

Inhalt

Vorwort	13
Einleitung	15
1. Die Figur der Kundry	15
2. Zum Begriff der Figur	17
2.1 Die Figur in der Dichtung	18
2.2 Die Figur in der Dramentheorie	20
2.3 Die Figur im Theater – Komplexität und absolute Gegenwärtigkeit	22
3. Zum Begriff der Emotionalität	23
3.1 Leitvorstellungen	23
3.2 Zum Wandel des Emotionalitätsbegriffs	25
4. Zur Methodik – Geschichtliche Dynamik und Perspektivenwechsel	27
I Strukturen weiblicher Emotionalität – Frauenfiguren in Wolframs von Eschenbach <i>Parzival</i>	31
Hinführung	31
1.1 Die Figuren und ihre Funktionen im Epos	32
1.1.1 Sigune	32
1.1.2 Orgeluse	32
1.1.3 Cundrie	33
1.2 Weibliche Emotionalität im <i>Parzival</i> – Trauer und Leiden als leitende Motive	35
1.3 Strategien der weiblichen Emotionsdarstellung	36
1.3.1 Formen der Körperdarstellung	39
1.3.1.1 Direkte Körperdarstellung	39
1.3.1.2 Indirekte Körperdarstellung	43
1.3.2 Rauminszenierung	44
1.3.3 Zur Narration des Ich-Erzählers	46
1.4 Zur Komplexität Orgeluses	49
1.5 Trauer und Leiden als Mittel der Darstellung von <i>minne</i> und <i>triuwe</i>	52
II Zu Wagners Konzeption und Gestaltung Kundrys	55
2.1 Kundry – eine Schwellenfigur der Moderne	55
2.1.1 Von Cundrie zu Kundry – Zum Entstehungsprozeß der Figur Wagners	57

2.1.2	Kundry – »eine personifizierte Paradoxie«	58
2.1.3	Überschreitungen	59
2.2	»Das wilde Weib« – die Physiognomie des Fremden	64
2.2.1	Die Neuartigkeit der Wildheitskonzeption	65
2.2.1.1	Zur Bedeutungsvielfalt des Wildheitsbegriffs	65
2.2.1.2	Ursprünglichkeit	67
2.2.1.3	Ausgegrenztheit	69
2.2.1.4	Zur musikalischen Physiognomie der Wildheit	71
2.2.2	Wildheit im zeithistorischen Kontext	
	des ausgehenden 19. Jahrhunderts	76
2.2.2.1	Zur Strömung des Exotismus	76
2.2.2.2	Das »ferne Fremde«: Wildheit und das Fremdländische	77
2.2.2.3	Das »nahe Fremde«: Wildheit und das Randständige	78
2.2.2.4	Exkurs: Parsifal, der »edle Wilde« – Ein Gegenentwurf zu Kundry	81
2.2.3	Wildheit, Instinkt und Unterbewußtsein	86
2.2.3.1	Kundrys Ruhelosigkeit und Getriebensein	86
2.2.3.2	Kontradiktion und Kritik	88
2.2.3.3	Strukturanalogien: <i>Parsifal</i> und <i>Das Unbehagen in der Kultur</i> (Sigmund Freud)	92
2.2.4	Vergegenwärtigungsstrategien des Unbewußten	95
2.2.4.1	Sprachliche Gestaltung	95
2.2.4.2	Sprachreflexion und Erkundung seelischer Tiefenschichten als Kennzeichen der Moderne	96
2.2.4.3	Wagners Musikdramen – Entfaltung neuer Sprachmöglichkeiten	98
2.2.4.4	Zur Struktur von Kundrys Sprache	101
2.2.4.5	Sprachform und musikalische Struktur	104
2.2.4.6	Aspekte szenischer Vergegenwärtigung	107
2.3	Kundrys Passion – Lachen und Schreien	110
	Hinführung: Lachen und Schreien im Theater	110
2.3.1	Kundrys Schrei	112
2.3.2	In der Maske einer Verführerin	116
2.3.3	»Qualen, wie sie noch kein Wesen litt«	118
2.3.3.1	Emotionaler Ausbruch und strukturelles Kalkül	119
2.3.3.2	Zur Ambivalenz der Erlöserfigur	127
2.3.3.3	Verwandlung: Kundry, »die Liebende«	129
2.3.4	Kundrys Lachen	131

2.3.4.1	Das Lachen als Keim des Dramas	133
2.3.4.2	Lachen als Zeichen eines doppelten Sonderstatus	138
2.3.5	Ausblick: Der Schrei als Topos der Moderne	142
2.4	Zur Dramaturgie des Schweigens –	
	Kundrys Verwandlung im III. Akt	146
2.4.1	Potentiale des Schweigens:	
	Gegenwärtige Interpretationsversuche	147
2.4.2	Verwandlung im Schweigen	148
	2.4.2.1 Parallele Strukturen des II. und III. Aktes	148
	2.4.2.2 Parallele Strukturen des I. und III. Aktes	152
	2.4.2.2.1 Schritte	152
	2.4.2.2.2 Aussehen	154
	2.4.2.2.3 Wiederbegegnung mit Parsifal	156
	2.4.2.3 »Spiel des Blickes«	158
2.4.3	Struktur des Schweigens	160
	2.4.3.1 Erlöschen als Erlösung?	160
	2.4.3.2 Zur szenischen Konzeption	160
2.4.4	Zur musikalischen Gestalt des III. Aktes	161
	2.4.4.1 Das Konzept des »tönenden Schweigens«	161
	2.4.4.2 Zur Ambivalenz der musikalisch-dichterischen Gestalt – Kundrys Dienen	164
	2.4.4.3 Vom Klang der Stille – Zur Funktion der Pauke im <i>Parsifal</i>	167
2.4.5	Kundrys Tod –	
	Der offene Schluß	170
	Exkurs: Kundry und Isolde	173
2.4.6	Kundry – eine Metapher der Musik	179
III	Zur Rezeption der Figur Kundry	183
3.1	Die Figur Kundry im Kontext der Uraufführung	183
	3.1.1 »... wie an einem göttlichen Marionettendraht ...« (Eduard Hanslick)	183
	3.1.2 Kundry als Ausdruck einer »sterbende[n] Hyperromantik« (Hermann Kretzschmar)	188
3.2	Zur Rezeption zwischen 1900 und 1945	193
	3.2.1 Kundry im Rahmen religiöser Vorstellungen	195
	3.2.2 Rezeption in den <i>Bayreuther Blättern</i>	199

3.3 Kundry – eine antisemitisch geprägte Figur?	203
Hinführung	203
3.3.1 Rezeption Kundrys als Jüdin – vor 1945	207
3.3.2 Rezeption Kundrys als Jüdin – nach dem Holocaust	212
3.3.2.1 Physiognomie und Habitus	213
3.3.2.2 Sprache	216
3.3.2.3 Sexualität	219
3.3.3 Die Kundry-Gestalt im Kontext der ›Blutideologie‹	222
3.3.4 Im Spannungsfeld von Werkimmanenz und Hermeneutik	228
3.4 Kundry und das Phänomen der Hysterie – Frauenbilder um 1900	238
Hinführung	238
3.4.1 Hysterie-Konzepte im geschichtlichen Wandel	241
3.4.2 Hysterie-Entwürfe im Rahmen der Gender Studies	242
3.4.3 Zum Aspekt der Sexualität	248
3.4.4 Zum Aspekt der Dissoziation	250
3.4.5 Hysterie als Darstellungsmedium	252
3.4.6 Zwischen »Verbergung und Offenbarung« (E. Bronfen): Die Ausweitung des Hysterie-Konzepts	255
3.5 Kundry und der Frauentypus der Femme fatale	260
3.5.1 Ein ambivalentes Frauenbild	260
3.5.2 Die Dämonisierung der weiblichen Sexualität	263
3.5.3 Projektionsflächen männlicher Ängste und Wünsche	267
3.5.4 Die Ästhetisierung der weiblichen Sexualität: Kundry und die bildende Kunst des Jugendstils	271
3.5.5 Ausprägungen der Femme fatale: Kundry, Salome und Lulu	273
IV Kundry in der gegenwärtigen Inszenierungspraxis	279
4.1 Hinführung	279
4.1.1 Kundry heute	279
4.1.2 Methoden und analytische Schritte	281
4.2 Jenseits der Interpretation: Robert Wilson (1991)	286
4.2.1 Zum Regiekonzept Robert Wilsons – Konkretionen des postdramatischen Theaters	286
4.2.2 Darstellung eines Nicht-Darstellbaren?	288
4.2.3 Zeitformen: Dehnung und Verdichtung	291
4.2.4 Das Nichts	293
4.2.5 Dissoziation	294

4.3 Der verwandelte Gral: Peter Konwitschny (1995)	300
4.3.1 Zum Regiekonzept Peter Konwitschnys – Theater als Korrektiv	300
4.3.2 Realitätsnähe	303
4.3.3 Die Visualisierung des Mit-Leidens	305
4.3.4 Kundry als Symbol der Erlösung	309
4.3.5 Kundrys Tod – Aufhebung der Alterität	311
4.4 Die Grenzgängerin: Christoph Schlingensief (2004)	313
4.4.1 Zum Regiekonzept Christoph Schlingensiefs – Das Prinzip »Ready-Made«	313
4.4.2 Wanderin durch Zeiten und Räume	316
4.4.3 Funktionen der Verwandlungen Kundrys	320
4.4.3.1 Visualisierungen	320
4.4.3.2 »Aus der Perspektive eines kleinen Menschen«	322
4.4.4 Universalität und Vergänglichkeit	323
4.5 Schritte ins Offene: Calixto Bieito (2010)	328
4.5.1 Zum Regiekonzept Calixto Bieitos	328
4.5.2 Realistisches Theater	330
4.5.3 Züge des Humanen	332
4.5.3.1 Agape	333
4.5.3.2 Mutterrolle	336
4.5.4 Kundry als Einzelgängerin – eine Emanzipation?	338
Zur gegenwärtigen Inszenierungspraxis – ein Resümee	343
Zusammenfassung	347
Anhang	351
Literaturverzeichnis	369
Abstract	401