

«Wohl kenn ich Weibes heil'ge Pflicht»

Die Frauen in Wagners Opern und Musikdramen spiegeln seine privaten Verhältnisse ebenso wie Rollenstereotype des 19. Jahrhunderts. Welches Frauenbild lässt sich das heutige Publikum mit den Werken Wagners vorführen? Von Denise Schmid

Worum geht es im «Fliegenden Holländer»? Um einen Mann, den Holländer, der auf die Erlösung durch die Treue einer Frau, Senta, hofft, und um diese Frau, die davon träumt, genau diesen Mann zu erlösen. Als das nicht wie geplant klappt, stürzt sich Senta ins Meer, das Schiff des Holländers versinkt, beide auferstehen, er ist erlöst. Worum geht es im «Tannhäuser»? Um einen Mann, Tannhäuser, der Vergebung für seine Sünden sucht und für den eine tugendhafte Frau, Elisabeth, stirbt, in der Hoffnung, dass er erlöst werde und ihm vergeben werde. Worum geht es in «Lohengrin»? Um einen edlen, namenlosen Ritter, nach dessen Namen Elsa, die er liebt und die ihn liebt, nie fragen darf; sie wagt es trotzdem, angestachelt durch ein böses Weib, Ortrud, und muss zur Strafe sterben. Und wie ergeht es im «Ring» Brünnhilde, der aufmüpfigen Tochter von Göttervater Wotan, einer der vielseitigsten Frauenfiguren bei Wagner? Kämpferisch und tugendhaft zugleich, siegt auch bei ihr am Ende die Liebe zum Helden Siegfried. Trotz seinem Betrug kann sie nach seinem Tod ohne ihn nicht weiterleben und reitet in die Flammen des Scheiterhaufens – die Erfüllung von Treue und Liebe liegt im Tod wie am Ende von «Tristan und Isolde».

Liebe, Treue, Erlösung

Aus der Vogelperspektive betrachtet, erkennt man in diesen Kurzfassungen schnell ein Muster: der Geisterkapitän, der Ritter, der Held auf der einen Seite, auf der anderen das aufopfernde Weib, das in Liebe entbrennt und dem Angebeteten treu sein und ihn erlösen will. Dass das nicht perfekt aufgeht, erhöht die dramatische Spannung. Und natürlich sind die Figuren nicht so eindimensional wie hier skizziert, und es gruppiert sich um sie weiteres, vielfältiges Personal. Dennoch, der Grundtenor ist in vielen Wagner-Opern derselbe: Die Rolle der weiblichen Hauptfigur besteht darin, einen Mann zu lieben, ihm treu zu sein, ihn zu erlösen. Gelingt das nicht, muss sie sterben, hier mit, dort ohne den Angebeteten.

Aus Wagners Schriften, seiner Autobiografie und den Tagebüchern seiner Frau Cosima wissen wir einiges über sein privates Frauenbild. In «Oper und Drama», 1850/51 im Zürcher Exil geschrieben, heisst es unter dem Titel «Die Musik ist ein Weib»: «Die Natur des Weibes ist die Liebe: aber diese Liebe ist die empfangende. Das Weib erhält volle Individualität erst im Momente der Hingebung. Es ist das Wellenmädchen, das seelenlos durch die Wogen seines Elementes dahinströmt, bis es durch

die Liebe eines Mannes erst die Seele empfängt [. . .]. Das wahre Weib liebt unbedingt, weil es lieben muss [. . .]. Um Taten zu wirken, braucht daher das Weib nur ganz das zu sein, was es ist, durchaus aber nicht etwas zu wollen: denn es kann nur Eines wollen, – Weib sein!» Dazu noch eine Stelle aus Cosima Wagners Tagebüchern. 1869 schreibt sie, dass ihre beiden ältesten Kinder keine Ähnlichkeit mit ihr hätten. Darauf antwortet Richard: «[. . .] da sähe man, wie das Weib sich verhalte, wie die Erde zur Sonne, sie sei ganz passiv, und nur, was der Mann hineinlegt, kommt heraus [. . .].»

Es bleibe dahingestellt, wie wörtlich die Textstellen zu nehmen sind. Das Stereotyp der passiven Weiblichkeit gehört jedenfalls in den sozialhistorischen Kontext des späten 18. und 19. Jahrhunderts. Philosophen wie Fichte und Rousseau befassten sich im Zuge der Aufklärung mit der Frage nach dem Naturzweck von Mann und Frau. An die Stelle von Standesdefinitionen, die den Geschlechtern innerhalb ihres Standes unterschiedliche Rollen zuwiesen, traten mit dem erstarkenden Bürgertum und der Trennung von Erwerbs- und Familienleben Charakterdefinitionen der Geschlechter, in denen die Polarität und die Hierarchie von Mann und Frau zur biologischen Tatsache erklärt wurden. Die weibliche Natur galt demzufolge als emotional, schwach, passiv – und damit geschaffen für ein Leben im häuslichen Bereich –, die männliche dagegen als rational, stark, aktiv, der Welt zugewandt und überlegen. Aus der Ergänzung dieser beiden Gegenpole ergab sich das Ideal eines vollkommenen Ganzen.

Diese Geschlechterpolarität liegt auch Wagners weiblichen und männlichen Hauptfiguren und den eingangs erwähnten Grundmustern ihres Aufeinander-bezogen-Seins zugrunde. Besonders deutlich ist das in «Lohengrin»; so schreibt Wagner 1851 in «Eine Mitteilung an meine Freunde»: «In Elsa ersah ich von Anfang herein den von mir ersehnten Gegensatz Lohengrin's [. . .] das andere Theil seines eigenen Wesens, – den Gegensatz, der in seiner Natur überhaupt mit enthalten, und nur die nothwendig von ihm zu ersahnende Ergänzung seines männlichen, besonderen Wesens ist.»

Leidenschaft und Leiden

Wagner als unbelehrbaren Chauvinisten abzutun, wäre indessen zu einfach, und viele seiner Frauenfiguren mögen emotional sein und einen Hang zum Träumerischen haben, aber schwach und passiv sind sie selten. Ein Blick in sein für die damalige Zeit unkonventionelles Privatleben zeigt, dass

seine leidenschaftliche Persönlichkeit wohl auch dazu beitrug. Der Komponist nahm sich die Freiheit heraus, zu lieben, wenn ihn der Blitz traf. So hatte er mit seiner ersten Frau, Minna, schon einige Zeit vor der Hochzeit ein Verhältnis. Er verliebte sich in selbständige, gebildete Frauen wie Mathilde Wesendonck und Cosima von Bülow, genoss den Austausch mit ihnen, liess sich von beiden aber auch nur zu gerne bewundern.

Während die Treue der Frau eines der grossen Themen auf der Bühne ist, nahm Wagner selbst es nicht so genau. Sich überschneidende sexuelle Beziehungen sind ebenso belegt wie seine Verachtung der bürgerlichen Moral. Sein Ideal war die Frau, die ihn umsorgte, seine Leidenschaften teilte und bedingungslos für ihn da war. Wagner verliebte sich oft und litt, wenn er keine Frau um sich hatte. Er sehnte sich nach symbiotischen Beziehungen, und so sind viele seiner auf Erlösung und Verschmelzung angelegten Liebespaare, von Elsa und Lohengrin über Senta und den Holländer bis zu Tristan und Isolde, wohl nicht nur dem Zeitalter der Romantik geschuldet, sondern auch seiner eigenen Leidenschaftlichkeit. Und es überrascht nicht, dass der Komponist beim Thema Sexualität zum Tabubrecher wurde, wenn er in «Tristan und Isolde» zeigt, dass auch Frauen begehren. Im Libretto ist vom «Wunderreich der Nacht» die Rede, es gibt «schmachtender Liebe seliges Glühen, jagendes Blut, Lust ohne Massen», und die Vertonung von Isoldes Liebestod am Schluss spiegelt wohl nichts anderes als einen Orgasmus. Der Komponist setzte hier die sexuelle Vereinigung und den weiblichen Höhepunkt ziemlich unverhüllt in Musik um.

Wagner oszilliert zwischen den Vorstellungen seiner Zeit von Weiblichkeit – ganz Weib sein, intuitiv, emotional, keinesfalls politisch denkend wie «das böseste aller Weiber», Ortrud im «Lohengrin» – und dem geschickten Entwurf von Charakteren, die weder farblos noch schwach sind, womit er das Stereotyp bricht. Er setzt den Spannungsbogen oft so an, dass im Handeln der Frauen der eigentliche Reiz der Geschichten liegt. Senta trennt sich im «Fliegenden Holländer» von Erik, um den Holländer erlösen zu können. Elsa traut sich, Lohengrin die verbotene Frage nach seiner Identität zu stellen. Sieglinde im «Ring» betäubt den ungeliebten Hunding mit einem Schlaftrunk und betrügt ihn mit Siegmund.

Die Frauen als Verliererinnen

Doch das Handeln der weiblichen Hauptfiguren ist praktisch immer auf die Liebe zu einem Mann bezogen. Sie hängen alle an einem unsichtbaren Faden, und das unterscheidet sie beispielsweise von Frauenfiguren bei Mozart. Auch bei ihm geht es um Liebe, Treue und Verrat, aber seine Frauen handeln nicht in dieser Ausschliesslichkeit, die auf Erlösung des Geliebten zielt. Sie sind näher an der «opera buffa» des 18. Jahrhunderts und treten oft zu zweit oder zu dritt auf. In einer Oper wie «Don Giovanni» sind die Gewichte ganz anders verteilt als bei Wagner. Es gibt keinen Zweifel an der Willensstärke und Selbständigkeit einer Donna Elvira, und am Ende müssen nicht die Frauen, die Don Giovanni lieben und seine Opfer sind, sondern muss der Wüstling selber sterben.

Verdis Frauen von Violetta in «La Traviata» bis zu Desdemona in «Otello» sind ebenfalls tragische Liebende, aber sie stehen und handeln für sich, ihr

Ziel ist nicht die Erlösung des Geliebten. Auch ein Verwechslungsspiel mit der Geschlechteridentität wie in Barockopern, in denen Frauen in Männerrollen schlüpfen oder Helden mit Sopranstimme auftreten, ist in Wagners Welt kaum vorstellbar. Daran ändern auch die Walküren im «Ring» wenig, die Wagner sich zwar männlich konnotiert «in voller Waffenrüstung» wünschte – und mit denen er seine Zeitgenossen verschreckte –, aber sie sind asexuell, ihr Thema ist nicht die Liebe, und sie sind abhängig von Wotan, der alle Entscheidungen trifft.

Obwohl die Frauen in Wagners Opern oft Stärke im einzelnen Moment zeigen, sind sie am Ende doch Verliererinnen; ihnen fehlen die Mittel, um die politischen Machtspiele der Männer mitzuspielen. Eine deutliche Szene dazu gibt es im Vorspiel der «Götterdämmerung». Der Held Siegfried, in voller Rüstung und mit Brünnhildes Pferd – eigentlich ihr Zeichen der Unabhängigkeit –, zieht in die Welt hinaus, um Abenteuer zu bestehen. Sie beschwören gegenseitig ihre Liebe, und die starke Brünnhilde bleibt zurück wie eine Hausfrau des 19. Jahrhunderts. Sie kann nicht mithalten im grossen Spiel um die Macht. Sie steht für ein Gegenmodell der Welt, das auf Liebe aufbaut und das mitunter in der Literatur auch als Wagners Utopie einer besseren Welt, ja sogar als Emanzipationsdrama interpretiert wird, in dem die Moral immer auf der Seite der Frauen steht. Aber dieses Modell einer besseren Welt setzt sich am Ende nicht durch, und Brünnhilde sucht den Tod mit den Worten «Siegfried! Siegfried! Sieh! Selig grüsst dich dein Weib!».

Und heute?

«The past is never dead. It's not even past» – das Wagner-Jahr illustriert das Faulkner-Zitat aufs Schönste. Der deutsche Kulturbetrieb überschlug sich zum 200. Geburtstag des Meisters. Die Oper ist eben auch nicht tot und schon gar nicht vergangen. Wir halten mit ihr ein Stück Kulturgeschichte wach, das im besten Fall kein Museum ist, sondern zum Nach- und Weiterdenken anregt. Wie aber kann das Publikum des 21. Jahrhunderts mit Werken umgehen, in denen der Mann von der unbedingten Liebe einer Frau träumt, die erst durch die Liebe eines Mannes ihre Seele erhält und nichts anderes will, als ihn zu erlösen? Reicht es, alles zu relativieren mit dem Argument: «Das ist 19. Jahrhundert, man muss es historisch betrachten, ausserdem gibt es inhaltlich viele Zwischentöne, und die Musik ist toll»? So wird die Oper am Ende doch zum Museum.

Natürlich kann man Wagners Figuren als Repräsentanten einer imaginären Bühnenwelt sehen, die im Mythologisch-Traumhaften ihren Nährboden haben und uns für einige Stunden aus der Rationalität unserer Gegenwart entführen. Doch was für kulturelle Tiefenströmungen in Bezug auf das Geschlechterverhältnis transportieren die Opern und Musikdramen Wagners? Oder will ein heutiges Publikum aufgrund der Genialität seiner rauschhaften Musik lieber nichts davon wissen? Solange aber Elsa, Elisabeth, Senta und Brünnhilde singen, hören und sehen wir Frauen zu, die zwar handeln und stark sein können, aber vor allem dann, wenn es um die Liebe zu ihrem Angebeteten geht. Dass man sich das immer wieder erzählen lassen möchte, lässt sich am Ende wohl doch nur mit der Verfügungskraft von Wagners Musik erklären.

Als kleiner ironischer Trost mag da gelten, dass heute kein heldenhafter Siegfried in Bayreuth das

Zepter schwingt, sondern zwei weibliche Nachfahinnen des grossen Meisters am Werk sind, und dass zu seinen Fans Bundeskanzlerin Angela Merkel zählt – alles Frauen, die offensichtlich mehr können und wollen als «nur Weib zu sein».

.....
Denise Schmid ist Historikerin und Publizistin in Zürich.