zum Zweifler wird. Zu Beginn seines Aufenthalts am Hofe in Arundël scheint noch alles auf unverbrüchliche Treue hinzudeuten, denn *„im tete diu triure verre baz, die er*

³³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 16132 – 16135.

³⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 8195.

³⁵ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 10508.

³⁶ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 18162 – 18164.

³⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 18431 – 18433.

³⁸ Anders Schöning, Brigitte: *Name ohne Person – Auf den Spuren der Isolde Weisschand*. In: Bennewitz, Ingrid: *Der frouwen buoch*. Göppingen 1989. S. 167. Auch die Interpretation Gnaedingers, dass der dem Klangzauber verfallene Held sein Verhalten eben dadurch rechtfertigen könne, ist m.E. unzutreffend. (Vgl. Gnaedinger, Louise: *Musik und Minne im Tristan Gotfrids von Strassburg*. Düsseldorf 1967. S. 95 ff.).

*nâch der blunden haete, dan im ander vröude taete.*³⁹ Die irische Isolde wird fetischisiert, indem sie auf ihr blondes Haar reduziert wird. Als bald setzt die große Namensverwirrung ein und Tristan konstruiert die Legitimation für seine Zuwendung zu dem Mädchen aus eben dieser Konfusion und beschließt, dem geliebten Namen „*genâde*“⁴⁰ zu sagen. Ritterliche Taten interessieren ihn nun nicht mehr: der Kämpfer Tristan mutiert wieder zum Liebenden; allerdings in einer Form, die neben seiner ersten Entflammung für eine Dame erbärmlich daherkommt.⁴¹ Zu dieser neuen ‚Liebe‘ muss sich der Held erst zwingen, wobei er die weißhändige Isolde völlig instrumentalisiert: mittels ihrer will er seine Herzensqualen verringern. So wirft er ihr schmachthafte Blicke zu, um sie seiner Stimmung innewerden zu lassen. Wiederum präsentiert Gottfried seinen Helden als verführte Unschuld, der ganz überraschend von dem Mädchen betört wird und sofort Nägel mit Köpfen macht: „*hie mite gelobeten s’under in / liebe unde geselleschaft*“⁴². Aber schon bald übermannt Tristan die Reue; ist er doch seinem anderen Leben, der blonden Königin, untreu geworden. Was ist auch eine blasse Herzogstochter gegen sie, die von Macht und Schönheit umflutete Irin? Die plötzliche Akzentuierung dieser Qualitäten der Protagonistin durch den Autor lassen sich dahingehend deuten, dass er bemüht ist, seinen Helden so weit wie möglich zu exkulpieren. Offen bekennt er sich zu diesem Programm in den Versen, die Tristans drittem Umstürzen folgen: liegt doch „*diu lust*“⁴³ – also die verdinglichte Isolde – allzeit einladend vor seinen Augen. Die Vorspiegelung falscher Empfindungen trägt ihm vorerst keine Kritik ein, sondern wird als Beweis seiner „*höfscheit*“⁴⁴ gefeiert. Innerhalb der Konventionen schafft er sich raffiniert die Möglichkeit, seinen Kummer öffentlich zu besingen, indem er den besagten Refrain dichtet. In diesem Kontext erwähnt Gottfried Tristans Unsterblichkeit als großer Komponist, was angesichts der Verachtung, die Boethius den lediglich ausführenden Musikern entgegen bringt, nicht überrascht.

Dass eine Verwirrung durch nichts anderes als den Vornamen⁴⁵ überhaupt denkbar wird, bedeutet bereits eine eklatante Missachtung der völlig verschiedenen Persönlichkeiten

³⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 18984 - 18986.

⁴⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 19038.

⁴¹ So sieht man Tristans Hinwendung zur Weißhändigen auch als Zurückfallen auf das Niveau der Sinnenminne. (Vgl. Keuchen, Rolf: *Typologische Strukturen im Tristan. Ein Beitrag zur Erzähltechnik Gottfrieds von Straßburg*. Köln 1975. S. 249.).

⁴² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 19120/19121.

⁴³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 19358.

⁴⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 19182.

⁴⁵ Vgl. dazu auch Schnell, Rüdiger: *Suche nach Wahrheit. Gottfrieds Tristan und Isold als erkenntniskritischer Roman*. Tübingen 1992. S. 229 ff., der auf Gottfrieds a-nominalistische Intention hinweist, *vox* und *significatio* einander unverwechselbar zuzuordnen; Tristan gelingt dies jedoch nicht: er macht Isolde zum Inbegriff für alle Isolden und gerät notwendig in Schwierigkeiten, als er die vom Individuum abgelöste Idee der Liebe auf eine andere Person zu übertragen versucht.

durch Tristan, die Gottfried hier inszeniert. Das einschmeichelnde Verhalten des Mädchens reicht aus, den Helden erneut ins Wanken zu bringen. Aber Isolde die Schöne ist nicht nur Königin über Cornwall und Irland, sondern regiert auch über Tristans Herz und so verfällt er wieder in große Trauer. Noch immer sehnt er sich nach der „*blunden*“⁴⁶ und wird erst durch das „*inneclîche*“⁴⁷ Benehmen des Mädchens abermals schwankend gemacht. Die arme junge Frau vergleicht er letztendlich mit einer Art Ventil und fasst den Entschluss zu dem Versuch, mit ihr den Status des trauernden Tristans zu überwinden, gemäß des Mottos „*ein trûtschaft / benimet der andern ir craft*“⁴⁸. Dabei muss ein solches Unterfangen zwangsläufig scheitern, wenn wir uns an den Beginn der Dichtung erinnern: sein Name, der sich vom Adjektiv „*triste*“⁴⁹ ableiten lässt, passt laut Gottfried perfekt zu Leben, Geburt und Tod des Helden; vor allem letzteren bezeichnet er als entsetzlich ohnegleichen: „*sehen an den trûreclîchen tôt, der alle sîne herzenôt / mit einem ende beslôz, daz alles tôdes übergenôz / und aller triure ein galle was.*“⁵⁰ Auch am Hofe Gilâns versinkt der Held in melancholischen Grübeleien und wird dezidiert als „*trûraere*“⁵¹ bezeichnet.⁵² „*der inneclîche minnen muot, sô der in sîner senegluot / ie mêre und mêre brinnet, sô er ie sêrer minnet. diz leit ist liebes alse vol, daz übel daz tuot sô herzewol, daz es kein edele herze enbirt, sît ez hie von geherzet wirt.*“⁵³ Bedenkt man zudem diese Verse des Prologs, so erscheint Tristans Vorsatz wie blanker Verrat. Sich in Selbstmitleid suhlend wirft er Isolde in seinem Monolog all das vor, woran sie nicht die geringste Schuld trägt: die veränderte Situation - „*ez enstât nu niht als wilent ê, dô wir ein wol, dô wir ein wê, eine liebe und eine leide / gemeine truogen beide.*“⁵⁴ - lastet er ihr ebenso an wie die vermeintlichen Tatsachen, dass sie sich in der Nähe ihres Gemahls befinde und noch nie Nachforschungen nach ihm angestellt habe. Diese scheinbar Unwürdige liebe er mehr als Leib und Seele, was er ihr gleichfalls zum Vorwurf macht.

⁴⁶ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 18985.

⁴⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 18979.

⁴⁸ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 19433/19434.

⁴⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 1999.

⁵⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 2013 – 2017.

⁵¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 15786.

⁵² Dabei spielt das *lachen* eine wichtige Rolle im höfischen Leben und wird an prominenter Stelle genannt, als Tristans Talente aufgelistet werden (Vgl. auch Madsen, Rainer: *Die Gestaltung des Humors in den Werken Wolframs von Eschenbach*. S. 149.). In diesem Kontext sollte auch auf F.A.Ruplins Veröffentlichung hingewiesen werden, in welcher der Verfasser Gottfried permanent „phallic references“ (Ruplin, Ferdinand Alexander: *A Consideration of Humor in the Middle High German Courtly Epic with Special Emphasis on Gottfried's Tristan und Isolde*. Minnesota 1965. S. 127) unterstellt (so beispielsweise bezüglich des Verses „*lât stân, meister*“ (Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 11570.)).

⁵³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 111 – 118.

⁵⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 19479 – 19482.

Darf man aus Tristans Freundschaft zu Brangaene einen Beweis für die "quality of the man as a person"⁵⁵ ablesen? Zwar weisen die zwei Figuren tatsächlich Übereinstimmungen auf; so zeichnet beide eine kluge vorausschauende Art aus. Wenn aber die angebliche erotische Intensität zwischen der Frau und dem Mann in die Überlegungen miteinbezogen wird, liefert diese doch eher den Beleg dafür, dass die scheinbar rein platonische Freundschaft nicht zwischen zwei Individuen, deren Geschlecht keine Rolle spielt, besteht, sondern zwischen einem Paar, das sich der Körperlichkeit des jeweils Anderen sehr wohl bewusst ist: „got sê, der iuwer êre / und iuwern schoenen lîp bewar!“⁵⁶ An Bord des Schiffes begibt sich Tristan zu den schönen Damen, um sie zu „beschouwen“⁵⁷. Gerade Brangaene treffen aber auch immer wieder Vorwürfe von Seiten des Protagonisten; so bezeichnet er sie schon während der Überfahrt als „Spaßbremse“, die einem Anstandswauwau nicht unähnlich dem sexuellen Kontakt mit der begehrten Frau im Weg stünde.

Tristans Virtuosität auf mehreren Instrumenten, seine öffentliche Zurschaustellung dieser Künste und die Präsentation eigener Kompositionen wurden bereits erwähnt, wobei Gottfried auffallend häufig viele Verse diesen Schilderungen widmet. Nicht zuletzt aus diesem Grund bietet sich an dieser Stelle der Einschub eines Exkurses an, der die Bedeutung der Musik thematisiert.

Dass der Musik im Mittelalter ein universeller Stellenwert zugemessen wird, ist unumstritten.⁵⁸ Bereits im 7. Jahrhundert bringt Isidor von Sevilla das Wort *musica* etymologisch mit den Musen in Verbindung⁵⁹, was an Gottfrieds flehentlichen Appell an die Camênen denken lässt. Wenig überraschend ist, dass ein Dichter, der von den Musen begnadete Kollegen wortreich preist, auch seinen Helden als äußerst begabten Künstler präsentiert. Im *Tristan* entdeckt man Gottfrieds implizite Auseinandersetzung mit den Theorien des Boethius: diesem zu Folge besteht auch die Weltseele aus musikalischen Harmonien⁶⁰, was sofortige Assoziationen an Isoldes Liebestod im Musikdrama weckt. Boethius begreift die *musica* als Gesetz der Zahlenverhältnisse, das in allen Klangkörpern zur Wirkung kommt – seien dies nun Instrumente, Menschen oder das All. Insofern bleibt das Konzept der pythagoreischen Sphärenharmonie über viele Jahrhunderte hinweg erhalten. Die Abhandlung des Boethius entbehrt nicht eines misogynen Tenors, der sich gleich zu Beginn

⁵⁵ Deist, Rosemarie: *Gender and Power*. Heidelberg 2003. S. 103.

⁵⁶ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, 14494/14495.

⁵⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 11661.

⁵⁸ Vgl. Diehr, Achim: *Literatur und Musik im Mittelalter*. Berlin 2004. S. 11.

(Auch der Heilige Franziskus spielt mit einem Holzschel und einem Stock Geige; vermögen doch Töne dem Göttlichen ebenso nahe zu kommen wie die nüchterne theologische Terminologie.)

⁵⁹ Vgl. *Etymologiae Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarium sive Originum libri XX.*, hg. v. Lindsay, Wallace M. Oxford 1911. III, 15.

⁶⁰ Ebd., I, 1.

manifestiert, als der Autor auf Plato Bezug nimmt, der die Knaben lediglich in kräftigen und einfachen Weisen unterrichtet wissen will, da üppigere Melodien zur Verweichlichung der jungen Männer führen würde. Die weibische und wilde Musik sind Plato und Boethius ein Gräuel, wobei diese Verbindung allein die Diffamierung des Weiblichen offenbar werden lässt. Gottfrieds Darstellung seines Helden lässt keinen Zweifel daran, dass Tristans leidenschaftliche musikalische Aktivität seiner Männlichkeit in keiner Weise abträglich ist, obwohl die Melodien, mit denen sich Tristan während seiner Kindheit und Jugend beschäftigt, wohl durchaus mannigfaltiger Natur sind.⁶¹ Um etwaige Befürchtungen des Publikums zu zerstreuen, betont der Dichter allerdings unmittelbar im Anschluss an die Schilderung der musischen Ausbildung des Helden seine Begabung in den klassischen körperlichen Ausübungsformen ritterlicher Betätigung. Gegen Gottfrieds Sirene gerichtet scheinen die Empfehlungen des Boethius, den Sinnen nicht zu vertrauen und die Vernunft über das Gefühl zu stellen.⁶² Wagners musikalische Charakterisierung Isolde durch die Chromatik könnte unter Berücksichtigung der Wertung der drei Klanggeschlechter durch Boethius, der dem chromatischen eine verderbliche Wirkung auf die Sittlichkeit der Knaben attestiert⁶³, durchaus als latente Misogynie interpretiert werden.

Sogar Tristans exorbitante Schönheit erscheint vor der Folie eines der wichtigsten musiktheoretischen Traktate des Mittelalters in einem neuen Licht: laut Boethius garantiert die Harmonie der Körperteile den Zusammenhalt von Leib und Seele.⁶⁴ So ließe sich auch die auffallende Betonung der perfekten Proportionen des Protagonistenpaars erklären. Die Waden der Männer haben im Mittelalter eine Bedeutung, die sie im 19. Jahrhundert komplett verloren haben. Das bestätigt nicht nur die Beschreibung von Riwalîns Erscheinung - „*wie gânt im sô gelîche in ein / diu sîniu keiserlichen bein!*“⁶⁵ - sondern auch jene von Vater und Sohn in Wolframs Roman: auch Gahmuret und Parzivâl zeichnen sich durch besonders wohlgeformte Beine aus. Um diese vorteilhaft zur Geltung zu bringen, sind die Herrenkleider oft aufgeschlitzt. Auch Tristans Schönheit offenbart sich am allermeisten an Füßen und Beinen. Entsprechen den Kleiderschilderungen der Frauen in der Regel den Rüstungs- und Waffendarstellungen, so ist Tristans Auftritt am irischen Hof eine Ausnahme. Die Bartmode hängt mit dem Alter der Träger zusammen: die Jugendlichkeit Tristans unterstreicht seine

⁶¹ Vgl. Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 2095 – 2102.

⁶² Der exzessive Körpereinsatz so mancher musizierenden Frau, vor allem ‚hauptberuflicher‘ Spielleute, rückt sie beispielsweise für Petrus Cantor in die Nähe von Prostituierten (Vgl. Diehr, Achim: *Literatur und Musik im Mittelalter*. S. 27.).

⁶³ Vgl. Anicii Manlii Torquati Severini Boetii *de institutione arithmetica libri duo de institutione musica libri quinque*. IV. Edidit Godofredus Friedlein. Lipsiae 1867.

⁶⁴ Anicii Manlii Torquati Severini Boetii *de institutione arithmetica libri duo de institutione musica libri quinque*. I, 2.

⁶⁵ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 709/710.

Bartlosigkeit; in mittleren Jahren ist ein gestutzter Kinnbart adäquat und der alte Mann darf einen Vollbart tragen. Nicht anders als Wolfram heißt Gottfried die Aufmerksamkeit, die sein Held auf die Optimierung seiner äußeren Erscheinung verwendet, explizit gut. Die Mühe lohnt sich: alle drei Damen bewundern die „*menlîch créatiure*“⁶⁶, wobei die Betonung seiner Virilität nicht zuletzt durch den dreimaligen Gebrauch des Wortes „*man*“⁶⁷ oder des davon abgeleiteten Adjektivs innerhalb von vier Versen deutlich auffällt. Tristans Schwertdegen tragen die gleiche Kleidung wie er, was als besonders effektiv betrachtet wird.⁶⁸ Tristan wünscht sich, dass er „*alsô ritter möhte sîn, daz ich mich ritterlîches namen / noch er sich mîn niht dôrfte schamen / und ritterlîchiu werdekeit / an mir niht würde nider geleit*.“⁶⁹ Der junge Mann ist sich der mit der Ritterwürde einhergehenden Verpflichtungen wohl bewusst: „*gemach daz ist der êren tôr*“⁷⁰. Interessant ist, dass Gottfried dem Besitz eines Menschen eine erstaunlich hohe Bedeutung zuschreibt; der „*ganze name*“⁷¹ besteht ihm zu Folge stets aus „*lîp*“⁷² und „*guot*“⁷³.

Für Gottfried ist es sehr wohl legitim, als Mann in Domänen einzudringen, die zwar keine Refugien der Damen sind, aber zumindest auch ihnen die Betätigung gestatten. So begnügt sich Tristan beileibe nicht damit, „*wunderlîche ervorhten*“⁷⁴ zu sein, sondern setzt seine Spielmannsmaske auf, um scheinbar übermenschlich hohe Ziele zu erreichen. Die fahrenden Dichter erfreuen sich beim adligen Publikum im Allgemeinen großer Beliebtheit und so gibt sich Tristan als Spielmann aus, der durch die Darbietung seiner Kunst große Reichtümer erwarb. Sein Musizieren entfaltet eine Wirkung, die durchaus mit Petitecreius Zauberglöckchen vergleichbar ist: Isoldes Herz wird von der lieblichen Melodie getröstet, ihre Tränen versiegen. An dem Hündchen findet er die Farbe erstaunlicher als das klingelnde Accessoire. Bedeutet dies eine Geringschätzung eigener Fähigkeiten, durch Töne zu erfreuen oder belegt es eher die männliche Missachtung der Akustik zu Gunsten optischer Reize? Auch in Arundel berückt den Helden vor allem die Schönheit des jungen Mädchens. Zuvor beeindruckt Tristan durch sein Harfenspiel die Mitglieder des irischen Hofes ebenso wie Markes Gefolge. Nur gelehrte Dichter lassen ihre Helden lesen lernen; Tristans beachtliche Fremdsprachenkenntnisse sind in besonderem Maße herausragend. Seine musikalischen Fähigkeiten wecken Assoziationen an den Vorbildkönig David, der im Mittelalter gern als

⁶⁶ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 10855.

⁶⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 10857.

⁶⁸ Vgl. Bumke, Joachim: *Höfische Kultur*. S. 88 ff.

⁶⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 4407 – 4412.

⁷⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 4432.

⁷¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 5710.

⁷² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 5697.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 13095.

singend und Harfe spielend präsentiert wird. Die Fähigkeit klug zu taktieren und sprachlich-musikalische Talente im Dienst eines übergeordneten Ziels einzusetzen erweist sich als noch wichtiger als die bloße Geschicklichkeit im Kampf, denn ohne seinen Einfallsreichtum und sein Harfenspiel böte sich Tristan bisweilen gar keine Gelegenheit, seine ritterlichen Künste unter Beweis zu stellen.⁷⁵ Gerade die Harfe ist es, die Gottfried noch vor dem Schwert im Rahmen seiner Aufzählung der von Tristan ausgewählten Gegenstände nennt; in der Grotte kommt sie dementsprechend zur persönlichen Erbauung des Paares zum Einsatz. Die Musik erweist sich als eine der Ausdrucksformen der Liebe. Von sehnstüchtiger Liebe wird denn auch erzählt und gesungen; Isoldes letztlisches Schicksal reflektierend erklingt Didos Liebestod. Derartige Betätigung findet Gottfrieds höchsten Beifall und nie mehr, so teilt er dem Hörer betrübt mit, erreicht die Vertrautheit der beiden eine solche Intensität wie in der Liebesgrotte.

Welch bedeutende Rolle der Musik in Gottfrieds Werk zukommt, zeigt nicht nur deren ganz konkrete Thematisierung, sondern auch die Tatsache, dass es möglich ist, zahlreiche Aspekte bei näherem Hinsehen in einem musikalischen Kontext zu verorten. Dies gilt neben der bereits erwähnten Wohlproportioniertheit der beiden Protagonisten auch für das Schweigen Isoldes und Blanscheflûrs, das als eine bestimmte Art von Musik betrachtet werden kann. Nach mittelalterlichem Denken steht der himmlischen Liturgie die Musik des Teufels gegenüber, deren Ausdrucksformen höllischen Lärm ebenso miteinschließen wie das Schweigen, welches als Unfähigkeit zu klagen eine furchtbare Strafe bedeuten kann.⁷⁶ Wenn es Blanscheflûr und Îsôt aufgrund des Verlusts der von ihnen geliebten Männer im wahrsten Sinn des Wortes die Sprache verschlägt, kann so die soziale Sprachlosigkeit der Frau dargestellt werden, die mit dem Geliebten zugleich die Möglichkeit sich verbal zu äußern verliert und so eine doppelte Qual zu erleiden hat. Dadurch wird der extrem hohe Stellenwert, den der Mann im weiblichen Dasein einnimmt, deutlich akzentuiert.

„*Il est, dit-on, le favori*“⁷⁷. Keine andere Rolle erfüllt Tristan vollkommener als die des ohne Maß favorisierten Lieblings, der mit einer Handbewegung sämtliche Mitglieder des Hofes zu Statisten degradiert und die Gewissheit hat, sich bei Marke so gut wie alles erlauben zu können. So ist es auch nicht verwunderlich, dass der junge Held seinen Onkel scharf dafür

⁷⁵ Inwieweit man Tristan als „precursor of the Renaissance diplomat“ (McDonald, Jill P.: *Chivalric Education in Wolfram's Parzival and Gottfried's Tristan*. In: Chickering, Howell/Seiler, Thomas H.: *The Study of Chivalry. Resources and Approaches*. S. 485.) sehen kann, ist fraglich.

⁷⁶ Vgl. Hammerstein, Reinhold: *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*. Bern 1974. S. 1 – 16.

⁷⁷ Wilde, Oscar: *Teleny*. S. 15.

rügt, seine Königin und „*vrouwe*“⁷⁸ für ein Rottenspiel hergegeben zu haben: Isolde strebt er vor Hohn und Spott zu bewahren. Später mahnt er ihn, Zorn und Hass zu verbergen und so den schönen, aber trügerischen Schein aufrecht zu erhalten. Hin und wieder muss Tristan den Baronen sowie dem König vor Augen führen, welches Verhalten adäquat ist und welches nicht. Inakzeptabel und völlig gegen Gottes Gebot ist die Feigheit des Adels, lieber die eigenen Kinder als sich selbst der Knechtschaft auszuliefern, was der junge Held unmissverständlich zum Ausdruck bringt. Den Baronen hält er in eindringlichen Worten ihren Egoismus, ihre Feigheit und deren Konsequenzen vor. Tristan fungiert hier als Sprachrohr Gottfrieds und vertritt im Kampf mit Môrolt das Recht. Anders als in der Auseinandersetzung mit Morgân hat er dieses Mal Gott auf seiner Seite und genießt die volle Wertschätzung des Dichters. Die einzige Rettung liege in der Gewalt, so Tristan und tatsächlich scheint eine Beilegung des Konflikts auf diplomatischem Wege unmöglich. Marke gurtet ihm ein Schwert um „*daz sîn leben und sîn herze was*“⁷⁹ – eine Szene, die frappant an Parzivâls Geschenk des Gralskönigs erinnert. Die mächtigen Herren verleihen den jungen Helden symbolträchtige, herrliche Waffen; die anonyme Menge der Frauen hingegen darf sich geehrt fühlen, durch emsige Handarbeit zur Verschönerung des Waffenrocks des Helden beitragen zu können.

Der Held wird hier maßlos idealisiert; sein Äußeres und mehr noch sein Inneres schildert der Erzähler als Inbegriff der Ritterlichkeit: „*edeler muot und reiner art / under helme nie bedeckt wart*.“⁸⁰ Die Parallelen zwischen Tristan und Amfortas mag Wagner zwar noch ausgebaut haben; tatsächlich sind sie aber bereits in den Dichtungen des Mittelalters vorgeprägt: auch Gottfrieds Held wird am Schenkel von einer vergifteten Schwertspitze verletzt, auch seine Wunde beginnt ekelhaft zu riechen. Kann diese Wunde, deren Heilung nur durch Isolde möglich ist, als symbolische Kastration gesehen werden? Die Minne selbst erscheint metaphorisch auch als Ärztin, wie seinerzeit Christus als Arzt. Anders als der Gralskönig verzweifelt der Protagonist Gottfrieds nicht, sondern nimmt sein Schicksal selbst in die Hand. Dass er aber auch nicht über die Maßen am Leben hängt, wird von Seiten der Barone von ihm behauptet: „*er ist ze vrech und ze gemuot, ern ruochet hiute, waz er tuot. ern gaebe niht ein halbez brôt / umbe uns noch umbe sîn selbes tôt*.“⁸¹ Trotz Jammer und Sorgen präsentiert ihn der Erzähler als Held; dass er immer wieder erschrickt, weint oder sich fürchtet, ist nicht ausreichend, sein Image zu schädigen. Seine sarkastischen Äußerungen den Iren gegenüber werden nicht kritisiert. Zu Gottfrieds Konzeption des Heldentums gehört

⁷⁸ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 13450.

⁷⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 6579.

⁸⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 6719/6720.

⁸¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 8667 – 8670.

weniger eine enorm realitätsferne, rigide aufrechtzuerhaltende Unerschrockenheit, sondern vielmehr die so oft gerühmte „*vorbedachte*“⁸² sowie die Fähigkeit, nicht-martialische Fertigkeiten erfolgreich einzusetzen. Aus diesem Grund verwendet der Dichter so viele Verse auf die Beschreibung der Ausbildung Tristans, mittels welcher die Weichen für das formvollendete neue Heldentum gestellt werden. Gottfried vollführt den Balanceakt, ein neues Leitbild zu kreieren, ohne möglichen Kritikern eine Angriffsfläche zu bieten.

Tristans brutales Handeln in Parmenien⁸³ wird als gottgewollt dargestellt, obwohl er als Mensch die Tat beging. Bei sämtlichen Figuren herrscht eine Mischung aus Gottvertrauen, Skepsis und Missachtung Gottes; auf ihn werden menschliche Verhaltens- und Denkkategorien projiziert. Die Liebenden, die einander Ziel des inneren Schauens sind, gelangen zu einer Art göttlichen Erkenntnis; Liebeskonzeption und Gottesbild werden somit analog gefasst. Erotik, Ästhetik und Noetik folgen den gleichen Idealen der absoluten Wahrheit, der reinen intentio und der wahrhaftigen Durchsichtigkeit. Die echte Freundschaft kann dabei als vermittelnder Zwischenbereich betrachtet werden.⁸⁴

Seinen unterlegenen Gegnern begegnet Tristan nicht etwa voll Großmut; er tritt die bereits am Boden liegenden noch gehörig in den Staub. „In amore e in guerra tutto è legittimo.“⁸⁵ – ein solches Motto scheint das Agieren des Helden nicht selten zu steuern. Dies manifestiert sich nicht nur in der Kampfszene mit Môrolt, dem er mit einer sarkastischen Bemerkung den Kopf abschlägt⁸⁶, sondern auch in seinem Verhalten als Soldat: „*er roubete unde brande / offenlîchen in dem lande*“⁸⁷. Tristan rät zwar voller Gnade zur Freilassung der Gefangenen; zuvor aber, nach Feststehen der Siegerpartei, liest man wie sie „*wol ir zorn*

⁸² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 7907.

⁸³ Herzog Morgân samt Gefolge empfängt die Fremden „*vil gestlîchen unde wol, als man die geste enpfâhen sol.*“ (Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 5365/5366.) Seine Impulsivität und drastische Redeweise erinnert an Parzivals Gegner Orilus. So betitelt er seinen Gast als „*hêrre guot kneht*“ (Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 5412.) und ist auch sonst keinem blasphemisch angehauchten Fluch abhold: „*ûz sprach Morgân »in gotes haz!*“ (Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 5445.) und bringt dadurch seine Unlust, Beweise gegen die von ihm vorgebrachte Behauptung, Riwalîns und Blanscheflûrs Beziehung sei lediglich eine *vriuntschaft* gewesen, zu hören unmissverständlich zum Ausdruck (Der Abschied von der Geliebten geht Riwalîn offenbar weniger zu Herzen als Blanscheflûr. Sein Lebewohl klingt endgültig; fast hat man den Eindruck, er bedanke sich für die schöne Zeit, müsse nun aber wichtigeren Aufgaben entgegen segeln, was ebenso wie sein prunkvoller Auftritt bei Hofe an die Darstellung Gahmurets erinnert.). Seine Untergebenen, die er zwar loyal weiß und denen es zu Beginn auch nicht an Wagemut mangelt, verlieren nach ihrem Racheversuch schnell jeglichen Kampfgeist durch den Ruf, Ritter aus Parmenien seien im Anzug.

⁸⁴ Vgl. Schnell, Rüdiger: *Suche nach Wahrheit. Gottfrieds Tristan und Isold als erkenntniskritischer Roman*. S. 208.

⁸⁵ Giommi, Roberta: *Tradire*. Mailand 2006. S. 122.

⁸⁶ Das Haupt des Iren kann hierbei als für die höchste soziale beziehungsweise politische Instanz stehend betrachtet werden. (Vgl. Rasmussen, Ann Marie: *Emotions, Gender, and Lordship in Medieval Literature: Clovis's Grief, Tristan's Anger, and Kriemhild's Restless Corpse*. S. 181. In: Jaeger, Stephen C. (Hg.): *Emotions and Sensibilities*. S. 174 – 189.)

⁸⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 18829/18830.

gerâchen“⁸⁸. Der Held Gottfrieds ändert sein Kampfetos - wenn seine fragwürdige Einstellung dieser Bezeichnung würdig ist - während der gesamten Dichtung nicht. Dennoch erfährt sein Handeln keine Kritik; vielmehr erwirbt Tristan Ruhm und Ehre durch diese Art der Ausübung von Ritterschaft. Sein hoher Bekanntheitsgrad resultiert aus eben dieser „*manheit*“⁸⁹, die mit ritterlicher Betätigung in eins gesetzt wird. Da mag jemand der beste Harfenspieler der Welt sein – taugt er als Ritter nichts, wird er nie ein Held sein. Als listig-überlegener Betrüger schnappt sich Tristan Gandîns bestes Kleid. Auch mit dem Zwerg fackelt er nicht lange, sondern gibt ihm eindeutig zu verstehen, dass er sich nur seiner eigenen Ehre wegen zurückhielte.

2.1.1.2.3 Die Königshäuser

Schon als junger König erfreut sich Marke des Lobes aller Reiche: „*allen den bîlanden, diu sînen namen erkanden, kein küenec sô werder was als er.*“⁹⁰ Das traditionelle Herrscherbild verbindet antike und christliche Vorstellungen; stets soll der Regent für Frieden, Gerechtigkeit und Frömmigkeit eintreten. In der außerliterarischen Realität ist tugendhaftes Verhalten jedoch oftmals politisch motiviert oder zumindest der Verherrlichung des Namens dienlich.⁹¹ Marke tritt auf als „*der guote, der höfsche hôhgemuote*“⁹², der sich gern mit schönen Frauen umgibt. Dass er selbst gut aussieht, liest man nur ein einziges Mal im Rahmen der topisch idealen Schilderung durch seinen Neffen vor den irischen Damen. Das schlagende Argument hebt sich Tristan für zuletzt auf: der von ihm gepriesene ist viel reicher als der Vater der potentiellen Braut.

„*wis diemüete und wis unbetrogen, wis wârhaft und wis wolgezogen [...] ziere unde werde dînen lîp, êre unde minne elliu wîp; wis milte unde getriuwe | und iemer dar an niuwe!*“⁹³ So lautet Markes Appell an den jungen Ritter, der die Leitbegriffe für seine eigenen Ratschläge übernimmt. An diesem Ideal gemessen scheitern jedoch sowohl Tristan als auch, in ungleich höherem Maß, der König selbst.

Schon um Tristans Vater Riwalîn weint er wie noch nie zuvor um einen Mann. „*sîn vriunt der künec Marke | der clagete in alsô starke, daz er durch nie dekeinen man | sô nâhe*

⁸⁸ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 18928.

⁸⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 6845.

⁹⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 451 – 453.

⁹¹ Vgl. Bumke, Joachim: *Höfische Kultur*. S. 416 ff.

⁹² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 627/628.

⁹³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 5029 – 5036.

*gênde clage gewan.*⁹⁴ Als Rûal dem König die Geschichte über Tristans Eltern erzählt, kann Marke die Tränen nicht zurück halten. Im Rahmen ihrer allerersten Begegnung begrüßt der König Tristan als schönen Jüngling. Bald erkennt er, auf welches Juwel er hier gestoßen ist: *„an dir ist allez, des ich ger. dû kanst allez, daz ich will: jagen, sprâche, seitspil. nu suln ouch wir gesellen sîn, dû der mîn und ich der dîn.*“⁹⁵ So spricht der Mächtige zu dem anziehenden Jungen, den er mit dem Versprechen schöner Kleider und Pferde ködern möchte; dass ihm seine Schatzkammern zur Verfügung stehen, äußert er nicht nur einmal. Mehr als alles andere genießt er es, wenn Tristan seinen Schatten spielt. Im Falle der Schlaflosigkeit, so Marke, könne er ihn musikalisch unterhalten und so ihm und sich selbst einen Gefallen tun. Unweigerlich denkt man an Lord Henry, der sich des Nachts vom schönen Dorian Gray Chopin vorspielen lässt. Ein gewisses erotisches Knistern lässt sich derartigen Szenen schwerlich absprechen.⁹⁶ Markes Wunsch für die Zukunft ist eine unauflösliche Gemeinschaft mit dem jungen Mann: *„bistû mir holt, als ich dir bin, treistû mir herze, als ich dir trage, weiz got sô sul wir unser tage / vrôliche mit ein ander leben.*“⁹⁷ Der anstehende Kampf seines Lieblings gegen Môrolt geht ihm dermaßen zu Herzen, dass *„nie kein herzelôsez wîp / die nôt umbe einen man gewan.*“⁹⁸ Als der König von seinem Favoriten Abschied nehmen muss, gemahnt seine Klagerede an die betrübten Äußerungen so mancher Dame, die ihren Geliebten ziehen lassen muss: *„daz ich dich ie gesach, daz wil ich gote vil tiure clagen. ich wil dem allem widersagen, des kein man ze vrôuden giht, ist, daz mir leide an dir geschiht.*“⁹⁹ (Schon Hadrian klagt unter Ägyptens heißer Sonne um seinen blonden griechischen Sklaven Antinous, den er so sehr geliebt.) Marke leugnet nicht, noch dem Verräter liebende Gefühle entgegen zu bringen: *„daz ich iu beiden den tât / oder iht herzeleides tuo, dâ sît ir mir ze lieb zuo, des ich doch vil ungerne gihe.*“¹⁰⁰ Zweifellos richtet sich seine Eifersucht auf beide; so wirft er dem Paar vor, dass sie einander mehr lieben als ihn.

Sein Versprechen, Tristan vor etwaigen Anschlägen des Hofes zu schützen, erscheint vor der Folie seines Versagens lächerlich: weder gelingt es ihm zuvor, die Kinder seines Landes vor der irischen Knechtschaft zu bewahren, noch vermag er später seiner eigenen Gemahlin die Entführung durch Gandîn zu ersparen. Diesem erweist er aufgrund der

⁹⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 1155 – 1158.

⁹⁵ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 3722 – 3726.

⁹⁶ J.A. Schultz versucht in seiner Interpretation die Opposition von Homo- und Heterosexualität aufzuheben indem er Markes sexuelle Identität stattdessen objektgebunden definiert: Tristan mache ihn lieben. (Vgl. Schultz, James A.: *Bodies that Don't Matter. Heterosexuality before Heterosexuality in Gottfried's Tristan*. In: Lochrie, Karma e.a.: *Constructing Medieval Sexuality*. Minneapolis 1997. S. 91 – 110).

⁹⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 5164 – 5167.

⁹⁸ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 6524/6525.

⁹⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 6600 – 6604.

¹⁰⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 16588 – 16591.

Bewahrung des eigenen Prestiges und Isolde zuliebe die entsprechende Ehre. Gottfried zu Folge ist es ein Fehler, ein schwerer Makel, die Frau lediglich als Objekt zu betrachten und zu benutzen. Schon in der Hochzeitsnacht wird dies deutlich: „*in dûhte wîp alse wîp. [...] ime was ein als ander.*“¹⁰¹ Der Illustration dieser Ansicht dient auch die gesamte Episode um den fremden Ritter, der Isolde mittels seines Harfenspiels gewinnt.

Der „*einvalte*“¹⁰² Marke entwickelt plötzlich eine fast heimtückische Schläue, mit der er Isolde eine Falle stellt. Die Formulierung Gottfrieds gibt einen dezenten Hinweis auf das womöglich äußerst gefährliche Ende - Isolde könnte durch den *stric* den Tod finden. Später ist noch einmal von diesem *stric* die Rede, „*den er ir rihtete / und ûf ir schaden tihtete.*“¹⁰³ Schon vor der extremen Bewachung, die er seiner Frau gegen Ende der Dichtung zu Teil werden lässt, deutet nichts darauf hin, dass der König die Zügel davor nicht straff in der Hand hält: „*in wes huote und in wes pflege / welt ir al die wîle sîn?*“¹⁰⁴ fragt er sie scheinheilig. Der *arcwân* hält ihn sogar von seiner Lieblingsbetätigung – der körperlichen Vereinigung mit Isolde – ab. Das Streben nach Erkenntnis tiefsten Leids, welches Marke praktiziert, bezeichnet der Erzähler als „*sinnelôse site*“¹⁰⁵. Dem König und dem Zwerg bereitet das Erklettern des Ölbaumes Schwierigkeiten. Der explizite Hinweis Gottfrieds auf dieses Detail erklärt sich durch die Intention, Marke auf subtile Weise zu demontieren. Die Wahrheit erkennt er schließlich an ihrem Blick allein, was Eifersucht und Zorn provoziert. Obwohl er laut Erzähler seine Gemahlin mehr liebt als alles andere, schwingt sich der Zorn zum Alleinherrscher über Markes Gemüt auf, was für Isolde üble Konsequenzen hat: wie Othello seine Desdemona so demütigt Marke Isolde vor versammeltem Hofstaat. Sein Status will gewahrt sein: kein König dürfe von einem Liebhaber seiner Frau wissen, wolle er nicht zum Spotte aller werden. Kurz vor der Verbannung lässt uns Gottfried wissen, dass dem König völlig egal ist, ob die Vorwürfe der Wahrheit entsprechen oder nicht. „*er trûrete starke / umbe sîn êre und umbe sîn wîp.*“¹⁰⁶ Demut, Wahrhaftigkeit und andere ritterliche Tugenden, die der König Tristan anlässlich dessen Schwertleite so warm ans Herz legt, lassen sich in seinem eigenen Verhalten eher selten entdecken. Seine „*vröude*“¹⁰⁷ und „*werdekeit*“¹⁰⁸ möchte er nicht gerade seiner Frau wegen geschwächt sehen. Und doch riskiert er, die Rolle des König Hahnreis oktroyiert zu bekommen, indem er das liebende Paar an den Hof zurück beordert.

¹⁰¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 12666 – 12669.

¹⁰² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 13653.

¹⁰³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 13861/13862.

¹⁰⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 13688/13689.

¹⁰⁵ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 13844.

¹⁰⁶ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 17278/17279.

¹⁰⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 15322.

¹⁰⁸ Ebd.

Die Marke-Minne entpuppt sich als *Venus corrupta*; es handelt sich hierbei um ein Produkt der königlichen Phantasie, das ihn beruhigen soll. Aufgrund der Schönheit Isoldes, die letztendlich alle Zweifel hinfort spült, gibt sich Marke dem Selbstbetrug hin: „*der minnen übergulde, diu guldîne unschulde, diu zôch im ougen unde sin / mit ir gespenstikeite hin, hin dâ der ôsterlîche tac / aller sîner vröude lac.*“¹⁰⁹. Der königliche ‚Voyeur‘ betrachtet die schlafende Schönheit als Anreiz zu lustvoller Betätigung; vor allem ihre entblößten Körperteile fesseln seinen Blick. Ganz und gar wird Marke von „*geluste*“¹¹⁰ und „*gelange*“¹¹¹ beherrscht. Augen und Verstand blendet die grandiose Schönheit Isoldes. Die Vergewisserung seiner Machtposition scheint wieder in greifbare Nähe gerückt, das Wunschdenken, Inhaber des Phallus zu sein, regiert den König. Um ihn zu täuschen, setzt das gerissene Paar auf stereotype Vorstellungen und legt sich „*reht alse man unde man, niht alse man unde wîp*“¹¹² auf das Bett nieder. Das Schwert zwischen den Liebenden ist ein Relikt jener Fassungen, in denen der Mann dem Liebeszauber der Frau eher widerstrebend gehorcht. Dass ihn Isolde nicht liebt, ist dem König egal; hat er doch wieder, was er will – „*niht z’êren, wan ze lîbe.*“¹¹³ Marke „*was ir alse gerne bî, daz er ez allez übersach, swaz leides ime von ir geschach.*“¹¹⁴ Ganz explizit bezeichnet Gottfried Markes Leben mit Isolde in dieser Form als ehrlos. Die erneute Gewissheit ist sein „*lebender tôr*“¹¹⁵. Schweigend entfernt sich der König: jetzt will er die Rache, die ihm das Landrecht zugesteht.

„*Heroics are out of place in a palace.*“¹¹⁶ Auch Tristan erfährt bald die bittere Wahrheit dieses Diktums; erweckt er doch gerade durch seine heldenhaften Taten den Neid der Barone, der sich so sehr steigert, dass sie „*niwan durch Tristandes tôr*“¹¹⁷ dem König dazu raten, Isolde zu freien. Ist zuerst der gesamte Hof von dem Wunderkind beeindruckt, wird Tristan dennoch für die Schmach der Barone, vor den Augen dieses Jungen kniend, betend und weinend die eigene Feigheit indirekt eingestanden zu haben, büßen müssen. Als sie erkennen, dass er ihnen durch seine Favoritenrolle bei Marke gefährlich werden könnte, ist es mit der Begeisterung vorbei: dieser aufstrebende Jüngling muss daran gehindert werden, noch mehr Macht über den König zu gewinnen, koste es, was es wolle. Die Kenner der höfischen Etikette spotten über Gandîn, der auch während des Mahls seine Rotte nicht vom Rücken

¹⁰⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 17551 - 17556.

¹¹⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 17767.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 17408/17409.

¹¹³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 17727.

¹¹⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 18344.

¹¹⁵ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 18230.

¹¹⁶ Wilde, Oscar: *Vera*. In: *Collected Works of Oscar Wilde*. S. 389.

¹¹⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 8453.

nimmt und bezeichnen dieses Benehmen als „*unhöfscheit und unvuoge*.“¹¹⁸ Am irischen Hof bleiben sie stumm, da sie die Landessprache nicht beherrschen – ein Detail, das die Überlegenheit des Titelhelden unterstreicht. Schon vor der Küste erleiden sie „*vil michel angest unde nôr*“¹¹⁹ und würden im Gegensatz zur Mehrheit der übrigen Männer am liebsten auf der Stelle wieder in See stechen. Den erfolgreichen Tristan zeihen sie erst recht der Zauberei. Obwohl sich die Barone angesichts Tristans Heilung durch die Todfeindin amüsieren, gibt es auch Stimmen, die den Eid zu Isoldes Gunsten formuliert wissen möchten. Markes Rat hat ein bemerkenswertes Gespür für die Stimmungen und Wünsche des Königs; daher raten sie ihm auch „*als die wîsen tuont, dâ nâch als ime daz herze stuont*.“¹²⁰

Marjodô verehrt Isolde „*als manec man maneger vrouwen tuot, dâ sî sich lützel kêret an*.“¹²¹ Wie Gandîn ist er ein „*edeler barûn*“¹²²; anders als dieser erinnert der neiderfüllte Marjodô entfernt an Lüstlinge des Klerus, die nach der Zurückweisung durch die begehrte Frau alles in ihrer Macht Stehende unternehmen, diese dafür büßen zu lassen. Tatsächlich sind viele Fälle bekannt, dass sich Frauen dem Gottesurteil unterziehen mussten, wenn sie den sexuellen Annäherungsversuchen diverser Kleriker Widerstand leisteten.¹²³ Nach der Entdeckung des Paares tritt er den Rückzug an „*als ein geleidegeter man*“¹²⁴. Voller Hass, Neid und Leid arbeitet er fürderhin in jeder erdenklichen Weise auf Isoldes Schaden hin. Hinsichtlich der Affäre strebt er danach, sich so zu verhalten, dass „*ez vuogete unde töhte*.“¹²⁵ Lauthals die Schande zu verkünden getraut er sich aus Furcht vor Tristan nicht. Da alle seine Aktionen „*tougenlîch*“¹²⁶ stattfinden, vermutet er auch sofort Heimlichkeiten, als er das Bett seines Freundes leer erblickt; über dessen Mangel an Vertrauen ärgert er sich. Dass er seine Abwesenheit so ohne Weiteres bemerken kann, liegt daran, „*daz er'm ie nahtes sô bî lac, daz er bereite hin z'im sprach*“¹²⁷ – eine Information, die Wagner inspiriert haben mag, etwaige homoerotische Implikationen auszubauen. Marjodô ist ein prototypisches Produkt der Atmosphäre des Hofes, die von Betrug und Intrige, Misstrauen und politischer Schwäche geprägt ist.¹²⁸ Das manifestiert sich auch darin, dass er „*vorhtende*“¹²⁹ vor der Tür der

¹¹⁸ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 13168.

¹¹⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 8637.

¹²⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 17673/17674.

¹²¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 13470 – 13471.

¹²² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 13462.

¹²³ Vgl. Grundmann, Herbert: *Religiöse Bewegungen im Mittelalter*. S. 179.

¹²⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 13618.

¹²⁵ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 13608.

¹²⁶ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 13549.

¹²⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 13478/13479.

¹²⁸ Die klientelären Verhältnisse (Vgl. Reinhardt, Volker: *Die Medici*. München 1998. S. 36.) entwickeln sich zum Circulus vitiosus, der alle Beteiligten immer tiefer hineinzieht.

¹²⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 13570.

Räumlichkeit inne hält, in der sich Tristan mit Isolde vergnügt. Außerdem missfällt ihm das Offen stehen dieser Tür.

”There would be no bad kings in the world if there were no bad ministers like you.“¹³⁰ Gilt dies auch für Gottfrieds König? Zuerst versuchen die Barone, den König zu beeinflussen und ihren Wünschen gefügig zu machen; später erliegt er auch noch den Einflüsterungen von Schlange und Hund, wie Gottfried Marjodô und Melôt bezeichnet: beide „*triben vruo unde spâte / mit rüege und mit râte / ir archeit wider Marken an*.“¹³¹ Melôt und der Truchsess sind laut Tristan nichts anderes als zwei tückische „*eiterslangen*“¹³² im Taubenkleid, die auf Schritt und Tritt heucheln. Sie verkörpern den Typus des klassischen Intrigantenpaars, wie er auch in Shakespeares *Hamlet* in Form von Rosenkranz und Gündensstern anzutreffen ist. „*des vâlandes antwer*c“¹³³ ist König und Kemenate vertraut und zudem sternenkundig; eine solche Figur gemahnt wie der Riese Urgân an die irischen Märchen. Dieser in Kräuterkunde bewanderte Teufelssohn gerät derart in Rage, dass seine Fähigkeit, ein anvisiertes Ziel zu treffen, dadurch beeinträchtigt wird. Wie Môrolt ist er „*hûchvertic und vermezzen*“¹³⁴ und erklärt sich wie kaum anders zu erwarten mit diesem solidarisch.

Neben dem Hof in Cornwall präsentiert Gottfried das irische Königshaus. Während Truchsess und Marschall wenig schmeichelhaft porträtiert werden, ist es ein „*pfaffe*“¹³⁵, der an der Vervollkommnung der älteren Isolde maßgeblich mitwirkte: er „*haete sî von kinde / gewitzeget sêre / an maneger guoten lêre, mit manegem vremedem liste, den sî von im wiste*.“¹³⁶ Diese Verse stellen hinsichtlich der Gestaltung der Figur der älteren Isolde einen Wermutstropfen dar – ein Mann vermittelte ihr die Künste, die sie in so hohem Maße auszeichnen. Was er an Saiteninstrumenten und Sprachen beherrscht, bringt er auch der jüngeren Isolde bei. Mit dem Streben nach „*vuoge*“¹³⁷ und „*höfscheit*“¹³⁸ hat er bislang seine Tage zugebracht. Sowohl in Markes Einflussbereich als auch am irischen Königshaus zeichnet Gottfried die Geistlichen als auffallend positive Figuren, die zu den korrupten, misogynen Hofbeamten in scharfem Gegensatz stehen. Wandelnde Idealfiguren sind auch die beiden alten Pilger, die Gottfried als Muster an Milde, Frömmigkeit und Weisheit präsentiert. Ähnlich wie im *Parzivâl* sind lange graue Bärte das äußerlich sichtbare Indiz für eine solche Gesinnung. Prototypisches Beispiel hierfür ist auch die Figur des Bischofs: „*an witzzen unde*

¹³⁰ Wilde, Oscar: *Vera*. In: *Collected Works of Oscar Wilde*. S. 402.

¹³¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 15109 – 15111.

¹³² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 15088.

¹³³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 14511.

¹³⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 15920.

¹³⁵ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 7697.

¹³⁶ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 7710 – 7714.

¹³⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 7705.

¹³⁸ Ebd.

*an jâren / ze guotem râte wol gestalt, des lîbes edelîch und alt, beidiu grîse unde wîse.*¹³⁹

Widerwillig folgt er der Aufforderung Markes, für ihn zu sprechen und tituliert Isolde als liebliche, gute Königin, deren Unschuld er erhofft. Bis dahin möge der Regent die Gemeinschaft von Tisch und Bett aufheben.

Entsprechend lädt Tristan alle jene ein, *„die dâ wâren / von sinnen oder von jâren / oder aber von in beiden / betrehtic unde bescheiden“*¹⁴⁰. Selbstverständlich gelten all die genannten Voraussetzungen nur für Herren; alte Frauen dagegen fallen durch ihre Nichtpräsenz auf, was sich bis heute kaum verändert hat. Ist die Frau aber schön und relativ jung, wird ihr sogar die Klugheit verziehen, was auf die ältere Isolde zutrifft.

Der Marschall, der sich von Tristan bestechen lässt, wird als Anführer eines räuberischen Trupps präsentiert, dessen Mitglieder im Rahmen der Ausführung königlicher Order bereits zahlreiche Morde begingen. Anders als die von Isolde gedungenen Knappen scheinen ihnen Mitleid oder anschließende Gewissensnöte fremd. Die beiden Engländer bereuen dagegen ihren Schwur, den Mord an Brangaene zu begehen, überaus, als sie das Mädchen frei von jeglicher Schuld finden und ihr herzerreißendes Weinen hören. So beschließen sie, sie leben zu lassen, ungeachtet daraus erwachsender möglicher Bedrängnis.

Die hohen Ämter bei Hof sind in Gottfrieds Werk gern mit Männern besetzt, deren Verhalten alles andere als untadelig ist, was auch für den Truchsess gilt. Mit Pauschalisierungen ist er schnell zur Hand; so wirft er Isolde vor, nicht anders zu handeln als *„elliu wîp“*¹⁴¹. Sämtliche seiner Generalisierungen sind ausgesprochen misogynen Natur. So weigert er sich sogar, mit der Königin zu verhandeln; eine Frau betrachtet er nicht als adäquaten Partner in so wichtiger Angelegenheit: *„mîn hêrre, der ez enden sol, der kan doch selbe sprechen wol. der spreche und antwûrte mir.“*¹⁴² – Gurmûn aber weist ihn scharf zurück und fordert seine Gemahlin auf, für ihn, Isolde und sich selbst zu sprechen. Die Königin rächt sich für sein despektierliches Benehmen indem sie ihm seine machohaft zur Schau gestellte Männlichkeit abspricht: *„ez hât dir der manne art benomen“*¹⁴³. Zu sehr übe er sich in weiblicher Handlungsweise und liebe selbst, was ihn hasse. Noch einmal appelliert sie an den Truchsess, sich seiner *„mannes sinne“*¹⁴⁴ zu erinnern und zu lieben, was ihn wiederliebt. Er aber wiederholt stur und grob, ihre Tochter haben zu wollen und wendet sich unverbesserlich zuerst an den König. Auf seine ausgeprägte Feigheit macht Gottfried

¹³⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 15344 – 15347.

¹⁴⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 5747 – 5750.

¹⁴¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 9867.

¹⁴² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 9827 – 9831.

¹⁴³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 9908.

¹⁴⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 9921.

mehrmals aufmerksam. Einen Kampf traut er sich nur dann zu, falls der Gegner müde oder verwundet sein sollte und intendiert, ihn anschließend zu erschlagen und zu begraben. Weder mit seinem Pferd noch mit seinem Speer kann er so umgehen, wie man es von einem passablen Ritter erwartet.¹⁴⁵

Es ist bezeichnend, dass ein König, dessen Beiname „*Gemuothheit*“¹⁴⁶ lautet, seine Gemahlin so hoch schätzt, wohingegen das Benehmen des feigen Truchsess gegenüber den Damen gleich seinem Kampfverhalten äußerst defizitär ist. Dennoch scheut Gurmûn nicht davor zurück, sein einziges Kind als Preis für den erfolgreichen Drachentöter auszusetzen – sofern dieser ein adeliger Ritter sei. Auch hinsichtlich seiner eigenen Eheschließung scheint machtpolitisches Kalkül eine gewisse Rolle gespielt zu haben: „*ouch half Gurmûnen sêre / und gab im craft und êre, daz er Môroldes swester nam.*“¹⁴⁷ Dadurch vergrößert sich der furchtsame Respekt, der dem Eroberer Irlands entgegen gebracht wird. Seine Vorgehensweise, alle Lebewesen aus Cornwall umbringen zu lassen, tadelt Gottfried ganz explizit. Gurmûns Boten sind von Tristans Musik so hingerissen, dass sich Assoziationen an die durch Töne gezähmten Männer in Mozarts *Zauberflöte* förmlich aufdrängen. Seine „*herzevrouwe*“¹⁴⁸ fragt Gurmûn um Rat und Gottfried betont, dass sie ihm zu Recht so viel wert sei, da sie Schönheit und Weisheit zugleich besitze. „*jâ, swaz ir wellet, daz sol sîn.*“¹⁴⁹ antwortet er ihr und beweist somit nicht nur großes Vertrauen in seine Gemahlin, sondern offenbart die Bereitschaft, ihren Wünschen gemäß zu handeln.

Zwar schildert Gottfried Môrold als rücksichtslosen und böartigen Ritter, dessen „*manheit*“¹⁵⁰ in allen Landen bekannt ist; sein Verhalten Tristan gegenüber lässt jedoch darauf schließen, dass er auch noch andere Facetten aufweist: „*ich wil mit dir teilen / geselleclîche, swaz ich hân, und wil dir nihtes abe gân, dâ dich dîn wille zuo getreit.*“¹⁵¹ In fast identischen Worten äußert sich schon Marke; auch die Feststellung „*mirn geviel nie ritter alsô wol, den ich mit ougen ie gesach*“¹⁵² könnte aus seinem Mund stammen. Zudem ist der „*vorvehtaere*“¹⁵³ des irischen Königs listig und weise. Sein Gebaren am Hofe Markes erinnert

¹⁴⁵ R.A. Johnson würde sagen, dass der Truchsess im Gegensatz zu Tristan nicht im Stande ist, seinen Mutterkomplex zu besiegen, der in der Mythologie von einem Drachen verkörpert wird. (Vgl. Johnson, Robert A.: *Vom Weiblichen im Mann. Die femininen Archetypen im männlichen Leben*. München 1996. S. 27 ff.).

¹⁴⁶ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 3882.

¹⁴⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 5931.

¹⁴⁸ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 9733.

¹⁴⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 10638.

¹⁵⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 6509.

¹⁵¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 6958 – 6961.

¹⁵² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 6818/6819.

¹⁵³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 5941.

an Hagens Benehmen: „mit herter gebaerde, mit fierer contenance“¹⁵⁴ tritt er auf und zeigt sich in seiner Selbstsicherheit und Siegesgewissheit von allem völlig unberührt. Hinsichtlich der Beurteilung Môrolts als Mann des Teufels stimmt die Erzählerfigur ausnahmsweise mit den Baronen überein. Sein Ende hat er verdient, denn er „was niwan an sîner craft / und niht an gote gemuothaft / und vuorte z’allen zîten / ze allen sînen strîten / gewalt unde hôchvart, in den er ouch gevellet wart.“¹⁵⁵ Gurmûn verliert in ihm eine große Stütze und einen grandiosen Kämpfer. Angesichts seiner Kraft und Stärke wagt keiner der Herren am Hofe Markes „den lîp / ihte mêre danne ein wîp.“¹⁵⁶ Eine Formulierung dieser Art lässt in ihrer Misogynie an Wolfram denken. Gottfried stimmt mit vielen Geistlichen seiner Zeit in seiner Hofkritik überein¹⁵⁷, wobei er sie keineswegs dogmatisch und ohne jegliche Differenzierung äußert.

Der edle Baron Gandîn, der Isoldes wegen aus Irland nach Cornwall reist, ist „höfisch, schoene unde rîch, des lîbes alsô menlîch, daz allez Îrlant seite / von sîner manheite.“¹⁵⁸ Natürlich ist er wunderbar gekleidet und auch sein Accessoire, das Instrument, ist mit Edelsteinen besetzt. Isolde ist „schoene und schoener danne golt / in Gandînes ougen“¹⁵⁹, aber dennoch fordert er sie als Lohn wie man wohl auch einen Geldbetrag einklagen würde und degradiert sie dadurch ganz gewaltig. Dass er sie vor allem als kostbaren Besitz sieht, offenbart sich darüber hinaus darin, dass er sie vor einer womöglich kontaminierenden Berührung durch einen Spielmann schützen möchte. Der ohne Schild und Speer Erscheinende weist aber auch frappante Ähnlichkeiten mit dem Titelhelden auf: wie dieser verlässt sich der „trûgenære“¹⁶⁰ auf seine künstlerischen Fähigkeiten und auf seinen Listenreichtum; wie diesen zeichnet ihn seine melancholische Disposition aus: „Gandîn was âne mâze / trûric unde trûresam. im tete schade unde scham / vil sêre und inneclîche wê. er kêrte wider über sê / mit schame und mit leide.“¹⁶¹ Erst wenn sämtliche Stricke reißen, ist er auch zu körperlich-kämpferischem Einsatz bereit: „Gandîn was von solher craft, sô menlîch und sô herzehaft“¹⁶², dass wiederum niemand am Hofe den Kampf wagt. Seine ostentative Ablehnung der Überlegenheit Tristans lässt diese später nur umso heller erstrahlen. Trotzdem wirkt die Schilderung des jungen Iren sehr positiv und man darf die Parallelen zu Tristan auch dahingehend interpretieren, dass Gottfrieds neuer Heldentypus kein bloßer Kämpfer ist, der

¹⁵⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 6488/6489.

¹⁵⁵ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 7224 – 7230.

¹⁵⁶ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 5977/5978.

¹⁵⁷ Vgl. Bumke, Joachim: *Höfische Kultur*. S. 583 – 595.

¹⁵⁸ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 13109 – 13112.

¹⁵⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 13136/13137.

¹⁶⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 13202.

¹⁶¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 13424 – 13429.

¹⁶² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 13251/13252.

außer dem geschickten Umgang mit seinen Waffen wenig beherrscht, sondern ein klug taktierender, in jeder Hinsicht versierter Ritter.

Ein dritter Hof wird gegen Ende der Dichtung vorgestellt; auch in Arundël hält sich Tristan lange Zeit als Gast auf. Dort wird der amtierenden Königin Karsîe jedoch offenbar keine exorbitante Wertschätzung entgegen gebracht – nur einmal erwähnt sie Gottfried im Rahmen der vollständigen und namentlichen Aufzählung der vier Familienmitglieder. Ihre Rolle als Mutter findet Erwähnung; von aktiver Regentschaft ist hingegen nicht die Rede. Ihr Gemahl ist zwar „*vrech unde höfsch*“¹⁶³, aber auch sehr betagt und überlässt sich und sein Land willig der Führung Tristans. Sohn Kâedîn liebt es, seiner Schwester Befehle zu erteilen. So mahnt er sie beispielsweise, „*daz sî'z mit rede Tristande bûte, reht alse er selbe vor gebûte, und niemer kaeme an keine tât / âne in und âne ir vater rât.*“¹⁶⁴ Glücklicherweise, so lässt uns Gottfried wissen, koinzidiert diese Anweisung mit Isoldes eigenen Wünschen, was ihren Bruder aber eher marginal zu interessieren scheint. Utilitarismus und Bewunderung verquicken sich bei Kâedîn zu einer Melange, die jedes Mittel recht erscheinen lassen, den Helden an sich zu binden. Als Ritter hat der junge Mann bereits viel Lob und Ehre errungen. Bedenklich ist allerdings, dass Gottfried betont, er sei auch hinsichtlich der „*tugenden*“¹⁶⁵ vollendet, was angesichts seiner Kuppellei fraglich erscheint. Seine Schwester wird völlig instrumentalisiert und seinem übergeordneten Plan dienlich gemacht. Tristan und er sind „*alle stunde und alle zît / in wette unde inwiderstrît / wider ein ander dienesthaft. triuwe unde geselleschaft / gelobeten sî zwêne under in zwein / und behielten ouch die wol in ein / unz an ir beider ende.*“¹⁶⁶ Der fatale Charakter dieser Verse liegt nicht zuletzt darin begründet, dass die einer Frau geschworene Treue schon zu Fragmentende zumindest stark ins Schwanken gerät, wohingegen die einem Kameraden gelobte ewig hält.

Wie Kâedîn bedient sich auch Herzog Gilân der eigenen Schwester, die er Tristan als Präsent in Aussicht stellt, wenn ihm jener nur das Schoßtier liebe. „*der was dô wîbes âne / und was junc unde rîch, vrî unde vrôlich.*“¹⁶⁷ – so lautet die Introduktion Gilâns in Gottfrieds Dichtung. Sein Hündchen wurde ihm „*ûz Avalûn, der feinen lant, von einer gottinne / durch liebe und durch minne*“¹⁶⁸ geschickt. Diesen Hund platziert er in der Wertehierarchie direkt neben Ruhm und Leben – und vor seiner schönen Schwester, die er Tristan statt Petitcreiu

¹⁶³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 18691.

¹⁶⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 19099 – 19102.

¹⁶⁵ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 18702.

¹⁶⁶ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 18745 – 18751.

¹⁶⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 15772 – 15774.

¹⁶⁸ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 15808 – 15810.

anbietet, mit der Hälfte seines Besitzes als Zugabe. Auf den ersten Blick scheint dieser junge Adlige unschlagbar hinsichtlich seiner geringen Wertschätzung der Frau; andererseits wird in dieser Episode der Bogen zu Isolde geschlagen, die von einem sehr ängstlichen Jäger als Göttin bezeichnet wird, die „*schoener danne ein feine*“¹⁶⁹ sei. Die Irin wird dem Tier als Präsent des Liebsten einen exorbitanten Stellenwert zumessen. Ehrt auch Gilân in Petitreiu die Fee und schätzt allein ihr Geschenk bereits höher als alles andere – sogar als die eigene Schwester?¹⁷⁰

2.1.1.2.4 Rûal und Curvenal

Rûal, der schon Riwalîn in Treue ergeben ist, erweist diese auch dessen Sohn. „*der êren unde der triuwe ein habe, der nie gewancte an triuwen abe*.“¹⁷¹ Seine optische Erscheinung ist nicht weniger beeindruckend: groß gewachsen, gut aussehend, mit weithin schallender Stimme, „*hêrlîchen siten*“¹⁷² ist er „*an rehter hêrschaft / aller keiser genôz*.“¹⁷³ Er ist zwar bereit, für Tristan und dessen Vater sein letztes Hemd zu geben; mit seiner Frau geht er allerdings weniger zimperlich um: er „*bevalch ir verre und an den lîp*“¹⁷⁴ was sie zu tun hat.¹⁷⁵ Dass er weiblichen Mitmenschen weniger Wertschätzung entgegen bringt, manifestiert sich in seiner Unterschlagung der übrigen Kinder: vor Marke erwähnt er lediglich seine drei Söhne. Selbige liegen wie ihr Vater dem Helden zu Füßen und wünschen nichts sehnlicher als Tristans langfristigen Aufenthalt in Parmenien. Als er dem König die Geschichte von Riwalîn und Blanscheflûr erzählt, weint er; Tristans Weggang schmerzt ihn am allermeisten von allen – suchte er doch über drei Jahre unter zum Teil erbärmlichen Bedingungen nach seinem Sohn. Als er ihn wieder findet, ist er ihm Vater, Mutter, „*mâge und man*“¹⁷⁶, was für eine sinkende Bedeutung der Geschlechterdifferenzen spricht.

¹⁶⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 17477.

¹⁷⁰ Stein interpretiert das Tier als Allegorie der Kunst und führt aus, dass Minne und Musik lediglich artistische Konstrukte seien, die einen gewissen Realitätsverlust bewirken könnten und als Mittel zur Realitätsverweigerung auch genutzt würden. Ersetzen könnten sie diese jedoch nicht (Vgl. Stein, Peter K.: *Tristan-Studien*. S. 346.). Man sollte jedoch auch bedenken, dass Isolde die Realitätsflucht ablehnt, indem sie die Wirkung von Petitreius Glöckchen unterbindet.

¹⁷¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 1595/1596.

¹⁷² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 4048.

¹⁷³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 4044/4045.

¹⁷⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 1896.

¹⁷⁵ Auch Morsch konstatiert, dass die oft als Nonplusultra betrachtete Ehe zwischen Rûal und Floraete (so z.B. Todtenhaupt, Martin: *Veritas amoris. Die „Tristan“-Konzeption Gottfrieds von Straßburg*. S. 201.) nichts als eine Zweckgemeinschaft unter der Führung des Mannes ist (Vgl. Morsch, Klaus: *schæne daz ist hæne. Studien zum Tristan Gottfrieds von Straßburg*. Erlangen 1984. S. 38 ff.).

¹⁷⁶ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 3953.

Zur Tötung Morgâns riet Rûal nicht, was eine leise Kritik an Tristans Verhalten impliziert, da schon zuvor auf seinen reichen Erfahrungsschatz und seine „*mâze*“¹⁷⁷ hingewiesen wird, die mit Tristans jugendlichem Verlangen kontrastieren. Zudem sind auch seine vorausgehenden Ratschläge stets die klügsten; ob es sich um die Legalisierung der Beziehung seines Herren zu Blanscheflûr handelt oder um anzustrebende Verhandlungen, die zum Friedensschluss führen.

Eine Rûal vergleichbare Figur ist Curvenal, dessen Treue zu Tristan ebenso unverbrüchlich ist: „*er wolte mit im wesen, mit ime ersterben oder genesen.*“¹⁷⁸ Dementsprechend ist sein Abschiedsschmerz groß, als sich Tristan in das kleine Boot setzt um allein Richtung Feindesland zu treiben. Er selbst ist des Ruderns unkundig und weint in Todesangst, wie eine andere Szene offenbart. Gleich Tristan beherrscht er die französische sowie die irische Sprache. Der Erzähler lässt Tristan seine Aussage bestätigen, „*daz knappe nie von höfscheit / und von edeles herzen art / baz noch schöner geedelt wart.*“¹⁷⁹ Wie Rûal ist sein Verhalten den Frauen gegenüber nicht ganz so makellos. Isolde beschuldigt er sofort: „*was dîn schoene und edelkeit / ze solhem schaden ûf geleit / einer der saeligesten art, diu ie mit sper versigelt wart, der dû ze wol geveile?*“¹⁸⁰

Beide nehmen Tristan zu Liebe große Plagen auf sich und riskieren soziale Deklassierungen. Sehr ausgeprägt ist die Tendenz, von der Kleidung auf den Stand eines Menschen zu schließen; so sind die Boten des irischen Königs erstaunt, einen ärmlichen Herren wundervoll musizieren zu hören und Tristans „*meister*“¹⁸¹ Curvenal wird außer durch Isoldes Mutter von niemandem eine ehrenvolle Begrüßung zu Teil, da sein Erscheinungsbild nicht dem eines Ritters gleicht.¹⁸²

¹⁷⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 4544.

¹⁷⁸ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 7337.

¹⁷⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 2262 – 2264.

¹⁸⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 9653 – 9657.

¹⁸¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 2259.

¹⁸² Idealerweise korrelieren Kleidung, Optik und Gebaren hoch, um die Klassifizierung auf diese Weise zu erleichtern (Vgl. Schubert, Martin J.: *Zur Theorie des Gebarens im Mittelalter. Analyse von nichtsprachlicher Äußerung in mittelhochdeutscher Epik*. Rolandslied, Eneasroman, Tristan. Köln 2001. S. 186.).

2.1.2 Im 19. Jahrhundert

2.1.2.1 Richard Wagner, *Parsifal*

Vor der Folie der weit verbreiteten Mittelalter-Euphorie der Romantik ist die Affinität des Bayreuther Meisters zur Welt des 13. Jahrhunderts nicht erstaunlich. Die Dichtungen Gottfrieds und Wolframs unterliegen im Rezeptionsprozess zahlreichen teils gravierenden Modifikationen, die durch verschiedenste Faktoren bedingt sind und im Rahmen der jeweiligen Werkinterpretationen thematisiert werden.

Hinsichtlich des *Parsifal* sei gerade für Mediävisten ein knapper Abschnitt vorausgeschickt, der die Konstellationen im Bühnenweihfestspiel erhellen soll. Der erste Aufzug präsentiert in rascher Folge einen weisen Alten (Gurnemanz), eine wilde Frau (Kundry) und einen siechen Herrscher (Amfortas). Nach und nach erfährt das Publikum, was es mit der Verletzung des Königs aufgrund seiner Anfälligkeit für weibliche Reize und dem daraus resultierenden Verlust des Speers an den Zauberer Klingsor und Kundrys Weltenwandern auf sich hat. Da erlegt der Unwissende (Parsifal) einen der heiligen Schwäne und berichtet Gurnemanz von seiner Kindheit bei Herzeleide. Auf Monsalvat wird er Zeuge der Speisung durch den Gral, die der König, seines schmerzen- und sündenreichen Daseins überdrüssig, nur widerwillig vornehmen lässt. Unfähig, seine Empfindungen zu artikulieren, wird der Titelheld von Gurnemanz der Burg verwiesen.

Im zweiten Aufzug begegnen wir ihm in Klingsors Reich, wo er die Geliebten der Blumenmädchen besiegt und den Verführungsversuchen der Damen trotzt. Einem Kaliber wie der nun in verwandelter Form berückendster Schönheit auftretenden Kundry ist der Held noch nicht ganz gewachsen: er versinkt in einen Kuss, der ihm schlagartig das Leid des Amfortas zu Bewusstsein bringt und ihm die Kraft zur endgültigen Zurückweisung der Frau, die in dieser Erscheinungsform im Dienste Klingsors agiert, verleiht. Die Heilung von ihrem Fluch, der sie seit ihrem Verlassen des Gekreuzigten begleitet, verspricht sich Kundry in der Vereinigung mit Parsifal, der Klingsors Reich mittels des zurückeroberten Speers in Schutt und Asche legt.

Eine völlig gezähmte Kundry erweckt Gurnemanz zu Beginn des dritten Aufzugs zum Leben, bevor er den geharnischten Fremden bittet, sich seiner Wehr zu entledigen. Parsifal erzählt alsdann von seiner langen Irrfahrt, die nun zu Ende sein soll: Amfortas zu erlösen ist am heutigen Karfreitag sein hehres Ziel. Dies ist laut Gurnemanz auch dringend notwendig, da Amfortas' Weigerung, den Gral zu enthüllen, nicht nur die Ritterschaft schwächt, sondern

auch seinen Vater Titurel ins Grab brachte. Parsifal, von Gurnemanz und Kundry gesegnet und gesalbt, tauft die Schweigsame und macht sich schließlich auf, seine Mission zu erfüllen. Im letzten Augenblick berührt er Amfortas' Wunde, die dieser in todessüchtiger Raserei seinen Rittern darbietet, mit dem heiligen Speer und übernimmt sein Amt. Alles sinkt zu seinen Füßen nieder – der König, der Alte und die Ritter anbetungsvoll, die Frau entseelt.

2.1.2.1.1 Die Protagonisten in der Forschung

Angesichts der erhabenen Thematik erstaunt es kaum, in der älteren Forschung vorrangig Abhandlungen zu finden, die um die religiösen Problemkomplexe in Wagners Spätwerk kreisen. Welcher der Figuren nun der Vorrang gebührt, an Christus zu erinnern, ist eine gern gestellte Frage.¹ Wolfgang Golther spürt hingegen der Entstehungsgeschichte des Bühnenweihfestspiels nach; Vorlagen und Quellen werden im Sinne einer historischen Annäherung ebenso besprochen wie biographische Erlebnisse des Tondichters.² Auch in den folgenden Jahrzehnten beschäftigt sich die Forschung immer wieder mit der Auswertung diverser schriftlicher Äußerungen Richard Wagners, die zu seinem Oeuvre in Bezug gesetzt werden.³

In neueren Veröffentlichungen werden *gender*-theoretische Ansätze nicht unbedingt explizit genutzt, um sich dem *Parsifal* zu nähern; immerhin rückt aber die Figur der Kundry vermehrt ins Blickfeld und die männlichen Protagonisten erfahren durchaus kritischere Würdigungen. So liest man in einem der vielen Richard-Wagner-Handbücher, Parsifal sei ein „Jüngling ohne Eigenschaften außer der, Katalysator der Eigenschaften anderer zu sein.“⁴ Es trifft in der Tat zu, dass Wagners Parsifal stellenweise blass, fast wie ein unbeschriebenes Blatt wirkt, das aber gerade deswegen zu vielfältigsten, zum Teil enorm widersprüchlichen Auslegungen einlädt. Die Publikationen Peter Wapnewskis und Ulrich Müllers zeichnen sich u.a. durch ihre Interdisziplinarität aus; im Gegensatz zu vielen anderen Wagner-Forschern, welche die mittelalterlichen Vorlagen nicht oder nur marginal berücksichtigen, vergleichen sie Wolframs und Wagners Interpretationen des Parzival-Stoffes, wobei das Hauptaugenmerk auf den männlichen Figuren liegt. Beliebt ist nach wie vor auch die Betonung des

¹ Vgl. z.B. Chop, Max: *Richard Wagners Parsifal*. Leipzig 1906.

² Vgl. Golther, Wolfgang: *Parzival und der Gral in der Dichtung des Mittelalters und der Neuzeit*. Stuttgart 1925.

³ Vgl. z.B. Vgl. Csampai, Attila/Holland, Dietmar (Hg.): *Richard Wagner, Parsifal. Texte-Materialien-Kommentare*. Reinbek 1974.

⁴ Müller, Ulrich/Wapnewski, Peter: *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart 1986. S. 341.

philosophischen Hintergrunds des *Parsifal*; Ulrike Kienzle⁵ beispielsweise beleuchtet die Geschehnisse vor der Folie der Schopenhauer-Rezeption des Komponisten.

2.1.2.1.2 Der Erlöser

„Soll Amfortas aber in das wahre, ihm gebührende Licht gestellt werden, so wird er von so ungeheuer tragischem Interesse, daß es fast mehr als schwer wird, ein zweites Hauptinteresse gegen ihn aufkommen zu lassen, und doch müßte dieses Hauptinteresse sich dem Parsifal zuwenden, wenn er nicht als kaltlassender Deus ex machina eben nur schließlich hinzutreten soll.“⁶ So äußert sich Richard Wagner selbst und beeinflusst dadurch nachhaltig die Interpretationen zahlreicher Regisseure und Wissenschaftler. Der Verlagerung der Fokussierung von Amfortas auf Parsifal entspricht der Übergang vom Musikdrama zum Bühnenweihfestspiel und damit der Tendenz zum tableauhaften, ritualisierten Darstellungsmodus.

2.1.2.1.2.1 Die Figur des Parsifal als Verkörperung der Wagnerschen Androgynie-Vorstellung?

Die gegenüber Wolfram erfolgte Streichung von Parzivâls Gemahlin Condwîrâmûrs kommt in erster Linie jenen Interpreten entgegen, die Operngestalten als a- oder homosexuelle Identifikationsfiguren für sich beanspruchen – wie Wayne Koestenbaum, dessen Ausführungen darauf hinaus laufen, dass sowohl Text als auch Musik in vielen Fällen deutliche Hinweise auf die verdeckte Homosexualität des Helden liefern: Parsifal hätte wie jeder Schwule seine Mutter zurück gelassen, erlebe einen Moment des Bruchs, der Neufindung, die zu radikaler Wandlung führt. Die Episode um Karnahkarnanz, den strahlenden Ritter, der vom tumben Jüngling für Gott selbst gehalten wird⁷, hat Wagner zwar übernommen, aber, wie kaum anders zu erwarten, modifiziert: von einem Gespräch mit den glänzenden Männern ist keine Rede; ebenso wenig von deren Verfolgung des Vergewaltigers. Ganz explizit äußert sich Parsifal dahingehend, dass es sein Wunsch war, diesen zu gleichen, denen er nachlief, ohne sie erreichen zu können.

⁵ Kienzle, Ulrike: *Das Weltüberwindungswerk. Wagners Parsifal*. Laaber 1992.

⁶ Vgl. Csampai, Attila/Holland, Dietmar (Hg.): *Richard Wagner, Parsifal. Texte-Materialien-Kommentare*. Reinbek 1974. S. 209.

⁷ Vgl. Wolfram von Eschenbach, *Parzivâl*: 120, 24 ff.

1869 wird der Begriff *homosexuell* geprägt – als Bezeichnung eines pathologischen Zustands. Mit der Androgynie assoziiert das neunzehnte Jahrhundert nicht nur den Hermaphroditismus, sondern in der Tat eine homosexuelle Disposition.⁸ Die hohe Stimme des Tenors betrachtet Koestenbaum als schwul oder aber jungfräulich hoch,⁹ was angesichts der Verweiblichung des Mannes, in deren Zeichen stehend die erste Phase der beginnenden Erforschung der Homosexualität oft betrachtet wird¹⁰, durchaus legitim ist.

Es scheint, als hätte jeder Bewohner Monsalvats enorme Probleme hinsichtlich seiner Sexualität. Durch die Eliminierung der Gralsjungfrauen verwandelt Wagner die Ritterschaft auf der Burg in eine „sterile Männerwelt und ihre militärisch-mönchischen Ideale“¹¹ lassen nicht gleich an eine militia Christi denken. Dass über der Gralsburg ein Hauch von Homosexualität hängt, wird mehrfach in unterschiedlicher Akzentuierung erwähnt; wozu auch die Interpretation des Titelhelden als literarisch-musikalisches Abbild König Ludwigs passt, den der Tondichter als Weibjüngling mit politischer Macht gesehen haben soll. Auf die ausgeprägte sexuelle Charakteristik der Machtsymbole muss wohl nicht extra verwiesen werden. Die homoerotische Kultur des 19. Jahrhunderts, die auch im Oeuvre zahlreicher anderer Autoren beinahe mit Händen greifbar ist, lädt die schon in Wolframs Dichtung alles andere als anspielungslosen Requisiten mit zusätzlicher Signifikanz auf.

Die Parsifal umgebende Aura könnte aber auch als androgyn¹² oder asexuell anmutend empfunden werden, was schon Nietzsche bemerkte, der Parsifal als „männliche (ach, so unmännliche) Einfalt vom Lande“¹³ sah. Für ihn war er ein armer Teufel, ein Naturbursche.¹⁴ In diesem Kontext sollte man nicht Wagners Verehrung der großen Wilhelmine Schröder-Devrient vergessen, die ihn in der Hosenrolle der Leonore/Fidelio so beeindruckt, dass er beschließt, ihr seine Werke zu widmen.

In der 88. Nacht der bekanntesten Sammlung orientalischer Erzählungen berichtet Schahrasad von einem vaterlosen Schönen und dessen trauriger Mutter, in der 77. hören wir

⁸ Vgl. Bock, Ulla: *Androgynie und Feminismus*. Weinheim 1988. S. 13 ff.

⁹ Vgl. Koestenbaum, Wayne: *Königin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren*. Stuttgart 1996. S. 212 ff.

¹⁰ Vgl. Hirschauer, Stefan: *Wie sind Frauen, wie sind Männer? Zweigeschlechtlichkeit als Wissenssystem*. In: Eifert, Christiane e.a. (Hg.): *Was sind Frauen? Was sind Männer? Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel*. Frankfurt/Main 1996. S. 240 – 256.

¹¹ Müller, Ulrich/Wapnewski, Peter: *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart 1986. S. 341.

¹² Resultate der Kulturanthropologie, der Archäologie und der Ethnologie lassen eine Persistenz der androgynen Idee erkennen, die es erlaubt, sie als allgemein menschlich zu betrachten. (Vgl. Sill, Bernhard: *Androgynie und Geschlechterdifferenz nach Franz von Baader*. Regensburg 1986. S. 318.).

¹³ Vgl. Csampai, Attila/Holland, Dietmar (Hg.): *Richard Wagner, Parsifal. Texte-Materialien-Kommentare*. Reinbek 1974.

¹⁴ Allerdings sollte auch nicht vergessen werden, dass Nietzsche keine reine Torheit anerkennt, sondern selbiger einen unbewussten Machtwillen unterstellt und sie als Bösartigkeit ohne schlechtes Gewissen bezeichnet. (Vgl. Kunas, Tarmo: *Nietzsches Lachen*. München 1982. S. 117.).

von einem Jüngling, den der ob seiner umwerfenden optischen Erscheinung staunende Betrachter für eine Frau hält. Leuchtende Stirn, mondhelles Gesicht – eine auffallende Anzahl männlicher Charaktere ist nicht nur jung, sondern von ausgesprochen androgyner Schönheit, was sich in Wagners Darstellung seines Titelhelden niederschlägt. Wagner also wegweisend für Entwicklungen des Fin-de-siècle, eine Zeit, in der Weininger und viele andere die androgyne Mythologie fortschreiben und modifizieren? Den bürgerlichen Sexualrestriktionen entsprechen genauso viele mythologische Möglichkeiten, was den Tondichter faszinieren muss. So treten im *Parsifal* Männer auf, die von Frauen verkörpert werden. Auch der androgyne Mensch, dieses eigenartige Doppelwesen, löst bei den puritanischen Bürgern Verunsicherungen aus; durch die Präsentation des labilen geschlechtlichen Gleichgewichts seines Helden setzt Wagner auf den beunruhigenden Reiz des Androgyns, der die feste Ordnung herausfordert. Das Bild Wolframs vom engelsgleichen Helden aufgreifend präsentiert der Komponist einen Überwinder der Grenzen zwischen irdisch und himmlisch, zwischen männlich und weiblich. Verklärte geschlechtslose Wesen finden sich bereits in den mystischen Schriften Baaders und Böhmes; wie später Rilkes Engel handelt es sich bei Parsifal gerade im ersten Aufzug um einen in völliger Selbstbezogenheit lebenden Narziss. Die signifikante Erweiterung des männlichen Rollenspektrums ist Wagner offenbar kein Dorn im Auge, wohingegen seine Weiblichkeitskonzeptionen nicht unbedingt als fortschrittlich betrachtet werden können; darin geht er jedoch völlig mit dem herrschenden Zeitgeist seiner Epoche konform.¹⁵ Zwar spricht Wagner im Rahmen seiner theoretischen Äußerungen tatsächlich von einem Ideal, das nur im Falle der Gleichberechtigung der Geschlechter erreicht werden könne; wäre es aber seine Absicht, diese Utopie - Wiederherstellung des ursprünglichen Zustands vor der Trennung der Geschlechter - in seinem Werk darzustellen, müsste ein weites Auseinanderklaffen von Intention und Wirkung konstatiert werden. Daran ändert sich auch nichts, wenn man Gral und Lanze symbolisch als männliches und weibliches Prinzip¹⁶ liest, denn die im *Parsifal* auftretenden Frauen sind zuletzt allesamt tot.

Männliches und Weibliches vereint in einer Figur darzustellen und das androgyne Ideal zu feiern bestimmt nur vordergründig die Konzeption des Parsifal. Der Protagonist befindet sich auf der Schwelle zwischen Kindheit und Erwachsenendasein, aber ein Wesen der Unschuld in ihm sehen zu wollen oder gar den androgynen Parsifal als paradiesischen

¹⁵ Die Aristoteles-Rezeption, die durch die Ablehnung der Zwei-Samen-Theorie entscheidend zur Festschreibung weiblicher Inferiorität beiträgt, erlebt ihren Aufschwung erst im 13. Jahrhundert (Vgl. Haug, Walter: *Der Tristanroman im Horizont der erotischen Diskurse des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Freiburg 2000. S. 216.), was einer der zahllosen Gründe dafür sein mag, dass Texte des 19. Jahrhunderts zum Teil von noch misogynerer Einstellung der männlichen Verfasser zeugen als Produktionen des Mittelalters.

¹⁶ Vgl. Müller, Ulrich: *Richard Wagner. Mittler zwischen Zeiten*. S. 201.

Menschen zu betrachten, verbietet sich bei genauerem Lesen der Dichtung fast von selbst. Welche androgynen Merkmale weist der Titelheld denn auf? Außer seiner Jugend und seiner misogynen Zurückweisung sämtlicher sich ihm nähernder Frauen bieten sich kaum Textstellen oder Regieanweisungen, die man dahingehend interpretieren könnte und selbst die genannten Aspekte reichen an und für sich nicht aus, um eine derartige Deutung hinreichend zu legitimieren. Die Darstellung der einzigen weiblichen Hauptfigur sowie die Betonung von Parsifals Heldentum suggerieren eher einen Rückfall in Dichotomien, die bis heute noch nicht überwunden sind.

Nach Kundrys Kuss kann Parsifal endlich das Leiden des Amfortas erkennen und artikulieren; wobei es an und für sich nur gradueller Unterschied ist, ob der Kuss - wie in manchen Inszenierungen zu erleben - als Chiffre für den Sexualakt steht, oder tatsächlich nur ein Kuss ist. „das Heil der Seele entküßte ihm der Mund! – Ha! – Dieser Kuß! Verderberin! Weiche von mir! Ewig – ewig – von mir!“¹⁷ - daraus spricht nicht so sehr der Homosexuelle, der die Frau als Sexualpartnerin per se zurückweist, sondern der tatsächlich in Versuchung Geführte, der als Wagnersche Projektionsfigur alle Ängste des Zeitalters in sich bündelt; darunter auch jene viktorianische Befürchtung, mit der Samenflüssigkeit zugleich Macht an die Frau zu verlieren.¹⁸ Parsifal empfindet das sehnsüchtige, als sündig eingestufte Verlangen und tötet es radikal in sich ab. Insofern ist das Weltüberwindungswerk nicht so sehr Festschreibung bürgerlicher christlicher Sexualnormen, sondern Beweis für deren fatale Auswirkungen; der *Parsifal* ist nichts anderes als eine Tragödie.¹⁹ Dies gilt nicht nur auf der Ebene der Dichtung, sondern auch in musikalischer Hinsicht: „Dieser Schock, diese Opernstimme, ist das Geräusch der Sexualität des neunzehnten Jahrhunderts.“²⁰ Die sirenenhafte weibliche Schönheit stellt für den Mann die größte aller Gefahren dar.

2.1.2.1.2.2 Wagners Modifikation der mittelalterlichen Dichtung

Folgt man der Interpretation, dass die Tötung des Schwans lediglich das Gefangensein des Helden im natürlichen Egoismus symbolisiert, ist das Vorbild Wagners gefunden. Nichts anderes demonstriert der Verwandtenmord im mittelalterlichen Werk²¹. Auf beide Helden trifft zu, dass sie außerhalb der Gesellschaft aufwuchsen; wenn Wagners Parsifal als

¹⁷ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

¹⁸ Vgl. Millett, Kate: *Sexual Politics*. S. 287 ff.

¹⁹ Vgl. Müller, Ulrich/Wapnewski, Peter: *Richard-Wagner-Handbuch*. S. 344.

²⁰ Koestenbaum, Wayne: *Königin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren*. S. 208.

²¹ Vgl. Wolfram von Eschenbach, *Parzival*: 155, 6 ff.

„Anarchist“²² bezeichnet wird, so gilt dies auch für Parzivâl. Wagner lässt sich hinsichtlich seiner Figurengestaltung von Schopenhauerischem Gedankengut beeinflussen: das Wesentliche ist die Erkenntnis, die Überwindung des principium individuationis. In diesem ist Parsifal befangen; er gleicht somit dem, was der Philosoph als reinen Willen betrachtet. Das Leiden des Schwans wahrzunehmen ist so natürlich unmöglich.²³ Der Protagonist begegnet uns in jedem Aufzug anders; vom naiven Bejaher des Willens wandelt er sich zu einem Erkennenden qua Erfahrung und wird schließlich zum Erlöser, zum Heiligen.

Der Unterschied zwischen dem musikalischen und dem literarischen Helden wird folgendermaßen kurz und prägnant formuliert: „Parzivâl ist ein Held und vermag als solcher zu erlösen. – Parsifal ist ein Erlöser und vermag als solcher ein Held zu sein.“²⁴ Die leidenschaftliche ritterliche Betätigung des mittelalterlichen Helden interessiert Wagner nur marginal. Nur indirekt erfährt das Publikum von kämpferischen Einsätzen – im ersten Aufzug berichtet der Held, dass ihm sein Bogen „gegen Wild und große Männer“²⁵ von Nutzen war, was Kundry bestätigt und die Furcht aller Bösen vor Parsifal betont. Im zweiten Aufzug informiert uns Klingsors Teichoskopie über sein Wüten unter den Rittern und im dritten resümiert der Held im Rahmen einer melancholisch beginnenden Retrospektive, die an Tannhäusers Rom-Erzählung erinnert, dass ihn „zahllose Nöte, Kämpfe und Streite“²⁶ aufhielten. Auf der Bühne dargestellt werden diese jedoch nicht; vermutlich weniger aus Gründen der Durchführbarkeit als vielmehr aufgrund Wagners anders gelagerten Interessenschwerpunkt. Keinen Sünder, keinen Ehemann, keinen Kämpfer will er präsentieren, sondern einen sich vom reinen Toren zum Heiligen entwickelnden Helden. Von Bedeutung ist das Gralsrittertum und Parsifals Prädestination, an der von Anfang an kaum gezweifelt werden kann.

Die exorbitante Schönheit des Titelhelden, die Wolfram so oft rühmt und preist, ist im Bühnenweihfestspiel kaum mehr von Interesse. Wahrscheinlich war der Tondichter der Ansicht, dass Derartiges für die Beschreibung einer Frauenfigur wohl angehen mag, für einen Mann aber nicht von Bedeutung ist. Seine Jugend, Torheit und Kampfkraft werden immer wieder herausgestellt, sein Aussehen hingegen würdigt nur Klingsor mit einem kurzen

²² Müller, Ulrich: *Richard Wagner. Mittler zwischen Zeiten*. Salzburg 1990. S. 204.

²³ Kienzle, Ulrike: *Das Weltüberwindungswerk. Wagners Parsifal*. Laaber 1992. S. 174 ff.

²⁴ Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott*. München 1978. S. 249.

²⁵ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

²⁶ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

²⁷ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

Ausruf: „Ha! – Er ist schön, der Knabe!“²⁷ Staunen und Verwunderung kennzeichnen sein Verhalten gegenüber den Blumenmädchen; als er sie, die ihm letztlich lästig sind wie Fliegen, ärgerlich verscheucht, folgt die unvermeidliche Frage: „Wie, bist du feige vor Frauen?“²⁸

Hinsichtlich Gâwân baut Wagner eine bloße Andeutung Wolframs²⁹ aus und verwandelt den Helden in einen Gralsritter, der nach Mitteln sucht, die Leiden des Königs zu lindern. Zu Beginn des ersten Aufzugs wird er erwähnt, um kurz darauf völlig in Vergessenheit zu geraten. Da sich das hart erkämpfte Heilkraut als nutzlos erwies, machte er sich erneut auf den Weg, lässt einer der Ritter seinen Herrn wissen, der es ihm übel nimmt, ohne Abschied aufgebrochen zu sein: „Möge das er sühnen, daß schlecht er Gralsgebote hält! O wehe ihm, dem trotzig Kühnen, wenn er in Klingsors Schlingen fällt!“³⁰ Beeindruckte Wagner die Darstellung Gâwâns als Wundarzt, der in Wolframs Werk einen Verletzten heilt? Ohne Genehmigung entfernt sich Parzival von einem König, Gâwân verlässt zwei betrübt Damen. Welche Szenen der Wolframschen Dichtung nun auch Modell gestanden haben mögen, so fällt doch eine durchgehende Bearbeitungstendenz auf: die Helden werden „auf heroische Dimension reduziert und ins Archetypische zurückgeführt, verlieren damit aber nicht nur an Trivialität, sondern auch an realer Menschlichkeit.“³¹ Diese Beobachtung verwundert angesichts der ganz anders gestalteten Intentionen des Tondichters nicht im Geringsten; unmöglich ist es, das Personal eines äußerst umfangreichen Romans unverändert für die Besetzungsliste eines Bühnenweihfestspiels zu übernehmen.

2.1.2.1.2.3 Die Gestalt des Parsifal im Vergleich mit den Titelhelden des *Lohengrin*, des *Tannhäuser* und des *Tristan*

Weltliche Liebesbeziehungen bezeichnet Wagner in einem Brief als eines Gralsritters unwürdig, als pure „Ausschweifungen“³². Dies gilt für Parsifal ebenso wie für Lohengrin, wobei die Tatsache von Parsifals Vaterschaft angesichts seines Verhaltens im Bühnenweihfestspiel sowie der theoretischen Äußerungen seines Schöpfers schon überrascht, würde nicht der Stoffzwang vieles erklären und legitimieren. Vielleicht imaginierte Wagner eine Art unbefleckter Zeugung? Auch sein Lohengrin wird aufgrund einer Weissagung des Grals zur bedrängten Fürstin von Brabant geschickt, die sich in der größten Misere befindet

²⁸ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

²⁹ Vgl. Wolfram von Eschenbach, *Parzival*: 425, 24 – 26.

³⁰ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

³¹ Müller, Ulrich/Wapnewski, Peter: *Richard-Wagner-Handbuch*. S. 57.

³² Wagner, Richard: *Sämtliche Briefe*. Wiesbaden 1999 f.

und wieder einmal ist es der Blick, der einer Initialzündung gleicht: in ihren Augen liest Lohengrin ihre Unschuld, ihr Blick ist es, der ihn zwingt, ihr zu dienen. Nur anzusehen brauchte er sie, schon begriff er ihr ganzes Wesen – so erzählt er ihr die Geschichte in der Hochzeitsnacht³³, die zu Ende ist, bevor sie eigentlich begonnen hat, da sich der asexuelle Held wie sein Vater hinter einer undurchdringlichen Mauer versteckt. Nicht umsonst kursieren in Künstlerkreisen Witze, deren Pointe darin besteht, Elsa nach der Hochzeitsnacht fragen zu lassen, welchen Geschlechts Lohengrin denn sei.

Ist Parsifal das Komplement zum Tannhäuser³⁴, der sich nicht entscheiden kann zwischen der Hure und der Heiligen? Der Auftritt beider Helden im jeweiligen dritten Aufzug weist sehr deutliche Übereinstimmungen auf: beide kommen von einer Reise zurück, die eine einzige Irrfahrt war und keineswegs das gewünschte Resultat gebracht hat; dennoch wendet sich für beide doch noch alles zum Guten. Wie Lohengrin wird Parsifal aber als Held gezeigt, der die Verstrickung in irdische Liebeshändel gerne vermeiden möchte. Parsifal ist nicht so mutig wie der Tannhäuser, der die geschlechtliche Liebe preist und wissentlich riskiert, die viktorianisch-prüden Zuhörer zu brüskieren; bei Parsifal überwiegt die Angst vor der Sexualität. Akzeptieren kann er allein die entsexualisierte Frau, die Dienerin, die keinerlei Bedrohung mehr darstellt. Als solche ist sie aber auch kein Gesprächspartner; in auffälliger Weise wird Kundry im dritten Aufzug ignoriert beziehungsweise als Objekt betrachtet, dem man auf keinen Fall die Hand geben muss. Solche Ehrerbietungen spart man sich da lieber für den würdigen Greis Gurnemanz auf, mit dem man das weitere zur Machtübergabe führende Prozedere bespricht. Aus dem politischen Prozess ist die Frau natürlich ausgeschlossen. Man könnte Parsifal auch als ehrgeizigen, einzig nach Macht strebenden jungen Mann interpretieren, der seinem höchsten Ziel alles opfert: „Du salbtest mir die Füße, das Haupt nun salbe Titurels Genöß, daß heute noch als König er mich grüße.“³⁵ - es eilt also mit dem Amtsantritt. Als erste Verrichtung tauft er Kundry, wobei Reminiszenzen an die Taufe des Heiden Feirefiz, des Bruders des Titelhelden, in der Dichtung Wolframs geweckt werden, die mit diesem Ereignis aber nicht in direkter Verbindung steht; Parsifal tauft zwar eine heidnische Person, aber eine weibliche, was angesichts der Vorgeschichte von entscheidender Bedeutung ist. Indem er sie des Heidnischen, des Fremden entreißt, raubt er ihr das letzte Gefährdungspotential, das ihr noch geblieben ist. „Eine Heidin ist's, ein Zauberweib.“³⁶, so erfahren wir schon im ersten Aufzug. Kundry, ohne Sexualität und künftig auch noch ohne

³³ Wagner, Richard: *Lohengrin*, III, 835 – 870. Stuttgart 2001.

³⁴ Vgl. Mayer, Hans: *Richard Wagner*. Hg. v. Hofer, Wolfgang. Frankfurt/Main 1998. S. 200.

³⁵ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

³⁶ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

Zauberkräfte, ist eine machtlose Frau, die erst als solche Parsifals rigidem Weiblichkeitskonzept entspricht.

Ähnlich wie im *Tristan* spielt der Einfluss Schopenhauers keine zu unterschätzende Rolle in der Ausformung des neuen Gewands, in welchem uns Wagner die Figuren des Mittelalters vorführt. Gemäß Schopenhauer führt die Erkenntnis des Traumcharakters des Lebens zu höherer Einsicht - was Wagner wohl anhand von Parsifals Erlebnissen im Zaubergarten veranschaulichen möchte, ist seine Erfahrung des Willens als weltenschaffendes Prinzip.³⁷

Wird die Entscheidung des reinen Toren für die Liebe zu Gott Tristans Hingabe an die Liebe zu einer Frau gegenübergestellt? Der *Parsifal* sozusagen als Korrektur oder gar Rücknahme des *Tristan*?³⁸ Angesichts der Entstehungsdaten der beiden Musikdramen verwundert die veränderte Geisteshaltung des Spätwerks nicht.³⁹

2.1.2.1.2.4 Parsifal als Erlöser des Erlösers?

Parsifals erster Auftritt zeigt den Helden in völliger Ahnungslosigkeit. Der Schwan wird unter anderem als Zeichen des Nichtwissens gesehen⁴⁰; zwar wird auch auf indische Vorbilder für die Szene um den verletzten Vogel verwiesen,⁴¹ aber derartige Parallelen müssen gar nicht bemüht werden, vergegenwärtigt man sich Parzivals ersten Auftritt vor König Artûs, der mit dem Mord Ithêrs endet. Im *Lohengrin* steht der Schwan für unbedingte Treue – im *Parsifal* verhält sich das offenbar nicht anders. Heilig und hold ist Gurnemanz und den Gralsbrüdern der „treue Schwan“⁴², der sein Weibchen zu suchen über den See kreiste. Zu solch gewöhnlicher Willensbejahung⁴³ rät der erboste Gurnemanz dem Tumben in Folge seines

³⁷ Vgl. Kienzle, Ulrike: *Das Weltüberwindungswerk. Wagners Parsifal*. S. 173 ff.

³⁸ Vgl. Kienzle, Ulrike: *Das Weltüberwindungswerk. Wagners Parsifal*. S. 141. In der Tat lässt sich diese These auch musikalisch untermauern, wenn man bedenkt, dass Gurnemanz' Worte „Nicht so!“ (Wagner, Richard: *Parsifal*, III) unmittelbar auf den Teil des Motivs folgen, der frappante Ähnlichkeit mit der Motivik des *Tristan* aufweist.

³⁹ Vgl. dazu auch Smith: „Wir haben gesehen, daß das alte Konzept des einheitlichen, männlichen, aktiven Willens spätestens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in sich zusammenbricht.“ (Smith, John H.: *Wie männlich ist der Wille? Ein philosophischer Grundbegriff, andersherum gedacht*. In: Erhart, Walter/Herrmann, Britta (Hg.): *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Stuttgart 1997. S. 114 – 133.) Die Diffamierung der Frauenfiguren erscheint in diesem Kontext als Reaktion eines patriarchalen Schöpfers, dessen Allmachtsphantasien allmählich der Boden entzogen wird.

⁴⁰ Schneller, Daniel: *Richard Wagners Parsifal und die Erneuerung des Mysteriendramas in Bayreuth: die Vision des Gesamtkunstwerks als Universalkultur der Zukunft*. Bern 1997. S. 251.

⁴¹ Müller, Ulrich/Panagl, Oswald: *Ring und Gral*. Würzburg 2002. S. 244.

⁴² Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

⁴³ Schon Zeus, aufgrund seines unbezähmbaren Begattungsdrangs erfinderisch geworden, ersinnt eine Maskerade, die entfernt an die sexuellen Konnotationen der Schwanenepisode gemahnt. Im Mittelalter noch bisweilen als Licht- oder Christus-Symbol gesehen (Vgl. Perschmann, Wolfgang: *Richard Wagner's Parsifal. Schwanenschuß – Wissenskuß – glühende Befreiung*. Hattingen 1977. S. 89.), wird der Schwan in

scheinbaren Unverständnisses der Geschehnisse auf der Gralsburg, wobei ihm Wagner wörtlich von Wolfram übernommene Worte in den Mund legt: „suche dir, Gänser, die Gans!“⁴⁴ Dabei kann Parsifals Erlegen dieses Schwans bereits als Vorausdeutung auf seine Ablehnung der geschlechtlichen Liebe verstanden werden. Tot zu seinen Füßen sinkt nicht nur er nieder, sondern auch die Blumenmädchen und Kundry; dem Schwan ergeht es also wie den Frauen, die seinen Weg kreuzen: sie bezahlen mit dem Leben.

Die Figur des Parsifal wird mancherorts noch immer als ideale Gestalt angesehen, die Weltliches und Religiöses vereine.⁴⁵ Aber gerade das tut er nicht, lehnt er doch alles Weibliche in bester misogynen Tradition ab und ist nicht nur für den Tod seiner Mutter, sondern auch für das Sterben der Blumenmädchen verantwortlich. Inwieweit ist er mitschuldig an Kundrys Tod? Kann man hier überhaupt von einer Schuld sprechen, muss nicht vielmehr diese Tat als Erlösungswerk gelten? Immerhin attackiert er sie nach der Botschaft vom Tod der Mutter und macht Anstalten, sie zu erwürgen, was lediglich durch Gurnemanz' beherztes Eingreifen vereitelt wird. Als sein Mordversuch gescheitert ist, steht er zuerst erstarrt, dann zitternd und droht schließlich zu kollabieren: „Ich verschmachte!“⁴⁶

Wortlos und entrückt erlebt Parsifal das Schauspiel auf der Gralsburg; keine Silbe äußert er mehr, die Anweisungen für den Darsteller des Titelhelden betreffen allein Gestik und Mimik. Dass er das Leiden des Amfortas miterlebt, ohne es benennen oder einordnen zu können, lässt ihn vor Gurnemanz stumm bleiben. Wie schon Horace Walpole wusste, ist das Leben für den Denkenden eine Komödie, für den Fühlenden aber eine Tragödie.

Im zweiten Aufzug ist Parsifal noch immer im Zustand der Tumbheit befangen, wie Klingsors Worten zu entnehmen ist, der ihn mehrfach mit dem Adjektiv *kindisch* belegt, ihn aber auch als Gegner besonderer Natur klassifiziert: „Den Gefährlichsten gilt's nun heut zu bestehn: ihn schirmt der Torheit Schild.“⁴⁷

Veröffentlichungen des 20. Jahrhunderts als Vertreter des mütterlichen Lebenselements des Wassers und als Zeichen der Herzensreinheit betrachtet (Vgl. Reinhardt, Heinrich: *Parsifal. Studie zur Erfassung des Problemhorizonts von Richard Wagners letztem Drama*. Straubing 1979. S. 84.), der Letzteres auch für die Taube postuliert. Indem der junge Held den Schwan erlegt, so müsste man aus dieser Interpretation schließen, tötet er alles Weibliche; wobei auch fraglich ist, inwiefern die Gleichsetzung von Wasser und Mütterlichkeit legitimiert werden kann ohne auf biologistische oder anderweitig ideologisch bedenkliche Argumente zu rekurren.

⁴⁴ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

⁴⁵ Vgl. Schneller, Daniel: *Richard Wagners Parsifal und die Erneuerung des Mysteriendramas in Bayreuth: die Vision des Gesamtkunstwerks als Universalkultur der Zukunft*. S. 275 ff.

⁴⁶ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

⁴⁷ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

Noch einmal, dieses Mal in ausführlicherer Form, schildert ihm Kundry den Tod Herzeleides und jetzt erst erfasst er die volle Tragweite der gehörten Geschichte. Er bezieht sich des Mordes an der eigenen Mutter und schilt sich erstmals selbst einen Toren. Dass er als Erlöser noch immer nicht alles begreift, zeigt auch seine irrige Annahme, dass am Karfreitag alles trauern müsse; Gurnemanz aber klärt ihn auf. Als ihn Kundry anblickt, erinnert er sich der Blumenmädchen, die er welken sah – so seine Formulierung, die seine eigene Schuld daran wohlweislich übergeht. Nachdem er den Effekt der reuigen Sündertränen auf die Aue bemerkt hat, braucht er sich hinsichtlich der Blumenmädchen kein Kopfzerbrechen mehr bereiten: sollten sie sich an diesem Tag nach Erlösung sehnen, stehen ihre Chancen nicht schlecht, meint er leichthin. Parsifal beweist außerdem Sinn für wirkungsvolles Auftreten: feierlich und gemessen, den Speer in der Hand, schreitet er einher; vor den Augen aller sinkt er betend vor dem Gral auf die Knie – schließlich will er von den Brüdern als wahrhaft demütiger, zu Recht herrschender Mann anerkannt werden – schwingt ihn anschließend „segnend über die anbetende Ritterschaft“⁴⁸, ohne auch nur eine Sekunde auf Kundry zu achten, die zu seinen Füßen stirbt. Natürlich liegt Wagner viel daran, seinen Helden in einer Art Schlussapothese zu zeigen, um ihn von jeglichem ihm zuvor unter Umständen angelasteten Makel rein zu waschen. Zum Erlöser taugt kein vermeintlich Schwacher, der Eros verfallen ist; Wagner bemüht sich, Parsifal als Exempel der von Schopenhauer geforderten Tugenden der Überwindung des Willens und des Mitleidens mit allen Kreaturen zu präsentieren. Dieser Gedanke begegnet auch in der Lehre Buddhas, die wiederum von Schopenhauer und auch Wagner rezipiert wurde.

Inwiefern können rührende Andachtsbilder wie beispielsweise die Fußwaschung im dritten Aufzug als Belege für eine Christus-ähnliche Konzeption der Figur herangezogen werden?⁴⁹ Musikalisch werden Parallelen zwischen der Passion Christi und derjenigen Parsifals durch das Erklängen des Karfreitagsmotivs bei Gurnemanz' Worten „O Gnade! Höchstes Heil!“⁵⁰ konstruiert. Das Kostüm des Titelhelden bei der Uraufführung des Werks ruft ebenfalls in diese Richtung weisende Assoziationen wach: keine Sandalen und kurzen Hosen mehr wie im ersten Aufzug; im dritten wird der Barträger mit dem schulterlangen Haar in ein weißes Gewand gekleidet. Jochanaan als Vorläufer Christi, Parsifal als Nachfolger desselben – beide weisen sie eine Frau zurück und repräsentieren den Gott der Liebe; diese Liebe aber schließt die Sinnlichkeit völlig aus. Stellt Parsifal lediglich ein Medium des

⁴⁸ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

⁴⁹ Vgl. Csampai, Attila/Holland, Dietmar (Hg.): *Richard Wagner, Parsifal. Texte-Materialien-Kommentare*. Reinbek 1974. S. 254.

⁵⁰ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

⁵¹ Vgl. Zegowitz, Bernd: *Richard Wagners unvertonte Opern*. Frankfurt/Main 2000. S. 269.

Heilands dar, der ihn zur Selbsterlösung sowie zur Erlösung der beiden tragischen Gestalten Amfortas und Kundry benutzt?⁵¹ Wagners Äußerungen scheinen eher die erste These zu untermauern, kommt es ihm doch darauf an, das edle Erbe des Christentums „in seiner außerweltlichen umgestaltenden Reinheit“⁵² zu erhalten.⁵³ Das Verleugnen der eigenen Geschlechtlichkeit zahlt Parsifal als Preis für seine Göttlichkeit. Wagner bemüht sich, den neuen Gralskönig als ausgeglichenen Geläuterten darzustellen, der eins ist mit sich selbst, was als charakteristisch für gelebte Androgynie gilt.⁵⁴ Das neue Programm lässt sich auch an den Regieanweisungen zu Parsifals Gebaren ablesen: vier Mal bemüht Wagner nun das Adjektiv *sanft* und will dies vermutlich so verstanden haben, dass der Held die weibliche Komponente in sich entdeckt und erweckt hat.⁵⁵

Parsifal weist jedoch nicht nur Gemeinsamkeiten mit dem Erlöser der christlichen Religion auf, sondern vor allem mit dem der buddhistischen, zu dessen Aufgaben die Befreiung der Menschen vom Geburtenkreislauf gehört. Der bodhisattva kann als eines der einflussreichsten Vorbilder Wagners für die Konzeption seiner Parsifal-Figur betrachtet werden⁵⁶. Dass der Tondichter dabei mit einem Verschnitt aus hinduistischem und buddhistischem Gedankengut operiert, scheint zweitrangig. Heilige Narren existieren schon bei den tantrischen Mahasiddhas und entziehen sich herkömmlichen Bezugspunkten und Bewertungskriterien, die etwa ein Gurnemanz an einen Erlöser anlegen würde. Das Mahayana, der Pfad des bodhisattva, deckt sich in erstaunlicher Weise mit Parsifals auf der Bühne praktiziertem Bemühen um das hohe Ziel der Befreiung aller Wesen. Die Bedeutung des Mitgefühls und die Siddhi der Unbesiegbarkeit rücken Parsifal ebenfalls in die Nähe eines buddhistischen Heiligen. Die Anziehung, die Kundry auf den Helden ausübt, verdankt sie ihrer grandiosen Schönheit, die wohl derer Lady Palzangs gleicht, „die selbst einen Buddha in Versuchung“⁵⁷ führt. Kundry erinnert in diesem Kontext an die Dakinis, die Himmelswandlerinnen und Weisheitsverkörperungen, die als inkarnierte Frauen auftreten können, um den Mann mit seiner vernachlässigten weiblichen Seite in Verbindung zu bringen

⁵² Wagner, Richard: *Religion und Kunst*. In: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Leipzig 1911 - 1914.

⁵³ Auch Franz von Baaders Ausführungen, dass der Androgyne zumeist asexuell sei, könnten zur Erhellung von Wagners Konzeption seines Titelhelden herangezogen werden: vor allem der Parsifal des dritten Aufzugs lässt an die nahezu weltweit verbreitete „Vorstellung vom androgynen Schöpfergott“ (Raehs, Andrea: *Zur Ikonographie des Hermaphroditen. Begriff und Problem von Hermaphroditismus und Androgynie in der Kunst*. Frankfurt/Main 1990. S. 20.) denken.

⁵⁴ Vgl. Raehs, Andrea: *Zur Ikonographie des Hermaphroditen*. S. 23 f.

⁵⁵ Für Baader entspricht Christus in seiner androgynen Gestalt der erlösten Welt (Vgl. Wedekind-Schwertner, Barbara: „*Daß ich eins und doppelt bin.*“ *Studien zur Androgynie unter besonderer Berücksichtigung Thomas Manns*. Frankfurt/Main 1984. S. 234.).

⁵⁶ Vgl. Müller, Ulrich/Panagl, Oswald: *Ring und Gral*. S. 242.

⁵⁷ Luetjohann, Sylvia: *Tantrische Weisheitsgeschichten*. Aitrang 2004. S. 173.

und seine Weisheit zu fördern – man denke an Parsifals Welthellsichtigkeit nach Kundrys Kuss.

Die Musik unterstreicht, dass Parsifals Gedanken um den siechen König und den Gral kreisen: der Bericht seiner Irrfahrt im dritten Aufzug enthält das Toren-, das Amfortas- und das Bedrängnismotiv sowie Anklänge an die Gralsharmonien. Das Abendmahlthema und das Glaubensmotiv am Ende sind akustische Belege dafür, dass es dem Komponisten tatsächlich darum geht, mittels der Kunst den wahren Kern der Religion zu retten. Wie er in *Religion und Kunst* ausführt, werden die mythischen Symbole in ihrer Sinnbildlichkeit erfasst, ideal dargestellt und können auf diese Weise die tiefgründige Wahrheit erkennbar werden lassen. Erst jener, so Wagner weiter, der die Welt im Innersten verneint, vermag die keusche göttliche Liebe zu erfahren und die Erlösung zu bejahren. Parsifal lässt der Tondichter von einer Sendung sprechen, deren Bewusstsein auch ihn selbst erfüllt: der christliche Glauben, die christliche Religion muss gerettet werden. Idealerweise geschieht dies durch die Musik, die gemäß Wagners Ansichten dazu prädestiniert ist, da sie wie keine andere Kunstform dem Christentum so völlig entspreche und sein innerstes Wesen offenbare.⁵⁸ Wagner intendiert nichts anderes als eine große Regeneration einzuläuten – genau wie Parsifal dies erfolgreich vollbringt.

Parsifal, der Unschuldige, der sich zum Erlöser aufschwingt, ist ein Wunschbild seines Schöpfers; wie sein Held möchte er Gott und die Welt erretten und anschließend als König herrschen. Dazu ist es nötig, alle Konzentration und Energie auf das anvisierte Ziel zu richten, statt sich durch Liebesaffären ablenken zu lassen, was aber nicht gerade leicht ist, wenn sich eine exotische jugendliche Schönheit in unmittelbarer Nähe befindet: Judith Gautier hat womöglich die schillernden Farbtöne und den sinnlichen Reiz für die Figur der Kundry geliefert.⁵⁹ Immerhin schreibt er während der Kompositionsarbeit am *Parsifal* an sie: „Hilf mir! Hab mich lieb! Dafür wollen wir aber nicht den protestantischen Himmel abwarten, wo es sicher sehr langweilig sein wird.“⁶⁰

2.1.2.1.2.5 Parsifals Verhalten gegenüber Frauen

Statt Kundry zu helfen, versucht er sie auf etwas billige Weise zu überreden, ihm den Weg zu Amfortas zu weisen. Die Brüder und Amfortas sind es, denen Parsifals ganzes Mitleid gilt; ihnen steht er in männlicher Solidarität zur Seite. Des Königs Leiden segnet er, „das Mitleids

⁵⁸ Vgl. Wagner, Richard: *Religion und Kunst*. In: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*.

⁵⁹ Vgl. Müller, Ulrich/Wapnewski, Peter: *Richard-Wagner-Handbuch*. S. 342.

⁶⁰ Heine, E.W.: *Wie starb Wagner?* Zürich 1985. S. 92.

höchste Kraft und reinsten Wissens Macht dem zagen Toren gab.“⁶¹ Kundry hingegen dankt er mit keinem Wort, obwohl er doch durch ihren Kuss „welthellsichtig“⁶² wird. Sie ist es auch, die ihn zuerst entdeckt, als er nach langer Irrfahrt sich wieder dem Gralsgebiete nähert, aber einzig Gurnemanz erachtet Parsifal einer persönlichen Begrüßung würdig. Fast identisch mit der Szene des ersten Aufzugs ist die drohende Ohnmacht des Titelhelden im dritten und wieder ist es Kundry, die sich bemüht, ihn durch das Benetzen mit Flüssigkeit ins Leben zurück zu holen. Dass sie ihm die Füße wäscht, ist ihm keine Bemerkung wert; stattdessen wendet er sich an Gurnemanz mit der Frage, ob er noch am selben Tag zu Amfortas gebracht werde.

Parsifal weist seine Verführerin letztendlich mit der gleichen Entschiedenheit zurück, mit welcher er sich der ach so aufdringlichen Blumenmädchen erwehrt. Wie als Bekräftigung seiner Entscheidung zerstört er ihr Zuhause und mordet die duftigen Geschöpfe selbst. Die Verwandlung eines Zaubergartens in öde Wildnis ist ein beliebter Topos, der nicht nur in Tassos *Befreitem Jerusalem* begegnet, sondern schon seit Georg Friedrich Händel auf der Bühne des Musiktheaters beheimatet ist: Ruggiero erliegt nicht länger der Anziehungskraft der bösen, schönen Zauberin Alcina; der ganze Reiz ihrer Insel verblendet ihn nicht mehr; sie und ihre Gefährten versinken im Staub. Analog legt Parsifal die Zauberwelt in Schutt und Asche, um die von ihr ausgehende Gefährdung endgültig zu bannen.

Die Märchen aus *Tausendundeiner Nacht*⁶³ enthalten zahlreiche Geschichten, in denen verlockende junge Schönheiten auftreten, deren bevorzugte Aufenthaltsorte Gärten sind. An hinreißend aussehenden Jünglingen mangelt es ebenso wenig und wie Parsifal weisen sie nicht selten die weiblichen Versuchungen zurück: König Kamarassaman beispielsweise würde den Tod einer Eheschließung vorziehen; auch in den Erzählungen der 23. sowie der 163. Nacht ist von jungen Männern die Rede, die eine schöne Frau hochmütig abweisen. Zahlreiche Episoden lassen den Eindruck entstehen, als hätte sich Wagner ganz bewusst von diesen orientalischen Geschichten inspirieren lassen, die Jahrzehnte später noch Hugo von Hofmannsthal derart faszinierten, dass ein Großteil seines Oeuvres in aller Deutlichkeit die Atmosphäre dieser Erzählungen atmet. Die extrahierten Elemente werden in die Dichtung so integriert, dass man von einer geglückten Verschmelzung sprechen kann. Diese exotische Fluchtwelt ermöglicht nicht nur die Darstellung eventuell weniger goutierter Szenen unabhängig von den Gegebenheiten der eigenen Zeit, sondern belegt Wagners kulturelle

⁶¹ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

⁶² Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

⁶³ Vgl. Ott, Claudia (Übers.): *Tausendundeine Nacht. Nach der ältesten arabischen Handschrift in der Ausgabe von Muhsin Mahdi*. München 2004.

Universalbildung und die Hoffnung, die abendländische Kultur einer allumfassenden Erneuerung zuzuführen.

Genau wie Regisseure des 21. Jahrhunderts grübeln, ob die Zerstörung der Insel mit all ihren kleinen Zauberhaftigkeiten das Reihenhauses-Glück mit Bradamante, der ungefährlichen Bürgerlichen, dauerhaft sichern kann und falls ja, zu welchem Preis, muss auch gefragt werden, ob Parsifals Zermalmen des Gartens die reine gute Befreiungstat ist, als welche sie uns so oft präsentiert wird. Muss er mit allem was in ihm lebt vernichtet werden? Tannhäuser verlässt den Venusberg, er zerstört ihn nicht – zu seinem Pech, denn ein zweites Mal verfällt er den darin befindlichen Verlockungen. Diese potentielle Gefahr ist es, die Parsifal ausschalten muss, um von seiner Sendung auch wirklich nicht mehr abgelenkt zu werden. Dem Mord der Blumenmädchen geht das Rasen unter ihren Freunden voraus, das in der Tat wie die Tötung des Schwans gedankenlose Gewaltausübung ist.⁶⁴ Wenn man berücksichtigt, dass das Vorspiel zum dritten Aufzug Klänge beinhaltet, die an das Verwelken der Blumen erinnern, so darf man vermuten, Wagner wisse um die mangelnde moralische Legitimation der Gartenzerstörung und gebe hiermit einen Hinweis darauf, dass der Fluch Parsifals zwar in erster Linie auf die abgewiesene Kundry zurückzuführen ist, aber auch mit seinem Wüten unter den Bewohnern des Gartens in Zusammenhang steht. Auch Kundry will Parsifal vernichten – ebenso wie die Blumen – und stößt sie mit dem Ausruf „Vergeh, unseliges Weib!“⁶⁵ mit aller Kraft von sich. Erlösung bietet er auch der Frevlerin – so eine der weiteren wenig schmeichelhaften Bezeichnungen Parsifals für Kundry – aber zu seinen Bedingungen. Parsifal gefällt sich hier in der Rolle dessen, der als Mann eben einfach besser weiß, was gut ist für ein törichtes Weib wie Kundry und ihr dies auch zu vermitteln versucht: in der Abtötung ihrer Sexualität liege das Heil. Dabei sieht man an der Figur des Klingsor, wozu dies führt. Oder soll hier gar kein Vergleich angestellt werden, da es sich ja um zwei scheinbar völlig kontrastive Gestalten handelt – hier um eine Frau, dort um einen Mann?

2.1.2.1.3 Der Zauberer

Von einem guten Ruf vor der Kastration ist bei Wagner nicht die Rede; ganz im Gegenteil – als unreiner, aber bußfertiger Sünder habe sich Klingsor das Schicksal eines Einsiedlers erwählt. Leider befindet er sich buchstäblich auf der falschen Seite: jenseits des Tals, im Heidenland. Aufgrund solch strikter Trennungen ist es kaum verwunderlich, dass Interpreten nationalsozialistischer Gesinnung den tieferen Sinn darin sahen, dass ein Mensch, der kein

⁶⁴ Vgl. Kienzle, Ulrike: *Das Weltüberwindungswerk. Wagners Parsifal*. S. 174 ff.

⁶⁵ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

Arier war, unternehmen konnte, was er wollte – nie werde er rein genug sein, nie werde es ihm gelingen, großer Weißen würdig zu werden. Schon im *Lohengrin* schimmert jene unheilvolle Schwarzweißmalerei auf, indem die Christen als die Guten dargestellt werden, die Heiden aber als die Bösen. Der *Parsifal*, der auch in einer Art Märchenwelt spielt, weist diese Dichotomien ebenfalls auf: es gibt kaum Zwischentöne, nur Polaritäten.

Klingsor, so liest man, personifiziere Atheismus und Materialismus.⁶⁶ Zu einer solchen Lesart verleitet seine Äußerung, dass sämtliche Gralsritter feil seien, „bietet ich den rechten Preis; der festeste fällt, sinkt er dir in die Arme“⁶⁷. Mag sein, dass jeder Mensch in Klingsors Augen käuflich ist; der Gral aber ist es nicht. Diesen betrachtet er als heiligen Gegenstand und nimmt er auch nie das Wort Gott in den Mund, so fürchtet er doch dessen Widersacher, der durch seine Braut Kundry über ihn lache. Darf man vermuten, dass er selbst Heide ist? Wo er doch als reumütiger Sünder, zur Buße bereit, all sein Sinnen und Trachten auf das Erringen christlicher Reliquien richtet? Richtig ist, dass Klingsor den Speer vor allem als Waffe sieht, die seinem Besitzer den Nimbus des Unbesiegbaren verleiht, wodurch er ihn missbraucht. Interessant ist für Klingsor die Macht, über die er als Gralshüter verfügen würde; weder ist er ein Atheist noch ein durch und durch verkommener Mann, da er den Teufel mit allem Negativen gleichsetzt und ihn als Feind betrachtet. Als Vorbild für die Figur des bösen Zauberers dient Wagner zwar der Dämon Ahriman; wahrhaft satanische Züge trägt Klingsor jedoch nicht. Einzig den Gralsrittern wünscht er mit rasender Leidenschaft alles nur erdenklich Schlechte. Zweierlei ist es, was ihm fehlt, den verhassten Rittern hingegen nicht: die Nähe zum Gral und die Möglichkeit, derer sich Klingsor selbst beraubt hat, da er sich in dieser allem Sexuellen feindlichen Welt davon Vorteile versprach. So verlacht er die Verachteten, die er dennoch beneidet.

Schon das Vorspiel zum zweiten Aufzug stimmt auf die orientalische Atmosphäre des Klingsor-Reiches ein; die Musik scheint unkontrollierbar und signifiziert aufgrund der dominierenden Tonart h-Moll die Magie des Bösen. Klingsors Reich im Orient wird vom Regisseur Hans Jürgen Syberberg als Widerspruch zu dem Arabien der Kreuzfahrer aufgefasst; wobei nicht ganz klar wird, was nun für das zuletzt genannte als charakteristisch angesehen wird – die klischeehafte Darstellung säbelschwingender Sarazenen und verschleierter mandeläugiger Jungfrauen oder die realistischeren Schilderungen der fremden Kultur. Nachdem das Los der Kreuzfahrer oftmals sehr hart war und nur wenig mit phantastischen, das Auge verwöhnenden Mädchen und architektonischen Feinessen zu tun

⁶⁶ Vgl. Schneller, Daniel: *Richard Wagners Parsifal und die Erneuerung des Mysteriendramas in Bayreuth: die Vision des Gesamtkunstwerks als Universalkultur der Zukunft*. S. 250 ff.

⁶⁷ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

hatte, ist es nahe liegend, an Klingsors Reich als ein bewusst fiktives arabisch anmutendes Gebiet zu denken. Ruft man sich *Tausendundeine Nacht* in Erinnerung, so assoziiert man Kundry, jetzt „in leicht verhüllender, phantastischer Kleidung, annähernd arabischen Stiles“⁶⁸ sofort mit Schahrasad, der gebildeten Frau des Königs Schahriyar. In der Erzählung der 10. Nacht findet ein Ifrit Erwähnung, der frappant an Klingsor erinnert: er gehört zu einer Gruppe aufständischer Dschinnen, die sich zusammen mit dem bösen Dämon Marid Sachr gegen einen Propheten Gottes, Suleiman, den Sohn Dawuds, erhoben. In der 164. Nacht erfahren wir ein weiteres Mal von dem Verderben, in das ein junger Mann gestürzt wird, da er sich von einer schönen Dame beircen ließ. Diese jedoch entpuppt sich lediglich als Marionette einer böse gesinnten alten Person im Hintergrund. Die Parallelen zu Klingsor sind nicht zu übersehen; vergegenwärtigt man sich die Omnipräsenz diverser Eunuchen lässt sich ein Einfluss der Geschichten aus *Tausendundeiner Nacht* kaum mehr von der Hand weisen. Klingsors Zaubergarten ähnelt einem Harem, der von einem Obereunuchen beaufsichtigt wird - so lautet die in *Tausendundeiner Nacht* zu findende Formulierung. Schon zu Zeiten Mozarts - man denke nur an die *Entführung aus dem Serail*, in der der Eunuch Osmin eine der tragenden Rollen ist - war das Morgenland ein Faszinosum, das nicht nur Librettisten und Komponisten in den Bann schlug. Wagner, dessen Wissen um die Gralssage von San Marte geprägt ist, vermutet den Ursprung derselben in Persien, wo auch erste Fassungen der berühmten Geschichtensammlung entstanden. In diesem Kontext darf man nicht vergessen, dass gerade der romantische Geist an orientalischen Märchen in besonders hohem Maße interessiert ist. Wie Wagner mit einem Verschnitt aus Palingenesie und Metempsychose operiert, so verschmilzt er in der Figur des Zaubersers Züge der Eunuchen mit jenen der Dschinnen und Dämonen. Letztere liefern den Machtfaktor, der für die Gestalt Klingsors von hoher Bedeutung ist und der ihn über pompöse, aber bisweilen doch lächerlich gezeichnete Kapaune weit hinaus hebt. Ebenbürtige Gegner sind auch in Schahrasads Erzählungen Figuren mit großer Macht – beispielsweise Wesire, feindliche Herrscher aus benachbarten Reichen – und gemahnen in ihrer Boshaftigkeit an Klingsor, der oft als das personifizierte Böse betrachtet wird, was aber einer zugegebenermaßen werkimmanenten Tendenz Vorschub leistet, die Welt in Gut und Böse aufzuspalten. Dämonisierungen jeglicher Art sollten an und für sich nicht über die Dichtung hinausgehen. Räucherwerk begegnet in so gut wie jeder der Geschichten und auch Klingsor entzündet solches zu Beginn des zweiten Aufzugs. In den orientalischen Nächten sind sie Teil der Ausstattung der Räume, die diese je nach Beschaffenheit lediglich olfaktorisch ansprechend gestalten oder, wie dies auch in vielen

⁶⁸ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

erotischen Erzählungen der Fall ist, in eine Atmosphäre tauchen sollen, die dem Eingeladenen die Sinne umnebeln. Klingsors arabisch angehauchtes Reich trägt deutliche Züge einer morgenländischen Zauberhöhle, die von sirenenhaften Schönheiten bewohnt wird und allein zu dem Zweck ersonnen wurde, Männer vom so genannten Pfad der Tugend abzubringen. Dieser Charakter wird noch unterstrichen durch die Übereinstimmungen temporaler und territorialer Art: Licht und Dunkelheit sind weder scharf getrennt noch folgen sie den Gesetzen, die in der Regel als natürlich betrachtet werden; die Zeit ist ebenfalls eine dehnbare Größe im Zauberreich des Klingsor. Die staunende Frage des tumben Helden, ob all dies nur Gaukeleien eines Traumes waren, weist nicht nur auf Schopenhauer, sondern auch auf die Prinzen aus *Tausendundeiner Nacht*, die sich oft in identischer Lage wieder finden: nicht selten der Kleider teilweise beraubt, auf jeden Fall aber in höchstem Maße verwirrt befürchten sie, von der eigenen überschäumenden Phantasie hinweg gerissen worden zu sein, wo es doch tatsächlich Frauen aus Fleisch und Blut waren, die ihnen so übel mitgespielt haben und Schuld daran tragen, dass sie im wahrsten Sinne des Wortes nicht mehr Herren über sich selbst sind.

Für manche Geschehnisse im Zaubergarten lassen sich indische Vorbilder finden: so werden Maras reizvolle Töchter samt kriegerischer Unterstützung in Blumen verwandelt⁶⁹; der Diskus, von dem Bösewicht nach Buddha geworfen, bleibt über dessen Kopfe schwebend gleichsam in der Luft stehen – eine Legende, die Wagner mit Sicherheit kannte und wohl tatsächlich für das Ende des zweiten Aufzugs seines *Parsifal* adaptierte: Klingsor attackiert seinen Kontrahenten mit dem Speer, den dieser nur noch zur Hand zu nehmen braucht, um ihn zur Gartenzerstörung einsetzen zu können, wobei er keine Sekunde zögert. Erst im dritten Akt berichtet er Gurnemanz, dass er das heilige Requisite nicht als Waffe einsetzen durfte, woran er sich hielt und daher ein unversehrtes Gerät zurückbringt. Am Ende des zweiten Aufzugs scheut er vor einer derartigen Entweihung noch nicht zurück. Klingsors Benutzung des Speers ist dem greisen Erzähler sowieso ein Dorn im Auge; aber hört man Kundrys Worte hinsichtlich jenes Ereignisses, so scheint es, als hätte sich Gott selbst des Zauberers bedient, um den Hochmut des Königs zu strafen. Zumindest ließ Gott zu, dass ein Unwürdiger den Speer entwendete. Angesichts der Omnipotenz des Höchsten sind selbst die Mächtigen des Diesseits nur funktionale Größen, so könnte diese Darstellungsweise verstanden werden.

In der Erzählung *Der Geburtstag der Prinzessin* von Judith Gautier tritt ebenfalls ein Zauberer auf, der zwei Figuren Wagners ähnelt; er erhielt Unterricht im Selbstmord und ist ein Meister darin, Künstliches natürlich erscheinen zu lassen, wie er anhand eines

⁶⁹ Vgl. Müller, Ulrich/Panagl, Oswald: *Ring und Gral*. S. 244.

Blumenarrangements beweist. Natürlich ist es auch denkbar, dass der *Parsifal* die junge Dichterin zu dieser Geschichte inspiriert hat; wie im Falle de Beauvoirs und Sartres ist das letzte Wort hinsichtlich der Frage, wer nun wen in welchem Grad beeinflusst hat, noch nicht gesprochen.

Im *Parzival* wird ein Heide erwähnt, der nicht nur für die Verwundung des Anfortas mittels eines vergifteten Speers verantwortlich ist, sondern auch nach dem Gral strebt.⁷⁰ Wagner verbindet diesen Namenlosen mit der Figur des Zauberers, was den Geschehnissen durchaus Plausibilität verleiht. Gâwâns mittels kämpferischen Einsatzes errungenen Sieg über den Zauberer oder besser gesagt über die von diesem erdachten Hindernisse gestaltet er zu einem moralisch-spirituellen Sieg Parsifals über Klingsor persönlich um, der dennoch der Gewaltanwendung bedarf, die Wagner in diesem Falle aber dadurch hinreichend legitimiert scheint, da sie der Zerstörung des Bösen dient. Assoziationen an Überfälle des US-Regimes auf arabische Staaten – pro forma natürlich im Kampf gegen den Terrorismus, in Wirklichkeit wohl eher aus machtpolitisch-strategischen Erwägungen – kommen einem in den Sinn. Auch Parsifal ist wie bereits angesprochen einer der scheinbar Guten, ein weißer Mann aus dem Westen und sein Gegner Klingsor doch nur einer dieser fundamentalistisch angehauchten Araber, die zu entmachten einer heiligen Pflicht gleicht. Insofern ähnelt Parsifal den Kreuzfahrern des Mittelalters mehr als es auf den ersten Blick den Anschein hat. Die mittelalterlichen Geschichten werden nicht nur als vordergründige Verkleidung gewählt, um den Mythos des eigenen Jahrhunderts den Zeitgenossen als archetypisch vorzuführen; Wagner erweist sich als Mittler zwischen sämtlichen Epochen: er transportiert nicht nur Konzepte des 13. Jahrhunderts in das seinige, sondern thematisiert Konflikte, die noch im 21. hochbrisant sind. Wird auch von ausführenden Künstlern bisweilen der leicht spöttische Vorwurf erhoben, das Weihevollen laufe im dritten Jahrtausend ständig Gefahr, am Lächerlichen nicht vorbeizuschlittern, sondern geradezu von diesem überrollt zu werden, so erweist sich eines der zentralen Themen gerade des zweiten Aufzugs als tagespolitisch aktuell: die Frage nach der religiösen Bedingtheit terroristischer Aktionen, nach der Legitimation von Präventivmaßnahmen und Vergeltungsschlägen.

Anders als Wolframs Clinschor wird Wagners Zauberer nicht von einem anderen Mann kastriert, sondern übernimmt dies selbst – wie der Held in Jakob Michael Reinhold Lenz' Drama *Der Hofmeister*. Die Möglichkeiten, welche eine solche Figur bietet, schöpft der Tondichter nur partiell aus; "a potential third-sex category"⁷¹ scheint hier nur fern am

⁷⁰ Vgl. Wolfram von Eschenbach, *Parzival*: 479, 13 ff.

⁷¹ Herdt, Gilbert: *Introduction: Third Sexes and Third Genders*. S. 33. In: Herdt, Gilbert (Hg.): *Third Sex, Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*. New York 1994. S. 21 – 84.

Horizont auf. Im Gegensatz zu der mittelalterlichen Figur, die nicht persönlich in Erscheinung tritt, sondern lediglich als vage Hintergrundpräsenz empfunden wird, steht Klingsor zu Beginn des zweiten Aufzugs neben Kundry im Zentrum des Geschehens. Ihre Frage, ob er denn keusch sei, lässt ihn in düsteres Räsonieren verfallen: „Ungebändigten Sehnsens Pein, schrecklichster Triebe Höllendrang, den ich zum Todesschweigen mir zwang – lacht und höhnt er nun laut durch dich, des Teufels Braut?“⁷² Die Freiheit, die sich Klingsor von seiner Gewaltlösung versprach, ist teuer erkauft und bringt überdies nicht den erwünschten Gewinn. Ähnlich wie Alberich ist Klingsor bereit, um eines anderen Zieles Willen auf die Sexualität zu verzichten – sei dies nun das Gold, die Macht oder der Gral. Sein Wille zur Macht ist so ausgeprägt, dass er vor der eigenhändigen Kastration nicht zurückschreckt.⁷³ Radikalität und Kompromisslosigkeit zeichnen Klingsor in besonderem Maße aus, weswegen er anders als Amfortas dieses Mittel zur Abtötung des Geschlechtstriebes wählt. Dennoch trifft ihn Kundrys Frage hinsichtlich seiner Keuschheit – er fühlt sich verhöhnt und verachtet, genau wie einst von Amfortas, der schwer dafür büßen muss. Die Antwort, die er Kundry erteilt, offenbart Verletzlichkeit und nicht zuletzt Reue ob seiner Tat. Dass er bald selbst Gralshüter sein wird, ist seine einzige Hoffnung. Was Klingsor fehlt, ist der Geist der freiwilligen Verneinung, den Wagner an Hand des Titelhelden so positiv darzustellen bemüht ist. Klingsor ist nicht in der Lage, den Willen zur Erlöschung zu bringen und durch Mitleid in den Zustand der Selbstbesinnung zu gelangen. Diese Schopenhauerische Philosophie appliziert der Dichter in der einen oder anderen Form auf das gesamte Personal seines Bühnenweihfestspiels.

Schon die Position in der wir ihn erblicken sollen sobald sich der Vorhang öffnet – „vor einem Metallspiegel sitzend“⁷⁴ – ruft zahlreiche Assoziationen wach, wobei man nicht einmal die Vielzahl berühmter Spiegelgeschichten des Fin-de-siècle bemühen muss oder an phantastische Erzählungen, in denen Figuren durch Spiegel in eine andere Welt schreiten, zu denken braucht, um Klingsor als melancholischen Grübler zu erkennen, der seinem Feind Amfortas ähnlicher ist, als er glaubt. Der Metallspiegel ist nicht nur Zaubergerät, sondern, wie im Falle Dorian Grays das gemalte Konterfei, eine Instanz, die gewissensgleich eine Form

⁷² Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

⁷³ Aber auch ohne auf ein höheres Ziel gerichtete Ambitionen hält man zur Zeit Wagners im Falle eines gewissen Übermaßes oder einer krankhaften Erscheinungsform des Geschlechtstriebes die Kastration für die psychische und physische Gesundheit des Mannes für angezeigt. Die Kastraten trifft nicht selten der Vorwurf, zur Realisierung der Männlichkeit nicht im Stande zu sein (Vgl. Breidenstein, Georg: *Geschlechtsunterschied und Sexualtrieb im Diskurs der Kastration Anfang des 20. Jahrhunderts*. In: Eifert, Christiane e.a. (Hg.): *Was sind Frauen? Was sind Männer? Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel*. Frankfurt/Main 1996. S. 216 – 239.), ein Problem, das sich auch den mittelalterlichen Vorläufern stellt (Vgl. Cohen, Jeffrey Jerome/Wheeler, Bonnie (Hg.): *Becoming Male in the Middle Ages*. New York 2000, S. 127: „Abelard was engaged in a project of remasculinization in response to his public identity as a feminized eunuch.“).

⁷⁴ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

von Über-Ich darstellt, wie sie Amfortas in der Gestalt Titurels plagt. Natürlich verbietet es sich fast von selbst, einer einzigen Requisite zu viel Bedeutung zuzumessen, aber angesichts der Präferenz des Tondichters, nahezu sämtliche in seinen Werken vorkommende Gegenstände mit Signifikanz aufzuladen, ist ein symbolträchtiges Objekt wie ein Spiegel durchaus Beachtung wert; zumal Wagner mit seiner fundierten Kenntnis antiker sowie moderner Literatur und Kunst laufend Mythen zitiert beziehungsweise modifizierend adaptiert. Erblickt Klingsor im Spiegel sein verlorenes Selbst, nach dem er sich zurücksehnt? Oder erkennt er darin wie der hässliche Zwerg in der Erzählung *Der Geburtstag der Infantin* seine Monstrosität? Reflektiert die Spiegelfläche seine Befürchtungen, das Opfer umsonst gebracht zu haben, seine Ohnmacht? Man fühlt sich an die *Verzweifflungs-gedichte* von Christian Hofmann von Hofmannswaldau erinnert, wenn Klingsor vor seinem Spiegel sitzend erkennt, dass er nichts anderes ist als ein Scheusal dessen jeder lacht. Und es ist das erste Verlachen, für das alle Welt büßen muss; die Macht ist das Mittel, dessen sich der Zauberer zur Rache bedient.

Auch bei romantischen Autoren scheut sich der Tondichter nicht, Anleihen zu nehmen: so gleicht Klingsors Turm einem Laboratorium, das unweigerlich an E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* denken lässt und die Erweckung Kundrys vor dieser Kulisse ruft Assoziationen an die schöne, lebensechte Puppe Olympia wach, die von ihrem männlichen Entwickler instrumentalisiert wird und einen anderen Mann verlockt. Jacques Offenbachs Vertonung der Geschichte als Erster Akt seiner Oper *Les Contes d'Hoffmann* lässt zwar verniedlichende Inszenierungen zu, zeigt aber nicht weniger brutal als der Beginn des zweiten Aufzugs des *Parsifal* die erniedrigende Machtausübung männlicher Wesen, die zu allem Überfluss noch mit wissenschaftlichen und oder magischen Kräften begabt sind. Ein wichtiger Aspekt ist dabei immer die Zurschaustellung der Frau – ein noch heute zu beobachtendes Phänomen. Olympia wird vorgeführt, die Blumenmädchen und Kundry werden in Szene gesetzt und krönend wird schließlich Alban Bergs Lulu in einem Käfig ausgestellt; mehr Exponat als Lebewesen. Auch die moderne Porno-Industrie funktioniert nicht anders: die Frau ist niemals etwas anderes als passives Objekt eines voyeuristischen Spektakels. Die häufigsten Symbole wie Schwerter, Messer, Fäuste und Revolver sind bis auf das zuletzt genannte allesamt Requisiten, die im *Parsifal* mehrfach Verwendung finden und auch in der mittelalterlichen Dichtung ihre Vorbilder haben.

Zweifel an sich und seiner Tat versucht Klingsor im Dialog mit Kundry rasch zu verschweigen, indem er sie auf vergangene und künftige Einsätze hinweist, die allesamt unter seiner Regie stattfanden. Ist sein oberstes Ziel noch nicht ganz erreicht, so darf er sich

wenigstens in Bezug auf die weiblichen Wesen schwelgerischen Machtphantasien hingeben. Als Kundrys Meister bezeichnet er sich voll Stolz und genießt die Herrschaft über die Frau, dank derer er schon so viele Gralsritter ins Unglück stürzen konnte. Fast jede Äußerung des Zauberers beinhaltet ein *Haha!* oder zumindest ein *Ha!* Auch ein *He!* oder *Ho!* wird des Öfteren laut. Besonderer Freude verleiht er mit der zuallererst genannten Exklamation Ausdruck; so findet sie sich jedes Mal, wenn er triumphierend auf seinen Sieg über Amfortas Bezug nimmt oder über die Beherrschung Kundrys jubiliert: „Haha! Den Zauber wußt’ ich wohl, der immer dich wieder zum Dienst mir gesellt!“⁷⁵ Sie selbst kommandiert er wie einen ungehorsamen Hund herum.

Ist es im Roman *Arnîve*, die Clinschors Vergangenheit partiell erhellt, so erweist sich im Bühnenwerk *Gurnemanz* als Experte: „Ohnmächtig, in sich selbst die Sünde zu ertönen, an sich legt’ er die Frevlerhand“⁷⁶, so erzählt er die Geschichte den Knappen. Von Amfortas zurückgewiesen hätte er jenen blühenden Garten eröffnet, dessen Bewohnerinnen exklusiv für die so leicht zu verführenden Gralsritter angestellt zu sein scheinen. Natürlich liegt die Inszenierung Klingsors als Zuhälter nahe, der die holden Blumenmädchen als Prostituierte in seinem Zaubergarten-Bordell ausbeutet und entwürdigt. Kundry fragt er, ob sie das Leben in seinem Dienst nicht angenehmer fände als das erniedrigende Dasein bei den Rittern und ignoriert kalt, dass ihre einzige Wahlmöglichkeit zwischen Regen und Traufe besteht, zwischen der Abhängigkeit als verachtetes oder als begehrtes Objekt. Klug macht er sich die unterdrückte Triebliebe der anderen Männer zu Nutze. Überhaupt entsteht der Eindruck, dass es sich bei diesem Zauberer um eine besonders intelligente Person handelt, der den reinen Toren sofort erkennt, was bei Gurnemanz ja nicht der Fall ist. Zu Unrecht allerdings spekuliert er auf Parsifals Verlust dieser Reinheit – die einzige Möglichkeit, ihn in seine Gewalt zu bringen. Die Konzentration auf das Geistige sichert Klingsor die Herrschaft über die Natur, wozu nicht nur die blumengleichen Mädchen gehören, sondern auch Kundry, die es ihm erst ermöglichte, den Speer zu erringen, mit dem er laut Gurnemanz lachend davoneilte. Im Lachen ähnelt er seinem Instrument; ebenso in der Getriebenheit, der mühsam bezähmten Leidenschaftlichkeit, die sich auch in seiner schon erwähnten Sprechweise manifestiert, die reich ist an Ausrufen und Interjektionen. Über die Natur von Kundrys Fluch ist er bestens informiert und schlägt in einer Art und Weise Kapital daraus, dass sich die Frage aufdrängt, ob all dies Übel nicht durch den ebenfalls der erlösenden Tat bedürftigen Erlöser bedingt ist.

⁷⁵ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

⁷⁶ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

2.1.2.1.4 Der Erzähler

Der Vater Lîâzes, der im Roman Wolframs allenfalls eine mittlere Partie abgibt, erlangt durch die Verschmelzung mit den Figuren des Trevrizent und des Kahenîs eine enorme Bedeutung. Der Darsteller des Gurnemanz hat nicht nur den meisten Text zu lernen, er muss auch mit dem Image der Figur zu leben wissen: Gurnemanz, diesem rüstigen Greis mit der Bassstimme, haftet beharrlich das Stigma des Langweilers an, der mehr noch als Landgraf Herrmann im *Tannhäuser* müde Zuschauer im Opernhaus einnicken lässt. Sehen ihn die einen noch relativ positiv als eine Art „homerischen Sänger“⁷⁷, liest man andernorts, der Gurnemanz habe lediglich dramaturgische Funktion.⁷⁸ Ohne Zweifel erfährt das Publikum den größten Teil der Vorgeschichte aus seinem Mund; man fragt sich jedoch, ob es legitim ist, ihm aus diesem Grund gleich den Status einer Figur von eigenständiger Bedeutung absprechen zu wollen.

Nicht nur orientalisches Kolorit für den zweiten Aufzug könnte Wagner aus *Tausendundeiner Nacht* übernommen haben, sondern auch diverse Formulierungen ethischer Handlungsmaximen: „Wohl dem, der Böses mit Gutem vergilt“⁷⁹, heißt es in einer der Erzählungen und nahezu wortwörtlich identisch äußert sich Gurnemanz, als er Kundry dafür lobt, den Zustand des sie zuvor attackierenden Parsifal zu stabilisieren. „Habe Mitleid, denn dann nennst dich <edel> alle Welt.“⁸⁰ Was für arabische Nobili gilt, hat auch für Gurnemanz den Charakter eines kategorischen Imperativs; so rettet er Kundry vor Parsifals Würgegriffen und nimmt sie auch vor ungerechtfertigten Vorwürfen seitens der Knappen in Schutz.

Dass auch er einst ritterlich tätig war, enthüllt er im Rahmen seines Berichtes über die Verwundung des Amfortas und ähnelt so seinem Namensgeber, der in der Vorgeschichte ebenfalls als aktiver Kämpfer gezeigt wird. Im ersten und dritten Aufzug lehnt sich der Tondichter enger an die mittelalterliche Vorlage an als das im zweiten Aufzug der Fall ist. Das betrifft nicht nur die Gestaltung der Kulissen, die er nach Wolframs Andeutungen vornimmt: so treffen wir Gurnemanz unter einer breitästigen Linde an, Amfortas begibt sich zu einem Waldessee. Im dritten Aufzug erinnert die Blumenau samt der kleinen Hütte des Einsiedlers stark an den Hintergrund, den Wolfram für den Auftritt Trevrizents schafft. Manche Äußerungen des Gurnemanz scheinen wörtlich aus dem mittelalterlichen Roman übernommen und beweisen einmal mehr Wagners detaillierte Textkenntnis: „Doch adelig

⁷⁷ Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott*. München 1978. S. 227.

⁷⁸ Vgl. Müller, Ulrich: *Richard Wagner. Mittler zwischen Zeiten*. S. 206.

⁷⁹ Ott, Claudia (Übers.): *Tausendundeine Nacht*. Nach der ältesten arabischen Handschrift in der Ausgabe von Muhsin Mahdi. München 2004. S. 47.

⁸⁰ Ott, Claudia (Übers.): *Tausendundeine Nacht*. S. 239.

scheinst du und hochgeboren: warum nicht ließ deine Mutter bessere Waffen dich lehren?“⁸¹ fragt Gurnemanz den jungen Wilderer. Bereits erwähnt wurde Parsifals Beschimpfung als *Gänser*, mit der auch Parzivâl nach seinem Scheitern auf der Gralsburg bedacht wird, die bei Wolfram jedoch nicht von einer der Hauptfiguren vorgebracht wird.

Als Sprachrohr des Komponisten fungiert Gurnemanz bezüglich zweier persönlicher Erlebnisse des Tondichters: er versucht im jugendlichen Toren Verständnis und Mitleid für den getöteten Schwan zu wecken, was an Wagners Jagderlebnis von 1832 erinnert. Enormes Mitgefühl mit dem verletzten Wild als verwandtes Geschöpf hat Wagners Anschauungen nachhaltig beeinflusst. Fünfundzwanzig Jahre später beobachtet er jene feierliche Stimmung in der ihn umgebenden Natur, die genau dem Karfreitagszauber seiner Vorstellung entspricht. Eine längere Passage gilt der Aufklärung des Titelhelden über die Bewandnis dieses besonderen Zustands, in dem sich Aue und Pflanzen des sanften Schrittes des dank Gott erlösten Menschen erfreuen. Wie Kahanîs und Trevrizent schildert Gurnemanz das Liebesopfer Gottes für die sündige Menschheit. Im dritten Aufzug erscheint Gurnemanz wie verwandelt: auch er hat gebüßt, ist nun besorgter und demütiger. Verwundert beobachtet er Kundrys veränderten Gang, staunend betrachtet er Parsifal: zuerst in seiner Rüstung, dann als er gewahr wird, wer da vor ihm sitzt und in welcher Mission.

Gurnemanz scheint sich in der Tat hauptsächlich dort aufzuhalten, wo wir ihn im ersten und dritten Aufzug sehen, in der Umgebung der Gralsburg. „Fragt nicht weiter!“⁸² ruft ihm Kundry zu und gibt ihre Abneigung gegen sein ihr scheinbar bestens bekanntes Benehmen zu erkennen, das durchaus eines Großmeisters der spanischen Inquisition würdig wäre. Das Arsenal von Fragen, mit dem er Parsifal bombardiert, wäre ausreichend, einen gewitzteren Menschen so einzuschüchtern oder zu verwirren, dass selbst einem solchen eigentlich vorhandenes Wissen plötzlich abhanden kommen könnte.

Er ist es auch, der Kundry nach jedem Einsatz im Dienste Klingsors schlafend im Gestrüpp findet und da er ahnt, dass ihre Existenz bei den Gralsrittern eine Bußübung sein könnte, wundert sich der Zuschauer ob Gurnemanz' Unfähigkeit, eins und eins zusammen zu zählen. Kalkuliert Wagner dieses Risiko ganz bewusst ein? Man wundert sich mit den Knappen über die exakten Kenntnisse Gurnemanz' über Klingsors Vita und stellt sich die Frage, wie eng jene Bekanntschaft denn wohl gewesen sein mag. In diese Richtung deutende Verdachtsmomente weist er sofort zurück und erhellt stattdessen die Beziehungen zwischen Klingsor und Titurel, die zu Intimfeinden wurden. Jener kenne ihn viel besser als er, so

⁸¹ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

⁸² Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

Gurnemanz. Betrachtet man den Zauberer und Amfortas' Vater als verfeindete Brüder⁸³, so erscheint Gurnemanz unweigerlich als der Dritte im Bunde. Dass er als Spion ein doppeltes Spiel spielt ist wenig wahrscheinlich; dass er dagegen Amfortas, dessen Verhalten er als allzu kühn geißelt, absichtlich ins Messer laufen ließ, ist nicht völlig abwegig, vergegenwärtigt man sich den immer wieder aufblitzenden Hass auf den jungen Gralskönig, der sämtliche Gebote missachtet und zu allem Übermaß seinen geschätzten Titul, die Brüder sowie ihn selbst in höchste Leiden stürzt, indem er ihnen allen die Enthüllung des Grals vorenthält. Trevrizent kritisiert Amfortas nicht annähernd so scharf, sondern steht trotz milder Vorwürfe ganz auf der Seite seines Bruders, wobei das Verwandtschaftsverhältnis, das ja bei Wagner nicht gegeben ist, mit Sicherheit Anteil an dieser demonstrativen Solidarität trägt. Als Entsprechung zu Wolframs Einsiedler kann die asketische Lebensweise Gurnemanz' im dritten Aufzug betrachtet werden: deutliche Parallelen hinsichtlich der Essgewohnheiten – Wurzeln und Kräuter – lassen sich finden. Die nicht gerade hohe Meinung, die sich Gurnemanz von den Heiden bildete, hat ihr Analogon bei Wolfram.

Amfortas ist aber auch Gegenstand von Gurnemanz' Mitleid - womöglich aufgrund seines schlechten Gewissens - und er ermahnt die Knappen, besondere Behutsamkeit hinsichtlich des Umgangs mit dem den König tragenden Siechbett walten zu lassen. Hoffnung allein verleitet ihn zu der Mutmaßung, Gawans Heilkraut habe Amfortas bereits geholfen, was auch die Gralsritter erstaunt, die ihn als Allwissenden betrachten. Schwermütig soll er laut Regieanweisung dem sich entfernenden König nachblicken. Erneute Hoffnung schöpft er wider besseres Wissen auch als Kundry ihm das Fläschchen mit Balsam aus Arabien überreicht und gibt es sofort an Amfortas weiter – mit der Aufforderung, es damit zu versuchen, statt den Tod herbei zu sehnen. Die große Hoffnung Gurnemanz' aber naht in Gestalt Parsifals und umso größer ist seine Enttäuschung, als sich jener scheinbar doch nicht als der reine Tor der Prophezeiung entpuppt. Missmutig und mürrisch öffnet er „eine schmale Seitentür“⁸⁴ und wirft ihn quasi beim Dienstboteneingang hinaus. Als er Parsifal so der Gralsburg verweist, erklingt im Orchester das Klingsor-Motiv. Jener wird den reinen Toren auf der Stelle erkennen; Gurnemanz gelingt es dagegen nicht, aus Parsifals Mimik und Gestik die richtigen Schlüsse zu ziehen.

Die Fähigkeit, sich rühren zu lassen, ist ein wichtiges Kriterium, das Gurnemanz, der im ersten Aufzug bisweilen durchaus dogmatisch verhärtet auftritt, im dritten Aufzug weicher erscheinen lässt und zur Läuterung bereit.⁸⁵ Mit Kundry hat er jetzt großes Mitleid; er erweckt

⁸³ Vgl. Müller, Ulrich: *Richard Wagner. Mittler zwischen Zeiten*. S. 201.

⁸⁴ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

⁸⁵ Dennoch sollte man sich davor hüten, Gurnemanz als positiv mütterlich zu bezeichnen - wie Reinhardt dies tut

sie wieder zum Leben und spricht von ihr als der Armen. Die Tendenz, leicht in Unmut und Ungeduld zu verfallen, hat er noch immer: so zögert er nicht, dem Unbekannten die Leviten zu lesen, als er in voller Rüstung erscheint und macht ihn auf elementare Höflichkeitsregeln aufmerksam. Genauso verhält er sich Kundry gegenüber, der er vorwirft, kein Dankeswort an ihn gerichtet zu haben, wo er ihr doch das Leben rettete. Deutlich wird, dass er vor einem Mann mehr Respekt hat als vor einer Frau; Kundry schimpft er ein tolles Weib, wohingegen er Parsifal lediglich unterstellt, sich unter Heiden aufgehalten zu haben und daher um die Heiligkeit des Tages nichts zu wissen. Von „Gram und Not so tief gebeugt“⁸⁶ wartet er auf den Tod. Sogar Titurel, sein Waffenherr und heiliger Held, musste ihm erliegen – eine Tatsache, die er noch nicht ganz verarbeitet hat. Diese Formulierung allein zeigt seine tiefe Verehrung für den Vater des Amfortas, den er mit allen nur erdenklichen positiven Adjektiven belegt: fromm, lieb und hehr ist sein Held und über jegliche Kritik erhaben. Dass sich sein vergötterter Held als sterblich und somit auch als menschlich erweist, erschüttert Gurnemanz zutiefst. Amfortas ist es, dem er alles Unglück, das sich in der Zeit zwischen Parsifals erstem und zweitem Besuch auf der Gralsburg dort zugetragen hat, anlastet.

Nach Parsifals Bericht gerät er angesichts des heiligen Speers in völlige Verzückung und es bricht aus ihm hervor: „O Gnade! Höchstes Heil! O Wunder! Heilig hehrstes Wunder!“⁸⁷ Gurnemanz streift die Rolle des Erziehers ab und schlüpft umgehend in jene des Jüngers, was sich auch in seiner Anrede manifestiert, denn nun nennt er ihn *Herr*. Erneut richtet er ahnungsvoll seine Hoffnung auf den jungen Helden; dieses Mal berechtigterweise und so vergleicht er ihn mit seinem wahren Herren, der durch sein Handeln Natur und Mensch entsündigte: „Du – Reiner! - Mitleidvoll Duldender, heiltatvoll Wissender! Wie des Erlösten Leiden du gelitten, die letzte Last entnimm nun seinem Haupt.“⁸⁸ Sehnsüchtig wünscht sich Gurnemanz eine Wendung des trüben Loses der Ritterschaft; darüber hinaus erkennt er, dass er in Parsifal unter Umständen eine Person findet, die an die Stelle des verehrten Titurel treten könnte. Gurnemanz erscheint als Figur, die trotz ihres Alters und ihrer Position ein starkes Bedürfnis offenbart, einen Herrn zu haben, dessen rückhaltlose Glorifizierung möglich ist. Der Reinheitsgedanke spielt eine große Rolle in seinem Konzept eines potentiellen Erlösers und so bemüht er sich, Parsifal tatsächlich und im übertragenen Sinne vollkommen rein zu waschen. Er gibt sich dem neuen Gralskönig gegenüber äußerst servil: „Gestatte, Herr,

(Reinhardt, Heinrich: *Parsifal. Studie zur Erfassung des Problemhorizonts von Richard Wagners letztem Drama*. S. 91.) - da ihm nicht nur einige signifikante Eigenschaften die eine solche Interpretation theoretisch erlauben könnten fehlen, sondern da von einer Stereotypisierung der Mutterrolle und der Reduktion der Frau auf selbige in jedem Falle abzusehen ist.

⁸⁶ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

⁸⁷ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

⁸⁸ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

daß dein Knecht dich geleite!“⁸⁹ und die Schlusspose zeigt ihn auf den Knien, Parsifal huldigend. Seine Vermutungen haben sich als richtig herausgestellt; wie bei der biblischen Jordantaufe senkt sich eine Taube auf Parsifals Haupt.

Im dritten Aufzug ist Gurnemanz aufs Äußerste bemüht, Kundry wieder zum Leben zu erwecken und ruft ihr zu, dass der Frühling beginnt. Die Anklänge an die *Walküre* sind zu deutlich um übersehen zu werden: auch dort wird eine Frau von einem Mann erweckt, der ihr vom Weichen der Winterstürme spricht und sie zum Leben verleiten möchte, das in der geschlechtlichen Liebe gefeiert wird. So gelingt es Siegmund, seine Schwester bräutlich zu umfassen. Ob auch Gurnemanz' Reanimationsbestrebungen nicht ganz uneigennützig sind? Auch er singt mit Verve „Erwache, erwache dem Lenz!“⁹⁰, wobei die Schlussworte Siegmunds, dass nun Liebe und Lenz vereint seien, auch im *Parsifal* stehen könnten: allerdings in Bezug auf die Liebe, die Christus durch sein Opfer der Menschheit bewies. Mag er von allen Rittern und Knappen auch derjenige sein, der Kundry noch am ehesten Menschlichkeit zugesteht und versucht, sie dementsprechend zu behandeln, so preist er ihre Taten doch nur, da sie den Brüdern Nutzen bringen und lässt sich von den Knappen gegen sie aufhetzen. Dass das neue Medikament von ihr stammt, berichtet er Amfortas erst nach mehrmaligem Nachfragen. Grob ruft er sie an und fragt nach ihrem Aufenthaltsort zu Zeiten der Verwundung des Königs. Bemerkenswert ist auch, dass er die völlige Ahnungslosigkeit des Toren Parsifal zu Kundry in Bezug setzt, die deutlich mehr weiß als er selbst, der sich doch für ein wandelndes Kompendium weltpolitischer Ereignisse hält. Selbst wenn man das mangelnde Vergangenheitsbewusstsein Kundrys als die beanstandete Blödsinnigkeit ansieht, unterscheidet sich diese von Parsifals Unwissenheit doch dadurch, dass sie die Geschichten anderer Leute parat hat und auch ihre Orientreise offenbar nicht vergessen hat; so gibt auch Gurnemanz zu, dass sie viel gesehen hat. Sie selbst führt ihm seine Beschränktheit klar vor Augen: der Balsam sei aus Arabien und somit von „weiter her als du denken kannst.“⁹¹

Sexuelle Versuchungen sind für Gurnemanz auf den ersten Blick kein Thema, was wohl in erster Linie an seinem Alter liegt: schon ganz zu Beginn begegnet er uns „rüstig greisenhaft“⁹², im dritten Aufzug ist er „zum hohen Greise gealtert“⁹³. Darüber hinaus wird er nun explizit als Einsiedler bezeichnet, der außer dem Hemd der Gralsritter nichts am Leib trägt. Dennoch ist er sich der lauernden Gefahr durch die Instrumente des Bösen wohl bewusst und scheut sich nicht, diese in grellen Farben auszumalen: „Die Wüste schuf er sich

⁸⁹ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

⁹⁰ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

⁹¹ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

⁹² Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

⁹³ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

zum Wonnegarten, drin wachsen teuflisch holde Frauen; dort will des Grales Ritter er erwarten zu böser Lust und Höllengrauen: wen er verlockt, hat er erworben“.⁹⁴ In seinem Geifern gegen sexuelle Gelüste – vorgeblich natürlich um die Jugend zu lehren und zu schützen - erinnert er an die Kleriker sowohl des Mittelalters als auch des neunzehnten Jahrhunderts, die gegen die Sünde des Fleisches aus eigener Ohnmacht heraus wetterten: was ihnen verwehrt war, dessen sollte sich auch kein anderer erfreuen dürfen. Beschreibungen der Hölle gehören seit jeher zu den spannendsten und schillerndsten Bestandteilen von Predigten und literarischen Werken. Gurnemanz fühlt sich offensichtlich ebenfalls von den Blumenmädchen angezogen; was Klingsor aus anderen Gründen nicht möglich ist, ist für ihn aufgrund seines Alters nicht mehr zu haben: die erfüllte Hingabe an die Sexualität. Potenzsteigernde Präparate, die auch im neunzehnten Jahrhundert schon bekannt waren, sind für einen Gurnemanz natürlich tabu, der gegen seine Ansprechbarkeit auf erotischer Ebene im Allgemeinen kämpft. Den Verführungsaspekt so herauszustellen lässt den eigentlichen Mangel an Vertrauen in die Stabilität der Normierungsdiskurse erkennen; immer wieder bedarf es der Affirmation der vorgeblich natürlichen Ordnung.

Herzeleide als gut zu bezeichnen ist völlig ungefährlich, da er sie einzig in ihrer Rolle als Mutter sieht; eine sich um ihren Sohn sorgende Mama darf sich in allen Kulturen, in denen Frauen sonst keine große Achtung genießen, eines gewisses Ansehens erfreuen – ihre Daseinsberechtigung ist die edelste, die das Patriarchat kennt. Wagners Gurnemanz äußert sich nach mehreren hundert Jahren genau wie Wolframs gleichnamige Figur.

⁹⁴ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

2.1.2.1.5 Die Bewohner Monsalvats

2.1.2.1.5.1 Der Leidende

Der Gralskönig Amfortas, so äußert sich Wagner, sei sein Tristan des dritten Akts in unendlicher Steigerung.⁹⁵ Tristan wolle die Welt überwinden um von Liebe überwunden zu sein, wohingegen der Gralskönig Welt und Liebe zu überwinden suche.⁹⁶ Seine Abneigung gegen das eigene Erdendasein grenzt an Abscheu. Die Todessehnsucht ist eins der ausgeprägtesten Charakteristika des Amfortas, die sich unter anderem darin äußert, dass er sich die Tatsachen dergestalt zurecht zu biegen bemüht ist, dass sie seinen Wünschen entsprechen: selbst im reinen Toren der Prophezeiung möchte er den Tod erkennen.

War der Selbstmord zu Wolframs Zeit noch völlig verpönt, wandelt er sich im Laufe der Jahrhunderte zu einer Tat, die der Einzelne individuell zu verantworten hat; dennoch sind allein die Bezeichnungen dafür bis heute entweder tabuisierend, euphemistisch oder verurteilend.⁹⁷ Auffallenderweise wird die Freiheit zum Suizid von führenden Köpfen der letzten Epochen entweder als Grundrecht des Menschen oder zumindest als probates Mittel zur eigenständigen Beendigung unerträglicher Leiden verteidigt. „Der Selbstmörder aus physischen und psychischen Leiden ist kein Selbstmörder; er ist nur ein an Krankheit Gestorbener“⁹⁸, befindet Georg Büchner. Auch Amfortas ist ein solcher zum Selbstmord Getriebener, dessen körperliche Qual und Melancholie einander bedingen und aufschaukeln, sodass es für ihn keinen anderen Ausweg mehr zu geben scheint.

Sein erster Auftritt zeigt ihn als Gezeichneten, der das Ende der von Schmerz und Schlaflosigkeit dominierten Nacht begrüßt. Auch Fausts Selbstmordgedanken kulminieren vor Ostern und sein Ausspruch „allein mir fehlt der Glaube“⁹⁹ könnte auch aus Amfortas' Mund stammen, der sich als „einz'ger Sünder unter allen“¹⁰⁰ fühlt. Er spürt genau, dass seine Disposition zur geschlechtlichen Liebe nur mit ihm zusammen aber nicht allein sterben kann.¹⁰¹ Daher beschließt er, was Montesquieu ausdrücklich billigt, nämlich den fünften Akt

⁹⁵ Vgl. Csampai, Attila/Holland, Dietmar (Hg.): *Richard Wagner. Parsifal. Texte-Materialien-Kommentare*. Reinbek 1974. S. 203.

⁹⁶ Vgl. Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott*. S. 217.

⁹⁷ Vgl. Strohmeyer, Armin: *Der Freitod*. S. 9.

⁹⁸ Büchner, Georg: *Über den Selbstmord*. In: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Knapp, Gerhard P. München 1986. S. 203/204.

⁹⁹ Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust*. Erster Teil. Nacht. Aus: *Werke*. Hamburger Ausgabe, Bd. 3. München 1981. V. 765.

¹⁰⁰ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

¹⁰¹ Auch Schopenhauer spricht vom Selbstmord als einem Phänomen das auftritt, wenn die Sehnsucht des Willens der Gattung die Grenzen des Erträglichen überschreitet. (Vgl. Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig 1859. S. 523 ff.).

seiner persönlichen Tragödie zu schließen, wann und wo es ihm beliebt. Unter der Vielzahl berühmter realer oder fiktiver Selbstmörder befindet sich ein Protagonist Klaus Manns in einer Situation, die der des Gralskönigs nicht unähnlich ist: „Solange die Atome meines Leibes aneinanderhalten, werden sie dir zustreben. Aber ich löse den Bann, der sie hält, ich löse ihn eigenmächtig. Ich löse, ich steige. Mag sein, daß ich wieder gebunden werde, aber nie wieder in diese Form.“¹⁰² Der hier anklingende Gedanke der Auflösung hat für Tristan größere Bedeutung als für den Gralskönig, spielt aber auch im *Parsifal* eine Rolle. Ersehnt Held Tristan die Rückkehr zur Mutter und letztlich die Einswerdung mit dem All, ist sich Amfortas dessen bewusst, dass er die Heimkehr zu Gott erstreben sollte. Aber insgeheim schmachtet er - wie Parsifal in seiner Retrospektive im zweiten Aufzug erkennt - nach dem Quell der Verdammnis, nach der Liebe, nach einem Leben ohne repressive, widernatürliche Gesetze. Da ihm die Gralsgesellschaft dieses Leben nie geben kann, andererseits keine Möglichkeit besteht, ihr den Rücken zu kehren, tritt Amfortas die Flucht nach vorn an: den Tod begehrt Amfortas „in wütendem Trotze“¹⁰³.

„Freitod! Wer hat zuerstmals dich erfunden? Ein Göttersohn ins Sklavenjoch gebunden; Der als geholt durch des Tyrannen Boten, Die Ketten schlug ins Antlitz dem Despoten.“¹⁰⁴ Diese letzten Verse scheinen exakt die auf Monsalvat herrschenden Zustände zu beschreiben, als Amfortas sein Joch endgültig abzuschütteln entschlossen ist, sich von den lästigen Rittern nichts mehr befehlen lassen will und krönend seinem Vater das Leben nimmt. Sowohl Titurel als auch die Gralsritter zeigen sich gegenüber Amfortas' Dilemma völlig verständnislos; das Einzige worum es ihnen geht, ist die Enthüllung des Grals um jeden Preis, zur Sicherung der eigenen Existenz. Das Mitleiden mit anderen Kreaturen und sei es ihrer aller König wird gerade nicht praktiziert. Schon Klingsor traf diese arrogante Ablehnung; der Gralshüter stieß ihn einst „verachtungsvoll“¹⁰⁵ von sich.

Auch die teilweise hochoerotischen Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht weisen wie nicht anders zu erwarten deutliche Parallelen auf: so ist in der 24. Nacht von einem König die Rede, der sich mit Worten vorstellt, die frappant an Wolframs und Wagners hierin ähnliche Konzeption des Amfortas als melancholische, siechende Figur erinnert: „Ich bin stets traurig und wehmütig, kann nicht aufstehen, mich nicht hinsetzen und nicht schlafen.“¹⁰⁶ In der 140. Nacht hören wir von einem Mann, der von sich behauptet, Gott hätte ihn die Frauen verabscheuen gelehrt; als er aber einer hinreißenden Schönheit begegnet, ist es um ihn

¹⁰² Mann, Klaus: *Treffpunkt im Unendlichen*. Reinbek 1992. S. 179.

¹⁰³ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

¹⁰⁴ Wagner, Christian: *Freitod*. In: *Blühender Kirschbaum. Gedichte*. Kirchheim/Teck 1995. S. 102.

¹⁰⁵ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

¹⁰⁶ Ott, Claudia (Übers.): *Tausendundeine Nacht*. S. 91.

geschehen – Vorkommnisse, deren Analogie zu Amfortas' Schicksal nicht extra betont werden muss. Ali Ibn Bakkar schließlich äußert sich in Worten, die nahezu identisch sind mit jenen des Amfortas: „In meiner Lage gibt es nichts Erstrebenswerteres als den Tod. Nur bei ihm finde ich Ruhe vor meinem Leiden und einen Weg aus den Qualen, die ich ertragen muss.“¹⁰⁷ Als ihn seine Pein fast völlig zu Boden gedrückt hat, wirft er endgültig alles hin und gesteht: „Wäre ich nicht ein gottesfürchtiger Mensch, dann würde ich jetzt Hand an mich selber legen.“¹⁰⁸ Ist das auch der Grund, der den Gralskönig davon abhält, sich selbst zu töten? „Williger nähm' ich von euch den Tod, der Sünde mildeste Sühne!“¹⁰⁹, ruft er seinen Rittern zu und dies ist nicht die erste dahingehende leidenschaftliche Bitte.

Wird die Melancholie im 17. Jahrhundert als chronische Krankheit betrachtet, so verliert sie vom 18. zum 19. ihre dominante Stellung in der Medizin, die sich jetzt verstärkt der weiblich konnotierten Hysterie und Depression zuwendet. Noch immer wird die Melancholie jedoch als männliches Leiden klassifiziert, das mit einer Hassliebe zu Herrschaft und deren Ausübung einhergeht. Der patriarchalen Ordnung steht der Melancholiker gespalten gegenüber, was wiederum die Macht des Geschlechterdiskurses demonstriert.¹¹⁰ So stellen sowohl Amfortas als auch Tristan ihr Leiden an traditionellen Identitätsmodellen zur Schau.

Man könnte Amfortas auch als Abbild der Menschheit betrachten, die, der Liebe des Heilands teilhaftig, diese abwies. Denn das Amt des Gralskönigs ist für ihn keine Ehre, kein Quell der Freude; vielmehr empfindet er es als „Höllenpein, zu diesem Amt - verdammt zu sein! -“¹¹¹

„Amfortas hat Schopenhauer gelesen“¹¹² und könne das Walten des Weltenwillens nicht ertragen; Negation ist das Einzige, was er ihm entgegen zu setzen habe. Seine Wunde sei nichts anderes als das Leiden am Sein. Amfortas erscheint in dieser Interpretation als Nihilist; eine Pose, in der er sich zwar bisweilen gefällt, die jedoch nicht so konsequent vertreten wird, dass er als ein solcher klassifiziert werden könnte, da er nicht aus freien Stücken zu dieser Haltung fand, sondern angesichts der Ausweglosigkeit seiner Situation diese Rolle anzunehmen gezwungen ist.

„Nein! – Nicht mehr! – Ha! – Schon fühl ich den Tod mich umnachten,
und noch einmal soll[t'] ich ins Leben zurück? Wahnsinnige! Wer will mich noch

¹⁰⁷ Ott, Claudia (Übers.): *Tausendundeine Nacht*. S. 447.

¹⁰⁸ Ott, Claudia (Übers.): *Tausendundeine Nacht*. S. 487.

¹⁰⁹ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

¹¹⁰ Vgl. Forster, Edgar J.: *Melancholie und Männlichkeit. Über männliche Leidensgeschichten*. S. 69 – 90. In: Angerer, Marie-Luise (Hg.): *The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten*. Wien 1995.

¹¹¹ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

¹¹² Mayer, Hans: *Richard Wagner*. Hg. v. Wolfgang Hofer. Frankfurt/Main 1998. S. 205.

zwingen zu leben? Könnt ihr doch Tod mir nur geben! [...] Das mich vergiftet, hier fließt mein Blut. [...] Tötet den Sünder mit seiner Qual, von selbst dann leuchtet euch wohl der Gral!“¹¹³

Wider sich selbst wütende Selbstgerechtigkeit¹¹⁴ bringt Amfortas ebenso zum Ausdruck wie gegen die Ritter gerichtete, denen er seinerseits nicht das allermeiste Verständnis entgegen bringt; die er ganz im Gegenteil am Ende schier verachtet in ihrer ängstlichen Sorge, mit der sie sich ans Leben klammern. Ein defizitäres Dasein unter diesen, denen selbiges noch so viel wert ist, gibt dem König nichts mehr.¹¹⁵ Durch den Ausschluss jeglicher Sexualität und die Aufstellung starrer Dogmen hat sich die Gralsgesellschaft ein Netz gesponnen, in dem sie sich notwendig selbst verfangen muss.

Jedes Laster hat ein Glücksversprechen, das von keinem gehalten wird, und sein ganzer Reiz besteht hauptsächlich aus dem Gefühl, dass es ein Laster ist.¹¹⁶ Diese Äußerung Hermann Bahrs trifft auf Amfortas ebenso wie auf seine Ritter zu, die vom Reiche Klingsors samt seinen attraktiven Bewohnerinnen unwiderstehlich angezogen werden.¹¹⁷ Der König nimmt partiell bereits die Geisteshaltung der Dandys des Fin-de-siècle vorweg; wie die Helden Charles Baudelaires oder Oscar Wildes ist er des Lebens überdrüssig und begegnet der Versuchung gemäß dem Motto, dass der einzige Weg mit ihr fertig zu werden der ist, ihr zu erliegen. „Die unbewältigte und verdrängte Weiblichkeit und Sinnlichkeit im Manne selbst sind das Thema, der Frauenleib leiht ihm bloß eine schöne äußere Hülle.“¹¹⁸ Diese Aussage gilt für Amfortas ebenso wie für seinen Schöpfer, wobei eine völlige Gleichsetzung der Figur mit dem Erschaffer nicht diskutabel ist. Die männliche Selbstexklusion aus dem Reich des Eros, die so vielen Geschichten über die Verderben bringende Wirkung der Frau zugrunde liegt oder aber daraus resultiert, steht auch mit Wagner selbst in Zusammenhang und ist womöglich durch die Angst bedingt, sich durch das Scheitern vor einer so jungen Frau wie Judith Gautier der Lächerlichkeit preis zu geben. „Was sich hinter der Imagination des weiblichen Rätselwesens und der Femme fatale verbirgt, ist die unbegriffene Macht der

¹¹³ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

¹¹⁴ Vgl. Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott*. S. 217.

¹¹⁵ Das willige Leiden, das der späte Schopenhauer fordert, praktiziert Amfortas nicht, wobei dies nicht der einzige Aspekt ist, der beweist, dass Wagner nicht an einer sklavischen Umsetzung des philosophischen Gedankenguts gelegen ist.

¹¹⁶ Vgl. Asholt, Wolfgang (Hg.): *Fin de siècle*. Stuttgart 1993. S. 176 ff.

¹¹⁷ So formuliert auch Perschmann ganz im Sinne Wagners, dass Amfortas „seine Widerstandskraft gegenüber der Faszination des Vergänglichen, wenn es sich triebentflammend in den Reiz der Weibeschönheit kleidet“ (Perschmann, Wolfgang: *Richard Wagner's „Parsifal“*. *Schwanenschuß – Wissenskuß – glühende Befreiung*. S. 7) überschätzt. Wie Reinhardt (Reinhardt, Heinrich: *Parsifal. Studie zur Erfassung des Problemhorizonts von Richard Wagners letztem Drama*. S. 15 ff.) von fehlgeleiteter Missionseifer zu sprechen ist angesichts der Tatsache, dass Parsifal die Heidin später tatsächlich missioniert, kaum angebracht.

¹¹⁸ Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*. Stuttgart 1990. S. 50.

Sinnlichkeit, die den Mann deshalb als Schicksal ereilt, weil er sich von ihr abwendet.“¹¹⁹ Dazu kommt der medizinische Diskurs dieser Zeit: „physicians often indicated that varying types of mental diseases were due to excesses in drinking and sex.“¹²⁰

Im Prosa-Entwurf lehnt sich der Tondichter hinsichtlich der verwundeten Körperpartie noch an die mittelalterliche Dichtung an und bescheinigt Amfortas eine Verletzung am Schenkel – „das heißt wohl: an den Genitalien.“¹²¹ Wunde und Waffe haften im *Parzivâl* eine deutliche Phallus-Symbolik an, der Wagner in seiner Endfassung ausweicht. Im Genre des geistlichen Minnedramas existieren Stücke, in denen eine weibliche Figur auftritt, die ihre Lanze in Christi Seitenwunde stößt. Interessant ist, dass Wagners Version Anklänge an diese Dramen aufweist, da eine Frau die Verwundung des Königs durch ihr Handeln erst ermöglicht: „ein furchtbar schönes Weib hat ihn entzückt: in seinen Armen liegt er trunken, der Speer ist ihm entsunken. [...] doch eine Wunde brannt’ ihm in der Seite: die Wunde ist’s, die nie sich schließen will.“¹²² Diese Wendung wiederholt Gurnemanz noch einmal, um auch den schwerfälligsten Zuschauer auf die wahre Natur dieser Wunde aufmerksam zu machen – die Infizierung mit dem Virus der geschlechtlichen Liebe:

„Nicht die Wunde ist es. Fließe ihr Blut in Strömen dahin! Hier! Hier im Herzen der Brand! Das Sehnen, das furchtbare Sehnen, das alle Sinne mir faßt und zwingt! Oh! – Qual der Liebe! – Wie alles schauert, bebt und zuckt in sündigem Verlangen! [...] Erlösungswonne, göttlich mild, durchzittert weithin alle Seelen; nur hier, im Herzen will die Qual nicht weichen.“¹²³

So erlebt der Titelheld die Verführung des Amfortas detailgetreu nach und bestätigt dadurch die Information des Alten. Die Waffe wandelt Wagner in den Speer des Longinus, wodurch er ihr den Stellenwert einer Reliquie verleiht. Darüber hinaus fungiert sie als Herrschaftszeichen. Die Wunde hat für den Gralskönig einen Verlust an Männlichkeit zur Folge, was ihn in unmittelbare Nähe zu seinem Antagonisten rückt. Aufgrund eigener Verfehlung leidet er inmitten Schuldloser und anders als Christus will er nicht die Menschheit, sondern einzig sich selbst erlösen; es ist also auf keinen Fall verfehlt, von einer Art perverser Christuswunde zu sprechen.¹²⁴ Dass Wagner wohl eine Parallele zwischen Amfortas’ und Christi Verletzung intendiert, da sich das Liebesmahlthema und das

¹¹⁹ Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*. S. 99.

¹²⁰ Hekma, Gert: „A Female Soul in a Male Body”: *Sexual Inversion as Gender Inversion in Nineteenth-Century Sexology*. S. 214. In: Herdt, Gilbert (Hg.): *Third Sex, Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*. S. 213 – 240.

¹²¹ Müller, Ulrich: *Richard Wagner. Mittler zwischen Zeiten*. S. 77.

¹²² Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

¹²³ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

¹²⁴ Vgl. Kienzle, Ulrike: *Das Weltüberwindungswerk. Wagners Parsifal*. S. 138.

Leidensmotiv des Gralskönigs überlappen, ist in der älteren Forschung häufig zu lesen.¹²⁵ Es ist allerdings auch denkbar, dass dadurch eher Reflexionsprozesse im Zuschauer in Gang gesetzt werden sollen, die das Verhältnis zwischen jenen beiden zum Thema haben, ohne dem Publikum eine vorgefertigte Interpretation aufzwingen zu wollen. „An heiligster Stelle“¹²⁶ befindet sich laut Amfortas die Wunde; eine Aussage von verdächtiger Ambiguität. Sogar sein Beten bezeichnet Wagner qua Gurnemanz als brünstig und es ist wohl kein Zufall, wenn gerade hinsichtlich dieses die Sinnenlust genossen habenden Königs Formulierungen gewählt werden, deren Konnotat sexuell gefärbt ist. Ironie des Schicksals wird es nicht sein, dass der König für seine grausame Kriegsführung gegen Klingsor, die nicht der vom Gralsgesetz vorgeschriebenen Handlungsweise, welche Gewaltverzicht postuliert, entspricht, in einer Art und Weise bestraft wird, die die Kastration des Zauberers spiegelnd wiederholt. Der gekränkte Gnadenreiche, wie ihn Amfortas selbst bezeichnet, beliebte genau diese Tortur für seinen ungetreuen Knecht auszusuchen. Deutungen, die Amfortas zu jenem ersten Sünder Adam in Bezug setzen, rücken eine Analogie ins Zentrum, die absolut berechtigt ist. Damit wäre ein weiterer, wenn auch loser Zusammenhang mit Wolfram gefunden, der ebenfalls auf diesen rekurriert und von dessen Verführbarkeit durch die Frau berichten lässt.

„Heil, entsündigt und entsühnt“¹²⁷ soll Amfortas nach Parsifals Erlösungstat sein. Er ist es, der dem Tannhäuser ähnelt, denn wie wider alle Erwartungen der Stab des Papstes noch einmal ergrünte, so entfließt dem Gralsspeer heiliges Blut – ein eben solches Wunder und direkt bezogen auf den Gralskönig, dessen Gedanken beständig in Bildern des Sanguinischen kreisen. Seine Aufforderung an die Ritter, ihre Schwerter ganz tief – bis zum Heft – da hinein zu tauchen, wo das Blut entströmt, weist deutliche sexuelle Anspielungen auf: nichts ist älter als das Analogon Phallus – Schwert, das Amfortas hier bemüht, um wenigstens als passiver Teilnehmer an einem letzten Geschlechtsakt zu sterben, wenn ihm schon kein Leben als Aktiver gestattet sein soll. Anklänge an die Vergewaltigung der Frau geben der Szene einen unangenehmen Beigeschmack; zumal sie in erster Linie an die männliche Phantasie der diese Gewaltanwendung ersennenden Frau erinnert. Da mag Wagner durchaus die entsprechenden Passagen Wolframs im Kopf gehabt haben, in denen geschildert wird, wie das Eisen in die Wunde hinein muss, da bloßes Auflegen nicht mehr ausreicht. Was er daraus gemacht hat, ist allerdings wie so oft eine den Charakter der Vorlage verändernde Geschichte: vom Saturn und

¹²⁵ Auch Jakob Böhm's Gottesbild besteht aus Vater und Sohn, wobei Ersterer als männliches Element und Letzterer als weibliches gesehen wird (Vgl. Wedekind-Schwertner, Barbara: „*Daß ich eins und doppelt bin.*“ *Studien zur Androgynie unter besonderer Berücksichtigung Thomas Manns.* S. 223 ff.). Vor dem Vater Titulrel scheitert der Sohn, dessen Parallelität zur weiblichen Misere noch näher erläutert wird.

¹²⁶ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

¹²⁷ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

den Auswirkungen seiner Laufbahn ist hier nicht mehr die Rede; die Eiseskälte ist ins Metaphorische gewandelt. Im Rahmen der Taufe Feirefiz' werden dem Wasser zahlreiche positive Eigenschaften zugesprochen; Wagner verleiht dem Blut den Nimbus einer außergewöhnlichen Flüssigkeit. Die Fragen der Geschlechtlichkeit und des Glaubens sind für Amfortas beide mit vergossenem Blut durchsetzt. Inspirierend könnte hier Wolframs blutende Lanze gewirkt haben. Aus der Erlösungsszene des mittelalterlichen Kollegen übernimmt er wenig; das einzige Zugeständnis hinsichtlich der Verbesserung der optischen Erscheinung des Gralskönigs ist das Aufleuchten seines Gesichts in „heiliger Entzückung“¹²⁸; alles andere wäre wohl zuviel des Wunderbaren und würde zudem eine gewisse Inkongruenz bedingen, da auch von Titurels Aussehen nicht wie bei Wolfram berichtet wird, dass er der schönste alte Mann auf Erden sei. Der gesamte Komplex männlicher Schönheit ist im *Parsifal* auf eine einmalige Erwähnung des blühenden Erscheinungsbildes des Titelhelden beschränkt; diese Entwicklung spiegelt sich auch in dem Stellenwert, den man der Mode zumisst, wider: ist an einer Kostümierung wie der Karnahkarnanz' zu Wolframs Zeiten noch nichts Lächerliches, wäre eine solche Figur im 19. Jahrhundert höchstens als Spaßmacher vorstellbar. Die Männer, denen im Mittelalter noch rockähnliche Beinkleider verschiedener Längen gestattet sind, befinden sich wenige Jahrhunderte später bereits in ihren Möglichkeiten extrem eingeschränkt: schwarze Anzüge in geringen Variationen sind nun Vorschrift, während sich die Damen anlässlich diverser gesellschaftlicher Ereignisse nach wie vor wie Pfauen herausputzen sollen, was zur Zementierung der Geschlechteropposition nicht wenig beiträgt.

Der Konnex Clinschor-Amfortas ist nicht so eng wie der zwischen Wagners Nachfolgefiguren, denen die Handlungen, die aufgrund unterdrückter sexueller Gelüste ausgeführt werden, das Genick brechen; wobei Klingsor, radikal aber konsequent, für eine der Optionen votiert, wohingegen Amfortas von Macht und Liebe nicht lassen kann und fatal an Wotan erinnert, den Gott, den die eigenen amourösen und politischen Verstrickungen und Verquickungen letztendlich zu Fall bringen. Am Ende seines langen Monologs im ersten Aufzug wünscht sich der Gralskönig trotz allem das Unmögliche: Er möge die Wunde schließen und ihn heilig sterben lassen. Dass diese Chance für immer vertan ist, kümmert ihn in diesem Moment nicht. Das letzte Wort führt außerdem in eine ganz andere Richtung: rein will er Ihm gesunden und so steht doch das Leben noch vor dem Tod – selbst wenn man diese Worte dahingehend interpretiert, dass sie auf das himmlisch-paradiesische Dasein bezogen sind. Amfortas weigert sich, den Zwängen zu gehorchen, die ihn an ein Schicksal fesseln, das

¹²⁸ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

ihm nicht liegt; wenn er weder als erneut Reiner noch als glücklich dem Irdischen Hingegebener leben darf, zieht er den Tod einer nicht endenden Qual vor.

Auch zu Prometheus bestehen Parallelen, die schon im mittelalterlichen Gralskönig angelegt sind: seine scheinbare Hybris, dem Göttlichen die Stirn zu bieten im Rahmen des Versuchs einer Durchsetzung des eigenen freien Willens. Wie zur Strafe wird Amfortas in eine ohnmächtige Position katapultiert, die der einer Frau ähnelt und womöglich ist dies auch einer der Gründe für Amfortas' Verhalten Kundry gegenüber, in der er ein leidendes Geschöpf erkennt. Seine Verärgerung über Gawans nicht von ihm offiziell genehmigte Abreise ist bereits angesprochen worden; Amfortas begründet diese zwar mit der Sorge um sein Heil – wenn sogar er, der König der Ritter, in die Netze Klingsors fiel, wie sollte dann nicht jeder andere ebenso erliegen – und die Missachtung der Gralsgebote, meint damit aber eher seine eigenen Wünsche und Gesetze, die er von Gawan mit Füßen getreten sieht. Amfortas fürchtet, zusätzlich auch noch einen eklatanten Autoritätsverlust hinnehmen zu müssen – wo er doch bislang stets seinen Willen durchzusetzen gewohnt war und niemand es vermochte, ihm irgendetwas zu verwehren, wie Gurnemanz nicht ohne kritischen Unterton berichtet. Dazu gehört sein Kriegszug gegen Klingsor, den er mit fanatischer Leidenschaft geführt zu haben scheint, die Gurnemanz deutlich missfällt, da er jeglichen Fundamentalismus ablehnt. Man gewinnt den Eindruck, Amfortas sei von Beginn an in emotional aufwühlendem Verhältnis zu diesem Zauberer gestanden, dessen wahre Natur nicht gerade transparent ist: wollte sich der Gralskönig, seiner Schwäche bewusst, das Übel aus diesem Grund so dringend vom Halse schaffen? Ging es ihm darum, die Verlockungen, die schon so viele Ritter gewannen, mit eigenen Augen zu sehen und die eigene Standhaftigkeit auf den Prüfstand zu stellen? Dass er aus rein altruistischen Motiven dem Treiben des Bösen ein Ende bereiten wollte, mag man angesichts seiner sonst so ausgeprägten Egozentriertheit nicht ganz glauben. Die eigenen Qualen haben ihn jedoch in gewisser Weise für die Pein und das Unglück anderer sensibilisiert. Derartige Assoziationen werden durch die exzessive Beschwörung des Blutverlusts noch verstärkt; so beschreibt Amfortas selbst die grausame Folter, die ihm die Enthüllung des Grals beschert, unter Zuhilfenahme einer ausgeprägten Flutmetaphorik:

„Des eignen sündigen Blutes Gewell' in wahnsinniger Flucht muß mir zurück dann fließen, in die Welt der Sündensucht mit wilder Scheu sich ergießen; von neuem sprengt es das Tor, daraus es nun strömt hervor [...] das heiße Sündenblut entquillt, ewig erneut aus des Sehnsens Quelle, das, ach, keine Büßung je mir stillt!“¹²⁹

¹²⁹ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

Das strömende Blut der Wunde erinnert zwar an die Menstruation; daraus sofort Neid auf die weibliche Fruchtbarkeit herauslesen zu wollen, grenzt jedoch ans Spekulative. Unterstrichen wird aber in jedem Fall die Ähnlichkeit zwischen der Situation des Gralskönigs und der Kundrys, die sich in verzweifelten Momenten ebenfalls unrettbar sieht. Die Flut, die den Damm immer wieder bricht, wird nur durch den Gral ausgelöst – Amfortas' also maßgeschneiderter Fluch gleicht tatsächlich jenem der Frauenfigur, die eine Verfehlung bitter zu büßen hat. Der Gott des *Parsifal* ist ein Rächer, der genau weiß, welche Strafmaßnahmen adäquat sind und Zuwiderhandlungen rigoros ahndet. Kein Wunder, dass Titurel diese Art des göttlichen Wirkens voll unterstützt: „Du büß im Dienste deine Schuld!“¹³⁰, befiehlt er voller Rücksichtslosigkeit seinem Sohn. Individuelle geschlechtliche Mehrdeutigkeiten sind dem Alten offenbar ein Dorn im Auge. Anders als Wolfram erhellt Wagner die Reproduktionsmechanismen der Gralsritterschaft kaum und von einer Schwester oder Mutter des Königs ist nie die Rede – sie sind ohne Bedeutung in dieser Welt, in der allein die Männer den Kampf um die Macht führen. Nur dem Reinen ist es laut Gurnemanz vergönnt, sich der Gralsritterschaft anzuschließen. Amfortas fühlt als Einziger, dass dieser Ausschluss alles Weiblichen nicht das Nonplusultra sein kann, als das es von seinem Vater und den Gesetzen des Grals präsentiert wird.¹³¹ Seine Titulierung Kundrys als „rastlos scheue Magd“¹³² deutet bereits hin auf seine Affinität zur Frau; dass er sie als scheu bezeichnet lässt vermuten, dass er ihre Unnahbarkeit bedauert und eine Einbindung als durchaus erstrebenswert betrachtet. Anders als die Knappen und Ritter spricht er sie namentlich an und legt eine Offenheit an den Tag, die seinen misogynen Untergebenen suspekt sein muss. Andererseits steht zur Diskussion, ob er nicht eben jene Aufteilung der Frauen in zwei Gruppen vornimmt, die so typisch ist für den Zeitgeist dieser Epoche: die Klassifizierung als ungefährliche, entsexualisierte Frau, wie sie die Kundry des ersten und dritten Aufzugs verkörpert, oder als sirenenhafte *Femme fatale*, die das Erscheinungsbild der einzigen weiblichen Hauptfigur im zweiten Aufzug prägt. Nicht verwunderlich ist es, dass Amfortas in den Augen der Kundry des zweiten Aufzugs kein Mitleid verdient; jegliche positive Eigenschaft spricht sie dem

¹³⁰ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

¹³¹ Eine Vielzahl archaischer Erlösungsmythen beinhaltet den Wunsch nach Aufhebung der Entzweiung der Geschlechter (Vgl. Raehs, Andrea: *Zur Ikonographie des Hermaphroditen*. S. 15.), den auch Amfortas kennt und den Wagner im zweiten Aufzug seines *Tristan* zu veranschaulichen versucht, wenn sich der Held und die Dame füreinander ent-scheiden. Bringt man den Gral mit Novalis' alchemistischer Vorstellung vom Stein der Weisen in Verbindung, der unter anderem die *coincidentia oppositorum* versinnbildlicht (Vgl. Wedekind-Schwertner, Barbara: „*Daß ich eins und doppelt bin.*“ *Studien zur Androgynie unter besonderer Berücksichtigung Thomas Manns*. S. 278.), so verstärkt sich der Eindruck, dass der Gralskönig seine androgyne Bestimmung zwar ansatzweise umzusetzen versucht, dabei aber straucheln muss. Keinesfalls liegt es in Wagners Absicht, das Konzept der Androgynie als illusionäre Totalität zu entlarven; vielmehr präferiert er den Verzicht auf jegliche Art der Geschlechtlichkeit.

¹³² Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

Schwachen und von ihr Verachteten ab, dem sie im ersten Aufzug aber ein heilsames Medikament beschafft.

Manchesmal entsteht der Eindruck, Amfortas fühle sich verfolgt, leide an der Wahnvorstellung, gegen ihn sei eine Verschwörung im Gange, angezettelt von seinem eigenen Vater, der die Gralsritter sowie seinen langjährigen Freund Gurnemanz einspannt. Ist diese Befürchtung am Ende sogar berechtigt? Sein Misstrauen, als ihm Gurnemanz das Gefäß reicht, das die von Kundry gewonnene Arznei beinhaltet, spricht Bände: lange betrachtet er ihn und stellt mehrere Fragen hinsichtlich dessen Herkunftsort und Überbringer, da er dem Alten offenbar nicht so ganz traut. Als er aber erfährt, dass das Medikament von Kundry beschafft wurde, sind Zögern und Zweifeln wie weggewischt: „Wohlan! Den Balsam nun versuch ich noch; es sei aus Dank für deine Treue!“¹³³ Amfortas vertraut der Frau – eine fast ungeheuerliche Einstellung, die seinen Sonderstatus in einer Gesellschaft, in der es Usus ist, weiblichen Wesen von vornherein mit Vorbehalt und oder Verachtung zu begegnen, nur noch zementiert. Als er von Kundry schroff zum Bade fortgeschickt wird, gehorcht er ohne ein weiteres Wort. Dieses Verhalten muss er nicht bereuen: von den Knappen erfahren wir, dass ihn das Wasser des Sees erfrischt und der Balsam Kundrys eine Linderung erbrachte. Darüber hinaus spricht Amfortas wie bereits erwähnt die Frau namentlich an und sagt ihr Dank, wohingegen sich Gurnemanz nicht bedankt, sondern – wie nicht anders zu erwarten – erst einmal mit einer Anzahl Fragen aufwartet, was eine gewisse Skepsis vermuten lässt. Selbige legen die Knappen in potenziertem Ausmaß an den Tag, wenn sie Kundry verdächtigen, den Zustand des Gralskönigs durch ihren „Zaubersaft“¹³⁴ vollends zu ruinieren. Diese Formulierung – ebenso wie die schon erwähnte Bezeichnung ihres Pferds als teuflische Kreatur – rückt Kundry in gefährliche Nähe zur Hexerei; eine der klassischen Methoden zur Diffamierung gefürchteter Frauen.

Am Mahl im ersten Aufzug nimmt der König nicht teil; seine Verklärung gelingt nur durch das Gebet und den Gruß des Herrn; anschließend ist er seinen Leiden wieder ausgeliefert. Möchte Wagner dadurch andeuten, dass Amfortas' einzige Rettung in der demütigen Buße und Hingabe an Gott liegt? Damit würde er sich am mittelalterlichen Gralkönigsvorbild orientieren, dessen folgende Kämpfe allein Gott zu Ehren bestritten werden sollen. Im dritten Aufzug jedoch will sich Amfortas gar nicht mehr dazu bewegen lassen, den Gral zu enthüllen: „Kein Flehn, kein Elend seiner Ritterschaft bewog ihn mehr, des heil'gen Amts zu walten.“¹³⁵, wirft ihm Gurnemanz empört vor. Diese Verschlimmerung der Situation

¹³³ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

¹³⁴ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

¹³⁵ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

ist auch bei Wolfram zu spüren, der ein Wagner offenbar beeindruckendes Detail zur Sprache bringt: das Zusammenkneifen der Augen über vier Tage hinweg, um den Gral nicht sehen zu müssen und auf diese Weise das Ende zu erzwingen.¹³⁶ Da der Gral im *Parsifal* aber der Enthüllung bedarf, die niemand außer dem König vorzunehmen erlaubt ist, kann Wagner die Szene in bekannter Weise umgestalten. Anlässlich der Totenfeier Titurels ist Amfortas bereit, eine letzte Ausnahme zu machen: „des lang versäumten Amtes noch einmal heut zu walten – zur Heiligung des hehren Vaters, der seines Sohnes Schuld erlag, die der nun also büßen will – , gelobt’ Amfortas uns.“¹³⁷ Vom Blut des Erlösers erhofft er sich die einzige Gnade, die er noch kennt, den Tod. Ruhe im Tod ersehnt der Gralskönig vor allem anderen, da er an seine Rettung endgültig nicht mehr glaubt. Gegen seine Disposition kann er nicht länger ankämpfen; der König wird zerrieben zwischen den für ihn unerfüllbaren Anforderungen und seinen eigenen innersten Inklinationen, sodass nur ein Weg offen bleibt: „Die schreckliche Wunde, das Gift, ersterbe, das es zernagt, erstarre das Herz!“¹³⁸ Amfortas fehlt die Kraft für eine Fortführung des blutigen Kampfes zwischen Pflicht und Neigung.

2.1.2.1.5.2 Das misogyne Kollektiv der Gralsritterschaft

Respekt und Achtung lassen die Knappen im Umgang mit Kundry schmerzlich vermissen. Das manifestiert sich bereits in dem Gespräch, das Kundrys Auftritt begleitet beziehungsweise diesem unmittelbar vorausgeht: ihr Pferd ist anders als bei Wolfram, der uns ein lediglich hässliches Maultier schildert, eine „Teufelsmähre“¹³⁹ und wird despektierlich mit der Reiterin in eins gesetzt, wobei dies ausgerechnet den Knappen zukommt, deren Männlichkeit nur Verkleidung ist. Das Phänomen des Rollentauschs ist eines der ältesten theatralischen Mittel. So genannte Hosenrollen haben noch bei Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss Konjunktur, nachdem sie bereits Jahrhunderte zuvor das Publikum verwirrten und entzückten. Gern sind die so dargestellten Herren noch halbe Kinder und so verhält es sich auch bezüglich dieser beiden Knappen, die laut Regiebemerkung „von zartem Jünglingsalter“¹⁴⁰ sind. Die Geschlechterdifferenzen werden zwar nicht ausgelöscht, aber zumindest durch Verwischung oder Verschiebung der Grenzen und Entfaltung neuer Möglichkeiten in Frage gestellt, wobei die (homo)erotische Komponente in den traditionellen Hosenrollen viel stärker betont wird, als es im *Parsifal* der Fall ist, in dem die Knappen keine

¹³⁶ Vgl. Wolfram von Eschenbach, *Parzival*: 788, 23.

¹³⁷ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

¹³⁸ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

¹³⁹ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

¹⁴⁰ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

tragenden Figuren sind. Ein Alt und ein Sopran spielen sich den Ball zu und bezeichnen Kundry als wild, ihr Pferd als teuflisch, wodurch die Geschlechteropposition teilweise verschwindet, da es ja weibliche Stimmen in ebensolchen Körpern sind, die die andere Frau bewerten. Somit wird Kundry quasi doppelt kritisiert und von beiden Geschlechtern als befremdlich klassifiziert.¹⁴¹ Den ersten direkten verbalen Angriff auf die am Boden liegende Frau führt jedoch bezeichnenderweise ein Tenor, hinter dessen Rollenbezeichnung *Dritter Knappe* noch explizit in Klammern der Hinweis auf seine vollgültige Virilität steht: bei ihm handelt es sich expressis verbis um einen jungen Mann und als solcher hat er scheinbar noch mehr als die jugendlichen Knappen das Recht, Frauen zu degradieren: „He! Du da! Was liegst du dort wie ein wildes Tier?“¹⁴², so ruft er Kundry an, von deren Unschuld er sich auf keinen Fall überzeugen lassen will; vielmehr bemüht er sich, Gurnemanz zu beweisen, dass sie die anwesenden Männer hasse, was er an ihrer Mimik abzulesen vermeint. Er ist es auch, der ihr als Erster die Schuld an jenen Katastrophen, die über die Ritter hereinbrachen, in die Schuhe zu schieben versucht und schließlich sogar vorschlägt, sie nach dem verlorenen Speer auszusenden. Sarkastischer Humor macht das Gegenüber klein und wie noch im 21. Jahrhundert die Spitzen gegen weibliche Personen im Machohumor den Zweck erfüllen, die Frau zum Schweigen zu bringen, so gilt dies auch schon für das 19. und wird von dem dritten Knappen meisterhaft beherrscht. In schönster Übereinstimmung befindet er sich dabei mit dem vierten, den sich Wagner ebenfalls viril und tenoral wünscht; gemeinsam erniedrigen sie Kundry und formieren sich zusammen mit den anderen Knappen und Rittern zu einer breiten Phalanx der Frauenverächter. Vom Wissen der Älteren zu profitieren ist eins der obersten Ziele; so wird Gurnemanz, als Väterchen titulierte, unter allerlei Schmeicheleien über politische Zusammenhänge ausgefragt. Tiere wie beispielsweise der Schwan werden anders als seltsame Außenseiter wie Frauen oder Toren mit großem Respekt behandelt; die Knappen „heben den toten Schwan ehrerbietig auf eine Bahre von frischen Zweigen“¹⁴³. In Bezug auf dessen Mörder kennen sie kein Pardon: „Strafe dem Frevler!“¹⁴⁴ fordern Knappen und Ritter rigoros; hat sich jener doch erdreistet, einen der Schwäne zu erlegen. Ausnahmsweise erweist sich Gurnemanz’ Frage- und Erzähllust als Segen, der als Einziger bereit ist, mit dem Wilderer in ein dialogisches Verhältnis zu treten.

¹⁴¹ Insofern macht es wenig Sinn, mit Reinhardt das Altsolo am Ende des ersten Aufzugs als weibliche Korrekturinstanz der verhärteten Gralsrittermentalität zu deuten (Reinhardt, Heinrich: *Parsifal. Studie zur Erfassung des Problemhorizonts von Richard Wagners letztem Drama*. S. 22 ff.).

¹⁴² Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

¹⁴³ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

¹⁴⁴ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

Das Modell der Gralschöre folgt formal liturgischen Vorbildern und gleicht einem sprachlichen und szenischen Zeremoniell, wobei die Verwendung des Endreims distanzierende, formalisierende Wirkung hat.¹⁴⁵ Akzentuiert wird auf diese Weise auch das Starre, Leblose und so inszeniert Regisseur Rolf Liebermann die Gralsritter nicht ganz zu Unrecht in einer Welt nach der atomaren Katastrophe. Vor allem im dritten Aufzug erscheinen die Ritter wie wandelnde Tote; auf Monsalvat herrscht Eiszeit wie im *Märchen von Atlantis* im *Ofterdingen* Novalis', obwohl auch im ersten Aufzug bereits eine gewisse Sorge und Ängstlichkeit der Ritterschaft durchklingt, wie oft der Gral ihre Speisung wohl noch übernehmen werde. Ein Endzeitbewusstsein hängt wie das Schwert des Damokles an einem seidenen Faden über der Gralsburg. Ganz dringend bedarf die Ritterschaft des Heiles, das Parsifal zu bringen naht, da sich die Zustände seit seinem ersten Besuch auf der Gralsburg drastisch verschlimmert haben und mittlerweile an das für alle Beteiligten Unerträgliche grenzen: die düstere Beleuchtung schafft stimmungsvollen Hintergrund für die Auftritte der Ritter, von denen der erste Zug den fast schon Toten geleitet, der zweite den bereits Gestorbenen: Verwesung atmet alles auf dieser grauenvollen Burg. Nun zögern sie nicht, Amfortas als sündigen Hüter des Grals zu bezeichnen und ihre letzten Worte sind ein verzweifelter „Enthüllet den Schrein! – Walte des Amtes! Dich mahnet dein Vater: Du mußt! Du mußt!“¹⁴⁶ Hier geht es ums nackte Überleben, was den Rittern Mut zur Konfrontation mit ihrem König gibt; wenn sie sich gemäß der Regieanweisung näher um Amfortas drängen, wirkt dies durchaus bedrohlich und die noble Ritterschaft gleicht nahezu einem lynchlüsternen Mob. Zuletzt fehlt es ihnen aber doch an Courage und sie weichen scheu vor Amfortas zurück, dessen Rasen sie nicht begreifen wollen und können. Das letzte Bild zeigt die Ritter in der Anbetung Parsifals, des Erlösers und neuen Führers, der die unselbständigen Kämpen zukünftig weisen wird.

„Bleich und elend wankt umher die mut- und führerlose Ritterschaft“¹⁴⁷, da sie nicht mehr vom Gral gespeist wird, sondern sich rein vegetarisch ernähren und die entsprechenden Kräuter und Wurzeln vorher auch noch suchen muss, was laut Gurnemanz den Waldtieren abgeschaut wurde. Sofort schwindet die Heldenkraft der Gralsritter, was sich in weniger kriegerischen Einsätzen unmittelbar niederschlägt und die Schlussfolgerung zulässt, dass es sich bei diesen Rittern nicht um Superhelden handelt, sondern um ganz gewöhnliche Kämpfer, denen einzig die heilige, vom Gral gespendete Nahrung Stärke verleiht. Nichts

¹⁴⁵ Vgl. Csampai, Attila/Holland, Dietmar (Hg.): *Richard Wagner. Parsifal. Texte-Materialien-Kommentare*. S. 209.

¹⁴⁶ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

¹⁴⁷ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

vermag der Mensch ohne göttliches Placet, scheint Gurnemanz mit diesen Worten andeuten zu wollen. Die Tiere haben für die Gralsritter hier die reinste Vorbildfunktion; die positive und natürliche Einheit von männlichem und weiblichem Exemplar im Tierreich übernehmen sie allerdings nicht, obwohl sie klar erkannt wird: „Was tat dir der treue Schwan? Sein Weibchen zu suchen flog der auf, mit ihm zu kreisen über dem See, den so er herrlich weihte zum [heilenden] Bad.“¹⁴⁸

Goethes prophetische Worte haben sich bewahrheitet: „Die Absonderung des Sinnlichen vom Sittlichen, die in der verflochtenen kultivierten Welt die liebenden und begehrenden Empfindungen spaltet, bringt auch hier eine Übertriebenheit hervor, die nichts Gutes stiften kann.“¹⁴⁹ Wagner aber hat seinen *Tristan* sowie Goethe und Mozart hinter sich gelassen; kein Hohes Paar reicht hier noch an die Gottheit an. Die Gralsritterschaft ist eine „geschlechtspassive Kultgemeinschaft“¹⁵⁰, die durchaus nicht unmittelterlich wirkt; typisch für das 19. Jahrhundert ist lediglich die extreme Polarisierung der Optionen, die zum Umgang mit der Sexualität zu Gebote stehen: völlige Abstinenz wird von den Rittern erwartet¹⁵¹ oder anders gesagt tugendreichste Keuschheit. Wer sein Begehren nicht bezähmen kann, ist der Mitgliedschaft im Gralsorden nicht mehr würdig. Die Spielarten der Liebe werden drastisch reduziert; von tatsächlichen Beziehungen, die positiv bewertet werden, kann keine Rede mehr sein, da sich Wagner allen scheinbar überflüssigen Ballasts, zu dem auch die gesamte höfisch-ritterliche Welt gehört, entledigt. Diese Vorgehensweise resultiert aber nicht aus mangelndem Respekt vor der Leistung des mittelalterlichen Dichters, über den sich Wagner bisweilen eher negativ äußert, in seinem Beethoven-Aufsatz jedoch betont, dass „die innere Tiefe eines Wolfram [...] aus demselben Stoffe, der in der Urform uns als bloßes Kuriosum aufbewahrt ist, ewige Typen der Poesie“¹⁵² kreiert. Zwanghaftigkeit kennzeichnet die unzulänglichen Methoden, mittels derer die auf der Bühne präsentierten Männer ihre Sexualität in den Griff zu bekommen suchen, welche in jeder Hinsicht problematisiert wird.

¹⁴⁸ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

¹⁴⁹ Goethe, Johann Wolfgang von: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. München 1981. S. 578/579.

¹⁵⁰ Wapnewski, Peter: *Tristan, der Held Richard Wagners*. Berlin 1981. S. 176.

¹⁵¹ Vgl. Müller, Ulrich/Wapnewski, Peter: *Richard-Wagner-Handbuch*. S. 339.

¹⁵² Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*.

2.1.2.1.5.3 Der alte König

Der Vater des Gralskönigs verkörpert eine symbolische, mächtige Kontrollinstanz, die ins Übermächtige umzuschlagen und Amfortas unter sich zu begraben droht. „Lebe, leb und laß mich sterben!“¹⁵³ ruft ihm sein Sohn zu und widerspricht ihm ganz offen, als Titurel Anweisung gibt, den Gral zu enthüllen. Der Sohn verliert den Machtkampf trotz eines beeindruckenden Klagemonologs, der das mangelnde Verständnis seiner Mitmenschen thematisiert, aber auch seine eigene Larmoyanz enthüllt; ein Zug, der ihn deutlicher als alles andere mit Amfortas verbindet. Wie dieser ist er einzig mit sich selbst beschäftigt und darf nach seiner Erlösung durch den Amtsnachfolger weiterleben. Davor aber tötet er ähnlich Ödipus seinen Vater und Gurnemanz zögert auch nicht, ihm die volle Schuld zuzusprechen.¹⁵⁴

„Mancher wird auch für seine Wahrheiten und Siege zu alt; ein zahnloser Mund hat nicht mehr das Recht zu jeder Wahrheit. Und jeder, der Ruhm haben will, muss sich beizeiten von der Ehre verabschieden und die schwere Kunst üben, zur rechten Zeit zu – gehn.“¹⁵⁵ Diesem Diktum schenken Gurnemanz und vor allem Titurel äußerst wenig Beachtung. Ihr Schöpfer, der mit Nietzsches *Also sprach Zarathustra* bekanntermaßen sehr vertraut ist, präsentiert die beiden alten Freunde in offener Opposition zu jeglichen Rücktrittsvorschlägen. So ist es kein Wunder, dass Gurnemanz gegenüber der offensichtlichen Untauglichkeit seines Waffenherrn merkwürdig blind scheint. Was er betreibt, ist eine Art Vogel-Strauß-Politik, die ihn nicht nur die Fehler Titurels großzügig übersehen lässt, sondern ihm auch den gewaltigen Vorteil bringt, sich dem eigenen Altern nicht stellen zu müssen. Konsequenzen werden aus den Mühen des hohen Alters nur insofern gezogen, als Titurel seinem Sohn pro forma die Herrschaft verlieh, sich de facto aber mit Vehemenz weigert, das Zepter aus der Hand zu geben. Dabei indiziert schon die Regieanweisung „Stimme des alten Titurel wie aus einem Grabe heraufdringend“¹⁵⁶, dass Amfortas' Vater mehr tot als lebendig ist. Dass er an Podagra erkrankt ist, erwähnt Wagner nicht; dass er am Leben gehalten wird, um der Ritterschaft zu raten, wandelt der Tondichter gemäß seinen eigenen Intentionen ab. Im *Parzival* weilt er auch ganz am Ende der Dichtung noch unter den Lebenden; die Ermordung des Vaters, die Wagner erfindet, um den Konflikt und Leiden des Amfortas zu verschärfen, hat keinerlei Parallelen im mittelalterlichen Werk. Wie so oft verbinden sich ökonomische Gründe mit jenen zu Gunsten

¹⁵³ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

¹⁵⁴ Mord kann als fundamentaler Konflikt mit der Ordnung gesehen werden (vgl. Matt, Peter von: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München 1989. S. 27.), was im Falle des Gralskönigs zutrifft, der auch als Melancholiker nicht mit der Herrschaftsideologie konform geht.

¹⁵⁵ Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Frankfurt 1969. S. 608.

¹⁵⁶ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

einer psychologisch stringenten Handlungsführung, die Morold zu Isoldes Verlobtem und Titurel zu Amfortas' Vater macht.

Sieht die ältere Forschung noch Parallelen zwischen Christus und Titurel, wobei der alte Gralshüter als schuldloses Opfer von Klingsor und Kundry betrachtet wird¹⁵⁷, findet man in Publikationen neueren Datums scharfe Verdikte gegen den Alten, der sich auf nahezu ekelhafte Weise an die Macht klammert. So werden Titurel und Klingsor als feindliche Brüder interpretiert, von denen der eine nicht weniger als der andere Usurpator der Macht sei¹⁵⁸. Titurel erweist sich als theokratischer Führer einer elitären Priesterkaste, der Züge eines Sektengurus trägt: Erkenntnis wird unter seinem Regime durch blinden Glauben, Erfahrung durch strikte Befolgung der unbarmherzigen Ordensregeln ersetzt. Dazu noch Stolz und Hochmut und die Ritter fallen reihenweise den Blumenmädchen zum Opfer. Die alte Gemeinschaftskultur ist dekadent geworden – unter dem Einfluss Klingsors, wie bisweilen vermutet wird¹⁵⁹; an und für sich aber unter der Herrschaft Titurels. Durch seine diktatorische Machtausübung, die an Machtmissbrauch grenzt, leistet er der Anfälligkeit seiner Untertanen, als welche die Ritter erscheinen, Versuchungen nachzugeben, Vorschub. Der Religion bedient er sich gleich den Fundamentalisten jedweder Nationalität als politisches Programm und Instrument. Titurel, der Vatergott, der Gesetz und starre Dogmatik verkörpert, sichert seine Herrschaft durch das blutige Opfer des eigenen Sohnes, der nur dadurch in die Nähe zu Christus gerückt wird. Auch der historische Jesus, so Wagners Ansicht, bedarf der Befreiung von der Gottessohnschaft, die ihm von machtgeilen Theologen oktroyiert wird. König Philipp II. in Giuseppe Verdis *Don Carlos* gibt wie Titurel den eigenen Sohn preis, um seine Herrschaft zu sichern; Anflüge von Schuldgefühlen lässt er sich durch den Großinquisitor verscheuchen: alles schweigt, wenn der Glaube spricht – auch das Gewissen und die Vaterliebe. Titurel kultiviert einen ähnlichen Glaubensbegriff und legt seinen machtpolitischen Schachzügen das Deckmäntelchen der Befolgung des Gralgesetzes um. Trotz aller Raffinesse macht sich Titurel der emotionalen Erpressung seines Sohnes schuldig: „Muß ich sterben, vom Retter ungeleitet?“¹⁶⁰ Die qualvolle Verzweiflung, die er dadurch in Amfortas auslöst, beweist das Funktionieren seiner grausamen Manipulationen. In seinem Reich lässt sich Titurel als Held und heilige Kraft feiern und sowohl die Ritter als auch Gurnemanz betonen, dass es sich bei ihm um niemand geringeren handle als denjenigen, dem sich Gott vor Zeiten selbst zur Pflege überantwortete; dies ist auch das Bild, das die

¹⁵⁷ Vgl. Chop, Max: *Richard Wagners Parsifal*. Leipzig 1906. S. 52 ff.

¹⁵⁸ Vgl. Müller, Ulrich: *Richard Wagner. Mittler zwischen Zeiten*. S. 201 ff.

¹⁵⁹ Vgl. Schneller, Daniel: *Richard Wagners Parsifal und die Erneuerung des Mysteriendramas in Bayreuth: die Vision des Gesamtkunstwerks als Universalkultur der Zukunft*. S. 275.

¹⁶⁰ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

Bruderschaft von ihrem alten Herren lebendig hält. Auch sein Sohn hat selbiges internalisiert und beginnt seinen entschuldigenden Klagemonolog mit der Anrede „Hochgesegneter der Helden! Du Reinster, dem einst die Engel sich neigten!“¹⁶¹

Zu Lebzeiten gibt Titurel ein einziges Mal zu, den Erfordernissen nicht mehr gerecht werden zu können: „Im Grabe leb ich durch des Heilands Huld: zu schwach doch bin ich, ihm zu dienen.“¹⁶² Keiner wagt es, ihn deswegen zu kritisieren; die Ritter hat er klar auf seiner Seite: zusammen beschwören sie Amfortas, den Gral endlich zu enthüllen; wobei die Knappen noch ein Quantum Höflichkeit übrig haben, die Titurel nicht notwendig hat – seine Befehle sind ohne einleitende Worte, knallhart, wohingegen die Ritter ihn um Geduld bitten, was die Erfüllung der Prophezeiung betrifft. Da sie unmittelbar darauf jedoch eine unmissverständliche Aufforderung äußern, er möge nun seines Amtes walten, lässt sich die Oberflächlichkeit des scheinbaren Trosts nicht ignorieren. Vom Gral gespeist schwören die Ritter Treue bis in den Tod; eine Formulierung, die in früheren Werken gern den weiblichen Figuren in den Mund gelegt wurde. Das bisweilen so bezeichnete Tischlein-deck-dich Wolframs hat Wagner zu einem streng religiösen Brot- und Weinspender umgestaltet, der die Brüder erquickern und ihre Kräfte jeglicher Art stärken soll. Den Wein, so singen die Ritter, wollen sie „zu Lebens feurigem Blute, froh im Verein, brudergetreu“¹⁶³ wandeln, was eher an zechende Burschenschaftler, zu denen Wagner bekanntlich Kontakt hatte, erinnert denn an keusche Gotteskämpfer. Dass die Gralsritter Kundry tatsächlich „wie ein Vieh“¹⁶⁴ halten, bestätigt Klingsor im zweiten Aufzug; seiner Ansicht zu Folge sind sie zudem allesamt käuflich, ist der Preis nur hoch genug. Auch zu Titurel und Amfortas äußert sich der Abgewiesene entsprechend negativ: „Hohn und Verachtung büßte schon einer: der Stolze, stark in Heiligkeit, der einst mich von sich stieß: sein Stamm verfiel mir, unerlöst soll der Heiligen Hüter mir schmachten“¹⁶⁵. Ritter, Wächter und Helden nennt er sie, wenn er sie zur Verteidigung ruft; ansonsten sind sie für ihn nichts als „betörte Eigenholde [...], Tölpel [...] Rittergezucht“¹⁶⁶ und ähnlich Schmeichelhaftes. Ein einziger wird namentlich genannt: Ferris, der Geliebte des ersten Blumenmädchens. Nach Aussage der jungen Frauen handelt es sich bei den ehemaligen Gralsbrüdern um „unsre Liebsten [...] unsre Gespielen“¹⁶⁷. Diese Äußerungen von Figuren der gegnerischen Seite beleuchten die Gralswelt natürlich aus ganz anderer Perspektive als der tendenziell subjektiv urteilende Gurnemanz, wobei auch ihnen

¹⁶¹ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

¹⁶² Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

¹⁶³ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

¹⁶⁴ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

¹⁶⁵ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

¹⁶⁶ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

¹⁶⁷ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

keine hundertprozentige Objektivität attestiert werden kann. So positiv Wagner seine Gralsritter und ihre Herrscher auch darstellen will – eine Lesart gegen den Strich fördert eine Vielzahl ernstzunehmender Defekte der Helden Gottes zu Tage.

2.1.2.2 Richard Wagner, *Tristan*

2.1.2.2.1 Die Protagonisten in der Forschung

Der *Parsifal*-Forschung vergleichbar stehen im Zentrum älterer Veröffentlichungen gerne entstehungsgeschichtliche Problemstellungen jeder Art.¹ Auch bei Csampai/Holland² findet sich kein Beitrag, der der Darstellung des Geschlechterverhältnisses auf den Grund ginge; hier sind eher allgemeine Informationen zu Wagners Werk kompiliert.

Wie auch hinsichtlich des Spätwerks beschäftigen sich zahlreiche ForscherInnen mit dem philosophischen Hintergrund des Stücks, wobei nicht nur Schopenhauer als geistesgeschichtliche Referenz in den Brennpunkt rückt.³

Zwischen philosophischer und psychologischer Annäherung schwankt Gabriele Hofmann, die diesbezüglich vor allem den männlichen Helden seziert.⁴ Bei Peter Wapnewski liest man in seinem Standardwerk, dass sowohl Gottfrieds als auch Wagners Paar die Liebe schon vor dem Genuss des Tranks seelisch vollzogen habe⁵; eine Behauptung, die vor allem hinsichtlich der mittelalterlichen Dichtung sehr umstritten ist.⁶ In Bezug auf *gender*-theoretische Aspekte wird konstatiert, dass sich der Mann - vergleichbar der freilich schematisch reduzierten Situation im Tagelied - zurück ins Leben begibt, während die sehnstüchtige Frau alleine bleibt.⁷ Weniger an der Oberfläche bewegt sich die Äußerung, dass die Verfluchung des Tranks durch Tristan dem Kleinmut dessen entspringe, „der an sein Kreuz genagelt sich verlassen meint von seinem Gott, seiner Göttin.“⁸ Inwiefern Isolde für den Helden den Status einer Göttin einnimmt, wird unter 2.1.2.2.2 und 2.2.2.2.1 noch genauer beleuchtet. Auch Hans Mayer gesteht der Heroine Wagners eine hohe Aktivität zu, da sie die Rückkehr Tristans, dessen Rolle am Ende des dritten Aufzugs er mit Eurydike assoziiert, erzwingt.⁹ So wird dem Tondichter offensichtlich das Verschwimmen strikter geschlechtlich bedingter Verhaltensmuster zugute gehalten; dennoch wird weder das gesamte Spektrum der Interaktion der Liebenden beachtet noch die binäre Matrix grundsätzlich in Frage gestellt.

¹ Vgl. z.B. Weltrich, Richard: *Richard Wagners Tristan und Isolde als Dichtung*. Berlin 1904.

² Csampai, Attila/Holland, Dietmar (Hg.): *Richard Wagner, Tristan und Isolde. Texte-Materialien-Kommentare*. Reinbek 1973.

³ Vgl. z.B. Heldt, Brigitte: *Richard Wagner: Tristan und Isolde: das Werk und seine Inszenierung*. Laaber 1994.

⁴ Vgl. Hofmann, Gabriele: *Das Tristan-Syndrom. Psychoanalytische und existenzphilosophische Aspekte der Tristan-Figur Richard Wagners*. Regensburg 1997.

⁵ Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott*. München 1978. S. 48/49.

⁶ Vgl. die Übersicht bei Huber, Christoph: *Gottfried von Straßburg: Tristan*. Berlin 2000.

⁷ Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott*. S. 54.

⁸ Wapnewski, Peter: *Tristan der Held Richard Wagners*. Berlin 1981. S. 108. Auf S. 112 und 113 wird darüber hinaus Isolde etwas vage mit der „großen Mutter“ in Verbindung gebracht.

⁹ Mayer, Hans: *Richard Wagner*. S. 134. Hg. v. Wolfgang Hofer. Frankfurt/Main 1998.

2.1.2.2.2 Der Held

„Ir leben, ir tôt sint unser brôt. sus lebet ir leben, sus lebet ir tôt. sus lebet si noch und sint doch tôt / uns ist ir tôt der lebenden brôt.“¹⁰ Somit verwirklicht Wagner den Wunsch Gottfrieds, das Paar möge ewig leben und allen Liebenden Trost spenden. Wie auch hinsichtlich des *Parzivâl* zu beobachten ist, vereinfacht Richard Wagner die Figuren- und Handlungsfülle der mittelalterlichen Dichtungen ganz radikal, um seine eigene Botschaft zum Ausdruck zu bringen. Über das Erreichen dieses Ziels existieren ablehnende ebenso wie enthusiastische Ansichten, wobei letztere deutlich überwiegen: „Die tönende im Verein mit der gesprochenen und darstellenden Kunst hat hier ihren Zenit erreicht und kann in dieser Form niemals überboten werden.“¹¹ Da es sich bei seinen Vorlagen um voluminöse erzählende Dichtungen handelt, belebt der Tondichter die Tradition der antiken Tragödie eines Sophokles wieder¹² und präsentiert für das Verständnis des Publikums unabdingbare Informationen in Form epischer Berichte aus dem Munde agierender Figuren. Seine Texte sind unter „psychologischen und wahrnehmungsästhetischen Aspekten ungleich differenzierter als ältere (und auch als die meisten, wenn nicht alle zeitgenössischen) Libretti“¹³ und deuten in vielerlei Hinsicht auf Entwicklungen des zwanzigsten Jahrhunderts hin. Neben zahlreichen Formulierungen, die dem Mittelhochdeutschen angelehnt sind, finden auch archaische Rechtsvorstellungen samt entsprechender Termini in die Dichtung Eingang. Im ersten Aufzug spricht die angespannte Heroine auf der Überfahrt von Irland nach Cornwall von ihrer Hoffnung auf jemanden, „der Isolden ihm abgewann“¹⁴ und offenbart so ihren Wunsch, ein Mann möge in ihr Racherecht eintreten und Tristan töten,¹⁵ der sie schnöd verriet, indem er statt Dankbarkeit ob ihrer Schonung Anmaßung an den Tag legte und sie als Braut für Marke warb. Anders als bei Gottfried bannt Tristans Blick allein die Königstochter, die das Schwert aus einzig diesem Grund sinken ließ. Tristan und Isolde sprechen im Bühnenwerk nicht anders als in der mittelalterlichen Dichtung auffallend oft von sich selbst und dem geliebten Menschen in der dritten Person.

Anders als in Gottfrieds Dichtung begleitet der Rezipient nicht Tristans Leben von der Zeugung bis zur letzten Überlegung des Helden, die zugleich der Schlussvers des Fragments

¹⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 237 – 240.

¹¹ Chop, Max: *Richard Wagners Tristan und Isolde*. S. 51.

¹² Vgl. Mayer, Hans: *Richard Wagner*, S. 128.

¹³ Gier, Albert: *Das Libretto*, S. 171.

¹⁴ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 5. Stuttgart 2003.

¹⁵ Vgl. Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott*, S. 69.

ist, sondern erlebt Tristans letzte Monate auf Erden, komprimiert in drei signifikanten Momenten. Alle Facetten einer Figur, die im Zentrum abertausender Verse steht, innerhalb von drei Aufzügen darzustellen ist ein Ding der Unmöglichkeit. Wagner strebt auch gar keine exakte Nachzeichnung des mittelalterlichen Helden an; ganz im Gegenteil: er erschafft eine genuin neuzeitliche Figur, die mit dem mittelalterlichen Helden nicht viel mehr als den Namen gemein hat. Wechselt der mittelalterliche Tristan noch virtuos Rollen und Masken, ist dem Protagonisten Richard Wagners die Scharade verhasst, sobald er das Blendwerk des Tages als schalen Schein erkannt hat. Zuvor nannte er sich aber sehr wohl „mit sorgender List“¹⁶ Tantris. Den vermeintlichen Todestrank, den ihm Isolde gegen Ende des ersten Aufzugs bietet, nimmt er an und entbrennt umgehend in heißer Liebe zu ihr, da die verzweifelte Brangäne stattdessen den Liebestrank gereicht hat.

Sein erster Auftritt im zweiten Aufzug zeigt Tristan als jugendlichen Helden, der atemlos hereinstürzt und Isolde an seiner Brust wissen will. Auch die Königin wendet sich voll Ungeduld gegen ihre wohlmeinende, zur Vorsicht vor allem vor Melot warnende Dienerin und stößt die Fackel selbst um, die den Geliebten fern hielt. Das liebende Paar präsentiert der Tondichter in einem Taumel von Lustentzücken und Freudejauchzen. Als Stimmungsträger schlechthin erweist sich die Musik, die „chromatischen Fieberschauer und schwebenden Treibhausdüfte dieses magisch-bestrickenden Tonrausches.“¹⁷

An die Tradition des Tagelieds erinnert die Artikulation ihres Hasses auf den Tag. Ihm gibt Held Tristan die Schuld, dem Drängen der Neider gefolgt und die geliebte Frau verraten zu haben. Anders als der mittelalterliche Held bricht Wagners Tristan radikal mit der Hofgesellschaft samt ihren Heucheleyen und Nichtigkeiten. Gäbe es eine Minnegrotte, nie mehr würde dieser Tristan sie verlassen wollen, schon gar nicht zu Gunsten des Scheinlichts der Anerkennung durch den Hof. Gottfrieds Tristan kämpft um sein Leben; Wagners Held kämpft um den Tod, da ein Leben in dieser Welt - und somit ohne Isolde - für ihn wertlos ist.

Im dritten Aufzug offenbart das Orchester wo er weilte, indem es das Motiv der Weltennacht zu Gehör bringt. Die Geschehnisse dieses Aufzugs, die sich im Prinzip auf Tristans grandioses Sterben und Isoldes Liebestod beschränken, existieren in Gottfrieds Fragment nicht. Übernommen wurde aber die Aura des Todes, die Tristans Zeugung und Geburt bereits durchtränkte, wie sich der Held in einer Reminiszenz auf seinem Siechbett erinnert. Wagner orientiert sich partiell an Gottfrieds Fortsetzern Ulrich von Türheim sowie Heinrich von Freiberg. Allerdings lehnt er sich nicht gerade eng an diese beiden Dichter an, sondern konzipiert einen Schluss, der seiner Interpretation der Geschichte entspricht: Tristan

¹⁶ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 3.

¹⁷ Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott*, S. 74.

und Isolde verwirklichen im dritten Aufzug, was sie im zweiten besingen. Logisch stringent empfängt Tristan die tödliche Wunde von einem Vertreter der Gesellschaft, von der sich das Paar völlig abgewandt hat und nicht von einem quasi unbekannten Gegner im Kampf. Marke, großmütig verzeihend, nachdem ihm Brangäne den wahren Sachverhalt entdeckte, bleibt zuletzt nichts anderes mehr zu tun als die Leichen zu segnen.

Bezieht man biographische Fakten mit ein, wird man Mathilde Wesendonk, Gemahlin von Wagners Gönner Otto Wesendonk, als eine Quelle der Inspiration betrachten müssen. Sehnsüchtige, unerfüllbare Liebesleidenschaft treibt Wagner dazu, dieser Liebe ein Denkmal zu setzen; ein Großteil der Dichtung entsteht in ihrer Nähe und mehrmals weist der Verfasser darauf hin, dieses Werk mehr als je zuvor ein anderes mit seinem Herzblut getränkt zu haben. Danach verlange er von der Welt nichts mehr, sondern erwarte den Tod.¹⁸

Wie der Tristan Gottfrieds rühmt Wagners Held den Liebestrank; er allein hätte den trügerischen Schein verscheucht und ihn zum Sehenden gewandelt. Macht, Ruhm und Ehre haben ihre Bedeutung verloren; die gesellschaftliche Normalität, ihre Sitten und Zwänge tangieren das Paar nicht mehr. In ihrem Nachtgesang sagen sie sich von der Welt los und fiebern dem gemeinsamen Liebestod entgegen.¹⁹ Thematisiert Isolde harmlos seine Augen und Hände, interessiert sich der Held für Mund und Herz der Geliebten – und natürlich dafür, sie zu sehen, die Augen an ihr zu weiden. Seine Hasstirade gegen den Tag endet mit einem latenten Vorwurf: „Selbst in der Nacht dämmernder Pracht hegt ihn Liebchen am Haus, streckt mir drohend ihn aus!“²⁰ Er, der Verräter, so antwortet Isolde, hätte ihn sogar verinnerlicht gehabt – anders hätte er sie nicht für Marke gefreit. Tristan gibt zu, tatsächlich Ehre und Ruhm verpflichtet gewesen zu sein; um sein Ansehen zu wahren, hätte er sich nach Irland aufgemacht. Zuerst versucht er jedoch abermals, sich herauszureden und liefert fadenscheinige Erklärungen für sein Verhalten: sonnengleich wäre ihm Isolde unerreichbar erschienen; das Strahlen des Tages wäre allein verantwortlich für seine öffentliche Lobpreisung der Schönheit zu machen - zuvor hätte Isoldes Bild nur dunkel in seinem Herzen geschlummert. Durch den Trank nachtsichtig geworden vermochte er das Bild erst in geziemender Weise zu betrachten. Ist der Tag erloschen, ist die Erlösung nah: „selbst dann bin ich die Welt“²¹. Diese Worte erhellen das auf den ersten Blick in der Tat obskur anmutende Fehlen Gottes in diesem Werk Richard Wagners. Dieses sein einziges Bühnenstück ohne den himmlischen Herrn ist im Gegensatz zum *Parsifal* noch vom Geist

¹⁸ Vgl. Wagner, Richard: *Sämtliche Briefe*. Wiesbaden 1999 f.

¹⁹ Dadurch dürften die Protagonisten auch Schopenhauers Beifall finden, der den Hang zur Absonderung einem aristokratischen Gefühl zuschreibt. (Vgl. Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena*. S. 147).

²⁰ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 2.

²¹ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 2.

Nietzsches inspiriert, der in *Also sprach Zarathustra* den Tod Gottes ausruft. Die Verkündigung eines neuen Zeitalters und die Verherrlichung des Übermenschen passen auf Tristan, der einer neuen Ära entgegen sieht und sich selbst zum Gott aufschwingt.²² Wie Nietzsches Übermensch zeichnet sich Wagners Held durch die Freiheit von traditionellen Werten aus; konventionelle Maßstäbe werden in Nietzsches Philosophie des Vormittags abgelehnt und auch Tristan erkennt die Maskenhaftigkeit der Tugenden, die laut Nietzsche aus langer Praktizierung von Vorurteilen entstanden. Im *Zarathustra* begegnet uns auch der Gedanke tiefer Ewigkeit, der die Äußerungen des liebenden Paares gerade im zweiten Aufzug determiniert.

Anklänge an Novalis' Hymnen an die Nacht lassen sich ebenfalls entdecken: im zweiten Aufzug wird die Verquickung von Liebe und Tod in romantisch angehauchter Manier glorifiziert.²³

Was Wagner aus der mittelalterlichen Dichtung übernimmt, ist kaum mehr als eine dem Schauplatz der Baumgartenepisode nicht unähnliche Szenerie, das Intrigieren einer Figur namens Melot sowie die letzte demütigende Erkenntnis des Königs, dass sein Tristan und seine Isolde einander mehr lieben als ihn. Vertuscht und verborgen wird im Drama nichts; an einer gesellschaftlich anerkannten Lebensform sind die beiden nicht mehr interessiert, da sie sich schon als Teil der ewigen Weltennacht begreifen. Dies könnte auch als eine der möglichen Erklärungen sein, warum Wagner alles Sexuelle ins Idealistische sublimiert.²⁴ Vergegenwärtigt man sich die Philosophie Schopenhauers, der in der Verneinung des Willens das Heil begründet sieht, verwundert eine dementsprechende Ausklammerung des Körperlichen nicht: der Geschlechtstrieb als stärkste Bejahung des Willens muss dem Denker zu Folge unterdrückt werden. Einsicht in die Einheit aller Lebewesen ist durch Liebe im Sinne von Mitleid möglich; eine andere Art der Liebe ist für Schopenhauer selbstsüchtig und wenig dazu angetan, Selbsterkenntnis und Willensverneinung zu fördern, was Wagner bei seiner Adaption außer Acht lässt. Er wertet den Willen optimistisch; seine Akzeptanz kann ohne

²² Man denke auch an die ‚neue Religion‘ der 1830er: der aggressiven Negierung des ‚alten‘ Gottes folgt die Hingabe an eine vergöttlichte Welt, sodass schließlich das Schicksal der Liebenden zum Schicksal Gottes wird (Vgl. Matt, Peter von: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. S. 213 – 221.).

²³ Vom Geist der Romantik inspiriert wirkt auch Tristans Selbstreflexion im dritten Aufzug, die durch den Abstand von Isolde ermöglicht wird. Tristan liebt das Lieben an sich; die Frau verklärt er zum überirdischen Ideal, zu dessen Rettung er sich den Verband vom Leibe reißt. (Vgl. Hofmann, Gabriele: *Das Tristan-Syndrom. Psychoanalytische und existenzphilosophische Aspekte der Tristan-Figur Richard Wagners*. Regensburg 1997. S. 122. Es erscheint allerdings problematisch, den Schiffsraum mit dem Mutterleib analog zu setzen und Isolde als Tristans wieder gewonnene Mutter zu betrachten, womit dieser Liebesbeziehung automatisch eine inzestuöse Komponente unterstellt wird.)

²⁴ Wagner radikalisiert den Gedanken, Liebe sei nichts anderes als die Idealführung und Systematisierung des Geschlechtstriebes (Vgl. Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt/Main 1982. S. 53.), indem er den letztgenannten nur noch indirekt und überhöht in seinem Resultat zeigt.

weiteres zum Heil führen. Die Liebe als ursprünglicher Zustand wird durch den Tod der Individuen nicht beeinträchtigt; er befreit sie lediglich von der Persönlichkeit und ermöglicht so ihre Verschmelzung mit der Weltennacht. Tristan besingt im zweiten Aufzug diese Philosophie mit dem entsprechenden Vokabular: „Ohne Nennen, ohne Trennen, neu’ Erkennen, neu’ Entbrennen; endlos ewig, ein-bewußt: heiß erglühter Brust höchste Liebeslust!“²⁵ Suizid bringt nach Schopenhauer keine Erlösung, da dadurch lediglich die Bedingung des Willens abgelehnt wird. Nicht umsonst resultiert aus dem Genuss des vermeintlichen Todestranks die Bejahung des Willens und der Liebe. Zeugung und Tod betrachtet der Philosoph als das Wesentliche des Willens; im zweiten Aufzug des Musikdramas hören wir, dass Leben und Tod der Minne untertan sind. Auch Schopenhauer sieht in der Nacht das Wahre, den Tag hingegen als Welt der Erscheinungen.

Marke muss sich im zweiten Aufzug mit der Replik zufrieden geben, dass ihm Tristan die gestellte Frage nicht beantworten könne und genauso ergeht es im dritten Kurwenal. Als Marke den Grund für Tristans Verrat zu erfahren sucht, antwortet ihm dieser: „(mitleidig das Auge zu Marke erhebend) O König, das kann ich dir nicht sagen; und was du fragst, das kannst du nie erfahren.“²⁶ Im Orchester ertönt, was Tristan verschweigt: das Motiv des Liebessehns begleitet seine Worte. Da Wagners Held die Nichtigkeit jeglicher Äußerlichkeiten erkannt hat, vermag er in nobler Melancholie dem König nichts Höheres mehr zu geben als sein Mitleid.²⁷ Unverkennbar ist hier der Einfluss Calderóns, mit dessen Oeuvre der Tondichter vertraut ist: durch ihr Leiden begreifen die Helden des Spaniers die Vergänglichkeit und Wertlosigkeit alles Weltlichen. Er werde seiner Geliebten nun in das ersehnte Land vorausgehen und verabschiedet sich von ihr mit einem Kuss auf die Stirn, wobei wiederum die Motive des Liebessehns und des Liebestods erklingen. Wagner orientiert sich an Gottfried, als er Tristan auf Blanscheflûrs Schicksal anspielen lässt: von seiner Mutter spricht der Held; seinen Vater erwähnt er nicht. Das Reich der Nacht und der Liebe öffnet Tristan jetzt Isolde – vorausgesetzt, sie sei bereit, ihm *treu* und *hold* zu folgen. Unübersehbar ist gerade in dieser Szene Wagners Höherstellung des Mannes, der die unbedarfte Heimatlose in sein Land führt: als sein Eigen und Erbe bezeichnet Isolde dieses herrliche Reich. Der Frau gönnt Wagner auch in diesem so sehr Gleichheit erhoffen lassenden Werk kein wirklich selbstbestimmtes Schicksal; sie folgt dem Weg, den ein Mann für sie vorzeichnet. Melot stellt er sich mit gezücktem Schwert, ruft ihm eine Herausforderung zu und bannt ihn mit seinem Blick. Ihn zur Wehr zwingend, lässt er die eigene Waffe fallen.

²⁵ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 2.

²⁶ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 3.

²⁷ Vgl. Wapnewski, Peter: *Tristan der Held Richard Wagners*, S. 92/93.

Die alte Weise ist es, die Tristan subkutan vernommen hat: allein ihretwegen erwacht er aus der Bewusstlosigkeit. Zur Hirtenweise ließ sich der Komponist in Venedig von den Klängen der Gondolieri inspirieren²⁸, deren Melodien teilweise von der Wollust des Sterbens zu berichten scheinen. Tristan hat im Gegensatz zu Amfortas die Tragik hinter sich; er will die Welt überwinden, um von Liebe überwunden zu sein. Bei Tristan hätte Parsifal nichts vermocht; ihn kann einzig Isolde erlösen.²⁹ Allerdings ähneln sich König und Held in ihrer melancholischen Grundstimmung, die sie als bewusste Außenseiter tragisch, aber nicht ohne jeglichen Genuss erleiden.

Auch zwischen Tristan und Siegfried bestehen deutliche Parallelen: beide Helden töten einen Drachen, werben für ihren Herrn um eine außergewöhnliche Frau und werden vom Unvorhergesehenen überrascht. Dennoch unterscheidet sich Tristan deutlich von den übrigen tenoralen und baritonalen Helden Wagners: hier geht es um kein übergeordnetes Ziel, kein Amt muss verwaltet, kein göttlicher Plan erfüllt werden; einzig der liebende Mensch steht im Vordergrund, der darum kämpft, seine Individualität leben zu dürfen.

Die Männer verzichten im 18. und mehr noch im 19. Jahrhundert auf eine aktive Rolle im modischen Spiel; mehr und mehr verliert ihre optische Erscheinung an Bedeutung. Im Mittelalter weist die generelle Herrenbekleidung noch deutliche Parallelen zur Damenmode auf.³⁰ Der Schönheit des mittelalterlichen Tristan wird noch einige Aufmerksamkeit seitens Gottfrieds gewidmet, während Wagner kaum auf das äußere Bild, das der Held bietet, eingeht. Gutes Aussehen ist jetzt weniger wichtig als wahres Heldentum, das sich an anderen Merkmalen ablesen lässt. Die Angst vor der Homosexualität scheint ausgeprägter; bemüht sich der Mann um sein Äußeres, wird er als gefährlich weibisch bewertet. Noch heute wird die Attraktivität eines Mannes weniger wichtig genommen als die der Frau und persönliche Charakteristika werden nicht so oft damit in direkten Zusammenhang gebracht: "There is no question that females are judged by their attractiveness to a greater extent than are males, and that these judgments have real consequences for them."³¹ Tristan ist aber wie Benjamin Brittens Billy Budd nicht schwul, sondern wird durch seine Schönheit und seine Talente zum Objekt der Begierde. Die Schiffsbesatzung feiert ohne die geringste Reflexion angeführt von Kurwenal den Sieg des Helden über Morold: „Hei! Unser Held Tristan, wie der Zins zahlen

²⁸ Vgl. Mayer, Hans: *Richard Wagner*. S. 125 f.

²⁹ Vgl. Wapnewski, Peter: *Tristan der Held Richard Wagners*. S. 173.

³⁰ Vgl. Brüggem, Elke: *Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts*. Heidelberg 1989. S. 102. Allerdings wird auch in dieser Publikation darauf hingewiesen, dass die höfische Frau nicht selten als „Dekorationsobjekt“ (S. 126) oder gar als „Lockvogel“ (S. 128) fungiert.

³¹ Jackson, Linda A.: *Physical Appearance and Gender*. Albany 1992. S. 207.

kann!“³² Auch Brangäne und später Marke preisen Tristan mittels zahlreicher Superlative als unvergleichlichen Helden.

Die Atmosphäre des gesamten ersten Aufzugs, der an Bord von Tristans Schiff spielt, ist von einer deutlich misogynen Grundstimmung geprägt, obwohl gerade dieser heterotope Ort ganz andere Möglichkeiten böte. Schon das einleitende Seemannslied evoziert gleich drei klassische Topoi: zwei Mal wird Isolde darin als Kind bezeichnet, zwei Mal betont es ihren fremdländischen Status und zuletzt wird sie als „wilde, minnige Maid“³³ apostrophiert. Das Bild der unbezähmbaren Windsbraut lässt Wagner mittels Sprache und Verhalten seiner Heldin noch konkreter aufsteigen, aber bereits das Lied des Matrosen weckt entsprechende Assoziationen: allein das *Wehen* wird mit verschiedensten Bedeutungen aufgeladen; so wird der Wind dazu aufgefordert, aber auch Isolde, deren *Seufzer Wehen* die Segel blähen. Unübersehbar sind die Anspielungen auf das klagende Weh, wodurch vorausdeutend auf künftiges Leid hingewiesen wird sowie auf die Wehen der gebärenden Frau. Immerhin gesteht man der Deportierten eine unglückliche Gemütsverfassung zu. Die letzte Zeile des Lieds unterstellt Isolde indirekt eine gewisse Unzufriedenheit mit ihrer Virginität, was prototypisch für misogyne Frauendarstellungen ist: gern zeichnet man die Maid als lüsternes Wesen, die zur Defloration förmlich einlädt. Durch die Klassifizierung als wild wird allerdings auch ein Hauch von Furcht vor dieser nicht leicht zu bändigenden Frau zum Ausdruck gebracht, da die unabhängige Ungezügelmte stets eine Bedrohung für den Mann darstellt.

Die Geringschätzung, die den Frauen an Bord von Seiten der Besatzung zu Teil wird, lässt sich nicht zuletzt an Brangänes Verhalten ablesen: sie „schreitet verschämt dem Deck entlang dem Steuerbord zu.“³⁴ Sehr erfolgreich hat man sie dazu gebracht, an die eigene Minderwertigkeit zu glauben; eingeschüchtert und den Spott meidend schleicht sie furchtsam auf dem Schiff umher, um dennoch von Kurwenal sofort als Gefahr eingestuft zu werden, vor der sein Herr gewarnt werden muss. Mit ausweichenden Floskeln und Ausreden versucht Tristan wenig heldenhaft, Isoldes Dienerin hinzuhalten und ermöglicht es Kurwenal, seinen despektierlichen Vorschlag für eine adäquate Replik zu formulieren. Pro forma versucht er seinen Untergebenen durch entsprechende Gesten zum Schweigen zu veranlassen, was ihm aber nicht gelingt. Dabei vernehmen wir aus Isoldes Mund, dass der jetzt so strahlende Held einst todkrank in einem armseligen Kahn nach Irland kam. Brangäne lässt sich von der blendenden Fassade täuschen; dieser Held ist laut ihrer Herrin aber alles andere als das, was er zu sein scheint, sondern ein zager Tropf, den seine Feigheit sogar daran hindert, der

³² Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 2.

³³ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 1.

³⁴ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 2.

eroberten Frau einen Funken Achtung entgegen zu bringen. Erst Isoldes deutliche Erklärung öffnet der Dienerin die Augen, die bis dato völlig ahnungslos war. Isolde spricht Tristan jegliches Heldentum ab und zieht ihn des Verrats. Aus Scham und Scheue wage der so genannte Held nicht einmal, ihr in die Augen zu sehen. Seinen ersten erbärmlichen Auftritt in Irland machte er in Form eines prunkvollen zweiten wett und freite die Prinzessin für den zinspflichtigen König, was Isolde als degradierende Schmach empfindet. „Wie anders prahlte Tristan aus, was ich verschlossen hielt!“³⁵ Das Klischee der krankhaft klatschsuchtigen Frau, die kein Geheimnis zu wahren vermag, erfährt hier eine Umwendung: Tristan ist es, der trompetengleich das Objekt Isolde als erstrebenswertestes unter der Sonne anpreist. Ihre Werbung gab ihm Gelegenheit, seinen Abenteuerdrang auszuleben, so Isolde. Unmittelbar danach trifft ihn wie einst Jason die Racheforderung der verratenen Frau. Ehrfurcht, Gehorsam und schließlich die Sitte sind die Schutzschilder, hinter denen sich Tristan verschanzt. Seiner Ansicht nach ist nichts ungeklärt; wurde doch vor aller Augen Urfehde geschworen. Tristan bemüht also allerhand Ausflüchte, um seine räumliche Distanz zu Isolde zu rechtfertigen. Seinen Antworten auf Brangänes Fragen liegt das Motiv der Blickfesselung beziehungsweise des Liebesblicks zu Grunde, woraus man schließen darf, dass der Held von Isoldes Gefühlen nicht nur weiß, sondern sie wohl auch erwidert. Als Isolde selbst das Wort an ihn richtet, antwortet er ausweichend und schützt die genannten gesellschaftlichen Konventionen vor. Sein Schwert darbietend, fordert er Isolde auf, ihren Racheeid zu vollziehen. Sämtliche Herren praktizieren gemäß Isolde männliche Solidarität, weswegen es ihr selbst vorbehalten bleibt, Morold zu rächen. Die Figur des Irenhelden funktioniert Wagner zu Isoldes Verlobtem um, nach dessen Tod das Land feindlichen Übergriffen nahezu wehrlos ausgesetzt ist. War Tristans Anrede zuvor noch Respekt heuchelndes *Euch*, duzt er sie, als er ihr seine Waffe anbietet. Blass ist er immerhin, der Held, und düster äußert er seine Worte: sollte er negativ erstaunt sein, dass Morold Isolde scheinbar so teuer war?

Das Augentier Tristan trifft Isoldes Vorwurf: „dein messender Blick mein Bild sich stahl, ob ich Herrn Marke taugt als Gemahl“³⁶. Der patriarchale Blick, der die Frau fetischisiert, wird von der Betroffenen offen angeprangert. Tristan behauptet, Isoldes Schweigen richtig interpretiert zu haben und verschweigen zu wollen, was sie nicht begreife, wodurch er Isolde grundlos geringe Geistesgaben attribuiert. Als sie mit der Schale auf ihn zuschreitet, versucht er wiederum, sie mit seinem magischen Blick zu bannen: *starr* hat der Darsteller des Tristan Isolde in die Augen zu schauen. Der finster Brütende fasst seinen Entschluss nach Isoldes tendenziell provokativer Rede; heftig sind seine nautischen Befehle,

³⁵ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 3.

³⁶ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 4.

vehement entreißt er Isolde die Schale: „Tristans Ehre – höchste Treu! Tristans Elend – kühnster Trotz! Trug des Herzens! Traum der Ahnung! Ew’ger Trauer einz’ger Trost! Vergessens güt’ger Trank – dich trink ich sonder Wank!“³⁷ Tristans Gewissenskonflikt ist enorm: um seine Ehre zu retten und die Loyalität dem König gegenüber aufrecht zu erhalten, versuchte er mit aller Macht, dieser unmöglichen Liebe zu widerstehen und Isolde aus seinen Gedanken zu verbannen. Völlige Genesung verheißt ihm daher nur das Gebräu, das er offensichtlich als Todestrank klassifiziert.³⁸

Nach dem Genuss des Liebestranks (in der 5. Szene) ist Isoldes rebellische Ader versiegt; von nun an gelten die althergebrachten Rollenmodelle und so sinkt die Frau an die Heldenbrust, während dieser sie *mit Glut* umfaßt. Zumindest sind aber auch für den männlichen Helden die normativen Kategorien der Gesellschaft auf einen Schlag bedeutungslos geworden; seine Ehre interessiert ihn jetzt nicht mehr.³⁹ Beide sind sich nur noch des Anderen und der in schwelgerischem Vokabular besungenen Liebeslust bewusst. Welcher König auf dem Nachen nahen soll, ist Tristan rätselhaft. In der fünften Szene des ersten Aufzugs sprechen die Liebenden zum Zeichen ihrer Einheit ensemble, wobei ihnen binnen Sekunden jeglicher Realitätsbezug abhanden kommt. In schärfstem Kontrast dazu erklingen in diatonischer Simplizität die Heilrufe der Matrosen. Die effektvollen Schlusszenen in ihrer Dramatik und Tragik offenbaren Wagners reiche praktische Theatererfahrung.

Nach und nach erweist sich Isolde eher als Tristans Stichwortgeberin denn als gleichberechtigte Partnerin: so wird sie von Wagner als naive Frau porträtiert, die sich erst erklären lassen muss, dass der Tod einer solchen Liebe nichts anhaben könne. Tristan, der sich keine Gelegenheit entgehen lässt, Isolde belehrend an seinen Erkenntnissen teilhaben zu lassen, richtet sich zu diesem Zweck extra von seiner bequem liegenden Position auf. Isoldes Fragen und Befürchtungen zerstreut er mit männlicher Souveränität: *bedeutungsvoll*⁴⁰ wünscht sich der Tondichter die Gebärde, mit der er die Geliebte an sich zieht. Als Isolde seine Worte nachzusprechen beginnt, hilft er ihr gerne bei der Rezitation weiter, indem er selbst Fragmente wiederholt. Als Brangänes Wachgesang zum zweiten Mal anhebt, beliebt er zu scherzen, indem er Isoldes Aufforderung, genau dies zu tun, persifliert. Sie hingegen scheint den Helden in seiner Gottähnlichkeit antastende Bemerkungen endgültig aufgegeben

³⁷ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 5.

³⁸ Der Wille zur Liebe, so äußert sich auch Nietzsche, geht mit dem Willen zum Tode Hand in Hand (Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. S. 140.).

³⁹ Ehre scheint Wagner mit Schopenhauer zu definieren: „Ehre ist, objektiv, die Meinung Anderer von unserm Werth, und subjektiv, unsere Furcht vor dieser Meinung.“ (Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena*. Essen 2004. S. 62/63).

⁴⁰ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 2.

zu haben und zitiert seine Antwort, sterben zu wollen. Einig und gleich sind die beiden in ihrem Verlangen nach dem Liebestod. Schweigt das Paar, so spricht die Zunge der Liebe zwischen ihnen, die Wagner im Orchester verkörpert sieht. Unwillkürlich verbirgt Tristan mit seinem Mantel die Frau vor dem Blick des Königs und seiner Begleiter.⁴¹ Wieder fixiert Tristan selbst die anderen mit der Starre eines Hypnotiseurs, bevor er ankündigt, den öden Tag das letzte Mal zu erleben.

Völlig orientierungslos stellt Tristan dem geduldigen Kurwenal eine Anzahl von Fragen, die auf eine Amnesie hindeuten. Während des gesamten Stücks erleidet der Held immer wieder erstaunliche Trübungen seiner Erinnerungen. Der Aufenthalt in der Weltennacht ist ihm allerdings im Gedächtnis haften geblieben – als einziger Garant des großen Vergessens, das ihm alles ausgelöscht hat bis auf jene Liebe zu der lichten Prinzessin, die noch von der Sonne beschienen wird. Die Helligkeit, das mit Isolde schon bei Gottfried so oft assoziierte Goldene, bezeichnet Wagners Held erneut als trügerisch. Nicht in der ewigen Nacht kann er vergehen, sondern in Isolde allein, die ihn zurückrief.

Obwohl ihn Kurwenals Treue zutiefst berührt, spricht er ihm wiederum die Fähigkeit ab, sein Leid zu ermessen oder gar mit zu tragen. Als Berichterstatter über die Bewegungen ihres Schiffs möchte er ihn einsetzen und starrt auf ihn in *schweigender Spannung*⁴² – der Hypnotiseur Tristan, aller körperlichen Kräfte beraubt, ist nun mehr denn je auf die Wirkung seines Blicks angewiesen. Als ihm Kurwenal meldet, dass kein Schiff zu sehen sei, verfällt er in Schwermut und verliert sich in melancholischen Reminiszenzen: die Hirtenweise verbindet der Held mit dem Tod der Eltern, den Wagner auf eine kurze, prägnante Formel brachte: „Da er mich zeugt“ und starb, sie sterbend mich gebar.“⁴³ Nach geglückter Reproduktion darf das Paar das Zeitliche segnen. Weshalb sollte die Verlassene auch weiterleben? Bestenfalls hätte die Namenlose eine Präfiguration Herzeleides abgeben können. Wagner hält sich bezüglich des Frauenschicksals an Gottfrieds Vorgaben. Die Weltennacht kann darüber hinaus nicht nur als eine Rückkehr zur Mutter⁴⁴ oder ins All gedeutet werden, sondern als Auflösung im generellen Sinn. Der Tod ist für Tristan die einzige Möglichkeit, für und mit Isolde zu leben. Nur im Tod ist das Leben intensiv zu erfahren, so denkt man in der *Décadence*. So denkt auch Tristan. Wagners Held erscheint als zerrissene Seele, der von zahlreichen widerstrebenden

⁴¹ Der Mantel steht schon im Mittelalter für die Verhüllung des Unerlaubten (Vgl. Wolf, Gerhard: *Spiel und Norm. Zur Thematisierung der Sexualität in Liebeslyrik und Ehelehre des späten Mittelalters*. S. 484. In: Bachorski, Hans-Jürgen (Hg.): *Ordnung und Lust. Bilder von Liebe, Ehe und Sexualität in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Trier 1991. S. 477 – 509.).

⁴² Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, III, 1.

⁴³ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, III, 1.

⁴⁴ Die Heimat im Sinne einer Sehnsucht nach Geborgenheit, Ursprung und Identitätsversicherung kann einem Konglomerat von Mutter, Geliebter und Gattin entsprechen (Vgl. Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. S. 51.).

Empfindungen geplagt wird. Den Ausweg, den ihm Isolde in Form des vermeintlichen Todestranks bietet, nimmt er bereits im ersten Aufzug an: so verspricht er sich, wenigstens vor ewiger Trauer bewahrt zu werden, die ihm andernfalls beschieden wäre, da ein Leben an der Seite der geliebten Frau unmöglich ist. Nicht erst August von Platen interpretiert die Todessehnsucht Tristans als Konsequenz seiner Vergiftung durch die Schönheit Isoldes.⁴⁵

Tristan ist es nicht vergönnt, Ruhe zu finden. Unendlich scheint ihm die Weise, die ihn sein ganzes Leben lang begleitete und die seine Frage, wozu er geboren wurde, beantwortet: „Im Sterben mich zu sehnen, vor Sehnsucht nicht zu sterben!“⁴⁶ Auf dem Höhepunkt seiner Qual verflucht er den Trank, der er selbst gebraut habe und den man hier als Chiffre für das akzeptierte Schicksal betrachten kann.⁴⁷ Partiiell ist die Disposition, die ihn zum prädestinierten Opfer der Trankwirkung machte, ererbt. Irlands Kind klagt er indirekt dafür an, noch immer unter den Lebenden weilen zu müssen. Kein Balsam kann seine Schmerzen lindern. Indem er verflucht, wer den Trank gebraut, trifft sein Vorwurf zwar einerseits ihn selbst, auf der anderen Seite aber auch Königin Isolde, die tatsächliche Herstellerin des Gebräus.

Tristan pendelt von einem Gefühlsextrem zum anderen; dennoch darf man ihm eine zum Pessimismus tendierende Grundhaltung unterstellen,⁴⁸ die sich nicht zuletzt in dem Misstrauen, das er dem Seemann und sogar Kurwenal entgegen bringt offenbart, den er als unseligen Verräter bezeichnet, als er das Schiff verloren glaubt und einen Atemzug später, als es wieder in Sicht gekommen ist, als treuesten Freund. Nach so gut wie jeder Phase der Besinnungslosigkeit gilt sein erster Gedanke Isolde, nach der er sich in Sehnsucht verzehrt.⁴⁹ Seine Geliebte erscheint ihm in einer Vision als Madonna, deren Lächeln Trost und Ruhe verheißt. Ihr Wandeln über Wasser erinnert nicht nur an den Erlöser selbst, sondern gleichzeitig an die schaumgeborene Venus eines Botticelli, zumal die gesamte Schilderung im zentralen Preis ihrer Schönheit kulminiert. Gleich den Nornen webt sie seiner Betrachtung gemäß den Faden des Lebens – seines Lebens. Plötzlich ist ihm der sonnige Tag eitle Wonne, da er die Sonnenumflutete endlich an seine Seite bringt.⁵⁰ Bevor ihm das Licht endgültig erlischt, will er Isolde noch einmal sehen; erst als sie da ist, darf er sterben. Die ersehnte

⁴⁵ Vgl. Platen, August von: *Tristan*. In: *Gedichte*. Stuttgart 1968. S. 23/24.

⁴⁶ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, III, 1.

⁴⁷ Vgl. Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott*, S. 108.

⁴⁸ Da auch Schopenhauer die Melancholie als Charakteristikum aller ausgezeichneten und überlegenen Menschen preist (Vgl. Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena*, S. 17.), möchte Wagner diesen Zug Tristans aber wohl nicht negativ bewertet wissen.

⁴⁹ Gemäß Schopenhauer ist es der unsterbliche Teil des Menschen, der nach der geliebten Person verlangt. So müsse sich ein Held auch einzig der Liebesklagen nicht schämen, da in selbigen nicht er selbst, sondern die Gattung winsle (Vgl. Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. S. 523.).

⁵⁰ Man vergegenwärtige sich in diesem Kontext auch die Bezeichnung der Geliebten als Sonne der Nacht in Novalis' Hymnen. (Vgl. Novalis: *Hymnen an die Nacht*. Leipzig 1946. 1. Hymne.).

ganze Stunde kann er ihr allerdings nicht mehr bieten und verrät sie so erneut; sie, die makellos Reine, die ihren Helden nicht ein einziges Mal verriet.

Tristan springt rasend vor Glück von seinem Lager, das einen Helden in sicherer Erwartung seiner Geliebten natürlich nicht halten kann und erinnert sich seiner herkulischen Kraft, die er wiederaufleben fühlt. Den Verband reißt er sich vom Leib: „mit blutender Wunde erjag’ ich mir heut Isolden!“⁵¹ – da ist sie wieder, an prominenter Stelle: die Jagd-Metaphorik, die ein paar Jahre später den letzten Worten des Kaisers in Strauss’ *Frau ohne Schatten* ihre misogynie Hülle verleihen wird und die bis heute die Frauen zur Beute degradiert. Konsequenter darf eigentlich auch nur ein Mann die Macht über Leben und Tod zu gebieten besitzen und so vergleicht Tristan seine Geliebte mit einem Helden, der zu seiner Erlösung naht – einem Helden wie er selbst. Die von der heterosexuellen Norm abweichende Komponente, die Tristan bisweilen unterstellt wird, wirkt eher auto- denn homoerotisch. Als sich Isolde nähert, erklingt in der orchestralen Begleitung das Motiv des überschwänglichen Liebesentzückens. Tristan schwankt auf die Geliebte zu und stirbt mit ihrem Namen auf den Lippen, wobei er das erste Mal zu ihr aufblickt: erst in der Stunde seines Todes darf sich der Held eine solche Blöße geben um alsdann für immer zu verschwinden. Helden, so die konventionelle Ansicht, können nicht klagen, ohne dabei an Virilität zu verlieren.

Die *gender*-Falle erweist sich bezüglich Isolde als doppelte: entweder wird ihr die Weiblichkeit abgesprochen und sie erlöst als männlich triumphaler Held oder ihr weibliches Dasein erschöpft sich in der Erlösung des Mannes – hat sie diese gewährleistet, verliert ihr Aufenthalt auf Erden Sinn und Legitimation.

⁵¹ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, III, 2.

2.1.2.2.3 Der König und sein Hof

Melot ist die Figur, die laut Tristan zwar von Isolde geblendet agiert; unterschwellig jedoch lässt sich nicht leugnen, dass er eher an Tristan als an der Frau interessiert scheint. Er hasst ihn für die Krise, in die er seinetwegen geraten ist und doch ist dieser Hass ein aus unmöglicher Liebe resultierendes Gefühl, das Melot verunsichert. Anders als Gottfrieds Zwerg ist Wagners Intrigant von normalem Wuchs und vereint die Züge Marjodôs und Melôts. Er führt die Schar an, die zur Heirat des Königs mit Isolde drängt. Mit „bösllicher List lauerndem Blick sucht er in seiner Miene zu finden, was ihm diene. Tückisch lauschend treiff ich ihn oft: der heimlich euch umgarnt“⁵². So warnt Brangäne ihre Herrin, die dieser Interpretation von Melots Verhalten vehement widerspricht. Sie traut ihm gutgläubig als Tristans treuestem Freund und verteidigt die Lauterkeit seiner Motive: aus Mitleid habe er die Jagd angeregt und damit besser für das liebende Paar gesorgt als Brangäne dies tue. Die Befürchtung der Dienerin, der König stelle mit seinem Rat den beiden wie einem Wild nach, bewahrheitet sich schließlich und betrübt erlebt der Zuschauer, wie Isolde der anderen Frau nicht mehr vertraut, sondern einem männlichen Vertreter des Hofstaats, der sich dessen ganz und gar unwürdig erweist. Schließlich zeigt sich dieser stolz darüber, dem König das Paar sozusagen auf dem Silbertablett präsentieren zu können. „Das dir zum Pfand ich gab, ob ich mein Haupt gewahrt?“⁵³ wendet er sich fragend an Marke und man rätselt, ob er selbst, seiner Sache hundertprozentig sicher, dieses Angebot machte oder ob ihm die Enthauptung im Falle einer Lüge angedroht wurde, was zu dem sonst so milden König nicht gerade ausgezeichnet passen würde. Versteht schon dieser nicht, worum es tatsächlich geht, ist Melots Reflexionsniveau noch deutlich niedriger: erschüttert und zitternd konfrontiert er ihn indirekt mit seiner Geringschätzung: „Trog mich Tristan, sollt’ ich hoffen, was sein Trügen mir getroffen, sei durch Melots Rat redlich mir bewahrt?“⁵⁴ Treue und Tugend verkörperte Tristan wie kein anderer für den tief verletzten König.

Der aufbrausende Melot zieht sein Schwert und fordert Marke zur Rache auf. Tristan lastet ihm an, ihn zum Übermut getrieben und auf die Gewinnung Isoldes für den König gedrängt zu haben. Vorgeblich an der Mehrung von Tristans Ruhm und Ehre interessiert, trachtet der Intrigant nach dem Fall des Beneideten, der auch noch bei der für jeden anderen unerreichbaren Frau Glück hat. Vordergründig resultieren seine Aktionen aus dem Bemühen,

⁵² Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 1.

⁵³ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 3.

⁵⁴ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 3.

dem König Schmach und Schande zu ersparen; tatsächlich aber ist es die Frau, an der er sich gleich Marjodô rächen will: „Dein Blick, Isolde, blendet’ auch ihn; aus Eifer verriet mich der Freund dem König“⁵⁵. Isolde sieht Melot nur als Objekt, um das die Herren schachern; außer schnödem Besitzdenken scheint er nichts zu kennen. „Weh mir, Tristan!“⁵⁶ sind Melots letzte Worte. Erflehen oder signalisieren sie Verzeihung? Melot, ein Exponent der verletzten Gesellschaft, nicht Marke selbst sühnt die Schmach.⁵⁷

Die einzige Szene, in der Wagner den König ins Zentrum rückt, ist die Entdeckung des Betrugs: hier darf Marke seinen großen Klagemonolog anstimmen. Baudelaire wird den Mann das trauernde Geschlecht nennen; dieser Monarch gibt sich seinem Schmerz mit beachtlicher Intensität hin.

Die heterosexuelle Melancholie wird als Preis für eine stabile geschlechtlich bestimmte Identität instituiert und aufrechterhalten. Die Angst vor der Homosexualität liegt darin begründet, Sanktionierungen nicht erleiden und Privilegien nicht einbüßen zu wollen. Wer die Geschlechtsidentität nicht ordnungsgemäß in Szene setzt, wird bestraft. „Die Anweisung, eine gegebene Geschlechtsidentität zu sein, produziert zwangsläufig Verfehlungen, eine Vielzahl inkohärenter Konfigurationen, die in ihrer Mannigfaltigkeit die Anweisung, die sie erzeugt hat, überschreiten und anfechten.“⁵⁸ Der Marke Gottfrieds ist nicht homosexuell; einen viel deutlicher in diese Richtung gehenden Eindruck evoziert Wagner: sein König erlebt bezüglich Tristan ganz klar homoerotische Gefühle.⁵⁹ „Der mein Wille nie zu nahen wagte, der mein Wunsch ehrfurchtscheu entsagte.“⁶⁰ – so äußert er sich bezüglich Isolde und man erinnert sich, dass schon seine erste Ehe kinderlos geblieben war. Statt an eine klassische schwule Alibi-Ehe könnte man als moderner Interpret auch an eine verschlüsselte Darstellung des Problems der Impotenz denken, das gerade im 19. Jahrhundert zwar in den Köpfen präsent ist, aber einem puritanischen Tabu vergleichbar eine Unsäglichkeit ist. Ist seine Verhaltensweise als „übermenschliche Noblesse“⁶¹ zu deuten? *Lebhaft* nähert sich die Gruppe um Marke in der 3. Szene des 2. Aufzugs dem quasi ertappten Paar, was für ein gewisses Vergnügen an der Menschenhatz spricht.

⁵⁵ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 3.

⁵⁶ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, III, 3.

⁵⁷ Vgl. Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott*, S. 59.

⁵⁸ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. S. 213.

⁵⁹ Die Päderastie schreibt Schopenhauer dem Erlahmen der Zeugungskraft zu. Allerdings bewirken „mächtige Motive der Religion, der Moral, der Gesetze und der Ehre“ (Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. S. 535.), dass von 300 Männern, die derartige Neigungen empfinden, nur ein Einziger dieser Tendenz nachgibt. Allein die vorgeschlagene Ursache sowie die vom Philosophen gewählte hohe Zahl weisen darauf hin, dass dieses Phänomen wohl auch im 19. Jahrhundert alles andere als selten auftritt.

⁶⁰ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 3.

⁶¹ Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott*, S. 80.

Nicht nur Tristan und Amfortas sind Verletzte; auch König Marke verleiht seiner Klage in bizarren Worten Ausdruck: „warum so sehrend, Unseliger, dort nun mich verwunden? Dort mit der Waffe quälendem Gift, das Sinn und Hirn mir sengend versehrt“⁶². Auch er verspricht sich keine Genesung, sondern sieht nicht enden wollenden Qualen entgegen. Argwöhnisches, heimliches Schleichen in der Dunkelheit scheint er als seiner Würde abträglich zu betrachten. Bemerkte auch Wagners König die Wahrheit an den Blicken der beiden? Da Tristan im Zentrum seines Interesses steht und darüber hinaus dem männlichen Helden ein schier magischer Blick zugeschrieben wird, könnte man durchaus an diesen als Ursache von Markes Vergiftung denken. Der Verdacht drängt sich auf, dass der Stolz des Königs verletzt ist, weil sein geliebter Tristan gewagt hat, liebende Blicke auf einen anderen Menschen zu werfen. Einzig ihn soll der junge Held lieben – höchstens noch seinen Erfolg, der wiederum auch ihm zugute kommt.

Wie in Tausendundeiner Nacht wird Tristan das Opfer der Intrigen, die Markes Barone gegen ihn anzetteln. Das romantische Orientbild einer ins Arabische übersetzten persischen Vorlage wird eine west-östliche Geschichte, die wohl auch Wagner gekannt hat. Die Parallelen sind mehr als augenfällig: so schwärzt in der 13. Nacht der neidische Wesir den Arzt Duban bei König Yunan an. „Der König, so wurde ihm klar, war schwach im Denken, in seiner Meinung und in seinen Entschlüssen.“⁶³ In der 197. Nacht werden dem Kalifen seine Geliebte und ihr Liebhaber in prekärer Situation vorgeführt; aber gleich Marke ist der Herrscher sehr milde und zieht es vor, keine der Anschuldigungen zu glauben.

„Von edler Art und mildem Mut, wer gliche dem Mann an Macht und Glanz?“⁶⁴ so lautet Brangänes Einschätzung des Königs, die von Isoldes Meinung nicht deutlicher abweichen könnte. Dass ihm ein Held wie Tristan so treu dient, betrachtet die Dienerin als zusätzliches Positivum eines Herrn, dessen Gemahlin zu sein jede Frau erstreben müsste. *Edel* und *mild*⁶⁵ sind Adjektive, die zu Markes Charakterisierung immer wieder herangezogen werden. Vor allem Brangäne rühmt den König, der auch bei Wagner etwas von der sorglosen Naivität behalten hat, die ihn laut Gottfried vor Beginn der Beeinflussung durch Melôt und Marjodô auszeichnet. Durch Melot wird Marke zum Jäger, der das Liebespaar als Wild betrachtet, dem er Fallen stellt. Wie Gift träufeln die Einflüsterungen des Intriganten ins königliche Ohr. Tristan und Isolde ist Marke der Repräsentant des Tages und der Macht, von der sie sich abgewandt haben, obwohl sie dem Mann einst alles bedeutete. Marke ruft dem

⁶² Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 3.

⁶³ Ott, Claudia (Übers.): *Tausendundeine Nacht*. S. 69.

⁶⁴ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 3.

⁶⁵ Vgl. Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 3.

Neffen in Erinnerung, was er an Dank und Opfern für ihn brachte: „Dem kinderlos einst schwand sein Weib, so liebt’ er dich, daß nie aufs neu’ sich Marke wollt’ vermählen.“⁶⁶ Gegen Hof und Land sich zur Wehr setzend, sogar gegen seinen Favoriten selbst weigerte er sich, dem allgemeinen Drängen auf eine Wiederverheiratung nachzugeben. Wie im mittelalterlichen Werk erfahren wir, dass lediglich Tristans Drohung, ihn zu verlassen, Marke umstimmen konnte. Isolde betrachtet er als Besitz, was er auch *expressis verbis* verlauten lässt. Durch die Bezeichnung *Weib* und folgende Bezugnahmen auf Isolde mit dem normalerweise Dingen vorbehaltenen Artikel kristallisiert sich der Objektstatus, den die Frau in den königlichen Augen innehat, deutlich heraus.

„wie selig, daß den Freund ich frei von Schuld da fand! Dem holden Mann dich zu vermählen, mit vollen Segeln flog ich dir nach.“⁶⁷ Diesem Marke geht es fast ausschließlich um Tristan. Schon im zweiten Aufzug ignoriert er seine Frau und fragt seinen Freund nach dem Grund dieses Vertrauensbruchs. Sein Ansehen erwähnt Wagners König mit keinem Wort; auf der Bühne steht kein König, sondern ein Mann und Freund, der sich persönlich verraten fühlt. Beklagt wird der Verlust seiner Ideale oder, subversiv gelesen, der Angriff auf die Unfehlbarkeit seiner symbolischen Autorität. Als ihm Tristan erklärt, der wahre Sachverhalt liege außerhalb seines Fassungsvermögens, schweigt er.

Einsicht und Güte, Resignation und Überwindung sind Charakteristika, die der Tondichter dieser Figur verleihen möchte. Daher hält er auch den wütenden Melot zurück, der am Ende des zweiten Aufzugs zur Rache ruft. Schon im ersten Aufzug wird er von Isolde despektierlich als müder König bezeichnet. Im dritten versucht er erfolglos, dem rasenden Kurwenal Einhalt zu gebieten. Sein zweiter und letzter großer Auftritt steht ebenfalls ganz im Zeichen der Trauer: jammervoll weinend beugt er sich über Tristans Leichnam und fleht ihn wie Isolde an, seinem Gram noch einmal zu erwachen. Gleich Isolde zieht er ihn des Verrats; ihn, an dessen Treue er jetzt wieder glaubt. So bekräftigt er seine guten Absichten, mit denen er in See stach; wendet sich zuletzt aber doch noch mit einem unspezifischen Vorwurf an Isolde, deren verletzte oder unversehrte Tugendhaftigkeit ihn nicht über die Maßen interessiert – selig preist er sich aufgrund des Wissens um Tristans Schuldlosigkeit. Die Rolle des Friedensfürsten, der huldvoll seinen Besitz der Hand des Freundes überantwortet, ist ihm nicht vergönnt. Bevor sich der Vorhang schließt, darf er die Leichen segnen. Wagner reinigt Gottfrieds König vom Großteil seiner negativen Züge und bemüht sich, ihn ins göttlich Erhabene zu rücken.

⁶⁶ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 3.

⁶⁷ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, III, 3.

2.1.2.2.4 Der Diener

Der personifizierten Treue Brangäne stellt Wagner ein männliches Pendant gegenüber, das aus Gründen der Ökonomie Züge Rûals und Curvenals komprimiert. Wie im Falle des mittelalterlichen Intrigantenpaars vereinigt der Tondichter hier Facetten mehrerer Figuren in einer einzigen.

Tristan, seinen Helden, verehrt Kurwenal wie einen Gott. Beständig glorifiziert er ihn und verleiht ihm am öftesten den Beinamen des Helden. Er ist es auch, der Tristans Sieg über den Iren lauthals rühmt und Isolde das Spottlied nachsingt. Den Damen erweist er keinerlei Respekt und rät auch Tristan zu impertinenten Repliken. Isolde betrachtet er als Geschenk des Helden an seinen Onkel. Vorgeblich hat er nicht die geringste Furcht vor der Irin und betont sein Recht auf Impertinenz durch den abschließenden Satz, dass er seine Meinung lauthals äußern wird – selbst wenn er sich den Zorn von tausend Isolden zuzöge. So wenig beeindruckt ihn die einzelne Frau, dass auch eine Vielzahl ihrer Art ihn nicht schrecken könnte. Und doch scheint er sie als Bedrohung zu empfinden, die man am besten so einschüchtert, dass ihr jegliche Wertschätzung ihrer selbst abhanden kommt. Dies versucht er mittels eines beleidigenden Spottlieds, das den Held der Irinnen schmäht und den skrupellosen Tristan als grandiosen Helden feiert. Die gesamte Mannschaft nimmt den Refrain auf und demütigt die Frauen, denen nur noch die Flucht bleibt – sofern dies an Bord eines Schiffes möglich ist. „Auf! Auf! Ihr Frauen!“⁶⁸ Roh treibt Kurwenal Isolde und Brangäne zur Eile an, wobei Befehlston und Betitelung einer Königstochter alles andere als angemessen sind und auch ihre Dienerin demütigen. Kein Wunder, dass Isolde ihre Botschaft an seinen Herrn zwei Mal formuliert und zwei Mal um eine zuverlässige Übermittlung bittet.

König Marke jubeln alle Männer zu; damit aber nicht in Vergessenheit gerät, wer der eigentlich zu Feiernde ist, ergänzt Kurwenal die Vivat-Rufe um ein energisches „Heil Tristan! Glücklicher Held!“⁶⁹

Was ihm jedoch fehlt, ist der profunde Einblick in Tristans Innenleben; einzig und allein an Erhalt und Mehrung seines Ruhmes ist er interessiert, weswegen er Isolde intuitiv als Gefährdung betrachtet und vor allem im ersten Aufzug als Antagonist der liebenden Frau auftritt. Mit dem Ausruf „Rette dich, Tristan!“⁷⁰ stürzt Kurwenal zu Beginn der dritten Szene des zweiten Aufzugs auf die Bühne; das Schicksal der Frau ist ihm völlig egal. Den

⁶⁸ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 4.

⁶⁹ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 5.

⁷⁰ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 3.

verwundeten Helden fängt Kurwenal auf. Am Anfang des dritten überrascht er durch die Äußerung der Erkenntnis, dass einzig sie dem Todkranken helfen könne. Dem Hirten gegenüber gibt er sich hochmütig: er solle sich die Frage nach Ursache und Art der Misere des Herrn lieber sparen, da es ihm am dafür nötigen Verständnis mangle. Anders als Tristans Antwort auf Markes Warum fehlt Kurwenals Replik das Mitleid; er zitiert im Wunsch seinem Idol ein klein wenig zu gleichen lediglich seinen Herrn.

Tristans Stimme zu vernehmen reicht im dritten Aufzug aus, Kurwenal in Ekstase zu versetzen: nun endlich hat er seinen Helden wieder; das Leben, das ihn so süß dünkt, ist diesem zurückgegeben. Jetzt befinde er sich in Sicherheit und Freiheit – auf der Burg der Väter. Diese Bezeichnung verrät einmal mehr Kurwenals schematisches, patriarchal geprägtes Denkmuster. Dementsprechend listet er seinem Herrn dessen Güter auf, was ihn wiederum auf die Reise nach Cornwall bringt: glücklich rekapituliert er, welch immensen Ruhm sein Held dort errang. Auch er wirkt jetzt befreiter, was kaum verwundert, da er doch nun Tristans privilegierter Ansprechpartner ist. Den Verwundeten trug er auf seinen Schultern, deren Breite betont wird. Auch ohne dieses Detail ist Kurwenals dramaturgische Funktion als Leibwächter offensichtlich; Tristan selbst bezeichnet ihn in seiner Lob- und Dankeshymne in der ersten Szene des 3. Aufzugs zuallererst als *Schild* und *Schirm*. Dass ein Held eines Bodyguards bedarf, liegt in seiner mentalen Disposition begründet: aufgrund seiner Weltentrücktheit nach dem Genuss des Tranks wird er sozusagen zur leichten Beute. Anders als in Gottfrieds Werk werden die Zuschauer des Bühnenwerks nie Zeugen einer tatsächlichen Kampfeshandlung des Helden.

In seiner Heimat wähnt Kurwenal seinen Herrn und täuscht sich darin ebenso wie in der Annahme, der Schein der Sonne werde sich positiv auf ihn auswirken. Tag und Nacht wacht Kurwenal beim offenbar bewusstlosen Tristan, den er zuvor auf einem Schifflein nach Hause gebracht hat. Nach Tristans Worten über die Weltennacht wird sein Diener von *Grausen*⁷¹ gepackt, was seine Verständnislosigkeit, die der des Hirten kaum nachsteht, akzentuiert.

Nach Tristans Tod rast und tobt Kurwenal, tötet Melot und attackiert alle sich ihm in den Weg Stellenden. Zuletzt empfängt er selbst eine tödliche Wunde und stirbt zu Tristans Füßen.

Der Breitschultrige erfüllt das Klischee des kräftigen, aber nicht besonders intelligenten Leibwächters: als dumm und töricht bezeichnet er, der die degradierenden Wertungen seines Herrn internalisiert hat, sich selbst; dennoch verfiel er auf den Gedanken,

⁷¹ Vgl. Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, III, 1.

nach der Ärztin zu senden, die Tristan schon einmal geheilt hatte. Die Bodenständigkeit Kurwenals unterstreicht der Komponist durch den einfachen Volksliedton, der seine Äußerungen oft untermalt.

Wagners Werk weist neben prekären *gender*-Konstruktionen auch hinsichtlich der beiden anderen Analysekategorien problematische Konzeptionen auf: die Faktoren *race* und *class* spielen zumeist auf subtile Weise durchaus prominente Rollen. Dies manifestiert sich nicht nur in der exotischen Herkunft der Frauenfiguren, sondern auch in dem Status der Demut und Unterwürfigkeit, dem niedrig gestellte Personen jeglichen Geschlechts auch kaum je entinnen können. Ohne gleich Robert Gutmans⁷² Position einzunehmen, erstaunt die Schicksalsergebenheit, welcher die Dienenden verhaftet sind. Kurwenals Wüten in der letzten Szene des dritten Aufzugs ist weniger Rebellion gegen den König als vielmehr unbedingte Loyalität seinem Herrn gegenüber, dem er, darin Isolde nicht unähnlich, bis über den Tod hinaus treu ist. Sein Rasen präsentiert Wagner als Schmerz über Tristans Ende. Dass er völlig unreflektiert Tristans Beurteilungen übernimmt und dementsprechend handelt, wird vom Helden explizit gutgeheißen und als unwandelbare Treue glorifiziert. „Dir nicht eigen, einzig mein“⁷³ versucht Kurwenal beständig, am Leid seines Herrn zu partizipieren, was ihm laut Tristan doch nie möglich sein wird. Ob man die zitierten Worte auf Tristans Qual oder auf Kurwenals unfreien Status beziehen soll, bleibt offen. Zweifellos legitimiert die Selbstaufgabe des Dieners auch eine Interpretation im letztgenannten Sinn.

Unfähig Tristan zu beruhigen schreit er beim Eintreten einer erneuten Ohnmacht seines Herrn voll Entsetzen auf und rechnet mit seinem Tod, wobei er der Minne die Schuld gibt: als zwanghaft und trügerisch beschimpft er sie; ahnt aber doch die ungewöhnliche Natur der Liebe Tristans zu Isolde. Dank habe sie jedoch wenig von ihm erhalten. Das gilt auch für ihn selbst – apostrophiert ihn der wieder zu sich Gekommene doch gleich als *blöden Wicht*⁷⁴ und treibt ihn zur Warte hinauf. In der folgenden Regieanweisung finden wir ihn mit seinem Herrn ringend; offenbar reagierte er wie schon anlässlich dessen erster dahingehender Aufforderung etwas zögerlich, da er Tristan alleine lassen müsste, um seinem Wunsch nachzukommen. Die Hirtenschalmei nimmt ihm die Entscheidung ab und minutiös berichtet er Tristan die Bewegung des Schiffes auf See. Dem Vertrauen seines Herrn ist er sich zu sicher, wie Tristans Schmähung Kurwenals als Verräter zeigt, womit er dessen Versicherung, dem Steuermann wie ihm selbst trauen zu können, beantwortet. Der an Land gegangenen

⁷² Vgl. Csampai, Attila/ Holland, Dietmar: *Richard Wagner. Tristan und Isolde. Texte – Kommentare – Materialien*. S. 215 – 243.

⁷³ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, III, 1.

⁷⁴ Vgl. Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, III, 1.

Isolde zu helfen kommt ihm nicht von selbst in den Sinn; erst Tristans ausdrücklicher Befehl veranlasst ihn zu dem Angebot, sie in seinen Armen herauf zu tragen, denen sein Herr vertrauen möge. Sein letzter Hinweis als zuverlässiger Krankenpfleger gilt Tristan, den er außerhalb des Betts nicht zu sehen wünscht. Auch eine gewisse Impulsivität verleiht Wagner dieser Figur, die deutlichen, derben Äußerungen sowie Flüchen nicht abhold ist. Hirt und Steuermann spannt er sofort zur Sicherung der Burg ein, die er notfalls mit seinem Leben zu verteidigen entschlossen ist. Misstrauisch und grob wie immer gegenüber weiblichen Mitmenschen ruft er Brangäne an, die er voreilig des Verrats bezichtigt und verflucht. Von Melot wird er als Tor bezeichnet, der ihm seinerseits ein *schändlicher Wicht*⁷⁵ ist, auf dessen Ermordung er offenbar schon in freudiger Erregung gewartet hat. Brangänes Worten, die seinen Irrtum erhellen sollen, schenkt er keinerlei Gehör, wofür er kurz darauf selbst mit dem Leben bezahlt. Wie ein treuer Hund sinkt er zu Füßen seines Herrn zusammen und noch seine letzten Worte erflehen Verzeihung für die Anmaßung, zur selben Zeit zu sterben wie Tristan: „Trauter! Schilt mich nicht, daß der Treue auch mitkommt!“⁷⁶ Nach der Hand seines Herrn greifend scheint er zu hoffen, die Kluft, die ihn zu Lebzeiten von diesem trennte, im Tode überwinden zu können.

Von einer Anziehung durch eine Frau ist nie die Rede; wie der König geht auch Kurwenal auf in der Liebe zu Tristan, die zwar durch die Hingabe des Dieners an seinen Herrn legitimiert, aber nichtsdestotrotz ebenfalls erotisiert ist: „Wie sanft er die Lippen rührt!“⁷⁷ flüstert er bewegt, als er wie so oft seinen Kopf dem bewusstlosen Tristan nähert.

⁷⁵ Vgl. Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, III, 3.

⁷⁶ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, III, 3.

⁷⁷ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, III, 1.

2.1.2.3 Der Heldentenor

Abschließend seien einige Aspekte der musikalischen Realisation der Dichtungen durch die ausführenden Künstler angerissen.

Den Sänger definiert Wagner als Darsteller einer zunächst sprachlich ausgedrückten und bestimmten dramatischen Persönlichkeit. Entsprechend stehen seine Gebärden ganz im Dienst des musikalischen und dramatischen Ausdrucks, was jeglichen Illusionsbruch, wie er zur Selbstdarstellung großer Belcanto-Sänger nicht unüblich war, verbietet. Zusammen mit der Musik bringen sie das Unaussprechliche über die Rampe. Von großer Bedeutung ist für Wagner der Instinkt der ausführenden Künstler; aus jedem dieser Menschen spricht seiner Ansicht nach der Tonsetzer selbst zum Publikum. Musik und Darsteller beeinflussen sich wechselseitig: edle Musik adle den schlechten Darsteller, echtes Talent erhebe an und für sich wertlose Musik.

Wagner fordert das Agieren mit der Stimme, eine breite und kontinuierliche Skala in allen Bereichen der Interpretation. Selbst bei schärfster sprachlicher Akzentuierung müsse noch melodischer Atem spürbar sein. Der Tondichter erleichtert den Ausführenden ihre schwierige Aufgabe, indem er im Vornhinein alles festlegt: die Noten müssen lediglich im richtigen Tempo gesungen werden, damit Betonung und deklamatorischer Ausdruck in der gewünschten Weise getroffen werden. Die Melodie müsse ganz von selbst aus der Rede entstehen, so Wagner. Seine Deklamation sei zugleich Gesang und umgekehrt. Das Ziel der Vereinigung von Wort und Ton lasse sich durch eine Verbindung präziser sprachlicher Artikulation mit italienischer Legatokunst erreichen; der modulationsfähige Ton entwickle sich aus der Sprache heraus. Der wohlverteilte Atem gebe jeder Phrase ihren richtigen melodischen und logischen Sinn. Seine Zustimmung finden die Lehren Friedrich Schmitts in dessen „Großer Gesangsschule für Deutschland“ von 1854. Der Autor knüpft an die italienische Methode an und verbindet diese mit einer spezifischen sprachlichen Ausbildung. Die Belcanto-Forderungen nach klarer, sauberer Aussprache und expressiver Durchdringung des Auszudrückenden haben nach wie vor ihre Gültigkeit. Nicht die italienische Klangbildung wird abgelehnt, sondern der lang gedehnte Vokalismus. Der Vokal offenbare den Gefühlsgehalt; im Stabreim sieht Wagner ein sprachliches Zugeständnis an die Musik: seinen Sinn erhält er durch die Funktion, eine Art Nachen für das Dahingleiten der Phrasierung bereitzustellen. Die Konsonanten sind also von großer Bedeutung; dennoch soll bei *mild und leise* gesungen und nicht deklamiert werden, da durch ein *mil-t* die Linie zerhackt und der musikalische Sinn verloren gehen würde. Darüber hinaus dient der Stabreim dazu, Emotionen

begreiflich zu machen und sich dem Gehör einzuschmeicheln. Über das Sprachverständnis und die Hörerregung gelange man zu einem vertieften Menschenverständnis.

Die menschliche Stimme betrachtet Wagner als Grundlage aller Musik. Die Musik wiederum bringe das wahre Wesen des Christentums zum Ausdruck und ermögliche die Hinwendung zum Göttlichen.⁷⁸ Der Sänger wird so zum Medium eines von enormem Sendungsbewusstsein erfüllten Tondichters.

Nur die deutsche Sprache bietet gemäß Wagner die Möglichkeit zur Belebung des künstlerischen Ausdrucks, da sie auch im gewöhnlichen Leben den Akzent auf den Wurzelsilben habe. Da in Deutschland das Klima anders sei, wäre auch die Sprache der italienischen und französischen unähnlich. Tatsächlich kann sich die Sprache aber auch als Hinderungsgrund für manche ausländischen Sänger erweisen, Wagners Rollen darzustellen, obwohl einer stimmlich-musikalischen Bewältigung nichts im Weg stünde: „So lange Bryn Terfel kein Deutsch lernt, wird sich sicher kein besserer Wotan finden lassen“⁷⁹, liest man über Alan Titus. Selbstverständlich überwiegt jedoch die Zahl der Darsteller, die in jeder Sprache singen; auch in jenen, die sie nicht sprechen. Die deklamatorischen Schwierigkeiten der deutschen Sprache seien nach Wagner selbst am besten mit italienischer Belcanto-Technik zu meistern. So bleibe die nötige Elastizität der sprachlichen Artikulation gewährleistet, nichts gehe von der Gesangsnote verloren und der Vokalton behalte die mitschwingenden farbbestimmenden Obertöne.⁸⁰ Eine exzellente Diktion ist für Wagners Rollen nicht weniger wichtig als eine frei aufschwingende, durchhaltekräftige Höhe. Nicht länger sollten - wie in der Vergangenheit leider viel zu oft geschehen - Belcanto und Wagner-Gesang als unvereinbare Kontraste gegeneinander ausgespielt werden.

Rossinis Belcanto-Opern begünstigen Tenöre mit leichter, beweglicher Kopfstimme. Der neue Heldentypus aber erfordert Wucht und Dramatik und eine Überzeugungskraft der Bruststimme; sentimental angehauchte Jünglinge wie Donizettis Edgardo sind hier fehl am Platz. Eher noch könnte ein Sänger, der Spontinis heroische Opernpartien - von Napoleon gewünscht - bewältigt, als Wagner-Interpret eingesetzt werden. Dem französischen Geschmack entspricht bereits die einfachere dramatische Gesangslinie; die Stimme muss über ein großes Orchester hinweg tragen. Das Hauptziel der Tenöre besteht darin, laute hohe Töne zu produzieren. So wird Gilbert Duprez wegen seines mit Bruststimme geschmetterten C beneidet.⁸¹ Mitte des 19. Jahrhunderts etabliert sich die Begriffsbezeichnung *Heldentenor*, der

⁷⁸ Vgl. Wagner, Richard: *Dichtungen und Schriften: Religion und Kunst*.

⁷⁹ Brug, Manuel: *Die neuen Stimmen*. Berlin 2003. S. 138.

⁸⁰ Rosenberg, Wolf: *Die Krise der Gesangskunst*. Karlsruhe 1968.

⁸¹ Vgl. Haefliger, Ernst: *Die Kunst des Gesangs*. Mainz 2000. S. 113.

sich aus dem tiefen Tenor entwickelt. Die Rolle des Titelhelden im *Tristan* ist eine herrliche Partie für einen heldischen Charaktertenor, was schon seine ständige Bezeichnung als *Tristan, der Held* nahe legt. Der Tenor gleicht einem vom Publikum geliebten Code, weswegen man noch in Rezensionen zeitgenössischer Opern gerne liest: *der jugendliche Liebhaber, natürlich Tenor, betritt die Bühne*. Die Konvention, das junge Liebespaar als Sopran und Tenor zu konzipieren, übernimmt Wagner für seinen *Tristan*; hinsichtlich des *Parsifal* fällt die Ähnlichkeit zum französischen Repertoire auf: das letztendlich auseinander gerissene Paar, bei dem die Frau als *Femme fatale* präsentiert wird, ist auch stimmlich nicht auf der selben Ebene: der samtig-dunkle Mezzosopran versucht den ach so edlen, reinen tenoralen Helden hinab zu ziehen. Insgesamt kann ein Höbertreiben der Stimme konstatiert werden, das mit größeren Anforderungen an Ausdauer und dramatische Expressivität einhergeht.

Zur selben Zeit entsteht im Zuge einer Höherlegung der Basspartien in den Werken Donizettis und Verdis das Baritonfach. Die der Mächtigen, Regenten und Väter sind stets für Bariton- oder Bassstimmen komponierte Partien: König Marke, Gurnemanz, Amfortas und Titurel sind beste Beispiele für diese Konvention, an die sich Wagner ebenso hält wie an jene analog bei den Frauenstimmen existierende Gepflogenheit, Diener und ähnliche Untergebene für tiefere Stimmen zu konzipieren; daher ist der Kurwenal eine Bariton-Rolle. Da Parsifal zu Beginn ein junger Mann ohne Macht ist, muss er zwangsläufig Tenor sein; außerdem steht die hohe Stimme für seine Reinheit. Man bemerkt auch ohne eine Durchsicht des Titelverzeichnisses der Aufnahme *No Tenors Allowed* eines Baritons und eines Basses, dass diese Rollen für tiefe Männerstimmen ungleich bedeutender sind als die der meisten Mezzosopranen, was angesichts des Status der Frau, der entweder dem eines begehrten Liebesobjekts oder einer Mutter oder Dienerin entspricht, wenig überrascht. Die Oper spiegelt hierin außermusikalische Gegebenheiten: die Macht liegt in den Händen der Männer. Da es mehr Sängerinnen als Sänger gibt, andererseits aber weniger Frauenrollen zur Verfügung stehen, trifft die Darstellerinnen ein doppeltes Malheur, was die Konkurrenzsituation verschärft und weiblichen Allianzen relativ abträglich ist. Herausragende Tenöre jedoch sind eine vom Aussterben bedrohte Spezies.

Den Heldentenor wünscht sich Wagner als eine Art Übermenschen, der unangestrengt ein riesiges Orchester übertönen soll ohne an Wohllaut oder Deutlichkeit auch nur das Geringste vermissen zu lassen. Unweigerlich denkt man dabei an das Ideal Nietzsches. Lässt sich der heutige Mangel an mächtigen Stimmen einem gewandelten Schönheitsideal anlasten, dem „kräftige Mannsbilder“⁸² nicht mehr entsprechen? In den Jahren zwischen 1910 und

⁸² Fischer, Jens Malte: *Große Stimmen*. Stuttgart 1995. S. 270.

1940 herrschte kein Mangel an guten Wagner-Tenören, was auch der Bildung fester Ensembles an den großen Häusern zu verdanken ist, in denen erste Sänger keinen allzu einseitigen Spezialisierungszwängen unterworfen waren, sondern in ihre Rollen hineinwachsen konnten. Da die dramatische Stimme entwickelt werden muss, ist diese Möglichkeit von großer Bedeutung. Dennoch erlebt man gerade im Hinblick auf Wagners Oeuvre, dass ein bestimmter Sänger der sozusagen einzige Interpret einer Rolle wird.⁸³ Die optische Erscheinung der Herren wird deutlich weniger rigoros und persönlich verletzend kritisiert als dies bei den Sängerinnen der Fall ist. Ein fettleibiger Tenor wird selten aus diesem Grund einen Mangel an Engagements zu beklagen haben; vielmehr kann er mit einer wohlwollenden Erklärung, dies sei eben die für Heldentenöre typische Physis rechnen. Darüber hinaus können Wagners Titelhelden mit etwas gutem Willen als positive Figuren gesehen werden, deren Interpretation dem Seelenleben des Tenors keinerlei Schaden zufügen wird, wohingegen die reflektierende Sängerin mit einem misogynen Konzept der von ihr darzustellenden Gestalt zu kämpfen hat.

Die Wichtigkeit einer schlüssigen Inszenierung und Personenführung ist Wagner bewusst. Wird sein Klingsor beispielsweise ohne Dämonie und Gefährlichkeit gegeben, sondern als giftiger Zwerg, ist dies eine Karikatur, die dem Meister missfallen muss. Den ersten Tristan, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, bezeichnet Wagner selbst als an einen unmittelbar an die höchste Meisterschaft heranreichenden Gesangshelden, der das Ideal belkantesken Zaubers trotz kräftiger heldentenoraler Stimme verkörpert. Der Sänger teilte Wagners Ambitionen, ein universales, vergeistigtes deutsches Sängertum zu schaffen und befürchtete, man werde seinen Tod der als stimm-mordend verschrienen Partie des Tristan zuschreiben. Am ersten Gurnemanz, Emil Scaria, einem Garcia-Schüler, gefiel dem Tondichter neben dem großen Stimmumfang der deutliche Sprechgesang und die natürliche Gesangsweise: Natur in der Kunst, Kunst im Gesang zum gestalteten Ausdruck inneren Geschehens und Erlebens stimmt mit seinen Forderungen und Intentionen vollkommen überein.⁸⁴ Manuel Garcia revolutioniert in der Romantik die Sängerausbildung und gilt als Begründer der Gesangspädagogik auf der Grundlage wissenschaftlich-physiologischer Erfahrungswerte.⁸⁵

Interessant ist ein Vergleich zwischen den klanglichen Idealen des Mittelalters - schließlich betont Gottfried immer wieder Tristans außergewöhnliche musikalische Talente -

⁸³ Vgl. Kesting, Jürgen: *Die großen Sänger unseres Jahrhunderts*. Düsseldorf 1993. S. 178 ff.

⁸⁴ Vgl. Brand-Seltei, Erna: *Belcanto*. Wilhelmshaven 1972. S. 214 ff.

⁸⁵ Vgl. Tesarek, Leopold: *Kleine Kulturgeschichte der Singstimmen von der Antike bis heute*. Wien 1997. S. 35 ff.

und den Vorstellungen der scheinbar gleichen Figur im Gewand des 19. Jahrhunderts. Nach Ansicht des Johannes von Lüttichau schmeichelt die hohe Stimme den Ohren wie ein graziler Körper den Augen: beides bieten sowohl Tristan als auch Isolde. Besonders hoch geschätzt wird im Mittelalter ein lyrischer, strahlkräftiger Koloratur-Tenor⁸⁶ und man darf nach Gottfrieds Versen in Tristan durchaus einen solchen vermuten. Das Hohe bleibt, die Flexibilität und Koloraturfähigkeit lassen in der Neuzeit eher an Belcanto-Helden denken.

⁸⁶ Vgl. Hiltner, Beate: *Vollkommenes Stimmideal? Eine Suche durch die Jahrhunderte*. Frankfurt/Main 1996. S. 66 ff.

2.1.3 Vergleich

„Er ist ein Held, er tanzt gegen die Zeit an.“ So äußerte sich Jaqueline Kennedy Onassis 1980 über den grandiosen Rudolf Nurejew. Wer als Held bezeichnet wird, hängt nicht nur von der urteilenden Person ab, sondern vor allem von der Epoche und deren jeweiligen geistesgeschichtlichen Strömungen sowie von einer Vielzahl ethnischer, religiöser und kultureller Gegebenheiten.

Die Protagonisten literarischer Werke wiederum müssen beileibe keine heroischen Qualitäten aufweisen, um metasprachlich als Helden betitelt zu werden. Obwohl Gottfried von Straßburg und Wolfram von Eschenbach Jahrhunderte von Richard Wagner trennen, scheint ein stabiles Konzept zu existieren: ideale Männlichkeit als Heldentum. Vielfach werden die männlichen Figuren genrebedingt entweder nur von anderen Charakteren oder auch vom Erzähler selbst als Helden gepriesen, wobei sich die Frage aufdrängt, inwiefern Schwächen mannigfaltigster Art der dargestellten Figuren mit dem jeweiligen Konzept von Heldentum kompatibel sind. Die Zeit des Antihelden als Helden im Sinne eines Programms ist zwar noch nicht angebrochen, dennoch lassen sich in allen vier Werken Anzeichen für die bröckelnde Fassade der strahlenden Heroen finden, die zum Teil wohl durchaus der Intention des Verfassers entsprechen, bisweilen aber auch eher unfreiwillig zustande kommen. Es lohnt sich daher, den nicht über die Maßen präzisen Begriff des Heldentums zu erweitern und etwas weniger dogmatisch von verschiedenen Männlichkeitskonzeptionen zu sprechen. Sowohl im Mittelalter als auch im 19. Jahrhundert und in der Gegenwart ist ‚Männlichkeit‘ nichts als ein diskursiv erzeugtes Konstrukt, eine Konfiguration sozialer Praktiken und Bilder. Wie sehen die Bilder Gottfrieds, Wolframs und Wagners nun aus? Dienen sie trotz allem der Ideologie der männlichen Überlegenheit durch das Zelebrieren eines Heroismus, der durch Wertschätzung von Aggression, Risikobereitschaft, Angstverdrängung etc. der Stabilisierung männlich besetzter Machtstrukturen Vorschub leistet?

Gottfried bemüht sich, die theologischen Mentalitätsstrukturen zu relativieren, indem er seinen Roman als Medium der Wahrheitssuche begreift. Auch Wolfram säkularisiert die theologische Doktrin und transformiert sie in ein partiell innerweltliches Erzählschema. Das ritterliche Tugendideal wird als Kontrast zur ansatzweise auch in den Romanen aufschimmernden Brutalität der außerliterarischen Welt präsentiert und entspricht den Wünschen der fürstlichen Gönner sowie denen des adligen Publikums im Allgemeinen. Traditionelle Herrenethik, christliche Forderungen und allgemeine Tugendwerte verbinden

sich zum Idealbild des Ritters. Dieser Terminus gilt als Auszeichnung, wenn Tüchtigkeit und Waffenbeherrschung der Herren gerühmt werden und dient damit dem Aufbau eines positiven männlichen Selbstbilds.

Die Könige beider mittelalterlicher Werke tendieren dazu, Frauen als beliebig verfügbare Objekte zu betrachten. Bei Wagner ist der König der Revoltierende, der gegen ein inhumanes Regime rebelliert. Aber nicht ihm wird der Sieg zu Teil, sondern demjenigen, der seinen *Höllentrieb* erfolgreich unterdrückt. Die misogynen Geisteshaltung ist in Wolframs Figur des Gralkönigs deutlicher ausgeprägt als es von Amfortas behauptet werden könnte; der Lebensüberdruß des Siechen erfährt allerdings in Wagners Bühnenweihfestspiel eine exorbitante Steigerung.

König Artûs interessiert sich in erster Linie für das optische Erscheinungsbild der Frauen; dass er ihre Ansichten und Wünsche nicht über die Maßen wichtig nimmt, beweist seine Selbstinszenierung als Friedensfürst ebenso wie die von ihm erlassene oder zumindest goutierte Regelung, nur Damen in männlicher Begleitung zur Tafelrunde zuzulassen. Neffe Gâwân frönt der Kultivierung eines äußerst ausgeprägten Ehrbegriffs und betrachtet wie sein Onkel weibliche Mitmenschen primär als potentielle Geschlechtspartnerinnen, die nach einem einzigen Kriterium – ihrer Schönheit - bewertet werden. Noch Schopenhauer vertritt die Ansicht, dass der Mut nur das väterliche Erbe sein könne.

Die sadoerotischen Gelüste des Orilus sind Wolfram nicht ganz und gar verdammenwert. Auch andere Gegner der Helden wie beispielsweise Meljanz oder Gramoflanz werden trotz ihres defizitären Verhaltens gegenüber so mancher Dame erstaunlich positiv dargestellt.

Gurnemanz hat bedauerlicherweise aus dem Tod seiner eigenen Söhne keine weitreichenden Konsequenzen gezogen: erneut bildet er einen jungen Mann für das Ritterdasein aus. Als männliche Autorität stellt er sich über Herzeloyde und wie die anderen Väter von Töchtern instrumentalisiert er diese, um verheißungsvolle Schwiegersöhne an Land zu ziehen.

Trevrizents Unterteilung der weiblichen Bevölkerung in sexuell aktive und somit potenziell gefährliche Damen und reine Jungfrauen kann durchaus als Präfiguration der späteren Unheil bringenden Spaltung des Frauenbilds betrachtet werden.

Gerne wird Identität im *Parzival* durch die Stigmatisierung Angst erregender Anderer erschaffen – ob es sich dabei um Frauen, Schwarze oder Heiden handelt, ist von untergeordneter Bedeutung. Männliche Solidarität wird dagegen großgeschrieben. Aggressive Männlichkeit wird als natürlich präsentiert, um sie unantastbar zu machen. Wolfram beteiligt

sich mehr oder minder bewusst an der Konstruktion oder zumindest an der Aufrechterhaltung einer Ideologie, die alles Virile in einer quasi gottgewollten Vormachtstellung präsentiert.

Gottfried betont die diplomatischen und künstlerischen Fähigkeiten seines Titelhelden, freilich ohne darüber hinweg täuschen zu können, dass es sich auch bei Tristan um eine misogyn angehauchte Figur handelt: gleich Gâwân ist ihm eine wehrhafte Dame ein Bild des Gräuels. Wie die übrigen Herren des Hofes achtet er Isoldes sämtliche Künste und Fertigkeiten geringer als ihre Schönheit – eine Beurteilungspraxis, die die Jahrhunderte bis zu Richard Wagner und letztlich bis in die Gegenwart hartnäckig überdauert hat. Nicht erst vom Tondichter wird Tristan als Melancholiker porträtiert, dessen Hang zu Reflexion und Kontemplation auffällt. Ebenso findet er die Favoritenrolle des Helden bereits im mittelalterlichen Werk detailliert ausgestaltet.

Tristan, der sich vom Onkel ebenso wie von der Geliebten gerne seinen aufwändigen Lebensstil finanzieren lässt, hängt mehr am Leben als es bisweilen den Anschein hat. Die Überlegenheit des Protagonisten inszeniert Gottfried auf ganz subtile Weise. Nicht-martialische Talente werden mindestens genauso rühmend hervorgehoben wie die kämpferischen Fähigkeiten des Helden. Großmut gegenüber besiegten Gegnern gehört wohlgernekt aber nicht zu Tristans Tugenden, was von Gottfried jedoch nicht negativ kommentiert wird. Tristan vergeht sich an beiden Isolden: die Irin ist nur noch als die *blunde* in seiner Gedankenwelt präsent; die Weißhändige ist einzig und allein Mittel zum Zweck.

Markes Klagegestus als er von Tristan Abschied zu nehmen gezwungen ist, lässt an verlassene Damen denken, die den Verlust ihres Geliebten beweinen. Dass Isolde in den königlichen Augen bloßen Objektstatus genießt, heißt der Erzähler offensichtlich nicht gerade gut. Der hochadlige Voyeur gibt sich zuletzt einem kläglichen Selbstbetrug hin.

Gerade in Gottfrieds Roman werden Geistliche und andere ehrwürdige fromme Greise besonders positiv geschildert, wobei sie zu den korrupten misogynen Hofbeamten in scharfem Kontrast stehen. Betagte Frauen werden bezeichnenderweise überhaupt nicht erwähnt.

Während Wolfram sich vor eindeutigen Verurteilungen hütet, scheut Wagner vor einer Verschärfung der Kontraste nicht zurück und klassifiziert den Antagonisten Parsifals als verdammenswert, wodurch auch alles Heidnische eine Abwertung erfährt. Von einem edlen Kämpfer aus der arabischen Welt ist im 19. Jahrhundert nicht mehr die Rede; hier hat die Kluft in ihrer Unüberbrückbarkeit schon beinahe ihre heutige Breite erreicht.

Indem Wagner die gesamte Artûs-Welt quasi eliminiert, tritt in seinem Werk nur noch ein König auf, der wie sein Namensgeber einer Schar misogynen Gralsritter vorstehen soll, dieser Aufgabe ganz und gar nicht gewachsen ist. Schon der mittelalterliche Gralskönig

erweist sich als larmoyanter suizidgefährdeter ‚Macho‘ - Züge, die auch Amfortas kennzeichnen, wobei Wagner den Rebellen im König herauszustreichen bemüht ist, dessen Revolte sich gegen ein inhumanes Konzept richtet. Ebenso unterliegt Titurel der Radikalisierung: aus einem eher im Hintergrund befindlichen Ratgeber wird ein ‚Diktator‘ sondergleichen, der sich der mitleidlosen Ritter als Schergen bedient. Die betagten Herren, bei Wolfram wie bei Wagner als wandelnde dozierende „Enzyklopädien“ konzipiert, entpuppen sich als Dogmatiker fragwürdiger Autorität und Kompetenz.

Die Figur des Parsifal, die auf den ersten Blick durch ihre androgyne Aura so modern anmutet, lenkt lediglich ab von einer rigiden Androzentriertheit, die bestenfalls die Emanzipation des Weiblichen im Mann zum Ziel hat. Harmonie durch Komplementarität wünscht sich Wagner für die Helden der Bühne sowie des Lebens, was für ein gewisses Krisenbewusstsein spricht: offenbar geht es ganz ohne die Frauen eben doch nicht; im Sinne des Machterhalts liegt daher nichts näher, als deren Positiva zu usurpieren. In diesem Kontext wird die Zelebrierung des Ideals der sexuellen Askese, das bereits Schopenhauer als androgyne, jungfräuliche Perfektion imaginiert, verständlich. Mit der Enthaltensamkeit verbindet sich nicht zuletzt die Hoffnung auf eine Steigerung der Kräfte. Jeder bedeutenden Individualität fallen nach Schopenhauer die Opfer unsäglich schwer, die der durch jede Gesellschaft ausgeübte Zwang fordert, was für Amfortas ebenso gilt wie für Tristan. Mit Nietzsche lassen sich beide als heilige Nein-sager betrachten, die frei sein wollen zum und im Tode.

Homoerotische Neigungen oder die Impotenz eines Königs können auch im 19. Jahrhundert nicht anders als verschlüsselt thematisiert werden; dagegen lässt sich ohne weiteres offen aussprechen, dass er seine Gemahlin als bloßes Besitztum betrachtet. Schopenhauer erklärt die Entstehung päderastischer Tendenzen ab einem gewissen Alter für natürlich.

Misogyne Züge Rûals und Curvenals behält Wagner für die entsprechende Figur seines Musikdramas bei. Leibwächter Kurwenal lässt wahrhaftiges Verständnis für die Qualen seines Herrn vermissen und profiliert sich vor allem als Antagonist Isoldes und Brangänes, wobei sich durchaus die Frage nach einer gewissen Erotisierung seines Verhältnisses zu Tristan stellt.

Der Einsatz als Kämpfer ist in den Werken des 19. Jahrhunderts von geringerer Bedeutung als in den mittelalterlichen; ebenso verliert das optische Erscheinungsbild der Herren an Signifikanz. Die *gender*-Kluft ist hinsichtlich des Modediktats in den Dichtungen des Mittelalters weniger breit als in den Bühnenwerken.

Wagner deutet den *Tristan* nicht zuletzt deswegen neu, um sich ein Werkzeug zur eigenen Weltdeutung zu schaffen. Sein Held instrumentalisiert und fetischisiert nicht anders als Gottfrieds Held sämtliche seinen Weg kreuzende Damen. Der Tristan des Mittelalters schätzt nichts höher als Leben und Ehre, die für Wagners Held jegliche Bedeutung verlieren; einzig sind die Helden in ihrer Misogynie, die durch jene Patina der vorgeblichen Frauenwertschätzung immer wieder durchscheint.

Der *Tristan*, so reich an „menschlicher Ursubstanz“⁸⁷, wird bestimmt durch eine männlich geprägte Rezeptionsweise, die Allgemeingültigkeit beansprucht. Mythen lassen sich auch betrachten als Euphemismen für die bedrohende weibliche Differenz und deren Verdrängung; sie sind beteiligt an der „spekulären phallozentrischen Konstruktion der Frau in der narzißtischen Konstitution der Identität des Mannes.“⁸⁸

⁸⁷ Wapnewski, Peter: *Tristan der Held Richard Wagners*. S. 24 und S. 52.

⁸⁸ Menke, Bettine: *Verstellt – der Ort der ‚Frau‘. Ein Nachwort*. S. 452. In: Vinken, Barbara/Menke, Bettine (Hgg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*. S. 436 – 465.

2.2 Welche spezifischen Weiblichkeitskonzeptionen werden präsentiert?

2.2.1 In der Literatur des Mittelalters

2.2.1.1 Wolfram von Eschenbach, *Parzivâl*

Auch hinsichtlich der Interpretation der Frauenfiguren wird nicht im Sinne einer historischen Einfühlung argumentiert, sondern eine bewusst ideologiekritische Annäherung an den Text versucht. Unser Blick auf das Mittelalter geschieht notwendigerweise aus einem kulturellen Kontext heraus, der nicht negierbar ist und zwangsläufig eine gewisse Tönung der vorgegebenen Objektivität bewirkt.

Wie schon in Bezug auf die männlichen Helden zu konstatieren war, reduziert Richard Wagner die Personenfülle der mittelalterlichen Dichtung drastisch, weswegen auch in diesem Abschnitt eine Systematisierung nach Figuren gewählt wird. Einzig Kundry begegnet uns im Bühnenweihfestspiel wieder; die meisten Damen, deren Weg Gâwân kreuzt, fehlen ebenso wie Belacâne, Herzeloyses Vorgängerin in der Gunst Gahmurets.

2.2.1.1.1 Die ‚prominentesten‘ Figuren Wolframs in der Forschung

In älteren Publikationen findet sich zumeist, wie zu erwarten, keine besondere Sensibilität hinsichtlich der Darstellung; praktiziert wird hier das traditionelle Denken in binären Oppositionen. So liest man bezüglich Cunnewâre, dass sich ihr Schicksal in dem Moment erfülle, als sie Clâmîde gegeben wird;¹ Herzeloys wird attribuiert, dass sie die emotionale Abhängigkeit ihrer Bezugspartner ersehne,² was allein deswegen schon prekär ist, da die erforderliche Abstraktion fehlt. Immer wieder werden Figuren wie Menschen der außerliterarischen Welt behandelt, als bestünde bei ihnen ein vom Verfasser völlig unabhängiges Eigenleben.

Die neuere Forschung berücksichtigt zunehmend *gender*-theoretische Perspektiven und beschreibt beispielsweise Herzeloyses ‚natürlichen‘ Körper in der Akzentuierung seiner reproduktiven Kapazität als geschlechtlich markiert und inszeniert.³ Standardwerke wie

¹ Vgl. Bach, Ingvild: *Die Voraussetzungen des Humors bei Wolfram von Eschenbach*. Wien 1965. S. 251.

² Vgl. Blamires, David: *Characterization and Individuality in Wolfram's Parzival*.

³ Vgl. Koch, Elke: *Inszenierungen von Trauer, Körper und Geschlecht im Parzival Wolframs von Eschenbach*. S. 151. In: Jaeger, Stephen C. (Hg.): *Emotions and Sensibilities*. S. 143 – 158.

Joachim Bumkes *Wolfram von Eschenbach* beinhalten zwar gern gesonderte, kurze Abschnitte zum Geschlechterverhältnis, gehen über ein paar recht allgemein gehaltene Anmerkungen aber selten hinaus. So spricht Bumke von der auffallenden Liebesfähigkeit der Frauenfiguren Wolframs und konstatiert, dass der Akzent bei der Präsentation auf ihren Beziehungen zu den Männern liege.⁴ Herausgegriffen sei noch die Veröffentlichung Marianne Wynns. Die Orgueilleuse Chrétiens wurde wohl nicht von ungefähr mit diesem sprechenden Namen bedacht; insofern erstaunt ihr Urteil, da sie nicht nur den „Hurencharakter“⁵ der Figur betont, sondern sie als „Soldatenhure“⁶ abqualifiziert. Es stellt sich die Frage, inwiefern derartige Termini überhaupt von WissenschaftlerInnen verwendet werden sollten; dessen ungeachtet sind Zweifel an diesem auf Orgueilleuse bezogenen Diktum durchaus berechtigt. Ständig begegnen uns männliche Figuren, die Frauen benutzen oder mehrere amouröse Beziehungen unterhalten und dennoch nicht abwertend beurteilt werden. Die einzige Frau, die Männer Schachfiguren gleich für ihr oberstes Ziel einsetzt, könnte daher durchaus auch mit weniger despektierlichen Bezeichnungen belegt werden; ganz im Gegenteil könnte man dieser Frau ein großes Verdienst für ihr Umstürzen der Geschlechtsspezifik zuschreiben, das ihr durch die Inszenierung ihrer Weiblichkeit als Machtfaktor blendend gelingt.

2.2.1.1.2 Rassistische Darstellungen? Belacâne und ihr Volk

„*dô phlac diu küneginne / einer werden süezer minne, und Gahmuret ir trût. ungelîch was doch ir zweier hût.*“⁷ Auch als Belacânes ‚weibliche‘ Gesinnung gerühmt wird, folgt ein wenig schmeichelhafter Kommentar ihre Hautfarbe betreffend. Zwar dichtet Wolfram zu einer Zeit, in der political correctness noch kein Thema ist, dennoch fällt auf, dass er die Unattraktivität des dunklen Teints oder die Angst davor ausschließlich auf die weiblichen Figuren projiziert. Gleich zu Beginn wird der „*schîn*“⁸ der Frauen in Pâtelamunt mit der Farbe der Raben verglichen und ihre Königin befürchtet nicht nur, dass ihre Hautfarbe Gahmuret abstoßen könnte, wie es bei Lachfilirosts Gemahlin tatsächlich der Fall ist, sondern hat die Abwertung in so hohem Maße internalisiert, dass sie ihren neugeborenen Sohn „*vil dicke an*

⁴ Vgl. Bumke, Joachim: *Wolfram von Eschenbach*. S. 113 – 119.

⁵ Wynn, Marianne: *Orgeluse. Persönlichkeitsgestaltung auf Chrestienschem Modell*. In: GLL, Nr. 30. S. 127 – 157. Oxford 1976/1977. S. 131.

⁶ Ebd. S. 130.

⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 44, 26 – 30.

⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 20, 6.

sîniu blanken mât“⁹ küsst. Natürlich könnte man argumentieren, dass Wolfram die Königin diese hellen Hautpartien nur im Gedenken an den verlorenen, aber noch immer geliebten Mann lieblosen lässt. Aber gerade dessen Teint ist es, der auf sie so über die Maßen anziehend wirkt: „*der was sô minneclîche gevar, daz er entslôz ir herze gar, ez wære ir liep oder leit: daz beslôz dâ vor ir wîpheit*.“¹⁰ Belacânes ‚Komplex‘ ist noch heute oft zu finden¹¹; auch bei weißen Frauen: der Mangel an Selbst gebiert einen fatalen Hass auf diesen Mangel und kann zur völligen Selbstaufgabe führen.

Belacâne gibt „*wîpheit*“¹² als Grund dafür an, Isenharts Lohn hinausgezögert zu haben. Diesen Helden schildert sie wie bereits erwähnt als so keusch, dass er sogar Frauen in dieser Hinsicht in den Schatten stellt, was sehr wohl als dezente Anspielung verstanden werden kann: immerhin wirft sie, die vom Erzähler als keusche, treue Frau bezeichnet wird, begehrlîche Blicke auf den hübschen Gast, während sie diese rührende Geschichte vorträgt. Ihre weiteren Aktionen sprechen ebenfalls Bände: sie begibt sich zu Lachfilirosts Behausung, um Gahmuret kniend zu bewirten und ihm alle Speisen vorzuschneiden, was diesem, wie er selbst sagt, schier peinlich ist. Dass er diese Behandlung aber an und für sich genießt, lässt Wolfram das Publikum anschließend wissen. Ihre Selbsterniedrigung ist perfekt, als sie Gahmuret mahnt, zu fordern was er wolle – sie werde es erfüllen, was weit über bloße Gastfreundschaft hinausgeht. Unglücklich über seine Flucht will sie sich taufen lassen, was den Verehrten aber nicht zurück bringt. Das Bild wird abgerundet durch das einzig mögliche stimmige Ende: Belacâne „*durh minne ein sterben nâch im kôs, dô si minne an im verlôs*.“¹³ Bezeichnend ist, dass gerade derartige Frauengestalten, die den Mann als ihren Herrscher und Gebieter anerkennen und des Lebens überdrüssig sind, sobald er sich entfernt, vom Erzähler gepriesen werden. Dass Belacânes Haut überdies schwarz ist, unterstreicht lediglich die Minderwertigkeit ihrer Person. (Das Patriarchat wünscht submissive Frauen, die sich allein über den Mann an ihrer Seite definieren und ihre Subjektposition zu Gunsten einer Dienerrolle aufgeben. Möchte Wolfram seine Rezipientinnen zur Identifikation mit so selbstlos, so maßlos liebenden Frauenfiguren einladen?) Dass sie zu Beginn Heidin ist, fällt laut Wolfram weniger ins Gewicht, da ihre Keuschheit die reinste Taufe sei. Anders als Gahmurets Trauer, die als eine Art von Krankheit dargestellt wird, dienen Belacânes Tränen

⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 57, 20.

¹⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 23, 25 – 28.

¹¹ So fanden Wesley/Scoloveno heraus, dass das oft negativ getönte Bild der schwarzen Frau in den Medien von den Dargestellten internalisiert wird. (Vgl. Wesley, Yvonne/Scoloveno, Mary Ann: *Perception of Self, Motherhood, and Gender Attitudes Among Black Women*. In: Lee, Janice W. (Hg.): *Gender Roles*. New York 2005. S. 33 – 51.)

¹² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 27, 9.

¹³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 750, 25/26.

als Blickfang.¹⁴ Der Mann, so folgert Koch, ist gewissermaßen Akteur der Trauer, nicht ihr Schauplatz - dies ist m.E. die Frauenfigur, was auch die entsprechende Episode um die weinende Jeschûte des Fünften Buchs beweist, deren Tränen auf ihren in den höchsten Tönen gerühmten Busen tropfen.

Die zwei weiteren heidnischen Frauenfiguren, die in der Dichtung Erwähnung finden, könnten kaum verschiedener sein: Secundille weist Parallelen mit Feirefîz' Mutter auf, stirbt doch auch diese „*edele kûnegîn*“¹⁵, nachdem sie der Geliebte verlassen hat. Von einem Mann in Ekubâs Leben hingegen ist nicht die Rede, vielmehr wird ihr eine Äußerung in den Mund gelegt, die man eher einer männlichen Figur zuschreiben würde: sie reist „*durch mære / unt zerkennen âventiure*.“¹⁶ Dementsprechend ist es nur logisch, wenn ein Vertreter des Patriarchats derartige Fahrten unterbinden will, was Feirefîz auch tat – Ekubâ gelang es jedoch, sich durchzusetzen. Wie Belacâne ist ihr das Französische nicht fremd; mit dem feinen Unterschied, dass von der Königin berichtet wird, sie verstehe die Sprache gut, Ekubâ aber aktiv davon Gebrauch macht. Für ihre beachtliche Selbständigkeit und den Mut, sich ihre Position als Subjekt zu erkämpfen, muss sie bezahlen: der Erzähler lobt sie als „*wîse*“¹⁷ und „*rîche*“¹⁸ Person, aber nie als keusche oder treue Frau. Mehrfach wird an exponierter Stelle darauf hingewiesen, dass sie Heidin ist. Ihre Weiblichkeit scheint sie in Wolframs Augen verloren zu haben.

2.2.1.1.3 Herrscherin, Gemahlin, Mutter – Herzeloyde

Im *Parsifal* wird der Figur der Herzeloyde ein ähnliches Schicksal zu Teil wie der des *Parzivâl*: sie interessiert lediglich als Elternteil des Titelhelden und tritt nicht persönlich auf. Von Parsifal erfährt das Publikum, dass er und Herzeleide fernab der Zivilisation beheimatet waren, Kundry spottet über deren Erziehungskonzept. Sie ist es auch, die dem Helden die Todesnachricht überbringt und ihn an seine Kindheit erinnert. Verse wie „wann dann ihr Arm dich wütend umschlang, ward dir es wohl gar beim Küssen bang?“¹⁹ finden ihre Entsprechung bei Wolfram: *Parzivâl* „*muose vil getriutet sîn, do er hete manlîchiu lit*.“²⁰, wobei insbesondere sein Penis im Zentrum des Interesses steht. Solche Passagen haben

¹⁴ Vgl. Koch, Elke: *Inszenierungen von Trauer, Körper und Geschlecht im Parzival Wolframs von Eschenbach*. S. 152. In: Jaeger, Stephen C. (Hg.): *Emotions and Sensibilities*. S. 143 – 158.

¹⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 519, 18.

¹⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 329, 2/3.

¹⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 329, 11.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

²⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 112, 26/27.

natürlich Deutungen im Sinne Freuds geradezu provoziert – nicht ganz zu Unrecht, verwischen sich doch die Grenzen zwischen den Kategorien „*muoter*“²¹ und „*wîp*“²² im Denken Herzeloyses und als sie Parzivâl stillt, ist ihr zu Mute als hätte sie „*Gahmureten / wider an ir arm erbeten*.“²³ In Wolframs Zeitgenossen dürften die Szenen um Herzeloys andere Assoziationen geweckt haben: aufgrund der Anklänge an die Apokalypse in ihrem Traum werden Bilder der Maria lactans, der Mater dolorosa sowie der Braut und Mutter Jesu evoziert.²⁴ Dass Herzeloys primär in ihrer Rolle als Mutter für die Gesellschaft von Bedeutung ist, zeigt der Erzählerkommentar bezüglich ihrer Ohnmacht: „*die andern heten kranken sin, daz si hulfen niht dem wîbe: wan si truoc in ir lîbe / der aller ritter bluome wirt*“²⁵. Wolfram preist Herzeloys als Inbegriff der Demut, Güte und Treue; er exkulpiert sie hinsichtlich ihrer Erziehungsfehler und feiert auf schier penetrante Weise die Mutterschaft. Verklärt wird die Milchspendende, die Landbesitzerin, auf deren Wohltaten Wolfram selbst hofft, so eine der möglichen Erklärungen.²⁶ Herzeloys ist aber in erster Linie Opfer, der die maßlose Liebe zu Parzivâl letztendlich zum Verhängnis wird. Nicht nur von einem Drachen wird ihr Leib zerrissen, sondern auch „von dem riesig-vernichtenden sternblic-Phallus und seiner feurigen Saat.“²⁷ Zwar rühmt sie ihren toten Gemahl für seine Treue, macht ihm aber indirekt zum Vorwurf, dass sie, die um vieles Jüngere, nun alleine weiter leben muss: „*sîn vrechiu ger*“²⁸ ist Schuld an dieser Katastrophe. Es scheint, als würde sie Gahmuret in der Tat deswegen hassen; schließlich bedeutet sein Tod für sie nur eine andere Art des Verlassenwerdens. Im Falle ihres Feldzugs gegen die unschuldigen Vögel wandelt sich ihre Ohnmacht in Aggression: sie kämpft gegen das Erbe Gahmurets in ihrem Sohn. Von diesem auf das Vogelsterben angesprochen, antwortet sie mit einer Lüge. Zwar ist das Movens für den Großteil ihrer Handlungen der Wunsch, Parzivâl zu schützen, dennoch betrügt sie ihn dadurch nicht nur „*an küeneclîcher vuore*“²⁹, sondern versucht vor allem, ihn bei sich zu behalten. Als sie von ihm verlassen wird, verliert sie den einzigen ihr verbliebenen Lebenssinn und stirbt aus treuer Liebe, was „*der frouwen wert die hellenôt*.“³⁰ Wolfram lässt Trevrizent, den ‚Experten‘ in Sachen Religion, diese Sichtweise untermauern und verleiht ihr so noch mehr Gewicht. Der Liebestod aus treuer Hingabe an einen Mann beschert der Frau

²¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 109, 25.

²² Ebd.

²³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 113, 13/14.

²⁴ Vgl. z.B. Bumke, Joachim: *Wolfram von Eschenbach*, S. 41.

²⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 109, 8 – 11.

²⁶ Vgl. Meyer zur Capellen, Renée: *Die Erhöhung der Frau*. S. 110.

²⁷ Meyer zur Capellen, Renée: *Die Erhöhung der Frau*. S. 107.

²⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 109, 23.

²⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 118, 2.

³⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 128, 24.

die Aufnahme ins himmlische Reich. Wieder einmal erweisen sich der patriarchale und der theologische Diskurs als komplementär und auf fatale Weise gekoppelt, um für das weibliche Publikum Identifikationsfiguren zu konstruieren, die den Wünschen dieser beiden Mächte entsprechen und qua Literatur sublim ihre Wirkung in den Köpfen der Zuhörerinnen entfalten können.

Der Gedanke an eine Wiederverheiratung wird nicht einmal angedeutet, so abstrus scheint er dem Erzähler angesichts Herzeloyses unverbrüchlicher Treue. Eine solche Haltung verdient höchstes Lob, so Wolfram verallgemeinernd: „*behelt si dennoch êre, sine treit dehein sô liechten kranz, gêt si durch freude an den tanz.*“³¹ Hier offenbart sich die tief sitzende Angst davor, die Kontrolle über die Frauen nicht über den eigenen Tod hinaus behalten zu können.

Ist Herzeloys auch die Treue selbst und als liebende Ehefrau und Mutter konkurrenzlos, so ist ihr glänzendes Bild dennoch nicht völlig makellos. Als Herrscherin wird sie in subtiler Art demontiert, indem Wolfram die Wâleisen als ein Volk zeichnet, das „*tærscher denne beiersch her*“³² ist, über das Herzeloys nicht allein zu regieren vermag und daher sich selbst als Zugabe für den Sieger anbietet. Die keusche Schöne verfolgt den von ihr Auserwählten mit großer Beharrlichkeit, wobei ihr solidarische Gefühle mit Gahmurets Frau Belacâne fern liegen: „*Ir sult die Mærinne / lân durch mîne minne.*“³³ In dieser Hinsicht unterscheidet sie sich allerdings nicht von der dritten Rivalin um Gahmurets Gunst; auch Ampflise lässt Wolfram ihre Überlegenheit betonen, was Schönheit und Liebesfähigkeit betrifft. Als weiteren Anreiz nennt sie die Krone und fordert Gahmuret über ihre Boten explizit auf, sie von ihren Minnequalen zu erlösen. Der Erzähler attestiert ihr „*kiusche*“³⁴ und „*wîsheit*“³⁵ und streicht den Zwangscharakter ihres Handelns heraus: die Liebe als treibende Macht bestimmt ihr Tun. Genüsslich inszeniert Wolfram das Ringen der drei Frauen, die Gahmuret völlig verfallen sind. Es mag schon stimmen, dass es sich im Falle des *Parzivâl* um den Roman mit den meisten politisch agierenden Frauenfiguren handelt³⁶, aber man darf die vom Erzähler dafür angegebene Motivation nicht aus den Augen verlieren: um eines Mannes Willen ergreifen die Frauen politisch die Initiative, sieht man von wenigen Ausnahmen wie zum Beispiel Orgelûse einmal ab. Insofern ist Herzeloyses grandioser Erfolg angesichts der größtenteils miserablen mittelalterlichen Rechtsbedingungen für Frauen³⁷ zwar zu würdigen,

³¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 436, 20 – 22.

³² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 121, 9.

³³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 94, 11/12.

³⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 87, 8.

³⁵ Ebd.

³⁶ Vgl. Kellermann-Haaf, Petra: *Frau und Politik im Mittelalter*. Göppingen 1986. S. 55.

³⁷ Vgl. Becker, Gabriele/Bovenschen, Silvia/Brackert, Helmut: *Aus der Zeit der Verzweiflung*. Frankfurt/Main 1977. S. 31 ff.

aber da das Ziel dieser Anstrengungen in der Gewinnung dessen liegt, der für ihr späteres Unglück verantwortlich ist, stellt sich die Frage, ob das Verhältnis von Aufwand und Nutzen für Herzeloide nicht letztendlich eine negative Bilanz erbringt.

In der Ehe mit Gahmuret lässt sie ihm in jeder Hinsicht seinen Willen. Dass die erste Annäherung von einer entflammten Herzeloide ausgeht, hat Wagner übernommen; so versucht Kundry Parsifal zu ködern, indem sie ihm eine Ahnung der Liebe in Aussicht stellt, die „Gamuret umschloß, als Herzeleids Entbrennen ihn sengend überfloß!“³⁸

Gurnemanz vergleichbar rät sie Parzival so, dass ein Entkommen aus dem Teufelskreis unmöglich scheint: die Lehren eines alten Mannes werden dafür sorgen, dass jenes Rittertum, dem Herzeloide den Tod ihres Gemahls anzulasten hätte, reproduziert wird; ihre eigene Anregung, wo es nur geht Ring und Umarmung einer Frau die „*kiusche ist unde guot*“³⁹ zu erstreben, macht sie genauso zur Mittäterin wie ihre implizite Aufforderung zur Rache an Lâhelîn.

2.2.1.1.4 Die Devoten – Jeschûte und Lîâze

Die Demütigste aller vorgeführten Frauenfiguren ist zweifellos Jeschûte, die dem Verursacher ihrer Pein Freude und Ehre wünscht, obwohl „*græzer nôt / wîp nie gedolte âne tât, unde ân alle ir schulde*.“⁴⁰ Daher wird ihr Wolframs ganze Sympathie zu Teil und er fordert das Publikum explizit auf, ebenfalls Mitleid zu zeigen mit diesem Muster weiblicher Keuschheit und Treue, der ihr eigenes Los völlig unwichtig ist im Vergleich mit der Trauer ihres Gemahls. Aber auch für Parzivals Leben fürchtet „*diu senfte sîeze wol getân*“⁴¹, die wie kaum eine andere weibliche Figur Wolframs Favoritin ist. Artûs und sein Hofstaat freuen sich, als Jeschûte wieder in Gnaden aufgenommen wird, handelt es sich doch um eine so schöne Frau von Rang. Dass Orilus' Machtausübung über seine Frau einer Schreckensherrschaft gleicht, ist evident. Mehrmals zeigt der Erzähler die große Furcht Jeschûtes vor ihrem Mann, die sie jeden seiner Befehle unverzüglich befolgen lässt beziehungsweise sie von Handlungen abhält, die nicht sein Placet finden dürften. Nur ein einziges Mal wagt sie es, ihm zu widersprechen: „*ir sult ê mîn gerihte nemn. durch elliu wîp lâts iuch gezemn: ir mugt mir dannoch fûegen nôt*.“⁴² Dass ihre Bitte nicht als Revolte betrachtet werden kann, beweist ihre Aufforderung, Orilus solle seine Ehre nicht beflecken

³⁸ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

³⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 128, 2.

⁴⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 264, 13 – 15.

⁴¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 273, 15.

⁴² Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 136, 15 – 17.

indem er sie selbst tötet, sondern jemand anderen beauftragen. Sein Hass allein bedingt in Wolframs Darstellung Jeschûtes Todesverlangen, da sämtliche Unschuldsbeteuerungen auf taube Ohren stoßen. Beleidigend findet sie allenfalls die Unterstellung, sich mit einem sozial deutlich niedrigeren Stehenden eingelassen zu haben: sie weiß, was ihrem Stande ziemt; alles was sie tut, geschieht „mit wîplîchen zûhten.“⁴³ Aufgrund ihrer adligen Abstammung und ihrer unübertrefflichen Keuschheit erregt ihr grausames Schicksal beim Erzähler besonderes Bedauern: zu wohl geboren sei sie für ein armseliges Seil als Bugriemen, betrüblich sei ihre zerschlossene Kleidung, die sie vor Parzivâl in Verlegenheit bringt. Dennoch nützt Wolfram gerade dieses Detail, um einen seiner misogynen Witze anzubringen und auch seine Äußerung, er ziehe diesen bloßen Leib so mancher gut gekleideten Dame vor, ist ambivalent: gebührt ihr der Vorzug wegen ihrer weiblichen Güte oder versteckt sich dahinter eine Anspielung auf ihre Attraktivität? Immerhin schildert er das Dornröschen als „gerndes ritters herzen nôt“⁴⁴ mit einem anziehenden Körper und einem hinreißenden roten Mund, dessen erotische Faszination immer wieder thematisiert wird. Die Beschreibung der schlafenden Schönheit ist von deutlich voyeuristischem Charakter, der auch dadurch noch unterstrichen wird, dass er jene sagenhaften Lippen als leicht geöffnet darstellt und auf ihre entblößten Körperteile hinweist. Eine sexuelle Gelüste weckende Schlafende ist wohl auch schon im Mittelalter nicht nur Wolframs Wunschtraum.⁴⁵ Eine solche Frau im Waffenrock zu porträtieren bedarf der augenblicklichen Versicherung, dass sie noch nie kämpfte und auch gar nicht dazu in der Lage wäre. In Bezug auf Antikonie erfährt das Publikum, dass Wolfram eine Kämpferin ausgesprochen unweiblich, fast verdammenswert findet, außer die Treue gebiete ihr derartiges Handeln. Dass diese Schönheit dann auch noch ihrem Mann treu zu Füßen liegt, komplettiert das Idealbild und Wolfram suggeriert, dass diese Frau durchaus nachahmenswert sei: sie weint „vor liebe, unt doch vor leide niht, als guotem wîbe noch geschiht“⁴⁶, als sie wieder in den Armen dessen liegen darf, der sie so sehr strafe, dass sie nach eigenen Worten nicht einmal zu seiner Dirne getaucht hätte. Schließlich darf man einem strahlenden Helden wie Orilus keinen geplagten Körper zumuten. Diese Bemerkung lässt anklingen, dass es neben dieser schillernden Welt der Schönen, Adligen und Verheirateten auch hässliche Dinge gibt, wie zum Beispiel Prostitution. Diese war im 13. Jahrhundert jedoch von der Kirche sanktioniert, um die allgemeine Lasterhaftigkeit zu verhüten oder

⁴³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 279, 15.

⁴⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 130, 6.

⁴⁵ Indem der Dichter Jeschûte zum Objekt diverser Gewaltphantasien und obszöner Scherze macht, verbinden sich manifeste und diskursive Gewalt auf unheilvollste Weise (Vgl. Scheuble, Robert: *mannes manheit, vrouwen meister. Männliche Sozialisation und Formen der Gewalt gegen Frauen im Nibelungenlied und in Wolframs von Eschenbach Parzival*. S. 151.).

⁴⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 272, 9/10.

zumindest einzudämmen.⁴⁷ In Jeschûtes Augen scheinen direkte Verbindungen zu Qual und Dürftigkeit zu existieren, was wohl auch der desolaten sozioökonomischen Situation des Großteils der sich prostituierenden Frauen entspricht. Daher bot es sich an, im Gefolge der Heere Schutz zu suchen: „ouch was der frouwen dâ genuoc: etslîchiu 'n zwelften gürtel truoc / ze pfande nâch ir minne. ez wârn niht kûneginne: die selben trippâniersen / hiezen soldiersen.“⁴⁸ Wolfram nennt sie in einem Atemzug mit Schaustellern und Schurken, was darauf schließen lässt, dass er ihnen keine besonders große Achtung entgegen bringt, sondern ihr Erscheinen eher als notwendiges Übel betrachtet. Es kristallisiert sich immer mehr heraus, dass Wolfram hinsichtlich zahlreicher Themen mit dem kirchlichen Diskurs konform geht. Der Schulterschluss mit den Frauen, die, wie sie selbst, erniedrigt und entwürdigt werden, liegt Jeschûte fern. Strukturbedingte Entsolidarisierung? Verhaftetsein im Standesdünkel? Natürlich gefällt es Wolfram, seine tugendhafte Figur nicht mit ausreichendem Erkenntnisvermögen auszustatten, um die Parallelen ihrer Situation mit der Lage dieser Frauen zu bemerken: sind sie doch in gleichem Maße fremdbestimmt und unterstehen der männlichen Macht und totalen Beherrschung. Die Überidentifikation mit ihrem Unterdrücker lässt Jeschûte die Welt mit seinen Augen sehen; es ist keinesfalls übertrieben, von einer „emphatic, imaginative, and affective interiorization of a masculine perspective“⁴⁹ zu sprechen.

Durch den Eid Parzivâls wird laut Wolfram das glückliche Ende eingeläutet: zuletzt gilt für Jeschûte und auch Cunnewâre das Motto *Per aspera ad astra*. Die Seligkeit Jeschûtes stellt Wolfram als vollkommen dar; ist sie doch wieder vereint mit ihrem angebeteten Herrn, worin das ganze weibliche Glück besteht. Bekanntlich wurde in der außerliterarischen Realität die überwältigende Mehrheit der Frauen aus der Obhut des Vaters unmittelbar der Vormundschaft ihres Ehemanns unterstellt. Die auf Lîâze bezogenen Verse könnten wohl auch auf die unverheiratete Jeschûte passen: „diu magt mit zûhten rîche / leist ir vater willen gar.“⁵⁰ Stereotyp wird Lîâze als keusch und schön dargestellt, die Parzivâl auch ohne Liebe ehrerbietig behandelt – Befehl ist Befehl. Wolfram zeichnet hier das Bild einer fügsamen jungen Frau, die die wenigen Möglichkeiten sich gegen das straffe Regime des Vaters aufzulehnen nicht nutzt. Dafür wird sie vom Erzähler gelobt, „sælden rîche“⁵¹ sei diese demütige Maid, da sie sich ohne den geringsten Versuch zu rebellieren der männlichen

⁴⁷ Vgl. Honegger, Claudia (Hg.): *Die Hexen der Neuzeit*. Frankfurt/Main 1978. S. 51 f.

⁴⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 341, 19 – 24.

⁴⁹ Bartky, Sandra Lee: *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York 1990. S. 112.

⁵⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 176, 24.

⁵¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 179, 27.

Kontrolle unterwirft. Was benötigt ein Mann noch zu seinem Glück, wenn er über eine hübsche Frau gebieten kann, die jeder Aufforderung unverzüglich Folge leistet, so scheint Wolfram zu fragen. Dementsprechend ist auch das Glück Jeschûtes zu bewerten: aus patriarchaler Sicht, die eine Frau der Seligkeit teilhaftig wähnt, wenn sie einem Helden in jeder Hinsicht dienen darf.

Weder Jeschûte noch Lîaze wird besonders viel Text zugestanden; die meiste Zeit berichtet Wolfram über sie und präsentiert sie in züchtigem Schweigen, welches bekanntlich symptomatisch für Traumata jeglicher Art ist. Wünscht sich der Erzähler womöglich, dass die Zuschauerinnen sein Weiblichkeitsideal verinnerlichen, so lässt er – unter Umständen gegen seine Absicht – doch erahnen, dass eine solche Internalisierung die Seele der Frau zerstören kann. Der ewige, aussichtslose Kampf, sich hineinzupressen in ein von männlichen Fantasien und Ordnern bestimmtes Bild ist mehr als zermürbend. Gerade Jeschûte erlebt im Rahmen des Gewaltverhältnisses ihrer Ehe Verhältnisse, die aus Körpern Gefängnisse machen, in denen nur hochgradig maltratierte Seelen Platz haben. Denn Orilus' seelische Gewaltausübung erweist sich als mindestens ebenso schrecklich wie die physische Variante: "psychological oppression is dehumanizing and depersonalizing; it attacks the person in her personhood."⁵²

2.2.1.1.5 Die Gottbefohlene – Sigûne

Mehr noch als die konventionellen Frauen, die der höfischen Sphäre verhaftet sind, glorifiziert Wolfram die einzige Asketin des Romans: „*al irdisch triwe was ein wint, wan die man an ir lîbe sach*“⁵³, denn anders als die Wankelmütigen wünscht sich Sigûne keinen Ersatz für den Verlorenen. Wie eine Heilige wird sie nicht zuletzt aufgrund ihrer physischen Abwesenheit, ihrer aus der körperlichen Unattraktivität resultierenden Ungefährlichkeit beschrieben.

Assoziationen an die Brautmystik werden geweckt, wenn der Erzähler berichtet, dass Sigûne „*durch die gotes minne / ir magetuom unt ir freude gap*“⁵⁴ Man könnte argumentieren, dass das Begehren nicht gelöscht, sondern kanalisiert wird.

Ist der geliebte Mann tot, hat die Frau einzig und allein dadurch Chancen von Wolfram in den Status einer quasi Heiligen erhoben zu werden, wenn sie jegliches Interesse am Irdischen aufgibt. Dazu gehört der Verzicht auf die Wertschätzung von Äußerlichkeiten ebenso wie der Rückzug in die Einsamkeit und das Leben in gottgeweihter Askese. An

⁵² Bartky, Sandra Lee: *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*. S. 29.

⁵³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 249, 24.

⁵⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 435, 14/15.

Sigûnes Lebensentwurf lassen sich deutlich die Konsequenzen ihrer Erziehung durch Herzeloide ablesen, deren optisches Erscheinungsbild ebenfalls Spuren ihres Jammers zeigt; wenn auch Sigûnes Büßen noch unterstrichen wird durch entsprechende Kostümierung der Figur: im härenen Hemd unter einem groben grauen Rock liegt sie betend auf den Knien. Zu dieser extremen Form wird Sigûne nicht zuletzt von ihren Schuldgefühlen getrieben; schließlich starb der Geliebte in ihrem Dienst – und dem Parzivals, wovon aber nur ein Mal und danach nie wieder die Rede ist. In der außerliterarischen Realität sind Beispiele adliger Conversio als Reaktion auf einen unerwarteten Todesfall in Zeiten allgemeiner religiöser Erregtheit nicht selten.⁵⁵

Interessant ist, dass Wolfram die Trauernde nicht einer der zahlreichen Institutionen wie Klöstern, Samungen oder Beginenhäusern beitreten lässt, sondern einen individuelleren Weg für sie vorsieht. Wie so manche Mystikerin befreit sich Sigûne von der männlichen Bevormundung im Glauben. Um in angemessener Form ihre Bußfertigkeit auszudrücken und klagen zu können, muss sie alleine in einer Klausur leben; die Treue hält ihr Leid lebendig bis der Tod sie von ihrem Schicksal erlöst, denn nichts anderes als eine Erlösung ist der Tod für diese Leidende, wenn sie gleich Herzeloide ob ihrer großen Qualen auch dem Höllenfeuer entgehen wird.

Bisweilen wird die Tendenz einiger Vertreter der Kirche betont, mannigfache Formen der Laienreligiosität als Ketzerei zu brandmarken und zu kriminalisieren. Aus Gründen des drohenden Machtverlusts, so liest man, schien diese Strategie unabdinglich und bezeichne den Beginn beziehungsweise das Erstarken misogynen Denkmusters, die in den Hexenverfolgungen späterer Jahrhunderte kulminierten.⁵⁶ Andererseits erkennt Innozenz III. viele Bußbruderschaften an; so gewinnt er 1201 die Humiliati für die Kirche zurück und bereitet den Weg für die Entstehung der neuen Bettelorden.⁵⁷ Sigûne rebelliert gegen das Patriarchat, indem sie die Vermittlung durch Geistliche ablehnt und ihr Bedauern, dass sie Schîanatulander ihre Liebe nicht gewährte, erinnert an die als ketzerisch geltenden Bewegungen, deren Mitglieder die freie Minne propagierten. Gerade die Mitglieder jener Gruppierungen haben allerdings den Anspruch, die besseren Christen sein zu wollen; dank ihres wahren Verständnisses des Christentums ist ihnen eine ideale Verwirklichung möglich, die ihren Ausdruck nicht selten in asketischem Rigorismus findet. Derartiges Gedankengut findet sich auch in der Gestaltung der Figur des Trevrizent: der Einsiedler hört als Laie die

⁵⁵ Vgl. Aker, Gudrun: *Göttin, „Frouwe“, „Übel Wîp“*. Zur Konstituierung des neuzeitlichen Frauenbildes im sozialen und literarischen Konflikt. In: Thum, Bernd (Hg.): *Gegenwart als kulturelles Erbe*. S. 107.

⁵⁶ Vgl. Honegger, Claudia (Hg.): *Die Hexen der Neuzeit*. S. 36 ff.

⁵⁷ Vgl. Grundmann, Herbert: *Ketzergeschichte des Mittelalters*. Göttingen 1963. S. 9.

Beichte; das Töten gilt ihm als eine der schrecklichsten Sünden – beides trifft beispielsweise auf die Waldenser zu.⁵⁸

2.2.1.1.6 Ginovêr, Cunnewâre und die Frauen des Artushofs

Obwohl die Königin keine große Rolle spielt, präsentiert Wolfram Ginovêr als Zuflucht all jener Männer, die aus irgendeinem Grund in der Bredouille sind und auf das mitleidvolle Herz der Königin hoffen. Nicht ein Mal ist der Appell an ihre Hilfe vergebens; vor allem Gâwân erscheint als ihr erklärter Liebling, sodass sie die vergewaltigte Botin „*sunder sprach: do genaser durch die künegîn*.“⁵⁹ Lieber lässt sie den Verbrecher der einer anderen Frau Pein zufügte mit einer milden Strafe davon kommen, als die Ehre Gâwâns befleckt zu sehen. Ein weiterer Favorit Ginovêrs war Ithêr, dessen schmachvoller Tod ihr größten Jammer und Schmerz bereitet: Artûs’ „*werdekeit*“⁶⁰ sei dadurch zerbrochen. Auch um Segramors’ Wunsch zu erfüllen, wendet sie sich gegen den Willen ihres Gemahls und setzt sich durch. Man könnte als möglichen Grund für Ginovêrs Vorliebe für junge Männer den Verlust ihres eigenen Sohns anführen, wobei ihre Lobeshymnen auf Ithêr und Gâwân weniger mütterlich als vielmehr erotisch angehaucht sind. Ihr Ausruf nach dem Erhalt seines Briefs deutet ebenfalls in diese Richtung: „*ôwol der hant diu dich schreip! âne sorge ich nie beleip / sît des tages daz ich sach / die hant von der diu schrift geschach*.“⁶¹ Die vor Glück Weinende setzt umgehend alles in ihrer Macht Stehende daran, Gâwân erneut aus der Klemme zu helfen. (Man bedenke in diesem Kontext auch die bereits erwähnte Tatsache, dass das einzige Detail, das uns Wolfram bezüglich ihres Marschalls nennt, seine schönen Schenkel sind.)

Explizit äußert sich der Erzähler nicht dahingehend; immerhin handelt es sich um Artûs’ Frau, eine Figur, der Wolfram zumindest vordergründig Respekt entgegen zu bringen fast gezwungen ist. Er instrumentalisiert sie, indem er sie Behauptungen der Erzählerfigur bestätigen lässt: beispielsweise preist sie die Schönheit ihrer Frauen, denen außer Condwîrâmûrs und Orgelûse niemand das Wasser reichen könne. Diese Damen des Hofes haben das Spiel um Dienst und Lohn internalisiert und perfektioniert, was nicht bedeutet, dass weibliche Solidarität groß geschrieben wird; vielmehr stellt sie Wolfram als heuchlerische Personen dar, die zwar Untreue öffentlich missbilligen, insgeheim aber laut Erzähler Feirefîz’

⁵⁸ Vgl. Grundmann, Herbert: *Religiöse Bewegungen im Mittelalter*. Hildesheim 1961. S. 91 – 95.

⁵⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 528, 22.

⁶⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 160, 4.

⁶¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 645, 3.

Dienst akzeptiert hätten. Die Oberflächlichkeit des Hofs wird nicht rein geschlechtsabhängig geschildert; Knappen und Damen erheben die Pracht der Kleider zum Maßstab ihres Urteils über Unbekannte.

Aber nicht nur Männern ist die Königin gewogen, auch Jeschûte und Ekûba werden nach ihrer Abreise von Ginovêr vermisst; ebenso Cunnewâre, ihr „*süeziu werdiu gespil*“⁶². Die edle Fürstin, die Parzivâls wegen von Keye geschlagen wird, geht in ihrer Dankbarkeit, die sie ihrem Rächer zuteil werden lässt, so weit, dass Clâmîde Grund zur Beschwerde findet. Aber welches Verbrechens macht sich die Schöne überhaupt schuldig? Ihr Herz hat Parzivâl erkannt, so sagt sie selbst und Kingrûn betont gleichfalls, dass sie „*mit herzen sinne / ir mit lachen hât erwelt / der âne liegen ist gezelt / mit wârheit für den hôhsten prîs*“⁶³. Nicht nur aufgrund der Tatsache, dass das Lachen im Mittelalter auch Ausdruck der Vanitas sein kann⁶⁴ – vergleichbar geöffnetem Haar – wird Cunnewâre zu einer weiteren Kandidatin, wenn es um die Frage nach möglichen Vorbildern Richard Wagners für die Gestalt seiner vielgesichtigen Kundry geht. Wie diese Parsifals Füße salbt, wappnet Cunnewâre den mittelalterlichen Helden mit ihren hellen sanften Händen, da sie ihm doppelt verpflichtet ist: nicht nur rächte er die Schmach, die ihr durch Keyes Prügel widerfuhr, dank ihm wolle sie auch ein König zur Gemahlin. Wolfram stellt somit erneut eine so genannte gute Partie als größtes Glück für jede Frau dar, wobei aber mitschwingt, dass Cunnewâres erste Wahl jener durch ihr Lachen Ausgezeichnete selbst wäre: „*och wil diu edele fürstin / sô verre ziwerd gebote sîn / daz ir diu niemen dienen lât, swie vil si dienstgeltes hât*.“⁶⁵ Auch nach der Verständigung bezüglich der mit Clâmîde einzugehenden Ehe versichert sie Parzivâl, ihre Fröhlichkeit werde so lange am Boden liegen, wie sein Leid währt. Sie ist diejenige, die nach seiner Verfluchung als erste in Tränen ausbricht, sie ist es, die ihn als letzte vor seiner Abreise sieht und sie ist es auch, die eine Schnur des eigenen Kleids in seinen Mantel einzieht, der bezeichnenderweise aus einem ursprünglich für Clâmîde gedachten Seidenstoff geschneidert wird: den Vergleich mit diesem strahlenden Helden muss Brandigâns König noch einmal verlieren. Cunnewâre bietet Parzivâl ihren Kuss an, vorausgesetzt, er erachte sie dessen für würdig. Die Verbundenheit der beiden unterstreicht Wolfram auch dadurch, dass er ausgerechnet Cunnewâres Knappen den eingeschneiten Parzivâl finden lässt. Seine eigentlich gegen diesen gerichtete Hetzkampagne bringt den Helden letztendlich zum Hof und zu Cunnewâre zurück.

⁶² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 646, 11.

⁶³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 221, 22 – 25.

⁶⁴ Vgl. Erfen, Irene: *Das Lachen der Cunnewâre*. Stuttgart 1994. S. 76.

⁶⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 327, 1 – 4.

2.2.1.1.7 Repanse de Schoye und die Gralsjungfrauen

Über die Passivität dieser Jungfrauen samt ihrer Königin herrscht allgemein Übereinstimmung; so gibt es wenig zu sagen über diese schönen Dienerinnen, an deren Beschreibung Wolframs Plädoyer für ameisenhafte Taillen noch das Auffallendste ist. Damit hätten wir schon im Mittelalter eine der heutigen vergleichbare Situation: Schlankheitswahn und Ähnliches wird dem Publikum qua Medien vermittelt und propagiert Leitbilder (oder sollte man besser von Leidbildern sprechen?), denen zu entsprechen jede Rezipientin aufgerufen ist. Das Leitbild wird zur präskriptiven Norm, der Aufruf zum subtilen Zwang, die Weigerung zieht Sanktionen nach sich. „Uni-formierte [...] Körper war eines der Hauptziele faschistischer Körperpolitik und –ästhetik.“⁶⁶ Die Persistenz dieser spezifischen machtpolitischen Strategie muss allerdings vor der Folie eines geschichtlich nicht durchweg gleichen Medialitätsbegriffes gesehen werden.

Obwohl für Gralsdienerinnen Keuschheit oberstes Gebot ist, fühlen sie sich von Parzivâls heller Haut und der Röte seiner Lippen angezogen. Vor dieser Folie wirken folgende Verse ambivalent: „*vier clære juncfrouwen: die sollten dennoch schouwen / wie man des heldes pflæge / und ober sanfte læge.*“⁶⁷ Parzivâl scheint die Sachlage ähnlich zu interpretieren, da er unter die Bettdecke flüchtet. Nach der Badeszene im Hause Gurnemanz' ist dies bereits die zweite, in der der jugendliche Held von hübschen Mädchen bedrängt wird – inspirierten diese Episoden Wagner zu seiner Blumenmädchen-Szene? Zumindest scheint das Bild eines von schönen Frauen umschwirrten Mannes zum Jahrhunderte überdauernden Arsenal der bevorzugten Topoi imaginierter Männlichkeit zu gehören.

Die Einladung, Platz zu nehmen, lehnen die Mädchen ab – bliebe doch sonst der Dienst unverrichtet. Waren Jeschûte und Lîâze der Willkür von Vater respektive Ehemann ausgeliefert, sind diese Frauen einem abstrakten, aber nicht weniger rigiden Diktat unterworfen, das deutlich patriarchale Züge aufweist. Anfortas ist zwar derjenige, dem die Schar schöner Damen täglich zu dienen hat, da er aber selbst gegen das Zwangssystem rebellierte, scheinen die Fäden in Titurels Hand zusammen zu laufen. Nicht nur wurde ihm zuerst der Gral anvertraut, er wird durch sein hohes Alter und seine Schönheit auch als

⁶⁶ Angerer, Marie-Luise (Hg.): *The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten*. S. 13.

⁶⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 243, 21 – 24.

Herrscher ausgewiesen. „Durch rât si hânt den betterisen“⁶⁸, so Trevrizent, was ebenfalls für die These spricht, Titurel als geheimen Regenten der Gralsgesellschaft zu betrachten.

Dass die sexuelle Askese schwierig einzuhalten ist, legt die Schilderung der jungen Frauen dar, in der mehrfach erotische Schwingungen auszumachen sind. Wie so oft bei Wolfram betreffen diese vor allen anderen Teilen des Gesichts oder des Körpers die Lippen: „ir munt nâch fîwers varwe schein.“⁶⁹ Noch weiter geht er bezüglich der Münder von Kahenîs’ Töchtern, die er als rot, dick und heiß bezeichnet. Dem Büßergestus entsprechen diese Lippen so wenig, dass Wolfram noch einmal extra darauf verweist. Da die Mädchen von Parzivâl im Allgemeinen und von seinen ritterlichen Armen im Besonderen angetan sind, erwirken sie die Einladung des Ritters durch den Vater. Von oben verordnete Askese, so lässt Wolfram anklingen, ist für junge Mädchen unnatürlich und daher unmenschlich. Es fragt sich allerdings, ob er dadurch weniger den jungen Frauen nützen als vielmehr ihre Verfügbarkeit für den Mann sicherstellen möchte: der Erzählerkommentar, den Besitzerinnen solcher Lippen einen Kuss abjagen zu wollen, stützt eher letztere Ansicht. Es folgt der viel zitierte Vers „wîp sint et immer wîp“⁷⁰ und der Gemeinplatz, dass schon unzählige Male wehrhafte Männer von Frauen bezwungen wurden, wie er an Hand mehrerer Figuren, allen voran der Gâwâns, auch in seiner Dichtung aufzeigt. Derartige Bemerkungen passen zu dem misogynen Ton, den Wolfram nicht selten anschlägt, wenn er über ‚das weibliche Geschlecht‘ generell spricht und durch Behauptungen dieser Art, die eine versteckte Frauenherrschaft vermuten lassen, von ihrer faktischen Unterdrückung abzulenken bestrebt ist.

Die Position in der Wolfram seine Frauenfiguren sehen möchte, ist nicht gerade jene am Kopf der Tafel. Idealerweise verhalten sie sich schweigsam und diensteifrig wie die Gralsjungfrauen, über die lapidar immer wieder gesagt wird: „Si nigen.“⁷¹ Aufmerksamkeit wird nebenbei ihren Kleidern geschenkt; so erfährt man, dass sie modische „röcke geteilt“⁷² tragen. Gerade hinsichtlich der Darstellung der Gralsburg und der in ihr stattfindenden Geschehnisse springt eine höchst differenzierte Terminologie für Bereiche der Textil- und Kostümwissenschaft ins Auge, die offenbar den Bedürfnissen des Publikums Rechnung trägt. Was die Waffenbeschreibung für die männlichen Rezipienten sei, das leiste die detaillierte Schilderung der Gewänder für die weiblichen.⁷³ Ob dieses *gender*-Klischee im Mittelalter bereits so ausgeprägt war? Gerade die Mode ist zu Wolframs Zeiten nicht das Privileg der

⁶⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 502, 1.

⁶⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 233, 4.

⁷⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 450, 5.

⁷¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 235, 1.

⁷² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 235, 13.

⁷³ Vgl. Bumke, Joachim: *Höfische Kultur*. S. 700 ff.

Frauen; man denke an die Bart- und Rocklängen, die bekanntlich für mittelalterliche Regenten von großer Bedeutung sind. In der außerliterarischen Realität existieren mehr wehrhafte Frauen, denen ein Interesse an Waffen unterstellt werden kann, als die Dichter darzustellen bereit sind; historische Quellen lassen am Einsatz weiblicher Soldaten nicht zweifeln.⁷⁴

Repanse als Königin fügt sich perfekt ins Bild: die personifizierte Keuschheit reicht hinsichtlich ihrer Schönheit fast an Condwîrâmûrs heran, was auch Parzivâl auffällt. Wie schon erwähnt, äußert sich ihr Bruder Anfortas in Bezug auf ihr Aufwachsen dahingehend, dass er es als jammervoll abqualifiziert – wo er es doch als reinste Seligkeit einstufen müsste; schließlich gibt es nichts Ehrenvolleres, als dem Gral dienen und ihn selbst tragen zu dürfen. Aber da Anfortas selbst der Minne den Vorzug vor der gesetzlich bestimmten Keuschheit gab, verwundert sein Urteil nicht. Repanse kommt salopp gesprochen vom Regen in die Traufe: aus einem angeblich freudlosen Dienst im Zwangssystem der Gralherrschaft in ein ungewisses Schicksal als Gemahlin eines gerade erst Getauften, der bereits einer anderen Frau verpflichtet ist. Erst als deren Tod bekannt wird, vermag sie sich ihrer Reise zu freuen – eine der ganz wenigen Stellen, den denen uns Wolfram Einblick gewährt in die Welt von Repanses Emotionen. Der Kunstcharakter dieser literarischen Figur ist in hohem Maße auffällig und ähnelt darin einer weiteren Idealgestalt der Dichtung.

2.2.1.1.8 Die demütige Schönheit – Condwîrâmûrs

”Women’s qualities are more often associated with what they are – beautiful, faithful, modest – rather than with what they can do.“⁷⁵ Schön, treu und bescheiden ist auch die Gemahlin Parzivâls. ”As medieval rhetoricians knew all too well, the portrait feminizes men. [...] Since men claim the prerogative to propel the plot, women are condemned to remain frozen in portraits.“⁷⁶ Bezüglich Parzivâl und Condwîrâmûrs trifft diese Aussage zu Beginn ihrer Bekanntschaft nicht zu; schließlich ist es die Frau, die die Initiative ergreift. Später aber verblasst das ohnehin nie scharfe Bild der jungen Königin und sie rückt als Figur vollständig in den Hintergrund.

Die so überaus Sanfte ist sich absolut sicher, nicht Clâmîde, sondern Parzivâl heiraten zu wollen. Schon durch seine Leistung, Kingrûn in seine Schranken verwiesen zu haben, hat

⁷⁴ Vgl. Bumke, Joachim: *Höfische Kultur*. S. 489.

⁷⁵ Christoph, Siegfried: *Honor, Shame and Gender*. S. 28. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Arthurian Romance and Gender*. S. 26 – 33.

⁷⁶ Putter, Ad: *Arthurian Literature and the Rhetoric of Effeminacy*. S. 42/43. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Arthurian Romance and Gender*. S. 34 – 49.

er laut Wolfram verdient, ihr „*âmts*“⁷⁷ zu werden. Dieses Muster ist hinlänglich bekannt: „*ir liute, ir lant, dar zuo ir lîp, schiet sîn hant von grôzer nôt; dâ gein si im ir minne bôt.*“⁷⁸ Handelt es sich um nichts anderes als schlicht ein Geschäft? Entspricht die Schönste aller Schönen lediglich dem Anspruch, der an eine gerettete Frau gemeinhin gestellt wird? Zwar bittet Parzivâl, man möge als Gegenleistung für die Gastfreundschaft über ihn verfügen, wie man wolle, aber die engelsgleiche Königin ist es, die ihn im Rahmen ihrer nächtlichen Aktion erst vollständig zum Anwalt dieser Sache macht. Wolfram ist sich der Wirkung dieser Szene bewusst und verweist auf die Macht der reinsten Unschuld, deren Reinkarnation Condwîrâmûrs darstellt. Etwaige Skeptiker bringt er mit der Versicherung, ihr Verhalten brähe keinesfalls „*wîplîchiu zîl*“⁷⁹ zum Verstummen. Was an Jeschûte und Repanse schon als äußerst reizvoll dargestellt wird, erfährt in der Gestalt der Condwîrâmûrs seinen Kulminationspunkt: Schönheit und Keuschheit besitzt sie in solchem Übermaß, dass Wolfram gar nicht weiß, zu welchen Superlativen er noch greifen soll, um seinen Zuhörern auch nur andeutungsweise vermitteln zu können, um welche Ausnahmeerscheinung es sich hier handelt. Enttäuschend ist allerdings, dass Wolfram diese exorbitante Schönheit oftmals auf eine Art und Weise thematisiert, die sie als Begründung für Parzivâls Sehnsucht nach ihr erscheinen lassen. Eine weitere positive Eigenschaft ist die Demut dieser idealen Frau, die auf der Stelle allen Zorn hinunterschluckt und einzig und allein Tag und Stunde der Rückkehr des Geliebten preist. Unweigerlich fühlt man sich an die Worte der Elisabeth in Wagners *Tannhäuser* erinnert, die ebenfalls den Tod ihrer Trauer zelebrieren statt den ungetreuen Mann mit Vorwürfen zu überschütten. Vorwürfe und Klagen zu erheben steht einer Frau nur bedingt zu; will sie ihren Mann nicht verärgern, spart sie sich Ausbrüche jeglicher Natur am besten ganz. So beklagt sich Condwîrâmûrs auch nicht, als Parzivâl nicht mit ihr auf dem erhabensten Sitz der Gralsburg Platz nimmt, sondern an der Seite des Bruders und des Onkels, denn sie weiß, dass eine Frau dort nichts verloren hat. Sie ist es zufrieden, anerkannte Schönheitskönigin – man denke an Artûs’ Diktum, auf Pelrapeire fände man „*des kusses hôhstez zîl*“⁸⁰ – und Gemahlin Parzivâls zu sein. Von Anfang an wird betont, dass in dieser Vermählung ihr ganzes Glück zu sehen ist: „*diu junge süeze werde / het den wunsch ûf der erde.*“⁸¹ Dass sie auf Munsalvæsche in gewisser Weise die scheidende Königin ersetzt, zeigt auch die Tatsache, dass ihre Ähnlichkeit mit dieser Figur mehr und mehr hervorgehoben wird. Darüber hinaus beginnt sie sich in der Tugend zu üben, die Gralsfrauen am meisten

⁷⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 200, 7.

⁷⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 223, 12 – 14.

⁷⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 192, 2.

⁸⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 310, 19.

⁸¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 223, 1/2.

auszeichnet - und schweigt. Selbst wenn man bedenkt, dass die Treue der Frauen in einer Zeit, in der viele Männer oft jahrelang aufgrund der Teilnahme an einem Kriegszug von zu Hause abwesend waren, von besonderer Bedeutung für das Patriarchat ist, ist die Gestalt der Condwîrâmûrs zu ideal gezeichnet um als literarische Figur beeindrucken zu können. Ihr Wert erschöpft sich in der Vorbildfunktion für die Rezipientinnen; eine Intention, die Wolfram offen zugibt, indem er die Keusche den Zuhörerinnen gegenüber stellt: aus der Glorifizierung der anspruchslosen Condwîrâmûrs spricht eine gewaltige Angst vor der weiblichen Sexualität, Angst vor dem eventuellen Ungenügen, Angst vor dem Versagen und damit dem Verlust der Ehre als Mann. Auch die bemerkenswerte Unschärfe der Beschreibung von Condwîrâmûrs' Schönheit gibt schon seit geraumer Zeit Anlass zu Spekulationen.⁸² Betont wird in erster Linie die Natürlichkeit dieser Schönheit, die Wolfram allgemein als Ideal feiert, denn „gestrichen varwe ûfez vel / ist selten worden lobes hel. swelch wîplîch herze ist stæte ganz, ich wæn diu treit den besten glanz.“⁸³ In der Verdammung von Schminke und der damit assoziierten moralischen Bedenklichkeit geht Wolfram mit misogyn-kirchlichen Diskursen konform, die den Gegensatz von der unschuldigen, natürlichen (Jung)Frau und der mit Lastern wie Prostitution in Verbindung gebrachten Frau Welt, die vorne glänzend anzusehen ist, aber einen wurmzerfressenen Rücken besitzt, um des Machterhalts Willen herausstreichen. Garantiert wird dieser nur durch die Kontrolle der Frauen, welche auf diese Weise bedeutend vereinfacht wird. Natürliche Schönheit wie die Condwîrâmûrs' spiegelt ihre innere Reinheit wider und rechtfertigt ihre Schilderung als weibliche Idealfigur. Dass ihr Körper meist ein abwesender ist, erlaubt erst dessen Glorifizierung, seine Maskierung mit Symbolen der Keuschheit, was ihn de facto zu einem verhüllten macht.

2.2.1.1.9 Die Zauberin – Cundrê

Das optisch krasse Gegenteil von Condwîrâmûrs ist die als extrem unattraktiv dargestellte Figur der Cundrê. Diese abnorme Hässlichkeit ist es wohl, die Äußerungen wie die folgende provoziert: „Cundrê kann aber hier durch ihre eher märchenhafte Gestaltung als ‚Zauberin‘ (312, 27) und die überzogene, einer Karikatur ähnlichen Darstellung aus der Reihe der weiblichen Figuren im ‚Parzivâl‘ ausgeschlossen werden.“⁸⁴ Da ist kaum von Interesse, ob Cundrê's Schauerhaftigkeit daraus resultiert, dass sie noch rudimentäre Züge einer keltischen Todesbotin trägt, ob dieses Aussehen an die optische Erscheinung so manchen Büßers

⁸² Vgl. Huber, Hanspeter Mario: *Licht und Schönheit in Wolframs Parzival*. S. 189 ff.

⁸³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 551, 27.

⁸⁴ Braunagel, Robert: *Die Frau in der höfischen Epik des Hochmittelalters*. München 2001. S. 67.

erinnert, oder ob ihre orientalische Abstammung mit mittelalterlichen Vorstellungen, dass dort das Paradies und die Nachkommen Kains zu finden sind, zusammen hängt. Was Wolfram selbst vermeidet – eine Ausgrenzung dieser Frau aufgrund ihres abstoßenden Äußeren – wird von einem Forscher des 21. Jahrhunderts vollzogen. Zwar stellt Wolframs Bemerkung, ihretwegen hätte noch kein Zweikampf statt gefunden, ein ernst zu nehmendes Verdikt gegen Cundrîe dar, aber durch die Betonung ihrer inneren Schönheit wird die Ausgrenzung negiert.⁸⁵ Nicht erst seit Simone de Beauvoir gilt die Frau als Symbol des Anderen; auch in einer von christlichen Vorstellungen geprägten Gedankenwelt wird das Weibliche mit Sünde, Körperlichkeit und Tod assoziiert, was Wagner durch seine Gestaltung der Kundry im 2. Akt noch zuspitzen wird. Auch Cundrîe wird von Wolfram mit einem Bewusstsein ihrer Unzulänglichkeit in Bezug auf die Beurteilungsmaßstäbe der höfischen Welt ausgestattet; nicht umsonst richten sich ihre Vorwürfe zuerst gegen die Schönheit des Beschuldigten: „*gunêrt sî iwer liehter schîn / und iwer manlîchen lide.*“⁸⁶ Tränen vergießt sie laut Wolfram aufgrund ihrer Trauer wegen Anfortas' Leiden, aber womöglich entspringen sie auch der 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. Anfortas als Gequälter erregt ihr Mitleid vielleicht gerade deswegen. Die Wunde macht ihn größtenteils handlungsunfähig und so ähnelt seine Situation der einer Frau. Denn wer am phallischen Heroismus nicht mehr aktiv partizipieren kann, wird von Angst, Verzweiflung oder Resignation beherrscht und der unterlegenen Kategorie zugeordnet. Insofern steht die Opposition männlich – weiblich als Chiffre für jegliches binäre System, in welchem eine rühmenswerte regierende und eine verachtenswerte dienende Seite existieren. Indem Cundrîe denjenigen unterstützt, der gegen Gralsgebote verstieß, rebelliert sie selbst gegen das männliche Establishment. Ihre Rebellion wird von Wolfram spektakulär inszeniert: wie eine Furie attackiert sie den Schönen; unweigerlich denkt man an eine antike Rachegöttin. Zwei Verse weiter erhebt Cundrîe den von einer Wissenschaftlerin als unberechtigt betrachteten Anspruch auf die *invisibilis pulchritudo*.⁸⁷ In der Tat scheint Parzivâl am Ende bestätigt und Cundrîe wird die Erniedrigung zu Teil, vor ihm auf die Knie fallen zu müssen; dennoch ist ihre Behauptung, schöner zu sein als der nur oberflächlich Strahlende aus ihrer Perspektive völlig korrekt. Wolfram betrachtet Cundrîe mit den Augen eines Mannes und rechtfertigt seine Beschreibung, indem er die Pose des Anwalts der Wahrheit einnimmt.

⁸⁵ Vgl. Kasten, Ingrid: *Hässliche Frauenfiguren in der Literatur des Mittelalters*. In: Lundt, Beate (Hg.): *Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter*. München 1991. S. 257.

⁸⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 315, 20.

⁸⁷ Vgl. Cessari, Michela Fabrizia: *Der Erwählte, das Licht und der Teufel*. S. 120.

Cundrîe taugt also nicht zum Objekt männlichen Begehrens, was der Erzähler nicht nur offen ausspricht, sondern durch eine gewisse Darstellungsweise noch verschlimmert: „*gevar als eines affen hût / truoc hende diz gæbe trût*.“⁸⁸, eine demütigende ironische Bezeichnung, die auch Reimgründe nicht legitimieren. Es ist bezeichnend, dass er sie als reizlos, aber dennoch stolz charakterisiert; als wäre die Hässlichkeit Anlass genug, sich auf ewig zu verstecken oder voller Demut und Selbsthass das Haupt zu senken. Aber Cundrîe ist diese Position zutiefst zuwider, weswegen sie bemüht ist, den Kniefall möglichst rasch hinter sich zu bringen. Einen Versöhnungskuss erwartet sie nicht; als ihr die Verzeihung gewährt worden ist, springt sie schnell wieder auf. Dass der Schleier tatsächlich als eine Art Demutssymbol interpretiert werden kann⁸⁹, beweist ihr Umgang mit dem *gebende*: „*daz warf si von ir an den rinc*.“⁹⁰ Die Demutspose behagt ihr so wenig, dass die dafür notwendige Requisite energisch weggeschleudert und das Angebot, noch länger zu verweilen, rigoros abgelehnt wird: Cundrîe weist die Position zurück, die der Artushof den Frauen zugesteht, sie weist die Institution zurück, die repressive Verhaltensnormen für weibliche Gesellschaftsmitglieder konstruiert. Stattdessen unterstützt sie alternative Lebensentwürfe wie jenen Sigûnes, die sie zuverlässig mit Nahrung versorgt. Dass Cundrîe weibliche Solidarität praktiziert, manifestiert sich auch in ihren Aussagen, die an diverse Männer gerichtet sind; so heißt sie Feirefîz in erster Linie aus Solidarität mit Secundille, die sie als ihre „*frouwe*“⁹¹ bezeichnet, willkommen. Statt sich bei Artûs und seinem Gefolge aufzuhalten, reitet Cundrîe zu Arnîve und all den Frauen auf Schastel marveil. Stets ist sie unterwegs, was Wagner zur Betonung der Rastlosigkeit seiner Kundry verführt haben könnte. Indem Wolfram seine Figur als Botin präsentiert, bewirkt er dadurch mehr als eine Verbindung der Orte und des Personals⁹²: er zeichnet eine von Männern relativ unabhängige Frau, die sozusagen einem Beruf nachgeht – und nicht nur einem; als Ärztin ist sie so erfolgreich, dass sie nicht nur als Lehrmeisterin einer selbst bewanderten Autorität wie Arnîve fungiert, sondern indirekt das Leben zweier Menschen rettet, denn ihre Salbe ist es, die Anfortas „*half, daz er niht starp*“⁹³ und eben diese Salbe streicht Arnîve auf Gâwâns lebensbedrohliche Wunden. Als Botin lebt es sich gefährlich wenn man anders als Cundrîe hübsch aussieht. Wolfram bestärkt das Klischee, dass nur attraktive Frauen Vergewaltigungsopfer werden, denn während die hässliche Zauberin

⁸⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 314, 5.

⁸⁹ Vgl. Cessari, Michela Fabrizia: *Der Erwählte, das Licht und der Teufel*. S. 146.

⁹⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 780, 10.

⁹¹ Vgl. Bumke, Joachim: *Wolfram von Eschenbach*. Stuttgart 1997. S. 118.

⁹² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 781, 7.

⁹³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 579, 30.

⁹⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 527, 9 – 11.

unbehelligt durch die Welt zu reiten scheint, ergeht es einer anderen Botin schlecht: ihr wird von Urjâns „*ein roup genomn, der nimmer möhte wider komn, ir magtuom kiusche reine*“⁹⁴. Die namenlose Heldin führt bei dem König und den Rittern der Tafelrunde Klage; sie beschwört diese Männer, ihr Leid nicht zu ignorieren, sondern den Fall vor Gericht verhandeln zu lassen. Die Furchtlose befindet sich in einer für das Mittelalter typisch schwachen Rechtsposition; daher rät ihr der ob des Verbrechens empörte König auch, einen Fürsprecher zu nehmen und Anklage zu erheben. Sie selbst argumentiert jedoch so überzeugend, dass der Hohn einer solchen Notwendigkeit klar zu Tage tritt.

Cundrîe als lebensrettende Ärztin darzustellen, ist unabdinglich, um Assoziationen, die von ihrer orientalischen Herkunft und dem Beinamen der Zauberin geweckt werden könnten, nicht ins Negative abgleiten zu lassen. Arabien und Magie stehen in Zusammenhang mit Häresie und Hexerei. Die Volksmedizin wurde von Frauen getragen und wies nicht selten Züge einer positiven Magie auf, in der sich das enge Verhältnis zur Natur widerspiegelte. Die Kirchenväter jedoch, besorgt um ihren alleinigen Anspruch auf die Vermittlung zur heilenden Natur, integrierten und veränderten die heidnischen Rituale in Form des Heiligen- und Marienkults, der Verachtung und Funktionalisierung der Frau etc. Waren die Frauen auch weiterhin medizinisch tätig, musste das innerhalb des göttlichen Bezugsrahmens geschehen, um nicht als Ketzerin stigmatisiert zu werden. Aus der medizinischen Praxis wurden die Frauen verdrängt, da sich die männlichen Ärzte gegenüber der Kirche behaupten mussten und daher das schwächste Glied, die Frauen und ihre Naturheilkunde zu Gunsten ihrer wissenschaftlich-theoretischen Herangehensweise diskreditierten. Ein weiterer Vorteil dieser Strategie war die Machteindämmung der heilkundigen Frauen um der eigenen Sicherheit Willen: da Naturbeherrschung Macht über den Menschen mit einschließt, erregt eine solche Frau zwangsläufig die männlichen Ängste. Schon im Alten Testament finden sich Warnungen vor der Wiederkehr einer matristischen Vormacht und so spaltete die Kirche die Magie des Volksglaubens auf in ein schwarzes Prinzip, das mit dem Teufel in Verbindung stand und ein weißes, das Maria, die ungefährliche, da Entsinnlichte, symbolisierte.⁹⁵

In ihrer letzten Auftrittsszene betont Wolfram noch einmal die positiven Aspekte Cundrîes. So ist die Treue Überbringerin einer Freudenbotschaft und Friedensaktivistin; durch ihr Eingreifen wird ein Kampf zwischen Feirefiz und Parzivâl auf der einen und den Gralsrittern auf der anderen Seite verhindert: „*si erfüern nu strîtes mære: wan Cundrîe ir geleite / schiet si von arbeite*.“⁹⁶ Nur durch diese mutige Frau werden die kampfgerigen

⁹⁵ Vgl. Becker, Gabriele/Bovenschen, Silvia/Brackert, Helmut: *Aus der Zeit der Verzweiflung*. S. 14 ff.

⁹⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 792, 16.

Männer von ihren zerstörerischen Vorhaben abgebracht. Sie verwundert Parzivâls Blindheit; aber kann man erwarten, dass der oft gedankenlos Kämpfende bestimmte Schilde erkennt? Cundrîes Verblüffung ist Ausdruck der Kritik an einem als verhängnisvoll erlebten Rittertum. Dass sie mit der Schärfe ihrer Vorwürfe dem Titelhelden gegenüber zu weit geht, lässt sie der Erzähler in Form der Kniefall-Szene büßen; dass sie mit ihrer optischen Erscheinung trotz allen modischen Aufwands keinen Minneritter finden wird, macht er ebenfalls unmissverständlich klar. Entgegen allen höfischen Klischees ist Cundrîe aber in ihrer Hässlichkeit eine Figur, die Wolfram mit vielen Sinn- und Frieden stiftenden Aufgaben betraut.

2.2.1.1.10 Die streitbaren Schwestern – Obîe und Obilôt

Nach der Galerie devoter Frauenfiguren ist es schier eine Wohltat, Obîe trotz Meljanz' Vorwurf des Hochmuts – oder gerade gegen diesen Vorwurf – ihren hohen Anspruch verteidigen zu hören: „*ine will von niemen lêhen han: mîn vrîheit ist sô getân, ieslîcher krône hôch genuoc, die irdisch houbet ie getruoc.*“⁹⁷ Die Freude währt jedoch nicht lang, denn Wolfram lässt die unterwürfige Schwester triumphieren, die dem Mann lediglich gebietet, Obîe „*zeiner âmîen*“⁹⁸ zu nehmen, der Frau aber vorschreibt, Meljanz als Herrn und „*âmîs*“⁹⁹ zu akzeptieren. Zementiert wird dieser Befehl in seiner absoluten Richtigkeit und Gültigkeit durch den Erzählerkommentar, dass „*got ûz ir jungen munde sprach.*“¹⁰⁰ Sicher muss man Obilôt die Beilegung des Konflikts zu Gute halten, aber den Preis dafür bezahlt in erster Linie ihre Schwester. In ihrer Weigerung, Meljanz' Bitte ohne den geringsten Dienst zu gewähren, hebt sie sich lediglich von den Untergebenen ab: Dienerinnen, Mägde und andere Bedienstete des Haushalts waren der Willkür der Herren in der Regel schutzlos ausgeliefert; Obîe als Herrschertochter pocht eher auf ihren Status als irgendeiner Art von Anmaßung zu erliegen. Zwar mahnt Wolfram sein Publikum, Obîes Verhalten zu entschuldigen, da ihr Zorn der Minne entspringe, aber das letzte Wort in dieser Sache hat doch ihr künftiger Gemahl, der folgendermaßen urteilt: „*diu prûevete gein mir tôren schimpf: daz was unfrouwenlîch gelimpf.*“¹⁰¹ Auch der Erzähler bestätigt, dass ihr Betragen alles andere als einer Frau angemessen ist. Wolfram, der effektvolle Tableaus liebt, wählt zur Abwechslung keinen Kniefall der Frau, deren Unterjochung gefeiert werden soll, sondern eine besonders rührende

⁹⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 347, 2 – 5.

⁹⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 396, 14.

⁹⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 394, 16.

¹⁰⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 396, 19.

¹⁰¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 392, 15/16.

Geste: Obîe küsst die Wunde am Arm des Verletzten und begießt ihn mit ihren Tränen. Natürlich hätte sich Obîe hinsichtlich ihrer Forderungen etwas mäßigen können, aber völlig darauf zu verzichten, wäre ebenfalls unmöglich, was zeigt, in welcher Zwickmühle die Frauen gefangen sind. Egal wie ihre Entscheidung ausfällt, irgendjemand ist immer Leidtragender, auf jeden Fall sie selbst. Auch die kleine Schwester der Gezähmten erkaufte sich ihr Lob teuer: rückhaltlos bietet sie sich dem von ihr Erwählten an und verspricht ihm den Himmel auf Erden nur um abgewiesen zu werden. Dass Meljanz sie als „*kranz / aller wîplîchen güete*“¹⁰² bezeichnet, zeigt seine Präferenz dem Mann zu Füßen liegender Frauen, womit er wohl stellvertretend für den Großteil der männlichen Figuren spricht. Dass sie ihre Versöhnungsaktion beginnen kann, ist Gâwâns Tapferkeit zu verdanken, die sie von Anfang an mit einer an Cunnewâre erinnernden Sicherheit erkennt. Ihre Selbstentäußerung Gâwân zu Liebe wird leider nicht honoriert; der Held betrachtet Obilôt nicht mehr als potentielle Partnerin als eine der Puppen, mit denen sie spielt. So erreicht sie zwar ihr Ziel, Obîe und Meljanz zusammen zu bringen, ihre eigene Forderung an den geliebten Mann bleibt jedoch unerfüllt: sie darf nicht mit ihm fort reiten, sondern es bedarf der Hilfe ihrer Mutter, sie von Gâwân loszueisen. Umsonst hat Obilôt, die dank ihrer „*meisterin*“¹⁰³ so schön zu reden weiß, die Geschlechtergrenzen aufgehoben, indem sie ihn hieß, „*maget*“¹⁰⁴ und „*man*“¹⁰⁵ zu sein und sich selbst als Wirt und Wirtin bezeichnete; umsonst hat sie Zurückhaltung und Mäßigung nicht verletzt. Keines der in der Episode auf Bêârosche vorgestellten Minnemodelle führt automatisch zu einem glücklichen Ende; es scheint, als wären die höfischen Konstruktionen nur noch formelhafte, inhaltsleere Muster, die keine Gewähr mehr bieten. Ist in den Werken vieler anderer Dichter dieser Zeit die höfische Minne noch nicht in Frage gestellt, sondern als wertvolles Konzept etabliert, das die Tugenden der Beteiligten zur vollen Entfaltung bringen soll, so gewährt Wolfram dem erlebten Bruch zwischen Realität und Utopie Eingang in seine Dichtung.

Die beiden Schwestern werden von Wolfram als höchst unterschiedliche Figuren dargestellt, wobei die süße Kleine, die den Pfad der *mâze* nie verlässt, bedeutend positiver bewertet wird – sowohl vom Erzähler als auch vom restlichen Personal der Dichtung. Die Rebellin, die sich nicht nur der schrecklichen Sünde der Hochmut schuldig macht, sondern auch noch Intrigen betreibt, die den Einsatz dubioser Gestalten wie eines Spielweibs erfordern, wird hingegen als Negativbeispiel vorgeführt, deren Ideen sogar ihrem

¹⁰² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 394, 12/13.

¹⁰³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 369, 9.

¹⁰⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 369, 20.

¹⁰⁵ Ebd.

nachgiebigen Vater zu weit gehen. Obilôts Stichelei gegen ihre Schwester wird nicht ein Mal kritisiert; die Konventionelle zieht ihre Schwester ebenso des Hochmuts wie die männlichen Figuren dies tun. Mag es noch angehen, dass sie mit ihrem zerfetzten Ärmel vor Obîe prahlt, so muss man sich schon sehr wundern, wenn man von ihrer Freude hört, als Meljanz nur zwei der auf der Burg anwesenden drei Frauen küssen will. Warum stellt sie sich gegen ihre Schwester auf die Seite eines zweifelhaften Mannes? Wolfram hat überdies die Neigung, seine Frauenfiguren als Rivalinnen darzustellen, denn weibliche Allianzen könnten der Vormachtstellung der Männer gefährlich werden.

Die Mutter der beiden gebärdet sich zwar manches Mal wie eine tatsächlich zwischen zwei Stühlen sitzende Frau, weint aber mit Obîe, als Meljanz einer gewissen dritten Frau seinen Kuss verweigert. Andererseits stimmt sie Obilôt zu, als diese der Schwester vorwirft, Gâwân als Kaufmann einzustufen und lässt bereitwillig Stoff für bessere Kleider herbei schaffen. Der Erzähler lobt sie dafür als weise, was hinsichtlich seiner Position in dieser Angelegenheit jegliche Zweifel ausräumt: einer Frau, die sich für ihren Geliebten schmücken will, ist selbstverständlich der Vorzug vor einer Hochmütigen zu geben, deren Forderungen unbotmäßig sind.¹⁰⁶

2.2.1.1.11 Antikonîe - die wehrhafte Verführerin?

Diese Figur ist es wert, nicht nur als mittleres Glied der Kette Obilôt-Antikonîe-Orgelûse oder als Schwester Vergulahts oder gar lediglich als Gâwâns „letzte große sexuelle Versuchung“¹⁰⁷ betrachtet zu werden. Sie ist es, die zuletzt Gastrecht und Ehre des Hauses rettet¹⁰⁸, was ihr nicht auf Anhieb gelingt: *„si bat siz dicke mîden: ir kradem unde ir dôz was sô / daz ez ir keiner marcte dô.“*¹⁰⁹ Die Stimme der Frau geht scheinbar im Lärm unter; was aber diese Szene eigentlich vermittelt, ist die Unhörbarkeit der weiblichen Stimme ganz allgemein; schließlich handelt es sich bei Antikonîe nicht um eine der Bediensteten, sondern um die Königin, deren Worten trotzdem niemand Gehör schenkt. Da die betrübliche Sachlage keine Wahlmöglichkeiten bietet, greift sie zu den Waffen und schlägt sich mehr als beachtlich: *„Swen dâ erreichte ir wurfes swanc, der strûchte âne sînen danc. diu kûeginne rîche / streit*

¹⁰⁶ Unter der Omnipräsenz dieser Ansicht haben Frauen noch heute zu leiden; so stimmen Elfriede Jelinek und Alice Schwarzer darin überein, dass gegen die so genannten Weibchen schwer anzukommen ist, die immerfort Favoriten der Männer sein werden und denen ihre eigene Herabwürdigung nicht bewusst ist.

¹⁰⁷ Braunagel, Robert: *Die Frau in der höfischen Epik des Hochmittelalters*. München 2001. S. 107.

¹⁰⁸ Vgl. Kellermann-Haaf, Petra: *Frau und Politik im Mittelalter*. S. 63.

¹⁰⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 408, 6 – 8.

dâ ritterlîche“¹¹⁰. Sofort stellt Wolfram das Motiv für Antikonîes unweibliches Verhalten klar: aus reiner Treue handle sie so, wobei der Erzähler ihre Trauer und ihre Tränen betont. Ohne die hehre Veranlassung, einen Mann schützen zu wollen, wäre ihr Kämpfen anmaßend, weibliche Keuschheit grob verletzt, so Wolfram. Ein despektierlicher Verweis auf die Marktweiber zu Dollstein rundet die Darstellung seiner Geringschätzung weiblicher Streitlust trefflich ab. Wolfram unterliegt in seiner Figurenzeichnung der Tyrannei starrer Konzepte des herrschenden Diskurses, die sein Denken zwar nicht in dem Maß determinieren, dass die Präsentation einer Alternative undenkbar wäre, diese jedoch so gestaltet wird, dass die Doktrin bestätigt wird. Dem *gender*-Stereotyp wird dadurch entsprochen, dass er als einzige Legitimation für Antikonîes Handeln ihre Treue zu Gâwân gelten lässt – alles andere würde ihr die Rollenkonformität rauben, das Klischee sprengen und somit ihre Idealisierung tabuisieren. Dabei möchte Wolfram gerade hinsichtlich dieser Figur wieder einmal in erotischen Phantasien schwelgen: wie schon im Falle Jeschûtes ist es der hinreißende Mund, der an Röte jede Blume übertrifft, der es dem Erzähler und auch Gâwân angetan hat. Um einen Kuss von diesem Mund zu erlangen, so Wolfram, werden wohl unzählige Tjosten geritten. Aber auch das Betrachten ihrer Figur, allem voran ihrer ameisengleichen Taille, verleiht Gâwâns Kampfesmut neuen Aufschwung. Durch Vergleiche wie den eben genannten oder auch das Bild des Hasen am Spieß wird verdeutlicht, auf welcher Ebene sich die Schilderung bewegt und worauf sie hinausläuft: „*minne gerende gelust / kunde ir lîp vil wol gereizen*.“¹¹¹ Wolfram inszeniert sich als Connaisseur was weibliche Körper betrifft: wie Antokonîe ‚gebaut‘ ist, interessiert ihn mehr als der Bau der Burg. Eine schmale Taille scheint unabdinglich für eine Anstellung bei der Königin – oder ihr leuchtendes Beispiel hat für die Bediensteten normativen Charakter; jedenfalls zeichnen sich auch ihre Serviererinnen dadurch aus. Wolfram erlaubt sich in Bezug auf jene noch einen Kommentar, der zur weiteren Fetischisierung einlädt: er betrifft Spekulationen hinsichtlich der beginnenden Schambehaarung. Gut dressiert machen sich die Mädchen aus dem Staub um die Herrin und Gâwân nicht zu stören und weinen aus Solidarität mit ihr, als selbiger abreist. Gibt es etwas Traurigeres als eine weinende Frau, die von einem scheidenden Helden zurück gelassen wird, scheint Wolfram zu fragen. Nach der kleinen Obilôt ist nun auch eine Königin untröstlich über den Aufbruch Gâwâns zu neuen Ufern, aber im Gegensatz zu dem Mädchen ertrinkt Antikonîe nicht im Meer ihrer Tränen, sondern äußert abschließend ihr Bedauern: „*het ir mîn genozzen mêt, mîn fröude wær gein sorgen hêt*“¹¹². Gâwân antwortet mit einer

¹¹⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 409, 3 – 6.

¹¹¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 409, 30/410, 1.

¹¹² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 431, 23/24.

Dienstversicherung und unmittelbar anschließenden Lobpreisung; was sonst wäre wohl adäquat angesichts solchen Entgegenkommens? Antikonê bemüht Weiblichkeitsklischees als Deckmäntel für anderweitig nicht tolerierbare Aktionen: sie spielt die Devote, indem sie Gâwân auffordert, Gebieter und Lehrer ihrer „zühte“¹¹³ zu sein. Als sie ihm nach kurzer Zeit ihr Einverständnis signalisiert, führt sie als Begründung hierfür die Bitte ihres Bruders an. Liebesgewährung ohne vorherigen Dienst ist in der Gesellschaft in der sich die Königin bewegt nicht üblich, weswegen sie zu diversen Tricks greifen muss, um unbescholten eigenen Neigungen nachgeben zu können. So gefällt sie sich später in der Rolle der wehrlosen Jungfrau, deren einziger Schild „werdekeit“¹¹⁴ sei. Vergulaht hätte sich durch dessen Missachtung auch an ihr vergangen. Rhetorisch geschickt stellt sie sich selbst in günstigstem Licht dar, nicht ohne zuvor mit einer äußerst selbstbewussten Aussage zu überraschen: „trüege ichz swert / und wær von gotes gebot ein man, daz ich schildes ambet solde hân, iwer strîten wær hie gar verzagt.“¹¹⁵ Gerade der Kontrast zwischen diesem Ausspruch und der Folgepassage zeigt Antikonê als begabte Schauspielerin, die es meisterhaft versteht, in Windeseile in passende Rollen schlüpfen. Wolframs Sympathie ist auf Seiten dieser Virtuosin, auch wenn die Degradierung zum Objekt männlicher Lust mehr als ein Wermutstropfen in Bezug auf seine Präsentation dieser Figur ist. Auch sein generelles Beharren auf der negativen Beurteilung weiblicher Kampfhandlungen betrübt insofern, als gerade Antikonê laut ihrer Selbstdarstellung der bessere Ritter wäre.

2.2.1.1.12 Der Widerspenstigen Zähmung – Orgelûse

Im Zentrum der Ausführungen steht die Orgelûse Wolframs; wozu diese Figur Richard Wagner inspirierte, wird unter 2.2.2.1.1 Botin, Verführerin und Büßerin – Kundry analysiert.

So bewundernswert selbständig die schöne Herzogin zu Beginn erscheint, so demütig muss sie sich nach des Dichters Willen zuletzt wie König Drosselbarts Gemahlin mit Gesten und Worten einem Mann unterwerfen.

Orgelûse erhebt als eine der ganz wenigen Frauenfiguren des *Parzivâl* Anspruch auf die Position eines Subjekts. Ihr Verlangen richtet sich nicht wie das Herzeloydes auf einen Mann, sondern auf ein Abstraktum: die Rache. *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen* – was die Königin der Nacht in höchsten Tönen artikuliert, könnte als Leitmotiv für Orgelûse dienen, die keinen Aufwand scheut, Gramoflanz' Tod zu werben. Orgelûse ist eine Exotin; ihr

¹¹³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 405, 6.

¹¹⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 414, 20.

¹¹⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 414, 14 – 17.

Aufenthalt an einer Quelle erinnert an Nymphen und andere Geschöpfe, denen ein Hauch von Fremdartigkeit anhaftet. Die Vegetation um ihre Burg herum verstärkt diesen Eindruck; Feigen, Granatäpfel, Öl und Wein lassen an südliche Regionen denken. Rachegeanken können von einer Art Instinkt ausgelöst werden, der soziale Funktion hat: wo formale Gesetze nicht existieren, wird dadurch die Ordnung aufrechterhalten. Bestes Beispiel ist Orgelûses Sichtweise der Vergewaltigungsszene, die verdeutlicht, dass ihr Gerechtigkeitsempfinden von dem der Artusgesellschaft abweicht. Der König hat das Verbrechen ihrer Meinung nach nicht bestraft; ungerächt ist die Botin, die Orgelûses hundertprozentige Solidarität erfährt. Orgelûse ist die Vergewaltigung, dieses perfide Mittel, das versucht, ein stabiles Verhältnis zwischen männlichen und weiblichen Körpern zu schaffen¹¹⁶, verhasst. Urjâns soll bestraft werden, denn „*man sol unfuoge rechen / mit slahen und mit stechen.*“¹¹⁷ Aus ihrem archaischen Racheverständnis weht der Geist des Alten Testaments und unweigerlich sieht man Wolframs Figur auch als Verwandte von Elektra, Medea und Salome - der Name im wieder und wieder geäußerten Wunsch der zuletzt genannten könnte problemlos substituiert werden: „Ich will den Kopf des Gramoflanz!“ In der Opernliteratur ist eine Figur zu finden, die gleich Orgelûse ihre Rachegeanken über Jahre hinweg kultiviert: Verdis Azucena, wie Orgelûse eine Exotin, eine Zigeunerin, deren gnadenloser Hass auf einen Mann Antriebsmotor ihrer Aktionen ist. Anders als dieser Gestalt bleibt Orgelûse das bittere Schicksal nicht erspart, ihren Todfeind küssen zu müssen, was ihr Tränen in die Augen treibt. Da ihre übergroße Trauer und Treue auch ihrem Verhalten zu Grunde liegen, weist der Erzähler explizit jegliche Vorwürfe zurück: Kritiker wüssten nicht, wie es um ihr Herz bestellt sei und urteilten daher vorschnell und ungerechtfertigt. Natürlich ist es leicht, eine revoltierende Figur in Schutz zu nehmen, wenn ihre Zähmung beschlossene Sache ist. Als sich Orgelûse regel- und rollenkonform benimmt, steht ihrer Lobpreisung auch nichts mehr im Wege; sie wird mit den stereotypen Epitheta belegt, die auch bezüglich anderer domestizierter Frauenfiguren Anwendung finden. Dass ihr Rachedenken aber doch eine Spur übertrieben war, lässt der Erzähler in einer wenig schmeichelhaften Bemerkung anklingen: „*der was ergetzens gewin / komen nâch Cidegaste, den si ê klaget sô vaste. ir zorn was nâch verdecket: wan si het erwecket / von Gâwân etslîch umbevanc: dâ von ir zürnen was sô kranc.*“¹¹⁸ Wie Zerbinetta der getreuen trauernden Ariadne auf Naxos rät, die verlorene alte Liebe am besten durch eine neue zu ersetzen, scheint Wolfram anzudeuten, dass es den positiven Auswirkungen der körperlichen Vereinigung mit

¹¹⁶ Vgl. Gatens, Moira: *Ethologische Körper. Geschlecht als Macht und Affekt*. In: Angerer, Marie-Luise (Hg.): *The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten*. S. 35 – 52.

¹¹⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 529, 15/16.

¹¹⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 723, 4 – 10.

Gâwân zuzuschreiben ist, dass Orgelûse nun wieder fröhlich sein kann. Oder sollte es hehre Liebe sein, die Orgelûses von manchen so bezeichnete Verkrampfung gelöst hat? Anfangs sieht sie Gâwân als einen der zahlreichen Ritter, die von ihr auf Gramoflanz angesetzt werden und die sie in der Hoffnung auf Minne dienen lässt, sollten sie zu reich sein um als Soldritter angeworben zu werden. Dabei stellt sie keinem davon Lohn in Aussicht, außer es handelt sich um wirklich exzeptionelle Helden wie Anfortas oder Parzivâl. Die Verwundung des Gralskönigs in ihrem Dienst fügt ihr ebensolches wenn nicht größeres Leid zu als der Mord an ihrem geliebten Mann. Insofern sollte Gâwân klar sein, dass Orgelûse jeder neuen Liaison voll Angst und Argwohn gegenüber steht – zumal sie noch nicht einmal sein Gesicht gesehen hat. Derartiges ist im Mittelalter zwar nicht ungewöhnlich, lässt aber Schlüsse auf die Härten zu, denen eine Frau ausgesetzt ist: die weibliche Persönlichkeit wird hier als dermaßen unwichtig erachtet, dass ihr das Gesicht, das aus kulturanthropologischer Sicht einem Menschen heutzutage seine gesellschaftliche Identität verleiht, vorenthalten wird. Die Impulse, die von der schönen Frau ausgehen, wecken in Gâwân Minnegelüste, die ausreichend Legitimation für eine aufsässige Verfolgung des erwähnten Objekts zu bieten scheinen. Dass Orgelûse dieser Ansicht ist, zeigt die Szene um jenen zeitlich versetzten Kuss, als sie Gâwân aus dem gleichen Krug trinken lässt, den zuvor ihre Lippen berührten. Orgelûse will Subjekt sein, wie jede Diva will sie Souveränität über sich selbst und kämpft dafür mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln. Die Aura extravaganter Verhaltens umgibt sie von Anfang an: „*ichn wil niht daz ieslich munt / gein mir tuo sîn prûeven kunt.*“¹¹⁹ Ein solcher Ausspruch wäre außer Obîe keiner anderen weiblichen Figur zuzutrauen, schon gar nicht der sanftmütigen Gemahlin des Titelhelden; insofern ist nur zu bestätigen, dass Orgelûse in gewisser Weise als Gegenbild zu Condwîrâmûrs angelegt ist.¹²⁰ Durch die Präsentation kontrastiver Frauenfiguren trägt Wolfram dazu bei, die bereits erwähnte Kluft noch weiter aufzureißen. Wertneutralität kann ihm dabei nicht unterstellt werden; schließlich erhebt er die eine zur Gralskönigin und unterjocht die andere einem Mann, der als zweitbester gelten kann (Vgl. 2.1.1.1.4 Das Artusrittertum). Wagners Darstellung der devoten, entsinnlichten Kundry im Gegensatz zur mächtigen kurtisanenhaften Frau findet in Wolframs Dichtung Vorläufer. Gebannt werden im *Parzivâl* durch die Unterwerfung Orgelûses die „landmines of homosexuality, onanism, impotence, and capitulation to women“¹²¹. Erotik und Macht erweisen sich als zwei inkompatible Faktoren; ein das Begehren der Männer stimulierender weiblicher Körper, der zugleich ein ernstzunehmender Staatskörper ist, wird nicht nur von

¹¹⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 509, 15/16.

¹²⁰ Vgl. Huber, Hanspeter Mario: *Licht und Schönheit in Wolframs Parzival*. S. 101.

¹²¹ Millett, Kate: *Sexual Politics*. S. 327.

Wolfram als Skandalon betrachtet. Die Glorifizierung konventioneller Frauen bewirkt zum einen die Beschränkung tolerierten weiblichen Verhaltens auf ein sehr enges Feld, zum anderen die Verschleierung des patriarchalen Charakters der gesamten Kultur. Dass Orgelûse eine Figur ist von der enorme Gefahr ausgeht, was ihre Entmachtung unabdinglich werden lässt, belegt ihre Ähnlichkeit mit den Todeshetären, die schon den Etruskern bekannt waren: in einer Zeit, in der Todesfurcht und –sehnsucht noch nicht so strikt getrennt waren, symbolisierte die Todeshetäre mit ihrer riesigen Vagina das große Gegenstück zur Urmutter. Die archaische heidnische Todessehnsucht bedroht den zivilisierten Mann und muss daher verdrängt werden. Orgelûse entspricht diesem Bild bei Wolfram noch in Ansätzen, bei Chrétien tritt ihre Verbindung mit dem Reich des Todes noch deutlicher hervor: nicht nur verlockt sie zahlreiche Ritter dazu ihr Leben in ihrem Dienst aufs Spiel zu setzen – wie es auch in der deutschen Dichtung der Fall ist; vielmehr hätte sie durch ihr Verhalten intendiert, in diesen Mordgelüste zu wecken. Diese Aussage erlaubt interessante Einblicke in die Gedankenwelt Chrétiens, in der unkonventionelles, selbstbewusstes Benehmen – von Frauen an den Tag gelegt – offenbar so negativ konnotiert ist, dass sogar Mord ein akzeptables Mittel wäre, eine solche Frau zum Schweigen zu bringen.

Wolfram bemüht sich, die Kritiker Orgelûses zu besänftigen, indem er immer wieder ihre fulminante Schönheit feiert. Keine andere Figur wird so oft als „*clâr*“¹²² bezeichnet wie sie; glänzend, hell, rein und lauter ist das Strahlen, das sie offensichtlich wie eine Aureole umgibt und das so häufig betont wird, um an das Gute dieser Gestalt zu erinnern, das nur einer temporären Trübung unterliegt.¹²³ „*wîplîchen sin*“¹²⁴ lässt die exorbitant attraktive Orgelûse jedoch vermissen; daher würde der Erzähler auch dankend verzichten – ist es nicht demütigend für jeden Mann, so lange hingehalten zu werden? In diesem Sinne lässt sich auch der vielfach zitierte Satz lesen, Gâwân solle die Frau doch einfach aufs Kreuz legen. Dabei hat Orgelûse lediglich etwas dagegen, die Lohngewährung „zur Nebensächlichkeit degradiert“¹²⁵ zu sehen. Nicht allein um die seelische Hingabe geht es, sodass die Vergewaltigungsaufforderung mehr als nur ein schlechter Scherz ist. Es mag sich tatsächlich so verhalten, dass Wolfram durch voreheliche sexuelle Vergnügungen seiner Figuren ein neues Programm skizzieren möchte¹²⁶, durch solche Kommentare unterstützt er es allerdings nicht. Der von Orgelûse gewählte Termin verleiht dem Beilager die Bedeutung, die der Angelegenheit ihrer Ansicht zu Folge zugemessen werden sollte. Wolfram lässt sich die

¹²² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 636, 27.

¹²³ Vgl. Huber, Hanspeter Mario: *Licht und Schönheit in Wolframs Parzival*. S. 112.

¹²⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 510, 20.

¹²⁵ Drecoll, Uta: *Tod in der Liebe – Liebe im Tod*. Frankfurt/Main 2000. S. 163.

¹²⁶ Vgl. Braunagel, Robert: *Die Frau in der höfischen Epik des Hochmittelalters*. S. 104 ff.

Chance nicht entgehen, eine weitere schlüpfrige Bemerkung fallen zu lassen, die vielleicht als Revanche zu verstehen ist – hat sich Orgelûse doch erlaubt, Gâwân gegenüber einen unterhalb der Gürtellinie treffenden Scherz anzubringen: „*daz lât iu durch die frouwen leit, die ob iu sitzent unde sehent. waz op die iwer laster spehent?*“¹²⁷ Auch ihr Gelächter, das auffallend oft betont wird, scheint Wolfram als respektlos anzusehen; man denke hierbei an das Lachen der Medusa. Wagner hat dieses Lachen für seine Kundry übernommen und stellvertretend für so mancherlei ist es zu hören (siehe Punkt 2.2.2.1.1 Botin, Verführerin und Büßerin – Kundry). Doch passt Orgelûses Lachen perfekt zu ihren Äußerungen, die das männliche Begehren abwerten oder nicht ernst nehmen. So ist sie auch die Einzige, die sich vom männlichen Blick gestört fühlt, was sie in klaren Worten zum Ausdruck bringt: „*maneger sîniu ougen bolt, er möhts ûf einer slingen / ze senfterm wurfe bringen, ob er sehen niht vermîdet / daz im sîn herze snîdet. lât walzen iwer kranken gir / ûf ander minne dan ze mir.*“¹²⁸ Orgelûse hat kein Interesse an Rittern, die sie einzig und allein als Sexualobjekt sehen; obwohl sie Gâwân ausdrücklich auffordert, sich ein anderes Ziel zu wählen, wird ihre Schönheit von einem typischen Vertreter des Patriarchats – ein weiterer laut Erzähler edler, grauhaariger Ritter – dämonisiert. Ihr gibt er die Schuld an der Verblendung vieler nobler Männer, die deren Bereitschaft förderte, das Leben für Orgelûse hinzugeben. Durch ihre Beschreibung Cidegasts entsteht der Eindruck, dass dieser Held für Orgelûse das Nonplusultra darstellte, dem niemals jemand gleichkommen wird. Dadurch betont Wolfram noch einmal Orgelûses Treue, die sich auch auf Lischöys und den Turkoyten, um deren Auslösung sie sich bemüht, erstreckt und die sie von all jenen Frauen der Literatur sowie der Realität unterscheidet, die dem Erzähler aufgrund ihres Wankelmuts missfallen.

Bis zuletzt flackert ihr Rachebedürfnis, das eng mit ihrem ausgeprägten Gerechtigkeitsempfinden gekoppelt ist, immer wieder auf: so fordert sie von Artûs Genugtuung für den ihr zugefügten Schaden. Dieser rechnet jedoch in erster Linie mit Gâwâns Macht über Orgelûse, die er sich zu Nutze macht – wenn auch zu einem guten Zweck. Die allgemeine Versöhnung demütigt in jeder Hinsicht Orgelûses Stolz: nicht nur wird sie mit sanftem Zwang genötigt, Gramoflanz zu vergeben, was Wolfram dann euphemistisch als Verzeihung „*durch liebe*“¹²⁹ bezeichnet; darüber hinaus wird sie auf subtile Weise von Gâwân gequält, indem er sie auffordert, sich um Parzivâl zu kümmern, was ihr Scham und Pein bereitet. Da ihr Herr und Gebieter insistiert, versucht sie tapfer, das Beste aus der Situation zu machen und beschließt, etwaigen Spott Parzivâls zu ignorieren. Wolfram will

¹²⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 535, 22 – 24.

¹²⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 510, 2 – 8.

¹²⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 728, 24.

uns eine in ihrem Stolz gekränkte Orgelûse präsentieren, die ungern hört, dass irgendjemand eine schönere Frau als sie hätte. Während Idealgestalt Condwîrâmûrs kein Bewusstsein ihrer Schönheit hat, wird Orgelûse scheinbar in weiblicher Eitelkeit gezeigt, die dem Konkurrenzdenken noch nicht völlig abgeschworen hat, wobei man nicht vergessen darf, dass ihre strahlende optische Erscheinung das Kapital ist, mittels welchen reiche Ritter geködert werden, um Recht und Gerechtigkeit wieder herzustellen. Schönheit ist somit nur eine der Größen, die Orgelûse ihrem übergeordneten Ziel dienlich macht.

Am Ende der Dichtung findet sich ein letztes Bemühen Wolframs zur Rehabilitierung der Widerspenstigen: Orgelûse weint wiederum „*durh liebe*“¹³⁰, als bekannt wird, dass Parzivâl Anfortas doch noch zu erlösen vermag. Das Weinen signalisiert auch hinsichtlich ihrer Einstellung zu Gâwân den anstehenden Umschlag. Wolfram legt der Figur Worte in den Mund, die sie maßlos erniedrigen: „*hêrre, solher nôt / als ich hân an iuch gegert, der wart nie mîn wurde wert.*“¹³¹ In den Folgeversen zeigt Wolfram die Frau wo er sie so gerne sieht: physisch und verbal liegt Orgelûse jetzt einem Mann zu Füßen. Ob er dessen wert ist, musste sie erst heraus finden und so lässt sie der Erzähler dieses „*versuochen*“¹³² Gâwân gegenüber als Erklärung für ihre früheren Äußerungen anführen, das aber auch in ihm eine Läuterung bewirkt hätte. Tatsächlich erinnern diese Prüfungen eher an jene, die auch Prinz Tamino in der *Zauberflöte* bestehen muss, um die geliebte Pamina zu bekommen; Orgelûse müsste sich eigentlich nicht dafür entschuldigen, die Ernsthaftigkeit von Gâwâns Zuneigung mittels adäquater Prüfungen, die ihm Ruhm und Ehre brachten, ausgelotet zu haben. Nicht zuletzt durch die Offenbarung der eigenen Verletzlichkeit lernt der Held den Wert der Liebe als seelische Erfüllung zu schätzen und ist in der Lage, äußere Ansprüche zurück zu stellen,¹³³ was einzig Orgelûse zu verdanken ist. Insofern kann von einer Demütigung Gâwâns gar keine Rede sein,¹³⁴ da sich der Spott seiner Begleitung gegen seine Missgeschicke und seine überzogene Wertschätzung des eigenen Standes richtet und somit als konstruktive Kritik betrachtet werden kann, nicht als ernst gemeinte Deklassierung. Orgelûse erlaubt sich lediglich, an der goldenen Fassade des Helden zu kratzen und ihr den Nimbus des Sakrosankten zu rauben. Nicht Gâwân erlöst Orgelûse, sondern die Frau erweckt den Menschen im oberflächlichen Kämpfer. Dazu trägt auch ihr Benehmen bei, das sie als unabhängige Frau auszeichnet, die sich ursprünglich männlich konnotierte Verhaltensweisen

¹³⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 784, 4.

¹³¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 611, 24 – 26.

¹³² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 614, 3.

¹³³ Vgl. Drecoll, Uta: *Tod in der Liebe – Liebe im Tod*. S. 166.

¹³⁴ Anders Baisch, Michael: In: Haas, Alois M./Kasten, Ingrid: *Schwierige Frauen – schwierige Männer in der Literatur des Mittelalters*. Bern 1999. S. 32.

angeeignet hat, wie beispielsweise ihre Reden, die frei sind von jeglicher Schönfärberei, oder die Fertigkeit, ohne Hilfe aufs Pferd zu springen. ”It is not masculinity per se that is valorized [...] but the masculine male.“¹³⁵ Dass sich Orgelûse viel mehr in Gâwâns Innenleben hineinzusetzen vermag als umgekehrt, offenbart sich unter anderem in der Szene, in welcher sie, seine Gedanken mühelos erratend, sein Pferd hält. Gâwân bereiten höfische Kleinigkeiten Kopfzerbrechen, wohingegen Orgelûse den Blick fürs Wesentliche behalten hat, was wohl nicht zuletzt daran liegt, dass sie als eigenständige Landesherrin bedeutend mehr Verantwortung zu tragen hat als ein verwöhnter Ritter, dessen Onkel Unliebsamkeiten von ihm fernhält. Selbstverständlich verhält sich eine Frau wie Orgelûse anders als jene Mädchen wie Condwîrâmûrs oder Lîaze, die unter Schirm und Schutz männlicher Verwandter stehen und jegliche Selbständigkeit dadurch nahezu völlig einbüßen. Als sie die Bänder ihrer Haube löst, spricht Wolfram davon, dass *„kampfbæriu lide treit / ein wîp die man vindet sô: diu wær vil lîhte eins schimpfes vrô.“*¹³⁶ Herausforderung und Anmaßung werden Orgelûse mehr als einmal vom Erzähler attestiert; von ihrer Stärke und Kraft erfährt man eher indirekt, so etwa aus den Worten Gramoflanz’, der berichtet, wie er trotz einjährigen Festhaltens der bedauernswerten Frau ihre Liebe nicht erringen konnte. Nachdem sie sich von der Lauterkeit der Absichten Gâwâns überzeugt hat, zögert sie nicht, ihre Verletzlichkeit durch ihn vor Artûs zuzugeben; zuvor stellt sie ihm auf Schastel marveile die schönste Nacht seines Lebens in Aussicht und Wolfram spart nicht mit unmissverständlichen Andeutungen hinsichtlich ihrer erotischen Reize. Wolfram präsentiert eine Orgelûse, die in die Falle tappt: die große Macht über einen Mann, seine ‚Heilung‘ gewährleisten zu können, lässt sie den Verlust tatsächlicher Macht verschmerzen. Ihre Offenheit gegenüber dem Geliebten und die Rückhaltlosigkeit, die ihr Verhalten in jedem Lebensbereich bestimmt, ist im *Parzivâl* einzigartig. Wolfram muss das Verdienst zugestanden werden, unkonventionelle Verhaltensweisen zumindest imaginierbar gemacht zu haben, wenn er auch im Endeffekt die Frauen, die sich nicht traditionell rollenkonform benehmen, zuletzt in ihre Schranken verweist.

2.2.1.1.13 Die Frauen auf Schastel marveile

Orgelûses Zauber ist man sich auch auf Clinschors Schloss bewusst; von Seiten Itonjês wird ihr besonders heftige Abneigung entgegen gebracht. Aber während Arnîve und Bêne

¹³⁵ Gatens, Moira: *Imaginary Bodies. Ethics, Power and Corporeality*. London 1996. S. 15.

¹³⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 515, 4 – 6.

¹³⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 632, 14 – 16.

¹³⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 710, 17 – 19.

Orgelûses Verderblichkeit für den vergötterten Gâwân fürchten, hasst Itonjê die Herzogin nicht nur als Feindin ihres geliebten Gramoflanz, sondern als Rivalin. Beneidet sie sie um die Vielzahl der ihr dienenden Ritter? *„nach minne ist diens mich verdagt. wan der herzoginne von Lôgroys / dient manc rîter kurtoys.“*¹³⁷ Wenden sich alle verfügbaren Herren Orgelûse zu, bleibt niemand übrig, der in ihren Dienst treten könnte. Dass es sich bei der ersten Wahl ihres Minneritters ebenfalls um Orgelûse handelte, ist mehr als schicksalhafte Ironie: jene Tatsache scheint erheblich zu Itonjês Eifersucht beizutragen. Diese Rivalität lässt Itonjê der Herzogin ungerechtfertigt die Schuld an der geplanten Auseinandersetzung zwischen Gâwân und Gramoflanz zuweisen: *„giht des diu herzogîn für prîs, ob mîn bruoder mir mîn âmîs / sleht durch ir lôsen rât?“*¹³⁸ Interessanterweise geht sie offenbar davon aus, dass Gramoflanz im Kampf mit Gâwân unterliegen würde. Gegenüber der strahlenden Orgelûse wähnt sie sich zeitlebens in der unterlegenen Position. Es sind im Wesentlichen zwei Aspekte, die Itonjê von einer Figur wie beispielsweise Liânze unterscheiden: *„daz si bî minne wolde sîn: dar zuo was ouch niht ze laz / gein der herzoginne ir haz.“*¹³⁹ Diese erstaunliche Fähigkeit, Orgelûse zu hassen, ist es, die Itonjê von blässeren Figuren abhebt, da eine minnelüsterne Maid allein noch nichts Außergewöhnliches darstellt. Ihre übrigen Eigenschaften entsprechen den üblichen Charakteristika einer höfischen jungen Frau: sie ist hübsch, sittsam und in treuer Liebe einem Mann ergeben, den sie in diesem besonderen Fall noch nicht gesehen hat. In Gedanken aber habe sie ihm alle erdenklichen Wünsche erfüllt, wie sie selbst betont. Als sie Bênes heimliche Tränen bemerkt, argwöhnt sie sofort, Gramoflanz sei ihr nicht wie bisher gewogen, was ihren sicheren Tod bedeuten würde. Somit reiht sich Itonjê selbst in jene Runde der zum Liebestod bereiten Frauen ein. Weit davon entfernt dem Mann mit Vorwürfen zu begegnen, sucht sie das befürchtete Verhalten damit zu entschuldigen, dass bei ihr eben nicht mehr zu holen sei, womit sie alle Schuld auf sich nimmt. Mit ihren Verlustängsten korrespondiert das ständige Rekurren auf ihren Status als die Frau, die dem Geliebten wichtiger ist als jede andere: *„für wâr der künec mînen lîp / minnet für elliu wîp. des wil ich in geniezen lân: ich pin im holt für alle man.“*¹⁴⁰ Itonjê äußert kein Verlangen, den geliebten Mann für sie kämpfen zu sehen, was sehr progressiv anmutet und den Patriarchen erlaubt, sie für ihren Plan einzusetzen, indem sie den König zum Kampfverzicht auffordern soll. Itonjê begnügt sich mit der ernsthaften Liebe ihres zukünftigen Mannes, die sie ebenso treu erwidern möchte. Daher stürzen sie ihre

¹³⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 636, 2 – 4.

¹⁴⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 635, 7.

Judasküsse in große Verzweiflung, zumal doch die wahrhaftige Versöhnung mit seiner und ihrer Feindin Orgelûse ein Ding der Unmöglichkeit ist, wie sie Gâwân erklärt. Angesichts der Tatsache, dass sie noch nie zuvor mit einem Ritter gesprochen hat, vertraut sie sich Gâwân überraschend schnell an und bittet ihn um Diskretion – vor allem ihre Mutter und Cundrîe sollen nichts erfahren. Wolfram präsentiert uns hier ein Mädchen, das trotz - oder vielleicht sogar gerade aufgrund - jahrelanger Isolation von der Außenwelt sowie vom anderen Geschlecht sich einem Mann öffnet und ihr ganzes Hoffen und Trachten auf die Erfüllung einer bislang allein in ihrer Gedankenwelt gelebten Liebe richtet, wobei sie anderen Frauen nicht immer positiv gegenüber steht – seien es Repräsentantinnen ihrer eigenen Familie oder die schöne Orgelûse, die sie zum persönlichen Feindbild stilisiert. Der Erzähler steht auf Seiten dieser jungen Frau und bekräftigt, dass sie solches Leid nicht verdient hätte. Etwas anderes als Wolframs Parteinahme für diese Figur wäre wohl auch nicht zu erwarten, da ihr Verhalten seinem Ideal entspricht: die Frau zeigt wenig oder gar keine Solidarität mit anderen Frauen, liegt dafür aber in anbetender, kritikloser Verehrung dem Mann zu Füßen.

Die einzige weibliche Person, die Itonjês Vertrauen genießt, ist Bêne, welche ihrerseits Gâwâns Schwester als ihre „*frouwe*“¹⁴¹ bezeichnet. Zwar beliebt so mancher dieses Mädchen in ihrer den Helden umsorgenden Art als Obilôt nicht unähnlich zu betrachten¹⁴², aber die Eigenständigkeit und der Einfluss, den sie auszuüben vermag, dürfen nicht übersehen werden. Immerhin hören gewaltige Könige ihren Rat und ihren Aktionen ist zu verdanken, dass Itonjê und Gramoflanz zusammen kommen. Artûs bezeichnet sie als „*friundin*“¹⁴³, Gramoflanz steht sie so nahe, dass sie ihm mit eindringlichen Worten ins Gewissen redet, wobei ihre Äußerungen teilweise recht impulsiv wirken: „*ir ungetriwer hunt!*“¹⁴⁴ oder „*verfluochet man*“¹⁴⁵ zählen zu den Ausdrücken, die Gramoflanz an den Kopf geworfen werden. Wolfram rügt sie nicht dafür, dass sie es einem König gegenüber an Respekt mangeln lässt, sondern betont, dass einzig Herzenstreue ihr Verhalten bestimmt. Gramoflanz wirft sie ein Defizit derselben vor; indirekt und in gemäßigterem Tonfall auch Gâwân, „*den si für al die werlt erkôs / zir hôhsten freuden krône*.“¹⁴⁶ Mehrfach versichert sie ihm, dass sie nichts als seine Huld erstrebe und keine Dienstforderungen stellen werde. Entsteht manches Mal der Eindruck, sie diene ihm aus reiner Dankbarkeit, weil er ihrer Familie einen so großen Gefallen erwies, so lässt Wolfram doch durchblicken, dass sie sich persönlich von ihm

¹⁴¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 697, 4.

¹⁴² Vgl. Braunagel, Robert: *Die Frau in der höfischen Epik des Hochmittelalters*. S. 107.

¹⁴³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 719, 2.

¹⁴⁴ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 693, 22.

¹⁴⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 694, 17.

¹⁴⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 692, 4/5.

angezogen fühlt. So setzt sie sich zu dem schlafenden Gâwân, dem sie zuvor ihren Mantel als Decke überließ und hätte jeglichen seiner Wünsche erfüllt, so der Erzähler. Man mag argumentieren, dass sie damit ja nur das Gebot ihres Vaters erfüllen würde, aber nachdem die junge Frau sonst so eigenständig handelt und freimütig äußert, ihm vielmehr seinetwillen zu dienen als aufgrund eines Befehls, scheint dies zumindest nicht die einzige Veranlassung zu sein. Dafür spricht auch, dass sie Gâwâns Gegner verflucht, seinen einst so schönen Teint erwähnt, ihn fest umarmt sowie Blut und Schweiß von seinem Gesicht wischt. Sie ist es, die ihn entwapfnet und ein weiteres Mal ihren Mantel zur Verfügung stellt, obwohl der Held in Begleitung Orgelûses erscheint: „*si kust im stegreif unde fuoz, und enpfienc ouch die herzogîn.*“¹⁴⁷ Leider erfahren wir nicht genau, wie sie Orgelûse begrüßt. Bêne verhält sich Gâwân gegenüber in der Regel ausgesprochen ehrerbietig, was vom Erzähler explizit gut geheißen wird, leistet aber seiner Bitte, zu weinen aufzuhören, nicht Folge, als es um das Glück Itonjês geht, das offenbar für sie im Vordergrund steht. Dementsprechend möchte sie vermeiden, dass Gramoflanz' Knaben Itonjê weinen sehen, wohingegen sich Artûs gerade dafür ausspricht, da seiner Meinung nach die noblen Kinder Itonjês Liebe daran ablesen könnten, was dann auch tatsächlich der Fall ist. Bêne, so scheint Wolfram sagen zu wollen, hat eben doch nicht das Erkenntnisvermögen und die Weitsicht eines Königs, wenn ihre Bemühungen um das Los der Freundin auch gewürdigt werden. Dass Bêne das Wohlergehen der ihr nahe stehenden Frauen wichtig ist, zeigt auch die rührende Szene, in deren Verlauf sie Gâwân bittet, er möge doch so gut sein und einen der Vögel ihrer Mutter geben. Bêne ist eine der wenigen weiblichen Figuren in Wolframs Dichtung, die nicht selbst nach einem Mann an ihrer Seite schmachtet, sondern alles nur Erdenkliche unternimmt, um ihre Freundin mit dem geliebten Partner zu vereinen und als sehr aktive Person dargestellt wird. In ihrer Selbstlosigkeit ähnelt sie Cundrîe, ist aber im Gegensatz zu dieser von sehr angenehmem Äußeren. Während die Damen des Zauberschlosses Gâwân auf Arnîves Weisung hin diskret im Schatten einer Stoffbahn entkleiden, wappnet ihn Bêne, als er ganz „*blôz*“¹⁴⁸ ist – und zwar von Fuß auf, wie Wolfram betont und so der Szene durchaus einen erotischen Anstrich verleiht.

Wie sie sind die schönen Frauen auf Schastel marveile Gâwân völlig ergeben: „*ir süezen munde in bâten / dâ stênes unz er gæze, daz ir enkeiniu sæze.*“¹⁴⁹ Wolfram verdeutlicht dem Publikum, dass dieses Verhalten nicht dem Gehorsam gegenüber Arnîve entspringt, sondern dem freien Willen der Damen. Im Rahmen des großen Festes lassen es sich viele

¹⁴⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 621, 16/17.

¹⁴⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 560, 14.

¹⁴⁹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 582, 26 – 28.

Frauen nicht nehmen, für den neuen Schlossherrn zu tanzen. All diese Damen scheinen Idealgestalten Wolframs zu sein: schön und voller „*zuht*“¹⁵⁰. Wollte er auch sämtliche Zuhörerinnen zur Imitation dieser Frauen anregen, so gewinnt man dennoch den Eindruck, dass deren Ehrfurcht vor Gâwân doch zum Teil durch ihre Dankbarkeit bedingt ist. Aber gerade durch ihre Bereitschaft, jeden Wunsch Gâwâns zu erfüllen, bringen sie indirekt Orgelûse in Zugzwang. Ganz explizit fordert Arnîve die Frau, die sie als Balsam für Gâwâns Augen, aber Gift für sein Herz beschreibt, auf, ihm zu Diensten zu sein: „*hât sich diu herzogin bewegn / daz se iwer wil mit decke pflegn / noch hînte geselleclîche, diu ist helfe und râtes rîche*.“¹⁵¹ Arnîve wünscht sich nichts anderes als das Glück ihres Retters, wofür sie ohne Zögern Orgelûse instrumentalisiert. Überhaupt ist die Großmutter des Helden alles andere als zimperlich im Umgang mit anderen Frauen; so tadelt sie nicht nur ihre Enkelin für ihre mangelnde Contenance, sondern führt eisern das Regiment: „*alhie wirt niht gesezzen / von ir enkeiner unz an mich*.“¹⁵² Dennoch sind der Matriarchin Grenzen gesetzt – ein einfacher Knappe weigert sich, ihre Neugierde bezüglich des von Gâwân erhaltenen Auftrags zu befriedigen; ebenso Orgelûse. Wolfram lobt sie vor allem für die Rettung des Helden und lässt verlautbaren, dass „*mit sô wîplîchem prîse / kom jugent in daz alter nie*“¹⁵³. Ihre Meisterschaft auf medizinischem Gebiet wird eher en passant abgehakt, wobei durchaus Assoziationen geweckt werden an jene Fruchtbarkeits- und Todesgöttinnen, deren magische Wissenschaft nicht mit dem Gott der Christen kompatibel war und denen das enge Verhältnis zur angeblich von Dämonen beherrschten Natur den Feennamen *bella donna* einbrachte.¹⁵⁴ Auch Arnîve, der weisen alten Frau, begegnet man größtenteils mit Respekt und Furcht. Geschicktes Taktieren liegt Arnîve ebenso wie die Betätigung als Heilerin: so sorgt sie dafür, dass bis zum nächsten Tag kein Mann von Gâwân erfährt. Dass für die große Politikerin die Zeit stehen geblieben ist, bezeugt ihre Ahnungslosigkeit was den Tod ihres eigenen Gemahls und Isâjes’ betrifft. Ihre scheinbare Gutherzigkeit erweist sich zum Teil als ebenso kalkuliert wie ihre übrigen Handlungen; man wisse ja nie, auf wessen Hilfe man eines Tages angewiesen sei. Um Gerechtigkeit war sie allzeit bemüht: „*erkennen unde schouwen / zeiner rehten volkes frouwen / muose man mich*“¹⁵⁵. Obwohl sie selbst eine Herrscherin war und ist, hat sie offenbar keine Schwierigkeiten, sich ihrem Retter zu Füßen zu werfen. Anders als

¹⁵⁰ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 582, 24.

¹⁵¹ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 640, 17 – 20.

¹⁵² Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 582, 16/17.

¹⁵³ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 656, 4/5.

¹⁵⁴ Vgl. Becker, Gabriele/Bovenschen, Silvia/Brackert, Helmut: *Aus der Zeit der Verzweiflung*. S. 79 – 117.

¹⁵⁵ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 660, 19 – 21.

Orgelüse bereitet ihr das Besprechen bestimmter Themen Probleme; als sie Clinschors Kastration thematisiert, ist sie peinlich berührt. Arnîve erinnert in Ansätzen an Isoldes Mutter, die ebenfalls den Typus der medizinisch und politisch aktiven Herrscherin verkörpert, wobei Wolfram die Unterordnung seiner Frauenfigur unter einen Mann zeigt und ihre Verdienste wiederum vor allem hinsichtlich ihrer Nützlichkeit für männliche Personen bewertet. Nachdem Arnîve Wolfram scheinbar zu alt ist, um von ihrer Schönheit zu reden - sonst ein so wichtiges Kriterium bei der Einstufung weiblicher Gestalten - muss etwas anderes für die Figur sprechen; beispielsweise die Art und Weise in der sie über denjenigen spricht, der an ihrer Misere zumindest eine Teilschuld trägt: Clinschor trifft praktisch kein Vorwurf. Über Tochter Sangîve und Enkelin Cundrîe erfahren wir nichts als dass sie hübsch anzusehen sind, was darauf schließen lässt, dass sie sich kaum von der anonymen Masse der Schönen abheben, die das Zauberschloss bevölkern und ähnlich den Gralsfrauen hauptsächlich ornamentale Funktion haben.

2.2.1.1.14 Die namenlose Fürstin von Brâbant

Während die meisten weiblichen Figuren in Richard Wagners Bearbeitungen entweder völlig wegfallen oder ihre Signifikanz entscheidend reduziert oder modifiziert wird, erfährt die in Wolframs Dichtung namenlose „fürstîn“¹⁵⁶ eine deutliche Erweiterung ihrer Rolle: Wagner macht sie als Elsa zur Protagonistin seiner Oper *Lohengrin*. Mit Wolfram teilt er die misogynen Ansicht, dass das Ehrenwort einer Frau nicht unbedingt für bare Münze genommen werden sollte – wenn die Zusicherung ihrer Dienstfertigkeit auch nur aus Liebe ins Wanken gerät. Sie, die durch ihre ablehnende Haltung zuerst den Hass so vieler edler Bewerber auf sich zieht, unterwirft sich letzten Endes nicht nur einem Mann, sondern dem Netz eines repressiven Systems, das aus kirchlich vermitteltem Gottesgehorsam und inhumanen Gralsgesetzen gewoben ist. Die Fürstin Wolframs ist frei von jeglichem Falsch, dazu adliger Abstammung und außerdem lässt er das Publikum wissen, dass „*al menschlîch gir an ir verdarp*.“¹⁵⁷ Die Fürstin ist eins der zahlreichen unschuldigen weiblichen Opfer, die das rigide, größtenteils männlich besetzte Machtsystem fordert. Entfernte Parallelen zu Orgelüse lassen sich darin entdecken, dass auch die Fürstin zu Beginn in unverschämter weiblicher

¹⁵⁶ Wolfram von Eschenbach: *Parzîval*, 824, 27.

¹⁵⁷ Wolfram von Eschenbach: *Parzîval*, 824, 8.

Anmaßung gezeigt wird: sie erlaubt sich, „*daz se einen man niht næme, der ir ze hêrren zæme.*“¹⁵⁸ Ebenso handelt die Prinzessin Turandot einige Jahrhunderte später in Giacomo Puccinis gleichnamiger Oper. Für die Zurückweisung des männlichen Jochs müssen sie alle bezahlen, Carmen nicht anders als Tosca, zumeist mit ihrem Leben. Die höfische Liebe – nicht anders als die romantische – ist an und für sich nur eine kleine Entschädigung, die der Mann aus seiner absoluten Macht ohne Weiteres leisten kann; außerdem lässt sie sich als Maske subtiler Manipulation wunderbar einsetzen.

¹⁵⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzivâl*, 824, 17/18.

2.2.1.2 Gottfried von Straßburg, *Tristan*

2.2.1.2.1 Blanscheflûr

Die Schwester Markes wird von Gottfried als das schönste Juwel unter der Menge glänzender Damen geschildert, die von den anwesenden Herren auch wie Schmuckstücke betrachtet werden: „*vrouwen sehen*“¹ ist eine Vergnügung wie Tanzende oder turnierende Ritter zu betrachten. „*wir hoeren von ir schoene jehen, sine gesaehe nie kein lebende man / mit inneclîchen ougen an, ern minnete dâ nâch iemer mê / wîp und tugende baz dan ê*.“²

Ihren Tod schildert Gottfried zwar im Gegensatz zu dem Riwalîns, den er als ruhmvoll bezeichnet, als erbarmenswert; deswegen aber nicht weniger verdienstvoll, ganz im Gegenteil: „*sîn tôt was aber wol lobelîch, der ir ze sêre erbermeclîch*.“³ Gottfried erkennt sehr wohl die Misere der weiblichen Existenz: noch im Tode sind die Frauen in der ungünstigeren Situation. Dies beginnt schon bei der Bewusstwerdung ihrer liebenden Gefühle: sofort denkt sie an „*vuoge, êre*“⁴ und ihren „*magetlîchen namen*“⁵ – Konstrukte, die für einen Mann keine Rolle spielen. Zuerst ist sich Blanscheflûr nicht über ihren Zustand im Klaren; fühlt sie doch zum ersten Mal solche „*swaere*“⁶, derartige „*herzesorge*“⁷. Die Betonung ihrer Jugend und Unschuld auf diese Weise bringt bedauerlicherweise mehr als einen Anflug Naivität in das Porträt der Königsschwester. Hält sie Riwalîn anfangs noch für einen Zauberer, identifiziert sie bald ihren „*muot*“⁸ als solchen und spricht den Geliebten von jeglicher Schuld frei.

Gerade angesichts der enormen Zwänge und Einschränkungen, denen Blanscheflûr als Frau unterworfen ist, ist ihr Augenspiel, das Riwalîn vollends aus seiner Ungewissheit erlöst, umso mehr ein Beweis der Kraft ihrer Liebe sowie auch ihres Muts. Wie die Frauenfiguren Wolframs ergreift Blanscheflûr die Initiative, indem sie dem geliebten Mann Gottes Segen wünscht; nicht anders als Isolde tarnt sie ihr Liebesgeständnis durch eine Art Rätsel. Derartige Verschleierungstechniken sind nicht nur harmloses erotisch angehauchtes Geplänkel, sondern fungieren auch als notwendiger Schutz für weibliche Personen, deren Ehre viel stärker von ihrer Makellosigkeit abhängt als die des Mannes. Eine offenere Form der Signalisierung

¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 617.

² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 636 – 640.

³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 1765/1766.

⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 1051.

⁵ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 1060.

⁶ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 989.

⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 990.

⁸ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 1045.

liebender Gedanken gliche dem Spiel mit dem Feuer. Dabei erahnt sie, dass dieser Mann ihren größten Trost, ihr bestes „*leben*“⁹ verkörpern könnte. Alles Sinnen und Trachten richtet sie auf Riwalîn allein.

„*Tôtlich*“¹⁰ ist der Schmerz in ihrem Herzen, als ihr Geliebter seine Abreise vorbereitet: „*mîn trôst vert hin und lât mich hie!*“¹¹ ruft die Verlassene unglücklich aus; *tôtlich* ist auch ihr Leid bei der Nachricht seines Todes, weswegen sie sich nicht etwa martert wie im Falle seiner Verwundung, sondern verstummt und versteinert. Als sie ihrem Schmerz über Riwalîns scheinbar lebensgefährliche Verletzung Ausdruck verleiht, gebärdet sie sich mitnichten wie ein Klageweib, sondern wartet damit, bis sie ungestört ist. Gottfried belegt seine Heldin im Rahmen dieser klassischen Szene der ihren herrlichen jungen Körper quälenden Schönheit mit idealisierenden Epitheta wie „*rein*“¹², „*höfisch*, *guot*“¹³ und „*durneht*“¹⁴. Diese Marter geht so weit, „*daz s’ einen anderen tôt, der niht von minnen waere komen, dô haete vür ir leben genomen*“¹⁵ – würde sie nicht von der Hoffnung auf ein letztes Wiedersehen aufrechterhalten. Wie später Isolde wendet sie sich Hilfe suchend an eine kluge Vertraute – in diesem Fall ihre Erzieherin – die ihr auch im eigenen Interesse bei der Verwirklichung ihres Projekts behilflich ist. Endlich an seiner Seite schwinden Blanscheflûr fast die Sinne; wieder im Vollbesitz ihrer Kräfte ist sie es, die den ersten leidenschaftlichen Kuss auf die Lippen des Partners heftet. Schon zuvor fällt auf, wie oft Blanscheflûr einer Ohnmacht nahe ist oder tatsächlich das Bewusstsein verliert. Die fragile junge Schönheit ist an und für sich eine topische Figur späterer Jahrhunderte; aber unweigerlich weckt Blanscheflûr Assoziationen an schwindsüchtige junge Frauen wie Violetta Valéry oder Puccinis Mimì. Todgeweiht sind sie alle, diese Damen und auch Blanscheflûr ahnt dunkel, dass sie eine Geburt nicht überleben wird. „*die nôt sî mit der minne lie, den tôt sî mit dem kinde enpfie.*“¹⁶

Besitz und Ansehen zu verlieren dünkt sie um einiges schlimmer als den Tod erleiden zu müssen. Das Entsetzlichste schlechthin scheint ihr die Schande, die ein uneheliches Kind für ihre Familie und ihr Land bedeuten würde. Interessant ist, dass sie ihrem Bruder zutraut, sie zu töten und dadurch eine Art Ehrenmord zu begehen, der noch heute Frauen aus so manchen Kulturkreisen blüht. Das durch alle folgenden Jahrhunderte brisante Thema allein

⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 1083.

¹⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 1723.

¹¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 1417.

¹² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 1166.

¹³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 1167.

¹⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 1168.

¹⁵ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 1182 – 1184.

¹⁶ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 1339/1340.

erziehender Mütter präsentiert Gottfried bemerkenswert ‚modern‘ und realistisch, was sich von Wolfram hinsichtlich der Schilderung des Dilemmas seiner schwarzen Königin nicht unbedingt behaupten lässt. Als sie Riwalîns ach so hochherziges Angebot vernimmt, legt Gottfried seiner Protagonistin devote Worte in den Mund; drei Mal spricht sie ihn mit „*hêrre*“¹⁷ an und gelobt, ihm zum Dank für sein Verhalten auf ewig zu Füßen liegen zu wollen. Eine ungewollte Schwangerschaft bringt eben auch die Dame des Hochadels in arge Bedrängnis.

Nach ihrem Tod nimmt sich Rûals Frau des verwaisten Kindes an: „*diu guote, diu staete, diu reine Floraete, diu wîbes êre ein spiegelglas / und rehter güete ein gimme was*“¹⁸ zeichnet sich wie ihr Gemahl durch reinste Treue aus. Dennoch erinnert sich Gottfried bei der Schilderung von Tristans Rückkehr ihrer Existenz erst reichlich spät, was er aber durch ein paar schmeichelhafte Epitheta wieder gut zu machen glaubt – ohne über die Minderwertigkeit der Frau hinwegtäuschen zu können.

Dass Floraetes Verhalten ganz unter dem Leitstern von „*tugenden unde [ir] vuogen*“¹⁹ steht, beweist nicht nur die mütterliche Aufopferung, die sie dem Kind Tristan entgegenbringt, sondern auch das unübertreffliche Maß an „*êre und [daz] gemach*“²⁰, das sie dem Ritter und seinem Gefolge bereitet. Von Gottfried wird sie dafür auf eine Art und Weise gelobt, die an die Tradition der Glorifizierung der Mutterschaft erinnert, welche bis heute mehr oder minder lebendig geblieben ist.

Im Gegensatz zu Wolfram, der Schwangerschaften meist idealisiert und realitätsfern darstellt, präsentiert Gottfried diesen Zustand als großen Schmerz für Geist und Körper der Frau, womit er ein gewisses Verständnis signalisiert. Dadurch klären sich auch seine andernfalls leicht falsch zu verstehenden Verse, dass vor allem das Jammern Schwangere auszeichne. Die Niederkunft, nicht umsonst als „*heinliche sachen*“²¹ bezeichnet, stellt einen der wenigen Bereiche dar, der von männlicher Einmischung noch am ehesten verschont bleibt. Eine Amme ist die einzige Mitwisserin im Komplott um die zweite Geburt Tristans. „*diu triuwe und êre haete, diu leite marter an ir lîp / als mit allem rehte ein wîp, der got ein gerehtez leben / an wîbes êren hat gegeben*.“²² Wie Blanscheflûr nach der Nachricht von der Verwundung des geliebten Mannes martert sich Floraete nach Tristans Abreise, was Gottfried

¹⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 1557.

¹⁸ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 1905 – 1908.

¹⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 5258.

²⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 5265.

²¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 1916.

²² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 5862 – 5866.

nicht nur gutheißt, sondern schier fordert. Ganz und gar geht die Marschallin, von deren äußeren Erscheinungsbild nicht die Rede ist, in ihrer Rolle als Gattin und Mutter auf.

Auch in dieser scheinbaren Idealbeziehung kann allenfalls von einer partiell gleichberechtigten Partnerschaft gesprochen werden. Wichtige Entscheidungen – wie beispielsweise die Frage der Namensgebung – werden vom Mann getroffen. Ganz selbstverständlich spricht Gottfried von den Kindern des Paares nie anders als von Rûals Kindern.

2.2.1.2.2 Îsôt die Ältere

Königin Isolde „*erkennt maneger hande / wurze und aller crûte craft / und arzâtliche meisterschaft*“²³, worin sie Arnîve und Cundrîe ähnelt. Anders als Wolframs Matriarchin und seine Zauberin, die steinalt respektive maßlos unattraktiv dargestellt werden, ist Isolde so schlau wie schön. Magisch seherische Kräfte rücken sie zudem in die Nähe der Hexen: „*mich anet sêre, daz er sî / verborgen eteswâ hie bî. ez wîsaget mir mîn muot.*“²⁴ Die mittelalterliche Hexe ist nicht nur die einzige Ärztin des Volkes; die Hexe im Allgemeinen wird oftmals als die „letzte Erbin der Großen Göttin“²⁵ gesehen. Auch Isolde umgibt eine mystisch-erhabene Aura: „*und alse ez nahten began, diu wîse vrâgete unde sprach / umbe ir tochter ungemach / ir tougenlîche liste, von den si wunder wiste, daz s'in ir troume gesach, daz ez niht alsô geschach, als der lantschal sagete.*“²⁶

Dennoch bekommt die ältere Isolde in besonderem Ausmaß zu spüren, dass sie als Herrscherin zwar eine gewisse Überlegenheit beanspruchen kann, als Frau aber als minderwertig eingestuft wird. Höfische Dichter stellen zumeist seltener als in der außerliterarischen Realität eine positive weibliche Herrschaftsausübung dar. Gottfried schildert zwar Isoldes persönliche Einwirkung auf den Mann, erwähnt aber nicht die karitative Tätigkeit, die adlige Frauen in der Realität in ausgeprägter Form betreiben.²⁷ Andererseits muss man bedenken, dass ihre Funktionen als politisch Agierende und Richterin natürlich ungleich aufregender sind als der Einsatz als Wohltätige, was noch heute zum Klischee der betuchten Gesellschaftsdame gehört.

²³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 6948 – 6950.

²⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 9355 – 9357.

²⁵ Aker, Gudrun: *Göttin, „Vrouwe“, „Übel Wîp“*. Zur Konstituierung des neuzeitlichen Frauenbildes im sozialen und literarischen Konflikt. In: Thum, Bernd (Hg.): *Gegenwart als kulturelles Erbe*. München 1985. S. 102.

²⁶ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 9298 – 9305.

²⁷ Vgl. Bumke, Joachim: *Höfische Kultur*. S. 492.

Vor Gericht äußert sich auch aufgrund der Nähe von Gruß und Huld die ältere Isolde, während die junge schweigt. Allerdings ist Erstere allein schon durch ihre beachtlichen rhetorischen Fähigkeiten dazu prädestiniert. Während der Besprechung mit Gurmûn mahnt sie diesen zwei Mal, sich nicht zu fürchten. Dadurch sprengt Gottfried auf sublimen Art traditionelle Rollenmuster und Verhaltensnormen, die generell der Frau den furchtsamen Part attribuieren. Die Regie des Verhandlungsverlaufs liegt größtenteils in ihrer Hand, wobei sie mit ihrem Gemahl abklärt, auf das geringste Zeichen hin für ihn sowie für Isolde und sich selbst sprechen zu wollen. Höfischen Konventionen und Rollenzwängen unterliegt die Königin gedanklich nur in sehr beschränktem Maße; beispielsweise, wenn sie Isolde anherrscht, ob wildes Schwertschwingen damenhaftem Benehmen entspreche.

Mit Gusto spricht sie dem Truchsess „*der manne art*“²⁸ ab und begründet dies ironisch mit seiner allzu genauen Kenntnis des weiblichen Wesens, das er sich zu Eigen gemacht habe. Auch aus ihrer ganz persönlichen Abneigung ihm gegenüber macht sie keinen Hehl: „*ich selbe enwart dir ouch nie holt*.“²⁹ Geschickt instrumentalisiert sie die starren Geschlechtsstereotypen des Truchsess und kehrt so seine eigenen Waffen gegen ihn. Eine Frau wie Isolde muss eine Diskriminierung aufgrund ihres Geschlechts zweifellos kränken und so kann sie sich eine letzte höhnische Bemerkung nicht verkneifen: „*dazn wânde ich niemer geleben, daz du iemer soltest ûf gegeben / also gar gewonnen spil*.“³⁰ Tristan braucht sich ihrer Meinung nach nicht zu sinnlosen Kampfhandlungen zur Verfügung zu stellen, da er bereits alles gewonnen habe. Held Tristan handelt ihr zuwider – über ihn erstreckt sich ihre Befehlsgewalt nicht. Obwohl sie zahlreiche Freiheiten genießt, sind ihr als Dame des Hofes doch enorme Restriktionen auferlegt – so ist es für sie offenbar unmöglich, zu dem siechen Tristan zu gehen, weswegen sie ihn zu sich heraufbringen lassen muss. Als sie von dem kranken Künstler hört, denkt sie zuerst daran, ihm zu helfen statt zu lauschen. Auf ihre Ahnungslosigkeit weist Gottfried zwar explizit hin und lässt verlautbaren, dass sie im Falle der Kenntnis seiner tatsächlichen Identität ihm Ärgeres als den Tod gewünscht hätte; der spöttische Unterton fehlt jedoch völlig. Eher scheint der Erzähler seiner Heroine Mitleid entgegen zu bringen, der es in ihrer Meisterschaft gelingt, den todkranken Feind zu retten. Dem vermeintlichen Tantris ist sie „*willic*“³¹ und „*holt*“³², wie er es seiner Frau gegenüber sein soll und obwohl Isolde diese Worte im Rahmen einer eher floskelhaften Einleitung zu ihrer eigentlichen Frage äußert, manifestiert sich darin ihr Wunsch nach respektvollem

²⁸ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 9908.

²⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 9935.

³⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 11355 – 11357.

³¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 9513.

³² Ebd.

Umgang der Geschlechter miteinander. Ihr Verhalten und ihre Aussagen lassen die irische Königin zu einer der fortschrittlichsten Figuren des gesamten Werks werden und sprechen für Gottfrieds Aufgeschlossenheit gegenüber ‚modernen‘ *gender*-Konzeptionen.

Je drei Mal bezeichnet Gottfried die ältere Isolde als „*sinnerîch*“³³ und „*wîse*“³⁴. Als einzige verneigt sie sich vor Curvenal, dessen unhöfische Kleidung ausreicht, die anderen Anwesenden hinsichtlich seines Standes zu verunsichern. Isolde wird von Gottfried wieder einmal als die Tiefschürfende präsentiert, die mittels Intuition, Scharfsinn und Menschenkenntnis unter die Oberfläche zu schauen vermag.³⁵

Wie Blanscheflûr und Floraete üben sich auch die beiden Isolden in jenem von Gottfried so hoch geschätzten Klagegestus und verleihen ihrem immensen Leid wegen Môrolts Tod Ausdruck, indem sie sich martern. Zur Steigerung des Schmerzes betrachten sie den Leichnam und küssen ihm Haupt und Hand.

Ihre Tochter liebt sie über alles: „*mir wart nie niht sô liep sô duo*.“³⁶ Dementsprechend wäre sie ihren eigenen Worten zu Folge eine lebendige Tote, sollte der Truchsess Isolde bekommen und wäre zu Gunsten ihrer Rettung sogar bereit, von der Rache an Tristan abzusehen. Lange aber schwankt sie diesbezüglich, führt sich selbst die Mannigfaltigkeit von „*gewalt*“³⁷ vor Augen und bittet schließlich Brangaene, ihre Ansicht zu äußern. Von der Beschreibung König Markes durch seinen Neffen ist sie schon eher angetan, holt aber zusätzlich Brangaenes Rat ein. Ihre Entschlusslosigkeit angesichts des ausgelieferten Helden im Bad erstaunt noch mehr als ihre Bekreuzigung, dass Tochter Isolde durch simplen Silbentausch das Namensrätsel gelöst hat. Es scheint, als hätte die Königin urplötzlich ihre gewohnte Entscheidungskraft und Sicherheit eingebüßt und vertraut nun völlig dem Rat einer anderen Person. Dass es sich bei dieser um eine Frau handelt, spricht wiederum für Isoldes egalitäres *gender*-Bewusstsein, das die Praktizierung weiblicher Solidarität einschließt. Um das Glück der Tochter zu garantieren, braut sie jenen wirkungskräftigen Trank. Brangaene schärft sie ein: „*ich bevilhe dir Îsôte / vil tiure und vil genôte, an ir sô lît mîn beste leben*.“³⁸ Schließlich ist sie ihr einziges Kind, dem sie zeitlebens all ihre Bemühungen gewidmet hat. Mit berechtigtem Stolz weist sie Tristan darauf hin, dass Isoldes Wissen und Können hinsichtlich Literatur, Fremdsprachen und Saitenspiel in Relation zu der dafür aufgewandten

³³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 7184.

³⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 7185.

³⁵ So erklärt sich wohl auch die Tatsache, dass Isolde ihre Tochter durch einen Spielmann erziehen lässt, was Todtenhaupt als unstandesgemäß bezeichnet (Vgl. Todtenhaupt, Martin: *Veritas amoris. Die „Tristan“-Konzeption Gottfrieds von Straßburg*. S. 206.).

³⁶ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 10296.

³⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 10351.

³⁸ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 11469 – 11471.

Zeit bereits ganz beachtlich seien. Engagierte, erfüllte Mutterschaft muss keinesfalls den Verzicht auf andere interessante Aufgaben jeglicher Natur bedeuten.

2.2.1.2.3 Îsôt

Viele Veröffentlichungen zu Gottfrieds *Tristan* datieren aus der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts, weswegen man mit einer großen Differenziertheit hinsichtlich *gender*-Fragen in diesen Fällen nicht unbedingt rechnen sollte. Es sei bei dieser Gelegenheit an die Streitfrage erinnert, inwiefern die Dichtung Gottfrieds von Straßburg nicht das moralische Empfinden negativ beeinflusse. Die Diffamierung der weiblichen Hauptfigur überrascht somit nicht im Geringsten. „Treulosigkeit und Lüsternheit ist des Weibes innerstes Wesen. Dies ist die indische Lehre; so denkt auch sehr gewöhnlich das europäische Mittelalter.“³⁹ So denken auch sehr gewöhnlich viele Literaturwissenschaftler des neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts. Allerdings existieren auch das liebende Paar vehement verteidigende Schriften, beispielsweise werden Tristan und Isolde von Friedrich Ranke⁴⁰ als Minneheilige gedeutet.

Deutlich reduziert wird die Bedeutung der weiblichen Hauptfigur auch durch manche Forscher des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts: so bezeichnet Peter Wapnewski die Heroine Gottfrieds als „schöne Maske, kaum mehr.“⁴¹ Konträr dazu äußert sich Rosemarie Deist, welche gerade der letzten Szene eine Lenkung durch die Protagonistin attestiert: „a love affair in which Isolde, not Tristan, acts and dominates.“⁴² Die Falken Augen der Irin werden in diesem Zusammenhang als männlich bezeichnet und auch bezüglich Brangaene wird die binäre Geschlechteropposition zementiert, indem Deist ihr aufgrund ihrer Fähigkeit, rational zu urteilen und zu argumentieren, eine „masculine quality“⁴³ unterstellt. Noch krasser wirkt Marianne Wynns Aussage hinsichtlich der Befindlichkeit Blanscheflûrs: „Es hat sogar den Anschein, daß Gottfried mit ihrem Verstummen und dem Fehlen jeglicher Reaktion einen Zustand der Geistesgestörtheit kennzeichnen will.“⁴⁴ Die Heroine selbst wird in diesem Buch

³⁹ Meyer, Johann Jakob: *Isoldes Gottesurteil in seiner moralischen Bedeutung: Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte*. Berlin 1914. S. 12.

⁴⁰ Ranke, Friedrich: *Die Allegorie der Minnegrotte in Gottfrieds Tristan*. Königsberg 1925. In Peter K. Steins *Tristan-Studien* findet sich ein detaillierter Forschungsüberblick, der auch neuere Publikationen berücksichtigt. S. 19 – 27.

⁴¹ Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott*. S. 37.

⁴² Deist, Rosemarie: *Sun and Moon. Constellations of Character in Gottfried's Tristan and Chrétien's Yvain*. S. 58. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Arthurian Romance and Gender*. S. 50 – 65.

⁴³ Deist, Rosemarie: *Sun and Moon. Constellations of Character in Gottfried's Tristan and Chrétien's Yvain*. S. 64. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Arthurian Romance and Gender*. S. 50 – 65.

⁴⁴ Wynn, Marianne: *Nicht-tristanische Liebe in Gottfrieds 'Tristan'.* *Liebesleidenschaft in Gottfrieds Elterngeschichte*. S. 61. In: Ertzdorff, Xenja von/Wynn, Marianne (Hgg.): *Liebe – Ehe – Ehebruch in der*

als „gefährlich verführerische und amoralische Frau, die völlig ihrer Leidenschaft verfallen ist und kluger Selbstbeherrschung kaum oder gar nicht fähig ist“⁴⁵ gesehen.

Die Mode kann als „universales kulturelles Gestaltungsprinzip, das nicht nur den Körper des Menschen im ganzen, sondern auch seine sämtlichen Äußerungsweisen zu ergreifen und umzugestalten vermag“⁴⁶ betrachtet werden. Wendet man diese Sichtweise auf Isolde an, verwundert ihr Verhalten am irischen Hof nicht im Geringsten. Die Konventionen des höfischen Lebens scheint sie völlig verinnerlicht zu haben und repräsentiert ein etwas blasses, aber in jeder Hinsicht makellostes junges weibliches Wesen, das dem Idealbild der höfischen Dame vollkommen entspricht: körperliche Schönheit, höfische Kleidung und vornehme Haltung verbinden sich zu einem äußerst harmonischen Ganzen. Erst die Liebe zu Tristan lässt ihre positive Einstellung hinsichtlich äußerer Reglements ins Wanken geraten. Geschlechtsidentität erweist sich als leiblicher Stil, der sich durch seinen intentionalen und performativen Charakter auszeichnet. Isoldes Griff in die Tasselschnur und das formvollendete Zusammenhalten des Mantels stehen für ihre höfische Gesinnung und ihr adliges Selbstbewusstsein.⁴⁷ Auch die Mode betreffend erweist sich Frankreich als großes Vorbild. Aber die schönsten Kleider bedürfen einer Trägerin, die ihrer würdig ist, was man von Isolde mit Fug und Recht behaupten kann: „*suoze gebildet über al, lanc, ûf gewollen unde smal, gestellet in der waete, als sî diu Minne draete / ir selber z'einem vederspil, dem wunsche z'einem endezil, dâ vür er niemer komen kan.*“⁴⁸

Die junge Isolde tritt in Irland nicht nur als atemberaubende Schönheit in den Vordergrund, sondern auch in Szenen, die mit ihrem künftigen Schicksal verknüpft sind; beispielsweise bei der Entdeckung des Drachentöters sowie der Erkennung und Identifikation von Tantris.⁴⁹ Die gesamte extensive Schilderung des Erscheinungsbildes der jungen Frau kulminiert in der Beschreibung ihrer Wirkung auf die anwesenden Herren: „*gevedere schâchblicke / die vlugen dâ snêdicke / schâchende dar unde dan. ich waene, Îsôt vil manegen man / sîn selbes dâ beroubete.*“⁵⁰ Auf die Wirkung von Isoldes Blick weist Gottfried ganz explizit hin und vergleicht ihn zu Beginn mit dem eines Falken. Etwaige Assoziationen dämpft er durch konkretere Angaben: „*ebene*“⁵¹ und „*lîse*“⁵² sei ihr Blick und so lieblich, dass

Literatur des Mittelalters. Gießen 1984. S. 56 – 67.

⁴⁵ Ertzdorff, Xenja von: *Liebe, Ehe, Ehebruch und Tod in Gottfrieds ‚Tristan‘.* S. 93. In: Ertzdorff, Xenja von /Wynn, Marianne (Hgg.): *Liebe – Ehe – Ehebruch in der Literatur des Mittelalters.* S. 88 – 97.

⁴⁶ König, René: *Die Menschheit auf dem Laufsteg.* S. 37.

⁴⁷ Vgl. Bumke, Joachim: *Höfische Kultur.* S. 451 ff.

⁴⁸ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 10893 – 10899.

⁴⁹ Vgl. Wagner, Wilfried: *Die Gestalt der jungen Isolde in Gottfrieds Tristan.* In: Euphorion 67 (1973). S. 52 – 58.

⁵⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 10957 – 10961.

⁵¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 11001.

jedermann beglückt in die Spiegel dieser beiden Augen schaut. Ob Isolde die Penetration durch den männlichen Blick gleich Orgelüse als störend empfindet, teilt uns Gottfried nicht mit. Die Prinzessin selbst aber starrt Tristan während der Überfahrt nach Cornwall nicht unverhohlen an, wie es ihr persönlich am irischen Hof ergeht, sondern beobachtet ihn „*vil tougen*“⁵³; außerdem wird ihr zu dem Mann strebendes Herz noch vor den Augen genannt. Der Held braucht nur noch zu reagieren, wodurch ihn Gottfried in der Position des Verführten präsentiert.

Isoldes künstlerische Tätigkeiten dienen der Unterhaltung der Hofgesellschaft und erweisen sich als zusätzliche Minneanimation. Ihr Dichten und Komponieren konzentriert sich auf modische französische Lied- und Melodieformen. In auffallender Weise betont Gottfried ihren Gesang, wobei er dessen Wirkung mit jener der Sirenen in Zusammenhang bringt. Ihr heimlicher Gesang ist nichts anderes als ihre Schönheit, derentwegen sich zahllose Herren in sie verlieben. Einer davon ist der Truchsess, der Isolde aber so abstößt, dass sie sich lieber erdolchen würde als seine Frau zu werden. Diese Äußerung der jungen Isolde lässt erstmals die Entschlossenheit und Willenskraft erahnen, die in dieser jugendlichen Schönheit schlummert. Ebenso radikal macht sie Tristan klar, dass er von ihr kein Mitleid zu erwarten hat: „*merzî gehoeret niht ze dir. dîn leben daz lâzest dû mir!*“⁵⁴

Besonders hervorgehoben wird von Gottfried auch das Erröten der jungen Isolde. Gemäß Sartre entspricht dem Rotwerden die Bewusstwerdung des eigenen Körpers im Auge des Gegenübers. Die Psychoanalyse deutet es, wie nicht anders zu erwarten, als exhibitionistische Ersatzhandlung, wobei das Gesicht statt der Geschlechtsteile entblößt wird. Verlegenheit, aber auch Aufrichtigkeit werden traditionell damit assoziiert; so bezeichnet es Diogenes als Farbe der Tugend.⁵⁵ Isolde hat die moralischen Vorschriften internalisiert und errötet ob der Ungeheuerlichkeit, der erotischen Anziehungskraft eines Mannes, der nicht ihr Gemahl werden wird, zu erliegen. „ein verbrecherischer Kuß, gegen den man sich lange gewehrt und gegen den man angekämpft hat, nach dem man sich also lange geseht hat, geht über das hinaus; er ist von so überreifer Süße wie eine verbotene Frucht; er ist eine glühende Kohle auf den Lippen, ein Brandeisen, das sich tief einbrennt und das Blut in geschmolzenes Blei verwandelt oder in sengendes Quecksilber.“⁵⁶ Darüber hinaus kann ein Kuss die Verbindung zweier Seelen versinnbildlichen, was wohl auch Gottfried darzustellen bemüht ist. In Anton Tschechows *Der Kuss* wirkt das Aufeinandertreffen zweier Lippenpaare wie ein

⁵² Ebd.

⁵³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 11846.

⁵⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 10205/10206.

⁵⁵ Vgl. McNeill, Daniel: *Das Gesicht*. S. 316.

⁵⁶ Wilde, Oscar: *Teleny*. S. 84.

Zaubertrank. Nach dem Genuss eines tatsächlichen Minnetranks durch das mittelalterliche Paar erweisen sich ihre Küsse als beseligender Anfang der Linderung ihrer Qualen. Ist das Mittelalter im Allgemeinen noch eine relativ kussfreudige Zeit, flaut diese Tendenz schon im 17. Jahrhundert merklich ab.⁵⁷ Im 19. werden Tristans Lippen seine Isolde nur noch züchtig auf der Stirn berühren – wie der Erlöser Parsifal Kundry küsst.

„*ine weiz, wie ich verkoufet bin, und enweiz ouch, waz mîn werden sol.*“⁵⁸ So unglücklich ist das Mädchen auf dem Schiff, dass ihr nun sogar eine Ehe mit dem Truchsess als geringeres Übel erscheint. Sie äußert die Überzeugung, dass sich sein Verhalten ihretwegen zum Positiven wandeln würde – eine idealistische Ansicht, die Tristan nicht teilt. „*liebe*“⁵⁹ und „*gemach*“⁶⁰ zieht sie trotz vergleichsweise bescheidenem Lebensstil, der damit einhergeht, einem Luxusleben in der Fremde deutlich vor. Die lange Überfahrt von Irland nach Cornwall ist natürlich prädestiniert, Gefühle zu schüren und zu übersteigern; ist doch ein Schiff ein hermetisch abgeschlossener Raum, der die Passagiere einander ausliefert und kaum Rückzugsmöglichkeiten bietet. Die Furcht um ihre Ehre ist völlig verständlich – erst recht, wenn man sich die Konsequenzen im Falle einer anderen Handlungsweise vor Augen hält. Drohte schon der Mutter des Geliebten der Tod in Schmach und Schande, hätte auch Isolde mit wenig angenehmen Sanktionen zu rechnen. So aber wird sie als „*marveile de tû le munde*“⁶¹ gefeiert. Einzig um ihrer grandiosen Liebe Willen entwickelt das junge Paar die Fähigkeiten, die notwendig sind, die feindliche Außenwelt zu täuschen. Nicht umsonst wird sie von Brangaene als „*Tumbe*“⁶² bezeichnet; muss sie doch das geschickte Intrigieren erst lernen. In ihrer Befürchtung Brangaene könnte aus Gefallen am „*bettespil*“⁶³ mit Marke dort verweilen, geht Isolde von ihrer eigenen privilegierten Situation als Geliebte eines jungen schönen Mannes aus und ignoriert die Tatsache, dass sich jene gezwungenermaßen von einem älteren Herrn deflorieren lässt. Sie selbst legt sich mit „*nôt*“⁶⁴ und „*smerzen*“⁶⁵ zu dem König. Beide Frauen leisten ihr „*teidinc*“⁶⁶ so, dass Marke nicht das Geringste bemerkt. Dem Mann hat auch schon die mittelalterliche (Ehe)Frau stets zu Willen zu sein – dafür wird sie von Marke geliebt und geehrt. Kritisiert wird Isolde vom Dichter ob ihres Mordplans, wobei sie in ihrer Angst, Brangaene könnte sich in Marke verlieben, wiederum von sich auf andere

⁵⁷ Vgl. McNeill, Daniel: *Das Gesicht*. S. 209.

⁵⁸ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 11590/11591.

⁵⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 11596.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 12560.

⁶² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 13735.

⁶³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 12623.

⁶⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 12660.

⁶⁵ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 12661.

⁶⁶ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 12672.

schließt. Mangelndes Vertrauen und die Furcht vor „*laster*“⁶⁷ und „*spot*“⁶⁸ lassen sie einen perfiden Anschlag aushecken. Die „*mortraete*“⁶⁹ erweist sich in ihren Äußerungen als auffallend radikal: Brangaene soll enthauptet werden; die Mörder will sie nach Änderung ihrer Meinung hängen oder verbrennen lassen. Dennoch haftet an der Liebenden nicht der geringste Makel, was in gewisser Weise verhängnisvoll ist: als Einzelperson ist die Figur der Isolde keineswegs so lauter und rein wie als Frau, deren gesamtes Sinnen und Trachten auf einen Mann gerichtet ist. Verletzlich zeigt sich Isolde Tristan gegenüber, dem sie sich ängstlich und mit gesenktem Haupt nähert, als er in ungewohnter Starre steht.

Allen jungen Frauen rät der Autor zur Beschäftigung mit den Lehren der „*morâliteit*“⁷⁰. „*Got und der werlde gevallen*“⁷¹ ist eine für beider Geschlechter Lebenswandel gültige Maxime; es gibt jedoch auch Tugenden, die den Frauen besonders ans Herz gelegt werden – beispielsweise Beständigkeit und Mäßigung. Isolde, so berichtet uns Gottfried, profitiert vom Studium der *morâliteit* in ungeheurem Maße. Tristan ist der Lehrer, der sie in dieser Wissenschaft unterrichtet und somit zur perfekten Ausbildung ihrer Persönlichkeit beiträgt. Durch die Rolle des Lehrenden wird die männliche Figur in eine überlegene Position gerückt: er ist der Unterweisende, zu dem die Schülerin aufzublicken hat.

Auch nach der glanzvollen Versöhnung mit Brangaene benutzt Isolde die andere Frau gerne, um sie für so manches verantwortlich zu machen; beispielsweise äußert sie sich vor den Lauschern dahingehend, dass sie diesem Rendezvous nie zugestimmt hätte „*wan daz mich's Brangaene niht erlie, diu mich es bat und mir ez riet*“⁷². Interessanterweise befiehlt sie Tristan dem Schutz der himmlischen Königin an - nicht der Obhut des Herrn. Wenig später heißt es: „*diu wîse, diu guote, ir andâht diu was gotelîch*.“⁷³ In härenem Hemd, wollenem Gewand und barfuß tritt Isolde auf, nachdem sie wie so manche Adlige der außerliterarischen Realität ihre Tage betend und fastend verbracht und Eigentum verschenkt hat. Sie, deren Gottesfurcht davor nicht ihre herausragendste Eigenschaft war, stellt Ihm nun Leben und Ruf anheim und gewinnt das riskante Spiel.

Sünde ist das Einzige, wofür zu leben sich lohnt, scheint Isolde zu denken, die vordergründig Gott anerkennt, im Grunde aber eine Häretikerin ist; eine Schwester vom freien Geist, deren Eintreten für die *Libertas spiritus* größtenteils im Verborgenen stattfindet. Die frei schenkende Liebe hat mit der ehelich geschuldeten nichts zu tun, was eine rigorose

⁶⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 12710.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 12723.

⁷⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 8004.

⁷¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 8013.

⁷² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 14732/14733.

⁷³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 15654/15655.

Trennung erlaubt. Auch in der außerliterarischen Realität beginnt die Laiengesellschaft, ‚gute‘ körperliche Liebe aufzuwerten. Bedeutungsvoll und aktiv sind meist die Frauen der irischen Sagen, die Gottfrieds Konzeption seiner Heldin zweifellos beeinflusst haben. Nicht selten geht von ihnen das Liebesverlangen aus; ihre magischen Fähigkeiten erscheinen aus christlicher Sicht oft dämonisch; insofern gebührt Gottfried das Verdienst, die ältere Isolde von derartigen Verdächtigungen zu reinigen. Zu den Jenseitsinseln der Feen fährt man in einem treibenden Boot; ein Relikt, das auch in der *version commune* zu finden ist. Im Paar Isolde – Tristan lässt sich die alte matristische Konstellation Göttin – Heros entdecken; Marke erscheint in dieser Sichtweise als usurpatorischer König. Tristan, der listenreiche Drachentöter, erweist sich als matristischer Sohn und Erbe. Die Transformation dieser Mythen kann man sich folgendermaßen vorstellen⁷⁴: Die erste Schicht stamme aus vorindoeuropäischer Zeit; auf dieser kultischen Stufe sei Isolde wie bei Wagner Morolds Verlobte. In der zweiten Phase mutiere die dunkle Göttin oder Fee zu der goldhaarigen Königin, die als Isolde Berühmtheit erlangen soll; dies geschieht unter dem Einfluss der keltischen Eroberer. Zur Zeit der Völkerwanderungen lagern sich die Geschichten an historisch bekannte Personen an, was zu einer Patriarchalisierung führe. Am Ende dieser Abfolge stehen die mittelalterlichen Umformungen in der Gestalt epischer Zusammenführung, ausgeprägter Christianisierung oder Höfisierung.

In der Heimat des Patriarchen Marke ist Isolde fremd und relativ abhängig. Die Listen, zu denen sie daher zu greifen fast gezwungen ist, stehen zur feudalen Gesellschaft nicht selten im Kontrast; schlagen diese aber auch mit ihren eigenen Waffen. Wieder werden Reminiszenzen an die keltische Femme fatale erweckt, der jedes Mittel recht ist, um ihre Liebe zu erlangen und zu verteidigen.⁷⁵ Das mütterliche Erbe kommt in der Heldin Gottfrieds erst allmählich zur Entfaltung. Vor allem in den Dialogen offenbart sich Isoldes Handlungspotenzial; auf ihre mehrdeutigen Aussprüche braucht Tristan nur noch zu reagieren. Entgegen dem gebräuchlichen Prozedere formuliert sie ihren Eid selbst und entwickelt Stärken aus vermeintlichen Schwächen. Vor ihrem Gemahl inszeniert sich Isolde mit Brangaenes Hilfe immer raffinierter. So setzt sie auf sein Mitleid und ruft ihm ihren Status als arme Fremde in Erinnerung, in deren Hand die Reiche nicht gut aufgehoben wären. Nonchalant zitiert sie ein Klischee nach dem anderen und stellt sich in Übereinstimmung mit diesen dar: „*triure und üppeclîchiu clage / deist mîn und aller vrouwen site. hie reine wir diu*

⁷⁴ Vgl. Göttner-Abendroth, Heide: *Die Göttin und ihr Heros*. München 1980. S. 218 ff.

⁷⁵ Vgl. Mälzer, Marion: *Die Isolde-Gestalten in den mittelalterlichen deutschen Tristan-Dichtungen*. Heidelberg 1991. S. 161.

*herze mite / und liutern diu ougen.*⁷⁶ Indem sie die Devote spielt, hat sie den gewünschten Erfolg; durch sie wird das „konventionelle mittelalterliche Weiblichkeitsklischee ad absurdum geführt.“⁷⁷ Isolde versucht so gut es geht, sich dem patriarchalen Gesetz zu verweigern. Als Herrin des Gartens gemahnt sie an das Bild der *Déesse-mère*⁷⁸; sie herrscht über Leben und Tod, denn wie ihr Verhalten in der ersten Baumgartenszene das Weiterleben in der höfischen Welt garantiert, so löst es am Ende des Romans die Tragödie aus.

Isolde ist zweifellos die beständigere Repräsentantin der Tristan-Liebe und verzichtet zuletzt, da sie ihn mehr liebt als sich selbst: *„daz ime sîn dinc ze liebe ergê, ine ruoche und ist mir iemer wê.“*⁷⁹ Schon hinsichtlich Isoldes Zerstörung des Zauberglöckchens, die ihr Glück ohne Tristan verhindern möge, äußert sich Gottfried in entsprechender Weise: *„diu getriuwe staete senedaerîn, diu haete ir vröude unde ir leben / sene unde Tristande ergeben.“*⁸⁰

Treue bis in den Tod und Güte lässt sie allein erscheinen; sie bejaht das Leid. Aus ihren Abschiedsworten spricht des Öfteren die Angst vor Tristans möglicher Untreue,⁸¹ die sie aber alsbald über Bord wirft: *„wart Îsôt ie mit Tristane / ein herze unde ein triuwe, sô ist ez iemer niuwe, sô muoz ez iemer staete wern.“*⁸² - diese Einheit ist untrennbar. Auch für Gottfrieds Heroine ist offenbar ein Liebestod geplant; bezeichnet der Dichter den Minnetrank doch als *„diu wernde swaere, diu endelôse herzenôt, von der si beide lâgen tôt.“*⁸³ Bei Tristans Abreise ist Isolde weder tot noch lebendig – ein Zustand, in dem sie sich noch in ihrer letzten Szene der Dichtung befindet; dabei stürbe sie so gerne, wenn sie nur könnte. Den Geliebten lebendig zu wissen, bewahrt sie einzig und allein vor einem gebrochenen Herzen. Er aber eilt von ihr und segelt fernen neuen Abenteuern entgegen, womit Isolde in eine Situation gerät, die jener der typischen Verlassenen nicht unähnlich ist. Ohne ihn ist sie nichts; lediglich eine „sinnelôse“⁸⁴ *Îsôt*, wie sie selbst sagt. *„wâ mac ich mich nu suochen, wâ? [...] wer wart ouch sus verirret ie? wer wart ie sus zerteilet mê?“*⁸⁵ fragt die Verzweifelte in einem zu Herzen gehenden Monolog, der in seinem klagend-desperaten

⁷⁶ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 14958 – 14961.

⁷⁷ Mälzer, Marion: *Die Isolde-Gestalten in den mittelalterlichen deutschen Tristan-Dichtungen*. S. 187.

⁷⁸ Der Garten wird zudem, als Vermittler zwischen privater und öffentlicher Sphäre, zwischen Natur und Zivilisation, als spezifisch weiblicher Freiraum gesehen. (Vgl. Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hgg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. S. 54.).

⁷⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 18595/18596.

⁸⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 16400 – 16402.

⁸¹ Während Isolde über die Beziehung reflektiert, antizipiert Tristan selbst die Labilität (Vgl. Sosna, Anette: *Fiktionale Identität im höfischen Roman um 1200*. Erec, Iwein, Parzival, Tristan. S. 258.), was ihre Befürchtungen mehr als legitimiert.

⁸² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 18330 – 18333.

⁸³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 11674 – 11676.

⁸⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 18526.

⁸⁵ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 18533 – 18537.

Gestus an eine grandiose Arie erinnert. Tief in ihrem Herzen ist sie bereits tot.⁸⁶ Imaginiert sie seinen Abschiedsschmerz als den größeren, so hält sie ihre Klage für berechtigter; schließlich hänge ihr Leben an ihm, während ihn in ihrer Nähe nur der Tod erwarte. So soll er sich denn ihret- und seinetwegen retten; sie hingegen wird auf alles verzichten.

Einer der wenigen offen misogynen Kommentare Gottfrieds findet sich in der Szene, als er Isoldes Attraktion durch die Rüstung des Helden beschreibt, die er dadurch begründet, dass „*juncvrouwen unde kint / gelustic unde gelengic sint / und weizgot ouch genuoge man*.“⁸⁷ Auch Gottfrieds Musenanruf stellt eine typische geschlechtlich semantisierte Produktionsfantasie dar. Die Minne als weibliche Figur schlüpft in zahllose Rollen, die teils positiv, teils negativ konnotiert sind.⁸⁸

Eine weitere Bemerkung fördert die Klischeebildung: „*zorn*“⁸⁹ und „*wîpheit*“⁹⁰, so Gottfried, passen miserabel zusammen. Den Rachegeanken betrachtet er ganz und gar negativ, wobei er so weit geht, den Teil ihres Herzens, der diesen hegt, als „*übel*“⁹¹ zu bezeichnen. Jedoch fehlen der Liebreizenden die entscheidenden psychischen Voraussetzungen, um einen Mord begehen zu können. Eine gewalttätig Rache nehmende Frau scheint für Gottfried ein Bild blanken Horrors zu sein. Im Rahmen der wechselseitigen Listen stößt man später auf eine Verallgemeinerung Gottfrieds, die dem Truchsess am irischen Hof alle Ehre machen würde: allen Frauen sei es gegeben, grundlos und in beliebiger Häufigkeit weinen zu können. Um seiner Behauptung einen neutraleren Ton und einen höheren Wahrheitsgehalt zu verleihen, legitimiert er sie mit einem Verweis auf die Frauen selbst, die diesen Ausspruch im Munde führen. Allerdings erweist sich dieser Kunstgriff als eher kontraproduktiv, indem er Damen zitiert, deren Äußerungen sie als Mittäterinnen verdächtig machen. „*scham unde maget, als al diu werlt gemeine saget, diu sint ein alsô haele dinc, sô kurze wernde ein ursprinc: sine habent sich niht lange wider*.“⁹² So ist es kein Wunder, dass Isolde sich nicht lange wehrt, sondern ihren liebenden Gefühlen nachgibt. Ihre Reminiszenzen an vergangene Begegnungen mit dem Geliebten erzählt sie laut Gottfried „*in megede wîs*“⁹³ und man ist sich nicht so ganz sicher, ob diese Klassifizierung positiv oder negativ zu

⁸⁶ So verweist Mikasch-Köthner völlig zu Recht darauf, dass sich *Îsôt* auf *nôt* und *tôt* reimt (Mikasch-Köthner, Dagmar: *Zur Konzeption der Tristanminne bei Eilhart von Oberg und Gottfried von Straßburg*. S. 65.), was bedeutet, dass nicht nur der männliche Held mit der Leidthematik aufs Engste verbunden ist, sondern auch die Heroine.

⁸⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 10067 – 10069.

⁸⁸ Vgl. Wessel, Franziska: *Probleme der Metaphorik und die Minnemetaphorik in Gottfrieds von Straßburg Tristan und Isolde*. München 1984. (Münstersche Mittelalter-Schriften 54). S. 179 ff.

⁸⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 10260.

⁹⁰ Ebd.

⁹¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 10268.

⁹² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 11831 – 11835.

⁹³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 11937.

verstehen ist. Selbst unter Berücksichtigung der Tatsache, dass die Redeanteile gleich groß sind, wodurch eine gewisse Gleichheit suggeriert wird, kann man dennoch nicht umhin zu bemerken, dass der Dichter die weibliche Figur in höherem Maße als unschuldig und unerfahren darstellt. Undenkbar, dass Held Tristan seine ersten amourösen Annäherungen in – knabenhafter? Weise unternimmt: die deutsche Sprache hat weder im Mittelalter noch im 21. Jahrhundert eine Bezeichnung für solch ein Benehmen einer männlichen Person; es existiert kein Äquivalent zum weiblichen Begriff.

Auf Exkurs-Ebene, so scheint es zunächst, plädiert Gottfried für die Selbstbestimmung der Frau, was an das Geschlechterverhältnis bei den Inselkelten erinnert. Dennoch ist dieses neue weibliche Selbstverständnis noch immer auf die Beglückung des Mannes ausgerichtet. Dekonstruiert wird vom Dichter in gewisser Weise die Sündenfallgeschichte, indem er Gott, der durch Verbote ungehorsames Verhalten provoziert, den Ehemann gegenüberstellt, der durch seine „*huote*“⁹⁴ nichts anderes betreibt. So nimmt er jegliche Schuld von dem liebenden Paar: „*weder sî entruoc in noch Tristan. Er sach ez doch mit ougen an / und wiste es ungesehen genuoc, daz s’ime dekeine liebe truoc.*“⁹⁵ Tatsächlich wirkt es so, als stünde der Dichter tendenziell eher auf Seite der Frauen: „*si sint unschuldic wider die man, sô sî si mit ougen sehen lânt, swaz si gewerbent oder begânt.*“⁹⁶

Als Markes Verdacht wieder einmal ausgeräumt scheint, wird Isolde „*aber Tristande / von hande ze hande / bevolhen wider in sîne pflege. der pflag ir aber alle wege / mit huote und mit râte. si und diu kemenâte / dien wâren niwan als er gebôt.*“⁹⁷ Das Leben des Paares ist unter diesen Bedingungen laut Gottfried das reinste Zuckerschlecken - eine betrübliche Feststellung, die für das durchaus mögliche Glück der Frau unter männlicher Fremdbestimmung spricht. Mag die *huote* unter Umständen noch angehen, fragt man sich doch, warum Gottfried seine sonst so intelligente, selbständige Heroine plötzlich als des Rats eines Mannes bedürftig darstellt. Außerdem überrascht die Verwendung des ansonsten so negativ konnotierten Begriffs der *huote*. Dass selbige, durch Marke ausgeübt, vor allem Isolde in große Bedrängnis bringt, verwundert angesichts der mannigfaltigen Ablenkungsmöglichkeiten für die Männer nicht im Geringsten. Andererseits kann man sich des Eindrucks kaum erwehren, Gottfried wolle durch diese Information die weibliche Figur eher diskreditieren, die eben doch nach ihrer Ahnin Eva schlägt. Die Option, für die Gottfried statt der *huote* plädiert, erweist sich nicht erst nach näherem Hinsehen als wenig Gewinn

⁹⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 17835.

⁹⁵ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 17759 – 17762.

⁹⁶ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 17786 – 17788.

⁹⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 15033 – 15039.

bringend für die Betroffenen: „*zarten*“⁹⁸ und „*güeten*“⁹⁹ mag man sich eingehen lassen; wie aber soll man „*wîsen*“¹⁰⁰ und „*lêren*“¹⁰¹ anders begreifen als eine Geschlechtsvormundschaft, die vielleicht subtiler als die *huote*, gerade dadurch aber womöglich noch perfider wirksam werden kann? Dieses ungleiche, hierarchische Verhältnis begegnet uns in der Darstellung des Protagonistenpaars schon am irischen Hof. Dieses Verhalten legt man aber nicht ohne Eigennutz an den Tag; schließlich hält man so auch die Wahrscheinlichkeit niedrig, die Frau eigensinnig werden zu lassen. Zwar gibt Gottfried dem Verbot die Schuld an Evas Vergehen; lässt aber gleichzeitig keinen Zweifel daran, dass zahllose Frauen noch zu seiner Zeit ebenso disponiert sind und auf Gedeih und Verderb König Blaubarts hundertstes Zimmer von innen sehen müssen.

Jene Frau, die wider ihre *art* tugendhaftes Benehmen erscheinen lässt, ist „*niwan mit namen ein wîp / und ist ein man mit muote*.“¹⁰² Leib und Ehre soll die Dame gerecht werden und eine perfekte Gattin abgeben, indem sie dem geliebten Mann den Rücken frei hält. Die Mäßigung ist Gottfrieds erklärtes Ideal, dessen Verwirklichung jede Frau ihr Leben widmen soll. Diese Verhaltensrichtschnur ist zwar auch für Männer durchaus von Relevanz, wird jedoch nicht zum einzigen Lebensinhalt.

Gottfried erweist sich hier Einflüssen klerikaler Denker ausgesetzt: in erster Linie geht die Dualität von Geist und Körper auf Augustinus zurück, der einer Frau zur Askese rät und eine Jungfrau noch am ehesten wie einen Mann zu betrachten gewillt ist; die Virago als Bild traditioneller Topik hat ihre Ursprünge in der christlichen Antike.

Dass Gottfried kein Freund der Prostitution ist, lässt sich seinen klagenden Worten über den Status der Liebe entnehmen: „*Minne, aller herzen künigîn, diu vrîe, diu eine / diu ist umbe kouf gemeine!*“¹⁰³ Mit Kauf und Absprache kann eine göttliche Liebe niemals etwas gemein haben. Der Eindruck, dass das Paar auf dem Minnebett in der Grotte wie aufgebahrt schläft, wird noch durch die Erwähnung der Farbe grün verstärkt, die als Jenseitsfarbe gilt.¹⁰⁴ Kann dieser Befund auch als Vorausdeutung auf das letztlich todbringende Element der feindlichen Gesellschaft interpretiert werden?

In seiner Isolde vermischt Gottfried also archaisch-mythische Elemente mit konventionell-höfischen und innovativ-modernen Aspekten.¹⁰⁵ Andererseits präsentiert er sie

⁹⁸ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 17903.

⁹⁹ Ebd.

¹⁰⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 17902.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 17975.

¹⁰³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 12300 – 12302.

¹⁰⁴ Vgl. Drecol, Uta: *Tod in der Liebe – Liebe im Tod*. S. 277.

¹⁰⁵ Vgl. Mälzer, Marion: *Die Isolde-Gestalten in den mittelalterlichen deutschen Tristan-Dichtungen*. S. 236.

als das ewig Weibliche, als Verwandte der Sirenen,¹⁰⁶ der Helena, der Eva. Seine Primadonna eignet sich fantastisch als Vorbild für eine Opernheroine – in ihrer absoluten Selbstaufgabe zu Gunsten des Geliebten. Überspitzt formuliert bekommt und verliert Isoldes Leben seinen Sinn durch einen Mann. Isolde findet ihre Bestimmung in der Liebe zu Tristan, was Gottfried unter anderem dadurch andeutet, dass er ihr Gemüt als übereinstimmend mit ihren strahlenden Augen schildert. Neben den Bemerkungen, die Isolde ganz explizit von jeglichem Makel reinwaschen, bemüht Gottfried sublimen Taktiken, um seine Heldin in einem im wahrsten Sinne des Wortes hellen Glanz erstrahlen zu lassen. Auffallend ist in dieser Hinsicht vor allem die elaborierte Lichtsymbolik, die sich beileibe nicht in der wiederholten Bezeichnung Isoldes als Sonne Irlands erschöpft. Licht und Tag assoziiert das Mittelalter gerne mit allem Guten sowie mit Gott selbst. Gold, das ist auch die Farbe der unwiderstehlichen Überredungskraft, der perfekten Simulation des Nichtvorhandenen – oder des nur in Markes Wunschdenken Vorhandenen: Isoldes Liebe zu ihm. Zwar mag ein Zusammenhang zwischen der Kunst des Schminkens und der des Lügens bestehen und bisweilen scheint es tatsächlich so, als lasse Gottfried die Minne auch als Lügnerin auftreten, die unter der glänzenden Fassade eine unangenehme Wahrheit verbirgt. Dennoch darf nicht vergessen werden, dass erst Markes doppeltes Vergehen an Isolde diese Taktik ermöglicht beziehungsweise erzwingt: unterläge die Irin nicht dem eisernen Regime des Patriarchats im Allgemeinen und dem ihres Mannes im Besonderen, wären Täuschungsmanöver nicht vonnöten. In seiner Blindheit und Entschlossenheit, Isolde als Lustobjekt fürderhin zu behalten, nimmt er absichtlich den Schein für das Sein. Schönheit erweist sich als ewiges Faszinosum, als Teil des Sublimen, das genossen werden kann oder ertragen werden muss: „*schoene daz ist hoene*.“¹⁰⁷ Zwar bedauert Gottfried diese Tatsache, erkennt aber die Wahrheit des Sprichworts an. Umso erfreulicher ist seine Exkulpierung der Frauen! Anders als so mancher misogynen Kleriker gibt der Dichter den von ihrer eigenen Begierde dominierten Männern die Schuld. Man darf nicht vergessen, dass alles Goldene für Gottfried äußerst positiv konnotiert ist; seine Vorliebe für Metaphern des Vergoldens, des Schmelzens oder des Läuterns von Gold zieht sich durch die gesamte Dichtung. Laut Tristan ist Isolde „*lûter alse arâbesch golt*“¹⁰⁸. Von ihrem Haar berichtet Gottfried, dass der goldene Stirnreifen ohne die Diamanten darin unsichtbar wäre – „*sô gelîch und alse einbaere / was ir har dem golde*“¹⁰⁹. Auch für seine eigenen Verse wünscht er sich den Charakter arabischen Goldes. Daher wird ihm auch kein Ohren und Geschmack

¹⁰⁶ Vgl. auch Gnaedinger, Louise: *Musik und Minne im Tristan Gottfrids von Strassburg*. S. 66 ff., die über die Sirenen und Musen eine Verbindung zum Venusberg und von den Camenen zu den Quellgöttinnen herstellt.

¹⁰⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 17803.

¹⁰⁸ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 8262.

¹⁰⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 10984/10985.

verletzendes unhöfisches Wort über die Lippen kommen; beispielsweise Details hinsichtlich der Heilung Kranker, was die medizinische Branche in den Bereich des Kreatürlichen rückt, der dem verfeinerten Gemüt unangenehm ist und indirekt auch die heiltätige Isolde degradiert. Eine minutiöse Schilderung der Symptome Leidender sowie bereits probierter Therapien wie dies von Wolfram geleistet wird, liegt Gottfried fern.

2.2.1.2.4 Îsôt as blanschemains

Die zweite Isolde, die Tristan dermaßen in Verwirrung bringt, entspricht dem traditionell höfischen Ideal der anmutigen Jungfrau, deren Lob das ganze Land spricht. Für Tristans Attraktivität werden ihr erst durch das rühmende Preisen des Helden von Seiten Anderer die Augen geöffnet. Als bald aber „*warf ouch eteswenne / der cranke magetlîche name / sîne kiusche und sîne schame / zem nacken von den ougen*“¹¹⁰ und das Mädchen legt dem von ihr geliebten Mann beide Hände in die seinen. Glücklicherweise ist es möglich, dadurch eigenem Verlangen nachzugeben sowie den ausdrücklichen Befehl des Bruders zu befolgen. „*Diu maget diu wart sich wider den man / sô rehte lieplich machende, smierende unde lachende, kallende unde kôsende, smeichende unde lôsende, biz daz si'n aber enzunde*“¹¹¹. Hier präsentiert Gottfried die junge Unschuld plötzlich als gerissene Verführerin, der der arme Held ja förmlich erliegen muss. Mehrere Male gewinnt sie den Schwankenden für sich, der sich doch immer wieder von ihr abwendet, wobei sie den wahren Grund für dieses Verhalten nie erfährt: diese junge Frau wird von Tristan betrogen und explizit vom Dichter deswegen bedauert, denn sie „*haete ir sene, ir triuwe und ir durnehtekeit / einvalteclîchen an geleit*.“¹¹² Am meisten entflammt das Mädchen sein Gesang „*Îsôt ma drûe, Îsôt m'amie, en vûs ma mort, en vûs ma vie!*“¹¹³ Schon die Königstochter am irischen Hof beeindruckten Tristans musikalische Darbietungen.

Bereitwillig erfüllt Isolde Weißhand die eindringliche Bitte ihres Bruders, nur gemäß seiner Vorgaben mit dem Helden zu sprechen und keinerlei selbständige Handlung zu begehen. Eine solche Îsôt ist der Irin natürlich enorm unterlegen; nicht nur in Punkto Eigenständigkeit, sondern auch hinsichtlich der optischen Erscheinung: Tristan bezieht sich

¹¹⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 19230 – 19233.

¹¹¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 19240 – 19245.

¹¹² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 19392 – 19394.

¹¹³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 19409/19410.

mit seinem Refrain auf *„Îsôt la bêle, niht diu von Arundêle.“*¹¹⁴ Offenbar ist es Gottfrieds Intention, die Einzigartigkeit der irischen Isolde durch den Kontrast zur Weißhändigen zu betonen. Eine auch derogativ zu verstehende Formulierung ihren jungfräulichen Namen betreffend verwendet der Dichter zwar im Rahmen seiner Schilderung der jungen Irin ebenso; aber die Differenzen werden neben allen Ähnlichkeiten so akzentuiert, dass am eigentlichen Programm kein Zweifel besteht.

2.2.1.2.5 Brangaene

Der Königin *„herzeniftel“*¹¹⁵ ist so klug, dass sie hinsichtlich zentraler Entscheidungen von ihrer Herrin um Rat gefragt wird. Sie ist es, die für die Schonung Tristans und eine anschließende Versöhnung mit dem Helden plädiert, den sie auffallend positiv darstellt. Ihr Fähnchen hängt Brangaene stets in den Wind. Dank ihres hohen sozialen Rangs tauscht auch sie mit Tristan den Versöhnungskuss: *„al sê ich niht ein künigîn, ich wil ouch an der suone sîn. er was mîn mâc, swie arm ich sê.“*¹¹⁶ Der Held seinerseits schenkt jeder der drei Damen einen Gürtel, der einer Kaiserin würdig wäre. Auch hinsichtlich ihres Aussehens ergänzen sich die drei zu einem harmonischen Trio: *„Îsôt diu liehte sunne / und ouch ir muoter Îsôt / daz vrôliche morgenrôt, diu stolze Brangaene / daz schoene volmaene!“*¹¹⁷ Mehrmals schildert der Dichter Brangaene als vornehm und klug, höfisch und bestens erzogen. Ihr Auftritt steht dem der beiden Isolden kaum nach: weit davon entfernt, neben Tristan zu verblassen, geht sie *„im sitelîche mite, an lîbe und an gelâze / liutsaelic ûzer mâze, ir muotes stolz unde vrî.“*¹¹⁸

Ehre und Treue verwirkt zu haben, erklärt sie totenbleich nach der fatalen Entdeckung an Bord des Schiffes; den Trank bezeichnet sie als Tod des Paares. Nach Tristans Geständnis der Liebesqualen lässt sich Brangaene den Wahrheitsgehalt dieser Aussage von Isolde bestätigen. Sie rät zur Enthaltsamkeit und zur Rettung der Ehre; schließt aber mit den Worten, ihre *„herzevrouwe“*¹¹⁹ möge Tod und Leben lenken wie sie wolle. Um Isolde die Schmach zu ersparen, würde sie das *„laster“*¹²⁰ sogar alleine tragen und erklärt sich schaudernd bereit, an ihrer Stelle mit Marke zu schlafen. Ein weiteres Mal unterläuft ihr ein verhängnisvoller Fehler

¹¹⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 19287/19288.

¹¹⁵ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 10372.

¹¹⁶ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 10531 – 10533.

¹¹⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 9456 – 9460.

¹¹⁸ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 11086 – 11089.

¹¹⁹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 12149.

¹²⁰ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 12133.

als sie die Nachlässigkeit begeht, die Tür offen zu lassen. Für das erste Versäumnis hat sie zu büßen: „*Tristan vuorte Brangaene hin / die marter liden und die nôt.*“¹²¹ Wie zu einer Hinrichtung wird diese junge Frau von einem männlichen Folterknecht zu einem männlichen Henker geführt. Völlig geräuschlos erfüllt Brangaene sämtliche Wünsche des Königs. Gottfried spricht hierbei von Gold und Messing, was vermutlich entgegen seiner Absicht äußerst misogyn wirkt; rühmt er doch Brangaene als herrlichste „*trüegeheit*“¹²², die man sich nur vorstellen könne. Indem er die beiden Frauen mit den Metallen gleichsetzt, macht er sie in gewisser Weise zu käuflichen Objekten, deren Wert messbar ist. „*ir gedanke unde ir muot / die wâren lûter unde guot*“¹²³ und so erhebt sie sich, nachdem sie ihr Opfer für Isolde gebracht hat.

Offenbar ist Brangaene wie die ältere Isolde auf medizinischem Gebiet bewandert – sonst könnte sie von ihrer Herrin nicht nach Heilkräutern gesandt werden. Wie schon am irischen Hof ist ein Ausritt ohne männliche Eskorte undenkbar, weswegen sie Isolde antwortet, sie möge sie zu einer entsprechenden Stelle weisen lassen. Bitterlich weint sie, als sie ermordet werden soll und wünscht ihrer Herrin, der sie den Mord verzeiht, alles erdenklich Gute. Ihre eigene Seele befiehlt sie Gott, ihren Leib den Schergen. Die Inszenierung rührt letztere tatsächlich so sehr, dass sie Brangaene am Leben lassen. Die Symbolik des weißen Hemds als Zeichen sexueller Unberührtheit findet sich auch in so manchem Märchen im Kontext der weiblichen Unversehrtheit, die patriarchale Kontrollinstanzen als eines der wichtigsten Fundamente ihrer Ideologie betrachten.

Die wie Gold geläuterte Brangaene hat fürderhin Isoldes vollstes Vertrauen und bemüht sich, ihr wunschgemäß zu dienen. Bei Hofe ist sie allseits beliebt und fungiert als Ratgeberin des königlichen Paares. Vor allem Isolde warnt sie vor Naivität und unterweist sie im raffinierten Parieren diverser Listen. Sie ist es auch, die sich den Geheimcode ausdenkt, mittels dessen eine Kontaktaufnahme möglich wird. Auch sie wird Tristans Ruf folgen, falls er es wünsche und beteuert, ihre Tage und Stunden für das Paar opfern zu wollen:

„*hêrre, diu selbe kurze vrist, die ich noch ze lebene hân, diu sol mit iu zwein hine gân, daz ich iu beiden gelebe und iu ze lebene rât gebebe. solte ich umbe eine stunde, in der ich iu zwein kunde / ze iuvern vröuden geleben, mîner stunde tûsent geben: ich verkoufte alle mîne tage, ine gesenftet iuwer clage.*“¹²⁴

Solch beachtliche Selbstlosigkeit weiß auch Tristan zu schätzen und lobt ihre exorbitante Treue und Ehre. Zusammen mit Isolde beklagt Brangaene ihr Schicksal in einer

¹²¹ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 12592.

¹²² Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 12613.

¹²³ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 12629/12630.

¹²⁴ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 14450 – 14460.

Art und Weise, die über bloße Solidarität weit hinausgeht: auch sie spricht von der sehnsuchtsvollen Liebe.

Die Späne bemerkt sie, die stets Hellwache, zuerst und auch die Mehlstreufalle entdeckt sie rechtzeitig, um Tristan warnen zu können. Den Kummer, den ihr die Trennung von dem liebenden Paar beschert, bezeichnet Gottfried als so überwältigend, dass ihr Überleben einem Wunder gleiche. Durch Curvenal, der sich bei Hofe nach ihren Weisungen richten soll, versichert das Paar Brangaene ihrer „*vriuntschaft*“¹²⁵ und ihrer „*minne*“¹²⁶. Sowohl in den Kommentaren des Erzählers als auch in ihren eigenen Äußerungen scheint Brangaene stets vom Hauch des Todes umweht. So klagt sie bereits an Bord des Schiffes, dass er sie nicht an der Verderben bringenden Fahrt gehindert hätte. Durch die Akzentuierung ihres melancholischen Grübelns gegen Ende des Fragments wird ebenfalls das Bild einer Todgeweihten evoziert. Angesichts der Überraschung durch den König bleibt sie stumm: „*ir houbet ûf ir ahsel seic, hende unde herze enpfielen ir.*“¹²⁷ – worauf ihr von Tristan prompt Vorwürfe gemacht werden.

¹²⁵ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 16788.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 18188/18189.

2.2.2. Im 19. Jahrhundert

2.2.2.1 Richard Wagner, *Parsifal*

Im Bühnenweihfestspiel begegnet uns nicht nur eine reduzierte Anzahl männlicher Figuren; von Wolframs Fülle weiblicher Personen ist bis auf die relativ gesichtslose Gruppe der Blumenmädchen nur eine einzige Frau übrig geblieben. Auch angesichts der Komplexität der Figur der Kundry bietet sich eine thematisch untergliederte Interpretation an.

2.2.2.1.1 Botin, Verführerin und Büßerin – Kundry

2.2.2.1.1.1 Die Figur der Kundry in der Forschung

„Werden wir nun, am Ende unseres Jahrhunderts, der Kundry gerecht werden können, nachdem nicht allein Amfortas durch Hingabe, sondern auch Parsifal durch Verweigerung an ihr gescheitert waren?“¹ Werden wir im dritten Jahrtausend in der Lage sein, diese Fata Morgana noch genauer zu dechiffrieren? Sie, die sich seit ihrem ersten Erscheinen auf einer Opernbühne so zahlreiche ablehnende, diffamierende Beurteilungen und Bewertungen hat gefallen lassen müssen, andererseits von Thomas Mann für Wagners größte Bühnenleistung gehalten wurde. Dennoch manifestiert sich der Tenor der älteren, zum Teil aber durchaus auch der neueren Forschung als relativ misogyn: Kundry, das ist die Hysterische, die tierhafte Missgeburt.²

Das „Urweib“ Kundry sei auf der Suche nach einem Mann, „der das Weib in ihr niederringe, um den freien Menschen aus dem Weib zu befreien [...] Aber das Begehren und die Leidenschaft beherrschen es bis zur eignen Willenlosigkeit und lassen es das außergeschlechtliche Wesen des Mannes und dessen geistiges Wollen und Ringen nicht

¹ Mayer, Hans: *Richard Wagner*. S. 123.

² Der Gürtel aus Schlangenhaut, den Kundry im 1. Aufzug trägt, unterstreicht laut Reinhardt (Reinhardt, Heinrich: *Parsifal. Studie zur Erfassung des Problemhorizonts von Richard Wagners letztem Drama*. S. 53.) den Charakter der Mänade und gibt angeblich Aufschluss über ihre Heilkünste sowie über ihre Frustration. Letzteres Argument wird an Misogynie gegen Ende der Veröffentlichung noch einmal zu überbieten versucht: so sei Kundrys Tod nichts anderes als der Übergang vom Animalisch-mütterlichen zum Geistig-mütterlichen. Die Schlange ist allerdings auch als Tier des Mondes bekannt, der seinerseits als Symbol des Androgynen gilt (Vgl. Wedekind-Schwertner, Barbara: „*Daß ich eins und doppelt bin.*“ *Studien zur Androgynie unter besonderer Berücksichtigung Thomas Manns*. S. 125 ff.): als erster Toter, der aufersteht, raubt er dem Tod seine Endgültigkeit, was den Brückenschlag zur Figur der Kundry ermöglicht. Durch die Häutung, die einer Regeneration gleichkommt, erlangt auch die Schlange in gewissem Sinne Unsterblichkeit. In ihrer engen Verbindung zum Mond wird sie ebenfalls als doppelgeschlechtlich gesehen; dies lässt interessante Schlüsse hinsichtlich der Kundry des dritten Aufzugs zu: die Schlangenhäute hat sie verloren und mit ihnen nicht nur die Unsterblichkeit, sondern auch die Androgynie.

verstehen und erfassen.“³ So der vorherrschende Tenor der älteren Forschung, der mindestens ebenso misogyn ist wie die tatsächliche Konzeption der Figur. Es verwundert nicht, dass in solchen Veröffentlichungen ihr dämonisches Lachen als „das höllische Dirnenlachen“⁴ bezeichnet wird.

Kundry als reine Naturkraft zu betrachten, die über den geduldigen, demütigen Erlöser lacht, perpetuiert Wagners Misogynie. Potenziert wird diese in der Überzeugung, bei Amfortas sei es der Verstand, der ihn nicht glauben und bei Kundry der Trieb, der sie nicht verstehen lasse.⁵

Relativ häufig wird Kundry als Seherin betrachtet; unter anderem in der filmischen Umsetzung der achtziger Jahre, was angesichts Gurnemanz' Aussage nicht verwundert: „nie lügt Kundry, doch sah sie viel.“⁶ Immerhin verfügt sie über das meiste Wissen hinsichtlich Parsifals Vergangenheit. Kundry erkennt als einzige Person glasklar die Prädestination des Titelhelden für die Erlösung des Amfortas schon im ersten Aufzug, als der Junge, mit dessen Biographie sie so erstaunlich vertraut ist, mit Gurnemanz Konversation macht. Hier denkt man an Wolframs Figur der Cunnewâre, deren Funktion primär darin besteht, den von allen anderen Verlachten auszuzeichnen. Andererseits wähnt Kundry, in Parsifal den einst von ihr selbst verlachten Erlöser wieder zu erkennen. Der Würgegriff Parsifals nach der Todesnachricht Herzeleides wird im visuellen Medium in eine Liebesumarmung aufgelöst. Als getriebenes Opfer, das keine Wahl hat, dessen Verdammnis nach Ansicht des Regisseurs aber trotzdem - oder gerade deswegen - glanzvoll ist, wird Kundry hier präsentiert.⁷ Ihren schwermütigen Blick der Liebe deutet er als Imitatio Christi, der sie den Sieg der Verführung kostet und sie zur Heiligen macht. Ihr Wunsch nach ewiger Ruhe wird im Orchester durch die Heilandsklage begleitet. Den Zwang zur Liebessehnsucht begreift er zutreffend als Fatalität, die Erkenntnis der Unmöglichkeit irdischer Liebe als tödlich. Weiter gesponnen bedeutet dieser Gedanke nichts anderes, als dass Kundry an einer Existenz ohne Liebe kein Interesse hat. Ihr Angebot der Mutterliebe wird interpretiert als wieder gewonnenes Liebesstreben in der Naivität der Naturerinnerung, wobei allerdings eher der Eindruck entsteht, die gerissene Kundry wisse haarscharf, dass diese Methode die einzige Möglichkeit ist, den mutterfixierten Toren auf neue Pfade zu lenken. Ihr bereitwilliges Dienen im dritten Aufzug resultiere aus breitem Wissen und großer, überwundener Not und stehe stellvertretend für ihre neue

³ Güntert, Hermann: *Kundry*. Heidelberg 1928. S. 53.

⁴ Güntert, Hermann: *Kundry*. S. 5.

⁵ So äußert sich Seelig, Wolfgang: *Ambivalenz und Erlösung*. Parsifal. *Menschliches Verständnis und dramatische Naturdarstellung*. Bonn 1983. S. 102.

⁶ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

⁷ Vgl. Syberberg, Hans Jürgen: *Parsifal*. S. 50 ff.

Tugendhaftigkeit, aufgrund derer sie sich einer als gut erkannten anderen Liebe unterordne, so Syberberg weiter. Vermutlich wünscht sich der Tondichter, dass wir das genau so sehen; der Offenheit und Eigenständigkeit des Werks sei Dank ist jedoch eine kritischere Lesart möglich.

Verbürgt das Bewusstsein ihrer Geschichte Identität?⁸ Ob Gundryggia nun altisländisch ist oder nicht – Anklänge an die nordischen Kriegswerkzeuge, die Walküren, sind deutlich herauszuhören. Man wird sich erinnern, dass bereits in der *Walküre* eine gegen das Patriarchat rebellierende Frau präsentiert wird: Brünnhilde widersetzt sich ganz offen den Anordnungen des Vaters Wotan und rettet die schwangere Sieglinde.

Dass Kundry die reine Gegenwart, die absolute Zeitlosigkeit verkörpert⁹ ist eine verblüffende These, da sie als wandelndes Kompendium vergangener Begebenheiten auftritt. Das Einzige, wovon sie kein volles Bewusstsein hat, ist ihr Tun und Handeln im Dienste Klingsors, der sie seiner Macht völlig unterwirft. Wie Bellinis Sonnambula wandelt sie ohne Schuld in Situationen, die sie und andere ins Verderben stürzen. Der himmelsreinen Amina wird ihre Belohnung zu Teil, indem sie sich doch noch dem Ehejoch an der Seite jenes nichtswürdigen, aber nichtsdestotrotz über die Maßen geliebten Elvino beugen darf; Kundry erfährt ebenfalls eine Sozialisation männlicher Prägung. Da kein Ehegatte zur Verfügung steht, hat ihre Existenz für Wagner offenbar keinen Sinn; obwohl vordergründig ihre Erlösung - die keine ist - im Tode gefeiert werden soll. Dass Kundry ohne ihre Sünde bereits tot wäre,¹⁰ ist eine treffende Beobachtung. Allerdings wird in dieser Veröffentlichung auch von ihrer „schizoide[n] Existenz“¹¹ gesprochen. Wagner gesteht, gleichgültig aus welcher Perspektive man es betrachtet, der Frau keine eigenständige Existenz zu; ist das Denken und Handeln einer weiblichen Person nicht vom Mann gesteuert oder zumindest auf dessen Heil gerichtet, ist ihr Dasein ohne Berechtigung.

2.2.2.1.1.2 Kundrys Ähnlichkeit mit Frauenfiguren der Opernliteratur und der Mythologie

Drei Figuren Wolframs hat Wagner zu einer einzigen verschmolzen: Cundrîe, Orgelûse und Sigûne vereinen sich in seiner Kundry, die darüber hinaus noch eine Vielzahl weiterer aus Geschichte und Kultur bekannte Frauen verkörpert, was sie zu einer schwer fassbaren Figur

⁸ Dies postuliert zumindest Schneller, Daniel: *Richard Wagners Parsifal und die Erneuerung des Mysteriendramas in Bayreuth: die Vision des Gesamtkunstwerks als Universalkultur der Zukunft*. S. 239 f.

⁹ Vgl. Mayer, Hans: *Richard Wagner*. S. 204.

¹⁰ Vgl. Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott*. S. 250 ff.

¹¹ Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott*. S. 233.

mit tausend Gesichtern macht. In Anbetracht der Komplexität dieser Gestalt ist es fast entschuldbar, dass sie die einzige große Partie für eine Frauenstimme abgibt, die einzige, die über einen Eigennamen verfügt und der Masse der anonymen Blumenmädchen entrissen ist.

Bei Kundry handelt es sich um einen äußerst facettenreichen Charakter, der mit zahlreichen Figuren der (Opern-)Literatur charakteristische Züge teilt. Unter anderem mit Wedekinds Lulu, die Alban Berg zu einer musikalischen Bühnenheroine macht: beide nehmen lediglich ihr angebotene Rollen an und ähneln so Kundry. Dass es sich bei der Figur der Lulu um eine misogyne Wunschphantasie handelt, beweist ihr nymphomanes Wesen, das genital und heterosexuell fixiert ist. Lulu wird gern als Nachtwandlerin der Liebe gesehen - wie Amina, die Heldin der Belcanto-Oper *La Sonnambula*. Vincenzo Bellini, Frank Wedekind und Richard Wagner sind sich einig: die Definition der Frau, auch und gerade ihre Selbstdefinition, hat über den Mann zu erfolgen.

Wie Carmen ist Kundry lieber tot als in Fesseln und Ketten. Der Zigeunerin, der ihre Freiheit über alles geht, ähnelt Kundry in vielerlei Hinsicht, da auch jene eine prototypische Femme-fatale-Figur darstellt, eine Kundry des zweiten Aufzugs, die die Männer ins Verderben stürzt, die laut lacht und eine unkonventionelle Lebensweise zu verwirklichen sucht. Aber ihre verhängnisvolle Macht muss sie zu Fall bringen, wenn die männliche Welt nicht ins Wanken geraten soll und so gewinnt am Ende der weinerliche Macho Don José, während Carmen tot zu seinen Füßen nieder sinkt: die unfassbare Beleidigung seines Egos musste gesühnt werden.

Kundry sei Venus und Elisabeth, jungdeutsche Heldin und Heilige zugleich; ebenso habe Amfortas die Dualitäten überwunden und partizipiere je nachdem am sündigen Lebensvollzug oder an der Heiligkeit. Beide berichten von der Wollust des Sterbens, nähmen damit aber insgeheim auf das Leben Bezug.¹² Sowohl Kundry als auch Amfortas können als Opfer oder Instrumente betrachtet werden. Söhne und Frauen unterliegen Zwängen, wobei besonders die Frau Gegenstand verschiedener Ausbeutungspraktiken ist. Kundry personifiziert andererseits auch die unerlöste, heidnische Natur; noch stärker als sie werden die Blumenmädchen damit gleichgesetzt.

Auf den ersten Blick scheint Kundry die Liebe zu instrumentalisieren; unterscheidet sich darin allerdings von der Venus des *Tannhäuser*, da sie im Dienst Klingsors agiert und ihr Handeln nicht selbst bestimmen kann. Dass die Sinnlichkeit von einem Mann reduziert und funktionalisiert wird, gibt bereits wertvolle Hinweise auf die wahre Natur der Verführungspotenziale und in wessen Hand sie eigentlich liegen. „Meinem Fluche mit mir

¹² Vgl. Mayer, Hans: *Richard Wagner*. S. 209.

alle verfallen!“¹³, ruft sie gequält aus und schildert den Gralskönig, der ihr erlag, als schwach. Ihr Fluch, von einem Mann über sie verhängt, von einem Anderen kontrolliert, zieht Weitere mit ins Verderben.¹⁴ Eine christlich verfluchte Sünderin ist Kundry mit Sicherheit, aber dennoch erinnert sie im zweiten Aufzug stark an eine Liebesgöttin der vor- oder außerchristlichen Welt. Aphrodite und später Venus zählen zu ihren häufigsten Attributen die Taube, die im *Parsifal* zwar primär mit der Gralswelt in Verbindung steht, aber in manchen Inszenierungen auch schon auf der Hand Kundrys gezeigt wurde. Was de facto aber betrieben wird, ist ein Exorzismus an der Liebesgöttin, deren Haar, Lachen und Existenz letztendlich gelöst werden.¹⁵

Kundry übernimmt zudem die Rolle der Schicksalsgöttin, als sie beispielsweise den Tod Herzeleides verkündet.¹⁶

Die Anklänge der Kundry-Figur an Salome werden von Wagner bewusst durch die Erwähnung des Namens Herodias evoziert: was er nicht bedenkt, ist, dass im Weltbild der Prinzessin Gottes- und Frauenliebe zusammen passen, beim finsternen Jochanaan dagegen nicht. Aber nicht an der *Salomé* Oscar Wildes scheint sich Wagner zu orientieren: der englische Dichter stellt diese als von allen möglichen Seiten beeinflusste Person dar, die wie Elektra ihren Vater rächt und letztlich zur Heiligen wird. Oscar Milosz' naturhafte Salome, die einen orientalischen Tanz darbietet und das von ihm als solches bezeichnete asiatische todbringende Lachen ausstößt, könnte schon eher Modell gestanden haben. Dabei sollte man nicht vergessen, dass die Figur der Salome ein Synonym für die *Femme fatale* ist und als dekadente Variante des Ewig-Weiblichen betrachtet werden kann.

Entspricht der Liebe Salomes zu Johannes Kundrys Verhältnis zu Christus¹⁷ oder zu Parsifal? Nicht immer trennt Kundry scharf den einen vom anderen, was der Frage einiges an Brisanz raubt. Herodias hält den Propheten für einen Antihelden. Manche Versionen präsentieren Herodias als Mordlustige aus Angst und Überdross hinsichtlich der Vorwürfe des Gottgesandten, andere zeigen sie als zurückgewiesene Rächerin. Herodias wird Kundry von Klingsor genannt, womit aber aller Wahrscheinlichkeit Salome gemeint ist: auch in Heinrich

¹³ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

¹⁴ Allerdings besteht ein gravierender Unterschied zwischen Amfortas und Kundry: „Ist die Sühnezeit des Amfortas nur nach Jahren seines Lebens bemessen, so sind es bei ihr Jahrhunderte.“ (Perschmann, Wolfgang: *Richard Wagner's „Parsifal“*. *Schwanenschuß-Wissenskuß-glühende Befreiung*. S. 19.), was man dahingehend interpretieren kann, dass Kundrys Vergehen – als Ungläubige Gott und als Frau einen Mann zu verlachen – signifikant schwerer wiegt als das des Königs, der den betäubenden Reizen einer Dame erliegt.

¹⁵ Vgl. Wurz, Stefan: *Kundry, Salome, Lulu. Femmes fatales im Musikdrama*. Frankfurt/Main 2000. S. 77.

¹⁶ Vgl. dazu auch Perschmann, Wolfgang: *Richard Wagner's Parsifal*. *Schwanenschuß-Wissenskuß-glühende Befreiung*. S. 33.

¹⁷ Vgl. Golther, Wolfgang: *Parzival und der Gral in der Dichtung des Mittelalters und der Neuzeit*. Stuttgart 1925. S. 356.

Heines *Atta Troll*, den Wagner kennt¹⁸, verschmelzen die beiden Frauenfiguren. Die Strafe für die blutige Liebe besteht im nächtlichen Spuk mit einer wilden Jagdgesellschaft bis zum Jüngsten Gericht. Andererseits können Sinnlichkeit und echtes Gefühl gemäß Heine zum glücklichen Leben führen; eine Option, die Wagner seinen Figuren nicht gönnen will.

Assoziationen an die Welt des Alten Testaments werden aber nicht nur durch das Zitieren des Salome-Mythos geweckt, sondern auch durch das Archaische der Figur, die Ende des zweiten Aufzugs als Rächerin für die blutige Vergangenheit der Hexen auftritt und Judith, Medea oder auch Dalila, der prototypischen Hohlform der *Femme fatale*, ähnelt. Bibelparallelen lassen sich darüber hinaus in der Ähnlichkeit Kundrys mit dem verführerischen Weib der Johannes-Offenbarung feststellen. Man denkt an die Stadt Babylon, an die große Buhlerin, die in ihrer Unzucht die Welt verdarb. Einen Sonderstatus hat bekanntlich das Hohelied inne, da es dem weiblichen Begehren Ausdruck verleiht. Der Hoheliedbraut werden bisweilen auch aggressive Gesten zugeschrieben, was von Kundry nicht minder behauptet werden kann.

2.2.2.1.1.3 Kundry - die *Femme fatale* schlechthin

Während der Mann mit dem Schrecken oder leichten Verletzungen davon kommt, muss die Frau ihr Leben lassen; stets ist sie selbst auch Opfer. Die männliche Zerrissenheit zwischen Psyche und Physis muss die Heroine teuer bezahlen; der Held hingegen gewinnt als Mann durch sein Leiden. Ihr Tod steht für die reale Uneinlösbarkeit einer „zum Scheitern verurteilten Aufbruchsphantasie.“¹⁹ Die pessimistische Grundhaltung, die sich noch zuspitzt, je mehr sich das Jahrhundert seinem Ende zuneigt, zeitigt auch in Wagners *Œuvre* Auswirkungen. Die Handlungsspielräume der *Femme fatale* sind eng, ihr Agieren ist fremdbestimmt.

Im Machtspiel zwischen Titirel samt Gralsrittern und Klingsor ist Kundry nichts als ein Instrument, das der Zauberer nach Gutdünken einsetzt. Die Teufelsbraut, als die er sie bezeichnet, evoziert die klassische Diffamierung der Frau als *Janna diabolica*, als Pforte, durch die der Teufel erst eintreten kann. Der Wunsch nach Leidenschaft und Erotik erweist sich als männliche Projektion, was die *Femme fatale* gleichermaßen zu einem Wunsch- und Angstbild werden lässt, das für Schönheit und Sünde steht sowie imaginäre und mythologische Elemente vereinigt. Nicht zuletzt verbirgt das „der Frau untergeschobene Begehren [...] den

¹⁸ Vgl. Müller, Ulrich: *Richard Wagner. Mittler zwischen Zeiten*. S. 136.

¹⁹ Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*. S. 248.

Traum des Mannes, Weiblichkeit als Differenz zu löschen.“²⁰ Im Sinne Derridas manifestiert sich in der Figur der Kundry bestenfalls in Ansätzen das Potenzial, die Kastration zurückzuweisen; am Ende erscheint sie dessen vollständig beraubt.²¹

Reflektiert werden die Ängste des Patriarchats vor der Selbstaufgabe und dem Verlust der Bürgerlichkeit. Zwar stellt die neue Figurenkonzeption auch eine Fluchtphantasie dar vor eben dieser erstickenden Enge; trotzdem ist fraglich, inwiefern sie gegen die bürgerliche Doppelmoral revoltiert oder ob sie nicht vielmehr auf subtile Weise diese indirekt gerade restituiert. Konstruiert wird sie nämlich immer unter dem patriarchalen Blick, der in sich gespalten ist in weiblichen Narzissmus und männlichen Voyeurismus, und so spielen eben dieser Voyeurismus und die verhinderten erotischen Wünsche keine geringen Rollen beim Entwurf der *Femme fatale*, diesem „diffamierenden Konstrukt mit selbstzerstörerischer Funktion.“²²

Mehrmals lässt Wagner seine Heldin äußern, dass sie nie helfe oder Gutes tue. In einer Ära, in der die Sexualität an sich schon als erniedrigend erlebt wird, verdient es die Frau, die an diesem Spiel partizipiert, degradiert zu werden und so stehen wir nicht völlig fassungslos vor einer an und für sich ungeheuerlichen „depersonalization of women into cunt.“²³ Immer bricht sie ein oder mehrere Tabus; nie ist sie passiv und keusch, sondern ähnelt dem Hexenkonzept durch ihre Aktivität und die Kultivierung sexueller Kontakte. Hysterisiert und dämonisiert wird die Frauengestalt aufgrund einer Krise des männlichen Selbstbewusstseins im 19. Jahrhundert; die Enttäuschung über zerbrochene Ideale und Illusionen, der Schock angesichts der Nebenwirkungen der fortschreitenden Industrialisierung trifft die Frau als Sündenbock, deren Sinnlichkeit verteufelt wird. Die eigene Sexualität ist es, die am Frauenkörper exorziert wird; uneingestandene masochistische Wünsche, die so gar nicht in das verbreitete Männlichkeitskonzept passen wollen, werden im Rahmen dieser Abwehrprojektion verarbeitet. Unterdrückte Wünsche bedrohen Stabilität und Identität eines Männlichkeitskonstrukts, das unter anderem auf der Ignorierung scheinbar weiblicher Elemente basiert. „In künstlerische Images gebannt, wird die Macht des Eros neuerlich gebrochen.“²⁴ Exakt diesen Fall beobachtet man an Wagners Darstellung der Kundry, der ein ungeheurer sexualneurotischer Wahn unterstellt wird. Wie Foucault treffend von einem schier

²⁰ Vinken, Barbara: *Dekonstruktiver Feminismus. Eine Einleitung*. In: Vinken, Barbara/Menke, Bettine (Hgg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*. S. 13.

²¹ Vgl. Cornell, Drucilla: *Das feministische Bündnis mit der Dekonstruktion*. S. 289. In: Vinken, Barbara/Menke, Bettine (Hgg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*. S. 279 – 313.

²² Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*. S. 248.

²³ Millett, Kate: *Sexual Politics*. S. 313.

²⁴ Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*. S. 44.

untrennbaren Zusammenhang von Wissen, Macht und Sexualität spricht²⁵, weigert sich der Tondichter des 19. Jahrhunderts, die Kontrolle auch nur ansatzweise aufzugeben. Der alte Wagner empfindet sich womöglich mehr als in früheren Tagen als schwach: „Die Stilisierung zur herzlosen Göttin folgt dem psychologischen Mechanismus der Ressentimentbildung, eigene Defizienz [...] auf einen anderen derart zu übertragen, daß sie als Bedrohung erscheint und man selbst als unschuldig leidend sich aus der Affaire ziehen kann.“²⁶ Die Phantasie entpuppt sich als repressive Utopie, denn die „Kehrseite der in befreiender Absicht konzipierten, dem Weib unterschobenen sexuellen Unersättlichkeit ist das ewig qualvolle Verschmachten in tödlicher Begierde, die nach Erlösung im Tode sich sehnt.“²⁷

Subversives Potenzial lässt sich eher aus einer gegen den Mainstream gerichteten Interpretation der diversen Figuren gewinnen denn aus den intentional angelegten Charakteristika. Die Frau wird im *Parsifal* doppelt denunziert, da die misogynen Prämissen, die in die Imagination einfließen, ihre angestammten Rechte wieder einfordern – spätestens kurz bevor der Vorhang fällt. Weiblichkeit, Liebe und Tod verbinden sich in unheilvoller Weise. Die Femme fatale als solche existiert nicht – was uns bleibt, ist eine Art Fata Morgana, ein chimärenhaftes Wesen. „Namenlose, Urteufelin, Höllenrose!“²⁸ ruft Klingsor sein Werkzeug an und deutlicher als in diesen Bezeichnungen könnte sich der diffuse Maskencharakter der Femme fatale nicht offenbaren. Stets umgibt sie der Schleier des Geheimnisses und trägt entscheidend zu ihrer rätsel- und schicksalhaften Art bei, selbst wenn es sich nicht um echte Schleier wie jene sieben der Salome handelt. Wagner beliebt jedoch, seine Frauenfiguren tatsächlich so zu kostümieren: die Blumenmädchen „sind mit flüchtig übergeworfenen, zartfarbigen Schleiern verhüllt“²⁹ und auch Kundry erscheint in „leicht verhüllender, phantastischer Kleidung“³⁰. Gern sind die Femmes fatales mit Juwelen behängt, die ihren Objektstatus noch unterstreichen; „dress is both an indicator and a producer of gender.“³¹

Aber nicht nur an der Oberfläche ist die Femme fatale eine Exilierte; ganz typisch ist Kundrys Antwort auf Parsifals Erkundigung, woher sie komme: „Fern – fern – ist meine Heimat.“³² Jede Frau, die das männliche Joch zurückweist und dafür mit ihrem Leben bezahlt, ist eine Revolutionärin, die das Schicksal der Hexen teilt. Kundry spiegelt auch den

²⁵ Vgl. Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit*. Frankfurt/Main 1995 – 2000.

²⁶ Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*. S. 199.

²⁷ Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*. S. 171.

²⁸ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

²⁹ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

³⁰ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

³¹ Barnes, Ruth/Eicher, Joanne B.: *Dress and Gender*. New York 1993. S. 7.

³² Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

„halbgöttlich-dämonischen“³³ Zauber von Isolde und Brünnhilde. Erstere und Kundry, die beiden Exotinnen, Irin beziehungsweise Heidin, unterliegen den rassistischen oder zumindest imperialistischen Tendenzen der Oper. Lange Zeit war Kundry eine Hexe, so Catherine Clément.³⁴ Die Hexen des 19. Jahrhunderts sind auch die von Männern als solche klassifizierten psychiatrischen Fälle. In Kundrys Lachen erleben wir „die in der Vermessenheit der Hexe liegende Majestätsbeleidigung Gottes, die nur durch den Tod gesühnt werden“³⁵ kann. Théophile Gautiers Novelle *Iettatura*, die den bösen Blick thematisiert, enthüllt, dass die so Verhexten normalerweise lachen. Traf der Blick des Gekreuzigten die Frau in ähnlicher Weise? Immerhin wandelt sie seither als Verfluchte durch die Welten.

Der Kuss, der das Verzehren des geliebten Partners symbolisieren kann, stellt den Versuch der Hexe Kundry dar, ihre Macht zu behalten. Die Hexerei kann als intensivste religiöse Ausdrucksform sozialer Unzufriedenheit betrachtet werden. Als Verdächtige erscheint Kundry vor allem den Knappen und wie so oft in der Geschichte der realen und fiktiven Hexen befindet sich die suspekte weibliche Person in subordinierter Position, was sich auch in der Haltung offenbart, in der sie ihr Erschaffer sehen möchte: „fortwährend auf dem Boden gelagert“³⁶ und stets abseits. Die schon aufgrund ihres Geschlechts Ausgeschlossene scheint keinen Anspruch darauf zu haben, in unmittelbarer Nähe der Männer oder gar längere Zeit im Zentrum ihres Interesses zu stehen. Regieanweisungen, dass sich Kundry unbemerkt oder nicht beachtet bei einem Gebüsch aufhalten soll, häufen sich im ersten Aufzug auffallend. Dieses geheimnisvolle Gebüsch, in das sie sich zurückzieht, um in tiefen Zauberschlaf zu fallen, erinnert an die „*shrubberies*“ englischer Romane derselben Epoche, die nicht selten als wenig verhüllte Symbole der sexuellen Vereinigung gelesen werden können. Das sich verbotenerweise liebende Paar begibt sich an einen Ort in der Natur, der dank seiner Vegetation die Verhüllung diverser Vergnügungen erlaubt, was schon *Îsôt* und Tristan tun.

Gefährlich an dem Konstrukt der *Femme fatale* ist außerdem die Verinnerlichung des männlichen Bildes von Seiten der Frauen.

³³ Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott*. S. 230.

³⁴ Vgl. Clément, Catherine: *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft*. Stuttgart 1992. S. 314.

³⁵ Honegger, Claudia (Hg.): *Die Hexen der Neuzeit*. S. 129.

³⁶ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

2.2.2.1.1.4 Kundrys Beziehung zu den übrigen Frauenfiguren des Werks

Wie steht es hinsichtlich Kundrys weiblicher Solidarität? Ihre Kolleginnen, die Blumenmädchen, bezeichnet sie als „kindische Buhlen“³⁷, ihre Liebhaber aber als Helden, was in Wagners misogynen Gesamtkonzeption der weiblichen Figuren wunderbar passt.

Ihre Bewertung Herzeleides ist ambivalent: „vor gleichem frühen Heldentod den Sohn zu wahren, waffenfremd in Öden erzog sie ihn zum Toren – die Törin!“³⁸ Auch so gut wie jede andere Information bezüglich der Eltern des Titelhelden wird von Kundry geliefert; sie ist die Einzige, die seine Mutter persönlich kennt: „Ich ritt vorbei und sah sie sterben: dich Toren hieß sie mich grüßen.“³⁹ Im zweiten Aufzug, als sie den Toren verführen möchte und wie nebenbei sein Erkenntnisvermögen erweckt, stellt sie das Leben und Tod dieser Frau sehr rührend dar: „Nur Weinen war sie, Schmerzgebaren um deines Vaters Lieb’ und Tod: vor gleicher Not dich zu bewahren, galt ihr als höchster Pflicht Gebot.“⁴⁰ Diese Liebe wurde von Seiten der Frau offenbar sehr leidenschaftlich verwirklicht, wenn man Kundrys Worten glaubt. Wagner könnte Herzeleides Insistieren auf der Ehe mit dem Erwählten und ihre Minnefreuden als Vorlage im Kopf gehabt haben, als er, die sexuelle Komponente betonend, Kundry vom Entbrennen Herzeleides sprechen lässt, das Gamuret siedend überfloss. Natürlich soll diese Art der Schilderung auf den jungen Parsifal in erster Linie stimulierend wirken. Herzeleide erscheint als eine der Inkarnationen Kundrys, die chamäleonartig in diese Rolle schlüpft: der erste Liebeskuss wird von ihr ganz absichtlich als Muttersegen ausgewiesen, der Tod und Ignoranz verscheuchen wird. Die Zweifelhaftigkeit einer Heroismuskonzeption, die unablässig Opfer fordert, kündigt sich schon bei Wolfram deutlich merkbar an. Wie im *Parzival* erkennt Gamurets Gemahlin dies als eine der Ersten und zieht für die Erziehung ihres eigenen Sohnes die entsprechenden Konsequenzen. Den Gesang der Weiblichkeit hört man nicht gerne – zumindest wenn es um die Formung junger Männer geht. So gleicht Parsifals Erziehung durch eine Frau der Taminos aus Mozarts *Zauberflöte*: im Kontrast zu den Vorgaben der guten weisen alten Männer erscheinen die Mutterlehren plötzlich defizitär bis dorthinaus. In der Tat wird Herzeleide bisweilen auch als Figur, die sich durch „Engherzigkeit und egoistische Selbstliebe“⁴¹ auszeichnet, gesehen und sie begeht den gleichen fatalen Fehler, dessen sich schon die mittelalterliche Heldenmutter schuldig macht: sie ignoriert die Maxime „If you would have your son to walk honourably through the world,

³⁷ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

³⁸ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

³⁹ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

⁴⁰ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

⁴¹ Güntert, Hermann: *Kundry*. S. 55.

you must not attempt to clear the stones from his path, but teach him to walk firmly over them – not insist upon leading him by the hand, but let him learn to go alone.“⁴²

Bezüglich dieser nicht persönlich auftretenden Figur hält sich Wagner eng an die Vorlage. Ihre Motivation - ”better far that he should live in poverty and obscurity with a fugitive mother, than in luxury and affluence with such a father “⁴³ – interessiert dabei niemanden. Einzig die unvollständige Vorbereitung auf die Härten des Lebens wird kritisiert und so wird am Ende der Nacht deren Königin zermalmt und auch Herzeleide stirbt eines jämmerlichen Todes: „um stillen Tod sie warb: ihr brach das Leid das Herz, und – Herzeleide – starb.“⁴⁴

2.2.2.1.1.5 Der Einfluss Wolframs auf die Gestaltung der Kundry

Starke Anklänge an eine der Figuren Wolframs treten darüber hinaus in der Erzählung Gurnemanz’ zu Tage, in der Knappen und Publikum erfahren, dass diese Frau die treueste, schnellste, beste und obendrein auch noch billigste Botin ist die man sich nur wünschen kann. In ihrer absonderlichen äußeren Erscheinung ähnelt sie Cundrîe auch oberflächlich.⁴⁵ Kundry trägt vor allem im ersten Aufzug Züge, die derartige Assoziationen wecken: die Wilde Frau ist als behaartes, Angst erregendes Wesen bekannt. Hinsichtlich ihres ersten Auftritts im Bühnenweihfestspiel manifestieren sich in den Regieanweisungen Wagners detaillierte Vorstellungen: „Wilde Kleidung, [...] Gürtel von Schlangenhäuten [...] schwarzes, in losen Zöpfen flatterndes Haar; tief braun-rötliche Gesichtsfarbe; stechende schwarze Augen, zuweilen wild aufblitzend, öfters wie todesstarr und unbeweglich.“⁴⁶ Damit werden bereits zu Anfang an die Weichen gestellt und eine südländisch-exotische, hexenhaft unheimliche Aura für diese Figur geschaffen, wobei sie offensichtlich Eva und Schlange gleichzeitig verkörpern soll.

Ihre Wildheit ist das mit Abstand am Häufigsten erwähnte Charakteristikum der Kundry des ersten Aufzugs und betont die Fremdheit dieser unkonventionellen Frau, die sich von der bürgerlichen Dame des 19. Jahrhunderts und ihrer tugendhaften Zurückhaltung deutlich unterscheidet. Auch im zweiten Aufzug ist alles wild; ihre Begeisterung ebenso wie ihr Wutrasen. Sowohl Konzeptionen der Frau als Hexe als auch als Femme fatale imaginieren

⁴² Anne Brontë: *The Tenant of Wildfell Hall*. London 1994. S. 32.

⁴³ Anne Brontë: *The Tenant of Wildfell Hall*. London 1994. S. 270.

⁴⁴ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

⁴⁵ Die Präsentation Kundrys als verdammte Seele, die mit ewigem Leben dafür büßt, Christus am Kreuz verlacht zu haben, erinnert an die mittelalterliche Version des Herodias-Mythos (Vgl. Wurz, Stefan: *Kundry, Salome, Lulu. Femmes fatales im Musikdrama*. S. 41 f.).

⁴⁶ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

das weibliche Wesen als Dämon im Sinne personifizierter entfesselter Sinnlichkeit. In der Präsentation dieser traditionellen Diffamierungen offenbaren sich Kontinuität und Stabilität der Unterdrückung, aber auch die Angst vor der zu erwartenden Rache. Tatsächlich trifft Parsifal die Vergeltung Kundrys: wie eine Hexe oder die böse 13. Fee der Märchen verwünscht sie ihm Pfade und Wege. Aber er hat es nicht anders gewollt – jegliches Mitleidsflehen stieß auf taube Ohren; die Warnung „gegen dich selbst ruf ich die Wehr, gibst du dem Sünder des Mitleids Ehr’!“⁴⁷ wurde in den Wind geschlagen.

Das Numinose und Bedrohliche wird wie im Falle der *Femme fatale* auf die Frau projiziert und hilft dem Mann, die Entfremdung zu verarbeiten. Die Entwicklung der Typen Hexe und Mutter lässt sich bis ins 21. Jahrhundert weiter verfolgen, wo sich noch immer so genannte Karrierefrauen gegen Nur-Hausfrauen ausspielen lassen müssen und vice versa. Auch das Problem der Prostitution ist alles andere als gelöst.

Böse Vorahnungen quälen Kundry in solchem Maß, dass sie sogar auf den Schlaf, das einzige für sie erstrebenswerte Gut, verzichten möchte. Wolframs „*surziere*“⁴⁸ liefert bereits das Zaubermotiv; dahingehende Anspielungen des mittelalterlichen Dichters bedürfen nur noch der Erweiterung und Modifikation durch den Komponisten. „Was wird es helfen?“⁴⁹, fragt Kundry in Bezug auf ihren Balsam und man wird zu Vermutungen angeregt, die in eine andere Richtung weisen als die bloße Annahme, Kundry wisse um die Sinnlosigkeit aller Bemühungen wenn der reine Tor nicht erscheine. Die Knappen fürchten den vollständigen Ruin ihres Herrn durch den Balsam der Frau, was in gewisser Weise berechtigt ist; zumal ihnen dessen Ansprechbarkeit auf erotischer Ebene bekannt ist – womöglich argwöhnen sie, Kundry habe vor, ihm eine Art Liebestrank zu verabreichen. Die Bezeichnung der Flüssigkeit als Zaubersaft lässt zudem an die von der erregten Frau abgesonderte Feuchtigkeit denken. Nicht nur Mozarts Librettisten und Montaigne sind der Ansicht, dass die Schönheit eine exorbitante Macht darstellt, wobei gern vergessen wird, wie teuer die Frauen dafür bezahlen: allein zahlreiche Kosmetika brachten ihnen nicht selten den Tod; so tötete Zinnober zur Kolorierung der Lippen durch Quecksilbersulfidbestandteile, die ins Körperinnere der Damen gelangten.⁵⁰

⁴⁷ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

⁴⁸ Wolfram von Eschenbach: *Parzival*, 319, 1.

⁴⁹ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

⁵⁰ Vgl. McNeill, Daniel: *Das Gesicht*. Wien 2001. S. 355.

2.2.2.1.1.6 Kundrys Verhältnis zu Klingsor und Amfortas

Kann man Klingsor und Kundry als heimliche Geschwister betrachten? Beide kennt Titurel sehr gut; beide sind in gewisser Weise unfähig, den laut Klingsor schrecklichsten aller Triebe selbst zu kontrollieren. Der Mann hat wie üblich die Macht; der weiblichen Figur bleibt nur das Subversive: ihr Lachen. Über den Zauberer lacht sie genauso wie seinerzeit über den Erlöser und tatsächlich wird er wütend, denn Kundry lacht nicht nur, sie „lacht und höhnt“⁵¹, was ihr Gelächter zu einem die Männer verachtenden macht. Kundrys Selbstlosigkeit des ersten Aufzugs, die wie jene des letzten scharf mit der scheinbaren Egozentrik des mittleren kontrastiert, wird von Klingsor als Kompensation betrachtet. Diese ist seiner Ansicht nach allerdings überflüssig, da die Ritter alle korrupt seien, was Kundry auch bestätigt. Wenn der Zauberer zu Beginn des zweiten Aufzugs feststellt, dass die Zeit wieder einmal gekommen ist, formuliert er dies in exakt den schon im ersten Aufzug von Kundry gebrauchten Worten. Ihren Krampf, wie er es bezeichnet, vermag er allein zu lösen und er beschwört sie wie einen Flaschengeist, der im Dampf aus der Tiefe aufsteigt. Kundry macht dabei den Eindruck einer hypnotisierten Schlafwandlerin, die wie Bellinis Amina ohne Bewusstsein in das Schlafzimmer des Grafen wandelt. Man könnte Kundry also ohne weiteres von jeglicher Schuld freisprechen, da sie nicht aus freien Stücken handelt, sondern im Dienste des Bösen.

Ihr Fluch ist es, der sie zwingt, so und nicht anders zu handeln; um ihm endlich zu entrinnen, sucht sie auf jede erdenkliche Weise, den gelobten Helden zur vermeintlich erlösenden Vereinigung zu überreden. Man gewinnt den Eindruck, diese sei zuweilen ihr einziges Ziel – unabhängig von der Rettung vor der Verdammnis. Zwei Mal fordert Kundry den Titelhelden explizit dazu auf: „laß mich an seinem Busen weinen, nur eine Stunde mich dir vereinen, und, ob mich Gott und Welt verstößt, in dir entsündigt sein und erlöst!“⁵² Seine Replik mehr oder weniger ignorierend beziehungsweise absichtlich missinterpretierend äußert sie sich erneut in ähnlicher Weise, wobei Wagner „weibliche“ Opferbereitschaft an seiner Figur erscheinen lässt: die Welt möge Parsifal erlösen, sie, die unbedeutende einzelne Frau dafür der Hölle Preis geben. „Die Welt erlöse, ist dies dein Amt: - schuf dich zum Gott die Stunde, für sie laß mich ewig dann verdammt, nie heile mir die Wunde“⁵³ und kurz darauf heißt es: „Laß mich dich Göttlichen lieben, Erlösung gabst du dann auch mir“⁵⁴. Was

⁵¹ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

⁵² Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

⁵³ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

⁵⁴ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

Erlösung für sie bedeutet, vermag Parsifal nicht zu erfassen. Erstrebt Kundry die Aufhebung der Vereinzelung der Geschlechter zu Gunsten eines paradiesischen Zustandes?

Die Unersättlichkeit, so bemüht sich Wagner zu zeigen, lässt sie jedenfalls alles vergessen; das Seelenheil wird einer Stunde Vergnügen geopfert - das ist die wahre Natur der Frau, so der misogynen Diskurs. Man denke an Otto Weininger, welcher der unumstößlichen Überzeugung ist, dass „kein Weib ohne alle Dirneninstinkte“⁵⁵ ist; Weininger, der mit explizitem Verweis auf Kundry jeder Frau unterstellt, die Knechtschaft zu wünschen.⁵⁶ Nichts als Materie sei die Frau⁵⁷ und tot „in dem Augenblick, da der Mann seine Sexualität überwunden hätte.“⁵⁸

Als Kundry sämtliche Hoffnungen verloren sieht, wird als letzte Tat eine Verwünschung ausgesprochen: wie sie selbst soll der Verhexte jetzt verflucht sein und stets irren. Dem Mann aber bleibt die Macht vorbehalten, durch sein Tun die Blumenmädchen welken und Kundry schreiend zusammen brechen zu lassen.

Wo Amfortas als Nihilist gesehen wird, betrachtet man Kundry als Materialistin, was einer degradierenden Bewertung der Figur verdächtig nahe kommt; unweigerlich steigen Assoziationen an die Färberin in der *Frau ohne Schatten* auf, die Hofmannsthal und Strauss als Schreckbild der emanzipierten Frau gilt, wobei das Unabhängigkeitsstreben der Frau darauf gerichtet ist, juwelengeschmückt und inmitten luxuriösen Ambientes Liebhaber empfangen zu können wie es ihr beliebt. Das Emanzipationskonzept des männlichen Dichter-Komponisten-Gespanns erweist sich als wenig realitätsnah und diffamiert die Frau auf wieder andere Weise, indem es ihr pauschal unterstellt, im materiellen Überfluss erschöpfe sich ihr Wunsch nach Selbstbestimmtheit.

Kundrys Lachen und ihr Schrei sind eng verwandt und gehen nicht selten ineinander über; beispielsweise im zweiten Aufzug, als Klingsor den Kampf des Toren gegen die Ritter schildert. Hier soll ihr Lachen laut Regieanweisung unheimlich und ekstatisch klingen um schließlich zu „krampfhaftem Wehegeschrei“⁵⁹ zu mutieren.

Theorien des Lachens existieren in solcher Vielfalt wie die verschiedenen Arten des Gelächters selbst. Der Überlegenheitshypothese huldigen neben Platon Aristoteles und Hobbes; Priestley und andere gehen davon aus, dass gelacht wird, wenn zwei oder mehrere widersprüchliche Vorstellungen sich miteinander zu vermischen suchen. Baudelaire zu Folge, der zu den Anhängern der Ambivalenztheorie zählt, ist Lachen etwas Satanisches und somit

⁵⁵ Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Berlin 1932. S. 277.

⁵⁶ Vgl. Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. S. 368.

⁵⁷ Vgl. Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. S. 387.

⁵⁸ Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. S. 395.

⁵⁹ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

zutiefst Menschliches; ein Beleg für unendliche Erhabenheit und maßloses Leid.⁶⁰ Dass der Konnex zwischen Tränen und Lachen eng ist, offenbaren Kundrys Worte im zweiten Aufzug: „Da lach ich – lache – kann nicht weinen, nur schreien, wüten, toben, rasen in stets erneuerten Wahnsinns Nacht“⁶¹ Dieser mitternächtliche Ausnahmezustand rückt Kundry in die Nähe der Hexen und reiht sie ein in die lange Reihe der weiblichen Operngestalten, die eine von der patriarchalen Welt als solche klassifizierte Wahnsinnstat begehen, wenn der Vollmond am Himmel steht. Tragische Begebenheiten wie Lucias Mord an ihrem Gemahl in der Hochzeitsnacht⁶² tragen sich zu, wenn die Sterne der Nacht das unerträgliche Leid der Frauen bescheinen. Auch Elvira in Bellinis *I Puritani* verfällt dem nächtlichen Wahnsinn, einer psychischen Krise, die durch den Zusammenprall einer fühlenden Seele und der Rigorosität der gesellschaftlichen Zwänge und der die Frau als bloßes Objekt behandelnden Restriktionen ausgelöst wird.⁶³ Der Wahnsinn gleicht so einem radikalen Austritt aus jeglicher Ordnung.⁶⁴

Das Lachen begleitet Kundry als Echo des Fluchs und gewinnt ein Eigenleben, das sie nicht mehr beeinflussen kann, das aber auch all ihre Qualen ausdrückt: „Nietzsche meinte, allein der Mensch leide so entsetzlich an dieser Welt, dass er gezwungen sei, das Lachen zu erfinden.“⁶⁵ Auch Beaumarchais lachte über alles - aus Angst, sonst weinen zu müssen. Freuds Einsparungstheorie, die besagt, dass uns das Lachen mental aufwendige Prozesse erspart⁶⁶, trifft auf die Figur der Kundry nicht zu. Die übrigen Hypothesen können alle auf ihr Lachen angewendet werden, das wie sie selbst vielerlei unterschiedliche Erscheinungsformen aufweist. Die Humorthorie Jean Pauls, die immer wieder gerne zitiert wird, ist in diesem Kontext ebenso wenig relevant wie Aristoteles' Inkongruenztheorie. Kundrys Lachen beinhaltet einen Funken Überlegenheitsgefühl, was zu Hobbes' Degradierungshypothese passt. Bergson konstatiert, dass Lachen auf sozialer Ebene etwas zu korrigieren bestrebt ist⁶⁷ – auch diese Ansicht lässt sich Kundrys Gelächter entnehmen. Da Humor und Lachen aber weder transkulturell noch ahistorisch sind, ist die Entwicklung einer allumfassenden Theorie utopisch.⁶⁸ Im 12. Jahrhundert beispielsweise wird das Lachen durch die Opposition von

⁶⁰ Vgl. McNeill, Daniel: *Das Gesicht*. S. 290 ff.

⁶¹ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

⁶² Vgl. Donizetti, Gaetano: *Lucia di Lammermoor*.

⁶³ Insofern ist es plausibel, dass im 19. Jahrhundert die Frau vom Wahnsinn befallen wird, während diese Art von Störung im Mittelalter eher als Männerkrankheit auftritt (Vgl. Hofner, Susanne: *Maskulinität in der höfischen Erzählliteratur*. S. 22).

⁶⁴ Vgl. Matt, Peter: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. S. 28.

⁶⁵ McNeill, Daniel: *Das Gesicht*. S. 300. Ebenso vertritt der Philosoph die Überzeugung, dass die Umwertung aller Werte ohne vorausgehendes zerstörerisches Lachen unmöglich sei, dies aber notwendig, da unwandelbar starre Maximen und Normen den Menschen zwangsläufig in die geistige sowie die moralische Stagnation führen, was im Übrigen schon von Schlegel erkannt wird (Vgl. Kunas, Tarmo: *Nietzsches Lachen*. S. 24.).

⁶⁶ Vgl. Freud, Sigmund: *Der Humor*. Frankfurt/Main 1970. S. 25 ff.

⁶⁷ Vgl. Kunas, Tarmo: *Nietzsches Lachen*. S. 12 ff.

⁶⁸ Vgl. Bremmer, Jan/Roodenburg, Herman (Hg.): *Kulturgeschichte des Humors*. Darmstadt 1999. S. 11.

gutem und schlechtem Lachen zu kontrollieren versucht.⁶⁹ Gegner des Lachens sind neben Benedikt von Nursia vor allem Hieronymus, Augustinus sowie Gregor der Große, die den weltzugewandten, anarchischen Zug des Lachens geißeln.⁷⁰ Selten wird beachtet, dass auch im Lachen die Sehnsucht nach ganzer Erlösung anklingen kann, wie das auch bei Kundry – etwa zu Beginn des ersten Aufzugs – der Fall ist, wenn die Interpretation der Rolle durch die darstellende Künstlerin dies zu Gehör bringt. Lachen und Glauben erweisen sich dann als eng verwandt in ihren Funktionen der Heilung und der Befreiung. Der Glaube muss die positiven Aspekte des Lachens integrieren, um die Widersprüchlichkeiten des Lebens auszuhalten und das heißt, dass auch Gott selbst Gegenstand des Lachens sein muss.⁷¹

Noch im 20. Jahrhundert wird unbeherrschtes Gelächter äußerst negativ bewertet. Es „kann sowohl ein Zeichen für Hysterie, wie für Vergiftung, Enzephalitis oder einen Gehirntumor sein. Unangemessenes Lachen ist symptomatisch für eine Degeneration und dürfte eine drohende Psychose ankündigen.“⁷² Durch ihr Lachen schafft sich Kundry ein Ventil für ihr Leiden; umso betrüblicher ist Wagners Lösung des gesamten Konflikts im dritten Aufzug.

So begleitet die Erzählung im ersten Aufzug über Gamurets Tod und Herzeleides Erziehung ihres Sohnes zum Toren ihr Hohnlachen. In der Regel trifft dieses die Männer. Durch ihr Lachen wagt es Kundry, den Status eines Subjekts zu beanspruchen, denn noch heute gilt, dass derjenige, der bestimmt, worüber gelacht wird, in der Gesellschaft Macht hat. Konsequenterweise hat Kundry im dritten Aufzug buchstäblich nichts mehr zu lachen. Im zweiten erlebt man das erste Mal die über die Maßen kränkende Wirkung ihres Gelächters: das bereits erwähnt grelle Lachen, das Klingsor in wütendes Fluchen ausbrechen lässt. Ebenso muss die lachende Cunnewâre des mittelalterlichen Werks die für sie schmerzhafteste Reaktion eines Mannes erdulden. Wie Medusas letaler Blick gefürchtet ist, hassen und scheuen die Herren Kundrys Lachen; kann man sie wie jene doch ohne weiteres als kastrierende Frau interpretieren, die die Männer zu Stein werden lässt. Der direkte Blick der Frau auf die Männer raubt ihnen ihr Geheimnis. „Dazu noch ikonoklastisches Gelächter, und aus ist es mit dem Phallogentrismus.“⁷³

⁶⁹ Vgl. Le Goff, Jacques: *Lachen im Mittelalter*. In: Bremmer, Jan/Roodenburg, Herman (Hg.): *Kulturgeschichte des Humors*. S. 43 – 56.

⁷⁰ Vgl. Laubach, Thomas: „...der Hoffnung letzte Waffe.“ *Das Lachen in der christlichen Religion*. In: Jansen, Wolfgang (Hg.): *Über das Lachen*. Berlin 2001. S. 29 – 47.

⁷¹ Vgl. Laubach, Thomas: „...der Hoffnung letzte Waffe.“ *Das Lachen in der christlichen Religion*. In: Jansen, Wolfgang (Hg.): *Über das Lachen*. S. 29 – 47.

⁷² Grotjahn, Martin: *Vom Sinn des Lachens*. München 1974. S. 213.

⁷³ Lorber, Judith: *Gender-Paradoxien*. Opladen 1999. S. 172.

Dass sie Amfortas durch ihr Lachen Nichtswürdigkeit attestierte, berichtet sie Parsifal ganz offenherzig: „Den Verfallnen, laß ihn verderben, den Unsel’gen, Schmachlüsternen, den ich verlachte – lachte – lachte!“⁷⁴ Wie sie diesen verlachte und in der Rekapitulation der Ereignisse noch einmal verspottet, verlachte sie auch den Gekreuzigten. Als sie erzählt, wie sie bei dessen Anblick in Gelächter ausbrach, springt sie über fast zwei Oktaven, vom Orchester unbegleitet. Offenbar soll dadurch die Ungeheuerlichkeit ihrer Tat unterstrichen werden. Aber sogar „die monströse Medusa hat im Lauf der Jahrhunderte an Reiz gewonnen. Ihre Wandlung begann schon im fünften Jahrhundert vor Christus, zu Zeiten der Römer gab sie bereits eine blendende Figur ab.“⁷⁵ Nach Hélène Cixous erschüttert das Lachen der Medusa die Oberfläche und enthüllt die Dialektik des Selben und des Anderen, die sich über die sexuelle Differenz herstellt.⁷⁶ Angesichts Parsifals mitleidlosem Verhalten lacht Kundry ebenfalls, aber eher aus ungläubiger Enttäuschung. Verflucht ist ihr Lachen und dennoch erkennt sie es auch als Positivum, was sich in dem Gegensatzpaar „Pein und Lachen“⁷⁷ manifestiert, und als Ausdruck von Macht und Kraft, die ihr der Fluch verleiht und mit der sie Parsifal droht.⁷⁸ Kundry kann wie Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* von 1869 nur Beherrscherin oder Sklavin des Mannes sein, keine gleichberechtigte Partnerin.

Im ersten Aufzug beherrscht Kundry der Wunsch nach „Ruhe! [Ruhe,] ach, der Müden! – Schlafen! – Oh, daß mich keiner wecke!“⁷⁹ Der Zauberschlaf kommt aber zuweilen auch wie ein Zwang über sie und versetzt sie in den gefürchteten Zustand, der sie zu Klingsors willenloser Dienerin macht. Nach eigener Aussage sehnt sie sich nicht nach den Rittern, was ihr von Klingsor unterstellt wird. Liebe jeglicher Art bedeutet weiterleben – dagegen spricht allerdings die Wollust des Sterbens.⁸⁰ Nicht erst seit dem Roman *Schlafes Bruder* wissen wir, welch enger Konnex zwischen Schlaf und Tod besteht. Als Todesschlaf bezeichnet Klingsor ihren Zustand und schon Titurel fand sie seinerzeit „schlafend hier im Waldgestrüpp, erstarrt, leblos, wie tot.“⁸¹ Laut Schopenhauer ist der Tod eine Art von Schlaf, in dem die Individualität vergessen wird, alles Übrige aber wieder erwacht.

⁷⁴ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

⁷⁵ McNeill, Daniel: *Das Gesicht*. S. 478.

⁷⁶ Im weiblichen Lachen schlummert die Chance, existierende Fixierungen zu einer offeneren Vielfalt aufzuweichen. Das Lachen stellt eine der wenigen Möglichkeiten dar, der durch patriarchale Instanzen vorgefertigten und Frauen einfach oktroyierten Identität zu entfliehen oder gar zur Überwindung traditioneller Hierarchien beizutragen. (Vgl. Uecker, Karin: *Hat das Lachen ein Geschlecht?* In: Jansen, Wolfgang (Hg.): *Über das Lachen*. S. 85 – 102).

⁷⁷ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

⁷⁸ Lachen und Aggression sind sowohl physiologisch als auch emotional verwandt (Vgl. Thiede, Werner: *Das verheißene Lachen*. S. 15 ff.); da Kundry in ihrer Stellung über keine Möglichkeit zum Direktangriff verfügt, bleibt ihr das Lachen als einzige Alternative.

⁷⁹ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

⁸⁰ Vgl. Mayer, Hans: *Richard Wagner*. S. 222.

⁸¹ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

Kundrys berühmter Schrei ist womöglich dem einer gebärenden Frau nachempfunden oder er entspricht dem Urschrei des Embryos und somit Kundrys Herkunft aus dem Mutterschoß früher Vorwelten.⁸² Ununterbrochen wandelt sich seine Bedeutung: drückt er im einen Moment Lust aus, so im nächsten blankes Entsetzen, Angst oder Todeswollust. Nach dem Erwachen in Klingsors Turm stößt sie einen „gräßlichen Schrei“⁸³ aus; als er ihr erklärt, dass sie ihm wieder untertan sein muss, hören wir ein erbarmenswertes Klagegeheul. Ihre Weigerung, in größter Anstrengung hervorgebracht, ist identisch mit der der Kaiserin in Strauss’/Hofmannsthals *Frau ohne Schatten*. Auch in dieser Oper soll eine Frau gezwungen werden, gegen ihr eigenes Gutdünken zu handeln und sie entringt sich drei Worte: „Ich – will nicht!“⁸⁴ Aber wie noch heute nimmt der Vertreter des Patriarchats das Nein einer Frau gerne als Ja und berücksichtigt ihre Gegenwehr nicht.

2.2.2.1.1.7 Kundry im Kontext des Orientalismus

Im ersten Aufzug nimmt sie große Mühen auf sich, um Amfortas lindernde Arzneien zu besorgen. Ganz *Arabia* berge nichts mehr zu seinem Heil, sollte der von ihr beschaffte Balsam keine lindernde Wirkung haben. Vor über zweitausend Jahren war Kundry auch einmal Jüdin, was in diesem Kontext interessiert, da die ersten studierten Ärztinnen Jüdinnen waren und das medizinische Wissen der Araber nach Europa brachten. Auch in anderen Bereichen waren die jüdischen Frauen durchaus Vorkämpferinnen.

„Die Exilierung der erotischen Phantasien in die Sphären des Orients und der sogenannten Halb- und Unterwelt bezeichnet die imaginären Fluchträume einer künstlerischen Elite.“⁸⁵ Dies geschieht in bewusster Opposition zu den herrschenden Normen der Gesellschaft und stimuliert alle Sinne durch exotische, betäubende Reize. Mit dem imperialistischen Diskurs des 19. Jahrhunderts übereinstimmend erweisen sich auch Wagners Orientphantasien als eurozentristisch. Dass er wie später Hofmannsthal Antike und Orient ineins denkt, offenbart sich auch in Namen und Vorleben, mit denen er die einzige große Frauenpartie seines Spätwerks ausstattet. In vielerlei Hinsicht atmet ihre Gestaltung den Geist der orientalischen Märchenfiguren: so ähnelt Kundry der Beute des Ifrit in ihrer jugendlichen Schönheit ebenso wie der Ghula, der Menschenfresserin, die in anziehender Gestalt Jünglinge

⁸² Diese Mutmaßungen Syberbergs drohen allerdings ins Spekulative abzugleiten. (Syberberg, Hans Jürgen: *Parsifal*. S. 189 ff.)

⁸³ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

⁸⁴ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

⁸⁵ Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*. S. 56.

ins Verderben lockt. „Wenn eine Frau etwas will, kann sich ihr niemand verweigern!“⁸⁶ heißt es ganz zu Beginn der Sammlung von Erzählungen, die in ihrem misogynen Grundton bestens in Wagners Gedankenwelt passen und ebenso äußert sich Klingsor, der ihr qua erotischer Anziehungskraft unbegrenzte Macht über jeden Mann attestiert. In der 25. Nacht tritt eine verfluchte Zauberin auf, die fatal an Kundry erinnert. Das Glänzen der Locken wird bei zahlreichen Mädchen gerühmt, die dennoch im nächsten Moment als ‚dreckige Huren‘ beschimpft werden können. Der Zauber der Augen einer dieser Schönheiten verrate die Magie Babylons, so Schahrasad; allgemein treten auffallend viele hübsche, die Männer gerade dadurch ins Verderben stürzende junge Frauen auf. Die Metaphorik unterstreicht eine gefährliche Lüsternheit, die Wagner auch seiner Kundry in unüberbietbarem Maße unterstellt: „beim Skorpion deiner Schläfenlocke“⁸⁷ beschwört ein soeben noch bewusstloser, von der Liebeskrankheit bereits enorm geschwächter Jüngling seine angebetete Dame. Die Augen einer Anderen blitzen gleich einem gezückten Schwert, in der ersten Liebesnacht ergreift sie die Initiative. „Der Funke stieg auf und glühte zwischen ihren Schenkeln.“⁸⁸ Dieser Lustfunke verbrennt auch Wagners Kundry, der die körperliche Vereinigung mit dem Helden gegen Ende des zweiten Aufzugs wichtiger ist als alles andere. In der 168. Nacht ist von einer lieblichen Frau die Rede, die dennoch von ihrem Erwählten abgewiesen wird. Zwei Mal wird ein Mann dadurch gerettet, dass er von einer weiblichen Figur mit Wasser besprengt wird – zwei Mal schöpft Kundry für den schwankenden Titelhelden kühlend-heilendes Nass. „Und senkt sie von ihrem schwarzen Haar eine Locke nur, Dann dunkelt die Nacht; das Licht des Morgens stirbt und verfliegt. Woher ihre honigsüße Lippe, die nie versiegt? Ihr Auge, so weit und groß, kann töten im Liebeskampf Und fängt den Gefangenen, der sich ihren Qualen fügt. Kein Wunder, dass jeden Mann die Sehnsucht nach ihr besiegt!“⁸⁹ So wird eine große Verführerin beschrieben und ob diese einen arabischen Namen trägt oder Kundry heißt, ist quasi bedeutungslos. An Kundry erinnert auch Lab, die Schönste auf dem Erdenrund, die als Teufelin, Zauberin und gottlose Hexe bezeichnet wird und sich in einen schönen jungen Mann verliebt, dem dasselbe Los wie seinen Vorgängern droht: nach vierzig vergnüglichen Tagen verzaubert zu werden. Aber auch die Tochter des Königs Dur al-Ghayur weist Züge auf, die sich in der Figur der Kundry in ähnlicher Weise wieder finden. Herrscherin und Königin will sie sein statt einen Ehemann als Gebieter über sich dulden zu müssen. Dies spiegelt eins der Figurenmerkmale Kundrys, das von Wagner als verdammenswert dargestellt wird; daher wird

⁸⁶ Ott, Claudia (Übers.): *Tausendundeine Nacht*. S. 18/19.

⁸⁷ Ott, Claudia (Übers.): *Tausendundeine Nacht*. S. 362.

⁸⁸ Ott, Claudia (Übers.): *Tausendundeine Nacht*. S. 163.

⁸⁹ Ott, Claudia (Übers.): *Tausendundeine Nacht*. S. 185.

sie erst nach dessen Ablegung im dritten Aufzug, als sie so gar nichts mehr mit der personifizierten perhorreszierten Sexualität des zweiten gemein hat, positiv beurteilt werden. Die weibliche Hybris schlägt an Anmaßung die männliche um ein Vielfaches – diese Botschaft lässt sich dem *Parsifal* leicht entnehmen.

2.2.2.1.1.8 Kundry als Verkörperung der Philosophie Schopenhauers und Nietzsches?

Gemäß Schopenhauer ist die Liebessehnsucht der Grund für die immer neuen Verkörperungen des Willens; die Sexualität sichert ihm die Ewigkeit. Daher ist Kundry der Überzeugung, dass ihr Tod und Torheit weichen. Lediglich in der Welt der Erscheinung existiert ihre Rassenzugehörigkeit. Eine der zahlreichen Blüten, die Schopenhauers legendärer Frauenhass getrieben hat, ist seine Schrift *Über die Weiber*, in der er detailliert darlegt, wie natürlich doch die Unterwürfigkeit der Frau gegenüber dem Mann sei und ersterer den Status einer Verkörperung der Mittelstufe zwischen Kind und Mann einräumt. Nicht nur eine schwächere Ausprägung der Vernunft kennzeichne die Frau, sondern auch ihre Verschwendungssucht. Die Schönheit der jungen Frauen ist in seinen Augen nichts anderes als eine Falle, mit welcher die listige Natur die weiblichen Wesen zum erfolgreichen Männerfang rüstet. Sämtliche vorgetäuschten Interessen der Frau seien lediglich Mittel, einen Mann zu gewinnen - angesichts dieser Tatsachen scheint Schopenhauer ihre Subordination richtig und natürlich und jeglicher weiblicher Anspruch auf respektvolle Behandlung ganz und gar lächerlich. Klarsten Ausdruck findet diese Sichtweise schon in der Bezeichnung der Frau, die nicht mehr mit dem präventösen Titel *Dame* geehrt, sondern als das klassifiziert werden soll, was sie ist – als Weib.

Auch in *Parerga und Paralipomena* häufen sich Diffamierungen der Frau – beispielsweise wird sie mit dem Dämon der Sinnenlust gleichgesetzt und als sexuell unersättlich geschildert. Von jeglichen Konzessionen an Weiber und Pfaffen wird daher auch tunlichst abgeraten. Den Respekt vor weißen Haaren bezeichnet Schopenhauer hingegen als angeboren, wobei implizit männliche Greise im Zentrum des Interesses stehen, was im Lichte seiner Äußerungen über junge Frauen, die er auf ihren geschlechtlichen Objektstatus reduziert und über alte, die aufgrund dessen Verlust im hochgradig chauvinistischen Philosophen förmlich körperlichen Ekel erregen, nicht überrascht. Schauspieler, so konstatiert Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung*, litten am häufigsten unter dem Wahnsinn, was er sich mit deren ständigem Rollenwechsel erklärt. Auch Kundry hetzt von

einer Existenz zur nächsten, was noch heute realistisch wirkt, da selbst im 21. Jahrhundert zahllose Frauen unter dem Druck stehen, zum Teil miteinander schier unvereinbare Rollen zu erfüllen, was absolut dazu angetan ist, sie wie Kundry in den Wahnsinn zu treiben.

Nietzsche nimmt sich Schopenhauer gerade auch in Bezug auf die einseitige Beurteilung der Frau zum Vorbild. Er ziehe die Hand eines Mörders den Träumen eines brünstigen Weibes vor; er vereinfacht die Optionen zur Opposition Sklavin/Tyrannin und lässt die Überlegungen in der Feststellung kulminieren, dass die Weiber idealiter wie Kühe seien, was auch in *Also sprach Zarathustra* so formuliert wird. Überspannte Kreaturen hole man am besten dadurch auf den Boden der Tatsachen zurück, indem man sie schwängert. In der Dienerrolle möge die Frau ihre vollkommene Erfüllung finden. Insofern wirkt Kundry wie eine Inkarnation des Frauenbildes Nietzsches, wobei sie statt einer Schwangerschaft den (Erlösungs?)Tod zu erleiden hat.⁹⁰

Interessanterweise spricht Nietzsche das Lachen heilig und verlangt vom Übermenschen, lachen zu lernen.⁹¹ Dies gilt natürlich ausschließlich für Männer – Kundry, die das Lachen als Einzige beherrscht, wird es letztendlich verlernen.

Allerorts ist von dem beachtlichen Ausmaß der Beeinflussung Wagners durch die Philosophen die Rede; dass auch und gerade misogynen Gedankengut Eingang in die Konzeption seiner Frauenfiguren findet, ist nicht der Erwähnung wert.

2.2.2.1.1.9 Die sprachliche und musikalische Charakterisierung der Figur

Hinsichtlich der Sprachgestaltung springt die situationsgemäße Umsetzung ins Auge: die erschöpfte Kundry des ersten Aufzugs spricht stockend und kurzatmig. Im zweiten Aufzug äußert sie, allmählich aus der Trance erwachend, vor allem einzelne Worte; als Verführerin beherrscht sie souverän alle Register. Kurz bevor sich der Vorhang schließt, wandelt sich ihr Stil wieder zu einem abgehackteren Sprechen, das ihre innere Aufgewühltheit reflektiert. Im

⁹⁰ Die Kastration der Frau in Form einer Entfernung der Ovarien ist um 1870 weit verbreitet. Diese Tatsache mit Wagners Konzeption der Kundry-Figur in Verbindung zu bringen, ist jedoch aus mancherlei Gründen wenig sinnvoll, zumal davon ausgegangen wird, dass sich der Kern der Weiblichkeit darin befindet. Sexuelle Aktivität, so der misogynen Diskurs des 19. Jahrhunderts, sei der Gesundheit der Frau eher abträglich und zeitige Konsequenzen wie Blutarmut, Muskelschwäche und nicht zuletzt enorme Erschöpfung (Vgl. Breidenstein, Georg: *Geschlechtsunterschied und Sexualtrieb im Diskurs der Kastration Anfang des 20. Jahrhunderts*. In: Eifert, Christiane e.a. (Hg.): *Was sind Frauen? Was sind Männer? Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel*. S. 216 – 239.), unter der ja auch Kundry massiv zu leiden hat. Zudem sieht man den weiblichen Geschlechtsapparat in Kausalzusammenhang mit wahnsinniger Schwärmerei (Vgl. Kaufmann, Doris: *Wahnsinn und Geschlecht. Eine erfahrungsseelenkundliche Fallgeschichte aus der Entstehungszeit der bürgerlichen Gesellschaft in Deutschland*. In: Eifert, Christiane e.a. (Hg.): *Was sind Frauen? Was sind Männer? Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel*. S. 176 – 195.), was die These von Kundrys Kastration noch unwahrscheinlicher macht.

⁹¹ Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. S. 267.

dritten Aufzug ist ihr einziges Wort „Dienen“⁹² – ansonsten schweigt sie. Kundry dient dem Gral wie eine Hündin⁹³ – so degradierend diese Feststellung klingt, sie ist leider alles andere als unzutreffend.

Die meisten musikalischen Motive Kundrys basieren auf ihrem Lachen; das häufigste Motiv des Werkes überhaupt ist das ihrige. Kundrys Tatkraft und Rastlosigkeit werden auch musikalisch zum Ausdruck gebracht: das Rittmotiv mit seinen abgebrochenen Zweiunddreißigstellläufen, die den Hufschlag sowie das Schnauben des Pferds symbolisieren, erweist sich als rhythmisch äußerst straff. Schon vor Wagner werden in Opern und in der Programmmusik ‚starke‘ Frauen mit ‚bösen‘ Mitteln wie Dissonanzen, Modulationen, Tritonus oder rhythmischer Hektik beschrieben.⁹⁴ Das eigentliche Motiv der Kundry ertönt bei dem Ausruf des Knappen, dass sich die Wilde nun vom Pferd schwinde. Das Abendmahlthema, das Gurnemanz' Worte hinsichtlich ihrer Buße für vorausgegangene schuldhaft Inkarnationen begleitet, spiegelt die Verwandtschaft ihrer Situation mit jener der Gralsritter wider. Was der Text verschweigt, offenbart wie so oft in Wagners Werken das Orchester, das sich so zum Erzähler über den Erzähler aufschwingt, da Gurnemanz' düstere Ahnung, Kundry stehe mit dem Zauber, der Amfortas überwand und die Katastrophe über die Gralswelt brachte, in Verbindung, im Text nicht konkretisiert wird, sondern nur in der instrumentalen Untermalung durch das markante Hervortreten des sie charakterisierenden Motivs zum Vorschein kommt. Auch das Zaubermotiv geht in das Kundry-Motiv über und verdeutlicht so die unausgesprochenen Zusammenhänge. In der Verführungsszene bedient sich Kundry geschickt eines Schlaflieds, das Parsifal an seine Kindheit erinnern soll. Als sie ihn anruft, geschieht dies in den Quint-Intervallen der Verheißung, was darauf schließen lässt, dass sie den reinen Toren erkennt. Das Herzeleidethema gewinnt Ähnlichkeit mit ihrem eigenen Motiv, was ihre selbstsüchtige Absicht offen legen soll. Während des Kusses erklingt das Zaubermotiv. Diesen Kuss schildert Kundry als Wiederholung der elterlichen Liebe: liegende Akkorde, Hörner, die in tiefer Lage den Tod symbolisieren, wechseln mit hohen Holzbläsern. Das Motiv der Liebessehnsucht erscheint zuerst chromatisch und wollüstig, entpuppt sich aber als Beginn der Schmerzensfigur aus dem Abendmahlmotiv: Parsifals Erkenntnis schlägt um.⁹⁵ Kundrys „der Huldin Nahn“⁹⁶ im zweiten Aufzug unterstreicht das Motiv der Erlösungssehnsucht; die wirkliche Liebe erwacht.⁹⁷

⁹² Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

⁹³ Vgl. Güntert, Hermann: *Kundry*. S. 7.

⁹⁴ Vgl. Nieberle, Sigrid/Rieger, Eva: *Frauenforschung, Geschlechterforschung und (post-)feministische Erkenntnisinteressen: Entwicklungen in der Musikwissenschaft*. S. 275. In: Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hgg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart 1995. S. 263 – 287.

⁹⁵ Vgl. Kienzle, Ulrike: *Das Weltüberwindungswerk. Wagners Parsifal*. S. 195.

Insgesamt fällt auf, dass ihr Orchesterpart über weite Strecken mit den kompositorischen Mitteln des *Tristan* gestaltet ist.⁹⁸ Kundrys Sehnsuchtsmotiv erscheint als Umkehrung des Leidensmotivs, das die Qualen Christi und Amfortas' ineins fasst und steht für ihre Erlösungshoffnung, die sich im eigenen Widerspruch zu verfangen scheint.

Kundrys große Replik „Grausamer!“⁹⁹ ist in sieben Perioden gegliedert, wobei ihr persönliches Motiv die unterschiedlichen anderen Motive verbindet: „Bist du Erlöser“¹⁰⁰ wird untermalt vom Sehnsuchtsmotiv und bietet eine Wiederkehr des Tristan-Beginns, der eine Inversion des Leidensmotivs der zweiten Periode darstellt. Die dritte vermittelt zwischen den ersten beiden und der letzten; ein Fragment des Zauber-, des Ritt- und des Sehnsuchtsmotivs erklingt. Die Harmonik ist dem Zaubermotiv entlehnt, die Rhythmik dem Abendmahlsthema; die Melodik vermittelt. Als sie von dem unsäglichen Blick des Gekreuzigten berichtet, ertönen das Abendmahlsthema und das Zaubermotiv.¹⁰¹ Dieser Blick traf sie wie ein coup de foudre, was eine interessante Verbindung zu Isoldes Berückung durch Tristans Blick schafft. Weckt der Blick des Heilands in ihr tatsächlich die Hoffnung auf Erlösung durch Gott? Die Ahnung selbstloser Liebe, so Wagner selbst, eröffne ihr den Weg zum Gral – aber nicht als Held oder gar Herrscher, wie das den männlichen Figuren möglich ist, sondern als Dienerin, was einer Frau gemäß den Wünschen des Patriarchats doch gleich viel besser zu Gesicht steht. Insofern treffen sich Wagner und Wolfram in der Unwilligkeit, Frauen, die mit der Gralswelt in Zusammenhang stehen, in Machtpositionen zu präsentieren. Als sie im dritten Aufzug erwacht, hören wir das Gralsmotiv und den aufgelösten Abendmahlspruch, womit Wagner offenbar auf ihre kommende Erlösung hinweisen möchte. Die noch befangene Kundry muss sich aber erst einmal orientieren und so beinhaltet ihre Erweckung auch das Klingsor-Motiv als Reminiszenz an ein überwundenes Dasein. Kundrys Weinen soll der vom Titelhelden praktizierten Agape entsprechen, was durch die Melodie des Karfreitagszaubers ausgedrückt wird: die Natur wird erlöst dank des durch Liebe und Mitleid erretteten Menschen. Die Heilandsklage, die Christi Blick im zweiten Aufzug charakterisiert, begegnet auch im dritten; der Verlachte erscheint nun in der Idee und trifft auf Kundrys veränderte Erkenntnisebene. Mittlerweile hat sie erfahren, dass Willensverneinung kein Ding der Unmöglichkeit ist.¹⁰² Nach ihrem letzten und einzigen Wort – dienen – wird die D-Moll-Kadenz aufgelöst und

⁹⁶ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

⁹⁷ Vgl. Chop, Max: *Richard Wagners Parsifal*. Leipzig 1906. S. 74.

⁹⁸ Man erinnere sich daran, dass der Halbtonschritt als Intervall der Erotik gilt (Vgl. auch Wurz, Stefan: *Kundry, Salome, Lulu. Femmes fatales im Musikdrama*. S. 59.). Der Tritonus, auffallend häufig in Zusammenhang mit Kundry gebraucht, soll gemäß Wagner wohl ihre höllische Abstammung unterstreichen.

⁹⁹ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

¹⁰⁰ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

¹⁰¹ Vgl. Dahlhaus, Carl: *Richard Wagners Musikdramen*. Zürich 1985. S. 152 f.

¹⁰² Vgl. Kienzle, Ulrike: *Das Weltüberwindungswerk. Wagners Parsifal*. S. 220.

somit musikalisch zementiert, dass ihre wahre Bestimmung endlich gefunden ist. Mit keinem Wort einer der Figuren wird Kundrys Sterben kommentiert; einzig das Orchester weist durch den Übergang von Des-Dur nach a-Moll und wieder in die Ausgangstonart zurück darauf hin, dass hier ein Opfer gebracht wird. Dieses Damenopfer, das der Sicherung des künftigen Bestehens und Funktionierens des Systems dient, gleicht dem Verlust alles Weiblichen auf dieser Welt, wie Regisseur Peter Konwitschny befindet.¹⁰³ Peter Wapnewski dagegen sieht ihren Tod offenbar als Erlösung, die ihr zuteil werden kann, nachdem der Fluch von ihr genommen worden ist und somit auch sein Resultat – die Unsterblichkeit – ausgelöscht wird.

2.2.2.1.1.10 Kundry als Opfer männlichen Dominanzstrebens

Nur ein ihr trotztender Mann kann Kundry erlösen, informiert uns Klingsor. Immer wieder gerät sie an entsprechende Kandidaten, die jedoch alle scheitern, was sie höhnisch und verzweifelt reagieren lässt: einem so schwachen Geschlecht unterworfen zu sein, muss sowohl Hass in ihr erwecken als auch ihre Liebessehnsucht stimulieren. Letztere, so äußert sich Wagner selbst, erreicht Ausmaße, die sie nahezu verzehren, in Ekstase versetzen und ihre Affinität zum Zauber bedingen – als Subjekt und als Objekt. Die aktive Ausübung ist de facto allerdings auf den Einsatz ihrer verführerischen Schönheit beschränkt.

Nicht der Mann, der die Schuld trägt an der Misere der Frau, sondern diese selbst muss für den Mann gerade stehen und sich „zu Gunsten ihrer Menschwerdung erneut opfern.“¹⁰⁴ Im Menschlich-Christlichen soll die erniedrigte Frau ihre Identität finden. Die Taufe Kundrys krönt scheinbar ein weibliches Martyrium. Menschwerdung und Gebären gehören im patriarchalen Diskurs meist zusammen; die Einbindung in den hierarchisch aufgebauten männlichen Kosmos erfolgt gern über die Mutterschaft. Als Dienerin ist Kundry in ihren letzten Momenten den Herren ebenfalls von Nutzen. Tod und Wiedergeburt, beides Komplexe, die eng mit ihr verbunden sind, entsprechen in zahlreichen Kulturkreisen dem Mond- oder Menstruationszyklus.¹⁰⁵ Wieder begegnet sie uns, die Ineinssetzung von Frau und Natur, die auch gefürchtet werden.

Im England des neunzehnten Jahrhunderts äußert sich ein Mediziner zum Thema weibliche Sexualität dahingehend, dass der bloße Gedanke an ein Lustempfinden dieser Geschöpfe einer infamen Verleumdung gleich käme. Frauen dürfen über ihre Sexualität nicht

¹⁰³ Vgl. TAKT 2/2004 (Magazin der Bayerischen Staatsoper München): Interview mit Peter Konwitschny. S. 24.

¹⁰⁴ Vgl. Dürhammer, Ilija/Janke, Pia (Hg.): *Richard Strauss. Hugo von Hofmannsthal: Frauenbilder*. Wien 2001. S. 261.

¹⁰⁵ Vgl. Göttner-Abendroth, Heide: *Die Göttin und ihr Heros*. S. 30 ff.

nach eigenem Gutdünken verfügen; sie sollten idealiter überhaupt keine besitzen. Die wenigen, die eine hatten, waren Prostituierte und wurden von Männern, die es sich leisten konnten, dafür bezahlt.

Die Hure wird in Wagners Œuvre zwar noch nicht zur Hetäre verklärt, dennoch lässt sich eine Kontinuität von Romantik und Décadence beobachten, die bis in die Vorzeit zurück reicht: Schon der Amazonentyp, den Wolfram als Gâwâns Phantasie übernimmt, offenbart, dass die Sinnlichkeit quasi seit Menschengedenken als weibliche Macht interpretiert wird. Das Klischee der wollüstigen Frau wurzelt in der kulturgeschichtlichen Vergangenheit des Abendlands. So verlassen die Weiblichkeitsentwürfe nie ganz den Bereich des Mythologischen und sowohl Wolfram als auch Wagner, in ausgeprägterer Form als der mittelalterliche Künstler, scheuen nicht davor zurück, extensiv darauf zu rekurrieren und so an der Prägung einer neuen Konzeption mitzuarbeiten. Die nahezu lineare Kontinuität in dieser Hinsicht verwundert kaum; wandelt sich die bestehende Gesellschaftsform doch nur oberflächlich; die Grundstruktur des Patriarchats ist bereits in der Mitte des ersten Jahrtausends vor Christus im Nahen Osten etabliert und bestimmt noch heute entscheidend das menschliche Miteinander.

Die Frau als Eva ist eine dem Mittelalter bestens bekannte Vorstellung¹⁰⁶; Kundrys Verzweiflung angesichts ihres Ausgeliefertseins entspringt neuzeitlicher Reflexion und Distanz zum Selbst.¹⁰⁷ Auch die Schlange des Paradieses ist ein Topos, der zu den kulturellen Repräsentationsformen gehört, die an der normativen weiblichen Identitätsbildung beteiligt sind. Durch das Mitleiden ist Parsifal vor ihr gefeilt; Amfortas' Erlebnisse nachempfindend haben die Geschehnisse für ihn eine Art Déjà-vu-Charakter. Die Kundry des ersten Aufzugs als Dienende und Suchende zu sehen, ist durchaus legitim; eine nur ihren Instinkten und Trieben nachgebenden Figur ist sie aber nicht.¹⁰⁸ Ihr Erschaffer beschreibt sie als wunderbar grauenhaft. Hat er dabei noch jene keltische Mahnerin aus dem Totenreich im Kopf? Wie Cundrîe pendelt auch seine Figur zwischen Grals- und Zauberburg; wie Orgelûse ist sie die Minnedame des Gralskönigs, der einzig der Titelheld widersteht und deren Angst vor dem bösen Zauberer extra erwähnt wird. Im Züricher Entwurf von 1857 wohnt Kundry dem Abendmahl im ersten Aufzug bei, was in der Endfassung gestrichen ist: die Heidin wird ausgeschlossen.

¹⁰⁶ Vgl. Aker, Gudrun: *Göttin, „Frouwe“, „Übel Wip“*. Zur Konstituierung des neuzeitlichen Frauenbildes im sozialen und literarischen Konflikt. In: Thum, Bernd (Hg.): *Gegenwart als kulturelles Erbe*. S. 92 ff.

¹⁰⁷ Vgl. Müller, Ulrich/Wapnewski, Peter: *Richard-Wagner-Handbuch*. S. 289 ff.

¹⁰⁸ Anders Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott*. S. 220 ff.

Im dritten Aufzug vernehmen wir zuerst ihr Stöhnen und wieder wird sie schier leblos aus dem Gebüsch geborgen. Bloß ist das Gestrüpp dieses Mal von einer Dornenhecke überwuchert, die Gurnemanz erst gewaltsam zerteilen muss, um an die Schlafende heranzukommen. Die Dornenkronenmetapher wird hier auf die Frau angewandt; dass sie ihr von einem Mann sozusagen wieder vom Kopf gerissen wird, ist nicht verwunderlich. Die Wildheit, die Kundrys Verhalten in den ersten beiden Aufzügen so dominant bestimmt, ist jetzt verschwunden; analog ist ihr Teint blasser, ihr Schreiten verändert und ihr Benehmen insgesamt domestiziert: die hexende Südländerin hat sich in eine diensteifrige, devote weiße Frau verwandelt. Demut ist nun ihr Leitstern und sie zögert keine Sekunde, mit ihrem aufgelösten Haar Parsifals Füße abzutrocknen – eine der erniedrigsten Szenen der gesamten Opernliteratur. Kniend verharrt sie in ihrer Stellung. Auch in Strauss' *Arabella* wird Zdenka ihr Haar öffnen, wenn sie sich am Ende des Stücks als Dienerin in die Arme eines Mannes wirft, um jetzt, wie es gerne heißt, *ganz Frau* zu sein. Wie im ersten Aufzug hat Kundry ein Fläschchen parat, dessen Inhalt einem der Männer nutzen soll. War das Gefäß für Amfortas aus Kristall, so ist jenes für den Erlöser golden. Ihr Ende zu Parsifals Füßen lässt keinen Zweifel an der Position, die der Frau zugedacht wird: „mit dem Blicke zu ihm auf“¹⁰⁹ sinkt sie vor dem Mann zu Boden.

Geschickt pariert Kundry den verbalen Angriff des dritten Knappen und wendet seine degradierende Anrede gegen ihn, indem sie die rhetorische Frage stellt, ob die wilden Tiere, mit denen er sie in diffamierender Absicht gleichsetzt, nicht heilig seien. Den Status einer Heiligen erreicht Kundry gemäß Wagners Intention allerdings erst im dritten Aufzug, wenn sie sich vollkommen der männlichen Kontrolle überantwortet und dankbares, dienendes Wesen wird. „Ich - helfe nie“¹¹⁰ sagt sie lapidar schon im ersten Aufzug und dies ist nicht die einzige dahingehende Aussage.

Begeht Kundry Selbstmord, da sie erkennen muss, dass sie außer in der entwürdigenden Rolle der Dienerin keinen Platz finden wird in der Welt der Männer? Der einzigen Macht, die sie je hatte beraubt, auf ewig unterjocht – ist sie dieses vorgezeichneten Schicksals überdrüssig? Der Suizid als letzter Akt der Revolte, als letztes Aufbäumen, um der Subordinierung zu entrinnen? Feigheit existiert nicht für diese Frau, die sich als Todesbraut besser gefällt denn als den Herren zu Füßen Liegende. Auch Kundrys männliches Pendant Amfortas hätte bekanntermaßen die Option Selbstmord gewählt, wäre ihm nicht wahrhafte Erlösung zu Teil geworden, im Gegensatz zu ihr, deren Rettung eine bestenfalls halbseidene

¹⁰⁹ Wagner, Richard: *Parsifal*, III.

¹¹⁰ Wagner, Richard: *Parsifal*, I.

Sache ist. Kundry kann auch zuletzt noch nicht in der reinen Dienerrolle aufgehen; selbst wenn dafür der Fluch von ihr genommen ist.

Nicht nur von Klingsor wird Kundry instrumentalisiert, obwohl die direkte Unterjochung in diesem Fall auf den ersten Blick ersichtlich ist – auch und gerade was ihre Konsequenzen betrifft: „the psychologically oppressed often lack a viable identity.“¹¹¹ Dies trifft auf die sich selbst entfremdete Figur zu, die auf den befreienden Aufenthalt in der wilden Natur verzichtet, um sich in der Hütte des Greisen nützlich zu machen.

Muss die weibliche Figur zwangsläufig sterben, damit der männliche Autor zum Schöpfer werden kann? Lässt erst der abwesende Frauenkörper den Text-Körper des Autors entstehen? Gemäß Wagners ursprünglichen Plänen sollte Kundry am Schluss des Werks wie auch schon so oft während der drei Aufzüge auf dem Boden liegen – ganz zuletzt mit dem Antlitz nach unten. „Das Weibliche erlöst die Männergesellschaft der Ritter aus der künstlichen Abgeschlossenheit.“¹¹² Diese Interpretation erkennt, dass die Aufnahme des „Weiblichen“ dessen Tod bedingt und von einer Erlösung dieser Art keine Rede sein kann; vielmehr wird in der strengen patriarchalen Hierarchie die Unordnung gebannt. Das Bedrohliche der kreatürlichen Existenz, Geburt und Tod, wird auf die Frau projiziert und aus der symbolischen Ordnung ausgeschlossen.¹¹³ Verdrängungshandlungen begünstigen in jeder Hinsicht die Verbreitung des dualistischen Denkens.

Dass die Frau dem Mann subordiniert sein soll, ist ein Wunsch, der noch im dritten Jahrtausend von vielen gehegt wird: einer aktuellen amerikanischen Studie zu Folge¹¹⁴ tendieren männliche Individuen nach wie vor eher dazu, ihre weiblichen Untergebenen als ihre Vorgesetzten zu heiraten. Als wahrscheinlichste Begründung wird die latente Angst der Männer angeführt, die durch eine möglicherweise höhere Rate weiblicher Untreue unter den erfolgreichen Frauen ihre Reproduktionswünsche bedroht. Sind diese biologistisch angehauchten Interpretationen in letzter Zeit etwas in Ungnade gefallen, so sind sie dennoch in den Köpfen vieler Menschen präsent und legitimieren misogynie Praktiken jeglicher Art.

Zu Wagners partieller Entlastung sei darauf hingewiesen, dass er nicht der einzige Autor ist, der der Reproduktion von gesellschaftlichen und ideologischen Strukturen, die er eigentlich kritisieren möchte, im Rahmen seiner Darstellung der weiblichen Figuren erliegt.¹¹⁵

¹¹¹ Bartky, Sandra Lee: *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York 1990. S. 31.

¹¹² Schneller, Daniel: *Richard Wagners Parsifal und die Erneuerung des Mysteriendramas in Bayreuth: die Vision des Gesamtkunstwerks als Universalkultur der Zukunft*. S. 247.

¹¹³ Vgl. Schöbler, Franziska: *Gender Studies in der Literaturwissenschaft*. Freiburg 1995. S. 57.

¹¹⁴ Vgl. *Süddeutsche Zeitung* vom 17.3.2005, S. 31.

¹¹⁵ Vgl. Stephan, Inge: *Bilder und immer wieder Bilder. Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur*. In: Weigel, Sigrid/Stephan, Inge: *Die verborgene Frau*. Berlin 1983. S. 16 ff.

Darüber hinaus ist das auf seine Frauengestalten zutreffende Phänomen in den Bühnenwerken aller Epochen omnipräsent: die Oper ist ein „Spektakel, das ersonnen wurde, um die weibliche Figur anzubeten und auch, um sie zu töten.“¹¹⁶ Es sterben auch Frauen, die nicht dem klassischen *Femme-fatale*-Typus entsprechen, denn auch Elsa sinkt, so steht es in den Regieanweisungen nach den letzten gesungenen Worten, „entseelt zu Boden.“¹¹⁷ Dabei ist ihr „Verbrechen“ doch um Vieles gelinder; zusätzlich müssten ihr mildernde Umstände zugestanden werden. Worum es aber eigentlich geht, ist die Angst so mancher Männer, ihre Frauen könnten sie überleben und von ihnen nicht mehr an so genannten Torheiten gehindert werden. Das Konzept der indischen Witwenverbrennung ist der unterschwelligen Geisteshaltung vieler Kunst schaffender Männer des 19. Jahrhundert äußerst ähnlich. Bereits im Mittelalter wird die Gestalt der am meisten von allen zu rühmenden sich nicht wieder verheiratenden Witwe zum Vorbild für die Rezipientinnen erklärt. Elsa würde in ihrer Wiedergeburt Lohengrin erreichen,¹¹⁸ so eine der Vermutungen. Das mag im Sinne Wagners gedacht sein; de facto aber steht zu hoffen, dass Elsa, die emanzipiert Fragende, nicht auf eine so beschränkte Stufe der Gehemmtheit zurück fallen wird wie ihr Gemahl.

Wie Prakriti in Wagners unvollendetem Werk *Die Sieger* erduldet Kundry ihre jeweilige Existenz als Folge ihrer Taten in früheren Inkarnationen. Ananda wird ähnlich Parsifal im ersten Aufzug von der Frau getränkt. Die diversen Konzepte der Seelenwanderung verbindet Wagner mit der Geschichte von Ahasvers nie endender Wanderschaft. Somit ist Kundry auch eine Art Pendant zum Ewigen Juden. Ihre Ambivalenz vermag Kundry lediglich zu erahnen; vergleichbar einem Traumgeschehnis, das uns keine Erinnerung hinterlässt, sondern nur ein dunkles Gefühl. Eros und Selbstsucht kennzeichnen Kundry im zweiten Aufzug, im dritten zeigt Wagner ihr Weinen aus Reue und Mitleid mit sich selbst,¹¹⁹ welches gemäß Schopenhauer durch Liebe, Mitleid und Phantasie evoziert wird. Im Orchester erklingt dabei wiederum die Heilandsklage. Prakriti wird von Ananda zuletzt als Schwester begrüßt – Kundry muss sterben. Im zweiten Aufzug der lediglich konzipierten Oper *Jesus von Nazareth* kniet Maria Magdalena vor Jesus und ist mit seiner Salbung beschäftigt. Langhaarig und im Büßergewand schildern die Regieanweisungen des dritten Aufzugs auch Kundry; aber sie salbt den Mann zum Leben, nicht wie in der entsprechenden Bibelstelle zum Tode.

¹¹⁶ Clément, Catherine: *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft*. S. 20.

¹¹⁷ Wagner, Richard: *Lohengrin*, III, 3.

¹¹⁸ Vgl. Müller, Ulrich/Panagl, Oswald: *Ring und Gral*. S. 202.

¹¹⁹ Vgl. Zegowitz, Bernd: *Richard Wagners unvertonte Opern*. Frankfurt/Main 2000. S. 266.

2.2.2.1.2 Die Blumenmädchen

Die musikalische Darstellung der Verwirrung dieser Mädchen ist aus Kundrys Rittmotiv abgeleitet, was bereits auf den Zusammenhang zwischen der einzelnen Heroine und dieser Gruppe junger Schönheiten hindeutet. Die Triolenfigur der Blumenmädchen ist nahezu identisch mit dem musikalischen Ausdruck von Kundrys Hilflosigkeit. Handelt es sich bei der Figur der Kundry um eine typische *Femme fatale*, so erweisen sich auch die Blumenmädchen – sogar in deutlich höherem Maße – als leere Projektionsflächen.

„Ich dufte süßer!“¹²⁰ ruft eine der jungen Frauen im Kampf um Parsifals Aufmerksamkeit. Ihr Duft ist nur eines der charakteristischen Merkmale, die an Verführerinnen aus Tausendundeiner Nacht denken lassen: auch dort tauchen immer wieder berückende Frauen auf, die so genannte vernünftige Männer um den Verstand bringen; dabei aber ein höchst devotes Benehmen an den Tag legen: „Und wir sind deine Sklavinnen und gehorchen dir.“¹²¹ In der 79. Nacht erzählt Schahrasad von den tanzenden Sängerinnen¹²², die zur Unterhaltung einer Hochzeitsgesellschaft engagiert und vom Bräutigam dermaßen hingerissen sind, dass sich jede einzelne nichts sehnlicher wünscht, als in seinen Armen zu liegen. In der 172. Nacht hören wir von lieblichen Mädchen, die sich in einem prächtigen Garten aufhalten. Tanzende Frauen, die sich in einem Bordell befinden, das zur Idylle verklärt ist, begegnen uns vor allem in typischen Bildern des Jugendstils; der zweite Aufzug bietet also eine Vorwegnahme dieser Präferenz. Womöglich dienen unter anderem die von einem Zauberer abgerichteten und instrumentalisierten Blumengeister, die im *Alexanderlied* des Pfaffen Lamprecht auftreten als Vorbilder. Auch in der Buddha-Legende erscheinen die drei bösen Töchter des Mara – Begierde, Rastlosigkeit, Lust – in Gestalt verführerischer Mädchen und werden zuletzt in Blumen verwandelt.¹²³

Nach ihrer Befreiung, die ihnen den Tod bringt, teilen sie das Schicksal der Natur – „jetzt ganz Pflanze.“¹²⁴ Es erklingt das Motiv der Mädchenklage, das uns im dritten Aufzug wieder begegnet und für die Erlösungsbedürftigkeit der Natur steht. In der älteren

¹²⁰ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

¹²¹ Ott, Claudia (Übers.): *Tausendundeine Nacht*. S. 184.

¹²² Die Rollen der Tänzerin und der Sängerin verweisen nicht nur auf die längst aufgegebene Tradition der Balletteinlagen, sondern gehören seit jeher zum Repertoire der *Femme fatale* (Vgl. dazu auch Wurz, Stefan: *Kundry, Salome, Lulu. Femmes fatales im Musikdrama*. S. 46).

¹²³ Beide Erzählungen sind dem umfassend gebildeten Wagner bekannt (Vgl. Müller, Ulrich: *Richard Wagner. Mittler zwischen Zeiten*. S. 136 f.).

¹²⁴ Kienzle, Ulrike: *Das Weltüberwindungswerk. Wagners Parsifal*. S. 205.

Forschungsliteratur ist zu lesen, dass die Blumenmädchen das Elementare der Natur „auf einer noch niedrigeren Stufe“¹²⁵ verkörpern.

Selbstentfremdung und Ausbeutung haben den Sinn der Blumenmädchen tatsächlich verwirrt. Die Frauenfiguren werden auf ihre geschlechtliche Benutzbarkeit reduziert, zugleich wird damit weibliche Unterlegenheit und männliche Dominanz ausgedrückt. Die Frau wird so dargestellt, als sei sie männlicher Lust jederzeit verfügbar. Der männliche Voyeurismus offenbart sich wieder einmal als einer der die Hauptschuld tragenden Aspekte.

Noch im 20. Jahrhundert wird die Künstlerin Georgia O’Keeffe von ihrem Partner und Kollegen Alfred Stieglitz naturalisiert, indem er ihren Körper mit den Blumenkelchen ihrer Bilder gleichsetzt und damit die Kunst eher als Leibesfrucht betrachtet denn als ganz bewusste Schöpfung autonomer künstlerischer Kraft. Die Imagination der Frau als Naturwesen legitimiert einerseits ihren Ausschluss aus der Kultur, weckt aber andererseits die Erinnerung an ein verlorenes Paradies. Durch den Prozess der Zerstörung der Natur gewinnt diese Vorstellung die Dimensionen eines Schreckbildes, das zugleich Wunschbild ist und männliches Schuldbewusstsein ebenso ausdrückt wie die Sehnsucht nach Harmonie.¹²⁶

„Wer ist der Frevler? Auf zur Rache!“¹²⁷ rufen die Blumenmädchen unisono und gleichen so ihren Liebhabern, die Parsifal genauso bezeichnen und ähnlich rigoros empfangen. „Auf zur Hilfe! Wer ist unser Feind?“¹²⁸ Die Mädchen sind sich über die Art und Weise einig, in der ein solcher Verbrecher behandelt werden soll und ihre Wut kulminiert in dem Ausruf „Verwünscht, verwünscht sollst du sein!“¹²⁹ Mit ein bisschen Schmeichelei aber sind die teuflisch holden Frauen – um mit Gurnemanz zu sprechen – leicht zu ködern und vergessen rasch den vorher so bitter beklagten Schaden, den Parsifal ihnen beziehungsweise ihren Freunden zufügte. Die Stimmung der jungen Frauen wechselt von Empörung über Verblüffung in Fröhlichkeit und die große Frage lautet: „Wer spielt nun mit uns?“¹³⁰, wobei bald klar wird, um welches Spiel es hier geht: das uralte, immer neue Geplänkel zwischen den Geschlechtern. Auch diese pflanzenhaften Damen spielen „um Minnesold.“¹³¹ Doch die Anklänge an literarische Konzepte des Mittelalters sind kaum mehr als ein Zitat; denn obwohl Parsifal zu Beginn noch aufgefordert wird, den Trost den Damen abzugewinnen, muss er sich im Folgenden in keinsten Weise bemühen, im Gegenteil: kaum gelingt es ihm, sich die

¹²⁵ Güntert, Hermann: *Kundry*. S. 54.

¹²⁶ Vgl. Stephan, Inge: *Bilder und immer wieder Bilder. Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur*. In: Weigel, Sigrid/Stephan, Inge: *Die verborgene Frau*. S. 15 ff.

¹²⁷ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

¹²⁸ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

¹²⁹ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

¹³⁰ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

¹³¹ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

heranstürzenden Mädchen vom Leib zu halten. Die Bedrängnis, in die Parsifal von den Blumenmädchen im wahrsten Sinne des Wortes gebracht wird, hat im mittelalterlichen Werk zwar keine direkte Parallele, aber auch Wolfram erzählt immer wieder von der Anziehungskraft junger schöner Helden – vor allem der Titelheld und sein Vater können sich eindeutiger Angebote kaum erwehren; man erinnere sich nur an die Szene, als Gahmuret von drei Frauen umworben wird.

Wagner schwelgt hinsichtlich der Darstellung dieser nicht näher klassifizierten Frauenfiguren in klassischen misogynen Klischees: albern und untereinander rivalisierend werden sie präsentiert; flatterhaft und launisch wären sie nur allzu rasch bereit, der Neigung zur Untreue nachzugeben: „Von allen möchten gern wir scheiden, mit dir allein zu sein.“¹³²

„Ich bin die Schönste!“¹³³ Auch dieser Wunsch, alle anderen Frauen an optischer Attraktivität zu übertreffen, der zu Neid und Sticheleien unter den Beteiligten führt – „Ha, die Falschen! Sie schmückten heimlich sich!“¹³⁴, ist ein beliebter Topos. Der Zank, der Parsifal stört, wird durch ihn ausgelöst und hat ihn zum Gegenstand: „Wir streiten nur um dich.“¹³⁵ Wie die drei Damen der Königin der Nacht, die Mozart Prinz Tamino umschmeicheln lässt, schließlich ihrer Herrin, der sternflammenden Königin, weichen, werden die Blumenmädchen von Kundry in ihre Schranken verwiesen: „Ihr kindischen Buhlen, weicht von ihm; früh welkende Blumen, nicht euch ward er zum Spiele bestellt! Geht heim, pfleget der Wunden: einsam erhardt euch mancher Held.“¹³⁶ Kundry fungiert hier mehr denn je als Sprachrohr des Patriarchats; die Mädchen mögen auch zu den Unterlegenen aufschauen und treu ihre Funktion als Heilende ohne eigene Ansprüche und Wünsche erfüllen. Ihre Stimme lässt die jungen Frauen erstarren; sofort lassen sie von Parsifal ab. Während sie ihrem Befehl Folge leisten, äußern sie ihr Bedauern und verabschieden sich von dem holden Stolzen. Zuletzt bezeichnen sie ihn als Toren und verschwinden alsdann im Zauberschloss – unter Gelächter.

Das aufdringliche Verhalten der Blumenmädchen wird von purer Todesangst hervorgerufen; leben sie doch in ständigem Vergänglichkeitsbewusstsein: „Kannst du uns nicht lieben und minnen, wir welken und sterben dahin.“¹³⁷ Kein Wunder, dass sie danach streben, Parsifal um jeden Preis zu berücken: „Dir zu Wonn’ und Labe gilt mein minniges Mühen.“¹³⁸

¹³² Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

¹³³ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

¹³⁴ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

¹³⁵ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

¹³⁶ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

¹³⁷ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

¹³⁸ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

Bezeichnenderweise treten diese Mädchen als anonyme Gruppe auf, wobei allerdings sechs Einzelsängerinnen tendenziell in den Vordergrund gerückt werden. Auch diese haben aber keine Namen, sondern lediglich Nummern. Das 1. Mädchen, das vor allen anderen seine Überzeugung äußert, die Schönste des Gartens zu sein, erhält dadurch eine Sonderstellung, dass es sich bei ihrem Geliebten um den Gralsritter namens Ferris handelt, den sie als „Mein Held“¹³⁹ tituliert. Was die Darstellung der beiden Schwestern in Mozarts *Così fan tutte* gilt, trifft auch auf die Präsentation der Blumenmädchen zu: Untreue, so die Erschaffer dieser Figuren, ist dem weiblichen Wesen inhärent. Gefährlich ist sie natürlich obendrein, entzieht sie doch dem Patriarchat die Kontrolle über die Reproduktion. Daher auch die überdeutliche Warnung von Seiten der Männer hinter den Kulissen mittels der auf der Bühne exponierten Frauenfiguren an die Männer im Dunkel des Zuschauerraums.

¹³⁹ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

2.2.2.2 Richard Wagner, *Tristan*

Ähnlich wie im *Parsifal* tritt in Wagners früherem Werk nur eine wirklich bedeutungsvolle Frauenfigur auf. Von der älteren Isolde erfahren wir lediglich aus dem Mund ihrer Tochter; Blanscheflûr wird als Tristans Mutter erwähnt und Brangänes Rolle hat an Umfang und Gewicht verloren.

2.2.2.2.1 Die Liebende

Schon die neueren Standardwerke¹ zu *Tristan und Isolde* richten den Fokus in erster Linie auf die männlichen Helden, allen voran auf Tristan; der Heroine werden zumeist ein paar Zeilen zu Teil. Eine rühmliche Ausnahme stellt Cathérine Clément² dar, deren Veröffentlichung *Die Frau in der Oper* sich noch immer einer breiten Rezeption erfreut, obwohl ihr trotz zahlreicher treffender Beobachtungen auch eine bedenkliche Tendenz zur Verallgemeinerung attestiert werden muss, da sie Tristan und Isolde als paradigmatisches Identifikationsangebot für die Menschheit sieht.

Die ältere Forschung erweist sich als wenig ergiebig, was Äußerungen über die Figur der Isolde betrifft; in der Regel wird ihr Verhältnis zum Titelhelden - falls überhaupt - einer nicht über die Maßen differenzierten Analyse unterzogen.³

Die Figur der Isolde ist in fast ebenso hohem Maße wie jene Kundrys ein aus Bausteinen unterschiedlichster Herkunft zusammengesetztes Kunstprodukt. *Tristan und Isolde* mag keine ‚typische‘ Oper sein; dennoch ähnelt die Titelheldin einigen anderen Heroinnen der musikalischen Bühnenliteratur: wie Norma und die Beherrscherin der Nacht Turandot ist sie eine Revoltierende; wie Elisabeth von Valois wünscht sie sich den jungen Carlos, bekommt aber stattdessen den alten Philipp; wie Carmen ist sie in der Nacht Geliebte und stirbt am Tag; wie Pamina wird sie der Mutter geraubt.

Wagner selbst vergleicht seine Isolde mit Tizians venezianischer Assunta.⁴ Sowohl in Bezug auf die Gestaltung dieser Heroine als auch hinsichtlich der des *Parsifal* lässt sich Wagner von einem italienischen Gemälde inspirieren; später werden die Präraffaeliten seinem Beispiel folgen und die Anregungen der bildenden Kunst in Worte kleiden und zu diesen in Beziehung setzen. Durch das Zitieren eines anderen, bereits bekannten Werks einer weiteren

¹ Vgl. z.B. Wapnewski, Peter: *Tristan der Held Richard Wagners*. Berlin 1981.

² Clément, Cathérine: *Die Frau in der Oper*. Stuttgart 1992.

³ Vgl. z.B. Chop, Max: *Richard Wagners Tristan und Isolde*. Leipzig 1905.

⁴ Vgl. Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*. S. 213.

Kunstform eröffnet der Tondichter weite Assoziationsräume. Das Symbol der Assunta, der Sternenkranz, ruft dem Rezipienten die mittelalterliche Marienmystik ins Gedächtnis. Schon die Renaissanceplatoniker umkreisen mit Vorliebe die Todeserotik: die Auffahrt der sterblichen Maria entspricht der ekstatischen Vereinigung mit Gott und wird als Liebesverklärung interpretiert. Die Etrusker betrachten das Sterben als erotischen Akt; Todesfurcht und Todessehnsucht sind für sie verwandte Empfindungen. Die archaische, heidnische Todessehnsucht wurde im Lauf der Zeit in den Bereich des Hexentums verdrängt, da sie für zivilisierte Menschen nur gefährlich schien. Ist es der Glaube, der die Todessehnsucht gemildert hat? Früher gingen Eros und Thanatos gern Hand in Hand.

Der Tod wird verklärt zur Erlösung; in der Vereinigung mit der Weltseele erfüllt sich alles Begehren.⁵ Erst im Liebeserlebnis wird die Erlösungssehnsucht zur Sehnsucht nach dem Vollkommenen – dem Göttlichen?

Die Mortifikation der Frau ist in krisengeschüttelten Zeiten allerdings häufig zu beobachten. Das Motiv der schönen Leiche erlaubt dem männlichen Schöpfer eine distanzierte und veräußerte Betrachtungsmöglichkeit.⁶ Insofern besteht zwischen dem Sterben Isolde und Kundrys ein Zusammenhang. Auch Kundrys Tod wird als ihre Erlösung präsentiert. Schopenhauer droht seinem Leser mit der Schreckensvision einer mit politischer Macht ausgestatteten Kurtisane, die sich bei einer Liberalisierung der Geschlechterverhältnisse ihrer Möglichkeiten innewerden könnte: aus Angst vor der alles verschlingenden Frau - man denke an die sozusagen kastrierende Medusa - , aus Angst vor der Wiederkehr der Hexe empfiehlt er die aufmerksame Bewachung und Domestikation der Frau, deren Macht und Gefahr in ihrer destruktiven Sexualität liege.⁷ Wie sehr Wagner von dieser Sichtweise in der Gestaltung seiner Figur der Kundry beeinflusst ist, wurde bereits besprochen. Aber auch Isolde unterliegt genau der Kontrolle des Patriarchats, die der Philosoph fordert – mit dem Unterschied, dass der Tondichter hier eher auf Seiten des rebellierenden Paares zu stehen scheint.

Wie Venus erweist sich Isolde als Liebes- und Todesgöttin zugleich. Aber auch an Nemesis erinnert ihr Handeln im ersten Aufzug. Ihre reale Ohnmacht schlägt in Wut um, die sie als letztes Mittel zur nächtlichen Rebellion greifen lässt. Schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts kennt man die dämonische Besessenheit; Isolde erscheint vor dieser Folie als Opfer, in dem unkontrollierbare Mächte gären; außerdem entspricht sie in Wagners

⁵ Vgl. Heldt, Brigitte: *Richard Wagner: Tristan und Isolde: das Werk und seine Inszenierung*. Laaber 1994. S. 18.

⁶ Vgl. Schößler, Franziska: *Gender Studies in der Literaturwissenschaft*. S. 156.

⁷ Vgl. Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

Darstellung im ersten Aufzug vollkommen dem epochentypischen misogynen Bild der sozial höher gestellten Frau als nervöse Hysterikerin. Räumte die Clanverfassung Irlands den Frauen noch einen relativ günstigen Platz ein⁸, muss Isolde unter dem Regime Markes äußerliche Ehrerbietung bei faktischer Unterjochung erleben. Es triumphieren die Könige, die Mächte; zu Ende ist das begehrliche und revoltierende Leben der Hexen. Die Oper in ihrer Unbarmherzigkeit bestraft weibliche Überschreitungen rigoros. In der Nacht schlafen die Frauen nicht: um mezzanotte begehen sie den ewigen Hexensabbat. Die Chromatik ist gerade bei Wagner stets mit Leid, Trauer und Tod verbunden; daher wird sie auch im *Parsifal* zur musikalischen Gestaltung der Kundry so häufig eingesetzt.

Lange vor der Entstehung der vitalistischen Biologie im 19. Jahrhundert gab es bekanntlich christliche Vorläufer, die den Körper als träge Materie betrachten, als Leere, Sünde, Weibliches.⁹ Einflüsse solcher Theorien lassen sich in der Gestaltung der Kundry deutlicher nachweisen als hinsichtlich der Figur der Isolde; dennoch gewinnt Wagners grandiose Liebende allein dadurch ihren Nimbus, während Held Tristan auch ohne Minne ein solcher wäre. Die Heroine des ersten Aufzugs unterscheidet sich markant von der des zweiten und vor allem des dritten Aufzugs: ihre Passion legitimiert ihr weibliches, ansonsten wohl gemäß des Erschaffers relativ sinnloses Dasein. Prädestiniert für ihre Rolle ist Isolde durch ihre atemberaubende Schönheit. Schon im Mittelalter unterliegt die Frau einem strengen Regime ihre äußere Erscheinung betreffend; im 19. Jahrhundert hat es sich bereits verschärft. Nicht jede Frau ist eine Isolde und je unerreichbarer die Normen gesteckt werden, desto fruchtloser wird einem unrealistischen Ideal nachgeeifert.

Die Reihe suizidgefährdeter Frauen der Kulturgeschichte scheint kürzer und bis auf wenige Ausnahmen nicht so spektakulär wie die der suizidgefährdeten Männer, was womöglich auch daran liegt, dass eine Figur wie Wagners Isolde nicht unbedingt sofort als Selbstmörderin klassifiziert wird, obwohl diese Facette durchgehend von Bedeutung ist.

Was der Orientalismus zu bieten hat, erkennt neben Hugo von Hofmannsthal und Oscar Wilde auch Richard Wagner und so zeigt er sich nicht nur für inhaltliche oder atmosphärische Einflüsse empfänglich, sondern gleicht in seiner Vorgehensweise so manchem morgenländischen Künstler, der simple Imitation ablehnt und jegliche tatsächliche Repräsentation irgendeines Objekts der Natur vermeidet. Den Liebestod sterben auch zahlreiche arabische Heldinnen; ihre männlichen Partner schlagen zu Gunsten der Geliebten die Macht eines Königs aus und wie in Wagners Werk dominiert eine rätselhafte Betonung alles Musikalischen sowie der Bedeutung des Blicks. Diese erweist sich auch im *Parsifal* als

⁸ Vgl. Mälzer, Marion: *Die Isolde-Gestalten in den mittelalterlichen deutschen Tristan-Dichtungen*. S. 218.

⁹ Vgl. Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben*. Frankfurt/Main 1992. S. 117 ff.

zentral, ist aber im Liebesdrama noch höher anzusetzen, was auch die Orchesterbegleitung nahe legt. „westwärts schweift der Blick, ostwärts streicht das Schiff“ - die Friktionen zwischen gestern und heute, Ausgangspunkt und Ziel lassen bereits auf die Befindlichkeit der Titelheldin schließen. Das Englischhorn verrät, dass sich Isolde insgeheim von Tristan geliebt weiß: „er sah mir in die Augen. Das Schwert – ich ließ es fallen!“¹⁰ Wehrlos ergibt sich Isolde dieser Liebe; die Tatsache, dass Tristan der Mörder ihres Verlobten ist, verliert jegliche Bedeutung. Steigerte sich ihr Mitleid mit dem wehrlosen Tristan zu Liebe?¹¹ Zwar spricht sie von ihrem Bedauern angesichts des Elenden; dennoch erscheint dieser eine Blick als Initialzündung¹², der die Frage nach dem Mitleid als möglichem Keim der Liebe fast überflüssig macht. Die Isolde der ersten Szene fällt von Beginn an durch ihre verstörte Rastlosigkeit auf: die Regieanweisungen lauten *jäh auffahrend, wild, grell* und *heftig*.¹³ An Bord des Schiffes bewegt sie sich gehetzt; im Orchester erklingen das Trotz- und das Zornmotiv. Letzteres ist aus dem Motiv des Liebessehnsens gebildet, was die Ursache für ihre Pein enthüllt. Vom Lied des jungen Seemanns fühlt sie sich verhöhnt. Ganz vehement ist ihre Reaktion auf Brangänes Ankündigung, bald Cornwall zu erreichen: „Nimmermehr! Nicht heut’ noch morgen!“¹⁴ Isolde revoltiert gegen ihren Objektstatus und will um jeden Preis vermeiden, als Zins an König Marke ausgezahlt zu werden. Zu Beginn der fünften Szene ist Isolde „mit furchtbarer Aufregung in seinen Anblick versunken.“¹⁵ Als Tristan versucht, sich auf höherer Erkenntnisebene als Isolde darzustellen, macht sie ihm einen Strich durch die Rechnung und fordert ein Ende seiner Ausweichmanöver. Seinem Herrn dürfe er nach erfolgter Sühne sagen: „sieh dir die an: ein sanftres Weib gewännst du nie. [...] Mein Leben lag in ihrer Macht: das schenkte mir die milde Maid, und ihres Landes Schand und Schmach’ die gab sie mit darein, dein Ehgemahl zu sein.“¹⁶ Gerade die Ironie ihrer Worte lässt die ihrer Ansicht nach wahre Natur des Trankes erahnen, was Tristan auch gelingt. Wiederum fühlt sie sich verraten und entreißt ihm die Schale, um ebenfalls daraus zu trinken. Ihre Stimme bebt, als sie den Namen des Geliebten nach dem Genuss des Trankes ausspricht. In der Regieanweisung - *an seine Brust sinkend* - offenbart sich, was sie kurz darauf auch selbst in Worte kleidet: der Verrat ist vergessen, die Schmach ein Traum. Jetzt geht sie mit Brangäne konform und bezeichnet ihre mehr als berechtigte Revolte ebenfalls als „Törigen Zürnens

¹⁰ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 3.

¹¹ Vgl. Müller, Ulrich/Panagl, Oswald: *Ring und Gral*. S. 356.

¹² Während Nietzsche im *Zarathustra* den lieblichen und doch ach so bösen Mädchenblick diffamiert, ist es im *Tristan* der Blick des Mannes, der magische Wirkung entfaltet.

¹³ Man erinnere sich, dass auch Kundry im 1. Aufzug vor allem durch ihre Wildheit charakterisiert wird – und zwar sowohl im Rahmen von konkreten Regie- und Szenenanweisungen als auch musikalisch.

¹⁴ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 1.

¹⁵ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 5.

¹⁶ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 5.

eitles Dräun!“¹⁷ Jetzt herrscht die jauchzende Liebeslust, die jegliche Vorbehalte hinwegfegt. Der Aufzug endet mit einer besinnungslos an Tristans Heldenbrust sinkenden Isolde, was prototypisch für ihr kommendes Verhalten ist: nunmehr richtet sich jegliches Bemühen auf den Mann, der ihrem Dasein Sinn verleiht. Ihm zu Liebe gibt sie sich selbst auf und ähnelt darin der Isolde Gottfrieds, die genauso vom „*entwesen*“¹⁸ spricht wie Wagners Heroine.¹⁹

Wie bei der Isolde des Mittelalters handelt es sich bei Wagners Heldin um eine Realisation des blonden Phantasmas, das zu allen Zeiten in den Köpfen männlicher Autoren präsent ist: „Her hair is bound with myrtle leaves, (Green leaves upon her golden hair!)“²⁰ schreibt Oscar Wilde in einem Gedicht, das den bezeichnenden Titel *La Bella Donna Della Mia Mente* trägt.

Zu Wagners „Entlastung“ sei an Gottfrieds auffallend häufige Erwähnung des Goldes entweder im Rahmen diverser Metaphern oder Vergleiche erinnert.

Wagner sieht im mittelalterlichen Roman nicht zu Unrecht die Kräfte des Mythos und der Sage walten. Aus Gottfrieds Abschiedsszene übernimmt er das Motiv des Personentausches als seelische Grundstimmung: Liebe, Nacht und Tod werden in seiner Fassung eins; vorgeführt wird hier die Rückkehr des Paares in den Urgrund allen Seins. Das Duett des zweiten Aufzugs entspricht Gottfrieds Grotten-Episode: Überhöhung und Verklärung werden dem Paar zu Teil. „Transzendent ist für das Mittelalter allein das Göttliche – die Liebe nur per analogiam, für Wagner ist sie hier das einzig Transzendente in einer trivial gewordenen Welt.“²¹ Von der Ärztin Isolde behält Wagner nur indirekt einen Aspekt bei: sie ermöglicht die Rache der verärgerten Liebesgöttin und so trinkt das jugendliche Paar das Elixier. Beschwört Isolde sie als eine Art Muttergöttin, die über Meer und Sturm gebot, jetzt aber „nur Balsamtränke noch braut?“²² Immerhin steht im matristischen Denken die Mondsichel für den Morgenstern, für die römische Venus, für den Polarstern und somit für die Herrin über Wind und Wetter. Im Bühnenwerk ist es die junge Isolde, deren ärztliche Kunst weithin bekannt ist: wie die Kundry Wolframs und Wagners bietet sie ein Arsenal an Heilsalben und Balsam auf, um den siechen Mann zu heilen und so seine Heimfahrt zu ermöglichen, damit er „mit dem Blick [sie] nicht mehr beschwere!“²³

¹⁷ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 5.

¹⁸ Gottfried von Straßburg: *Tristan*, V. 18599.

¹⁹ Mit anderen Worten verwandelt sich die phallische in die liebende Frau, die vergessen hat wie man kämpft. (Vgl. Grotjahn, Martin: *Vom Sinn des Lachens*. S. 201.).

²⁰ Wilde, Oscar: *La Bella Donna Della Mia Mente*. In: *Collected Works of Oscar Wilde*. S. 810.

²¹ Wapnewski, Peter: *Tristan der Held Richard Wagners*. S. 246.

²² Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 1.

²³ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 3.

Freude und Vergnügen dem schönen Körper, Schmerz der schönen Seele – was für Gottfrieds Isolde zutrifft, gilt für Wagners Heroine nur partiell. Sie interessiert sich kaum für ihre Körperlichkeit, sondern erscheint als vergeistigte Persönlichkeit, die sich nicht in die Niederungen der Kreatürlichkeit begibt.

Nach Schopenhauer ist der Tod die große Gelegenheit, nicht mehr Ich zu sein, was dem Ziel der Liebe Tristans und Isoldes entspricht. Menschliches Glück ist seiner Ansicht nach in dieser Welt nicht zu verwirklichen. Isoldes Himmelfahrt in eine bessere Existenzform – die der ewigen Nacht – soll als Nonplusultra verstanden werden. Caritas und Eros, gemäß dem Philosophen Gegensätze, sind in Wagners Konzept verwandt. In seinem Beethoven-Aufsatz nennt er drei Gegensatzpaare²⁴: Vorstellung und Wille, Erscheinung und Ding an sich sowie Tag und Nacht. Die Liebe führe ins nächtliche Willensreich, die Nacht biete einen mütterlichen Ursprungsbereich jenseits aller Individuation und Verblendung. Die Liebesverheißung wird zum höchsten Glück, da der im Individuum sich darstellende Wille aufgehoben wird. Die Liebe vermag zu erlösen: wenn sich das Ich im Du entäußert, wenn sich der Wille im Liebestod beruhigt. Die absolute Musik gilt Schopenhauer als höchste musikalische Kunstform. Ohne den Philosophen wäre Isoldes Liebestod in dieser Form nicht denkbar: der Übergang vom Leben ins Reich der Nacht resultiert aus der Liebe und offenbart sich in der Musik, die Isolde – und nur sie allein – vernimmt: „diese Weise, die so wundervoll und leise, Wonne klagend, alles sagend, mild versöhnend aus ihm tönend, in mich dringet, auf sich schwinget, hold erhallend um mich klinget? Heller schallend, mich umwallend“²⁵. Die Person wird im All eins mit der Kraft; die Liebe zwischen den Geschlechtern bringt die Erlösung. Außer Tristan nimmt sie nichts mehr wahr; als sie das Leben aus sich entweichen fühlt, bejubelt sie das kommende Einswerden mit der Weltennacht, in die ihr Tristan voraus gegangen ist. Eros erfährt hier eine mystische Steigerung.

Als potentiell einflussreiche, von Wagner rezipierte Quelle ist Feuerbach zu nennen, der vom einheitsstiftenden Wesen der Liebe spricht. Ein weiterer Philosoph lässt sich bisweilen wörtlich aus dem Mund Isoldes vernehmen: „dünkt es dich dunkel, mein Gedicht?“²⁶ Nietzsches *Zarathustra* wird hier direkt zitiert. Wie bereits erwähnt entdeckt man im zweiten Aufzug eine Vielzahl von Anklängen, die an dieses Werk erinnern.²⁷ Dass das Konzept des Übermenschen auf den tenoralen Helden angewandt wird, überrascht wenig.

²⁴ Vgl. Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*.

²⁵ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, III, 3.

²⁶ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 2.

²⁷ Während Schopenhauer den Ehebruch der Frau als unverzeihlicher einstuft als den des Mannes, da die Frau zur Beständigkeit neige (Vgl. Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*.), votiert Nietzsches *Zarathustra* für den Ehebruch, sollten die Alternativen nichts außer „Ehe-biegen, Ehe-lügen“ (Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. S. 205.) bieten.

Geradezu revolutionär aber ist die Partizipation der Frau an dem Gedanken, selbst die Welt zu sein, wenngleich der Tondichter diesen Vorstoß durch eine klare Subordination Isoldes im Verlauf der Dialoge zwar nicht revidiert, aber doch deutlich entwertet. In einer patriarchal geprägten Welt, die der Frau eine Unzahl von Möglichkeiten verweigert, die dem Mann ganz selbstverständlich offen stehen, ist Isoldes Revoltieren ein radikalerer Akt als Tristans Absage an alles Weltliche.

Durch die Verknüpfung der musikalischen Motive befördert Wagner die Einheit der Handlung. Schon das Sehnsuchtsmotiv und der Tristanakkord als Kerngedanke genügen, diesem psychologisch durchdrungenen Seelendrama die nötige Stringenz und Plausibilität auf musikalischer Ebene zu verleihen. Die chromatische Grunderscheinung, vier ansteigende Halbtöne, werden immer wieder vertauscht und umgestellt, um dem jeweiligen Ausdruckserfordernis gerecht zu werden. Im zweiten Aufzug erleben wir die Expansion des Sehns, die Melodiewerdung des chromatischen Grundklangs. Erwartungs- und Sehnsuchtsmotiv sind gleichen Ursprungs und drängen als entgegen gesetzte Bewegungen zueinander: als sie zusammen treffen, umschlingen sie den Einklang der Stimmen. In der zweiten Szene des zweiten Aufzugs demonstriert Wagner seine Kunst des feinen Übergangs; steht zu Beginn überströmendes Leben, atmet am Schluss alles die weihevollen Aura des Todesverlangens. Die nicht selten ambivalenten Formteile gehen ineinander über, wodurch der Eindruck des Amorphen entsteht, wo dennoch die Form tatsächlich äußerst differenziert ist. Die Tonalität ist im *Tristan* bisweilen gefährdet, was dem Werk zusätzliche Bedeutung als Ursprung der musikalischen Moderne verleiht. Isoldes Auftritt im dritten Aufzug begleitet die C-Dur Melodie der Hirtenschalmey; es folgt ein Brausen und schließlich die Liebesweise.

Wagners Todeserotik ist ohne theologischen Hintergrund; es handelt sich bei *Tristan und Isolde* um sein einziges Drama ohne einen oder mehrere Götter. Der Liebestod soll hier die Entgrenzungserfahrung einer rein menschlichen Liebe, auf die Eros und Thanatos übertragen werden, darstellen. In Isoldes Liebestod zerschmilzt alles stofflich Akkordische; neue Bindungen und Lösungen entstehen; am Ende ertönt der Grundklang alles Erscheinungshaften, der Sehnsuchtsruf.²⁸ Vom ersten Augenblick an ist Wagners Heroine die leidenschaftlich Liebende, deren Passion nie erschüttert wird. Nur einer solchen Seele steht la Morte di bacio offen. Das *Um-*, das Isolde von allen Seiten einschließt, ist ein elementares Medium, in das sie sich schließlich auflöst. Wagner möchte sie in einer unpersönlichen Objektivationsstufe des Willens aufgehen sehen; ein Gedanke, der noch die Dichter der *Décadence* beschäftigen wird: "We shall be | Part of the mighty universal whole, And through

²⁸ Vgl. Csampai, Attila/Holland, Dietmar (Hg.): *Richard Wagner: Tristan und Isolde. Texte-Materialien-Kommentare*. S. 215.

all aeons mix and mingle with the Cosmic Soul! [...] We shall be notes in that great Symphony | whose cadence circles through the rhythmic spheres, [...] we shall not die, The Universe itself shall be our Immortality.“²⁹

Catherine Clément betrachtet Wagners Liebespaar als exemplarisch für das menschliche Los:

„Jeder Mann ist Tristan, ein Ritter von der traurigen Gestalt, mutterlos und den großzügigen Busen einer Frau ohne Kind suchend, in deren Macht das Gift der Liebe steht; jede Frau ist Isolde, duftend und verführerisch, im Wesen chromatisch, den kleinen Intervallen, den kleinen Bewegungen bis in den Tod hinein ergeben. Bis in den Tod: Isolde stirbt, wie nur eine Frau sterben kann, in kleinen Intervallen.“³⁰

Der Liebestod als offenes Identifikationsangebot für die Damen des Publikums? Nur einer maßlos Liebenden wird eine derartige Verklärung zu Teil; musikalisch und mystisch findet hier eine Apotheose statt. Der gesungene Liebestod kann auch anders interpretiert werden: „Isolde, die Irin, findet mit großer Mühe ihre eigene Identität über den Gesang, der sie vollendet, und der schließlich ihr allein gehört; aber es ist ein Todesgesang.“³¹ In der Tat singt Isolde Tristan an, singt aber auch für sich.³² Der tote Mann inspiriert sie zum Gesang – aufgrund des erotischen Anblicks? Wird so die schwule Liebe, vergesellschaftet und sublimiert, hörbar durch die Sopranstimme?³³ Wie in der schwulen Kultur lösen sich im illegitimen Liebesverhältnis die Geschlechtsrollen auf; die tabuisierte Liebe führt in den Tod. Im Musikdrama besteht die sexuelle Differenz allerdings fort: Isolde kann nie Tristan werden. Was Koestenbaum hier einer Figur unterstellt, regt Wagner tatsächlich selbst an, indem er die zur Erlösung nahende Isolde mit einem Helden vergleicht. „Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Isolde!“³⁴ hören wir zudem im zweiten Aufzug Isolde singen, wobei aber nicht ignoriert werden darf, dass sich Tristan zuvor in exakter Entsprechung äußert. Was Wagner in dieser Szene präsentiert, ist die zumindest formelle Bereitschaft des Paares, die Geschlechtergrenzen aufzuheben.

Tristan und Isolde handeln gemäß einer einzigen Maxime: das Gesetz im eigenen Inneren gilt mehr als alle anderen Gesetze, die von Gott oder den Menschen geschaffen wurden. Eine selbstbestimmte Verwirklichung der Liebe, die ewige Liebeserfüllung ist allein im Tode möglich. So verwandelt sich der Liebes- und Lebenstrieb dem Todestrieb an.

²⁹ Wilde, Oscar: *Panthea*. In: *Collected Works of Oscar Wilde*. S. 846.

³⁰ Clément, Catherine: *Die Frau in der Oper*. S. 109.

³¹ Clément, Catherine: *Die Frau in der Oper*. S. 111.

³² Natürlich denkt man auch an Zarathustras Strategie, als ihm Sprache und Klage zuwider werden: „Willst du nicht weinen, nicht ausweinen deine purpurne Schwermut, so wirst du singen müssen, o meine Seele!“ (Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. S. 215.).

³³ Vgl. Koestenbaum, Wayne: *Königin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren*. S. 219 ff.

³⁴ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 2.

Brangänes Geständnis, den Todestrank mit dem Liebestrank vertauscht zu haben, bringt Isolde einer Ohnmacht nahe: kaum kann sie es fassen, weiter leben zu müssen. Der geplante Selbstmord Isoldes sollte im Zeichen einer Flucht vor dem Tageslicht stehen³⁵: „wo des Trugs geahnter Wahn zerrinne; dort dir zu trinken ew'ge Minne, mit mir im Verein wollt' ich dem Tode weihn.“³⁶

Von dieser Welt hat sich Isolde nun verabschiedet und vollendet im dritten Aufzug, was sie im zweiten versprach: „Isolde kam, mit Tristan treu zu sterben.“³⁷ Während das Leiden des männlichen Helden breit ausgewalzt wird, darf die Heroine nur ganz nebenbei kummervoll verbrachte Tage erwähnen. An der Wunde möge ihr Held nicht sterben; zusammen mit ihr soll ihm das Weltenlicht verlöschen, aber auch das ist ihr nicht vergönnt: „betrügt Isolden, betrügt sie Tristan um dieses einzige, ewig kurze letzte Weltenglück? [...] Strafst du mich so mit härtestem Bann?“³⁸ Sie, die Couragierte sondergleichen, die ihren Gemahl verließ, um die gefährliche Schiffsreise anzutreten, kommt zu spät und fühlt sich berechtigtermaßen zum zweiten Mal von Tristan verraten. Vor ihrem bewusstlosen Zusammenbrechen über seiner Leiche beklagt sie sich bitter und fleht ihn an, noch einmal ins Leben zurückzukehren. Vermeint sie zuletzt schon, ihn wachend zu sehen, sind in der dritten Szene ihre Sinne auf den Geliebten allein gerichtet, der ihr nun so ganz anders erscheint als den Übrigen. Nach seinem Lächeln folgt in ihrer Beschreibung für alle Blinden und Tauben das Öffnen seiner Augen – eine Reminiszenz an seinen Blick, der sie schon einmal so entzündete? Daraufhin steigt er in ihrer Vision bereits nach oben, umflutet von Licht, sogar umstrahlt von Sternen. Ihr Heiliger ist aber auch immer noch ein Held, was ihre nächsten Worte offenbaren: sein Herz schwellt ihm mutig und hehr in der von ihr so geliebten Brust. Danach thematisiert sie zum ersten Mal jenes eigenartige Geruchswunder, das frappant an mittelalterliche Vorbilder erinnert. Mehrfach werden die süßen Düfte genannt, die ihm entströmen, was Wolfram in seinem *Willehalm* über den jungen Vivianz berichtet, der zum Märtyrer verklärt wird. Die herrliche Weise tönt aus Tristans Leib; wie schon im zweiten Aufzug weist ihm Wagner noch als Totem die Vermittlerrolle zu. Isolde präsentiert er rezeptiv, ja passiv: sie braucht nur noch aufzunehmen, was ihr von Seiten des Mannes gespendet wird. Die Verben, die ihr dabei vom Tondichter in den Mund gelegt werden, tragen einen deutlich submissiven Charakter und beziehen sich erst in den letzten Takten ganz konkret auf die Weltennacht: „In dem wogenden Schwall, in dem tönenden Schall, in des

³⁵ Gegen den plumpen Tag polemisiert auch Nietzsche; wie Gottfried spricht er von einer untrennbaren Kopplung von Lust und Schmerz (Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. S. 288.).

³⁶ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 2.

³⁷ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, III, 2.

³⁸ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, III, 2.

Welt-Atems wehendem All – ertrinken, versinken – unbewußt – höchste Lust!“³⁹ Die Vereinigung mit dieser ist wiederum auch jene mit dem geliebten Mann, der in seinem erhabenen Leuchten nicht nur ein Heiliger ist, sondern der liebenden Frau wie ein Gott erscheint. Warum *Tristan und Isolde* Wagners einziges Werk ohne Gott ist, erklärt sich durch die Apotheose des toten Helden, der seiner Geliebten den Gott ersetzt.⁴⁰ Die Wellen, Töne und Lüfte, in denen die Protagonistin so freudig aufgeht, die sie als Weltatem beschreibt, gehen von Tristan aus. Die verklarte, stellenweise engelsgleiche Heldin glorifiziert der Dichter wie schon zuvor große Liebende seiner Werke; man denke nur an Senta, Elisabeth oder Elsa. Nach ihrem Tod werden sie zu Heiligen⁴¹; zuvor knechtet man sie, dass ihnen das Ende des irdischen Jammertals als einzige Rettung vorkommen muss. Ohne unliebsame Konsequenzen fürchten zu müssen lässt sich lediglich die tote Frau rühmen.

Isolde sinkt nach ihrem Monolog auf Tristans Leiche, was unter den Anwesenden Rührung und sogar Entrücktheit bewirkt. Immerhin wird der weiblichen Leiche Beachtung entgegen gebracht – eine fragwürdige Ehre, die aber Kundry nicht zu Teil werden soll.

In sechs von dreizehn Opern Wagners findet sich das Motiv der verkauften Braut: die junge Frau ist nichts weiter als Tausch- und Raubobjekt; wird verdinglicht und als Besitztum gehandelt. Isolde revoltiert gegen Unterdrückung und Gewohnheit und wünscht sich lediglich, ihren Partner selbstbestimmt wählen zu dürfen. Kurwenals Spottgesang bringt die omnipräsente Geringschätzung der Frau zum Ausdruck, die erst durch ihren Besitzer, den König, an Wert gewinnen wird. Isolde wird aber auch von Tristan zum Gegenstand degradiert, den er Marke als wertvolle Ware anpries. Die herrlichste Frau, so dachte der im Tag befangene Held, steht dem Ranghöchsten zu.⁴² Als „der Erde schönste Königsbraut“⁴³ preist Held Tristan die junge Frau und Brangänes Aufheiterungsversuch ist in eine rhetorische Frage gekleidet: „Wo lebte der Mann, der dich nicht liebte? Der Isolden sah’ und in Isolden

³⁹ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, III, 3.

⁴⁰ Ähnliches ließe sich von Kundry behaupten, die in dem geliebten Parsifal den Erlöser sieht.

⁴¹ Allerdings legt Wagner durch die Parallele zum biblischen Timor Domini seiner Heroine schon im ersten Aufzug „gewissermaßen den Sternenmantel christgöttlicher Erhabenheit um die Schultern.“ (Wapnewski, Peter: *Tristan der Held Richard Wagners*. S. 102), als Isolde den Helden auffordert, vor ihr zu erscheinen: „Befehlen ließ dem Eigenholde Furcht der Herrin ich, Isolde!“ (Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 2.). Eine Umkehrung des Wortes *Es werde Licht* findet sich im zweiten Aufzug, als Isolde in aller Radikalität die Fackel umstößt: „Frau Minne will: es werde Nacht.“ (Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 1.). Im dritten Aufzug wird die Heldin mit dem Heiland selbst verglichen: „wie sie selig, hehr und milde wandelt durch des Meers Gefilde [...] sie führt mir letzte Labung zu.“ (Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, III, 1.). Die Formulierung, die Tristan hier in den Mund gelegt wird, erinnert an die Letzte Ölung, an einen rituellen Gestus. (Vgl. Wapnewski, Peter: *Tristan der Held Richard Wagners*. S. 102 – 107.). Wahrhaftiger Engelsgleichheit nähert sich die Frauenfigur Wagners jedoch erst als sie sich dem Mann unterordnet und vollends, als sie den Liebestod für ihn stirbt.

⁴² Vgl. Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*. Frankfurt/Main 2002. S. 222.

⁴³ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 2.

selig nicht ganz verging’?“⁴⁴ Schönheit ist unabdingbare Voraussetzung für jegliche Beachtung durch den Mann und die Dienerin hat die männlich-misogyne Sichtweise internalisiert. Einzig und allein durch den männlichen Blick scheint die Schönheit überhaupt den Wert zu gewinnen, der ihr zugestanden wird.

Die tausend Eide, die Tristan ihr schwur, hielt er nicht, sondern warb für seinen „müden“⁴⁵ Onkel um die junge irische Prinzessin, was Isolde zu Recht als unerträgliche Schmach empfindet. Sich selbst gibt sie die Schuld an dieser Misere, verzichtete sie doch darauf, das Schwert zu schwingen. Brangänes Ahnungslosigkeit trägt ihr wenig schmeichelhafte Bemerkungen seitens ihrer Herrin ein, die Tristan für seinen Verrat hasst: stumm und schweigend hütete sie das Geheimnis, das der Held lauthals ausschrie. Wagner verkehrt hier das nicht nur in zahlreichen Opern so beliebte Klischee der geschwätzigen Frau, die unfähig ist, ein Geheimnis nicht auszuplaudern, ins Gegenteil: „laut und hell wies er auf mich: ‚Das wär’ ein Schatz, mein Herr und Ohm; wie dünkt Euch die zur Eh’? Die schmucke Irin hol’ ich her.“⁴⁶ Tristan unterstellt sie dabei eine Abenteuerlust, die er mit dem Tode bezahlen soll. Würdevoll gibt sie Kurwenal den Auftrag, Tristan zu ihr zu schicken, wobei sie ihn ein zweites Mal nach einer nochmaligen Formulierung ihres Wunsches mahnt, die Meldung zuverlässig zu übermitteln. Ihre Bitte stellt sie als unumgänglich dar, um dem ihr feindselig Gestimmten keinerlei Spielraum zuzugestehen, einzuhaken oder abzuwandeln. Ein weiterer Befehl ergeht an Brangäne, die sie bei ihrer Treue beschwört, den indizierten Trank restlos in eine Schale aus Gold zu gießen. Auf deren Schonungsbitte hin kehrt sie erneut ihre eigenen Worte ironisch gegen sie und insistiert noch eindringlicher. Den Helden konfrontiert sie mit seinem defizitären Verhalten an Bord des Schiffes: „Der Ehre wenig botest du mir; mit offenem Hohn verwehrtest du Gehorsam meinem Gebot.“⁴⁷

Das Schweigen hätte sie gelernt, berichtet Isolde und vollzog so ein typisches Frauenschicksal: angesichts der Wirkungslosigkeit des weiblichen Worts wird nichts mehr ausgesprochen; alles vollzieht sich im Verborgenen. Herrscht auch keine tatsächliche Kultur des Schleiers, so legt sich doch der Mantel des Schweigens über die Gedanken und Wünsche der Frau. Rache für Morold, so gibt sie vordergründig an, lautete ihr Eid, den sie nun, da alle Männer Tristan wohl gesonnen sind, selbst vollstrecken muss. Allein gegen die Welt – das ist das Los Isoldes, die der patriarchalen Phalanx völlig machtlos gegenüber steht. Der männliche Blick ist Isolde nicht gerade angenehm: „als dein messender Blick mein Bild sich stahl“⁴⁸ –

⁴⁴ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 3.

⁴⁵ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 3.

⁴⁶ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 3.

⁴⁷ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 4.

⁴⁸ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 5.

so beschreibt sie das Benehmen des kranken Tristan, der anders als Gottfrieds Held nicht im Bade saß, sondern von seinem Lager aus Isolde ansah. Durch diesen Ortswechsel wandelt sich die Atmosphäre ganz signifikant: kein wehrloser Unbekleideter droht der Nemesis zum Opfer zu fallen, sondern ein Berechnender, der die Frau mit allem nur Erdenklichen unter der Decke überraschen könnte. Andererseits könnte die Szene auch dahingehend interpretiert werden, dass Isolde hier sozusagen eine männliche Rolle übernimmt und mit dem Schwert als Ersatz für den erigierten Phallus einer schutzlosen Person zu Leibe rückt.

Die Macht, der sich Isolde so bereitwillig unterwirft, ist die ebenfalls als weiblich apostrophierte Frau Minne; der feindliche Tag entspricht dem Patriarchat, gegen das sich Isoldes Revolte in erster Linie richtet. Den romantischen Nachtkult bringt schon Thomas Mann mit einem mütterlich-mondmythischen Kultus in Verbindung, der im Kontrast zur Sonnenverehrung, der Religion des männlich-väterlichen Lichts, steht. Das trifft auf Mozarts *Zauberflöte* ebenso zu wie auf die beiden mittelalterlichen Werke: Gottfried feiert das Lichte, Wolfram das Strahlende des Rittertums.

Ganz offen beklagt sie den Verlust: „Wohin, Mutter, vergabst du die Macht, über Meer und Sturm zu gebieten?“⁴⁹ Eben jene verlorene Macht weiß sie schlummernd in ihrer Brust und beschwört in großen Worten Wind und Wetter, ihr zu Diensten zu sein. Umso betrüblicher ist die völlige Wirkungslosigkeit ihrer Anrufungen, die gleichzeitig die Ohnmacht der Frau symbolisiert. Dementsprechend fühlt die junge Irin ihr Herz ersticken und sucht die beklemmende Enge zu lindern, indem sie Brangäne das Öffnen der Vorhänge befiehlt. Was diese von dem „Knechte“⁵⁰ hält, möchte Isolde zwar in Erfahrung bringen, als sie jedoch die stereotype Lobpreisung vernimmt, die wörtlich von Kurwenal übernommen sein könnte, antwortet sie höhnisch und offenbart ihre Einschätzung Tristans als Feigling. Die Mortifikation der Frau kleidet Isolde in Worte, die nicht deutlicher sein könnten: „eine Braut [...] als Leiche“⁵¹ gewann Tristan dem König. Ehre und Respekt lässt der Held vermissen und so wird Brangäne geschickt, den Säumigen zu Isolde zu beordern.

Isoldes Selbsttäuschungswille erreicht weite Ausmaße; so interpretiert sie den Hörnerschall von Markes Jagdgesellschaft in der ersten Szene des zweiten Aufzugs zuerst als Blättersäuseln, dann als rauschendes Murmeln des Quells; während Brangäne deutlich das Klingen der Hörner vernimmt. Das Orchester legitimiert beide Interpretationen: spricht die Dienerin vom Tönen der Jäger erschallen die Hörner in prägnantester Form; kaum mehr hörbar sind sie sobald Isolde von der rieselnden Welle erzählt. Brangänes Warnung wird nicht

⁴⁹ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 1.

⁵⁰ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 2.

⁵¹ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 2.

nur in den Wind geschlagen, sondern bisweilen sogar als Böartigkeit gedeutet. Vorwurfsvoll wird ihr von Isolde vorgehalten, ihrem Glück im Weg zu stehen, was man Melot ihrer Ansicht nach gerade nicht nachsagen könne. Für die schnöde Realität ist Isolde blind, das von ihr Wahrgenommene wird jedoch als höheres Gut dargestellt. Brangänes Schuldgefühle fegt sie mit einer einzigen Handbewegung vom Tisch und unterstellt ihr eine anmaßende Haltung: „Dein Werk? O tór’ge Magd! Frau Minne kenntest du nicht? Nicht ihrer Wunder Macht? Des kühnsten Mutes Königin? Des Weltenwerdens Walterin? Leben und Tod sind untertan ihr. [...] Frau Minne will: es werde Nacht. [...] die Leuchte, und wär’s meines Lebens Licht – lachend sie zu löschen zag’ ich nicht!“⁵² So wirft sie ohne zu zögern ihr eigenes Lebenslicht um, denn nun naht ihr eigentliches Leben: Tristan; dementsprechend erleben wir Isolde „schwärmerisch“⁵³ und „überwältigt“⁵⁴.

Brangäne zieht sie der Feigheit und berichtet dem Geliebten von ihrer Auflehnung gegen den Tag – im vermeintlichen Schutz der Minne. Gegen Tristans Vorwurf rechtfertigt sie sich, indem sie ihn darauf hinweist, dass sie die Tagesstimmung wenigstens nur äußerlich hegte, er hingegen diese im eigenen Herzen kultivierte: „War’s nicht der Tag, der aus ihm log, als er nach Irland werbend zog, für Marke mich zu frein, dem Tode die Treue zu weihn?“⁵⁵ Noch immer kann sie den Verrat des Freundes nicht ganz nachvollziehen; nach seiner Bemühung um eine etwas ausführlichere Erklärung bezeichnet sie ihn als eitlen „Tagesknecht“⁵⁶, dessentwegen sie maßlos zu leiden hatte. Dem verhassten Tageslicht plante sie folglich zu entfliehen und sich mit Tristan zusammen dem Tode zu weihen. Doch entgegen ihrem Willen wurde sie der Königsmacht übergeben, die sie aufs Engste mit dem Tag verbindet, wo sie ein unerträgliches Dasein lebt, das dem eines Vogels im goldenen Käfig gleicht. Womöglich resultiert ihre scheinbare Unvorsichtigkeit auch aus dem Unwillen, ein solches Schicksal noch weiter zu ertragen und aus dem brennenden Wunsch, dem Elend ein Ende zu bereiten. Die Warnung Brangänes von der Zinne herab nimmt Isolde jedoch wahr und lenkt auch Tristans Aufmerksamkeit darauf; befürchtet sie doch, dass der Tag Tristan wecken werde. „Neid’sche Wache!“⁵⁷ – mit diesem Ausruf lohnt Isolde ihrer Dienerin die pflichtbewusste Erfüllung der von ihr selbst befohlenen Tätigkeit. Sie betont dem geliebten Mann gegenüber, dass ihre Liebe doch „*Tristan und Isolde*“⁵⁸ heiße und äußert die Befürchtung, der Tod könne dieses Band zerstören. Wie selbstverständlich wird der Mann

⁵² Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 1.

⁵³ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 2.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 2.

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 2.

⁵⁸ Ebd.

zuerst genannt, was hier insofern plausibel ist, da sich Isolde aus reiner Höflichkeit nicht selbst an die erste Stelle setzen kann. Aber auch abgesehen von diesem mit etwas gutem Willen noch als reine Formsache zu betrachtenden Detail wird Isoldes Unterordnung in dieser Liebesbeziehung mehrfach deutlich: als sie wie ein Papagei die Worte des belehrenden Tristan wiederholt, hat sie gemäß Regieanweisung entrückt zu ihm aufzublicken; bald darauf neigt sie überwältigt ihr Haupt an seine Brust. Erneut erklingt Brangänes Warnung und auf Tristans Frage, ob er lauschen solle, antwortet Isolde seine Replik wörtlich zitierend, wobei die einer devoten Aktion entsprechende Haltung nicht fehlen darf: dieses Mal wünscht sich Wagner seine Heldin schwärmerisch zum Mann aufsehend.

Dass jegliche Erdverbundenheit aber doch noch nicht gelöscht ist, zeigt die Regieanweisung zu Beginn der dritten Szene: Isolde, „von unwillkürlicher Scham ergriffen, lehnt sich, mit abgewandtem Gesicht, auf die Blumenbank“⁵⁹, während Held Tristan der nahenden Gefahr - repräsentiert durch den König und seine Männer - tapfer ins Auge blickt und zuvor noch Zeit findet, die Frau vor den feindlichen männlichen Betrachtern zu schützen. Hier erweist sich das Paar alten Rollenklischees noch sehr verbunden. Das bestätigt auch die Frage des Herrn, ob seine Geliebte ihm folgen wolle, wohin er voranschreiten wird: „Wo Tristans Haus und Heim, da kehr’ Isolde ein: auf dem sie folge treu und hold, den Weg nun zeig’ Isold’!“⁶⁰ Hier ist sie, die fraglose Anerkennung der Überlegenheit und der Führerrolle des Mannes, die uneingeschränkte Bereitschaft, an seinem Herd zu stehen, wo immer sich dieser befinden möge. An die Brust des Helden wirft sich Isolde noch am Ende des Aufzugs, als Tristan bereits Melots Schwertstreich empfangt. Seit Isolde zur Liebenden geworden ist, sucht sie, die früher so eigenständige Starke, unablässig Tristans beschützende Brust. Sämtliche Betrügereien erübrigen sich, da Wagners Heldin kein Interesse mehr hat, ein Mitglied der Gesellschaft zu sein, die sie als verlogen entlarvt hat.

2.2.2.2.2 Die Dienende

Brangäne wird in relativ wenigen Veröffentlichungen Aufmerksamkeit zu Teil; in einer der neueren Publikationen ist zu lesen, dass man „diese Figur, die vor dem allumfassenden und auch ausschließlichen Trieb des Liebestodes warnt, mit der eigentlichen Stimme einer weiblichen Jouissance in Wagners Libretto identifizieren“⁶¹ müsse. Jouissance wird hier als

⁵⁹ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 3.

⁶⁰ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 3.

⁶¹ Bronfen, Elisabeth: *Liebestod und Femme fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*. Frankfurt/Main 2004. S. 94.

Bezeichnung einer Ausnahme innerhalb des Systems kultureller Codes verstanden; darüber hinaus als Zeichen der Ambivalenz, dass Weiblichkeit gegen die Annahme der Genussbegrenzung spreche, aber andererseits die unmögliche Befriedigung einer verzückten Ekstase in Aussicht stelle.⁶² Insofern scheint die Aufwertung der Rolle Brangänes diskutabel, da ohne Zweifel Isolde die transgressive Leidenschaft lebt; ihre Dienerin erreicht mit ihrer scheinbar apotropäischen Geste letztendlich nichts.

Mit *ungestüher Zärtlichkeit* stürzt Brangäne auf Isolde: „Süße! Traute! Teure! Holde! Goldne Herrin! Lieb’ Isolde!“⁶³ Fürsorglich zieht sie sie auf das Ruhebett und sucht sie zu beruhigen. „Welcher Wahn! Welch eitles Zürnen!“⁶⁴ Blind- und Taubheit unterstellt sie nun ihrerseits Isolde, die nicht zu erkennen vermag, welch großes Glück es bedeute, als Gemahlin König Markes ausgewählt worden zu sein. Das Problem der Wahrnehmung stellt sich nicht nur einmal: was Brangäne vernimmt, hört Isolde nicht und vice versa. Die Hörner der königlichen Jagdgesellschaft klingen Brangäne deutlich im Ohr; über Isoldes Sinnlosigkeit zeigt sie sich verärgert: „wähnst du den Blick der Welt erblödet für euch?“⁶⁵ Sie, die stets Wachsame und Realistische, bemerkt Melots Tücke. Ein einziges Mal handelte sie dem Befehl ihrer Herrin zuwider und goss statt des Todestranks den Liebestrank in die goldene Schale – eine Tat, die sie tief bereut. Ihr Verhalten rechtfertigt sie mit der Begründung, ein Mord an Tristan und ihrer Herrin wäre mit ihrem Gewissen unvereinbar gewesen: „Gehorcht’ ich taub und blind, dein Werk war dann der Tod.“⁶⁶ Selbstquälerische Vorwürfe martern ihre Gedanken; Isolde aber spricht sie von jeglicher Schuld frei und bezeichnet die exorbitante Macht der Minne als Verursacherin, der sie sich bereitwillig unterwirft. Brangänes Warnungen werden dabei völlig ignoriert. Wie im ersten Aufzug bleibt Brangäne nichts anderes zu tun, als sich bestürzt abzuwenden. Während das Paar entrückt auf eine Blumenbank sinkt, ertönt ihre Stimme von der Zinne herab: „Einsam wachend“⁶⁷ warnt sie die Liebenden. Als zu Beginn der dritten Szene jede Mahnung zu spät kommt, stößt sie einen grellen Schrei aus, während Kurwenal mit gezücktem Schwert erscheint und seine Warnung in Worte fassen darf: wieder ist die Stimme der Frau nur hörbar im unartikulierten, Ohnmacht ausdrückenden Laut. Als sie im dritten Aufzug Kurwenal über seinen Irrglauben in Kenntnis zu setzen versucht, schenkt er ihr nicht im Mindesten Glauben. Während sich Marke um seinen geliebten Tristan kümmert, bliebe Isolde in ihrer Ohnmacht völlig unbeachtet – wäre

⁶² Vgl. ebd. S. 39 ff.

⁶³ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 3.

⁶⁴ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 3.

⁶⁵ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 1.

⁶⁶ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 1.

⁶⁷ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, II, 2.

da nicht Brangäne, die sie wieder zum Leben erweckt. Obwohl die verehrte Herrin letztendlich in ihren Armen stirbt, ist ihr letzter Satz eine Klage, die ihre Misere während des ganzen Stücks exakt reflektiert: „Vernimmst du die Treue nicht?“⁶⁸ fragt sie Isolde gequält und hat nach wie vor nicht begriffen, dass sie mit ihrer Herrin niemals zusammen kommen kann – leben sie doch buchstäblich in zwei verschiedenen Welten. Brangänes Existenz ist die der tragischen Fehlinterpretationen ebenso wie die des erbarmenswerten Missverstandenwerdens.

„*Schmeichelnd*“⁶⁹ und „*kosend*“⁷⁰ nähert sie sich Isolde und versichert sie ihrer berückenden Wirkung auf jeden Mann. Wie in der mittelalterlichen Dichtung hören wir, dass Isoldes Mutter, die Kluge, die Vorausschauende, sie nicht ohne Rat in die Fremde entsandt habe: Zaubetränke, Gegengifte und allerlei andere Essenzen birgt Brangäne in einer goldenen Truhe. Den Liebestrank hält sie für das hehrste Gebräu – ganz im Gegensatz zu Isolde, die den Todestrank favorisiert, was ihr großen Schrecken einjagt. Isoldes Sinnen fasst sie dennoch nicht, sondern erkundigt sich devot, wohin sie ihr folgen solle. Voll Grausen empfängt sie den Todestrank aus Isoldes Hand und fällt ihr erneut zu Füßen – dieses Mal um Erbarmen flehend: in einen Mordkomplott an Tristan will sie nicht verwickelt werden. Klagerufe der Superlative sind ihre Antwort auf Isoldes Drängen; Schaudern, Schwanken und Zögern kennzeichnet ihre weiteren Reaktionen auf die Befehle ihrer Herrin. In völliger Verzweiflung schimpft sie ihre Treue töricht und bereut, dem Paar statt eines kurzen Todes ewige Qualen bereitet zu haben. Geistesgegenwärtig zeigt sie sich, als es gilt, Isolde für den Empfang durch Marke zu schmücken. Besonders interessant ist, dass in dieser Szene Frauen präsentiert werden, die hierarchisch noch unter Brangäne stehen: sie steigen auf ihre auffordernden Gesten hin aus dem Schiffsraum herauf. Kurz darauf befiehlt sie ihnen, der Herrin zu helfen, die in Ohnmacht danieder sinkt. Während Ritter und Matrosen immer wieder ihr Vergnügen äußern, Cornwall bald zu erreichen, sind jene Frauen im wahrsten Sinn des Wortes Statistinnen, denen Wagner keine Stimme verleiht. Wer sollte sie auch hören in dieser männerdominierten Schiffswelt, in der schon den Bedürfnissen einer Königin keine Beachtung geschenkt wird, geschweige denn Chargen niedrigeren Ranges. „*Verschämt*“⁷¹ schreitet sie laut Regieanweisung Richtung Steuerbord. Nachdem sie mehrmals vergeblich an Tristan appelliert hat, ihrer Bitte nachzukommen und Isoldes ausdrücklichen Wunsch zu erfüllen, thematisiert sie schließlich in höchster Not Tristans Verhöhnung, die sie trotz der

⁶⁸ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, III, 3.

⁶⁹ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 3.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 2.

kaschierenden Bemäntelung klar als solche erkennt. Sie selbst, „die tör’ge Magd“⁷², ist mit der Wirkungslosigkeit ihrer Worte konfrontiert und zitiert ihre Herrin, in der Hoffnung, dadurch mehr Gehör und Beachtung zu finden. Kurwenal demütigt sie in deutlich weniger subtiler Weise als sein Herr, indem er auf Isoldes Status als Geschenk für den König aus den großzügigen Händen Tristans aufmerksam macht. „Entrüistet“⁷³ entfernt sich Brangäne, wobei sich Wagner ihren Abgang dennoch „zögernd“⁷⁴ wünscht. Ihrer wütenden Herrin wirft sie sich zu Füßen und verleiht ihrer Verzweiflung Ausdruck: „Weh, ach wehe! Dies zu dulden!“⁷⁵

Wie ihr männliches Pendant Kurwenal vermag die Dienerin nicht unter die Oberfläche zu schauen: dass es sich bei dem einstigen Tantris um Tristan handelt, muss ihr von Isolde erklärt werden; ebenso bleibt ihr die Erkenntnis verwehrt, dass Isolde schon seit geraumer Zeit in den Helden verliebt ist. Daher bemüht sie sich auch, ihre Herrin mit ihrem Los als Gemahlin Markes zu versöhnen. Hinzu kommt, dass Wagners Liebespaar anders als Gottfrieds ihrer Dienste als Komplizin nicht bedarf.

⁷² Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 2.

⁷³ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 2.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*, I, 3.

2.2.2.3 Der Wagner-Sopran

Bezüglich der speziellen Erfordernisse der hohen weiblichen Gesangsstimme, die Wagner mittels seiner Rollen an die Sängerin stellt, hat sich im Unterschied zum Tenorfach keine neue Bezeichnung herausgebildet oder etabliert. Im Lauf des 19. Jahrhunderts teilt sich das Sopranfach immer weiter auf: Giacomo Meyerbeers *Les Huguenots* schaffen den lyrischen Sopran; der Koloratursopran nimmt eine Sonderstellung ein. Als neues Fach entsteht der Mezzosopran.⁷⁶

Interessant ist die Frage nach der Stimmlage der Isolde und der Kundry. Ist die blonde, sonnengleiche Irin eine echte Sopran-Rolle, scheiden sich an der Partie der Weltenwandlerin die Geister: die extreme Tessitura erfordert streckenweise einen Alt, dann wieder einen Sopran. Folglich wird die Rolle entweder mit einem Sopran oder einem hohen Mezzosopran besetzt. Eine Vielzahl vom Mezzo zum Sopran gewechselte Sängerinnen interpretiert die Kundry, da deren Mittellage meist fülliger klingt, was angesichts der Tatsache, dass große Teile der Partie für eine tiefere Frauenstimme dankbarer sind, günstig ist. Die Verführerinnen der französischen Oper sind auffallend oft für Mezzosoprane komponierte Partien: Georges Bizets *Carmen* und Camille Saint-Saëns' *Dalila* gehören zu den wenigen Opern, in denen die Prima donna und Titelheldin kein Sopran ist. Im *Tannhäuser* verfährt Wagner selbst nicht anders: Elisabeth, die blonde Unschuld, wird für einen glockenhellen Sopran konzipiert; die bedrohlich-reizvolle Venus kann von einem Mezzo gesungen werden. Die verführerische Wirkung scheint mit dem meist dunkleren, samtigeren Timbre der tieferen Frauenstimmen zusammen zu hängen. Gern sind aber auch typische Nebenrollen, wie Vertraute oder Mutter der Heldin, mit einem Mezzo oder Alt besetzt. Wieland Wagner, misogynen Denken fortführend, äußert sich dahingehend, dass die ideale Brangäne schwer zu finden sei, da jede Frau die erste Geige spielen wolle, diese Partie aber eine gewisse Unterordnung erfordere. „Die Isolde ist wohl der große Traum aller dramatischen Soprane, wie auch vielleicht der anderer Sängerinnen.“⁷⁷

Nicht völlig unwichtig ist die Frage der Haarfarben – ein scheinbar triviales Thema, das aber nur von der patriarchalen Definitionsmacht pro forma abqualifiziert wird und für jede Figurenkonzeption sehr wohl von Bedeutung ist. „Lena wanted to make an departure from the usual flaxen-blonde wig of most Isoldes, and would have chosen a black one for the Irish princess [...] She wanted something more vital than the bloneness of an Elsa or an Elisabeth,

⁷⁶ Vgl. Haefliger, Ernst: *Die Kunst des Gesangs*. Mainz 2000. S. 187 ff.

⁷⁷ Nilsson, Birgit: *La Nilsson*. Frankfurt/Main 1997. S. 246.

and she had decided on a deep golden shade, with a faintly reddish cast.“⁷⁸ Wenn eine Sängerin überhaupt ein Wort mitzureden hat bei der Entscheidung über die Farbe der Perücke, wenn also das in der Regel männliche Team hinter den Kulissen – Regisseur, Bühnen- und Kostümbildner etc. – der darstellenden Frau ein gewisses Mitspracherecht zugesteht, bleiben noch immer die Konventionen und Stoffzwänge, die einen genuin eigenständigen Entschluss quasi unmöglich machen. Für die Wahl-Blondine Donatella Versace symbolisiert Blondsein ein Lebensgefühl und eine Geisteshaltung; durch die penetrante Blondheit so gut wie jeder Sopranistin in Rollen wie Elsa, Elisabeth, Senta oder Isolde wird die Stereotypisierung und Spaltung der Frauenfiguren enorm vorangetrieben. Am 25. Juli 1938 betritt eine große Blondine als Kundry die Bühne und avanciert zur Lieblingsdarstellerin der Nationalsozialisten: Germaine Lubin. Goebbels fand den *Parsifal* trotz der schönen Kundry misslungen.⁷⁹ Ein blondes Phantasma ist im Hinblick auf Stimme, Sprache und Blick auch Claude Débussys Kindfrau Mélisande, die trotz aller Hexenhaftigkeit nur Tauschobjekt der Männer ist. Zuletzt jedoch entkommt sie, nicht länger wird sie geknechtet.

Die Künstlerinnen, exponierte Objekte der Begierde, werden zu Fetischen gemacht: „Symbolisch also sind alle hübschen Frauen Prostituierte.“⁸⁰ Diese Entwicklung beginnt sich im 19. Jahrhundert deutlich auszuformen: die Oper beginnt, Persönlichkeit zu verkaufen. Die Modelle der bildenden Künste sind jetzt Ballerinas, Barfrauen und Prostituierte. In Frankreich schockiert Manet die Viktorianer, indem er die nackten Frauen seiner Gemälde dem Betrachter ins Gesicht sehen lässt, was hemmungslosem Voyeurismus abträglich ist.

Frauen, die dagegen mit Männern um berufliche Macht rivalisieren, werden gerne trivialisiert; weiblichen Stars wird eine Glorifizierung zu Teil, was auf nichts anderes hinausläuft als auf die moderne Erscheinungsform der Dichotomie Heilige – Hure. Um erfolgreich zu sein, muss eine Frau stets die ökonomischen und die erotischen Aspekte der Herrscherkultur bedienen.⁸¹ Bestes Beispiel hierfür ist die Auflösung des Vertrags mit einer übergewichtigen Sopranistin, da ihr optisches Erscheinungsbild weder der darzustellenden verführerischen jugendlichen Schönheit noch dem modernen Inszenierungskonzept des Regisseurs entspreche. Hochgejubelt wird dagegen eine mäßig talentierte, aber dem Schlankheitswahn und Sex-sells-Motto verfallene Sängerin.

Wie wirkt wohl eine Bühnenheldin wie Kundry, eine besiegte Frau, deren Leben durch einen Mann Sinn bekommt und wieder verliert auf die Zuschauerinnen? In so gut wie allen

⁷⁸ Davenport, Marcia: *Of Lena Geyer*. New York 1936. S. 346.

⁷⁹ Vgl. Hamann, Brigitte: *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*. S. 371.

⁸⁰ Lorber, Judith: *Gender-Paradoxien*. S. 166.

⁸¹ Vgl. Lorber, Judith: *Gender-Paradoxien*. S. 57.

kulturellen Darbietungen werden die Frauen zur Schau gestellt; ob im Museum, im Kino, in Büchern, Zeitschriften oder im Circus – überall begegnen uns attraktive Frauen, die von männlichen Drahtziehern in Szene gesetzt werden, um der voyeuristischen männlichen Bedürfnisstruktur entgegen zu kommen. Nicht umsonst wäre es Wagner am liebsten gewesen, seine Kundry im zweiten Aufzug völlig unbekleidet auftreten zu lassen. Zwischen der Ikonographie der Diva und der schwulen subkulturellen Kollektivphantasie bestehen ausgeprägte Verbindungen:⁸² die Sängerin entblößt ihre Innerlichkeit. Bilder der Dunkelheit, die die Diva dämonisieren, weisen darauf hin, dass diese im 19. Jahrhundert noch nicht zur eigentlich guten Gesellschaft gehört, sondern mit den Prostituierten in Zusammenhang gebracht wird. Die Stimme als Doppel der Vagina zu betrachten führt bedenklich nahe an den Abgrund, die Frau oder konkreter die Sängerin wiederum zu reduzieren,⁸³ mag aber im 19. Jahrhundert ein beliebtes Gedankenspiel gewesen sein.

Ist der stimmliche Kontrast aus der erotischen Konstellation verbannt,⁸⁴ weil Wagner zwei Knappenpartien für Frauenstimmen einrichtet? Ergeben sich daraus nicht gerade ungeahnte Möglichkeiten, in einer Vielzahl und Vielfalt, die anders nicht zu erreichen wäre? Selbstverständlich hat die Konzeption männlicher Rollen für weibliche Stimmen und damit für weibliche Darsteller auch mit der Konvention zu tun, das geringe Alter der betreffenden Figuren zu veranschaulichen. Mozarts Cherubino ist der Prototyp des jugendlichen Androgyns, dessen geschlechtliche Identität noch nicht völlig fixiert ist und die Jünglinge und Knaben der Gralsburg sind ausnahmslos für Frauenstimmen und Tenöre geschriebene Partien. Die Stimmlage als Indikator des Geschlechts sehen zu wollen ist immer riskant. Mit dem Verschwinden der Sopran- und Altkastraten mussten neue Wege gefunden werden, um alte Konzepte zu verlebendigen.

Während dem Sänger eine gewisse Darstellungsdistanz durchaus zugebilligt wird, erwartet man von der Sängerin ein völliges Aufgehen in der gerade zu verkörpernden Rolle. Martha Mödl bringt dieses Paradoxon auf den Punkt: der Mann stellt dar, die Frau *ist*. Dass dies durchaus im Sinne Wagners ist, offenbaren seine theoretischen Überlegungen: „Was bedarf ein gesunder Instinkt überhaupt großer reflektierender Umschweife? Das Temperament greift herzhafte zu und erfasst das Entscheidende. Das halte ich für wertvoller, als wenn ein hysterisch angehauchtes, geistig noch so hochstehendes weibliches Wesen, bei mangelnder Willensenergie und ohne den erforderlichen Kraftüberschuss, an die Lösung von Aufgaben herantritt, die unter allen Umständen eine gesunde, robuste Körperkonstitution

⁸² Vgl. Koestenbaum, Wayne: *Königin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren*. S. 70 ff.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Vgl. Dürhammer, Ilija/Janke, Pia (Hg.): *Richard Strauss. Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder*. S. 180.

voraussetzen.⁸⁵ Anforderungen an die Sängerin und abstraktes Frauenbild ergänzen sich zu einer misogynen Einheit, die eine gesunde, lieber nicht zu viel nachdenkende Frau als Ideal präsentiert.

Kundrys „Ich lachte“⁸⁶ gestaltet Martha Mödl als „gleißend-trauervollen Seelenschrei“⁸⁷; das Seelenleben dieser Figur interpretiert die Sängerin als schauerlich krankhaft. Die Isolde zeigt sie mit einem Schmerzensakzent, der Wagner wichtig ist. Eine andere singende Tragödin ist der Ansicht, dass Wagners Heroinnen nicht denken, sondern handeln. Daher, so folgert Anja Silja, könne man sie nur bis maximal vierzig singen – denn spätestens dann fange man an zu denken.⁸⁸ Aber darf man denn nicht reflektieren, wenn man eine impulsive, nicht zu Grübeleien neigende Figur darzustellen hat? Muss das Klischee der dummen Sängerin, zu dessen Bildung Wagner maßgeblich beiträgt, bis in alle Ewigkeit fortbestehen – aus falsch verstandener Werktreue? Wird die Chamäleon-Theorie für Schauspieler auch die singenden Bühnenkünstler verfolgen bis ans Ende ihrer Tage?

An und für sich befindet sich die Sängerin in einer unmöglichen Situation: sie soll eine von einem Mann konzipierte Frauenfigur verkörpern, die ihr ein in der Regel männlicher Regisseur erklärt. Birgit Nilsson erzählt von der Arbeit mit Wieland Wagner, der ihre Entwicklung als Isolde von einer zu Beginn des Werks hasserfüllten Frau zu einer mehrdimensionalen Gestaltung befördert habe. Mittels Stimme, Mimik und Bewegungen brachte die Sängerin, die die Rolle zuvor bereits 87 Mal gesungen hatte, eine neue Wildheit in aufwühlenden Momenten, aber auch ein grandioses Sehnen in den Dialogen zum Ausdruck, was ihr die Klassifizierung als liebende Isolde eintrug – so wie Martha Mödl die tragische, schicksalsbeladene, oder Astrid Varnay die rachelüsterne Isolde war.⁸⁹ Die Akzente liegen abhängig von der Darstellerin und ihrem Regisseur jeweils anders; wobei der Kritiker als weitere männliche Machtinstanz hinzukommt, der je nach fundierter Urteilskraft und persönlicher Sympathie Darstellungen ein weiteres Mal umdeuten kann.

Milka Ternina, eine grandiose Kundry, sang diese 1899 unter Zuhilfenahme ihrer Belcanto-Technik, was ganz Wagners Forderung Rechnung trägt, den Gesangswohllaut der italienischen Schule nicht zu opfern. Nur wer Mozart bewältigt, kann laut Lilli Lehmann Wagner singen und umgekehrt. Die Kundry der Uraufführung, Amalie Materna, verwirklichte Wagners Vorstellungen einer Symbiose von italienischer Gesangskultur und dramatischem Sprechgesang. Die Angst vor den tiefen Tönen nahm ihr der Komponist mit der Aussage, dass

⁸⁵ Wagner, Richard: *Dichtungen und Schriften*.

⁸⁶ Wagner, Richard: *Parsifal*, II.

⁸⁷ Brug, Manuel: *Die neuen Stimmen*. Berlin 2003. S. 20.

⁸⁸ Vgl. Brug, Manuel: *Die neuen Stimmen*. S. 23.

⁸⁹ Vgl. Nilsson, Birgit: *La Nilsson*. S. 246.

mit dem Gemüte alles machbar sei.⁹⁰ Gesang, Persönlichkeit und Darstellung sollen idealiter eine Einheit bilden.

⁹⁰ Vgl. Brand-Seltei, Erna: *Belcanto*. S. 433.

2.2.2.4 Wagners Frauenbild

Das neunzehnte Jahrhundert ist auch das Jahrhundert eines Marquis de Sade, der als grausamer Pornograph Furore macht. Anders als im vorhergehenden Jahrhundert bleiben die eros-infizierten Damen nun immer öfter auf der Strecke, was nicht zuletzt aus der ebenfalls modifizierten Männerrolle resultiert: in den Texten des 19. Jahrhunderts verschwindet die zuvor so beliebte Figur des Don Giovanni allmählich zu Gunsten der des Blaubarts¹; der spontane, improvisierende Verführer wird abgelöst durch den wissenschaftlich versierten, rational kalkulierenden Beherrscher der Frauen, der frappant an Wagners Klingsor erinnert. Tritt Don Juan noch auf, so ist der Libertin erlösungsbedürftig wie der delirierende Amfortas; der Akzent liegt auf seinem Leiden, sei dies nun Irrsinn, Tod oder Suizid. In E.T.A. Hoffmanns Erzählung wird der Überfall auf die Frau nobilitiert; wie kaum ein anderer Text dieser Zeit enthüllt er Defizite und Sehnsüchte einer ganzen Epoche.

Wird im *Tristan* qua Sublimationserotik bisweilen der Anschein einer prekären Gleichwertigkeit der Geschlechter erweckt, tragen fehlgeleiteter Titanismus und Omnipotenzwahn im *Parsifal* verheerende Früchte: im Bemühen um die männliche Vorherrschaft müssen die weiblichen Figuren ihr Leben lassen. So wird Kundry liquidiert und stirbt stellvertretend für alle bedrohlichen Frauen. Die Männer auf ihren Burgen, diesen Bastionen patriarchalen Denkens, werden gerettet durch die vor allem ab der Romantik gehäuft in Erscheinung tretenden Frauen, deren innigstes Bestreben auf die Erlösung des Mannes gerichtet ist.²

Wagner wählt Wolframs Geschichte als Einkleidung seiner Diagnose der Sexualitätsverdrängung, die im 19. Jahrhundert bekanntlich in hohem Maße praktiziert wird. Die Tabuisierung bestimmter Bereiche, die Grenzüberschreitung und deren zum Teil fatale Folgen stehen für das bürgerliche Dilemma seit der Aufklärung. Wagners Beschwörung und Bann der so faszinierenden wie letalen Sexualität, seine miraculöse Rettung des Gralskönigs sind insofern prototypisch für diese Epoche.

Die Musik ist für Wagner stets weiblich, was Assoziationen an die Frau als Urbild der Welt weckt. Als Gebärende braucht sie aber zuerst einmal die zeugende Kraft – das Wort, von Wagner selbst gesprochen. Moderne Hypothesen interpretieren das Dilemma dahingehend, dass Wagner nur der autoerotische Akt bleibt, da sich kein adäquater Dichter als geistig

¹ Vgl. Wertheimer, Jürgen: *Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur*. München 1999. S. 90.

² Ebd. S. 117. Auch die weiblichen Figuren des Don-Juan-Mythos, im 18. Jahrhundert noch äußerst facettenreich, nehmen im 19. einseitige Züge an: die nur noch liebende Frau steht einem sich entfaltenden Mann gegenüber. Dieser Befund trifft auch auf Wagners Werke zu: sowohl im *Tristan* als auch im *Parsifal* liegt dem Titelhelden eine Dame in Anbetung zu Füßen.

homosexueller Partner finden lässt; ein Glück, das Richard Strauss und vielen anderen bedeutenden Komponisten durchaus zu Teil wurde. Man könnte Wagner eine ambivalente Haltung zur Homosexualität unterstellen, die zwischen Anziehung und Ablehnung schwankt.

Nietzsche spricht von Wagners Musik als einem Opiat, das er als degeneriert betrachtet.

Die dramatischen Sängerdarsteller aus der Garcia-Schule, wie sie von Pauline Viardot, née Garcia, ausgebildet wurden, fanden zwar Wagners Beifall, menschlich jedoch blieben sich die beiden Persönlichkeiten fremd – womöglich verstand der Patriarch in Wagner nicht so ganz, wie Louis Viardot sein Leben der Gemahlin widmen konnte, wo er selbst doch umgekehrte Verhältnisse gewohnt war. Daher dachte er auch nicht an Cosima als Fortführende seiner Mission; gegen alle Anfeindungen und negative Voraussagen – schließlich war sie keine Künstlerin, und was noch schwerer wog: sie war eine Frau – gelang es ihr dennoch, aus einem gefährdeten Unternehmen in zwanzig Jahren ein florierendes zu machen.

Misogynie als hervorstechendstes Merkmal, das Wagners Weiblichkeitskonzept aufzuweisen hat, wurde bereits mehrfach am Text belegt. Anders als bei den zwei Dichtern des Mittelalters stehen uns hinsichtlich der theoretischen Prämissen zahlreiche schriftliche Zeugnisse des Komponisten zur Verfügung, die wertvolle Informationen zur Erhellung ansonsten diffus oder missverständlich wirkender Passagen innerhalb der Dichtungen bereit stellen.

Wie weit theoretische Reflexionen und gelebte Praxis auseinanderklaffen können, zeigt nicht nur der Kontrast zwischen schriftlich geäußerten Ansichten und persönlichem Verhalten. Die Pointe der amüsanten Kurzgeschichte E.W. Heines besteht darin, dass Wagner am Widerspruch seiner Frau starb.³ Die Feder entglitt ihm bekanntlich, als er gerade an dem Aufsatz *Über das Weibliche im Menschen* arbeitete; der letzte unvollendete Satz lautet: „gleichwohl geht der Prozeß der Emanzipation des Weibes nur unter ekstatischen Zuckungen vor sich: Liebe – Tragik“. Der mächtige Gattungsinstinkt walte im Weib mit voller Naturkraft. In der Liebestreue finde der Mann eine Möglichkeit, sich über die Natur zu erheben; außerdem könne der Polygame kein bedeutendes Individuum zeugen.⁴ Diese beiden Gründe allein sollten doch alle Mühen wert sein, so liest man zwischen den Zeilen, da dadurch auch die Beherrschung der Frau, die sich nun einmal weniger in der Hand habe, gewährleistet werden kann. Die Figur der Kundry veranschaulicht glänzend seine Gedankengänge. Kein Wunder, dass sich Otto Weininger durch den *Parsifal* in seinem

³ Vgl. Heine, E.W.: *Wie starb Wagner?*

⁴ Vgl. Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*.

jüdischen Selbsthass und wütendem Antifeminismus bestätigt sieht. Im Kunstwerk nimmt die geschlechtliche Askese zur Gewährleistung sittlicher Reinheit den Platz ein, der in der theoretischen Abhandlung der Eheliebe eingeräumt wird. Wagner imaginiert sich als erlösender Reiner, obwohl er mit dem siechend schwachen König als zweiter in seiner Brust wohnender Seele deutlich sympathisiert.

Im 19. Jahrhundert beginnen sich dank feministischer Agitation langsam die Universitäten den Frauen zu öffnen; dennoch erfährt ein Theoretiker wie John Stuart Mill, der in seinen Schriften für die tatsächliche Gleichberechtigung eintritt, in erster Linie negative Reaktionen. Er weist, de Beauvoir voraus denkend, darauf hin, dass die Frau dazu erzogen wird, sich unselbständig und irrational zu verhalten. Das Gegenstück zu seinem Werk *The Subjection of Women* ist John Ruskins *Of Queen's Gardens*, der die Frau als Gewissen des Mannes interpretiert und den Unterschied der Geschlechter herausstellt. Die landläufige Überzeugung sieht die Frau als "intrinsically anarchic or disordered."⁵ Ruskin folgt Thomas Carlyle, mit dessen Thesen sich Wagner während der Arbeit am *Parsifal* vertraut macht. Sein Wettern gegen den Materialismus geht also entgegen manch berechtigter Annahme nicht mit einer *gender*-theoretisch aufgeschlossenen Einstellung einher. Engels wiederum ist wie so viele Viktorianer der Ansicht, die Sexualität sei für die Frau eine mehr oder minder lästige Bürde; erkennt aber, dass ihrer Unterdrückung andere Machtsysteme folgen. Seine radikal anmutende Lösung, die Familie abzuschaffen, von der er sich auch ein Verschwinden der Prostitution verspricht, klingt gerade zu seiner Zeit häretisch.⁶

Fürchtet Wagner wie so mancher seiner Zeitgenossen in dieser Ära des naturwissenschaftlichen Fortschritts Gott zu verlieren? Die unter anderem durch die technischen Errungenschaften vorangetriebene Entfremdung von der Natur erzeugt im männlichen Individuum des 19. Jahrhunderts Angst vor deren Einwirkungen - und vor denen der Frau, die biologisch an die Herkunft erinnert. Soll politische Macht gerechtfertigt werden, muss der Bezugspunkt sicher und unverrückbar scheinen, außerhalb der menschlichen Konstrukte, als Teil einer natürlichen oder göttlichen Ordnung. Religion, Gesetz und Medizin weben ein Netz der moralischen Bewertung und des stigmatisierenden Urteils, das die Revolution der Frauen von vornherein unterbinden soll. So lässt sich ab 1780 eine verstärkte Entwicklung weiblicher Sonderanthropologie beobachten; im 19. Jahrhundert bildet sich eine anatomisch-medizinische Terminologie des Uterus aus. Um 1800 ist das Muster der Kleinfamilie festgeschrieben, die Geschlechterrollen essentialisiert. Hundert Jahre später lässt sich bereits die moderne Pathographierung der Frau erkennen; der Diskurs über Männlichkeit

⁵ Gatens, Moira: *Imaginary Bodies. Ethics, Power and Corporeality*. London 1996. S. 50.

⁶ Vgl. Millett, Kate: *Sexual Politics*. S. 148 ff.

und Weiblichkeit wird psychoanalytisch fundiert. Der Geschlechterkampf vertieft sich und bringt eine Stereotypisierung des Frauenbilds mit sich.⁷ 1872 feiert Theodor Bischoff das geringere Durchschnittsgewicht des weiblichen Gehirns als Nachweis für eine der männlichen unterlegene Denkkapazität. "When sexuality was discussed by psychiatrists in their systems of insanity, it was only in terms of erotomania, nymphomania and satyriasis."⁸, wobei gerade der erste Aspekt primär Frauen angedichtet wurde. "The discourse of the sciences of man constructs the object as female and the female as object."⁹ Unabdinglich ist es, die Misogynie des Tondichters und Mannes Richard Wagner in diesem nur kurz anskizzierten Kontext zu sehen, da ihn sonst ein verheerendes Verdikt treffen müsste. Feministische Bewegungen jeder Ära sind dazu prädestiniert, in um ihre Macht fürchtenden Männern Angst und Ablehnung hervorzurufen; Abwehrkonzepte erscheinen ihnen daher in der außerliterarischen Realität ebenso nötig wie in ihren Kunstwerken.

Nach preußischem Vereinsrecht ist es Frauen verboten, sich politisch zu organisieren; dennoch gründet Pauline Staegemann 1873 die erste sozialdemokratische Frauenorganisation, den Berliner Arbeiterfrauen- und Mädchenverein. Zu Zeiten wirtschaftlicher Depression waren die Arbeitnehmerinnen gezwungen, in ungesicherteren Positionen für niedrigere Löhne als die der männlichen Kollegen zu schuften. Im Interesse der Betriebsleiter ist es, Autonomie anzustreben und weibliche Elemente zu eliminieren. Das Bürgertum kontrolliert größtenteils das ökonomische und kulturelle Kapital. Wirtschafts- und Bildungsbürger stehen dabei oftmals in Kontakt. Neben der Arbeiterklasse und der Bourgeoisie existieren diverse Zwischenklassen: der selbständige alte Mittelstand, die Bauern, das nicht-industrielle Bürgertum. Die Geschlechterdifferenz ist im Bürgertum am weitesten ausgeprägt. Zu Beginn des Jahrhunderts spricht Adam Heinrich Müller von der Spaltung in Geschlechtscharaktere, wobei das pflanzenartige weibliche Element dem Adel entspreche, das männliche dem Bürgerstand. Der Frau in der Ehe kommen neben dem Gebären und Aufziehen der Kinder vor allem repräsentative Aufgaben zu: gesellschaftliche und verwandtschaftliche Beziehungen sollen gepflegt, das Vermögen und Ansehen des Gatten verkörpert und die Macht von Geist und Sitte kultiviert werden. Eine belesene, musikalisch und künstlerisch versierte elegante Dame entspricht dem Bildungskonzept der aristokratischen Salons des 18. Jahrhunderts: sie steht mithin für ein fremdes, unbürgerliches Prinzip. Andererseits werden die Mädchen dressiert, sich als abhängige, kindgleiche Wesen darzustellen. Öffentliche Tätigkeit wird

⁷ Vgl. Schöbler, Franziska: *Gender Studies in der Literaturwissenschaft*. S. 177.

⁸ Hekma, Gert: "A Female Soul in a Male Body": *Sexual Inversion as Gender Inversion in Nineteenth-Century Sexology*. S. 215. In: Herdt, Gilbert (Hg.): *Third Sex, Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*. New York 1994. S. 213 – 240.

⁹ De Lauretis, Teresa: *Technologies of gender*. Bloomington, Indianapolis, 1987. S. 45.

lediglich im Rahmen karitativer Aktionen toleriert. Diese stellen eine Gelegenheit dar, mit Frauen der unbürgerlichen Schichten in Kontakt zu kommen. Der bürgerlichen Frau fehlt die Klassenverbundenheit des Mannes, da ihr die Chance auf persönliche Leistung und Verdienst nicht gegeben wird. Daher „konnten sie keine analoge soziale Identität ausbilden.“¹⁰

Das arbeitsame Leben des Mannes bietet neben der Erwerbstätigkeit noch zahlreiche Clubs, Vereine und andere Amusements. Dennoch erscheint vielen das Leben einseitig, was zur Projektion des Vermissten auf die Frau führen kann. Ihre Schönheit, interpretiert als Geschenk der Natur und als Ausdruck des Aristokratischen, entrückt sie scheinbar in eine höhere Sphäre; man begegne ihr in scheuer Verehrung und Bewunderung. Jung und schön wünscht sich auch Wagner die Darstellerinnen der Blumenmädchen. Ältere Herren, die um die Hand junger Schönheiten anhalten, sind der Regelfall; eine unattraktive Frau hat wenig Chancen auf dem Heiratsmarkt und wird rasch als alte Jungfer gebrandmarkt – eines der degradierendsten und beleidigendsten Epitheta, die je vom Patriarchat zur Demütigung der Frau ersonnen wurden.

Wagner denkt zwar insgeheim bereits in Strukturen, die die Betrachtung der Sünde als das Einzige, wofür zu leben sich lohnt, erlauben, versucht aber noch, gegen diese Tendenz in sich selbst anzukämpfen. Oscar Wilde wird sie wenige Jahre später provokativ äußern. Die grandiose Freiheit und das hemmungslose Schwelgen in Genüssen scheint jedoch bis in unsere Zeit den Männern viel bereitwilliger zugestanden zu werden und auch Wagner wünscht sich au fond lediglich die Befreiung des Mannes von allen Zwängen – die Frau möge wie Kundry seine Dienerin sein in Ewigkeit und schweigen.

¹⁰ Frevert, Ute: *Mann und Weib und Weib und Mann*. München 1995. S. 155.

2.2.3 Vergleich

Die banalste aber dennoch bedeutungsvolle Beobachtung ist zugleich die deutlichste Gemeinsamkeit, die sämtliche wichtige Frauenfiguren der vier Werke aufweisen: Kundry und Isolde sowie Îsôt und Herzeloide sterben aus Liebe, sterben wegen eines Mannes. All diese Frauenfiguren erinnern partiell an Maria, jene Mittlerin zwischen Gott und den Sündern. Im Mittelalter ist die Figur der Maria bisweilen mit der *vrouwe* des Minnesangs austauschbar. Nicht erst seit Paul Hindemiths *Sancta Susanna* wissen wir, dass die himmlische Liebe auch erotisch gefärbt sein kann. Das Pendant zum Marienkult ist der Hexenwahn - beiden huldigt Wagner im Rahmen seines *Parsifal*: Wagners Darstellung der Kundry im zweiten Aufzug als verführerische Frau, die aus diesem Grund als Werkzeug des Teufels präsentiert wird, steht in einer jahrhundertealten Tradition. Im dritten Aufzug erscheint die verdammenswerte, naturmächtige Hexe zur entsexualisierten Dienerin gewandelt.

Der Sexualpessimismus der katholischen Kirche beeinflusst Gottfried und Wolfram ebenso wie Richard Wagner. Der Genesis I mit ihrer Betonung der Gleichrangigkeit von Mann und Frau wird schon im Mittelalter kaum Beachtung zu Teil; aufgebauscht wird hingegen die Bedeutung der Passagen, in denen die Frau als Gehilfin Adams präsentiert wird, die ihn verführt und um das paradiesische Glück bringt. Ebenso verfährt man hinsichtlich der Äußerungen des Paulus: im Brief an die Korinther wird der Mann als Haupt der Frau ausgewiesen; dass der Apostel die weibliche Prophetengabe erwähnt, kehrt man lieber unter den Tisch. Darüber hinaus wird Ambrosius zitiert, der von der Labilität der Frau und ihrer Glaubensschwäche spricht oder Thomas von Aquin, der die Frau ebenfalls als minderwertiges Wesen einstuft.

Durch die nicht nur für Märchen so typische ins Mythische zurückreichende Präsentation Isoldes als blonde Frau und die Konzeption ihres Gesangsparts als Sopranrolle entscheidet sich Wagner für eine an und für sich klassische Heroine, wie sie hinsichtlich der genannten Aspekte nicht konventioneller sein könnte: man denke nur an Verdis schier unerträglich blonde Desdemona, die ebenso jenes Klischee bedient, das jede Interpretin in tiefe Krisen stürzen muss. Wie lässt sich einem realitätsfernen männlichen Phantasma als Bühnenfigur Leben einhauchen? Empfiehlt es sich, im Sinne des Erschaffers die oft zum Verzweifeln wenigen erfreulichen Facetten der Gestalt ans Licht zu bringen oder in kritischerer Haltung die Misogynie der konstruierten Figur aufzudecken?

Die Charakterisierung der Isolde allein würde ausreichen, Wagners Beteiligung an der Verfestigung klischeeüberfrachteter Weiblichkeitsbilder deutlich zu erkennen; doch da ist

noch jene fatale Zeichnung einer anderen Heldin am Ende seines Schaffens, die auf den ersten Blick als Kontrastfigur zu Isolde erscheint: an der verfemten Kundry ist alles dunkel, Haut und Haar, sogar die Stimme.

So leistet der Tondichter des 19. Jahrhunderts einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Stereotypisierung weiblicher Rollen, die im Prinzip auf zwei Extreme reduziert werden. Dass es sich bei diesem heute mehr denn je brisanten Phänomen um das Produkt einer Entwicklung über Jahrhunderte handelt, macht den Kampf gegen die Fetischisierung dringlicher und komplizierter zugleich.

Die Inspiration zur Darstellung der Selbstaufgabe seiner Heldin zu Gunsten des geliebten Mannes mag Wagner Gottfried verdanken. So wird zwar eine Unterrichtung durch Tristan nie erwähnt, aber das Machtgefälle bleibt bestehen: stets blickt Isolde zu ihm auf; die Rebellin wandelt sich in die grandiose Liebende, die jegliches Interesse an der Welt verloren hat, da sie in dieser Liebe völlig aufgeht. Weibliche Erfüllung, so suggeriert Wagner, lässt sich allein in der Hingabe an den Mann finden. Am pornografisierten Blick stört sich Isolde jedoch noch im zweiten Aufzug, wodurch Wagner seine Heroine mit einem an und für sich bemerkenswerten Reflexionsbewusstsein ausstattet.

Wie Kundry kultiviert Isolde eine Erotik des Todes. Wie sie erfährt die Irin eine Domestikation: verschwimmen in Kundrys Vorstellungswelt die Grenzen zwischen Christus und Parsifal, so wird für Isolde Tristan zu ihrem Gott, der fortan sämtliche Perspektiven für sie vorgibt. Am Ende vermag sie wie Kundry nicht mehr zu sprechen; aber auch weinen kann sie nicht und so singt ihre Seele, als letzte verbliebene Ausdrucksmöglichkeit. Schon direkt nach dem Vorspiel wird Isolde im Seemannslied doppelt stigmatisiert: zum einen wird sie als unzufriedene Jungfrau gebrandmarkt, zum anderen als bedrohliche Rebellin. Auch Tristans Blick fetischisiert Isolde und selbst im zweiten Aufzug, als jegliches Missverständnis ausgeräumt scheint, demonstriert der Titelheld die Souveränität des Virilen. In der Schlusszene wird Isolde dann metaphorisch zur Beute degradiert. Das erste Mal darf der tenorale Übermensch nun seinerseits zu der Frau aufblicken – um unmittelbar danach sein Leben auszuhauchen.

Die Reduktion Brangaenes von der gerissenen, selbst bewussten Frau zur dienenden *Seconda donna* verwundert kaum; beraubt Wagner doch auch Isoldes Mutter ihrer Macht. Blanscheflûr, von Gottfried bemerkenswert realistisch in aller Not porträtiert, interessiert weniger als Herzloyde, die sich dank Wolframs misogynen Vorgaben gleich viel leichter in ihrer Rolle als Mutter darstellen lässt.

Obwohl Wagner bisweilen in seinen theoretischen Schriften durchaus den Wunsch nach der Gleichstellung der Geschlechter artikuliert, nimmt er die relative Gleichwertigkeit Tristans und Isolde später zurück um sich in der dichotomischen Darstellung der Figur der Kundry an Misogynie selbst zu übertreffen. Liegt eine mögliche Erklärung hierfür in der konkreten werdenden Bedrohung des Patriarchats durch erste feministische Aktivitäten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts?

Erweisen sich die Blumenmädchen im *Parsifal* als Figuren ohne Profil und Kontur, auf die klassische misogyne Klischees appliziert werden, so rechnet Wagner, beeinflusst von Schopenhauers Frauenhass, mittels seiner *Femme fatale* Kundry mit sämtlichen Frauen ab: für ihre Hybris, für ihre Sinnlichkeit und vor allem für ihr subversives Lachen wird sie bestraft und während aller drei Aufzüge und darüber hinaus von Vertretern des Patriarchats verflucht, instrumentalisiert und unterjocht.

Kundrys Verderben bringende Schönheit ist für alle Herren nur Fluch und Falle. Schopenhauer zu Folge ist im weiblichen Dasein das Sexualverhältnis die Hauptsache, wohingegen selbiges für Männer von marginaler, idealiter von gar keiner Bedeutung sei. „Es ist immer etwas Wahnsinn in der Liebe. Es ist aber immer auch etwas Vernunft im Wahnsinn.“ Was Nietzsches Zarathustra hier äußert, trifft auch auf Wagners Konzeption der Kundry-Figur zu. Dieser Wahnsinn ließe sich ebenso mit Schopenhauer erklären, der dessen Ursache primär in den Auswirkungen des Geschlechtstribs sieht. Am häufigsten litten Schauspieler an einer Verwirrung des Geistes, was durch den Zwang bedingt sei, allabendlich sich selbst zu vergessen, um in widersprüchliche Rollen zu schlüpfen. Nichts anderes erlebt Kundry, die unter der Regie mehrerer Männer verschiedenste Erscheinungsformen anzunehmen hat. Durch ihr subversives Lachen fordert Kundry den Phallozentrismus heraus, weswegen sie im dritten Akt endgültig zum Schweigen gebracht wird und zu Füßen eines Mannes schließlich auch stirbt. Gerade dieses Lachen hat denn auch – vor allem in der älteren Forschung, beispielsweise bei Hermann Güntert – die vernichtendsten Bezeichnungen evoziert. So spricht der eben Erwähnte von Kundrys „höllischem Dirnenlachen.“

Als Wunsch- und Angstbild gleichermaßen steht die *Femme fatale* für die uneingestanden Gelüste ihrer Schöpfer und lässt sich als Figur nur schwer fassen. Auch Nietzsche zöge den bloßen Träumen eines *brünstigen Weibs* die Hand eines Mörders vor. Sklave oder Tyrann könne die Frau sein und nichts dazwischen – genau dies wird durch die Figur der Kundry exemplifiziert. In der Reduktion der weiblichen Macht auf ihre hinreißende äußere Erscheinung die noch dazu im Dienste eines Mannes steht, manifestiert sich der Objektcharakter dieser Frauengestalt. Subtil wird Kundry nicht nur durch **ein** Geschlecht

diffamiert: indem Wagner zwei Knappen als Hosenrollen konzipiert, eröffnet er sich die Möglichkeit, die weibliche Hauptfigur durch die Stimmen anderer Frauen zu kritisieren.

Ein vergleichbares Schicksal wird Wolframs schillernder Orgelüze zu Teil, in der sich Erotik und Macht vereinen. Sie beansprucht die Position eines Subjekts mit aller Entschiedenheit und bewirkt letztendlich auch in Gâwân eine Änderung. Wolfram zeigt sie allerdings doch noch zu dessen Füßen.

Das Bewusstsein davon, dass schwarze Haut - gerade auf weiße Männer – auch abstoßend wirken kann, manifestiert sich in Wolframs Dichtung ausschließlich an den weiblichen Figuren. Belacâne, die aufgrund ihrer Jugend attraktive Schwarze, erweist sich als erste einer langen Reihe von Frauen, die sich einer selbstlosen Liebe hingeben und dies letztendlich mit ihrem Leben bezahlen, was Wolfram mitfühlend schildert. Das lässt sich von der Darstellung der heidnischen Ekubâ nicht behaupten, die zwar als enorm unabhängige Frau beschrieben, der aber keine der Lobpreisungen des Erzählers zu Teil wird wie er sie für weibliche Figuren verwendet, die seinem Schema der devoten Liebenden entsprechen.

Einen besonders ausgeprägten Objektcharakter verleiht Wolfram Jeschûte, die nicht nur von ihrem Ehemann brutal behandelt, sondern auch vom Erzähler mit voyeuristischen Schilderungen und Scherzen belegt wird. Jeschûte hat die Perspektive ihres Unterdrückers internalisiert. Das Schweigen, welches sowohl sie als auch Lîâze auszeichnen soll, lässt sich subversiv gelesen auch als Ausdruck tiefer innerer Störung auffassen, die aus der unablässigen Bemühung resultiert, sich möglichst perfekt an die von den Männern bereitgestellten Verhaltensnormen anzupassen.

Eine Rebellin begegnet den Rezipienten in der Figur der Cundrîe, deren größtes Verdienst es ist, die Position abzulehnen, die der Artushof den Frauen zuweist: Nach dem Kniefall springt sie so schnell es geht wieder auf, entledigt sich ebenso rasch des Demutssymbols des Schleiers und weigert sich, länger in dieser Gesellschaft zu verweilen.

Resümierend lässt sich konstatieren, dass bedeutende Beiträge zur Klischeebildung und Fetischisierung bereits von Wolfram geleistet werden. Obwohl sich seine Figurenkonzeption generell durch einen hohen Misogynitätsfaktor auszeichnet, muss ihm dennoch das Verdienst zugestanden werden, unkonventionellere weibliche Verhaltensweisen zumindest imaginierbar gemacht zu haben.

Die Zahl der von ihm vorgestellten Frauenfiguren deckt zwar ein breites Spektrum ab, aber die generelle Tendenz, die die gesamte Dichtung hinsichtlich der präsentierten Weiblichkeitsentwürfe durchzieht, in erster Linie hübsche und devote Frauen zu glorifizieren, lässt sich nicht leugnen.

Gerne wird in der Forschung hervorgehoben, dass Gottfried Îsôt als makellose Frau präsentiert, der aufgrund ihres lauterer Motivs, der allem anderen jegliche Bedeutung raubenden Liebe zu Tristan, nicht das Geringste anzulasten ist. Ebenso werden ihre Stärke und Entschlossenheit betont. Beides ist m.E. nicht ganz zutreffend, da Isolde die Auftragsmörderin durchaus negativ gezeichnet wird – im Gegensatz zur Liebenden, die all ihr Sinnen und Trachten auf einen Mann fokussiert, demgegenüber sie sich sehr wohl verletzlich zeigt. Auch die im Vergleich zu Wolfram „modernere“ Konzeption „weiblichen“ Verhaltens auf Exkursebene beinhaltet nach wie vor die Ausrichtung auf den Mann. Die Verstrickung in patriarchale Denkmuster erstreckt sich bis in die Forschung hinein. (Vgl. 2.2.1.2).

Neben der Rolle der schönen Dienenden wird der Frau noch eine weitere Betätigungsmöglichkeit eingeräumt: Schwangerschaft heißt des Rätsels Lösung, was bekanntlich von Nietzsches Zarathustra in unvergessliche Worte gekleidet wurde.

So ist es auch wenig verwunderlich, dass die Figur der Herzeloyde über die Jahrhunderte keiner nennenswerten Mutation unterliegt: sowohl Wolfram als auch Wagner schätzen zur Sicherung legitimer Nachkommenschaft Mütter, die sich durch *triuwe* und *diemüete* auszeichnen. Da es sich bei Herzeloydes Kind um einen Sohn handelt, dient sie dem Patriarchat nicht nur durch ihre Hingabe an die Mutterrolle, sondern aufgrund ihrer missverständlichen Lehren auch der Perpetuierung des von ihr selbst als zerstörerisch erlebten Systems.

Der patriarchale und der theologische Diskurs stützen einander bezüglich der Knechtung alles Weiblichen in einer Art und Weise, die für reale wie für fiktive Frauen nur fatale Konsequenzen zeitigen kann.

3. Die unendliche Melodie der Misogynie

„O rendetemi la speme o lasciate mi morir!“¹ Dieser verzweifelte Ausruf Elviras könnte auch aus dem Munde Blanscheflûrs oder Herzeloydes stammen, diesen gramgebeugten Damen, denen das Wertvollste geraubt wurde: der geliebte Mann. Daran anschließend lässt sich die Frage stellen, ob die Idee der Liebe als ein zwischen Held und Frau vermittelndes Konzept fungiert. Zwar mag es in der Tat den Anschein haben, dass dem so sei, bei näherem Hinsehen jedoch manifestiert sich eine nicht zu leugnende Instrumentalisierung der Frau. Aristoteles' misogyne Zeugungstheorie spricht für die Historizität der diffamierenden Beurteilung der Frau. Schenkt man Thomas Laqueur Glauben, werden die Geschlechter im Mittelalter als Extreme auf einer Skala gesehen; dennoch bewegt sich das gesamte Denken in Dichotomien. In der Neuzeit werden zunehmend die biologischen Argumente hervorgehoben, da Gott nicht mehr im selben Maße letztbegründende Instanz ist.

Stilisiert die Lyrik des Minnesangs die unerreichbare, ideale Frau, so wird im Artusroman mit einer Ehe- und Gesellschaftsutopie experimentiert, die sich vom kirchlich-feudalen Diskurs dieser Zeit fundamental unterscheidet. Gottfrieds erotisches Konzept gleicht in vielerlei Hinsicht der christlichen Interpretation der platonischen Tradition, wonach das Ziel in der Unio mit Gott in der Liebe besteht.² Inwiefern unterscheidet sich Gottfrieds von Wagners Liebeskonzeption? Die beginnende erneute Positivierung der leidenschaftlichen Liebe im 18. Jahrhundert³, die offenere Thematisierung der Sexualität und die Vollendung des Gedankens, dass die Liebe die Idealführung und Systematisierung des Geschlechtstribs sei, würden im 19. Jahrhundert⁴ eine romantische Version erwarten lassen. Tatsächlich liebt Isolde ihren Tristan, dieser aber liebt in erster Linie den Zustand der Nachtgeweihtheit, den er Isolde verdankt. Die Ausklammerung der im mittelalterlichen Werk doch eminent wichtigen Sexualität ist vor allem durch Wagners Schopenhauer-Rezeption bedingt.

Stellt man die Äußerungen der mittelalterlichen Dichter auf Metaebene einander gegenüber, fällt Gottfrieds weniger misogyne Haltung sofort auf. Deutlicher als Wolfram sympathisiert er mit weiblichen Figuren, die bemüht sind, ihr Dasein selbst zu gestalten, statt sich an die normativen patriarchalen Vorgaben zu halten. Wolfram führt uns am Beispiel kampfeslustiger Damen beziehungsweise männlicher Phantasien die Sozialisationsinstanzen vor, die im Idealfall aus weiblichen Kindern devote Frauen formen. Wehrhafte Frauen,

¹ Bellini, Vincenzo: *I Puritani*. Paris 1835. II.

² Vgl. Haug, Walter: *Der Tristanroman im Horizont der erotischen Diskurse des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Freiburg 2000. S. 1 – 21.

³ Ebd., S. 26.

⁴ Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion*. S. 53.

womöglich auch noch in kriegischer Rüstung, wirken für ihn respektive seine Helden ebenso Furcht einflößend wie Lust erregend. Überrascht und beschämt angesichts dieser Gefühle, die den Mann in einen unentrinnbaren, die Kontrolle raubenden Strudel hinabziehen könnten, wird auf die Entmachtung der das patriarchale Weltbild auf den Kopf stellenden Frauen gesonnen.⁵ Wolfram kann allerdings zugute gehalten werden, dass er unkonventionellere weibliche Lebensentwürfe zumindest imaginierbar macht.

Auch Gottfrieds Isolde findet ihre Erfüllung in der Liebe zu einem Mann, aber eine so glasklar untergeordnete Position wie die meisten der von Wolfram dargestellten Ehefrauen wird ihr nicht zugemutet. Vielmehr ist die Rolle der Submissiven eine der Masken, die Gottfried seine raffinierte Heroine vor ihr Gesicht halten lässt, um ihren „rollenkonservativen“ Gemahl einzulullen. Dass selbiger nicht zu den Waffen greift, um Land und Leute zu verteidigen, wird ihm von Wagner nicht mehr angekreidet, wofür auch die Eliminierung der Gandîn-Episode spricht, die der Tondichter wohl nicht nur aus reinem Ökonomiedenken streicht. Der persönliche Kampfeinsatz ist im 19. Jahrhundert von marginaler Bedeutung, weswegen sich auch die Titelhelden weniger mit dem Schwert bewähren, als vielmehr von Wagner als solche klassifizierte innere Werte und nicht-militärisches Können unter Beweis stellen müssen. Insofern entspricht Gottfrieds Präsentation seines Tristan, dessen taktisch-diplomatische und künstlerische Fähigkeiten akzentuiert werden, bereits eher „modernerer“ Vorstellungen als die Wertschätzung kämpferischer Aktionen, die Wolfram seinen Figuren entgegenbringt. Wagners Parsifal und Tristan erweisen sich nicht zuletzt dank Schopenhauers Einfluss als philosophische Helden⁶, die über das Reflexionsbewusstsein des 19. Jahrhunderts verfügen. Wagners Publikum erlebt die Wandlung der Titelhelden von oberflächlichen jungen Männern zu wahrhaft Sehenden, denen Äußerlichkeiten nichts mehr bedeuten. Dadurch hebt sich Tristan von König Marke ab, der das Erkenntnisniveau seines Neffen nicht erreicht. Die Figuren der mittelalterlichen Könige tendieren allesamt dazu, Frauen als Objekte zu betrachten, die nach Lust und Laune zu verschiedensten Zwecken eingesetzt werden können. Insofern gleicht Gottfrieds König der entsprechenden Figur Wagners mehr als es den Anschein hat: ob die Frau als erstrebenswertes oder verachtetes Objekt gehandelt wird, macht de facto kaum einen Unterschied. Im *Parsifal* hingegen ist der Mann mit der Königsmacht der Rebellierende, der gegen ein inhumanes

⁵ Dies gilt auch für die Figur der Orgelûse, Wolframs „emanzipierteste“ Heldin, die zuletzt in demütiger Position vor einem Mann knien muss. In der Forschung wird zumeist von wechselseitiger Beeinflussung des Paares gesprochen, was der Sachlage nicht ganz gerecht wird (s. 2.2.1.1.12 Der Widerspenstigen Zähmung – Orgelûse).

⁶ In diese Richtung geht auch Peter Wapnewskis These, die besagt, dass bei Parsifal der Akzent primär auf der Erlösung und sekundär auf dem Heldentum liege, wohingegen es bei Parzival genau anders herum sei. (Vgl. Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott*. S. 249.).

Dogma aufbegehrt und eine weibliche Figur mit seinem Vertrauen auszeichnet. Der Sieg gebührt jedoch dieses Mal nicht dem revoltierenden Helden, sondern demjenigen, der den Kampf mit dem eigenen Höllentrieb gewinnt. Parsifal versucht, durch das Ersticken der Leidenschaft die Engelhaftigkeit zu erwerben, schreckt aber im Grunde lediglich vor der Todesangst zurück, die der Sexualität beigemischt ist. Die aktive Negativität des Amfortas, dieses Tantalos des 19. Jahrhunderts, unterliegt dem manipulierten Angepassten.

Auf die geringere Wertschätzung der optischen Erscheinung der Helden ist bereits mehrfach hingewiesen worden. Im Kontrast zum heutigen Modediktat sind es im Mittelalter gerade die Beine der Herren, die entblößt werden, und immer wieder thematisieren Gottfried und Wolfram die exorbitante Schönheit ihrer männlichen Protagonisten sowie das Bewusstsein der Helden hiervon. Die *gender*-Kluft ist diesbezüglich in den mittelalterlichen Werken weniger breit als in den beiden Bühnenstücken des neunzehnten Jahrhunderts, was angesichts der Ausdifferenzierung der Geschlechtscharaktere, die bereits im 18. Jahrhundert beginnt, nicht verwundert: die Gleichsetzung des Männlichen mit dem Intellekt und des Weiblichen mit der Emotionalität muss sich auch auf der symbolischen Fläche Haut manifestieren. Da das Schöne zunehmend mit allem Weiblichen in Zusammenhang gebracht wird, gerät ein allzu schöner Mann leicht in den Verdacht der Homosexualität.

Wagner unterliegt zweifellos dem Diskurs dieser Dekaden, in deren Verlauf die Spaltung des Frauenbilds immer weiter vorangetrieben wird. Er artikuliert zwar in seinen theoretischen Schriften bisweilen den Wunsch nach tatsächlicher Gleichstellung der Geschlechter, zieht aber für Leben und Werk merkwürdige Konsequenzen aus den eigenen Postulaten. Mit steigendem Alter und einer durch erste feministische Aktionen konkreter werdenden ‚Bedrohung‘ nimmt der Komponist in den Bühnenstücken die in seinen Augen relativ gleichwertige Stellung Tristans und Isolde zu Gunsten der Dichotomie innerhalb der Kundry-Figur zurück, die in ihrer misogynen Konzeption noch bei weitem den Kontrast zwischen Venus und Heiliger Elisabeth übertrifft. In der Zwischenzeit wird Georges Bizets *Carmen* uraufgeführt; eine Oper, die die ‚klassische‘ Femme fatale auf die Bühne bringt. Die scheinbare Erlösung Kundrys erweist sich bestenfalls als Befreiung von den Zwängen einer Welt in der Frauen keinen Platz haben, sondern allenfalls Dienerinnen und ähnlich subordinierte Lebewesen. Kundry, Trompe-l'œil wie die Blumenmädchen, befriedigt nicht zuletzt pornographische Gelüste mancher Männer: zusammen mit dem Titelhelden dürfen sie die Schönheiten dafür büßen lassen, sie erregt zu haben; die verdrängte Wollust verlangt die Degradierung des Subjekts der Verführung zum Objekt. Ist schon die Zurückweisung

Kundrys in eine deutlich sadoerotische Atmosphäre getaucht, verstärkt der Mord an den Blumenmädchen diesen Eindruck noch ganz erheblich.

Isolde herrliche Blondheit, die schon bei Gottfried eine so beachtliche Rolle spielt, lässt sie im 19. Jahrhundert ebenfalls zur gefeierten Schönheit avancieren, wohingegen Cundrîe zur dunklen, heidnischen Kreatur wird, der im zweiten Aufzug Orgelûses *clâre* äußere Erscheinung, ins dämonisch Obskure gewandelt, oktroyiert wird, um sie im dritten als demütige Büßerin zu präsentieren, als welche dem Tondichter Wolframs Sigûne erscheint. Wagners Bearbeitungspraxis der mittelalterlichen Dichtungen ist von seinem Sendungsbewusstsein determiniert und richtet sich weniger nach den Eigenheiten Gottfrieds und Wolframs, sondern selektiert gemäß den Intentionen des genuin neu erschaffenen Werks. Die Präsentation des Eros im *Tristan* wird höchstens vor der Folie der Agape, die den *Parsifal* dominiert, defizitär. Qualität, Schönheit und Wert des Gegenstands – Isolde – bestimmen Tristans Liebe. Die spontan quellende, unmotivierter Agape, die jedermann gelten soll, lässt Parsifal allerdings erst im dritten Aufzug ansatzweise erkennen.

Die Verklärung der Mutterschaft dient ebenfalls dem Ausschluss der Frauen aus politisch brisanten Betätigungsfeldern. Die Mutter, sie heiße stellvertretend für alle erdachten Mütter Herzloyde, ist in erster Linie ein Receptaculum.⁷ Die himmlische Maria, zu denen die Mutter des Helden gerne analog gesetzt wird, erweist sich als „Modell einer von Männern phantasierten Frau. Die Jungfrau ist keine Mutter, und die Mutter ist keine Jungfrau mehr. Die ohnehin schon verfehlte Frau wird in ihrem unmöglichen Modell noch einmal dazu verurteilt, sich zu verfehlen.“⁸

Sowohl im Mittelalter als auch in der Romantik huldigen die Frauenfiguren dem Prinzip der hingebungsvollen Liebe bis zuletzt, während die Männer in Bezug auf die vorgeblich geliebte Dame diese eher funktionalisieren. Der Konstruktion von *Gender* liegt in beiden Epochen ein gemeinsames patriarchales Substrat zu Grunde. Von einer grundsätzlichen Änderung der Geschlechterhierarchien kann man trotz verschiedenartiger Spielarten der Eros-Konzeptionen keinesfalls sprechen. Die Darstellungsmodi weiblicher Figuren lassen bei allen drei Dichtern durchaus eine mehr oder minder ausgeprägte Präferenz für die prostrative Haltung erkennen. Proselyt Kundry kann als das letzte Glied in einer Kette subordinierter Frauen betrachtet werden. Die männlichen Figuren Wagners ähneln au fond

⁷ Andererseits haftet gerade dieser Frauenfigur Wolframs eine gewisse Ambivalenz an, die sich auch in den unterschiedlichen Forschungspositionen niederschlägt (s. 2.2.1.1.3 Herrscherin - Gemahlin - Mutter Herzloyde).

⁸ Métral, Marie O.: *Die Ehe*. Frankfurt/Main 1981. S. 199.

dem Superheros Herakles, der Hippolytes Gürtel an sich bringt: so bemächtigt sich Held Tristan Isoldes und Parsifal des Grals.

Geschlechterstereotypische Erwartungen rufen ebensolches Verhalten hervor und umgekehrt, was zu wechselseitiger Stabilisierung führt, die sich die Autoren jeden Jahrhunderts durch die Präsentation entsprechender Frauenfiguren zu Nutze machen. Untersuchungen belegen die Relevanz derartiger Annahmen für das eigene Selbstbild und das Rollenrepertoire.⁹ "Women may explicitly seek a more masculine/androgynous gender identity, but unconscious associations with femininity are strong."¹⁰ Durch die Jahrhunderte werden Hierarchien qua degradierender Zuschreibungen an den weiblichen Körper konstruiert und aufrechterhalten.

Gerade in einer Zeit, in der weniger als fünf Prozent der Künstler, deren Arbeiten im Metropolitan Museum of Modern Art gezeigt werden, weiblich sind, fünfundachtzig Prozent der Akte aber schon, bedarf es der Enttarnung von erotischem Fetischismus und kultureller Zuschreibungen an den weiblichen Körper, der gerade kein sicherer Ort der Identitätsfindung ist, sondern eine gefährdete, labile Konstruktion darstellt. Die Belohnung, die die Massenkultur den Frauen zugesteht, die sich hinreichend bemühen, ist ein Dasein als normierte, gesichtslose Luxusdame – ein Angebot, das auch Hofmannsthal und Strauss vor fast hundert Jahren als Nonplusultra betrachteten.

Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass der rein historischen Einfühlung - wie sie die ältere, zum Großteil aber auch die neuere Forschung praktiziert¹¹ - bewusst eine Absage erteilt wird; stattdessen wird hier eine ideologiekritische Herangehensweise präferiert. Diese Methode trägt Judith Butlers Postulat Rechnung, auf die Künstlichkeit der binären Geschlechtermatrix aufmerksam zu machen und sie als Strategie zur Herrschaftssicherung zu desavouieren. Dass auch und gerade die Mediävistik den *gender*-theoretischen Ansatz verlangt, um eine mögliche Disjunktion von Vergangenem und Gegenwärtigem zu vermeiden, ist allseits anerkannt.¹² Die kulturwissenschaftliche Perspektive, die sich durch die Hereinnahme der *gender*-Theorie eröffnet, eignet sich ideal für die Beleuchtung der

⁹ Vgl. Pasero, Ursula/Braun, Friederike: *Wahrnehmung und Herstellung von Geschlecht*. Wiesbaden 1999. S. 17 ff.

¹⁰ Lemm, Kristi/Banaji, Mahzarin R.: *Unconscious attitudes and beliefs about women and men*. In: Pasero, Ursula/Braun, Friederike: *Wahrnehmung und Herstellung von Geschlecht*. S. 232.

¹¹ Als Beispiel möge Joachim Bumkes Publikation *Wolfram von Eschenbach* dienen. Im Rahmen der Interpretation des *Parzival* erläutert der Verfasser die von Wolfram geschilderten Begebenheiten, indem er sie unter anderem mit den höfischen Gepflogenheiten der außerliterarischen Realität der damaligen Zeit in Verbindung bringt. Die Beleuchtung der weiblichen Figuren bleibt in konventionellen Bahnen: da wird Cundrie als Verbindungsglied zwischen Handlungsorten und -trägern bezeichnet oder die Bedeutung der Damen beim Versöhnungswerk hervorgehoben.

¹² Vgl. Partner, Nancy F.: *Medievalism and Feminism*.

vorherrschenden Rezeptionsattitüde: vor allem die ältere Librettoforschung¹³ ergänzt Richard Wagners misogyne Haltung um eigene diffamierende Wertungen, die beispielsweise Kundry und den Blumenmädchen des *Parsifal* einen prostitutiven Charakter unterstellen.

Die Berechtigung historischer oder sozialgeschichtlicher Ansätze steht außer Frage; ebenso legitim ist die Suche nach matriarchalen Restbeständen in mittelhochdeutscher Literatur.¹⁴ Die Ergänzung der hier gewählten ideologiekritischen Methodik durch einige dieser möglichen Annäherungen an Zeugnisse kultureller Repräsentationssysteme bietet sich für die Interpretation der hier zur Diskussion stehenden Werke an, deren hoher Stellenwert im Kanon zwar unbestritten bleibt, die aber von einer teilweise verfälschend instrumentalisierenden, rezeptionslenkenden Übertünchung befreit werden müssen. Sie erlaubt zudem die Entlarvung der Machtstrukturen, die für die Perpetuierung traditioneller oder konservativ-reaktionärer Geschlechterrollen mittels entsprechender Diskurssteuerung verantwortlich sind. Da man im Rahmen traditioneller Interpretationsverfahren in der Regel nicht zur Tiefenstruktur der Geschlechterkonstruktion vordringt, ist es unabdinglich, den Rezipienten bewusst zu machen, dass der Körper als Einschreibefläche regulatorischer Diskurse benutzt wird, dessen Materialität sich in einer nachträglichen Herstellung des als vorgängig geltenden Körperbilds konstituiert, wodurch das Denken in binären Oppositionen zementiert wird. Ebenso muss der Konstruktionscharakter literarischer Fixierungen als rhetorischer Effekt enttarnt werden; schließlich ist es Ziel des Spiels der universellen Misogynie, mittels zur Identifikation gedachter Frauenfiguren derart Einfluss auf die Rezipientinnen zu nehmen, dass diese weiterhin der Kontrolle des Patriarchats unterstellt bleiben – und das idealiter aus völlig freiem Willen.

¹³ Hier sei allen voran Hermann Güntert genannt.

¹⁴ Vgl. Göttner-Abendroth, Heide: *Die Göttin und ihr Heros*.

Verzeichnis der zitierten Literatur

Primärliteratur

- Anicii Manlii Torquati Severini Boetii *de institutione arithmetica libri duo de institutione musica libri quinque*. Edidit Godofredus Friedlein. Lipsiae 1867.
- Asholt, Wolfgang (Hg.): *Fin de siècle*. Erzählungen, Gedichte, Essays. Stuttgart 1993.
- Büchner, Georg: *Über den Selbstmord*. München 1986.
- Brontë, Anne: *The Tenant Of Wildfell Hall*. London 1994.
- Davenport, Marcia: *Of Lena Geyer*. New York 1936.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*. München 1981.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Faust*. München 1981.
- Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Stuttgart 1980. RUB 4471, 4472.
- *Etymologiae Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarium sive Originum libri XX.*, hg. v. Lindsay, Wallace M. Oxford 1911.
- Mann, Klaus: *Treffpunkt im Unendlichen*. Reinbek 1992.
- Mundt, Theodor: *Über Charlotte*. In: *Kleines Skizzenbuch*. Berlin 1844.
- McNeill, Daniel: *Das Gesicht*. Wien 2001
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Essen 2004.
- Novalis: *Hymnen an die Nacht*. Leipzig 1946.
- Ott, Claudia (Übers.): *Tausendundeine Nacht. Nach der ältesten arabischen Handschrift in der Ausgabe von Muhsin Mahdi*. München 2004.
- Platen, August von: *Tristan*. In: *Gedichte*. Stuttgart 1968.
- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Leipzig 1859.
- Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena*. Essen 2004.
- Strohmeyr, Armin (Hg.): *Der Freitag*. Tübingen 1999.
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe: *Der Leopard*. München 1997.
- Wagner, Christian: *Freitag*. In: *Blühender Kirschbaum. Gedichte*. Kirchheim/Teck 1995.
- Wagner, Richard: *Lohengrin*. Stuttgart 2001. RUB 5637.
- Wagner, Richard: *Parsifal*. Textbuch mit Varianten der Partitur. Hg. v. Egon Voss. Stuttgart 2005. RUB 5640.
- Wagner, Richard: *Parsifal* (Partitur). Mainz 1972.
- Wagner, Richard: *Parsifal* (Live- Mitschnitt von den Bayreuther Festspielen 1951). Hamburg 1993.
- Wagner, Richard: *Sämtliche Briefe*. Wiesbaden 1999 f.
- Wagner, Richard: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Leipzig 1911 - 1914.
- Wagner, Richard: *Tristan und Isolde*. Textbuch mit Varianten der Partitur. Hg. v. Egon Voss. Stuttgart 2003. RUB 5638.
- Wagner, Richard: *Tristan und Isolde* (Partitur). Budapest 1994.
- Wagner, Richard: *Tristan und Isolde* (Live- Mitschnitt von den Bayreuther Festspielen). Hamburg 1966.
- Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Berlin 1932.
- Wilde, Oscar: *Collected Works*. Ware 1997.
- Wilde, Oscar: *Teleny*. Reinbek 1984.
- Wolfram von Eschenbach: *Parzival*. Berlin 1998. RUB 3681, 3682.

Sekundärliteratur

Zu Gottfried von Straßburg

- Bekker, Hugo: *Gottfried von Straßburg's Tristan: Journey through the Realm of Eros*. Columbia 1987.
- Braunagel, Robert: *Die Frau in der höfischen Epik des Hochmittelalters*. München 2001.
- Brüggem, Elke: *Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts*. Heidelberg 1989.
- Bumke, Joachim: *Liebe und Ehebruch in der höfischen Gesellschaft*. In: Krohn, Rüdiger (Hg.): *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*. München 1983. S. 25 – 45.
- Dallapiazza, Michael: *Männlich – Weiblich: Bilder des Scheiterns in Gottfrieds Tristan und Wolframs Titurel*. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Arthurian Romance and Gender*. Amsterdam 1995. S. 176 – 182.
- Deist, Rosemarie: *Sun and Moon: Constellations of Character in Gottfried's Tristan and Chrétien's Yvain*. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Arthurian Romance and Gender*. Amsterdam 1995. S. 50 – 65.
- Diehr, Achim: *Literatur und Musik im Mittelalter*. Berlin 2004.
- Ernst, Ulrich: *Gottfried von Straßburg in komparatistischer Sicht. Form und Funktion der Allegorese im Tristanepos*. In: Euphorion 70 (1976) S.1 ff..
- Ertzdorff, Xenja: *Liebe, Ehe, Ehebruch und Tod in Gottfrieds 'Tristan'*. In: Ertzdorff, Xenja/Wynn, Marianne (Hgg.): *Liebe – Ehe – Ehebruch in der Literatur des Mittelalters*. Gießen 1984. S. 88 – 97.
- Ertzdorff, Xenja/Wynn, Marianne (Hgg.): *Liebe – Ehe – Ehebruch in der Literatur des Mittelalters*. Gießen 1984.
- Gnaedinger, Louise: *Musik und Minne im Tristan Gotfrids von Strassburg*. Düsseldorf 1967.
- Göttner- Abendroth, Heide: *Die Göttin und ihr Heros*. München 1980.
- Gruenter, Rainer: *Tristan-Studien*. Heidelberg 1993.
- Hammerstein, Reinhold: *Diabolus in musica. Studien zur Ikonographie der Musik im Mittelalter*. Bern 1974.
- Hasty, Will: *Adventure as Social Performance. A Study of the German Court Epic*. Tübingen 1990.
- Haug, Walter: *Der Tristanroman im Horizont der erotischen Diskurse des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Freiburg 2000.
- Haug, Walter: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter*. Darmstadt 1992.
- Haug, Walter: *Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters*. Tübingen 1989.
- Hentschel, Frank (Hg.): *Musik und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von 'Musica' und 'Philosophia' im Mittelalter*. Leiden 1998.
- Huber, Christoph: *Gottfried von Straßburg: Tristan*. Berlin 2000.
- Jackson, W. T. H.: *The Anatomy of Love. The Tristan of Gottfried von Strassburg*. New York/ London 1971.
- Jaeger, C. Stephen: *Mark and Tristan: The Love of Medieval Kings and their Courts*. In: McConnell, Winder (Hg.): *In höherem prise*. Göttingen 1989. S. 183-197.

- Kaiser, Gert: *Liebe außerhalb der Gesellschaft. Zu einer Lebensform der höfischen Liebe*. Krohn, Rüdiger (Hg.): *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*. München 1983. S. 79 – 97.
- Keck, Anna: *Die Liebeskonzeption der mittelalterlichen Tristanromane*. München 1998.
- Kellermann-Haaf, Petra: *Frau und Politik im Mittelalter*. Göppingen 1986.
- Keuchen, Rolf: *Typologische Strukturen im Tristan. Ein Beitrag zur Erzähltechnik Gottfrieds von Straßburg*. Köln 1975.
- Kraß, Andreas: *Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel*. Tübingen und Basel 2006.
- Krohn, Rüdiger: *Erotik und Tabu in Gottfrieds Tristan: König Marke*. In: Ders. (Hg.): *Stauferzeit: Geschichte, Literatur, Kunst*. Stuttgart 1978. S. 362-376.
- Kuhn, Hugo: *Tristan, Nibelungenlied, Artusstruktur*. München 1973. (Bayerische Akademie der Wissenschaften. Sitzungsberichte der philologisch-historischen Klasse 5).
- Langer, Otto: *Der „Künstlerroman“ Gottfrieds – Protest bürgerlicher „Empfindsamkeit“ gegen höfisches „Tugendsystem“?* In: *Euphorion* 68 (1974) S. 1 ff..
- Mälzer, Marion: *Die Isolde-Gestalten in den mittelalterlichen deutschen Tristan-Dichtungen*. Heidelberg 1991.
- Meissburger, Gerhard: *Tristan und Isold mit den weißen Händen. Die Auffassung der Minne, der Liebe und der Ehe bei Gottfried von Straßburg und Ulrich von Türheim*. Basel 1954.
- Mergell, Bodo: *Tristan und Isolde. Ursprung und Entwicklung der Tristansage im Mittelalter*. Mainz 1949.
- Meyer, Johann Jakob: *Isoldes Gottesurteil in seiner erotischen Bedeutung: Ein Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte*. Berlin 1914. (Neue Studien zur Geschichte des menschlichen Geschlechtslebens. 2).
- Mikasch-Köthner, Dagmar: *Zur Konzeption der Tristanminne bei Eilhart von Oberg und Gottfried von Straßburg*. Stuttgart 1991.
- Morsch, Klaus: *schæne daz ist hæne. Studien zum Tristan Gottfrieds von Straßburg*. Erlangen 1984.
- Müller, Irmgard: *Liebestränke, Liebeszauber und Schlafmittel in der mittelalterlichen Literatur*. In: Ertzdorff, Xenja/Wynn, Marianne (Hgg.): *Liebe – Ehe – Ehebruch in der Literatur des Mittelalters*. Gießen 1984. S. 71 – 83.
- Müller, Ulrich/Hundsnurscher, Franz/Sommer, Cornelius (Hg.): *Studien zu Individuum und Mystik im Tristan Gottfrieds von Straßburg*. Göppingen 1978.
- Ranke, Friedrich: *Die Allegorie der Minnegrotte in Gottfrieds Tristan*. In: *Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft. Geisteswissenschaftliche Klasse 2/1925*. S. 21 ff.
- Rasmussen, Ann Marie: *Emotions, Gender and Lordship in Medieval Literature: Clovis's Grief, Tristan's Anger, and Kriemhild's Restless Corpse*. In: Jaeger, Stephen C./Kasten, Ingrid (Hgg.): *Emotions and Sensibilities*. Berlin 2003. S. 174 – 189.
- Reinhardt, Volker: *Die Medici*. München 1998.
- Rolf, Hans: *Der Tod in mittelhochdeutschen Dichtungen*. München 1974.
- Ruplin, Ferdinand Alexander: *A Consideration of Humor in the Middle High German Courty Epic with Special Emphasis on Gottfried's Tristan und Isold*. Minnesota 1965.
- Schausten, Monika: *Erzählwelten der Tristangeschichte im hohen Mittelalter*. München 1999.
- Schnell, Rüdiger: *Suche nach Wahrheit. Gottfrieds Tristan und Isold als erkenntniskritischer Roman*. Tübingen 1992.
- Schöning, Brigitte: *Name ohne Person – Auf den Spuren der Isolde Weisschand*. In: Bennewitz, Ingrid: *Der frouwen buoch*. Göppingen 1989.
- Schröder, Walter Johannes: *Der Liebestrank in Gottfrieds Tristan und Isolt*. In: *Euphorion* 61 (1967) S. 22 ff..

- Schubert, Martin J.: *Zur Theorie des Gebarens im Mittelalter. Analyse von nichtsprachlicher Äußerung in mittelhochdeutscher Epik*. Rolandslied, Eneasroman, Tristan. Köln 2001.
- Schultz, James A.: *Bodies that Don't Matter: Heterosexuality before Heterosexuality in Gottfried's Tristan*. In: Lochrie, Karma e.a.: *Constructing Medieval Sexuality*. Minneapolis 1997. S. 91-110.
- Schwietering, Julius: *Der Tristan Gottfrieds von Straßburg und die Bernhardische Mystik*. Berlin 1943. (Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Philologisch- Historische Klasse. 5.).
- Sneeringer, Kristine K.: *Honor, Love and Isolde in Gottfried's Tristan*. New York 2002.
- Stein, Peter K.: *Tristan- Studien*. Stuttgart 2001.
- Todtenhaupt, Martin: *Veritas amoris. Die „Tristan“-Konzeption Gottfrieds von Straßburg*. Frankfurt/Main 1992.
- Urbanek, Ferdinand: *Die drei Minne- Exkurse im Tristan Gottfrieds von Straßburg*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 98 (1979) S. 344 ff..
- Wagner, Wilfried: *Die Gestalt der jungen Isolde in Gottfrieds Tristan*. In: Euphorion 67 (1973) S. 52ff..
- Weber, Gottfried/Hoffmann, Werner: *Gottfried von Straßburg*. Stuttgart 1981.
- Weber, Gottfried: *Gottfrieds von Straßburg Tristan und die Krise des hochmittelalterlichen Weltbildes um 1200*. Stuttgart 1953.
- Wenzel, Horst: *Fernliebe und Hohe Minne. Zur räumlichen und sozialen Distanz in der Minnethematik*. In: Krohn, Rüdiger (Hg.): *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*. München 1983. S. 187 – 208.
- Wessel, Franziska: *Probleme der Metaphorik und die Minnemetaphorik in Gottfrieds von Straßburg Tristan und Isolde*. München 1984. (Münstersche Mittelalter-Schriften 54).
- Wolf, Alois: *Gottfried von Straßburg und die Mythe von Tristan und Isolde*. Darmstadt 1989.
- Wolf, Gerhard: *Spiel und Norm. Zur Thematisierung der Sexualität in Liebeslyrik und Ehelehre des späten Mittelalters*. In: Bachorski, Hans-Jürgen (Hg.): *Ordnung und Lust. Bilder von Liebe, Ehe und Sexualität in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Trier 1991. S. 477 – 509.
- Wynn, Marianne: *Nicht-tristanische Liebe in Gottfrieds , Tristan' . Liebesleidenschaft in Gottfrieds Elterngeschichte*. In: Ertzdorff, Xenja/Wynn, Marianne (Hgg.): *Liebe – Ehe – Ehebruch in der Literatur des Mittelalters*. Gießen 1984. S. 56 – 67.

Zu Wolfram von Eschenbach

- Aman, Reinhold: *Der Kampf in Wolframs Parzival*. Austin 1968.
- Ascherl, Rosemary: *The Technology of Chivalry in Reality and Romance*. In: Chickering, Howell/Seiler, Thomas H. (Hg.): *The Study of Chivalry. Resources and Approaches*. Kalamazoo 1988. S. 263 – 311.
- Bach, Ingvald: *Die Voraussetzungen des Humors bei Wolfram von Eschenbach*. Wien 1965.

- Baisch, Martin: *Orgeluse – Aspekte ihrer Konzeption in Wolframs von Eschenbach Parzival*. In: Haas, Alois M./ Kasten, Ingrid: *Schwierige Frauen – schwierige Männer in der Literatur des Mittelalters*. Bern 1999. S. 15 – 34.
- Ders.: *Sonja Emmerling, Geschlechterbeziehungen in den Gawan-Büchern des Parzival. Wolframs Arbeit an einem literarischen Modell*. In: PBB 127 (2005) Heft 2. S. 285 – 288.
- Benkert, Renate Lieselotte: *Minnedienst und Ehe in Wolfram von Eschenbachs Parzival*. Ann Arbor 1972.
- Blamires, David: *Characterization and Individuality in Wolfram's Parzival*. Cambridge 1966.
- Böhlend, 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*. Trier 2001. S. 45 – 59.
- Braunagel, Robert: *Die Frau in der höfischen Epik des Hochmittelalters*. München 2001.
- Bumke, Joachim: *Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im Parzival Wolframs von Eschenbach*. Tübingen 2001.
- Bumke, Joachim: *Höfische Kultur*. München 1997.
- Bumke, Joachim: *Studien zum Ritterbegriff im zwölften und dreizehnten Jahrhundert*. Heidelberg 1977.
- Bumke, Joachim: *Wolfram von Eschenbach*. Stuttgart 1997.
- Cessari, Michela Fabrizia: *Der Erwählte, das Licht und der Teufel*. Heidelberg 2000.
- Christoph, Siegfried: *Honor, Shame and Gender*. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Arthurian Romance and Gender*. Amsterdam 1995. S. 26 – 33.
- Cohen, Jeffrey Jerome/Wheeler, Bonnie (Hg.): *Becoming Male in the Middle Ages*. New York 2000.
- Curschmann, Michael: *Das Abenteuer des Erzählens*. In: DVjs 45 (1971). S. 627-667.
- Delabar, Walter: *Erkantiu sippe unt hoch geselleschaft. Studien zur Funktion des Verwandtschaftsverbandes in Wolframs von Eschenbach Parzival*. Göppingen 1990.
- Drecoll, Uta: *Tod in der Liebe – Liebe im Tod*. Frankfurt/Main 2000.
- Eder, Annemarie: *Macht- und Ohnmachtstrukturen im Beziehungsgefüge von Wolframs Parzival*. In: Bennewitz, Ingrid: *Der frouwen buoch*. Göppingen 1989.
- Emmerling, Sonja: *Geschlechterbeziehungen in den Gawan-Büchern des Parzival*. Tübingen 2003.
- Erfen, Irene: *Das Lachen der Cunnewäre: Bemerkungen zu Wagners Parsifal und Wolframs Parzival*. In: Bader, Angela (Hg.): *Sprachspiel und Lachkultur. Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte*. Stuttgart 1994 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 300). S. 69 – 87.
- Göttner- Abendroth, Heide: *Die Göttin und ihr Heros*. München 1980.
- Heckel, Susanne: *'die wibes missewende vlôch' (113, 12). Rezeption und Interpretation der Herzeloyde*. In: Haas, Alois M./Kasten, Ingrid (Hg.): *Schwierige Frauen – schwierige Männer in der Literatur des Mittelalters*. Bern 1999. S. 35-52.
- Hofbauer, Klaus: *Gott und der Welt gefallen*. Frankfurt/Main 1997.
- Hofner, Susanne: *Maskulinität in der höfischen Erzählliteratur*. Frankfurt/Main 2004.
- Huber, Hanspeter Mario: *Licht und Schönheit in Wolframs Parzival*. Zürich 1981.
- Huntley-Speare, Anne: *The Symbolic Use of a Turtledove for the Holy Spirit in Wolfram's Parzival*. In: Meister, Peter (Hg.): *Arthurian literature and Christianity*. S. 107 – 125.
- Koch, Elke: *Inszenierungen von Trauer, Körper und Geschlecht im Parzival Wolframs von Eschenbach*. In: Jaeger, Stephen C./Kasten, Ingrid (Hgg.): *Emotions and Sensibilities*. Berlin 2003. S. 143 – 158.

- Kratz, Henry: *The crusades and Wolfram's 'Parzival'*. In: Meister, Peter (Hg.): *Arthurian literature and Christianity*. New York 1999. S. 127-140.
- Kratz, Henry: *Wolfram von Eschenbach's Parzival. An attempt at a total evaluation*. Bern 1973.
- Krohn, Rüdiger (Hg.): *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*. München 1983.
- Le Goff, Jacques: *Lachen im Mittelalter*. In: Bremmer, Jan/Roodenburg, Herman (Hg.): *Kulturgeschichte des Humors*. Darmstadt 1999. S. 43 – 56.
- Madsen, Rainer: *Die Gestaltung des Humors in den Werken Wolframs von Eschenbach*. Bochum 1970.
- McDonald, Jill P.: *Chivalric Education in Wolfram's Parzival and Gottfried's Tristan*. In: Chickering, Howell/Seiler, Thomas H. (Hg.): *The Study of Chivalry. Resources and Approaches*. Kalamazoo 1988. S. 473 – 490.
- Miklautsch, Lydia: *Studien zur Mutterrolle in den mittelhochdeutschen Großepen des 11. und 12. Jahrhunderts*. Erlangen 1991.
- Mohr, Wolfgang: *Parzival und Gawan*. In: Euphorion 52 (1958). S. 1-22.
- Meyer zur Capellen, Renée: *Die Erhöhung der Frau*. Frankfurt/Main 1993.
- Müller, Ulrich/Hundsnurscher, Franz/Sommer, Cornelius (Hg.): *Sin süeze sûrez ungemach. Erzählen von der Minne in Wolframs Parzival*. Göppingen 1993.
- Muschg, Adolf: *Herr, was fehlt Euch? Zusprüche und Nachreden aus dem Sprechzimmer des heiligen Grals*. Frankfurt am Main 1994.
- Ortmann, Christa: *Die Selbstaussagen im Parzival. Zur Frage nach der Persongestaltung bei Wolfram von Eschenbach*. Stuttgart 1972.
- Pretzel, Ulrich: *Gahmuret im Kampf der Pflichten*. In: Hennig, Ursula/Kolb, Herbert (Hg.): *Mediævalia litteraria*. München 1971. S. 379 – 395.
- Putter, Ad: *Arthurian Literature and the Rhetoric of Effeminacy*. In: Wolfzettel, Friedrich (Hg.): *Arthurian Romance and Gender*. Amsterdam 1995. S. 34 – 49.
- Remscheid, Meike: *Zwischen Erinnern und Vergessen*. Bochum 1999.
- Ridder, Klaus: *Autorbilder und Werkbewusstsein im Parzival Wolfram von Eschenbachs*. In: *Wolfram-Studien* 15 (1998). S. 168-194.
- Ruh, Kurt: *Höfische Epik des deutschen Mittelalters*. Bd.2. Berlin 1980.
- Rupp, Heinz: *Einige Gedanken zum Menschenbild der deutschen höfischen Dichtung*. In: *Der Deutschunterricht* 14 (1962/6). S. 5 – 20.
- Scheuble, Robert: *mannes manheit, vrouwen meister. Männliche Sozialisation und Gewalt gegen Frauen im Nibelungenlied und in Wolframs von Eschenbach Parzival*. Frankfurt/Main 2005.
- Schmid, Elisabeth: *Familiengeschichte, Heilsmythologie. Die Verwandtschaftsstrukturen in den französischen und deutschen Gralromanen des 12. und 13. Jahrhunderts*. München 1986.
- Schmid, Elisabeth: *Wolfram von Eschenbach, Parzival*. In: Brunner, Horst (Hg.): *Mittelhochdeutsche Romane und Heldenepen*. Stuttgart 1993. S. 173-195.
- Schnell, Rüdiger: *Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur*. Bern/München 1985.
- Schnyder, Mireille: *Frau, Rubin und âventiure: zur „Frauenpassage“ im Parzival-Prolog Wolframs von Eschenbach (2, 23 – 3, 24)*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 72 (1998). S. 3-17.
- Sosna, Anette: *Fiktionale Identität im höfischen Roman um 1200. Erec, Iwein, Parzival, Tristan*. Stuttgart 2003.
- Tuczay, Christa: *„femina armata – armis feminae“: Zum Amazonenmythos im Lichte der mittelhochdeutschen Literatur*. In: Tuczay, Christa/Hirhager, Ulrike/Lichtblau, Karin (Hg.): *Ir sult sprechen willekomen: Grenzenlose Mediävistik*. Bern 1998. S. 307 – 329.

- Urscheler, Andreas: *Kommunikation in Wolframs Parzival. Eine Untersuchung zu Form und Funktion der Dialoge*. Bern 2002.
- Wiegand, Herbert Ernst: *Studien zur Minne und Ehe in Wolframs Parzival und Hartmanns Artusepik*. Berlin 1972.
- Wieners, Peter: *Das Gottes- und Menschenbild Wolframs im ‚Parzival‘*. Bonn 1973.
- Wynn, Marianne: *Orgeluse. Persönlichkeitsgestaltung auf Chrestienschem Modell*. In: GLL, Nr. 30. S. 127-157. Oxford 1976/1977.

Zu Richard Wagner

Allgemein

- Bauer, Hans-Joachim: *Richard Wagner*. Berlin 1995.
- Borchmeyer, Dieter: *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen*. Frankfurt/Main 2002.
- Brand-Seltei, Erna: *Belcanto*. Wilhelmshaven 1972.
- Bremmer, Jan/Roodenburg, Herman (Hg.): *Kulturgeschichte des Humors*. Darmstadt 1999.
- Brug, Manuel: *Die neuen Stimmen*. Berlin 2003.
- Clément, Catherine: *Die Frau in der Oper*. Stuttgart 1992.
- Dahlhaus, Carl: *Richard Wagners Musikdramen*. Zürich 1985.
- Fischer, Jens Malte: *Große Stimmen*. Stuttgart 1995.
- Förster- Nietzsche, Elisabeth: *Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft*. München 1915.
- Gier, Albert: *Das Libretto*. Darmstadt 1988.
- Grotjahn, Martin: *Vom Sinn des Lachens*. München 1974.
- Haefliger, Ernst: *Die Kunst des Gesangs*. Mainz 2000.
- Hamann, Brigitte: *Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth*. München 2002.
- Heine, E. W.: *Wie starb Wagner?* Zürich 1985.
- Hiltner, Beate: *Vollkommenes Stimmideal? Eine Suche durch die Jahrhunderte*. Frankfurt/Main 1996.
- Kesting, Jürgen: *Die großen Sänger unseres Jahrhunderts*. Düsseldorf 1993.
- Kloiber, Rudolf/ Konold, Wulf: *Handbuch der Oper*. Kassel 1985.
- Koestenbaum, Wayne: *Königin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren*. Stuttgart 1996.
- Kunnas, Tarmo: *Nietzsches Lachen*. München 1982.
- Kunzmann, Peter/Burckhardt, Franz-Peter/Wiedmann, Franz: *dtv-Atlas der Philosophie*. München 2001.
- Matt, Peter: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München 1989.
- Mayer, Hans: *Richard Wagner*. Hg. v. Wolfgang Hofer. Frankfurt/ Main 1998.
- Müller, Ulrich: *Richard Wagner. Mittler zwischen Zeiten*. Salzburg 1990.
- Müller, Ulrich/Müller, Ursula: *Richard Wagner und sein Mittelalter*. Salzburg 1989.
- Müller, Ulrich/ Panagl, Oswald: *Ring und Gral*. Würzburg 2002.
- Müller, Ulrich/Wapnewski, Peter: *Richard-Wagner-Handbuch*. Stuttgart 1986.
- Nilsson, Birgit: *La Nilsson*. Frankfurt/Main 1997.
- Rosenberg, Wolf: *Die Krise der Gesangskunst*. Karlsruhe 1968.
- Rosendorfer, Herbert: *Der Traum des Intendanten*. München 1995.

- Von Stein, Herbert: *Dichtung und Musik im Werk Richard Wagners*. Berlin 1962.
- Tesarek, Leopold: *Kleine Kulturgeschichte der Singstimmen von der Antike bis heute*. Wien 1997.
- Wapnewski, Peter: *Der traurige Gott*. München 1978.
- Wieszner, Georg Gustav: *Richard Wagner. Der Theater- Reformer*. Emsdetten 1951.
- Zegowitz, Bernd: *Richard Wagners unvertonte Opern*. Frankfurt/Main 2000.

Zum *Parsifal*

- Chop, Max: *Richard Wagners Parsifal*. Leipzig 1906.
- Csampai, Attila/Holland, Dietmar (Hg.): *Richard Wagner, Parsifal. Texte-Materialien-Kommentare*. Reinbek 1974.
- Golther, Wolfgang: *Parzival in der deutschen Literatur*. Berlin 1929.
- Golther, Wolfgang: *Parzival und der Gral in der Dichtung des Mittelalters und der Neuzeit*. Stuttgart 1925.
- Güntert, Hermann: *Kundry*. Heidelberg 1928.
- Kienzle, Ulrike: *Das Weltüberwindungswerk. Wagners Parsifal*. Laaber 1992.
- Laubach, Thomas: „...der Hoffnung letzte Waffe.“ *Das Lachen in der christlichen Religion*. In: Jansen, Wolfgang (Hg.): *Über das Lachen*. Berlin 2001. S. 29-47.
- Perschmann, Wolfgang: *Richard Wagner's „Parsifal“*. *Schwanenschuß-Wissenskuß-glühende Befreiung*. Hattingen 1977.
- Reinhardt, Heinrich: *Parsifal. Studie zur Erfassung des Problemhorizonts von Richard Wagners letztem Drama*. Straubing 1979.
- Said, Edward W.: *Orientalism*. London 1978.
- Schlögl, Hermann: *Ramses II*. Reinbek 1993.
- Schneller, Daniel: *Richard Wagners Parsifal und die Erneuerung des Mysteriendramas in Bayreuth: die Vision des Gesamtkunstwerks als Universalkultur der Zukunft*. Bern 1997.
- Seelig, Wolfgang: *Ambivalenz und Erlösung. Parsifal. Menschliches Verständnis und dramatische Naturdarstellung*. Bonn 1983.
- Syberberg, Hans Jürgen: *Parsifal*. München 1982.
- Thiede, Werner: *Das verheißene Lachen*. Göttingen 1986.
- Wasielewski-Knecht, Claudia: *Studien zur deutschen Parzival-Rezeption in Epos und Drama des 18.-20. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main 1993.
- Wurz, Stefan: *Kundry, Salome, Lulu. Femmes fatales im Musikdrama*. Frankfurt/Main 2000.

Zu *Tristan und Isolde*

- Chop, Max: *Richard Wagners Tristan und Isolde*. Leipzig 1905.
- Csampai, Attila/Holland, Dietmar (Hg.): *Richard Wagner, Tristan und Isolde. Texte-Materialien-Kommentare*. Reinbek 1973.

- Heldt, Brigitte: *Richard Wagner: Tristan und Isolde: das Werk und seine Inszenierung*. Laaber 1994.
- Hofmann, Gabriele: *Das Tristan-Syndrom. Psychoanalytische und existenzphilosophische Aspekte der Tristan-Figur Richard Wagners*. Regensburg 1997.
- Wapnewski, Peter: *Liebestod und Götternot. Zum Tristan und zum Ring des Nibelungen*. Berlin 1988.
- Wapnewski, Peter: *Tristan der Held Richard Wagners*. Berlin 1981.
- Weltrich, Richard: *Richard Wagners Tristan und Isolde als Dichtung*. Berlin 1904.

Zur Gender-Thematik

- Aker, Gudrun: *Göttin, „Frouwe“, „Übel Wîp“*. Zur Konstituierung des neuzeitlichen Frauenbildes im sozialen und literarischen Konflikt. In: Thum, Bernd (Hg.): *Gegenwart als kulturelles Erbe*. München 1985.
- Alsop, Rachel e.a.: *Theorizing Gender*. Cambridge 2002.
- Angerer, Marie-Luise (Hg.): *The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten*. Wien 1995.
- Bachorski, Hans-Jürgen (Hg.): *Ordnung und Lust. Bilder von Liebe, Ehe und Sexualität in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Trier 1991.
- Becker, Gabriele/ Bovenschen, Silvia/ Brackert, Helmut: *Aus der Zeit der Verzweiflung*. Frankfurt/Main 1977.
- Bennewitz, Ingrid/Tervooren, Helmut: *Manlîchiu wîp, wîplîch man. Zur Konstruktion Kategorien „Körper“ und „Geschlecht“ in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin 1999.
- Barnes, Ruth/Eicher, Joanne B.: *Dress and Gender*. New York 1993.
- Bartky, Sandra Lee: *Femininity and Domination. Studies in the Phenomenology of Oppression*. New York 1990.
- Bennett, Judith M.: *Studying Medieval Women*. In: Partner, Nancy F.: *Medievalism and Feminism*. Cambridge, Massachusetts 1993.
- Bennewitz, Ingrid/Kasten, Ingrid (Hgg.): *Genderdiskurse und Körperbilder im Mittelalter*. München 2002.
- Breidenstein, Georg: *Geschlechtsunterschied und Sexualtrieb im Diskurs der Kastration Anfang des 20. Jahrhunderts*. In: Eifert, Christiane e.a. (Hg.): *Was sind Frauen? Was sind Männer? Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel*. Frankfurt/Main 1996. S. 216 – 239.
- Bronfen, Elisabeth: *Liebestod und Femme fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film*. Frankfurt/Main 2004.
- Busch, Veronika: *Gender Studies: Eine Einführung*. In: Fragner, Stefan e.a.: *Gender Studies und Musik*. Regensburg 1998.
- Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hgg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart 1995.
- Butler, Judith: *Gender Trouble*. New York 1990.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt/Main 1991.
- Colebrook, Claire: *Gender*. London 2004.
- Cornell, Drucilla: *Das feministische Bündnis mit der Dekonstruktion*. In: Vinken, Barbara/Menke, Bettine (Hgg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in*

- Amerika*. Frankfurt/Main 1992. S. 279 – 313.
- Denk, Rudolf: *Kriemhilds Traum, Brünhilds Stärke und Kriemhilds Rache*. In: Epp, Helga M.: *Gender Studies und Fachwissenschaften*. Freiburg 2002.
 - Deist, Rosemarie: *Gender and Power*. Heidelberg 2003.
 - Dürhammer, Ilija/Janke, Pia (Hg.): *Richard Strauss. Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder*. Wien 2001.
 - Eifert, Christiane e.a. (Hg.): *Was sind Frauen? Was sind Männer? Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel*. Frankfurt/Main 1996.
 - Erhart, Walter/Herrmann, Britta (Hg.): *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Stuttgart 1997.
 - Forster, Edgar J.: *Melancholie und Männlichkeit. Über männliche Leidensgeschichten*. In: Angerer, Marie-Luise (Hg.): *The Body of Gender. Körper. Geschlechter. Identitäten*. Wien 1995. S. 69 – 90.
 - Foucault, Michel: *Wahrheit und Sexualität*. Frankfurt/Main 1995 – 2000.
 - Frevert, Ute: *Mann und Weib und Weib und Mann*. München 1995.
 - Freud, Sigmund: *Der Humor*. Frankfurt/Main 1970.
 - Giommi, Roberta: *Tradire*. Mailand 2006.
 - Graddol, David/Swann, Joan: *Gender Voices*. Oxford 1989.
 - Hekma, Gert: „A Female Soul in a Male Body: Sexual Inversion in Nineteenth-Century Sexology. In: Herdt, Gilbert (Hg.): *Third Sex, Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*. New York 1994. S. 213 – 240.
 - Herdt, Gilbert (Hg.): *Third Sex, Third Gender. Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*. New York 1994.
 - Hilmes, Carola: *Die Femme fatale*. Stuttgart 1990.
 - Hirschauer, Stefan: *Wie sind Frauen, wie sind Männer? Zweigeschlechtlichkeit als Wissenssystem*. In: Eifert, Christiane e.a. (Hg.): *Was sind Frauen? Was sind Männer? Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel*. Frankfurt/Main 1996. S. 240 – 256.
 - Hof, Renate: *Von Women's Studies zu Gender Studies*. In: Zapf, Hubert (Hg.): *Amerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart 1997.
 - Hofner, Susanne: *Maskulinität in der höfischen Erzählliteratur*. Frankfurt/Main 2004.
 - Honegger, Claudia (Hg.): *Die Hexen der Neuzeit*. Frankfurt/Main 1978.
 - Jackson, Linda A.: *Physical Appearance And Gender*. Albany 1992.
 - Jeffreys, Sheila: *Die Erotik der (Un)Gleichheit*. In: Schwarzer, Alice (Hg.): *Man wird nicht als Frau geboren*. Köln 2000. S. 57 – 68.
 - Johnson, Robert A.: *Vom Weiblichen im Mann. Die femininen Archetypen im männlichen Leben*. München 1996.
 - Kasten, Ingrid: *Häßliche Frauenfiguren in der Literatur des Mittelalters*. In: Lundt, Beate (Hg.): *Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter*. München 1991.
 - Kaufmann, Doris: *Wahnsinn und Geschlecht. Eine erfahrungsseelenkundliche Fallgeschichte aus der Entstehungszeit der bürgerlichen Gesellschaft in Deutschland*. In: Eifert, Christiane e.a. (Hg.): *Was sind Frauen? Was sind Männer? Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel*. Frankfurt/Main 1996. S. 176 – 195.
 - Kellermann-Haaf, Petra: *Frau und Politik im Mittelalter*. Göppingen 1986.
 - Kennedy, Alison: *Stierkampf*. Berlin 2001.
 - Kotthoff, Helga: *Vom Lächeln der Mona Lisa zum Lachen der Hyänen*. In: Kotthoff, Helga (Hg.): *Das Gelächter der Geschlechter*. Konstanz 1996. S. 121-165.
 - König, René: *Die Menschheit auf dem Laufsteg*. München 1985.
 - Kraß, Andreas: *Queer Studies. Eine Einführung*. Frankfurt/Main 2003.
 - Kroll, Renate: *Gender Studies*. Stuttgart 2002.
 - Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben*. Frankfurt/Main 1992.
 - de Lauretis, Teresa: *Technologies of gender*. Bloomington, Indianapolis 1989.

- Lemm, Kristi/Banaji, Mahzarin R.: *Unconscious attitudes and beliefs about women and men*. In: Pasero, Ursula/Braun, Friederike: *Wahrnehmung und Herstellung von Geschlecht*. Wiesbaden 1999.
- Liska, Vivian: *Eine kritische Bestandsaufnahme: Von feministischer Literaturwissenschaft zu kulturwissenschaftlichen Gender Studies*. In: Baisch, Katharina e.a.: *Gender Revisited*. Stuttgart 2002.
- Livia, Anna: *"One Man in Two is a Woman": Linguistic Approaches to Gender in Literary Texts*. In: Holmes, Janet/Meyerhoff, Miriam: *The Handbook of Language and Gender*. Oxford 2003.
- Loeckle, Wolf/Schmidt, Michael (Hg.): *Hat Musik ein Geschlecht?* Regensburg 1997.
- Lorber, Judith: *Gender-Paradoxien*. Opladen 1999.
- Lorber, Judith: *The Variety of Feminisms and their Contributions to Gender Equality*. Oldenburg 1997.
- Lott, Bernice/Maluso, Diane: *The Social Learning of Gender*. In: Beall, Anne E./Sternberg, Robert J.: *The Psychology Of Gender*. New York 1993.
- Luetjohann, Sylvia: *Tantrische Weisheitsgeschichten*. Aitrang 2004.
- Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt/Main 1982.
- Meesmann, Hartmut/Sill, Bernhard (Hg.): *Androgyn. „Jeder Mensch in sich ein Paar?“ Androgynie als Ideal geschlechtlicher Identität*. Weinheim 1994.
- Menke, Bettine: *Verstellt – der Ort der ›Frau‹. Ein Nachwort*. In: Vinken, Barbara/Menke, Bettine (Hgg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*. Frankfurt/Main 1992. S. 436 – 465.
- Mertens, Wolfgang: *Männlichkeit aus psychoanalytischer Sicht*. In: Erhart, Walter/Herrmann, Britta (Hg.): *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Stuttgart 1997. S. 35 – 57.
- Métral, Marie O.: *Die Ehe*. Frankfurt am Main, 1981.
- Millett, Kate: *Sexual Politics*. New York 1971.
- Nünning, Vera/Nünning, Ansgar (Hgg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart 2004.
- Pasero, Ursula/Braun, Friederike: *Wahrnehmung und Herstellung von Geschlecht*. Wiesbaden 1999.
- Raehs, Andrea: *Zur Ikonographie des Hermaphroditen. Begriff und Problem von Hermaphroditismus und Androgynie in der Kunst*. Frankfurt/Main 1990.
- Schöblier, Franziska: *Gender Studies in der Literaturwissenschaft*. Freiburg 1995.
- Schwartz, Pepper/Rutter, Virginia: *The Gender of Sexuality*. Thousand Oaks 1998.
- Schwarzer, Alice: *Alice im Männerland*. Köln 2002.
- Schwarzer, Alice (Hg.): *Man wird nicht als Frau geboren*. Köln 2000.
- Sill, Bernhard: *Androgynie und Geschlechterdifferenz nach Franz von Baader*. Regensburg 1986.
- Smith, John H.: *Wie männlich ist der Wille? Ein philosophischer Grundbegriff, andersherum gedacht*. In: Erhart, Walter/Herrmann, Britta (Hg.): *Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit*. Stuttgart 1997. S. 114 – 133.
- Stephan, Inge: *Bilder und immer wieder Bilder. Überlegungen zur Untersuchung von Frauenbildern in männlicher Literatur*. In: Weigel, Sigrid/Stephan, Inge: *Die verborgene Frau*. Berlin 1983.
- Stephan, Inge: *Kritische Revisionen. Gender und Mythos im literarischen Diskurs*. München 1998.
- Stocking, Holly/Zillmann, Dolf: *Humor von Frauen und Männern*. In: Kotthoff, Helga (Hg.): *Das Gelächter der Geschlechter*. Konstanz 1996. S. 229- 245.
- Uecker, Karin: *Hat das Lachen ein Geschlecht?* In: Jansen, Wolfgang (Hg.): *Über das Lachen*. Berlin 2001. S. 85-102.

- Vinken, Barbara/Menke, Bettine (Hgg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Eine Einleitung.* In: *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika.* Frankfurt/Main 1992. S. 7 – 27.
- Wachter, Nicole: *Interferenzen. Zur Relevanz dekonstruktiver Reflexionsansätze für die Gender-Forschung.* Wien 2001.
- Wedekind-Schwertner, Barbara: „*Daß ich eins und doppelt bin. Studien zur Androgynie unter besonderer Berücksichtigung Thomas Manns.* Frankfurt/Main 1984.
- Weigel, Sigrid: *Topographien des Geschlechts.* Reinbek 1990.
- Weldon, Fay: *Wir haben den Feind verloren.* In: Schwarzer, Alice (Hg.): *Man wird nicht als Frau geboren.* Köln 2000. S. 161 – 173.
- Wertheimer, Jürgen: *Don Juan und Blaubart. Erotische Serientäter in der Literatur.* München 1999.
- Wesley, Yvonne/Scoloveno, Mary Ann: *Perception of Self, Motherhood and Gender Attitudes Among Black Women.* In: Lee, Janice W. (Hg.): *Gender Roles.* New York 2005. S. 33 – 51.