

Präludium

In dem Spielfilm *Humoreske* aus dem Jahr 1946 blickt dem Zuschauer eine bitterlich weinende Joan Crawford entgegen. Sie betrinkt sich daheim höchst effektiv, während ihr Geliebter im Konzertsaal als Geigensolist eine Bearbeitung von Themen aus *Tristan und Isolde* spielt. Das sehnsüchtige Liebesthema schwillt an, Crawfords Tränen steigen mit ihrem Alkoholkonsum. Als dann die musikalischen Wellen von Isoldes Liebestod hochschlagen, läuft sie voller Verzweiflung an den Strand, offensichtlich in der Absicht, sich das Leben zu nehmen. Beim musikalischen Höhepunkt schwimmt ihr in Großaufnahme gezeigtes Gesicht, riesige Wellen überspülen das Bild, sie geht in den Tod. Während der letzten Takte beruhigt sich das Meer und auf dem Konzertpodium klingt der Schlusston aus.

Nicht zufällig sind unzählige Bearbeitungen wagnerscher Musik in Spielfilmen zu hören; oft der Walkürenritt, aber eben auch die Musik aus *Tristan und Isolde*, wie geschaffen für die Untermalung romantischer Gefühle. Richard Wagners Musik hat die Enge des Opernhauses längst überwunden. Sie bezaubert, tröstet und begeistert, ihr opulenter Klang spricht die Sinne an, was aber nicht der alleinige Grund ist, wes-

halb seine Kompositionen für die Filmmusik solch eine Fundgrube geworden sind. Wagner benutzte eine Musiksprache, die auch heute noch gültig ist, wobei er sich der Regeln der Affekte bediente, wie er sie von den Werken der Renaissance, des Barock und der Klassik kannte. Er verfeinerte die Tradition in allen Parametern, blieb aber der Tonalität verhaftet. Erst nach seinem Tod, nach Bruckner, Mahler und Strauss wurde durch Arnold Schönberg, Anton Webern und andere eine vom Affekt gereinigte Musik erfunden, die die tonalen Bezüge überwand, die Dissonanz emanzipierte und sich der Bedeutungsebene verweigerte. Die Neue Musik, die diesen Weg einschlug, tut sich bis heute schwer damit, Akzeptanz zu finden.

Es gibt aber noch etwas, das Wagners Werk mit der heutigen Zeit verbindet. Nicht zufällig stirbt in dem oben erwähnten Film die Frau ihrer passiven Rolle gemäß, während der Mann in der Öffentlichkeit steht und den Ruhm für sich beansprucht. Wagner hat seinen Teil dazu beigetragen, solche kulturellen Muster zu festigen. Vor allem davon handelt dieses Buch. Als die feministische Bewegung in den 1970er Jahren aufkam und man voller Begeisterung auf die Suche nach verschollenen Komponistinnen ging, war es ein beliebtes Diskussionsthema, über scheinbar frauenfeindliche Kunst (wie die kaputten Puppenfiguren von Hans Bellmer) oder Musik (wie Beethovens *Eroica* mit ihrer regressiven Heldenverehrung) zu diskutieren und sich zu fragen, wie damit umzugehen sei. Wagner erschien damals als der Schlimmste von allen, nicht nur, was die reale Unterdrückung seiner Frau Cosima betraf, worüber man in ihren gerade erschienenen Tagebüchern so manches nachlesen konnte, sondern auch hinsichtlich der Opferhaltung seiner weiblichen Bühnenfiguren wie Elsa, Elisabeth, Senta, Brünnhilde und Kundry. Es fiel somit leicht, ihn zu verurteilen. Doch ein Unbehagen blieb, denn seine Musik faszinierte weiterhin. Wie kann man diesen Widerspruch – Wagners Musik zu lieben, seine erzählten Geschichten aber als frauenfeindlich abzulehnen – auflösen? Es entstand der Wunsch, insbesondere über sein Geschlechterbild und dessen musikalische Umsetzung mehr herauszufinden.

Eine erste wichtige Erkenntnis war die, dass Wagners Schaffen schriftlich wie musikalisch von eigenen, subjektiven Erfahrungen durchsetzt und beeinflusst ist. Der historische Zusammenhang zwischen dem

Komponisten als Mensch, seinem Werk und der Gesellschaft, in der er lebte, ist methodisch noch weitgehend unbewältigt. Man muss nicht unbedingt James McGlathery folgen, der überzeugt ist, dass Wagners Werk sich in erster Linie mit erotischer Leidenschaft befasse und »voller inzestuöser Gefühle und Bedürfnisse« sei.¹ Aber die Berücksichtigung von Biographischem ist gerade für das Verständnis des wagnerschen Œuvres unerlässlich. In der Forschung dominiert aber die ideengeschichtlich beeinflusste Musikwissenschaft, die sich vornehmlich auf eine abstrakte Geistes- und Wesensschau beschränkt und damit das Thema »Frau« elegant umschiffet, zumal eine Betrachtung des Privatlebens schnell als Voyeurismus, als billiger Tratsch verpönt wird. Es wird nur selten erkannt, dass die Grenze zwischen privat und öffentlich willkürlich gezogen ist und die Erfahrungen, die Leiden und Glücksmomente, die schaffende Künstler durchleben, ihr Werk prägen können. Gerade Wagners bewegtes Leben, in dem die Frauen eine eminente Rolle spielten, lässt spektakuläre Einsichten zu. Manche Interpretationen, die diese Tatsache berücksichtigen, überbieten sich freilich dabei an Gemeinheit und Schadenfreude und tragen somit auch nichts zum tieferen Verstehen der Psyche Wagners bei. Aber immer, wenn man versucht, bei Wagner Privates und Öffentliches gleichermaßen ins Blickfeld zu rücken, bleibt ein Unbehagen – wie kann ein Komponist musikalisch genial, aber privat charakterlos gewesen sein? Dasselbe gilt für die gegenteilige Sichtweise, die die Frauen in Wagners Leben in Bausch und Bogen verurteilt, um den Helden umso strahlender zu präsentieren.

Wagners großes Thema ist und bleibt die Liebe, das Mysterium der erotischen und mütterlichen Faszination und damit die Frau. Freude und Leid, Eifersucht und Aggression, Angst vor Verlust und jubelndes Glück bilden die Affekte, um die sich die Oper bei ihm dreht, allen Beueuerungen des Komponisten zum Trotz, der mit seinem Schaffen durchaus belehren und verändern wollte, letztlich aber immer bei den großen Gefühlen landete. Es ist ein krasses Fehlurteil, das Martin Gregor-Dellin in seiner großen Wagnerbiographie fällt: »Ob Wagner unter einem Fluch des Sexus litt, ist zu bezweifeln. Es hat der ungelenkte Trieb ihn bestensfalls irritiert«, schreibt er.² Für Wagner war die Sexualität ein legitimes Grundbedürfnis, die Erotik lebensspendend. Sie stellte seine psychische »Ernährung«, die Grundbedingung seines Schaffens über-

haupt dar. »Wie der Hirsch nach dem Wasser, so schreie ich nach dir«, sagte er in Anlehnung an den bekannten Psalm zu Cosima.³ Da waren sie immerhin schon über ein Jahrzehnt ein Paar. Wer nicht bereit ist, die herausragende Rolle der Erotik seinen Operntexten zu entnehmen, müsste zumindest die glutvolle, erotische Kraft seiner Musik anerkennen. Es gehört zu Wagners großartigen Leistungen, mitten im 19. Jahrhundert zu erkennen, wie sehr die Sexualität ein Grundbedürfnis des Menschen ist, und dies künstlerisch zu verarbeiten.

Es wäre allerdings verkürzt, würde man sich ausschließlich auf die Querverbindung zwischen Leben und Werk konzentrieren und den historischen Bezug verdrängen. Gerade historisch bedingte Sichtweisen von Mann und Frau bilden ein elementares Strukturprinzip von Gesellschaften und beeinflussen den gesamten Bereich ökonomischer, politischer und gewiss auch kultureller Produktion. Schon bei Mozart finden wir Züge eines bürgerlichen Selbstverständnisses, das die Einschätzung von Mann und Frau prägt – so in seiner Ablehnung des Feudalismus, in der Abgrenzung vom Pöbel und der Ausstattung des Mannes mit gesellschaftlicher Macht, was insbesondere in der *Zauberflöte* zum Tragen kommt. Als er sich mit seinen beiden Frauenfiguren in *Così fan tutte* dem bürgerlichen Wunschbild der allseits treuen Ehefrau entgegenstellte, erntete er damit viel Tadel; bezeichnenderweise kritisierte ihn dafür auch Wagner, für den weibliche Untreue eine Naturwidrigkeit war.⁴ In der Folgezeit galt es, die Geschlechter so zu positionieren, dass zwar die Gleichheitspostulate der Aufklärung akzeptiert wurden, die gesellschaftlich dominante Position des Mannes indes aber nicht gefährdet wurde. Dies weist alles in die Richtung eines bürgerlichen Selbstverständnisses. In der Musik finden wir dieses Bemühen wieder, wenn eine Frau sich in idealtypischer Weise für einen Mann freiwillig aufopfert. Auch Beethoven unterstützte den Kampf des Bürgertums und schuf mit Leonore im *Fidelio* eine solche Frauengestalt. Sie ist insofern für Wagner wichtig, als sie nicht nur eine Liebende, sondern zugleich eine starke und aktive Frau ist – eine Konstellation, die ihn in Leben und Kunst zeitlebens faszinierte.

Wagner und seine Zeitgenossen waren von der »natürlichen« Fundierung der Geschlechtscharaktere überzeugt und diese Auffassung hat das Werk des Komponisten entscheidend geprägt. Würde man jedoch

kulturelle Artefakte immer nur auf ihre frauenfeindlichen Inhalte hin abklopfen und diese anklägerisch herausstellen, hätte man die Außen-seiterposition der Frau letztlich ein weiteres Mal unterstrichen und fatalerweise gar verstärkt. Statt immer wieder die Hierarchie der Geschlechterverhältnisse festzustellen, ist es sinnvoller zu fragen, wie das Geschlechterverhältnis in künstlerische Prozesse eingebunden ist. Dann zeigt sich, dass der Genderbegriff nicht strikt auf die biologischen Geschlechter beschränkt ist. Erik im *Fliegenden Holländer* beispielsweise wird als schwacher Mensch dargestellt und ist weiblich semantisiert, und Siegfrieds Erkundungsabenteuer führen ihn im gleichnamigen zweiten Teil der *Ring*-Tetralogie in einen weiblich semantisierten Raum. Berücksichtigt man dies und fasst man den Genderbegriff weiter, dann entfernt man sich von dem Schema, nach dem der Mann als Täter und die Frau als Opfer erscheint. Damit erhält man ein erkenntnistheoretisches Gerüst, das die Wahrnehmung beträchtlich erweitert. Gerade bei Wagner spielt an dieser Stelle die Musiksprache eine entscheidende Rolle. Erhält Brünnhilde, die durch eine Vergewaltigung Entwürdigte, aufgrund ihres jubelnden Gesangs ihre Würde zurück? Benutzt Wagner die Instrumentation als Mittel der Geschlechterpolitik?

Die Betrachtung der Geschlechterrollen bei Wagner führte bisher häufig zu verfälschenden Darstellungen, weil die traditionellen Fragestellungen nur scheinbar geschlechtsneutral waren. In Wirklichkeit aber wurzelten sie in der patriarchal geformten Lebenswelt und Erfahrung. Schon 1979 hat Silvia Bovenschen nachgewiesen, wie sehr die Darstellungsformen des Weiblichen in der Literatur, Philosophie und Ästhetik männlich normiert sind⁵ – und man kann die Musik problemlos dazuzählen. Eine Fortsetzung der Scheinneutralität findet statt, wenn man – wie in der Literaturtheorie zuweilen beliebt – die Analyse nicht im Hinblick auf möglichst vollständiges Verstehen betreibt, sondern sie als etwas Bruchstückhaftes, Fragmentarisches betrachtet, als eine subjektive Auslegung. Dies hätte Wagner bei aller Vieldeutigkeit seines Werkes sicher missfallen. Er wollte verstanden werden. Anders lassen sich die Herstellung und der Vertrieb seiner Textbücher, die zahlreichen Aufsätze, die sein Schaffen erläutern, das lebenslange Bemühen um korrekte Aufführungen, die seinen Vorstellungen entsprachen, und seine unzähligen mündlichen Kommentare

nicht verstehen. Er setzte die Mythen nicht um ihrer selbst willen zu Musik, sondern stellte ihre Relevanz für seine Zeit heraus. Die Spielstätte Bayreuth entstand aus dem innigen Wunsch, seine Opern so aufzuführen, dass man ihren Sinn verstehen konnte. Zum Sinnverständnis gehört auch seine Auffassung der Geschlechterrollen. Die nachfolgenden Überlegungen richten sich daher nicht danach, welche unterschiedlichen Bedeutungen dem Werk Wagners zu entnehmen sind (dies kann sich der wissenschaftlichen Mode entsprechend jeweils verändern), sondern was Wagner selbst damit aussagen wollte.

Die Analyse der Musik bietet eine wichtige Handhabe, um dies herauszufinden, zumal sie feinste Abstufungen und Unterschiede dingfest machen kann. Es gibt zahllose Studien, die sich mit Wagner befassen, ohne auf seine Musik einzugehen. Jede(r) kann sich zu dem Komplex beliebig äußern und eine persönliche Meinung dazu abgeben, wie es beispielsweise Sabine Zurmühl getan hat, die in einem anrührenden Aufsatz Wotan mit der Nachkriegssituation ihres eigenen enttäuschten, desillusionierten Vaters in Verbindung bringt.⁶ Ein solches subjektives Bekenntnis hat seine Geltung. Dennoch ist die Musik unabdingbar mit der Aussage des wagnerschen Œuvres verknüpft und darf nicht ausgeblendet werden. Musik spricht eine Sprache, die es zu entziffern gilt – nicht im Sinne geheimer Botschaften oder gefühlsbeladener, subjektiver Vermutungen, sondern im Hinblick auf die Tradition, die bestimmten musikalischen Mitteln bestimmte Bedeutungen zuweist. Diese Tradition ist bis heute in vielem gültig. Besonders interessant ist dabei Wagners Fähigkeit, körperliche und psychische Phänomene musikalisch umzusetzen.

So wie man den Genuss eines kubistischen Bildes von Pablo Picasso oder eines frühen Farbholz- oder Linolschnittes von Gabriele Münter nicht schmälert, sondern im Gegenteil noch steigern kann, wenn man weiß, wann die Künstler diese Werke schufen, von wem sie lernten und wer von ihnen beeinflusst wurde, so steigert sich die Einfühlung in musikalische Werke, wenn man die historischen Hintergründe und den Willen des Komponisten kennt. Dass Inszenierungen sich von dem historischen Modell entfernen, ist ein legitimer Schritt. Allerdings mutet es seltsam an, wenn Regisseure die Aussagen der Musiksprache ignorieren und Gegenteiliges zum Ausdruck bringen – beispielsweise

wenn Brünnhilde beim Schlussgesang als Walküre verkleidet erscheint,⁷ wie es Jürgen Flimm in der *Ring*-Inszenierung in Bayreuth vorgesehen hat, obwohl Wagner durch Streichung des Walkürenmotivs und Einführung eines neuen Motivs musikalisch zu verstehen gegeben hat, dass die Protagonistin im Laufe der Oper eine andere geworden ist. Er hat dies sogar in seinen schriftlichen Äußerungen untermauert.

Wagners Musik besitzt auf weite Strecken eine drogenähnliche Qualität, dazu einen Hang zum Überdimensioniert-Bombastischen und die vielfältige Motivic, die in verschiedensten Variationen und Abwandlungen netzartig vor allem das Spätwerk durchzieht, macht sein Werk zu einer schier unendlichen Fundgrube für Interpreten. Es ist einleuchtend, dass für dieses Buch Prioritäten gesetzt werden mussten, um dem Thema in klarer und überschaubarer Weise gerecht zu werden. Symbolisches wird daher weitgehend ausgespart. Hingegen werden die Ideologien, denen Wagner anhing, berücksichtigt und auch die Texte selbst geben in vielfacher Weise Aufschluss über Wagners Sicht der Dinge. Opernmusik – das Singspiel eingeschlossen, das bewusst als Erziehungsmedium galt – dient auch als Instrument der sozialen Differenzierung und Statuierung. Spätestens hier wird deutlich, wie unterschiedlich die Botschaften waren, die an Männer und Frauen gerichtet wurden, und wie sinnvoll es sein kann, sie heute zu entschlüsseln und bewusst zu machen. Wie erlebte Wagner die Frauen zu seiner Zeit? Inwiefern fanden diese Frauen Eingang in seine Kunst? Um dies zu beantworten, werden seine philosophischen und musikästhetischen Überzeugungen, seine Musik, die zeitgenössischen Geschlechtertheorien und nicht zuletzt seine eigenen Erfahrungen mit Frauen ebenso wie seine von Cosima notierten privaten Äußerungen und seine Briefe und Tagebücher als ein diskursives Netzwerk aufgefasst, um zu einem tieferen Verständnis der Geschlechterrollen zu gelangen. So lassen sich Projektionen möglichst vermeiden (ganz auszuschließen sind sie freilich nie) und eine historische Verortung wird erreicht.

Auch die umgekehrte Frage ist spannend – wie haben Frauen Wagner erlebt? Frauen haben von Anfang an zu den begeistertsten Bewunderinnen und aufgebrachtsten Gegnerinnen des wagnerschen Werks gehört. Die Anhängerinnen spürten wohl, dass in einigen der Frauenrollen das Potential steckte, die bürgerlichen Restriktionen zu spren-

gen. Die strengen Gegnerinnen hingegen befürchteten eine Auflösung moralischer Vorstellungen zum Nachteil der Frau. Die Schriftstellerin Luise Büchner (1821–1877) gehörte zu den Letzteren. *Der Ring des Nibelungen* war für sie der frevelhafte Versuch, den Sexualtrieb als »sittlich-waltendes Gesetz« hinzustellen: »Aber pfui, welche Dinge, von denen jeder anständige Mensch sich mit Schamerröten wegwendet, wurden auf jener Bühne dargestellt und gesungen! Solche Rohheit, solcher Mangel an jedem Anstand ist doch wohl noch nirgends zu finden gewesen, wie hier im neunzehnten Jahrhundert auf einer deutschen Bühne, vor einem Elite-Publikum von deutschen Männern und Frauen!«⁸ Dagegen schrieb die Musikautorin Marie Lipsius (1837–1927), die zeitweilig das Pseudonym »La Mara« beibehielt, nach einer Aufführung des *Tannhäuser*: »Der neue Geist dieser zugleich leidenschaftlerfüllten und verklärten Tonpoesie, in dem ich der Zukunft Flügelschlag rauschen hörte, überwältigte mich.«⁹ Wagner erlebte übrigens mit, wie die *Tannhäuser*-Ouvertüre so sehr bei Frauen einschlug, dass »Schluchzen und Weinen ihnen helfen mußte [...] Erst nachdem diese (Wehmut) sich in Thränen luft gemacht hatte, kam das wohlgefühl der höchsten, überschwenglichsten freude.«¹⁰

»Die beispielhafte Fähigkeit von Wagners Werk, gerade die Brüche unseres eigenen Denkens aufzuzeigen, darf nicht selbstzufriedener Beliebbarkeit weichen«, schreibt Ulrich Drüner zu Recht.¹¹ Für alle Interpretationen des Phänomens Wagner gilt das, was Theodor W. Adorno einmal an Walter Benjamin pries: »Denken verzichtet auf allen Schein der Sicherheit geistiger Organisation, auf Ableitung, Schluß und Folgerung, und gibt sich ganz dem Glück und Risiko anheim, auf die Erfahrung zu setzen und ein Wesentliches zu treffen.«¹² Die Erfahrung des musikalischen Erlebens setzt Kräfte frei und motiviert immer wieder von Neuem, sich mit dem Verständnis des Werkes zu befassen. Diese Studie will dazu auffordern, sich dem Abenteuer der Interpretation zu stellen, und insofern soll sie zur Um- und Fortschreibung ermutigen. Kritische Äußerungen zu den Studien anderer KollegInnen sind der Sache geschuldet und beziehen stets die Achtung vor ihren Leistungen mit ein. Das wagnersche Werk kann sich nur vor Verkrustungen schützen, wenn es sich der lebendigen Auseinandersetzung stellt.