

auf einer Begleit-CD zur besseren Anschaulichkeit zur Verfügung gestellt. Es bleibt dem Rezensenten zum Schluss nur noch zu konstatieren, dass mitunter zwischen Magister- und Doktorarbeiten qualitativ keine Unterschiede mehr bestehen.

(März 2009)

Wolfram Enßlin

EVA RIEGER: *Leuchtende Liebe, lachender Tod. Richard Wagners Bild der Frau im Spiegel seiner Musik. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2009. 295 S., Abb., Nbsp.*

Nach Eva Riegers bedeutendem Buch über Wagners erste Ehefrau Minna ist sehr zu begrüßen, dass sie mit der längst überfälligen Aufarbeitung der Gender-Aspekte zum Thema Richard Wagner zurückkehrt. Erfreulich ist, dass sie die manchmal etwas schwarz-weiß gefärbten Stereotypen der Gender-Literatur elegant umgeht und ihre Untersuchung von vornherein auf das Weibliche in Wagners Helden und auf das Männliche in dessen Heldinnen ausweitet. Damit sprengt sie Klischees des männlichen Täters und weiblicher Opferrollen, um die Wahrnehmung des Bühnenpersonals zu erweitern. Über die Revision der Frauengestalten fällt – über den Buchtitel hinausgehend – auch ein neues Licht auf Wagners männliche Helden; die Wagners Musikdramen zugrunde liegende Anthropologie wird präzisiert. Stets bleibt die Autorin erfreulich nahe am musikalischen Text, was angesichts der hohen Beteiligung von Germanisten im Wagner-Schrifttum eher selten ist.

Aus dem Wald semantischer Theorien greift sie zunächst heraus, dass „aufwärtsstrebende Klänge positiv [...] und abwärtsstrebende negativ“ konnotiert seien. Das kann man etwas reduktionistisch finden; man ist jedoch überrascht, wie gut dieses Grundmuster in dem überschaubaren und gut formulierten Text greift und das Überfrachten von Interpretationen vermeidet. Die Begründung leuchtet ein: „Selbstverständlich kann sich, auch wenn die Musiksprache gleich bleibt, der semantische Inhalt verschieben, so dass die ursprüngliche Bedeutung nur noch ausgewiesenen Fachleuten erkennbar sein wird“ (S. 17). Deshalb müssen man sich auf die „Erscheinungen von ‚universellem‘ Charakter“ beschränken, die sich im Laufe der Jahrhunderte nicht oder kaum verän-

dert haben. Wichtig ist auch, wie Rieger den Wagner gegenüber häufig geäußerten Verdacht musikalischer Manipulation aus der Materie selbst erklärt: Schon Mattheson sage, dass die „Klänge an sich weder gut noch böse“ seien; „sie werden aber gut und böse, (je) nachdem man sie gebraucht“ (S. 18). Darauf baut Riegers semiotische Differenzierung auf und führt schließlich zur Frage nach der „geschlechtsspezifischen Bedeutung von Musik“; dabei wird verstaubten Zuweisungen wie „maskulines Dur“ (= Lust) – „feminines Moll“ (= Unlust) definitiv der Rücken gekehrt, um eher die suggestive Kraft musikalischer Gestik zu nutzen.

Während Isabella in *Das Liebesverbot* „ungestraft“ Eigeninitiative ergreift und den Mann als Unabhängige „erlöst“, haben in *Rienzi* die Protagonistinnen bereits viel Glanz an den männlichen Helden abgegeben: Rienzi erscheint in höchstem Pomp, für Irene bleibt nur Sekundäres übrig. Erst in Senta, im *Fliegenden Holländer*, vermeint Wagner „das weibliche Element überhaupt“ entdeckt zu haben. Für die Frau sei „Liebe“ Aufopferung; nur im Hinblick auf den Mann dürfe sie aktiv werden, und mit der Senta-Figur habe dies der Komponist, so Eva Rieger richtig, der „bürgerlichen Frau“ ins Stammbuch geschrieben und als „von höheren Mächten gewollte Forderung musikalisch inszeniert“ (S. 46/49).

In *Lohengrin* wird die Dualität der Frauenbilder, die im *Tannhäuser* vorherrschend ist, als Ausdruck der Weltanschauung Wagners weiter präzisiert. Ortrud, eine als „grauenhaft“ bezeichnete „politische“ Frau, wird zur eigentlichen Gegenspielerin des Positiv-Helden Lohengrin, der hier bereits Züge des „deutschen“ Erlöser-Helden mit der nicht hinterfragbaren Legitimation des Absoluten, des Grals, aufweist. Angriffspunkt ist laut Wagner die „moderne Wirklichkeit“, zu der nun eindeutig auch die sich emanzipierende Frau, Ortrud, zählt. Die Ideal-Frau kann Elsa nur sein, solange sie den Helden fraglos akzeptiert, d. h. auf jede Eigenständigkeit verzichtet. Wagner beginnt, die herrschende Geschlechter-Ideologie als eine „transzendente“ zu zementieren, wobei in der Konnotation der Heldin als Abbild des Volkes zugleich eine Lanze für den straff patriarchalischen Obrigkeitsstaat gebrochen wird.

In *Tristan* verschieben sich die „Fronten“. In dem Isolde emanzipiert und eigenverantwort-

lich handelt, grenzt sie sich gesellschaftlich aus und gerät in Opposition zur dominierenden Männerwelt, was sie mit dem Tod bezahlen muss. Somit nimmt sie die Rolle der Brünnhilde der *Götterdämmerung* teilweise vorweg, während in *Die Meistersinger* Eva, die einzig glückliche, da „unbefragt nicht redende“ Wagner-Heldin, sich in die herrschende Gesellschaftsordnung perfekt einfügt. Siegfried dagegen bleibt, solange er alleine agiert, zwar „nur die Hälfte“; erst „mit Brünnhilde wird er zum Erlöser“, doch deren Rolle bleibt die des „leidenden, sich opfernden Weibes“ (S. 139). Eine neue Gesellschaft vermag sie indes nicht zu schaffen, da sie trotz ihrer Stärke „den Männern freiwillig den Vorrang einräumt“ und sich somit „als das Idealweib des 19. Jahrhunderts“ erweist (S. 205).

Vielleicht tritt mit Erda ein neuer Typus der Frau auf den Plan: Weisheit und Intuition sind weibliche Domänen, ohne die auch Wotan ratlos bleibt – so wie später Parsifal ohne Kundry den Erlöser-Weg zurück zum Gral nicht finden wird. Trotz dieser symbiotischen Rolle wird in ihr die Frau als triebhaft-animalisch dargestellt; „dass das Geistige ein männliches Attribut“ sei, empfindet Rieger als „tödliche Falle für die Frau“, die sich in Wagners Spätwerk auf tut und mit der die „geistige und weltliche Dominanz“ für die „gesamte Männerwelt“ reklamiert wird (S. 237/251). „Dem ‚germanischen/ Mann‘ werde letztlich in politischer Übertragung der Herrschaftsanspruch zugesprochen, während ‚Kundry als Jüdin und Frau eine ‚doppelte‘ Negativität“ schier erdrücke (S. 265 f.).

Doch in Siegmund schuf Wagner immerhin eine Figur, die, so Eva Rieger, die Liebe über männlichen Machtanspruch stellt. Siegmund, dergestalt „feminisiert“ (S. 156), geht zwar zugrunde, lässt indes eine neue, utopische Weltordnung erahnen, „in der nicht Gewalt, sondern Liebe herrscht“. Rieger befreit Siegmund aus dem üblichen Bild des Scheiternden und entdeckt in seiner „weiblich konnotierten Seite“ das Projekt einer besseren Weltordnung.

Auch als Komponist widerspricht Wagner dem Ideologen: In den grandiosen stimmlichen Gestaltungen Isolde, Brünnhildes und Kundrys schafft er Modelle der Frau, „die weit über die einer Frau im 19. Jahrhundert“ hinausgehen.

Indem Eva Rieger gerade in der Widersprüch-

lichkeit Wagners „ebenso die normative Geschlechtsauffassung seiner Zeit wie andererseits – wenn auch nur gelegentlich – den Hinweis auf die Untergrabung derselben“ (S. 267 f.) schlüssig darstellt, leistet sie einen bedeutenden Beitrag zur Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts.

(Juni 2009)

Ulrich Drüner

*MATTHIAS NÖTHER: Als Bürger leben, als Halbgott sprechen. Melodram, Deklamation und Sprechgesang im wilhelminischen Reich. Köln u. a.: Böhlau Verlag 2008. X, 328 S., Nbsp., CD*

Es war Roland Barthes, der meinte, die menschliche Stimme sei ein Ort des „Unterschieds“, ein Phänomen mithin, das sich jeder Wissenschaft entziehe. Seitdem ist viel geschieden. Insbesondere vonseiten der Kultur-, Theater- und Medienwissenschaft wurde das Phänomen beleuchtet, wobei natürlich auch psychologische und physiologische Aspekte zum Tragen kamen. Von der Musikwissenschaft wurde und wird Stimme zumeist als Gegenstand der Interpretationsforschung betrachtet, seltener als einkomponierter Klangfaktor, relativ oft als Medium genderspezifischer Interessen.

Wer sich mit Melodram, Deklamation und Sprechgesang um 1900 beschäftigt, wird daher um einen über die engeren Fachgrenzen hinausreichenden Ansatz kaum herumkommen. Matthias Nöther nutzt für seine am Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena entstandene Dissertation denn auch verschiedene methodische Zugriffsweisen. Ziel ist keineswegs eine Monographie über das Melodram der Jahrhundertwende, sondern eine Annäherung an die Sprech- und Sprachkultur der wilhelminischen Epoche, wie sie sich nicht nur im Melodram, sondern auch in den Bayreuther Aufführungen der Ägide Cosima Wagners und in einer privaten wie öffentlichen Leben überwölbenden Maskenhaftigkeit manifestiert.

Das erste der vier Kapitel steckt hierfür sozusagen das Terrain ab. Nöther misstraut aus guten Gründen der Kontinuität einer Gattungsgeschichte des Melodrams. Stattdessen blendet er epochenspezifische Besonderheiten und die Sprech- und Sprachkultur des Fin de Siècle wechselseitig ineinander. Der zeit- und kultur-