

Chöre als Spiegel der Gesellschaft

Verhandlung geschlechtsspezifischer Gewalt in südafrikanischen Opernproduktionen

LENA VAN DER HOVEN

Wir alle singen Chormusik, weil Chormusik einen großen Teil unseres Gesangs in Südafrika ausmacht. [...] Ich kenne keinen einzigen Opernsänger, der nicht bei diesen Wettbewerben gesungen hat.«, sagte mir die international gefeierte südafrikanische Opernsopranistin Masabane Cecilia Rangwanasha in einem Interview.¹

Tatsächlich wurden mir die nationalen Chorwettbewerbe im Rahmen meiner Forschung zur südafrikanischen Oper nach dem Ende der Apartheid 1994 immer wieder als Referenzpunkte dafür genannt, dass das Operngenie in Südafrika keine europäische Elitenkultur mehr verkörpere. Vielmehr sind sie die Keimzelle für ein breites Operninteresse in der südafrikanischen Bevölkerung und international anerkannte Opernstars wie Pretty Yende, Pumeza Matshikiza oder Musa Ngqungwana verweisen ausdrücklich darauf, dass ihre Erfolgsgeschichten in Chortraditionen begangen.² Die südafrikanische Chormusik hat jedoch nicht nur die Karrieren von Opernsängerinnen und -sängern geprägt, sondern auch die von Komponisten. Der südafrikanische Opernkomponist und Musikwissenschaftler Neo Muyanga gehört zu den differenzierten Stimmen, die sich zum Verhältnis von südafrikanischer Chorpraxis und Opern-/Musiktheaterkompositionen positioniert haben. Muyanga erläutert, warum er unterschiedliche Chortraditionen von der Kirchenmusik bis zum Protestsong der Anti-Apartheidzeit in seine Musiktheaterkompositionen einbaut:

1 Masabane Cecilia Rangwanasha, *South African Opera Singers working in Europe*, interview von Lena van der Hoven, 22. Juni 2023, Bern

2 Lena van der Hoven, »We can't let politics define the arts«. Interviews with South African Opera Singers«, in *Opera & Music Theatre*, Bd. 19, *African Theatre* (Woodbridge: James Currey, 2020), S. 77–89

Es war natürlich der Kolonialismus in Form von Missionsschulen, der die Praxis des Chorsingens nach Afrika brachte. Der Chor ist in vielerlei Hinsicht die Quintessenz der pädagogischen Weitergabe vierstimmiger Harmoniegesänge, bei denen es darum geht, ein komplementäres Gleichgewicht zwischen den Stimmen des Ensembles zu schaffen. Als Komponist, der sowohl westlich-klassische als auch traditionell südafrikanische Musik praktiziert, habe ich daher ein Dauer-Projekt ins Leben gerufen, das darauf abzielt, die Asymmetrien der Macht, die durch diese imperialistischen Prozesse entstehen, durch das Medium der Stimme zu thematisieren. Ich tue dies zum Teil deshalb, weil die Stimme eine Linse ist, die uns zeigt, wie wir südafrikanische Musizierweisen als Formen des Sprechens (oder sogar des Singens) gegenüber den Regimen des angelsächsischen Kolonialismus, der Apartheid und des Neoliberalismus verstehen können. In meiner Komposition *Tshole: A Revolting Mass* (2017) mische ich zum Beispiel meine bevorzugten Stimmästhetiken: Protestsongs, Chorgesang, westliche klassische Opernmadrigale und traditionelle südafrikanische Musik.³

Nicht nur die Chormusik, sondern auch die Opernmusik war in Südafrika kolonial-europäisch geprägt. Der Apartheidstaat (1948–1994) nutzte die Kunstform der Oper dann sowohl zur Unterdrückung und Segregation, als auch zur Repräsentation. Die Oper wurde als politisches Instrument eingesetzt, um die Macht und kulturelle Überlegenheit einer »europäischen« Elite darzustellen, und spielte eine wichtige Rolle im Prozess der Nationenbildung einer afrikanischen Identität während der Apartheid. Das Apartheidregime war gekennzeichnet durch ein gesellschaftsspezifisches soziokulturelles Konstrukt von Race und ein politisches System der Rassentrennung und -diskriminierung, das von der weißen, europäischstämmigen Minderheit dominiert wurde, die seit der Kolonialisierung in Südafrika lebte. Während der Blütezeit der Apartheid durften mit wenigen Ausnahmen nur weiße Künstler auf bestimmten staatlichen Bühnen auftreten, und nur weißes Publikum durfte diese Operaufführungen besuchen. Mit dem Übergang zur Demokratie um 1990 musste die Oper diese Stigmata ablegen und ihr Identifikationspotenzial für eine neue, vereinte südafrikanische Gesellschaft unter Beweis stellen.

Der erste Gesetzesentwurf für eine neue Kulturpolitik in der Zeit nach der Apartheid wurde 1996 verabschiedet. Er zielte darauf ab, die regionalen Performing Arts Councils von Produktionsgesellschaften zu Aufführungshäusern umzuwandeln und einen Nationalen Kulturrat einzurichten. Damit wurde der Grundstein für künftige Subventionspolitiken gelegt, die die staatliche Finanzierung von Opernhäusern auslaufen lassen sollten, die ihrerseits in den folgenden Jahren privatisiert werden mussten.⁴ Die Gründe dafür waren nicht nur die hohen Kosten der Opernproduktion, sondern auch ihre politische Brisanz und die symbolische Verbindung mit Kolonialismus und Apartheid. Da dem Staat durch die Apartheidpolitik wichtige historische Erzählungen vor-enthalten wurden, scheint die Konstruktion kultureller und nationaler Identität durch Erinnerungspolitik in Südafrika besonders wichtig zu sein, und ihre künstlerische Konstruktion wurde zu einem wichtigen

³ Neo Muyanga, »A Revolt in (more than just) Four Parts«, in *African Theatre 19*, (2020), S. 9

⁴ Department: Sport, Arts and Culture, Republic of South Africa (DAC), 1996, »White Paper on Arts, Culture and Heritage«, www.dac.gov.za/content/whitepaper-arts-culture-and-heritage

Kriterium für neue Finanzierungsmöglichkeiten durch den neuen National Arts Council für Opernhäuser.

Ich fragte Musa Ngqunwana, der derzeit zu den global erfolgreichsten südafrikanischen Opernsängerinnen und Opernsängern gehört, 2019 für einen Sammelband zu Oper und Musiktheater in Afrika, wie wichtig er die Operngattung für das heutige kulturelle Leben in Südafrika halte. Er antwortete mir: »Äußerst wichtig, weil die Oper als Medium zum Erzählen einer Geschichte über Ethnie und Klasse hinausgeht. Ähnlich wie Puccini und die Komponisten des Verismo-Stils und der Epoche hat Südafrika so viele Geschichten, die darauf warten, erzählt zu werden.« Im Verlauf des Interviews führt er diesen Punkt noch weiter aus: »[W]ir könnten noch weiter gehen und auch Geschichten von normalen Menschen erzählen (so wie Verdi es auch konnte!). Es gibt nur so und so viel, wie wir über Nelson Mandela und andere politische Aktivisten komponieren können.«⁵ Sein Wunsch nach neuen südafrikanischen Opernkompositionen, die Geschichten und Gefühle des »einfachen« Volkes in den Mittelpunkt stellen, reflektiert die Prominenz von Neukompositionen seit 1994, in deren Fokus im Rahmen eines Nation-Building-Prozesses historische oder politische Personen der jüngsten Vergangenheit, wie z.B. der erste demokratische Präsident Nelson Mandela, stehen. In Differenz zu diesen Identitätskonstruktionen verlagern diese beiden Opernneukompositionen bemerkenswerter Weise ihren Fokus auf die Erfahrungswelt marginalisiert Gruppen des einfachen Volkes, in dem sie sozialkritische Themen zu Identität und geschlechtsbezogener und homophober Gewalt verhandeln. Ich möchte im Folgenden auf zwei Produktionen zu geschlechtsbezogener Gewalt näher eingehen, in denen insbesondere die Positionen der Chöre eine besondere Rolle einnehmen. Hierbei handelt es sich auf der einen Seite um die Produktion *Comfort ye* (2015), die ich wegen ihrer Produktionsweise hervorheben möchte, und um *Amagokra* (2020).

#AmINext? Amagokra

Im August 2019 wurde Uyinene Mrwetyana, eine 19-jährige Studentin der Universität Kapstadt, nach einer Vergewaltigung in einem Postamt ermordet. Der Mord an Uyinene löste während des Weltwirtschaftsforums 2019 den Protest #AmINext? vor dem Parlament in Kapstadt sowie Proteste in Amsterdam und New York aus und führte im September 2019 zu einer Ansprache zur Nation vom Präsidenten Cyril Ramaphosa in der er erklärte, dass die hohe Anzahl von Vergewaltigungen im Land eine nationale Krise darstellt.⁶ Es ist einer der wenigen Fälle, der nicht nur eine große Medienpräsenz, sondern auch eine öffentliche Resonanz hervorgerufen hat – was nicht selbstverständlich ist, da geschlechtsspezifische Gewalt in ihren verschiedenen Formen in Südafrika seit einigen Jahren weit verbreitet zu sein scheint. Obwohl die südafrikanische Verfassung nach der Apartheid die erste der Welt war, die Diskriminierung aufgrund der sexuellen Orientierung oder der Geschlechtsidentität verbot, weist

5 Lena van der Hoven, »We can't let politics define the arts«. Interviews with South African Opera Singers«, S. 83

6 Anonymus, »#AmINext? A Global Question«, 20. April 2020, www.sahistory.org.za/article/am-i-next-global-question;

7 Estelle Ellis, »PRESIDENTIAL ADDRESS: Gender-based violence is South Africa's second pandemic, says Ramaphosa«, Daily Maverick vom 18. Juni 2020, www.dailymaverick.co.za/article/2020-06-18-gender-based-violence-is-south-africas-second-pandemic-says-ramaphosa/

8 Pumla Dineo Gqola, *Female Fear Factory*, Kapstadt: Ferguson 2021; Pumla Dineo Gqola, *Rape. A South African Nightmare*, Auckland Park: MFBooks Joburg 9/102018

9 Writing a New South African Opera: The Making of Amagokra (Heroes). Panel Discussion with Cape Town Opera's Managing Director Elise Brunelle, Jeremy Silver, Head of the University of Cape Town Opera School, composer Sibusiso Njeza and librettist Asanda Chuma Sopotela (online, 2020), www.youtube.com/watch?v=GPZO-1PIa4Zs

10 Rogers und Ali, S. 3.

11 Rogers und Ali, S. 9–12.

12 Wennäkoski, »Lelele – monodrama about sex trafficking and forced prostitution (2010)«, *Lotta Wennäkoski* (blog), s.a., lottawennakoski.com/work/lelele-monodrama-about-sex-trafficking-and-forced-prostitution/

Südafrika eine der weltweit höchsten Raten an Vergewaltigungen, geschlechtsspezifischer Gewalt und Femiziden auf, die Ramaphosa 2020 als »die zweite Pandemie« in Südafrika beschrieb.⁷ 2024 wurde schließlich das National Council on Gender-Based Violence and Femicide gegründet.⁸ Die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Pumla Dineo Gqola hat in ihren einschlägigen Publikationen die Konstruktionen der Vergewaltigungskultur in Südafrika untersucht und den Begriff »Female Fear Factory« geprägt, der die Produktion von Angst, insbesondere an der Schnittstelle von Angst und Gender an öffentlichen Orten beschreibt. Wie Asanda Chuma Sopotela bekräftigte waren für sie die Studien von Gqola entscheidende Quellen beim Verfassen des Librettos zum Auftragswerk *Amagokra*, in dem eine Figur Uyinene Mrwetyanas Geist verkörpert.⁹ Themen wie Vergewaltigung und andere geschlechtsspezifische Gewalt erscheinen in den südafrikanischen Neukompositionen eine neue Präsenz zu erlangen und erweitern damit den früheren Themenschwerpunkts des performativen Archivs der Erinnerung und Versöhnung, das in den ersten zwei Jahrzehnten geschaffen wurde. Als Hintergrund dieser Entwicklung mögen das gefühlte Scheitern der Idee der »Rainbow-Nation« und der Verbesserung der Lebensumstände nach 1994 gelten.

Wie Michaela M. Rogers und Parveen Ali in der Einleitung zu ihrem Buch *Gender-Based Violence: A Comprehensive Guide* betonen, ist geschlechtsspezifische Gewalt ein allgegenwärtiges und vielschichtiges Problem, das sich in verschiedenen Formen manifestiert, darunter »intime, zwischenmenschliche und strukturelle Gewalt«.¹⁰ Sie stellt weltweit ein erhebliches Menschenrechtsproblem für Menschen aller Geschlechter dar. Rogers und Ali betonen, dass geschlechtsspezifische Gewalt in verschiedenen Arten von Beziehungen und Praktiken ausgeübt werden kann, unter anderem in Form von Missbrauch in der Partnerschaft, sexuellem Missbrauch durch Nicht-Partner, Kindesmissbrauch, Menschenhandel, institutionellem Missbrauch und Identitätsmissbrauch. Sie kann in jedem Alter, an jedem privaten oder öffentlichen Ort oder Raum, von einer oder mehreren Personen, in Partnerschaften oder von Fremden ausgeübt werden und muss in ihren individuellen Beziehungen von Macht, Privilegien und Position analysiert werden, und es ist notwendig, die Gewalt mit der bestehenden Ungleichheit der Geschlechter in Verbindung zu bringen. Es gibt viele verschiedene Formen von Missbrauch, z. B. physischer, psychischer, sexueller und wirtschaftlicher Art. Es ist nicht überraschend, dass geschlechtsspezifische Gewalt in den letzten Jahrzehnten aus verschiedenen Perspektiven (z. B. biologisch, psychologisch, feministisch und soziologisch) und Disziplinen theoretisch untersucht wurde.¹¹

Die Themen geschlechtsspezifischer Gewalt in neuen Opernkompositionen auf internationalen Opernbühnen werden immer vielfältiger: Einige Beispiele sind die Kammeroper *Tak tiše až* (So Silent Till) (2022) des tschechischen Komponisten Slavomír Hořinka über Kindesmissbrauch, die Kammeroper *Lelele* (2011) der finnischen Komponistin Lotta Wennäkoski¹² und *La tierra de la miel* (2013) der mexikanischen Komponistin Hilda Paredes über Menschenhandel und Sexarbeit sowie die



Generalprobe der »Mandela Trilogy«; Bassbariton Thato Machona als Mandela 1 mit Chor © John Snelling



Gemeinschaftsoper *Alexina B.* (2023), über eine berühmte französische intersexuelle Person des 19. Jahrhunderts, von der Librettistin Irène Gayraud, der Komponistin Raquel García-Tomás und der Regisseurin Marta Pazoson.

Angesichts der zuvor genannten Themenvielfalt, die sich in den letzten Jahren zunehmend in neuen Kompositionen auf der internationalen Opernbühne widerspiegeln, kann festgestellt werden, dass sich südafrikanische Opernproduktionen nur auf ausgewählte Bereiche geschlechtsspezifischer Gewalt konzentrieren. Diese Produktionen befassen sich ausschließlich mit den Themen geschlechtsspezifischer Gewalt, entweder im Hinblick auf Homophobie oder auf Vergewaltigung und Femizid. Dieser Fokus ist jedoch ein Beweis für die hohe gesellschaftspolitische Aktualität dieser Themen im Land. Da Georges Bizets *Carmen* eine der meistgespielten Opern der Welt ist und regelmäßig in Südafrika aufgeführt wird, finden wir hier ebenso wie in *Trial on Media* (2024) von Conrad Asman Darstellungen von Femizid in intimen Beziehungen. Jüngere Neukompositionen wie *Comfort Ye* (2015) oder *Amagokra* (2020) hingegen konzentrieren sich auf Vergewaltigung und Femizid in nicht-intimen Beziehungen. Bei *Romeo's Passion* (2018) geht es um physische und psychische Gewalt gegen homosexuelle Männer; eine geplante neue Kammeroperkomposition *The Gift* von Umculo zum Thema von »corrective rape« konnte leider nicht realisiert werden.



Als Gegenstück zu Britten's Parabelstück *Curlw River* konzipiert, enthält die Oper *Amagokra* ausschließlich Frauenstimmen

Jugendchöre auf der Musiktheaterbühne

Comfort Ye beginnt mit einem Prolog, in dem die Frage gestellt wird: »Wo ist Trost in Zeiten des Chaos?« und präsentiert die Rahmengeschichte von zwei Außenseitern, einem Mädchen und einem Jungen, die sich innerhalb von 24 Stunden in ihrer Gemeinde in den Cape Flats kennenlernen und verlieben. Tagsüber ereignet sich eine Familientragödie um das schwangere Mädchen Assanda, das vergewaltigt wurde. Am Abend treffen sich die beiden Liebenden wieder auf der Straße, doch der Junge wird versehentlich von einer Polizistin getötet, als diese versucht, die Menschenmenge zu zerstreuen, die sich nach der Familientragödie auf der Straße versammelt hat. Während der Aufführung werden die Erfahrungen davon, wie es ist, als Kind in einem Township aufzuwachen, Vorurteile, Verlust und Gewalt zu erleben, ebenso dargestellt wie Elternschaft in einem solchen Umfeld sich anfühlt. Diese verstörenden Erfahrungen wurden jedoch in tröstliche Botschaften eingebettet (z. B. folge deinem Herzen oder »mach einen Schritt nach dem anderen und du wirst dein Schicksal erreichen« und Lebensträume). Die Oper wirft auch die wichtige Frage auf, wie Vergebung geschehen kann. Die Kinder des Schulchors spielen das Protagonistenpaar sowie den Chor, der eine bedeutende Rolle in der Choreografie spielt.

Milliken versteht die Produktion als »Oper für einen Chor als Solistenensemble, wobei der Fokus auf ihren gesammelten Perspektiven liegt, die die Erzählung, die Komposition und die Gestaltung der Rollen der anderen Solisten vorantreiben. Jedes Chormitglied hatte irgendwann während des gesamten Kompositions- und Aufführungsprozesses eine Solistenrolle inne«. ¹³ Musikalisch gesehen agieren die Kinder nicht nur als Chor, sondern übernehmen auch die gesprochenen Hauptpassagen, die die Geschichte erzählen, unterstützt durch Mikrofone. Die virtuoseren Arien und Duette waren den professionellen Sängern vorbehalten. Wie kaum eine andere neue südafrikanische Komposition hat die kollaborative Musiktheaterproduktion *Comfort Ye* der internationalen Nichtregierungsorganisation Umculo, die 2015 in Kapstadt uraufgeführt wurde, südafrikanische Kindheitserfahrungen eingefangen, indem sie narrative Strategien zur Bewältigung von autobiografischen Traumata der Jugendlichen aus dem Chor einsetzte. Die Jugendlichen des Chors der Bloekombos-Sekundarschule, die zum Zeitpunkt der Produktion zwischen zwölf und neunzehn Jahre alt waren, spielten eine aktive Rolle im Produktionsprozess und arbeiteten in kollaborativen Schreib- und Kompositionsprozessen am Libretto und an drei Liedern mit. Die wesentliche Botschaft der Produktion ist »Hoffnung« und basiert auf der Arie »Comfort Ye« aus Georg Friedrich Händels Oratorium *Messiah*. Das musikalische Gewebe dieses Pasticcios besteht aus Auszügen aus dem bestehenden Repertoire wie dem traditionellen Schlaflied »Nkosiya« ¹⁴, Händels Oratorien *Messiah* und *L'Allegro, il penseroso ed il Moderato* sowie einem Kinderlied in Xhosa und neuen Kompositionen von Cathy Milliken, dem Bloekombos-Chor und Warwick Stengards, die in ihrem musikalischen Stil von Klassik bis Rap reichen. ¹⁵

13 Cathy Milliken, *Comfort Ye*, interview von Lena van der Hoven, 5. August 2022, Zoom

14 Der Liedtext »Nkosiya Baba sya kuthanda« bedeutet »Mein Herr, lieber Vater, wir werden dich lieben«

15 Georg Friedrich Händel / Catherine Milliken, *Comfort Ye*, Musiktheater über autobiografische Texte und Lieder junger südafrikanischer Sänger von Robert Lehmeier, Partitur (UA: 6. März 2015)

Während Miliken den Chor als Solistenkörper inszeniert, nutzen Sibusiso Njeza, der selbst stark aus seiner Chortradition geprägt ist, und Asanda Chuma Sopotela den Chor in ihrer Opernproduktion als kritischen Spiegel der südafrikanischen Gesellschaft.¹⁶ Im Juni 2021 wurde die 30-minütige Kammeroper *Amagokra* in Kapstadt uraufgeführt, ein Auftragswerk der Cape Town Opera und der University of Cape Town Opera School. Die Aufführung fand im Novalis Ubuntu Institute statt, einer gemeinnützigen Organisation, die in und mit benachteiligten Gemeinschaften arbeiten, und nicht wie üblicherweise im Theaterkomplex Artscape in der Innenstadt von Kapstadt. Die Oper sollte zusammen mit und als Gegenstück zu Benjamin Britten's *Curlew River* aufgeführt werden. Als Gegenstück zu *Curlew River* konzipiert, enthält die Oper ausschließlich Frauenstimmen und der Komponist Sibusiso Njeza wurde gebeten, die gleiche Instrumentierung wie Britten zu verwenden.¹⁷

In *Amagokra*, was auf isiXhosa »Heldinnen« bedeutet, lässt die Schwarze Librettistin Asanda Chuma Sopotela die Geister zweier Frauen sprechen, die auf tragische Weise zu Berühmtheit gelangten: Beide waren vergewaltigt worden – und beide hatten Proteste ausgelöst. Einer der Geister ist Uyinene, der andere ist Kwezi. Fezekile Ntsukela »Khwezi« Kuzwayo klagte 2005 den späteren südafrikanischen Präsidenten Jacob Zuma an, sie vergewaltigt zu haben, dieser wurde jedoch freigesprochen. Durch die Auswahl der Protagonistinnen behandelt die Oper das gesellschaftlich brisante Thema der Vergewaltigung auf nationaler Ebene mit Kwezi, auf internationaler Ebene durch die auch ausserhalb Südafrikas aufgegriffenen Proteste #AmINext? und auf lokaler Ebene des Aufführungsortes in Kapstadt mit Uyinene.

In der Oper konfrontiert Kwezis Geist die noch lebenden namenlosen Frauen der südafrikanischen Gesellschaft immer wieder mit der Frage, womit sie ihr Leiden verdient habe.¹⁸ Mit dem Prozess gegen Jacob Zuma begann eine Jagd auf Kwezi im echten Leben, und nicht nur in den Medien. In der Oper lässt Sopotela Kwezis Geist die namenlosen Frauen der südafrikanischen Gesellschaft fragen, warum sie keine Unterstützung von ihnen erhalten hat und warum sie sich an der Jagd gegen sie beteiligt haben. Auf einer Textprojektion während der Aufführung hieß es: »Wir Frauen sind zu Waffen geworden, um die männliche Dominanz zu erhalten.«¹⁹ Während Kwezi als Überlebende und Anklägerin des damaligen Präsidenten damals keine gesellschaftliche Unterstützung erhielt, wird die gesellschaftliche Resonanz von Uyinenes Vergewaltigung und Ermordung im Jahr 2019 in der Oper anders dargestellt. Ihr Schicksal erschüttert die anderen Frauen in der Gesellschaft und sie zeigen sich solidarisch mit ihr. Während Uyiens Geist sich an die Frauen wendet, wurde ein Artikel über ihre Ermordung aus der Zeitung *The Star* mit dem Titel »Wenn Vergewaltigung als normal angesehen wird, braucht eine Gesellschaft Hilfe« eingeblendet. In der Inszenierung steht der Frauenchor buchstäblich hinter Uyinene. Ihr symbolisches Aufstampfen im Toi-Toi-Tanz und ihre erhobenen Fäuste, die beide eindeutig auf die Anti-Apartheid-Proteste vor 1994 verweisen, zeigen den Wunsch nach gesellschaftlichem Wandel. Die auf der Bühne

16 *Writing a new South African opera*

17 Sibusiso Njeza, *Amagokra*, interviewt von Lena van der Hoven, 19. Mai 2020, Zoom

18 Sibusiso Nieza, *Amagokra. A One-Act Opera*, Libretto von Asanda Chuma Sopotela, 2020. Ich danke Sibusiso Nieza für den Einblick in die Partitur und Pakama Neume für ihre englischen Übersetzungen der Teile des Librettos, die in isiXhosa verfasst worden sind.

19 Cape Town Opera hat mir freundlicherweise das Einsehen eines Mitschnitts der Aufführung zur Verfügung gestellt. Zitat in deutscher Übersetzung aus dem Englischen.

eingblendeten Zeitungsartikel erscheinen als tatsächliche Zeugen für die Aktualität der Handlung der Oper, die in ihrer Quintessenz den aktuellen Zustand der Nation und ihrer Gesellschaft in Frage stellt.

Da das Produktionsteam der Oper von derselben Universität wie Uyinene stammen, war die Relevanz und Verbundenheit besonders direkt. Durch die Kritik an den sozialen Frauenbildern in der Oper, die von Frauen konstruiert wurden, sowie an der Rolle der Frauen bei der Verhandlung ihrer eigenen Rechte in der Gesellschaft wollte Sopotela nicht nur zum Nachdenken anregen, sondern auch einen gesellschaftspolitischen Wandel bewirken.

Laut Muyanga besitzen Opern und Musiktheater (aus Afrika) das Potenzial, Perspektiven zu eröffnen, die in der Vergangenheit – und auch heute noch – einem großen Teil der Welt vor allem aus Gründen der Ethnie und der Klasse verwehrt blieben.²⁰ Bisher stellt die südafrikanische Chorpraxis insbesondere einen »Türöffner« zu Berufen in die Musiktheaterpraxis dar, es bleibt zu beobachten, ob sie in Zukunft auch noch stärker einen Faktor für eine Erweiterung des Opernpublikums darstellen kann. ■

Lena van der Hoven ist Assistenz-Professorin für Musiktheater an der Universität Bern und ist am Africa Open Institute der Universität Stellenbosch (Südafrika) assoziiert. Ihre Forschung zu Südafrika wurde durch ihre Mitgliedschaft im Jungen Kolleg der BadW gefördert.

20 Muyanga,
»A Revolt in
(more than just)
Four Parts«

