

Birthe Lüthje/Christoph Grund

Frauen – Oper

1 Dieter Zechling, *Die Oper*, Braunschweig 1981. ↑

Carmen wird erstochen. Elvira verfällt dem Wahnsinn. Dido durchbohrt sich mit dem Schwert. Anna Bolena wird zum Tode verurteilt. Lucretia ersticht sich. Luise wird von zu Hause verstoßen. Norma folgt dem Geliebten in den Feuertod. Lakmé nimmt eine giftige Blüte zu sich. Tosca stürzt sich vom Felsen.¹

2 Catherine Clément, *Die Frau in der Oper: besiegt, verraten und verkauft*, a. d. Franz. v. A. Holoch. ↑

»Sicher, wer den eigenen Passionen freien Lauf läßt, muß dafür büßen. Das verlangt die Gesellschaft, die sonst in ihrer Ordnung, in ihrem Fortbestand gefährdet wäre.«² In der Oper aber wird deutlich vorgeführt, daß fast nur Frauen zu büßen haben. Ihr Schicksal ist ja von Männern bestimmt, die ihre Rollen komponiert haben.

3 siehe C. Clément, a. a.O., S. 24. ↑

Wir ändern diese Situation radikal. Die Sängerin bestimmt sich als Hauptperson selbst. Diese Bestimmung beginnt bei der Auseinandersetzung mit Positionen von Frauen, die Haltungen verkörpern, aus denen heraus eine neue Art von Oper entstehen könnte.

4 siehe C. Clément, a. a.O., S. 24. ↑

»Solange die Frau aus ihren persönlichen Schuldgefühlen nicht herauskommt, solange sie weiterhin mehr an den Wert des anderen als an ihren eigenen Wert denkt, wird der Mann intelligent genug sein, diese schreckliche Schwäche weiterhin auszubeuten und dies mit den großartigsten Bezeichnungen schmücken: mütterliche Aufopferung, weiblicher Instinkt, Stimme des Blutes.«³

5 siehe C. Clément, a. a.O., S. 24. ↑

6 siehe D. Zechling, a. a.O. ↑

Damit Gottfried lebt, muß Elsa sterben. Gretchens Seele schwebt in den Himmel. Tatjana verzichtet auf Liebe. Lady Macbeth verfällt in Wahnsinn. Beth flieht in die Drogensucht. Salud stirbt an zerbrochenem Herzen. Cathleen geht in die ewige Seligkeit ein. Daphne lebt auf ewig in Gestalt eines immergrünen, nie welkenden Lorbeerbaumes.⁴

7 Valie Export, *Mediale Anagramme*, in: *Kunstmachen*, hrsg. v. F. Rötzer und S. Rogenhofer, Leipzig 1993, S. 52. ↑

»Die Oper ist Frauensache. Nein, keine feministische Version; nein, keine Befreiung. Ganz im Gegenteil: Sie leiden, sie sterben, sie schreien, auch das nennt man singen. Sie stellen sich aus, dekolletiert bis zum Herzen, leuchtend vor lauter Tränen, mit dem Blick derer, die sich gerade an ihrer gespielten Seelenpein ergötzt haben. Keine kommt davon.

8 Luce Irigaray, *Das Geschlecht das nicht eins ist*, Berlin 1979, S. 89. ↑

9 Camille Paglia, *Der Krieg der*

(Aber) die Oper ist ohne Zweifel eine vorübergehende Form, angesichts der kommenden Jahrhunderte wird nichts weiter gewesen sein, als der große Schlaf

Geschlechter,
Berlin 1993, S. 220. ↑

10 siehe D. Zechling,
a.a.O. ↑

11 Jana Haimson,
Portrait von Susan
Morgan (a. d.
Amerikanischen v. H.
Henk), in: *Neuland*,
Bd. 4 (1983/84), S.
228 f. ↑

12 Giana Nanini, in:
*Warum gerade
Sie?* Hrsg. v. A.
Schwarzer, Frankfurt/
Main 1991, S.241. ↑

13 Pina Bausch, siehe
J. Haimson, a.a.O. ↑

14 siehe D. Zechling,
a.a.O. ↑

15 Meredith Monk im
Interview mit Robert
Horvitz, Juli 1983,
ECM. ↑

16 siehe D. Zechling,
a.a.O. ↑

17 Linda Montana,
siehe M. Monk, a.a.
O. ↑

18 a.a.O. S. 57. ↑

19 Barbara Schmidt-
Wagner,
*Komponistinnen in
Afrika*, in: *Neuland*
Bd. 4, a. a. O. S. 95 +
105. ↑

20 Nam June Paik
stellte uns seine Mini-
Kameras zur freien
künstlerischen
Verfügung, nachdem
er sie 1993 in seiner

ihrer Gewalt, die Darstellung, die sich die Männer von ihrem schlecht abgesicherten Sieg gegeben haben werden, in einem Kampf, den nur sie am Leben halten, den nur sie wünschen. Wir werden weiter singen, schön und lebend, mit einer Stimme, die keine einzige Bedrohung mehr erleiden wird. Wir werden etwas ganz anderes sagen als die aufgeblasenen Worte des Deliriums und des Schmerzes. Wir werden endlich nicht mehr darum bitten, daß man uns sterben läßt... Ich weiß nicht, wie dieser Gesang sein wird. Ich stelle ihn mir wie ein Wiegenlied vor. Stärker als Koloraturen, höher als die leidende Stimmung; hör zu... Dort singt eine kaum vernehmbare Stimme, eine Stimme jenseits der Oper, eine zukünftige Stimme. Eine Stimme die noch nicht erwachsen ist: Die Stimme der Zärtlichkeiten und der Liebkosungen.«⁵

Um für letzteren Gesang bereit zu sein, kommen wir nicht umhin, die Stimme von Zuschüttungen zu entdecken. Der vorbildliche Gesang, bevor wir ein Bild davon begriffen haben, wie klingt er. Ein Kampf mit Idealen, die zu Gefängnissen geworden sind, wenn nicht sogar als solche geschaffen, wird als erstes hörbar werden. Gibt es weiblichen Gesang?

Fedora vergiftet sich. Johanna verbrennt auf dem Scheiterhaufen. Liù tötet sich. Manon Lescaut stirbt an Erschöpfung. Senta wirft sich von einer Felsklippe ins Meer. Marie endet verarmt und bettelnd. Elisabeth stirbt vor Gram. Salome wird getötet. Katja Kabanowa stürzt sich in die Wolga. Lucile begibt sich in die Hände der Polizei. Magda öffnet die Gashähne. Isolde folgt Tristan in den Tod.⁶ Männliche Ideale von Weiblichkeit fanden in der Oper ihre Erfüllung im Tod der Frau.

»Die Frau ist eine Konstruktion der männlichen Kultur, deshalb bezieht sich die feministische Ästhetik fast ausschließlich auf die Decodierung der Frau, denn die Frau ist von Projektionen, von Codes und Bildern bedeckt.«⁷

Viele dieser Bilder sind in den Opernrollen für die Ewigkeit in strahlender Dekadenz vertont worden.

»Das Weibliche kommt in ihnen nur im Inneren von Modellen und Gesetzen vor, die von männlichen Subjekten verordnet sind. Was impliziert, daß nicht wirklich zwei Geschlechter existieren, sondern nur ein Einziges.«⁸

Wir wollen die Geschichte einer Stimme erlebbar werden lassen, eine Stimme, die sich von Idealen befreit. Ein Umgang mit Einprägungen wird lustbar. Der weibliche Umgang mit sich selbst setzt die Vorherrschaft eines zur Unsterblichkeit erstarrten Männlichkeitswahns außer Kraft. Gesangstechnik hört auf, Kontrolle über Stimme sein zu wollen. Keine begradigte Kunststimme, keine Engelstimme aus der Unendlichkeit sondern die eigene. Wenn es etwas zu hören gibt, wird es hörbar werden. Vielleicht eine Wut auf die Be-Herrscher zunächst auch.

Die Skepsis gegenüber einer männlich verordneten Sprache bringt Camille Paglia auf den Punkt:

»...Niemals haben soviele Wissenschaftler soviel geirrt. Die Vorstellung, außerhalb der Sprache gebe es keine Erfahrung, ist doch reinweg idiotisch. Ich liebe die

Video-Oper bei den
Donaueschinger
Musiktagen zum
letzten Mal benutzt
hatte. 

21 C. Clément, a. a.
O. S. 234. 

Sprache über alles, aber ich hätte mir nie träumen lassen, daß sie die Erkenntnis schlechthin definiert und determiniert... Jahrtausendlang haben Weise und Mystiker aus Ost und West gelehrt, wie begrenzt die Funktion der Sprache bei der Wahrheitssuche ist... Wir lernten, daß Worte, Namen, Begriffe aufgelöst und transzendiert werden müssen. ... ⁹

Konfrontiert wird diejenige, die ihre Stimme finden will, mit allem, was je auf sie abgeladen wurde. Die Geschichte prägt sich in den Klang der Stimme ein. Was ist aber der Versuch einer anderen Oper in diesem Umfeld? Wie klingt ein Leben – der hohe Ton der Sängerin – ohne Künstlichkeit. Einer Anleitung folgend, sich tönen zu lassen, beobachten wir die Mimik, sehen die Lippen sich zu einem Laut formen. Der Körper spannt sich. Wir ahnen Musik. Enthüllt sich nun eine Geschichte?

Recha wird in einen Kessel mit siedendem Öl geworfen. Luise wird vom Geliebten vergiftet. Emma landet im Gefängnis. Euranthe stirbt. Madleine sorgt für ihre eigene Hinrichtung. Violante wird von ihrem Mann erstochen. Cordelia wird ermordet. Desdemona wird erwürgt. Elena tötet sich selbst.¹⁰ Wir verfolgen dagegen Spuren von Lebenden, von Frauen, wie Jana Haimson, die durch ihre Arbeit Gelegenheit geben, »eine Sprache zu entwickeln und zu erkunden, die erfunden wurde, sich selbst zu definieren.« Sie hat keine Vorbilder oder Formeln, denen sie folgen könnte. »Eines Tages werde ich dankbar sein, daß ich Dinge nicht auf gewöhnliche Weise tun kann.«¹¹

»Die Sprache meines Körpers, das ist es, was mich am meisten interessiert. Ich möchte Lieder für meinen Körper schreiben. Instrumente haben Grenzen, Körper nicht.«¹²

»Ich versuche, zu fühlen, was ich fühle. Das ist eigentlich ein ganz genaues Wissen, das ich aber sprachlich nicht formulieren kann. Ich versuche, es einzukreisen. Ich stelle Fragen. Hier in der Gruppe. Und ab und zu treffe ich etwas, was mit dem zu tun hat, was ich suche. Das weiß ich dann. Dann krieg ich einen kleinen Zipfel zu fassen. Ich mache noch kein Stück, sondern ich sammle erstmal nur Material. Ich frage selten etwas direkt. Ich frage immer nur um Ecken rum. Denn wenn die Fragen plump sind, können die Antworten auch nur plump sein. Ich merke mir alles.«¹³

Madame Butterfly erdolcht sich. Leonora stirbt. Brünhilde reitet in den Feuertod. Aida stirbt freiwillig den Erstickungstod. Violetta stirbt an Tuberkulose. Mimi an Schwindsucht. Hortense siecht dahin.¹⁴

Es gibt Alternativen zum aufopferungsvollen Sterben. Wir wollen sie hier zur Sprache bringen, um das Feld zu bezeichnen, auf dem wir den neuen Operngesang entstehen lassen. Zum Beispiel Meredith Monk:

»Ich versuche, eine Kunst zu schaffen, die Menschen die Reinheit, mit der ein Kind sieht, annehmen läßt. Ich meine das nicht in einem sentimental, romantischen Sinn, sondern in dem Sinn, Dinge in einer frischen, vorurteilsfreien Weise zu sehen. Wenn das bedeutet, ein Kind als eine Metapher zu benutzen, oder mit dieser Art Bewußtsein umzugehen, dann tue ich das...«¹⁵

Kundry wird durch den Tod erlöst. Die Marschallin resigniert. Gilda opfert sich für ihren Geliebten und wird erstochen. Mignon stirbt an Überforderung. Elektra sinkt in Ekstase nieder.¹⁶

»Death has to be acknowledged; it can't be lied about... we have to start making friends with death, because that's the new word. It's been romanticized, it's been disguised, it's been camouflaged, it's been watered down – everything but dealt with... and it can't be denied anymore.«¹⁷

Hier ist im Gegensatz zur verlogenen Verbrämung heldenhaften Sterbens der alltägliche, klare Umgang mit dem Tod gemeint, der Aids-Tod z.B. der aus dem Leben herüberkommt, mit dem wir offen umgehen müssen.

»Anyway, I guess, I am still trying to teach myself... I give myself incredible permission when it comes to art. I am really ballsy, I am really gutsy, I love what I do, I am really good, I have great respect for myself. And what I am trying to teach myself is, »listen, this is life; there is no difference between art and life. So start seeping some of that life over to the other side.« It's almost like I've created this schizophrenic persona of an artist, but then there is also this life...«¹⁸

Das folgende Beispiel verdeutlicht eine Situation, in der diese Verbindung von Leben und Kunst als gewachsene kulturelle Einrichtung existiert.

»Obwohl weder die Frauen der Zaghawi noch Fur- oder Baggara-Frauen in Afrika offizielle politische Positionen innehaben, üben sie anhand ihrer Vokalkompositionen einen starken Einfluß auf die Entwicklung des öffentlichen gesellschaftlichen Lebens aus. Bis ins hohe Alter hinein, so schreibt Cunnison, sind die Männer der Kritik des Frauengesangs ausgesetzt... Auch Traurigkeit ist eine Quelle der Inspiration für Tshilembe Ngombe. Manchmal wenn ich allein bin, wird mein Herz traurig, und ich muß an meine Tochter denken, die in Angola lebt, und an meine verstorbenen Kinder. Dann singe ich ihre Namen, und manchmal wird es ein Lied für den *tshiyanda* (Festanzgattung der Tshokwe). Diese Art von Liedern nennt Tshilembe *Gesang aus dem Herzen* oder *Herzgesang*. Man erinnert sich an ein trauriges Erlebnis und macht in dieser Stimmung ein Lied. Frauen tun das bei den Tshokwe nur selten; es sind meist Männer, vor allem tshisanji-Spieler, die *Herzgesänge* komponieren, Klagelieder also, in denen persönliche Gefühle deutlich zum Ausdruck gebracht werden. Frauen machen Kopfgesänge, nach Meinung von Tshilembe Ngombe. *Kopfgesänge* berichten über Ereignisse von allgemeiner Bedeutung, mahnen, klagen an, verdeutlichen oder klären eine gespannte soziale Situation, erzählen oder erinnern an Vergangenes... *Kopfgesänge* macht man nicht für sich selbst, sondern für die andern, für die Gemeinschaft, in der man lebt.«¹⁹

Das Wissen, welches Leben in Gesetzen festschreiben und es konstruierbar machen will – rekonstruierbar – forderte und fordert noch immer viele Menschenleben. Techniken, mit denen alte Ideale zu Maschinen geworden sind, umgeben uns. Gibt es einen Weg heraus, oder einen Umgang damit. Ist das Finden

der menschlichen Stimme, das Wiederentdecken einer Körperverbundenheit des menschlichen Wesens mit ihr (der Stimme) ein Weg, um die Grenzen von oktroyierter Kontrolle aufzulösen und eine Instanz im Innern zu benutzen? Wir wollen uns nicht in Polen wie Geist und Körper zurückverfangen – dennoch zu einem Handeln kommen, welches Mittendrin-Sein ist. Mittendrin in Räumen und Bildern auch, welche Gesang umgeben oder ihn einschließen. Aus dem Moment heraus bewegt könnte so der Handlungsraum sein, in dem die Sängerin sich befindet. Sie selbst erblickt die Dinge, welche zum Bühnenbild werden sollen. Mit Hilfe von kleinen Kameras²⁰ fängt sie ein, was auf große Leinwände um sie herum projiziert werden soll.

Nicht unflexible Bauten, unbewegliche Kulissen, feste Raster bilden die Bühne. Eine augenblickliche Auswahl von Bildern von Dingen, nicht zuletzt vom eigenen stimmhaften oder stummen Körper umgibt den Gesang. Die Sängerin erhält sich selbst zurück. Die Bewegung wird Klang, wird Bild, wird zur Sprache, wird Bewegung.

Wenn sich Sängerinnen nicht in die Liste der Toten einreihen wollen, dann müssen sie sich auf Positionen einlassen, von denen wir hier einige anzudeuten versuchten. Sie sind Ausgangspunkt für eine gemeinsame Arbeit, die menschliche Äußerungsformen und Daseinsmöglichkeiten entwickeln will. Eine Oper, die nicht von Generalmusikdirektoren und Ballettmeistern, nicht von Generalintendanten und Chordirigenten kommandiert wird.

Anne Jones kommt in ihrem Buch *Frauen, die töten* zu dem Schluß, daß Frauen nicht durch die leidenschaftliche, besitzergreifende Liebe zu einem Mann töten, sondern von Todesangst angetrieben werden. *Frauen, die töten*, um nicht selbst vernichtet zu werden, um nicht hübsches Kanonenfutter zu sein, und dabei noch herzerreißend zu singen, Frauen, die töten, um zu leben, stehen am Anfang unserer gemeinsamen Arbeit. Aber auch; »- hör zu ... dort singt eine zukünftige Stimme, eine Stimme die noch nicht erwachsen ist: Die Stimme der Zärtlichkeiten und Liebkosungen...«²¹

Auf einmal ein Rauschen im Raum. Es ist der Beginn der Musik, oder eines Ganzen aus Bildern, Texten, Bewegungen und Räumen, die von Stimme(n) erfüllt sind.