

Frauenvorträge an der FernUniversität



**Tod und Weiblichkeit
in der Musik der Jahrhundertwende**

Melanie Unseld

MELANIE UNSELD

Manuskript zu einem Vortrag am 5. September 2007 im Hagener Krematorium anlässlich der Wiederaufstellung der restaurierten Plastik *Die Trauernde* von Karl Albiker. Die Ausführungen basieren auf den Ergebnissen der Dissertation der Autorin, die 2001 unter dem Titel „*Man töte dieses Weib!*“ *Tod und Weiblichkeit in der Musik der Jahrhundertwende* bei J. B. Metzler (Stuttgart/Weimar) erschienen ist. Der hier abgedruckte Vortragstext wurde bewusst im Stil der gesprochenen Rede belassen und verzichtet daher im Wesentlichen auf Fußnoten, Verweise etc. Wer sich eingehender mit dem Thema beschäftigen möchte, sei auf dieses Buch verwiesen. Die Verantwortung für den Inhalt trägt allein die Autorin.

ISSN 1438-9606

Redaktion: Die Gleichstellungsbeauftragte / Ulrike Schultz, VINGS

Gestaltung: Reinhard Rollbusch

Herausgeber: Der Rektor

© 2007 FernUniversität in Hagen und die Autorin

MELANIE UNSELD

Tod und Weiblichkeit in der Musik der Jahrhundertwende

Tod und Weiblichkeit wurden von Sigmund Freud als die beiden „unergründlichsten Rätsel der westlichen Kultur“ bezeichnet. Was den Tod anbelangt, ist diese Aussage nicht besonders überraschend: Der **Tod** ist das empirisch nicht erfahrbare, individuell nicht erinnerbare und doch lebensbestimmende, da lebensbeschließende Phänomen. Er ist der Gegensatz schlechthin – zum lebenden, denkenden und fühlenden Menschen, zum kognitiv erfahrbaren Raum. Der **Tod** definiert Zeiträume – Lebenszeiten – und markiert zugleich den Beginn der Zeitlosigkeit. Er lässt die Lebenden nicht nur als Trauernde, als Klagende zurück, sondern auch als Zweifelnde. Und doch liegt im **Tod**, wie der belgische Dichter Maurice Maeterlinck schreibt, der Schlüssel zum Verständnis des Lebens: „Das Leben ist ein Geheimnis, der Tod ist der Schlüssel, der es öffnet. Aber derjenige, der den Schlüssel im Schloss umdreht, verschwindet für immer in dem Geheimnis.“

Wenn nun aber Sigmund Freud auch die **Weiblichkeit** zu den unergründlichsten Rätseln der westlichen Kultur zählt, wenn er damit die Weiblichkeit auf die gleiche Ebene des Rätselhaften stellt wie den Tod, so ist das bemerkenswert. Denn was für den Tod per se einsichtig ist, muss für die Weiblichkeit erst definiert werden. Dennoch: Freud war sich mit vielen seiner Zeitgenossen einig, dass das **Weib** – also nicht die (alltägliche) Frau, sondern der kreatürliche Begriff **Weib** – ein Rätsel sei. Der Wiener Literat Peter Altenberg notiert beispielsweise, an das **Weib** adressiert: „Du mußt mir sein [...] ein unentwirrbar Rätselvolles!“

Wenn aber **Tod** und **Weiblichkeit** gleichermaßen als rätselhaft begriffen werden, übernehmen sie auch ähnliche metaphorische und symbolische Funktionen: Sie verweisen auf die individuellen und gesellschaftlichen Grenzen des Menschen – oder besser: des Mannes – und zugleich auf die Standortbestimmung der eigenen, bürgerlichen Kultur. Anders gesagt: Die Welt und das eigene Selbstverständnis werden mit Hilfe dieses rätselhaften Doppelmotivs in Gegensätze aufgesplittet: hier das Vertraute – dort das Rätselhafte, hier das Eigene – dort das Fremde,

hier Leben – dort Tod, hier Mann – dort Weib. Und wie sich im Tod der Zweifel und die Angst des Menschen vor dem unbekanntem Nichts bündelt, so konfrontiert auch das Weib, das Otto Weininger übrigens auch als „Nichts“ bezeichnete, um 1900 den bürgerlichen Mann mit Zweifeln und Ängsten vor dem Fremden.

Wir wollen ein wenig nach dem Motivpaar **Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende** Ausschau halten und werden dabei nicht nur unerwartete Gemeinsamkeiten zwischen ästhetisch weit auseinander liegenden Werken aufdecken, sondern auch zu einem Punkt kommen, von dem aus man eine Grundstimmung dieser Epoche erkennen kann: Es ist die „Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit“ der Jahrhundertwende, von der Hugo von Hofmannsthal spricht und die in den Frauenfiguren reflektiert wird, die eine besondere Beziehung zum Tod unterhalten. Das vielgestaltige Panorama der Epoche findet in dem Kaleidoskop an morbiden Weiblichkeitsprojektionen ein Pendant.

Da ist beispielsweise das soziale und politische Aufbegehren, die Emanzipationsbewegung, – die sich in der Figur der lebensuntüchtigen Gräfin Geschwitz, dem „Mannweib“ aus Alban Bergs Oper *Lulu*, widerspiegelt; da ist das ätherisch unwirkliche Ideal der Frau, die von den Niederungen des Alltags möglichst weit entfernt ist – dargestellt in den fragilen Prinzessinnen Mélisande, Maleine oder den Rusalken und Undinen –; da ist die dekadent-schwüle Stimmung, die in fatalen Figuren wie der Salome zum Vorschein kommt, oder das Aufbrechen moralischer Grundfesten, personifiziert in den polyandrischen¹ Frauenfiguren wie Lulu oder Emilia Marty aus Leoš Janáčeks Oper *Die Sache Makropulos*.

Ich möchte Ihnen in meinem Vortrag einige Beispiele aus der Musikgeschichte zu diesen so eng mit dem Tod liierten Frauenfiguren der Jahrhundertwende und den Kreis der Ideen vorstellen, in dem sie entstanden sind. Wir werden Frauenfiguren begegnen, die als **femme fragile** eine stille Nähe zum Tod haben oder die als **femme fatale** die Männer zunächst sexuell anziehen, um sie dann in einen meist grausamen Tod zu stürzen. Wir werden aber auch

1 Polyandrie = Vielmännerei

realen Frauen begegnen, die sich mit diesen – zu allermeist von Männern – kreierte Frauenfiguren auseinandersetzen mussten, weil sie sie beispielsweise auf der Bühne verkörperten und dann in ihrer Lebensrealität mit den männlichen Imaginationen in Konflikt gerieten.

Es ist ein *europaweites* Phänomen, dass um die Jahrhundertwende so zahlreiche Musikwerke entstehen, die sich des Doppelmotivs in deutlicher Weise annehmen. Dabei sind Zentren und verschiedene Schwerpunkte zu erkennen. Lassen wir unseren Blick also zunächst einmal über die europäische Landkarte um 1900 schweifen, ein Europa der gerade noch stabilen Monarchien, aber auch der bereits massiven Auswirkungen der Industrialisierung und der sozialen und nationalen Unruhen. Unser Blick fällt zunächst auf das Zentrum der Habsburgermonarchie: Die Gruppe der Wiener Künstler erfährt durch die Psychoanalyse wesentliche Impulse. Zugleich ist hier die Reibung mit konservativen Kräften besonders groß – wesentlich stärker als beispielsweise in Prag, wo die politischen Vorzeichen auf Neubeginn stehen, begleitet von einem neuen kulturellen Selbstbewusstsein. Für die Wiener Künstler aber bedeutet diese Situation einerseits eine unermüdliche (und zum Teil durchaus auch selbstzerstörerische) Seelenanalyse, andererseits die schmerzhafteste, da turbulent und mit vielen Skandalen ausgetragene Auseinandersetzung mit der Tradition.

In beiden Themenbereichen wird das **Weib** zum Sinnbild: sei es die Frau in Arnold Schönbergs *Erwartung*, die sich im düsteren Traumwald (der eigenen Psyche) verirrt, sei es das Weib in Schönbergs Streichsextett *Verklärte Nacht* (auf ein Gedicht von Richard Dehmel), um das der Kampf des Bourgeois mit dem Künstler entbrennt. Der Künstler kämpft in diesem Kampf nicht zuletzt auch um sein Selbstverständnis als Kunstschaffender. Denn das heroische Bild vom Genie, dem noch in der Beethoven-Ausstellung der Wiener Secession 1902 so ausgiebig gehuldigt wird, verliert an Überzeugungskraft, es wird ersetzt vom Bild des kunstschaffenden Asketen, der im **Weib** Gegenpol, Verlockung und Muse gleichermaßen zu finden hofft. Ohne Gegensätze kommen weder die ästhetischen Standpunkte

des Architekten Adolph Loos² noch des misogynen Philosophen Otto Weininger aus – beide übrigens mit enormem Einfluss auf Schönberg und seinen Kreis. Bereits der Titel von Weiningers Hauptwerk spiegelt etwa dieses Denken in absoluten Dichotomien wider: *Geschlecht und Charakter*. Im Stillen können Sie dazu die Geschlechterdichotomie Weib (Geschlecht) – Mann (Charakter) hinzudenken.

Aber kehren wir noch einmal zu der jungen Komponistengeneration um Schönberg zurück. Auch sie sucht nach diesen Extremen – provoziert beispielsweise ihr Publikum durch extrem kurze Stücke für extrem großes Orchester (Bergs *Altenberg-Lieder*) – und findet sogar ein reales Vorbild für die Konstellation Genie – Weib in Gustav Mahler, dem damals noch unverstandenen Großen, der mit der jungen, lebenslustigen und durchaus einem Jugendstilideal entsprechenden Alma Schindler verheiratet war. Hier reichen sich ideelle Konzepte mit konkreter Lebensrealität die Hand – nicht unbedingt zum Vorteil der beteiligten Personen, die an den extremen Anforderungen nicht selten scheitern, wie das Beispiel Alma Schindler eindrucksvoll zeigt. Ihre Kreativität war mit der Heirat mit Mahler zum Erliegen gekommen, Mahler hatte sie vor die Wahl Hochzeit oder Komponieren gestellt. Das Aufgeben des Komponierens ist ihr von der Nachwelt oft als (charakterliche wie künstlerische) Schwäche ausgelegt worden; ihre Stilisierung als Muse ging Hand in Hand mit der auf diese Weise angeblich so offenbaren geringen kompositorischen Begabung. Diese Interpretation freilich übersieht, wie wirkungsmächtig die ästhetischen Konzepte von Nietzsche, Weininger und vielen anderen auf die reale Lebensgestaltung der einzelnen Menschen – Männern wie Frauen – waren. Sich als junges, hochbegabtes Mädchen in einer Gesellschaft zu behaupten, die ernsthaft darüber diskutiert, ob Frauen überhaupt eigenkreativ sein können, bedarf ein übergroßes Maß an Selbstbewusstsein, das wiederum nicht mit den Weiblichkeitsbildern der Jahrhundertwende in Einklang zu bringen war.

2 Er gilt als einer der Pioniere der Moderne in der mitteleuropäischen Architektur und als energischer Gegner des Jugendstils und dabei insbesondere auch seiner österreichischen Variante, der Wiener Secession.

Aber kehren wir zu unserem europäischen Überblick zurück:

Ein weiteres Zentrum findet sich im französischsprachigen Raum. Hier erheben die Symbolisten eine Form von Weiblichkeit zum Ideal, die außerhalb jeder Realität zu stehen scheint. Es sind zarte Prinzessinnen, fragile Wesen aus einem unbekanntem Land, die in die harte Menschenwelt geworfen werden, um dort zu sterben, nicht ohne die Hinterbliebenen auf ihre Herzlosigkeit hinzuweisen. Andererseits ist der Typus des Dandys ein Geschöpf der französischen Jahrhundertwende. Überfeinerung aller Sinne und die lebensuntüchtige *l'art pour l'art*-Haltung rufen erotisiert-düstere Weiblichkeitstypen auf den Plan. An deren überbordender Sexualität wird das dekadente und endzeitbewusste Selbstbild des männlichen Gegenübers offenbar.

Eine besondere Nuance trägt auch die russische Kunst bei. Hier verbinden sich die Exotismen, die in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch nationale Identität zu stiften vermochten, mit einem Weiblichkeitsbild, das in Märchen, Sagen und Allegorien seinen Ursprung findet: Die unschuldig geopfert Jungfrau aus Igor Strawinskys Skandal-Ballett *Le Sacre du Printemps* oder die verführerische und machtbewusste Zarin von Schemacha aus Nikolai Rimski-Korsakows Oper *Der goldene Hahn* sind dafür Beispiele. Beide Male trifft man den Tod in unmittelbarer Nähe dieser Frauenfiguren an, und auch hier werden mit dem Doppelmotiv von Weiblichkeit und Tod Ideen transportiert, die weit über den dramaturgischen Gemeinplatz einer auf der Bühne sterbenden Frau hinausgehen.

Nun wird Ihnen womöglich der Kopf brummen wegen der vielen Komponistennamen, Operntiteln und Frauenfiguren – beenden wir also an dieser Stelle unseren Panorama-Blick auf die Musikgeschichte der Jahrhundertwende und fokussieren ein wenig stärker einzelne Details. Ich möchte Ihnen dabei zunächst die *Figur der femme fragile* vorstellen: Sie gehört zu den populärsten Formen der Weiblichkeit um 1900, da ihr ätherisch-zerbrechliches Wesen aufs beste mit den Weiblichkeitsvorstellungen des Jugendstil, des Impressionismus und des Symbolismus korrespondiert. Die *femme fragile* ist ein körperlich zartes Wesen, zerbrechlich und einem frühen Tod geweiht. Und

sie ist vor allem eines: still – totenstill möchte man sagen. Wenn wir uns die bildlichen Darstellungen der *femme fragile* vor unser inneres Auge holen, können wir diese Stille buchstäblich sehen. Sie steht meist abgewandt mit lang wallendem Haar und Kleid in der Natur, ihr Mund ist geschlossen, sie spricht nicht, klagt nicht, weint nicht, obwohl ihr Schicksal offensichtlich ein schweres ist. Denken Sie beispielsweise an die Ophelia-Figuren, an die zahlreichen Mélisande- und Undine-Figuren u.v.m.

Und die Stille, die von der Aura dieser Frauenfiguren ausgeht, ist in der Tat ein Phänomen, das in unserem Zusammenhang besonders interessant ist: Die Stille ist für den Menschen Sehnsuchtspunkt und Angstraum gleichermaßen, der Tod hat diesen Raum immer schon bewohnt, um die Jahrhundertwende bekommt er mit der *femme fragile* eine stille Mitbewohnerin. Für die Musik stellt die Stille aber eine Herausforderung dar, denn Musik ist zunächst vor allem Klang. Aber wenn wir beobachten, dass ein Komponist wie Claude Debussy gerade während der Komposition seiner Oper *Pelléas et Mélisande* und im Zusammenhang mit der Figur der Mélisande eine „*musique de silence*“ („Musik der Stille“) entwickelte, sollten wir hellhörig werden.

Gehen wir also dem Phänomen der Stille ein wenig nach und lesen in einen Text aus dem Jahr 1882 hinein: „Wenn ein Mann inmitten *seines* Lärmes steht, inmitten seiner Brandung von Würfeln und Entwürfen: da sieht er auch wohl stille zauberhafte Wesen an sich vorübergleiten, nach deren Glück und Zurückgezogenheit er sich sehnt, – es sind die Frauen. Fast meint er, dort bei den Frauen wohne sein besseres Selbst: an diesen stillen Plätzen werde auch die lauteste Brandung zur Todtenstille und das Leben selber zum Traume über das Leben.“ Sie werden das Zitat erkannt haben: Friedrich Nietzsche, aus der *Fröhlichen Wissenschaft*. Was er hier an idealer Weiblichkeit entwarf, prallte zwar unmittelbar an der wesentlich geräuschvolleren Realität ab, beschreibt aber gleichwohl ein Weiblichkeitsbild, dem das Bürgertum des ausgehenden 19. Jahrhunderts durchaus real huldigte: die Frau in der Distanz, jenseits des eigenen aktiven Lebens, stilisiert als das Andere, der Gegenpol zum männlichen Selbst, in der Passivität verharrend - und letztlich in der Zusammenschau mit der Stille und dem Anderen auch immer in der Nähe

des Todes gedacht. Eine tristaneske Todessehnsucht klingt dabei an, wenn das Andere (die Frau) zum Sehnsuchtsort stilisiert, die existentielle Stille, mithin der Tod, dabei in Kauf genommen wird.

Nietzsche, einer der wichtigsten und einflussreichsten Vor-denker der Moderne, modelliert hier an einem Weiblichkeitsentwurf, der – in vielerlei Schattierungen – um die Jahrhundertwende ein europaweites Echo fand. Er konnte sich dabei auf ein dichtes Beziehungsgeflecht stützen, das sich in der abendländischen Kultur um die Begriffe Schweigen, Tod und Weiblichkeit gebildet hatte. Denken Sie beispielsweise an das *Mulier tacet in ecclesia*. Das Schweigen (im sakralen und im öffentlichen Raum) gehörte wesentlich zur weiblichen Sozialisation des christlichen Abendlandes. Das Stillsein, als Ausdruck der hierarchischen wie intellektuellen Unterlegenheit, war implizite wie explizite gesellschaftliche Norm für Frauen noch bis in die Moderne. Die Frau wurde dabei – da sie weder über sich selbst noch über ihr Denken und Fühlen Auskunft geben durfte – zur Unbekannten. Denn „im Schweigen [...] entsteht eine enigmatische Komplexität, an der sich die Sprache vergeblich abarbeitet.“³

Wie fundamental die Vorstellung von Weiblichkeit und Stille in die gesellschaftlichen Vorstellungen des Bürgertums eingegraben waren, wird dann deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, welche erdbebenartigen Auswirkungen das Aufbegehren gegen das Schweigegebot zeitigte: Die Frauenbewegung des ausgehenden 19. Jahrhunderts richtete sich just gegen dieses auferlegte Schweigen-Müssen und beendete damit endgültig die Aura der Stille. Damit aber forcierte sie jene Irritationen der männlichen Identität, die für die Kultur der Jahrhundertwende zum wesensbestimmenden Faktor wurde. Auch in der Musik sind diese Vibrationen zu spüren. Und auffallenderweise kommt dabei der Stille eine zentrale Bedeutung zu – für die Musik als akustische Kunst eine besondere Herausforderung.

3 Kamper, Dietmar und Wulf, Christoph (Hg.): Schweigen. Unterbrechung und Grenze der menschlichen Wirklichkeit. Berlin 1992, S. 2

Kommen wir zu Debussy zurück, denn eine der wichtigsten dieser „verstummenden“ Frauenfiguren ist in seiner Oper *Pelléas et Mélisande* zu erleben. Die Vorlage zu dieser Oper stammt von Maurice Maeterlinck; dessen gleichnamiges Drama ist – kurz gesagt – eine symbolistische Variante des Tristan-Stoffes. Und Richard Wagners Oper *Tristan und Isolde* ist dann auch der musikalische Hintergrund, vor dem Debussy seine Oper komponierte – freilich in Verweigerungshaltung. Denn Debussy kehrt mit seiner Oper dem französischen *wagnérisme* den Rücken und vertont Maeterlincks Drama, das so deutliche Spuren des Tristan-Stoffes aufweist, in bewusster Abkehr von Wagners *Tristan*.

Gleichwohl gibt es gemeinsame Eckpunkte: Sowohl bei Wagner als auch bei Debussy kulminiert die fatale Dreiecksgeschichte zwischen einer Frau und zwei Männern im Tod des jungen Geliebten, ermordet durch den älteren, rechtmäßigen Ehemann, und schließlich im überhöhten „Opfertod“ der Frau. In Debussys Figurenkonstellation heißt dies konkret: Pelléas wird von seinem Halbbruder Golaud, der zugleich König und Ehemann Mélisandes ist, aus Eifersucht getötet. Mélisande bleibt zurück, stirbt einen unerklärlichen Tod. Im Vergleich zu Isoldes klangmächtigem Liebestod wird hier in vielen Schattierungen eine größtmögliche Stille auskomponiert: Zunächst legt Debussy den gesamten letzten Akt, in dem Mélisande stirbt, in einem beständigen Decrescendo an. Während Wagners *Tristan* in einer finalen Apotheose endet, scheint bei Debussy die Musik geradezu zu versickern: Die Oper endet in der Stille par excellence, nämlich genau genommen in einer Pause. Denn bezeichnenderweise folgen dem Schlussakkord, der bereits im dreifachen Piano ausklingt, fünf Viertel Pause.

Für die anderen Darstellungsarten der Stille, die Debussy zur Ausgestaltung von Mélisandes Tod subtil ins Gewebe der Partitur einfügt, müssen wir genauer hinhören, buchstäblich, denn es ist eine Pause, in der sich der Tod ereignet. Mélisandes Todesmoment ist die schiere Verweigerung des großen Bühnentods, nicht nur im Sinne Wagners, sondern auch der gesamten Operngeschichte: An keiner Stelle gibt es einen klaren Hinweis im Libretto darauf, wann Mélisande tatsächlich stirbt. Auch auf der Bühne gibt es nichts zu sehen, kein Zubodensinken der

Sterbenden, da Mélisande während des gesamten letzten Akts regungslos auf einem Bett aufgebahrt liegt. Wirklich deutlich aber wird der Moment von Mélisandes Tod nur in der Musik: In der Oboe, Mélisandes ureigenem Instrument, erklingt kurz zuvor ein leises Fragment ihres Themas, das aber bereits im zweiten Takt mit der Vortragsanweisung *morendo* (ersterben) ins Nichts gleitet. Es folgt eine Generalpause – und dies ist Mélisandes Tod. Dies ist für die Opernkonventionen eigentlich eine Unmöglichkeit: Lassen Sie vor Ihrem inneren Ohr all die sterbenden Frauen auf der Opernbühne Revue passieren – und es sind viele Frauen, die hier sterben! – aber alle singen bis zum Schluss, ja legen in ihren Schlussgesang (wie zum Beispiel Isolde) die ganze Schönheit und Kraft ihrer Stimme. Und Mélisande? Nichts! Kein Singen, keine Gestik – nichts! Ihr Tod ist eine Generalpause – ist die absolute Stille! - ist die komplette Verweigerung des „normalen“ Bühnentods.

Und Debussy geht sogar noch weiter: er spinnt ein ausgeklügeltes Netz an Generalpausen über die gesamte Partitur. Immer dann, wenn Mélisandes Charaktereigenschaften als *femme fragile* aufgezeigt werden sollen, schweigt die Musik! In diesen Pausen wird ihre Zartheit hörbar, die an der Rauheit ihrer Umwelt zerbricht. Sie ist eine jener typisch symbolistischen Traumfiguren, die gerade durch ihr Schweigen die Alltagswelt verunsichern, und deren Schweigen doch die eigentlichen Wahrheiten über die Welt mitteilt. In Maeterlinck erkannte Debussy dabei einen Geistesverwandten, denn das Schweigen war für den belgischen Symbolisten gleichsam Zentrum seiner Ästhetik und Philosophie. Da die Sprache nicht hinter die Geheimnisse der Welt blicken könne, war es für Maeterlinck das Schweigen, das den eigentlichen, letztgültigen Sinn auszudrücken vermochte. Er schrieb: „Die Worte, die wir sprechen, haben nur dank des Schweigens, in das sie eingebettet sind, einen Sinn.“

Kommen wir von dieser stillen Frauenfigur zu einer ganz und gar anderen Kategorie: der **femme fatale**, sozusagen den lautesten, schrillsten Frauenfiguren, die die Kultur der Jahrhundertwende aufbietet, um das Rätsel Weib darzustellen (von des Rätsels Lösung – das werden Sie bemerkt haben – ist weiterhin keine Rede). Felix Salten (als Schöpfer der Bambi-Figur bis heute noch weithin bekannt) beschrieb diesen Typus 1903 mit folgenden Zeilen:

*Ein schlankes, schmiegsam-biegsames Weib
mit einem schwülen Feuer in den dunklen Blicken,
mit einem grausamen Mund ...
Rätselhafte Gewalten
scheinen in diesem lockenden Weibe zu schlummern,
Energien, Heftigkeiten, die nicht mehr zu stillen wären,
wenn einmal in Brand geriete,
was zu bürgerlichem Verglimmen gezwungen wird.*

Die wohl prominenteste Figur aus dieser Kategorie ist die *Salome*, die zwischen 1880 und 1920 eine ungeheure Popularität erlangte: Salome wurde zum Thema in Opern, Balletten, Schauspielmusiken, Erzählungen, Romanen, auf Bildern, in Filmen und auf Kitschpostkarten – bis hin Robert Stolz Salome-Schlager von 1920 und zu einem Phänomen wie der Tänzerin Mata Hari. Betrachten wir eine dieser Salome-Figuren näher, die gleichnamige Oper von Richard Strauss, die 1905 in Dresden uraufgeführt und sofort zum Skandal wurde: Salome tanzt einen berausenden Tanz, König Herodes kann kein Auge von ihr lassen. Sie umgarnt ihn mit verlockenden Bewegungen, begleitet von Strauss' schwül-klangsinnlicher Musik. Doch als sie ihren Lohn für den Tanz fordert, erschauert Herodes: Die junge Frau verlangt den Kopf des Propheten Jochanaan. Und schließlich wendet sich Herodes vollends ab, wenn Salome selbstvergessen und in höchster Ekstase mit dem blutenden Haupt verliebte Zwiesprache hält – „Man töte dieses Weib!“, befiehlt der Herrscher.

Salome muss sterben, da sie die Grenzen der Moral überschritten hat. Doch wie kam es dazu? War es nicht Herodes, der die zunächst widerstrebende Prinzessin zum Tanzen aufforderte? Waren es nicht seine Blicke, die aus dem kindlichen Wesen ein begehrenswertes Weib machten? Und war es nicht die Weigerung Jochanaans, Salome anzusehen, die die Prinzessin zur Verzweiflung brachte? „Warum hast du mich nicht angesehen, Jochanaan? [...] Hättest Du mich gesehen, du hättest mich geliebt ...“, sagt Salome zu dem abgeschlagenen Haupt. Und ist nicht ohnehin Macht mit im Spiel: die weltliche und die religiöse Macht, die versinkende und die neu heranbrechende – beide irritiert durch die Macht des Weiblichen?

„Man töte dieses Weib!“ – Wenn Herodes, der sonst so zögerliche und ängstliche Herrscher, kurzentschlossen den Tod Salomes befiehlt, stirbt mehr als nur die Prinzessin von Judäa. Mit großer Vehemenz wird auch der Einfluss des Weiblichen, das Verführerische und Undurchschaubare, das Verlockende und Verderbenbringende ausgelöscht.

Musikalisch geschieht dies übrigens auf verblüffende Weise: Salome gehört zu Strauss' expressionistischen Opern, die die Tonalität bis an die Grenze der Antonalität (aber nicht darüber hinaus!) führt. Das exotische Sujet rechtfertigte dieses tonale Wagnis, musikalische Exotismen spielten sich schon immer am Rande der westeuropäischen Harmonik ab. Und so schwelgt Strauss während fast der gesamten Oper in harmonikalen Experimenten, um dann, nachdem Herodes sein »Man töte dieses Weib!« hinausgeschleudert hat, in ganz wenigen Takten zu einem reinen C-Klang zurückzukehren. Deutlicher kann man die Überwindung der Verlockung musikalisch nicht ausdrücken: Ordnung und Gesetzmäßigkeit in reinem C!

Es besteht eine eigentümliche Allianz, die zwischen Salome und dem Tod besteht: Die junge, verführerische Frau steht mitten im Leben und doch ganz nahe am Abgrund des Todes. Ihr Verlangen ist todbringend – für Jochanaan wie für sie selbst. Herodes hält sie dabei den Spiegel vor: Die Tage seiner Macht sind gezählt, auch er steht als Herrscher am Rande des Abgrunds. Diese reizvolle Verbindung von vibrierend-sinnlicher Weiblichkeit und der Kälte des Verfalls und des Todes ist für viele Künstler der Jahrhundertwende attraktiv. Es ist die Faszination des Geheimnisumwobenen. Daher rührt auch die Attraktivität der biblischen Geschichte der Salome, die erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts derart mit den Attributen weiblicher Verführung und morbider Lust angereichert wird, dass ihre (nunmehrige!) Hauptperson zum Sinnbild des dekadenten Frauentyps avancieren konnte.

Mit Salome verwandt sind übrigens andere grausame Prinzessinnen wie *Turandot*, über die Ferruccio Busoni eine Schauspielmusik und eine Oper schrieb (1911 und 1917) und die für Giacomo Puccini zum Schlusspunkt seines Operschaffens wird (1926). Auch die Titelfigur aus Oscar Wildes *Geburtstag der Infantin*, die Franz Schreker 1908 zu einer Pantomime und Alexander von Zemlinsky

1922 zu einer Oper (*Der Zwerg*) inspirierte, gehört in diese Reihe.

Diese exotisch-orientalischen Prinzessinnen, die verführerischen Tänzerinnen à la Salome, waren auf den Bühnen derart erfolgreich, dass sie auch – in verschiedenen Beispielen – ins reale Leben „übersetzt“ wurden. Ich möchte Ihnen dazu nur ein Beispiel geben, in dem die Nähe von Illusion und Realität zu einer unheilvollen Alliance verschmolz: Die als Mata Hari auftretende Tänzerin war eigentlich eine Bürgerliche, Margaretha Gertrude Zelle. Sie griff das veritable Salome-Fieber ihrer Zeitgenossen auf, gab sich als orientalische Tänzerin aus und sorgte mit pseudo-orientalischen Tänzen und entsprechend luxuriös-freizügiger Bekleidung europaweit für Furore. Berühmt und sexuell hochattraktiv wurden ihr zahlreiche Liaisons mit namhaften und einflussreichen Männern nachgesagt. Macht und Einfluss wuchsen mit ihrem Erfolg, sie wurde zur Bedrohung – ihr aktives Handeln, ihre sexuelle Präsenz und ihre Macht waren damit, ähnlich wie in Strauss' *Salome* für die moralischen Vorstellungen der Gesellschaft nicht mehr tragbar, ihr gewaltsamer Tod unabdingbar. Mata Hari wurde 1917 wegen angeblichen Hochverrats zum Tode verurteilt und hingerichtet. Der Tod ist auch hier – grausam real – der treueste Begleiter des „Rätsel-Weibes“.

Halten wir an dieser Stelle inne und kehren abschließend zu einer grundsätzlichen Frage zurück, die nach so vielen „Rätsel-Frauen“ auf der Hand liegt: Wenn ebenso vergeblich wie wortreich und kunstvoll um eine Definition des Weiblichen gerungen wird, ist dann eine Lösung des Rätsels **Weib** überhaupt intendiert? Ist das Nicht-Enträtseln-Können nicht vielmehr das Eigentliche, und damit die Unbekannte nicht vielmehr Mittel, das eigene, fremdgewordene Antlitz im Spiegel zu betrachten? Ist sie nicht Möglichkeit zur Frage nach sich selbst, zur Selbstvergewisserung? Virginia Woolf legt schon 1929 diese umgekehrte Blickrichtung offen, wenn sie über die Dichter und Autoren reflektiert, die über Frauen schreiben: „Als ich las, was er über Frauen schrieb, dachte ich nicht an das, was er sagte, sondern an ihn selbst.“ Hier behauptet sich – bei aller Fremdheit, die dem Thema Weiblichkeit und Tod eigen ist – die Realität. Und zwar vor allem die

des schaffenden Künstlers hinter der Maske seiner Weiblichkeitsinszenierungen.

In der Rätselhaftigkeit, die die Künstler ihren Frauenfiguren einschreibt, ist viel von der Irritation erkennbar, die die Künstler selbst erfasst hat: Alle Frauenfiguren, die Hand in Hand mit dem Tod durch die Musikgeschichte der Jahrhundertwende defilieren, reagieren auf den Taumel der Irritationen, der die Zeitspanne des ausgehenden 19. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg erfasst. Hugo von Hofmannsthal beschreibt, beispielhaft für seine Generation, im Jahre 1906 dieses Gefühl der Unsicherheit: „Aber das Wesen unserer Epoche ist Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit. Sie kann nur auf Gleitendem ausruhen und ist sich bewußt, daß es Gleitendes ist, wo andere Generationen an das Feste glaubten.“

Auch Joris-Karl Huysmans, der französische Romancier der *décadence*, diagnostiziert für seine Zeit eine spezifische Unsicherheit und Unruhe: „Die Jahrhundertwende“ sei, so schrieb er „von Unsicherheit und Unruhe erfüllt.“ Dieses Epochenbild, das in sich die Momente von Dekadenz und Aufbruch vereinigt, das mit dem Schwankenden sympathisiert und gleichzeitig um letztgültige Definitionen ringt, spiegelt sich im Doppelmotiv von Weiblichkeit und Tod wider. Die Epoche umspannt dabei den Abschied von der romantischen Klangwelt bis hin zur Moderne. In diesem historischen wie ästhetischen Bogen taucht das Doppelmotiv von Tod und Weiblichkeit in einer großen Fülle und Vielfalt auf, von der die erwähnten Werke nur einen kleinen Ausschnitt darstellen. Es entfaltet sich aus der romantischen Liebes- und Todessehnsucht, reichert sich mit lustvoll-morbiden, dekadenten und modernen Elementen an, und gelangt schließlich zu einem Punkt, an dem das **Ewig-Weibliche** endgültig zu Grabe getragen wird, in Alban Bergs *Lulu*. In dieser Figur bäumt sich ein letztes Mal jene Vehemenz auf, mit der sich die Künstler der Jahrhundertwende der Macht des Weiblichen auslieferten – um das Weib schließlich dem Tod preiszugeben.