

studia slavica musicologica

Texte und Abhandlungen
zur slavischen Musik und Musikgeschichte
sowie Erträge der Musikwissenschaft Osteuropas

Band 32

Ernst Kuhn, Jascha Nemtsov und Andreas Wehrmeyer (Hrsg.)

Schostakowitsch und die Folgen

Russische Musik zwischen Anpassung und Protest

Shostakovich and the Consequences

Russian Music between Adaptation and Protest

**Ein internationales Symposium
An International Symposium**

(Schostakowitsch-Studien, Bd. 6)

2003
Verlag Ernst Kuhn - Berlin

Schostakowitsch und die Folgen

Russische Musik zwischen Anpassung und Protest

Shostakovich and the Consequences

Russian Music between Adaptation and Protest

**Ein internationales Symposium
An International Symposium**

(Schostakowitsch-Studien, Bd. 6)

Mit Beiträgen und Texten von

Maria-Luise Bott, Tatjana Frumkis, Kadja Grönke, Julia Kreinin, Marina
Lobanova, Sigrid Neef, Marina Ritzarev, Swetlana Sarkisjan, Per Skans, Dmitri
Smirnov, Valeria Zenowa und Irma Zolotovitsky

Herausgegeben von Ernst Kuhn, Jascha Nemtsov und Andreas Wehrmeyer

Mit Übersetzungen aus dem Russischen
von Ernst Kuhn und Sigrid Neef

2003
Verlag Ernst Kuhn - Berlin

Umschlagsgestaltung von Marc Mühlbach

Für die um Schostakowitsch gruppierten Gesichter wurden (von unten im Uhrzeigersinne) Fragmente der Porträts von Shchedrin, Silwestrow, Schnittke, Denissow, Gubaidulina und Weinberg verwendet.

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Dateien sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by Die Deutsche Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliographie; detailed bibliographic data is available in the Internet at <http://dnb.ddb.de>.

First print 2003

© by Authors and Translators

© 2002 by Verlag Ernst Kuhn - Berlin, P. O. Box 08 01 47, D-10001 Berlin

eMail: verlag-ernst-kuhn@vek.de

Internet: <http://www.vek.de>

Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Europe

ISBN 3-928864-93-9

Inhaltsverzeichnis	V
Editorische Notiz	IX
Vorbemerkung des Herausgebers	XI

Kadja Grönke (Oldenburg):

LADY MACBETH UND IHRE SCHWESTERN

Axiologische Betrachtungen zur Rolle der mordenden Frau in den Opern *Lady Macbeth aus Mzensk* von Dmitri Schostakowitsch, *Bremer Freiheit* von Adriana Hölszky

und <i>Eréndira</i> von Violeta Dinescu	1
(1) Kritische Hinführung	1
(2) Schostakowitschs <i>Katerina Ismailowa</i> : Auf der Suche nach einer moralischen Perspektive	3
(3) Adriana Hölszkys <i>Geesche Gottfried</i> : Auf der Suche nach einer möglichen Wertsetzung	11
(4) Violeta Dinescus <i>Eréndira</i> : Von der Ausweglosigkeit der Suche	20

Marie-Luise Bott (Berlin):

KOMPOSITORISCHES SELBSTBILDNIS UND KRITISCHES ZEITPORTRÄT:

Marina Zwetajewa, vertont von Schostakowitsch, Schnittke und Gubaidulina	33
(1) Marina Zwetajewa (1892-1941)	33
(2) Dmitri Schostakowitsch (1906-1975): <i>Sechs Gedichte von Marina Zwetajewa</i> op. 143 (1973)	39
(3) Alfred Schnittke (1934-1998): <i>Drei Gedichte von Marina Zwetajewa</i> (1965)	54
(4) Sofia Gubaidulina (geb. 1931): <i>Stunde der Seele</i> , Konzert nach einem Gedicht von Marina Zwetajewa (1976/87)	58

Dmitri Smirnov (London):

Marginalia quasi una fantasia: on the Second Violin Sonata by Alfred Schnittke	63
--	----

Marina Lobanova (Hamburg):

ALEXANDER LOKSCHIN - ÄSTHET, PROTESTLER, REGIMEOPFER:

Sein Schicksal im politisch-kulturellen Kontext der Sowjetzeit	81
(1) Erste Schritte im Umfeld "entarteter Künstler": Meyerhold und sein Kreis - "bourgeoise Dekadenz" -- Baudelaire -- Mjaskowski	83
(2) Der "Kampf gegen Kosmopoliten und Formalisten" von 1946/48. Der "Fall Mejerowitsch"	85
(3) 1949: Im Mittelpunkt eines neuen ideologischen Angriffes. MGB-Spitzel, bekannt und unbekannt. Pawel Apostolow, Tichon Chrennikow, Marian Kowal, Tamara Liwanowa	90

(4) Große Poesie in einer absurden Welt	93
(5) Ein existentieller Künstler	96
(6) "Das organische Wachstum": ein Konzept der philosophischen Avantgarde	98
(7) "Theatralik der Welt" -- ein Sinn für Stil – Ironie, Distanz, Entfremdung	99
(8) "Ästheteten" und "décadents"	101
 <i>Verzeichnis der musikalischen Werke Alexander Lokschins</i>	105
 Per Skans (Uppsala):	
Ein jüdischer Immigrant: Mieczysław Weinberg	109
 <i>Verzeichnis der musikalischen Werke Mieczysław Weinbergs</i>	121
 Irma Zolotovitsky (Tel Aviv):	
Mark Karminsky and his musical "theatre of fact"	137
 <i>List of principal compositions by Mark Karminsky</i>	147
 Dmitri Smirnov (London):	
A visitor from an unknown planet: Music in the eyes of Filipp Herschkowitz	149
 <i>Verzeichnis der musikalischen Werke von Filipp Herschkowitz</i>	158
 Yulia Kreinin (Jerusalem):	
Alfred Schnittke as the successor to Dmitri Shostakovich: to be yourself in Soviet Russia	161
(1) Weltanschauung	162
(2) Despair versus hope and the will to meaning	164
(3) The image of the world and silent protest	166
(4) Postscript	167
 <i>Verzeichnis der musikalischen Werke von Alfred Schnittke</i>	169
 Marina Ritzarev (Bar-Ilan University, Ramat Gan, Israel):	
Sergei Slonimsky and the Russian "unofficial nationalism" of the 1960s-80s	187
(1) Background and identities	187
(2) Within the Soviet system	189
(3) Aesthetic values	192
(4) Slonimsky's ideals and the Soviet Democratic Movement	194
 <i>Verzeichnis der musikalischen Werke von Sergej Slonimski (bis 2003)</i>	198

 Tatjana Frumkis (Berlin):	
Silwestrow und Schostakowitsch – Geschichte einer (Nicht)Liebe	211
 <i>Verzeichnis der musikalischen Werke von Walentin Silwestrow (bis 2002)</i>	228
 Valeria Zenowa (Moskau):	
Schostakowitsch und Denissow: Die Geschichte ihrer Beziehung in Tatsachen und Dokumenten ..	235
 <i>Edison Denisov - complete catalogue of works, compiled by V. Tsenova</i>	251
 Swetlana Sarkisjan (Erivan):	
Gubaidulinas Streichquartette - eine Erfahrung der Aneignung des sonoristischen Raumes	273
 <i>Verzeichnis der musikalischen Werke Sofia Gubaidulinas (bis 2003)</i>	287
 Sigrid Neef (Herstelle):	
Dialoge mit Schostakowitsch – Zum Beispiel Rodion Shchedrin	323
(1) Fakten und Fragen	323
(2) Folgen, Spuren, Erben	324
(3) Diadochenkämpfe und Ruhmsucht, die Schwester der Todesangst	324
(4) In vielem das Gegenbild	325
(5) ...und in manchem doch ähnlich	326
(6) Shchedrin: der Enkel eines orthodoxen Priesters	326
(7) „Kriegerischer Atheismus“	327
(8) Schostakowitsch: der Enkel eines Revolutionärs	328
(9) Die „Leidenschaft für Bächlein, kleine Waldwiesen und Lichtungen...“	329
(10) Musik als Ausdruck des Laudate	330
(11) Äußerste Zurückhaltung	331
(12) „Wiedererweckung“ von Vater BACH	332
(13) „Dem Beispiel des großen Schostakowitsch folgend...“	332
(14) Dem Beispiel folgend und doch eigenständig im Fortschreiten	334
(15) Das <i>Musikalische Opfer</i> – das Werk eines „jurodivy“	334
(16) „Einhalten – Nachdenken“	335
(17) Jewtuschenko und Wosnessenski	336
(18) „Ich bin die Not. Ich bin der Hunger.“	337
(19) Nachfolge und Steigerung	337
(20) Zwei Hinrichtungen: von Stenka Rasin und von Pugatschow	338
(21) <i>Die Hinrichtung Pugatschows</i>	339
(22) Chorgesang	340
(23) Zwei Kompromisse: <i>Das Lied von den Wäldern</i> und <i>Lenin lebt im Herzen des Volkes</i> ...	341
(24) Die Idee der Wiedererweckung der Väter	342
(25) "Ich bin froh, dem Rat des großen Musikers gefolgt zu sein"	343
(26) Blick zurück nach vorn	344

(27) Ein Bindestrich als Ausweis genialer Instrumentationskunst in der Nachfolge Schostakowitschs	344
(28) Zur Person	345
(29) Maja Plissezkaja – „die Zwetajewa des Balletts“	346
(30) Die Folge eines Lösungswortes	347
(31) Der Kreis schließt sich	348
(32) „Antworten Sie Schostakowitsch!“	349
(33) Schostakowitsch ist der Architekt unter den Komponisten	349
(34) Gegenseitige Zuwendung	350
Verzeichnis der musikalischen Werke von Rodion Shchedrin (bis 2002).....	351
Namensregister	381

Editorische Notiz:

Der vorliegende Band verwendet für die Transkription originär russischer Namen und Begriffe die lesefreundlichen Regeln der Duden-Transkription, die auch dem des Russischen Unkundigen eine Vorstellung vom Klang der Worte vermitteln und die Aussprache erleichtern. Bei Eigennamen (z.B. Tschaikowsky, Mussorgsky, Cui, Rimsky-Korsakow usw.) gibt es insofern Abweichungen, wenn diese im Deutschen bereits in einer bestimmten Schreibweise eingeführt und in dieser allgemein gebräuchlich sind. Werktitel und Textincipits sowie Namen in bibliographischen Angaben sind jedoch zur Erleichterung der Recherche in der in Bibliotheken des deutschsprachigen Raumes gebräuchlichen Transliteration wiedergegeben. Die Schreibweise der Namen lebender Personen erfolgt in der von ihnen selbst gewünschten Version, wenn diese bekannt ist. Philologische Überlegungen haben hier (entgegen der Meinung einiger fundamentalistischer Anhänger der Transliteration) hinter den vorrangigen persönlichkeitsrechtlichen Interessen der Namensträger zurückzutreten.

In Beiträgen, die aus Ländern außerhalb des deutschsprachigen Raumes stammen, erfolgen sowohl Transkription als auch Transliteration russischer Eigennamen nach den in den jeweiligen Ländern üblichen Gepflogenheiten (z. B. nach dem System der Library of Congress).

VORWORT DER HERAUSGEBER

Die Wirkung des Werkes von Schostakowitsch auf Zeitgenossen und Nachgeborene, die Widersprüche seiner Rezeption sowie die derzeitige Landschaft der russischen Musik entwickeln sich immer stärker zu einem eigenen Forschungsfeld. Herausgeber und Verlag hatten sich deshalb entschlossen, den sechsten Band der Reihe *Schostakowitsch-Studien* dem Thema "Schostakowitsch und die Folgen: Russische Musik zwischen Anpassung und Protest" zu widmen. Wissenschaftler und Autoren aus Armenien, Deutschland, England, Israel, Rußland und Schweden haben zu diesem Thema interessante Texte beige-steuert. Hierfür sei Ihnen herzlich gedankt. Der Forschungs-Komplex "Schostakowitsch und die Folgen" ist damit bei weitem nicht erschöpft; allein der vorgegebene Publikationsrahmen setzte der vertieften Behandlung rein äußere Grenzen.

Je bedeutender ein Komponist wird, je mehr Beachtung er findet, desto nachdrücklicher stellt sich die Frage seiner Nachfolge: zumal nach seinen Schülern – und womöglich einer Schule, die er begründet hat. Für Dmitri Schostakowitsch gilt das nur vorbehaltlich, zumindest wenn man die westliche Rezeption in den Blick nimmt. Lange deutete man ihn als einen solitären Künstler, als Einzelgänger, der – nicht zuletzt den schwierigen politischen Verhältnissen seiner Zeit geschuldet – keine wirkliche Nachfolger hervorgebracht hat und hervorbringen konnte. Sich zu ihm als Lehrer und Vorbild zu bekennen, hätte – zumindest zeitweise – gefährlich, ja lebensgefährlich werden können.

Der Gedanke einer "Schostakowitsch-Schule" ist sowohl an konkrete Schüler-Lehrer-Beziehungen als auch an die Übernahme bzw. Vermittlung bestimmter ästhetischer, stilistischer und kompositionstechnischer Spezifika gebunden. Darüber hinaus indes steht "Schule" bzw. "Nachfolge" für ungleich mehr: im konkreten Fall für Schostakowitschs Haltung zur sowjetischen Wirklichkeit – eine Haltung, der man auch dann folgen konnte, wenn man (im engeren Sinne) gar kein Schüler Schostakowitschs war. Beide Aspekte spielen im "sowjetischen" Kontext eine substantielle Rolle, durchdringen sich und sind gleichermaßen zu berücksichtigen.

Schostakowitsch begann bereits in jungen Jahren zu unterrichten; seit 1937 wirkte er als Professor für Komposition am Leningrader Konservatorium. Im Laufe der Zeit kam eine stattliche Anzahl von Schülern zusammen; die meisten freilich sind heute vergessen und über Rußland bzw. die Sowjetunion nicht bekannt geworden: manche zu Unrecht. Einige verstanden es, sich mit Aplomb als die einzig "rechtmäßigen" Nachfolger zu gerieren – oft erst, nachdem Schostakowitsch unanfechtbar geworden

Kadja Grönke (Oldenburg)

LADY MACBETH UND IHRE SCHWESTERN

Axiologische Gedanken zur Rolle der mordenden Frau in den Opern
Lady Macbeth aus Mzensk von Dmitri Schostakowitsch,
Bremer Freiheit von Adriana Hölszky und *Eréndira* von Violeta Dinescu

Kritische Hinführung

Durch die besondere Art der Vertonung ermöglicht Dmitri Schostakowitsch dem Publikum seiner Oper *Lady Macbeth aus Mzensk*¹ eine kritische Distanzierung von nahezu allen Bühnenfiguren: Die Musik ironisiert, verzerrt, konterkariert und entlarvt die Personen, ihre Absichten und Taten.² Einzig bei der Gestaltung der Titelpartie fehlt diese einkomponierte Brechung fast ganz. Für Katerina Ismailowa, jene blutbefleckte «Lady Macbeth» aus der russischen Provinz, verwendet Schostakowitsch eine ernsthafte und in sich kohärente musikdramatische Sprache, die in der Lage ist, die unterschiedlichen Aspekte der inneren und äußeren Handlung mannigfaltig auszuloten. Dadurch gerät Katerina nicht nur zur facettenreichsten Gestalt der Oper, sondern vermag sogar, in gewissen Grenzen, Mitgefühl hervorzurufen und Identifikationspotential bereitzustellen.³

Aber trotz aller Nachvollziehbarkeit ihres Schicksals bleibt sie eine Gestalt, die bewußt aus den ethischen Normen heraustritt und sich vorsätzlich ins Unrecht setzt. Ihre Untaten erscheinen aus ihrer individuellen Situation heraus zwar verständlich, aber die Tatsache des Mordens an sich bleibt verwerflich, und Schostakowitsch

-
- 1 Dmitrij Schostakowitsch: *Ledi Makbet Mcenskogo uezda*. Oper in vier Akten und 9 Bildern op. 29. Uraufführung (im Folgenden abgekürzt: UA) Leningrad 1934. Libretto von Alexander Preis und Dmitri Schostakowitsch nach der gleichnamigen Erzählung von Nikolai Leskow (1865). Die überarbeitete Fassung der Oper (UA Moskau 1963) wird als op. 114 unter dem Titel *Katerina Ismailowa* gespielt. - Die nachfolgenden Verweise auf Passagen der Oper folgen der Erstausgabe des Klavierauszugs der Urfassung von 1932, erschienen 1979 im Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg.
 - 2 Analyse-Beispiele gibt z. B. Fischer, Erik: *Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krise im 20. Jahrhundert*. (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 10), Wiesbaden 1982, S. 119-157.
 - 3 "Den polystilistischen Kontrast von tragischen und satirischen Darstellungselementen nutzte Schostakowitsch, um das musikalische Mitgefühl ganz auf die Figur Katerinas zu lenken." - Wolfgang Mende: Artikel "*Lady Macbeth des Mzensker Landkreises*". In: Schmierer, Elisabeth (Hg.): *Lexikon der Oper*. Laaber 2002, Bd. 1, S. 825.

appelliert am Schluß seines Werks sehr nachdrücklich an eine moralische Wertung durch das Publikum - nimmt man die eingesetzten musikalischen Mittel nur dezidiert genug wahr.

Wer sich auf die Mehrdeutigkeit des Finales mit seinem Gefangenenchor nicht einläßt, bleibt freilich leicht bei einer sehr einseitigen Deutung der weiblichen Hauptrolle stehen und gelangt zu einer Auffassung, für die Wolfgang Mende die vielleicht extremste und für die Beurteilung der Mordtaten erschreckendste Formulierung liefert. Für ihn nämlich erscheint es offenbar gerechtfertigt, daß ein Mensch im Namen der Selbstverwirklichung über Leichen geht: Während Katerina "bei Leskow eine von ihren Leidenschaften besessene Mörderin ist, die sich immer weiter in Sünde verstrickt, erscheint sie in Schostakowitschs musikdramatischer Adaption als Opfer einer gefühllosen und brutalen Umwelt, in der sie ihr natürliches Verlangen nach Liebe nur mit Hilfe von Gewalttaten verwirklichen kann. Die Oper wird damit zum Plädoyer für das Recht auf individuelle Selbstverwirklichung unter lebensfeindlichen sozialen Verhältnissen."¹

Selbstverwirklichung durch Mord? Das kann doch wohl nicht die Ultima ratio sein, zumal wenn man bedenkt, daß die Bühne von alters her dem Leben Denkmöglichkeiten und Verhaltensmuster offeriert - so unterschiedlich sie auch immer sein mögen.

Im Verlauf des 20. Jahrhunderts verändert sich nicht nur die Einstellung zu Moral und Ethik, sondern auch die Vorstellungskraft hinsichtlich des Bösen rapide. Wenn das Thema der mordenden oder zum Mord anstiftenden Frau in den letzten beiden Dekaden vor der Jahrtausendwende erneut auf die Bühne gebracht wird, dann geschieht das nicht nur unter veränderten künstlerischen Vorzeichen, sondern vor allem mit deutlich anderen Darstellungs- und Wertungsabsichten.

Im Sinne einer komparatistischen Gegenüberstellung soll nachfolgend Schostakowitschs Katerina Ismailowa aus seiner Oper *Lady Macbeth aus Mzensk* (UA 1934, 2. Fassung UA 1963) mit der Figur der Geesche Gottfried aus Adriana Hölszkys «Singwerk auf ein Frauenleben» *Bremer Freiheit* nach Rainer-Werner Faßbinder (UA 1988) und den Hauptpersonen aus Violeta Dinescus Oper *Eréndira* nach Gabriel García Márquez (UA 1992) verglichen werden. Analyse, Deutung und Beurteilung der Handlungsmotive bleiben dabei gezielt an eine musikimmanente und damit - wie sich zeigen wird - auch axiologische Fragestellung gebunden: Kernpunkt der Untersuchung ist die Frage, welches Ethos, welche Einstellung zur Gewalttat und Gewalttäterin kompositorisch vermittelt wird und welcher Appell an das Publikum ergeht.

¹ Mende, in: Schmierer, a. a. O., S. 824.

Schostakowitschs *Katerina Ismailowa*: Auf der Suche nach einer moralischen Perspektive¹

Schostakowitsch beginnt seine Oper *Lady Macbeth aus Mzensk* nicht mit einem Orchestervorspiel, sondern mit einem Soloauftritt der weiblichen Hauptfigur. Infolge der Initialstellung gewinnt dieses Solo entscheidenden Einfluß auf die Wahrnehmung der weiteren Handlung. Musikalisch gänzlich ungebrochen, verleiht Katerina hier ihrer Einschätzung der eigenen Lebenslage Ausdruck: Um der Armut zu entkommen, hat sie den reichen Kaufmann Sinowi Borissowitsch Ismailow geheiratet, aber weder die erhoffte gesellschaftliche Anerkennung noch das eheliche Glück gefunden, geschweige denn eine Aufgabe oder einen Lebenssinn. Sie fühlt sich unfrei, bedrückt, gelangweilt und unausgefüllt.²

Im ersten Bild der Oper bestätigt Schostakowitsch die innere und äußere Einsamkeit Katerinas, indem er ihr Umfeld in drastischen Farben ausmalt: Ihr Ehemann, Sinowi Ismailow, erweist sich als ein von seinem despotischen Vater gänzlich abhängiger Schwächling; der Schwiegervater, Boris Ismailow, ist ein kaltherziger Tyrann, der Katerina voller Verachtung ihre Kinderlosigkeit und damit ihre Nutzlosigkeit in dem auf Mehrung des Besitzstands orientierten Kaufmannshaus vorwirft. Darüber hinaus koppelt Schostakowitsch die persönliche Bedrängnis seiner Heldin an die bedrückend ausgemalte gesellschaftliche Situation in der russischen Provinz Mitte des 19. Jahrhunderts. In den Mauern des Kaufmannshofs wird Katerina gleich in zweifacher Hinsicht zu einer Gefangenen: Als Herrin vereinsamt sie sozial, ist eingesperrt in gesellschaftliche Hierarchien und in die starre Welt des Domostroi,³

- 1 Moral wird hier definiert als Gesamtheit von verbindlichen sittlichen und ethischen Normen, die das zwischenmenschliche Verhalten einer Gesellschaft regulieren.
- 2 Vgl. Katerinas Monolog im I. Akt, 1. Bild, nach Ziffer 2: "Ach, mein Gott, welche Langeweile! [...] Nur ich allein habe nichts zu tun." ("Ach, bože moj, kakaja skuka! [...] Tol'ko mne odnoj delat' nečego.") Und: "Als Mädchen war es besser, [...] es gab Freiheit." ("V devkach lučše bylo, [...] svoboda byla.")
- 3 In seinem häuslichen Regelwerk *Domostroj* (dom = Haus, stroj = Ordnung, Aufbau) schreibt der Pope Silvester, Beichtvater des Zaren Ivan IV (des Schrecklichen), die Verpflichtungen jedes einzelnen Menschen gegenüber der Kirche, dem Staat und der Hausgemeinschaft fest. Die Grundsätze des *Domostroj* wirken sich in Rußland bis ins 19. Jahrhundert hinein aus. "Das hierarchische Prinzip der bedingungslosen Unterordnung unter die autokratischen Gewalten - den himmlischen Oberherrn, den Zaren und den pater familias - durchzieht sämtliche 63 Kapitel dieser Sammlung von Verhaltensregeln. Dem Zaren wie auch dem Oberhaupt der Familie werden im staatlichen bzw. im familiären Bereich uneingeschränkte Machtbefugnisse zuerkannt [...]. Überall werden strenge Zucht und absoluter Gehorsam gefordert und für Verfehlungen und zur Unterdrückung jeglichen Widerspruchsgeistes harte Strafen vorgesehen. [...] Auch für [...] die Hausfrau [...] sieht die russische Hausordnung bei

und als Frau in einer von Männern beherrschten und dominierten Welt erweist sie sich zugleich als Gefangene männlicher Macht- und Sexualitätskonzepte. Das Opernlibretto zeigt mit drastischen Worten, wie sehr alle Männer Katerina ausschließlich als Objekt ihres eigenen Begehrens wahrnehmen¹ und daher folgerichtig bemüht sind, fremdes Begehren durch mißtrauische Kontrolle von ihr fernzuhalten. Katerinas Handlungsspielräume sind eng bemessen; die Frau wirkt zunächst ganz und gar als Opfer.

Schostakowitschs Werk beginnt also mit der geradezu klassischen Ausgangssituation einer Opernheldin des 19. Jahrhunderts: Eine weibliche Gestalt wird in einem ihr unerträglich erscheinenden Lebensumfeld vorgestellt, aus dem sie sich heraussehnt. Der Komponist appelliert zunächst offenkundig an das Mitgefühl seines Publikums; sein Werk läßt die rührende und ergreifende Geschichte einer unschuldig in Bedrängnis geratenen Frau erwarten.

Als der Schwiegervater Ende des ersten Bilds Katerina vor der gesamten Hausgemeinschaft und den Arbeitern demütigt und sie zu Treueschwur und Kniefall vor dem ungeliebten Gatten zwingt, scheint die Spaltung in Sympathie und Antipathie besiegelt. Gleichzeitig aber baut Schostakowitsch in Musik und Szene Widerhaken ein, die die Opferrolle Katerinas fragwürdig machen. Denn die öffentliche Disziplinierung durch den Schwiegervater erweist sich als dessen Revanche für Katerinas unbotmäßiges Verhalten im Privatbereich. Dort wird ihr unverhohlener Haß auf ihren Unterdrücker zwar durch Einschüchterung und Gewalt gerade noch im Zaum gehalten, äußert sich aber in Trotz und Widerworten. Die Aggressionen, die den häuslichen Umgang vergiften, gehen also auch von der Frau aus.

Angesichts des lieblosen, von Mißtrauen und Abscheu dominierten Klimas scheint Katerinas einzige Rettung in einer tragfähigen zwischenmenschlichen Beziehung zu liegen. In ihrer Sehnsucht nach Zuwendung ignoriert sie jedoch vollkommen, daß ihr

Ungehorsam und Verstößen gegen ihre festumrissenen Pflichten harte Strafen vor: Der Hausherr schlage sie 'überlegt und schmerzhaft, furchterweckend und kräftig' mit der Peitsche [...]. Diese durch Furcht vor strenger Bestrafung bewirkte Ein- und Unterordnung jedes einzelnen [...] entsprach der autokratischen Staatsform." - Grasshoff, Helmut u. a. (Hg.): *Geschichte der russischen Literatur von den Anfängen bis 1917*. Berlin und Weimar 1986, Bd. 1, S. 90. - Vgl. auch: K. Müller (Hg.): *Altrussisches Hausbuch «Domostroi»*. Leipzig und Weimar 1987.

1 Im I. Akt, 1. Bild, nach Ziffer 48 fordert der Ehemann bei seiner Abreise explizit Katerinas Gehorsamkeit und Treue ein. Im II. Akt, 4. Bild, nach Ziffer 217, beschließt der Schwiegervater, selbst die Kinderlosigkeit Katerinas zu beenden; im 1. Bild, nach Ziffer 27, dagegen wirft er ihr vor, insgeheim von einem jungen Liebhaber zu träumen. Auch Sergej benutzt Katerina nur, um durch körperlichen Lustgewinn ein bequemes Mittel zu gesellschaftlichem Aufstieg zu haben.

Ehemann zu ihrem Verbündeten werden könnte, da er nicht nur in einer ähnlichen Lage ist wie sie, sondern sich ihr gegenüber durchaus um eine gewisse Zärtlichkeit bemüht.¹ Statt dessen verfällt sie dem Knecht Sergej, der sie vergewaltigt und dessen Triebhaftigkeit sie mit Liebe verwechselt.² Letztlich tauscht Katerina also die häusliche Rohheit lediglich gegen eine andere Form von Bestialität ein, die sodann auch von ihrem Wesen vollständig Besitz ergreift. Denn im Namen von Sergejs vermeintlicher Liebe und ihrer eigenen, stark erwachten Leidenschaft sprengt Katerina die engen Grenzen ihres Daseins und tötet, was sich ihr in den Weg stellt: Der Schwiegervater wird vergiftet, der Ehemann erschlagen und im Keller versteckt.

Damit ist der Weg frei für eine Heirat mit Sergej, welcher sich als neuer Herr am Ziel all seiner Wünsche wähnt. Als die Leiche Sinowi Borissowitschs entdeckt wird, hängt er zu sehr an seinem neuen Reichtum, um die Gelegenheit zur Flucht zu nutzen. Die Brautleute werden noch während der Hochzeitsfeier verhaftet und mit anderen Straffälligen nach Sibirien deportiert. Da Katerina nun keine materiellen Vorteile mehr zu bieten hat, verläßt Sergej sie zugunsten einer körperlich attraktiveren Frau. Die verhöhnte Katerina reißt ihre Nebenbuhlerin in einen Fluß und tötet mit der Rivalin zugleich sich selbst.

Bis zu diesem Punkt der Handlung zeigt Schostakowitsch den Weg Katerinas vom Opfer zur Täterin als konsequente Konkretisierung der von ihm auf die Bühne gestellten sozialen und persönlichen Verhältnisse. Das Los der weiblichen Hauptfigur verdeutlicht exemplarisch, was die übrigen Gestalten auf der Bühne offenbar alle schon lange durchgemacht haben. Denn mit Hilfe der Vertonung hebt Schostakowitsch die negativen Züge der Personen aus Katerinas Umfeld deutlich hervor. Die Musik deckt satirisch, ironisch, zynisch und gnadenlos kompromittierend die menschlichen Schwachstellen auf, entlarvt die eigentlichen Motivationen hinter Heuchelei und Bigotterie und verweist darauf, daß in dem gezeigten Kontext jeder Mensch zum Tier wird und werden muß. Liebe, Mitgefühl und Barmherzigkeit gibt es ebensowenig wie Gewissen; und die einzige Möglichkeit, der permanenten Gewalterdung wenigstens streckenweise zu entkommen, besteht darin, selbst Gewalt auszuüben. Sogar der «Schäbige», ein heruntergekommener Bauer auf der untersten Stufe der sozialen Leiter, hat aus seinem Los nichts gelernt, sondern nutzt jede Gelegenheit, um anderen Menschen zu schaden, so daß er folgerichtig zum Denunzianten Katerinas und Sergejs wird.

1 Vgl. seinen Abschied von Katerina, I. Akt, 1. Bild, nach Ziffer 48.

2 Daß sie damit den Sexualitätskonzepten ihres verhaßten Schwiegervaters entspricht, der den eigenen Sohn wegen mangelnder Triebhaftigkeit verachtet und der Frau (im Sinne einer Projektion der eigenen Gelüste) ein ungehemmtes Begehren unterstellt, sei am Rande angemerkt.

Die animalische Verrohung des Menschen ist jedoch nicht die eigentliche Aussage. Schostakowitsch läßt es nicht bei der trivialen Darstellung einer zutiefst verderbten Gesellschaft bewenden. Die Oper schließt nicht mit dem Doppelmord, durch den Katerina ihren Untaten ein Ende setzt, sondern mit einem Schlußchor, zu dem die Gefangenen ihren Weg nach Sibirien fortsetzen. "Immer wieder und wieder weitergehen, im Gleichmaß wie Glieder einer Kette. Trostlos Werst um Werst zählen, mit den Füßen den Staub durchpflügen!"¹, beginnt ein alter Sträfling, und die Mithäftlinge fallen ein: "Ach ihr, unermessliche Schritte, unendliche Tage und Nächte, unsere trostlosen Gedanken und die herzlosen Gendarme. Ah ..."² Der Text dieses Abgesangs scheint das Bühnengeschehen sinnbildlich zu kommentieren und auf eine allgemeingültige Ebene zu heben, indem er die Geschichte der Katerina Ismailowa als Parabel auf das menschliche Leben mit seinen unablässigen Mühen und seinen nicht endenden Zwängen deutet. Sogar eine moralisch-ethische Nutzenanwendung deutet sich an. Denn die Betonung von Leid und Hoffnungslosigkeit suggeriert, daß Katerinas individuelles Drama zwar vorüber ist, daß das kollektive Leiden an den (gesellschaftlichen) Verhältnissen sich jedoch endlos fortsetzt. Leid zu ertragen wird zur Definition menschlichen Daseins.

Die Interpretation des Schlußchors ergibt sich freilich nicht aus dem Text allein. Wesentlicher Bedeutungsträger ist die Musik, die sich hier auffällig von allem Vorausgegangenen unterscheidet. Schostakowitsch verzichtet sowohl auf den Facettenreichtum, den er in der Partie seiner weiblichen Hauptfigur entwickelt hat, als auch auf die demonstrative Ironisierung und Brechung, die in den übrigen Passagen der Partitur dominieren. Statt dessen wirkt der Schlußchor auf geradezu überwältigende Weise eindeutig, direkt und unmittelbar. Um diesen Effekt zu erreichen, komponiert Schostakowitsch zum ersten und einzigen Mal im Verlauf der Oper eine Musik, die klar mit der sichtbaren Bühnensituation konform geht. Überdies ist sie stilistisch deutlich positiv konnotiert. So scheint es auf den ersten Blick, als ob dieser Chor nur eine einzige Deutung nahelegen kann: Das musikalische Schlußwort wirkt wie ein Plädoyer für die Gefangenen, die als unschuldige Opfer gewaltvoller und inhumaner Verhältnisse zu Menschen erhoben werden, die Mitleid und Verständnis verdienen. - In diesem Sinne wäre auch Katerina ein leidender Mensch und ein unschuldig Opfer, das es zu beklagen gilt.

1 IV. Akt, 9. Bild, nach Ziffer 548: "Snova i snova šagať, merno zvenja kandalami. Versty unylo sčitať, pyl podnimaja nogami!"

2 IV. Akt, 9. Bild, nach Ziffer 549: "Ech vy, stepi neob'jatnye, dni i noči beskonečnye, naši dumy bezotradnye, i žandarmy besserdečnye. A..." - Anmerkung: "A" soll als Vokalise ausgeführt werden, ist also nicht das russische adversative "und", sondern eine Interjektion.

Aber darf diese Interpretation unhinterfragt das letzte Wort über Leben und Taten der Lady Macbeth aus Mzensk sein? Ein zweiter Blick wird zwingend notwendig, und wieder ist es die Musik, die den Schlüssel bereithält und nun zu einer ganz anderen Auslegung führt.

Denn der positive Konnotationsraum des Finales rührt eindeutig daher, daß Schostakowitsch sich vollkommen an der Tradition der großen russischen Oper des 19. Jahrhunderts orientiert und seine kompositorische Sprache hier wie eine unmittelbare Fortsetzung der musikalischen Volksdramen Modest Mussorgskys wirkt. In Wahrheit aber führt er wiederum nur - wie bereits in den Akten zuvor - demonstrativ einen Stilwechsel vor. Weil aber das Aufeinanderprallen unterschiedlicher Stile und Stilebenen das zentrale Moment der gesamten Partitur ist, darf der Schlußchor auf keinen Fall herausgelöst und für sich allein interpretiert werden.

Schostakowitschs Arbeit mit wechselnden, bewußt heterogenen und kontrastierend eingesetzten Stilen dient alle vier Akte hindurch dazu, den vordergründigen Eindruck durch Übertreibung zu hintertreiben und seine Eindeutigkeit durch eine Frag-Würdigkeit im besten Wortsinne zu ersetzen. Damit gliedert sich der an Mussorgsky orientierte Schlußchor in einen Kontext ein, der den schönen Schein einer positiven Schlußbilanz vehement negiert. Anders gesagt: Weil in der Musik der Oper durchgehend Ironie und Brechungen herrschen, läßt sich der finale Stilwechsel nicht anders denn als eine weitere Form der Brechung begreifen. Durch das auffällige Weglassen von musikalisch einkomponierten Widerhaken wird die scheinbar eindeutige Klage um die armen, unschuldigen Opfer zutiefst obsolet; die Übertreibung schlägt in ihr Gegenteil um.

Die Ernsthaftigkeit des Mussorgsky-Idioms kann und muß also stark bezweifelt werden. Und schon gar nicht geht es um einen stimmungsheischenden Gefangenenchor im Sinne Verdis oder Beethovens. Eine solche Deutung würde ideologisch verbrämt und geradezu verlogen wirken. Auch eine entsprechende Geisteshaltung, die alle Leidenden auf quasi Dostojewski'sche Art zu Märtyrern erhebt, verfällt konsequenterweise dem Verdikt des Anachronismus. Die musikalische wie inhaltliche Überlebtheit des Schlußchors läßt eine vordergründig positive Deutung nicht mehr zu. Vielmehr zeigt das konkrete Beispiel Katerinas, daß unter den nach herrschendem Gesetz verurteilten Sträflingen eben auch Mörder sind, und angesichts der absichtsvollen Tötung eines Menschen, der mitten im Leben steht, stellt sich die Frage nach der Rechtmäßigkeit einer Strafe nicht - höchstens die nach ihrer Verhältnismäßigkeit. Die ethische Botschaft der Oper liegt also in allererster Linie nicht in einer Demonstration menschlichen Leids und in dem nachdrücklichen Appell an das Mitleid. Es muß auch und ebenso dringlich die Frage nach der Leid-Ursache

erfolgen. Und ein bewußt begangener Mord ist eine Schuld, die durch Leid zwar gesühnt, aber nicht ungeschehen gemacht werden kann.

Am Beispiel seiner Katerina Ismailowa spitzt Schostakowitsch dieses Problem sogar noch zu. Ihr Tod zeigt, daß die Bestie im Menschen keineswegs automatisch endet, wenn das Leid beginnt. Denn Strafgefängenschaft und verlorene Liebe läutern Katerina nicht und führen sie auch nicht aus ihren bösen Handlungsmustern heraus: Der Selbstmord wird zum Doppelmord, der den bösen Taten eine weitere hinzufügt.

Die kontextuelle Partituranalyse des Schlußchors fordert, daß in Schostakowitschs Oper die Frage nach der Schuld nicht einfach verlorengehen darf. Das bedeutet keineswegs einen Verzicht auf die Frage nach den auslösenden Ursachen und Motiven für Katerinas Handeln, legt aber einen neuen und gewichtigen Akzent auf die tödlichen Folgen und damit auf die Verhältnismäßigkeit der Mittel. *Lady Macbeth aus Mzensk* aus dieser Perspektive neu zu interpretieren bedeutet, sich nicht von der musikalischen Ausgangsposition der Oper irreleiten zu lassen, keine schuldlos leidende tragische Heldin zu erwarten, sondern einen nüchternen und kritisch-distanzierten Blick auf die Hauptfigur zu werfen.

In diesem Zusammenhang muß auch der Titel der Oper ernster genommen und bewußter betrachtet werden. Nikolaj Leskow, dessen 1865 erschienene Erzählung *Lady Macbeth aus Mzensk*¹ Schostakowitsch als Vorlage für seine Oper benutzt, spielt mit seiner Titelgebung klar auf Shakespeares *Macbeth*-Drama an. Dem machtgerig mordenden Schotten wird ein weibliches russisches Pendant gegenübergestellt, das aus nicht weniger egoistischen Gründen mordet: Leskows Heldin tötet zunächst, um ihre Triebbefriedigung zu ermöglichen, dann aber, um den materiellen Besitzstand und ihre soziale Stellung als machtvolle Kaufmannsfrau sicherzustellen.² Angetrieben von der Gier Sergejs, welcher hier als Parallele zu Shakespeares Lady Macbeth fungiert, verliert Katerina alle Skrupel und verstrickt sich immer tiefer in ihre todbringenden Aktivitäten.

Der Titel der Erzählung suggeriert Gemeinsamkeiten, macht aber auch sensibel für die Unterschiede. Denn Shakespeares Macbeth verwirklicht durch sein Tun ein ihm von den Hexen prophezeitenes unabänderliches Schicksal. Sein Los ist im klassischen Sinne tragisch, weil es nicht in seiner Macht steht, dem vorgezeichneten Lebensweg zu entkommen. Daß er dies nicht einmal versucht und die Weissagung sogar auf

- 1 Leskov, Nikolaj: *Ledi Macbet Mcenskogo uezda*. In: Nikolaj Leskov: *Sobranie sočinenij v odinnadcati tomach* [Gesammelte Werke in 11 Bänden]. Moskau 1956-58. Bd. 1, S. 96-143.
- 2 Das zweite Motiv entfällt bei Schostakowitsch, da der Mord an dem minderjährigen Neffen Boris Ismailows unberücksichtigt bleibt. In der Erzählung Leskows wird das Kind aus dem Weg geschafft, weil es als Miterbe des Kaufmannsvermögens Katerinas Wohlstand und ihr Glück mit Sergej gefährdet.

extrem grausame Weise in die Tat umsetzt, läßt ihn handelnd schuldig werden. Seine wachsende Hybris wird folgeschwer erkennbar, wenn die Skrupel, die Macbeth anfangs noch quälen, in dem Maße abnehmen, in dem das Vertrauen auf seine Unverletzbarkeit zunimmt. - Leskows Katerina Ismailowa dagegen befindet sich im Zustand der Willensfreiheit. Ihre Handlungen sind nicht determiniert; von Anfang an ist sie für ihre Taten selbst verantwortlich. Wenn sie eigenständig und zur Erhaltung ihrer Lust mordet, dann tut sie dies aus einer willentlichen Grundentscheidung für das Böse heraus. Das macht auch plausibel, warum sie im Gegensatz zu Shakespeares Held fast ohne Skrupel handelt. Nicht einmal der Traum, der sie nach dem Mord an ihrem Schwiegervater irritiert,¹ erzeugt Gewissensbisse oder gar Wahnvorstellungen, wie sie Macbeth anfangs noch quälen.

Leskows Erzählung geht auf einen authentischen Gerichtsfall zurück. Durch seine Titelwahl stellt der Autor den zu Literatur umgestalteten Fakten eine Art Leseanweisung voran: Die initiale Etikettierung Katerinas als einer weiblichen Macbeth-Gestalt wird zu einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung, die von Anfang an auf die anwachsenden Untaten der weiblichen Hauptfigur vorausweist. Während Shakespeares Tragödie jedoch mit der Gewalt eines antiken Dramas archetypische Verhaltensweisen und schicksalhafte Handlungsverkettungen vor den Augen der Zuschauer entrollt, zeigt Leskow eine Frauengestalt, die ausschließlich durch ihre innere Bereitschaft wissentlich zur Mörderin wird. Auf diese Weise appelliert der Autor in jeder Phase des Geschehens an die Wertvorstellungen seiner Leser. Er schürt weniger die Frage nach den Motiven als vielmehr die nach den Zielsetzungen, welche einen Menschen dazu bringen, von mehreren Handlungsmöglichkeiten jeweils die blutigste zu wählen.

Der Bezug auf Shakespeares Drama wird bei Schostakowitsch durch eine nicht minder wirksame Verknüpfung mit Giuseppe Verdis *Macbeth*-Oper² (UA 1847 und 1865) ergänzt, vielleicht sogar ersetzt. Entscheidend für Verdis Interpretation des Shakespeare-Texts ist die Aufwertung der weiblichen Zentralfigur der Lady Macbeth: Verdi führt vor, wie sehr die Frau den musikdramatisch eher unschlüssig gezeichneten Macbeth endgültig zu seinen Bluttaten aufstachelt.³ Damit wird Verdis

- 1 Katerina träumt von einer dicken Katze mit menschlichem Gesicht.
- 2 Giuseppe Verdi: *Macbeth*. Melodrama in 4 Akten. UA Florenz 1847, 2. Fassung Paris 1865. Libretto von Francesco Maria Piave und Andrea Maffei nach Shakespeares *The Tragedy of Macbeth* (1606[?]).
- 3 Vergleichbar mit Schostakowitschs Katerina entscheidet sie sich bewußt für das Böse, wenn sie im 2. Bild des I. Akts formuliert: "Du bist ehrgeizig, Macbeth ... verlangst nach Größe, aber bist du auch ruchlos? Voll Missetaten ist der Weg zur Macht". ("Ambizioso spirito tu sei, Macbetto ... Alla grandezza aneli, ma sarai tu malvagio? Pien di misfatti è il calle della potenza".)

Lady Macbeth als eigentliche treibende Kraft der Oper zur naheliegenden Vergleichsfigur für ihre russische Namensschwester.

Aus dieser Perspektive stellt sich die Frage nach den Handlungsmotivationen Katerinas neu. Denn Verdi erlaubt sich den Coup de théâtre, den letzten Auftritt seiner Lady Macbeth nicht in der Form einer klassischen Schlafwandel-Szene zu vertonen. Die radikal neuartige Musik seiner "gran scena del sonnambulismo" zeigt eine von ihrem Gewissen gequälte Heldin, bei der offenbleibt, ob sie nur im Schlaf spricht oder nicht bereits irre redet.¹ Ließe sich diese Verwandlung auf Schostakowitschs Oper übertragen, würde sich die ethische Beurteilung Katerinas grundlegend verändern. Denn als Geistesgestörte wäre sie für den abschließenden Doppelmord nicht mehr verantwortlich. Der Wahnsinn ließe sich opernkonventionsgemäß als göttliche Strafe² für ihr Tun betrachten, und die mit ihm verbundenen Gewissensqualen fungierten dann als eine Art Sühne, durch die Katerina zumindest partiell entlastet würde.

Tatsächlich wirkt das finale Arioso vom Waldsee, der so schwarz wie ihr Gewissen sei,³ wie der Beginn einer nachhaltigen Bewußtseinsstrübung. Aber diese Zwangsvorstellung, in die sich Katerina nach ihrer letzten Enttäuschung durch Sergej flüchtet, besitzt nicht die sühnende Kraft des traditionellen Opernwahnsinns. Das Motiv des Gewissens wird grundlegend umfunktioniert und macht den Wahn nicht zu

¹ Daß die musikalischen Topoi einer Schlafwandelszene sich traditionell mit denen einer Wahnsinnszene decken, liegt nahe, "denn Wahnsinnigen wie Schlafwandelnden ist gemein, daß sie im realen Leben keinen Ausweg finden" (Rieger, Eva: *Zustand oder Wesensart? Wahnsinnsfrauen in der Oper*. In: S. Duda / L. Pusch: *Wahnsinnsfrauen*, Bd. 2. Frankfurt/M. 1996, S. 376). Verdi aber komponiert bewußt gegen die im 19. Jahrhundert gebräuchlichen musikalischen Formen an. Obwohl er den Terminus der Schlafwandelszene wählt, schließt Eva Rieger aus der Beobachtung, daß die entsprechende Szene kaum mit musikalischen Reminiszenzen an andere Stellen der Oper arbeitet, darauf, daß Lady Macbeth "einen gestörten Kontakt zur Normalität" hat. Zudem verwendet Verdi "musikalische Mittel, die aus der barocken Affektenlehre stammen und Unheil signalisieren [und] sowohl Unheil als auch [...] Obsession [als auch] Angst, Schmerz, Krankheit" beschreiben. (Rieger 1996, wie oben, S. 380.) Vor allem aber verlangt Verdi weder Belkanto noch vokale Bravour, sondern strebt gemäß seinen brieflichen Äußerungen aus der Entstehungszeit der Oper eine quasi realistische, auch stimmlich abstoßende Charakterdarstellung an. Dadurch wird dem Opernpublikum die Einordnung des geistigen Zustands der Lady erschwert. Erst ihr im nächsten Bild vermeldeter Tod läßt nachträglich das Krankhafte ihres Zustands überwiegen.

² Vgl. Döhring, Sieghart: *Die Wahnsinnszene*. In: Becker, Heinz (Hg.): *Die «Couleur locale» in der Oper des 19. Jahrhunderts*. Regensburg 1976, S. 280.

³ IV. Akt, 9. Bild, nach Ziffer 527: "Im Wald, im tiefsten Dickicht, liegt ein See [...]. Und seine Wasser sind schwarz wie mein Gewissen, schwarz." ("V lesu, v samoj čašče, est' ozero [...] I voda v nem černaja, kak moja sovest', černaja.")

einem regressiven, sondern zu einem aggressiven Impuls: Statt von ihren Untaten gequält zu werden, bestätigt und bejaht Katerina die Schwärze ihrer Seele und betont damit, wie sehr ihre Grundentscheidung für das Böse von Anfang an zutiefst gewollt ist. Der Wahn fungiert also als konsequente Fortsetzung und Vertiefung der bisherigen Figurenkennzeichnung, und aus dem Bild der schwarzen Wasser entwickeln sich vehement die "schrecklichen"¹ Kräfte, die Katerina dazu bringen, ohne Rücksicht auf ihr eigenes Leben zu «böser Letzt» auch noch ihre Nebenbuhlerin in den Tod zu reißen.

Am Ende der Oper finden also weder Reue noch Sühne statt. Die Verantwortung für ihr Tun wird der Mörderin nicht abgenommen. Damit kommt der kontrastierende Rekurs auf Verdis *Macbeth*-Oper auf seine Weise zu demselben Ergebnis wie der interpretationsstützende Blick auf Leskows Erzählung und auf Shakespeares Bühnendrama: Schostakowitschs Katerina ist eine Frau, die aus niederen Beweggründen eine egoistische Grundentscheidung für das Töten fällt und diese bis in den eigenen Tod hinein nicht revidiert.

Damit bestätigt und vertieft der Blick über die Grenzen der Oper hinaus genau diejenigen rezeptionslenkenden Signale, die Schostakowitsch nachdrücklich in seine Musik einkomponiert. Diese Übereinstimmung macht es unmöglich, seine *Lady Macbeth aus Mzensk* auf das Milieu, also auf die Darstellung vergifteter Verhältnisse, ruchloser Charaktere und übler Taten, oder gar auf einen verfehlten emanzipatorischen Ansatz zu reduzieren. Eindeutig stellt Schostakowitsch die Geschichte Katerinas unter eine ethische Prämisse: Die Oper kann in ihrer künstlerischen Ganzheit erst dann adäquat wahrgenommen werden, wenn sie als ein Appell an das Publikum verstanden wird, dem Dargestellten gegenüber eine angemessene moralische Perspektive zu suchen und einzunehmen.

Adriana Hölszkys Geesche Gottfried: Auf der Suche nach einer möglichen Wertsetzung

Die zentrale Bedeutung der Musik für die moralische Bewertung der mordenden Frau bleibt nicht auf Schostakowitschs *Lady Macbeth aus Mzensk* beschränkt. Ein halbes Jahrhundert später erhebt die rumänische Komponistin Adriana Hölszky² die

¹ Vgl. IV. Akt, 9. Bild, nach Ziffer 531: "[...] dann ist es schrecklich".

² Adriana Hölszky, geboren 1953 in Bukarest. Die deutschstämmige rumänische Komponistin studierte in Bukarest Klavier bei Olga Rosca-Berdan und Komposition bei Stefan Niculescu und setzte ihre Kompositionsstudien nach der 1976 erfolgten Übersiedlung in die

sen künstlerischen Ansatz zum ausschlaggebenden Gestaltungsprinzip ihrer ersten Oper. In ihrem 1988 uraufgeführten «Singwerk auf ein Frauenleben» *Bremer Freiheit*¹ nutzt sie konstant die Aspekte der auskomponierten Verfremdung und der wohlkonstruierten Dekonstruktion musikalischer Strukturen. Daraus entstehen fortgesetzt Irritationen, welche es unmöglich machen, das Bühnengeschehen in ungebrochener Direktheit zu rezipieren. Die Kompositionsweise bewirkt, daß auch inhaltlich "Alles [...] in Frage gestellt"² wird.

Das auf einem sogenannten «bürgerlichen Trauerspiel» von Rainer Werner Fassbinder³ basierende und wie *Lady Macbeth aus Mzensk* auf einen authentischen Gerichtsfall⁴ aus dem frühen 19. Jahrhundert zurückgehende Musiktheaterstück schildert, wie Geesche Gottfried, eine unbescholtene Bremer Bürgerin, nacheinander ihren gewalttätigen Mann, ihre auf die christliche Moral pochende Mutter, ihre den neuen Lebenspartner störenden Kinder, ihren egoistischen Geliebten, ihren despotischen Vater, dessen ihr zum Bräutigam bestimmten Neffen, ihren ihr Geschäft ruinierenden Gläubiger und Liebhaber, ihren sie entmündigenden Bruder und eine Freundin⁵ vergiftet, bevor sie überführt wird und ihr eigenes Ende vor sich sieht.⁶

Bundesrepublik Deutschland in Stuttgart bei Milko Kelemen und Erhard Karkoschka fort. Seit 2000 lehrt Adriana Hölszky am Salzburger Mozarteum, lebt aber weiterhin in Stuttgart.

- 1 Adriana Hölszky: *Bremer Freiheit*. Singwerk auf ein Frauenleben. UA München 1988 zur 1. Münchener Biennale 1988. Libretto von Thomas Körner nach dem gleichnamigen bürgerlichen Trauerspiel von Rainer Werner Fassbinder (1971). Auftragswerk der Landeshauptstadt München.
- 2 Hölszky, Adriana: *Elastisch verfremden und kultivieren. Einige kompositorische Aspekte im Umgang mit der Stimme*. MusikTexte H. 65, 1996, S. 59.
- 3 Fassbinder, Rainer Werner: *Bremer Freiheit* [entstanden 1971]. In: R. W. Fassbinder: *Bremer Freiheit*. Blut am Hals der Katze. Frankfurt/M. 1983. - Textimmanenten Hinweisen zufolge beginnt die Handlung des Stücks im Jahre 1814.
- 4 Vogets, Friedrich Leopold [d. i. Geesche Gottfrieds Strafverteidiger]: *Lebensgeschichte der Giftmörderin Geesche Margarethe Gottfried geborene Timm*. 2 Bände. Bremen 1831.
- 5 In Fassbinders Drama und im Opernlibretto besteht kein Zweifel, daß die Freundin ebenfalls einem Mord zum Opfer fällt. Adriana Hölszky selbst interpretiert diesen letzten Tod jedoch anders: "Freundin Luisa macht einen Besuch. Sie hält Geesches Vergiftung [sic!] für einen gelungenen Scherz. Sie stirbt (in Wirklichkeit aus Angst)." - Hölszky 1996 (a. a. O.), S. 56. Hervorhebung von K. G.
- 6 Im Umkreis der Morde, die Geesche begeht, spielen die Frage nach einer selbstgestalteten Lebensführung und insbesondere das Thema der selbstbestimmten weiblichen Sexualität eine wichtige Rolle. Diese Teilaspekte werden in der Oper anders akzentuiert als in der literarischen Vorlage (vgl. weiter unten im Text), wobei die Komponistin "an die «entmythisierende» Imagination von Weiblichkeit wie in Dmitri Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* [...] anzuknüpfen" scheint. (Zech, Christina: *Vertonte Kommunikationsprobleme. Zum Geschlechterdiskurs im Musiktheater von Adriana Hölszky und Wolfgang Rihm*.

Adriana Hölszky hat sich wiederholt selbst über ihr «Singwerk für ein Frauenleben» geäußert, konzentriert sich dabei aber (wie stets in ihren Werkkommentaren) auf kompositionstechnische Erläuterungen. Inhaltliche oder gar ethische Fragestellungen vermeidet sie.¹ Die von ihr bewußt konstruierte Klangwelt ihrer Oper und die bis ins Detail durchstrukturierte Form lassen jedoch eine Deutung zu, die sich unschwer auch auf die Inhaltsebene übertragen läßt.

Zuvor jedoch ist festzuhalten, daß Adriana Hölszky eine eindeutige Charakterisierung ihrer weiblichen Hauptfigur vermeidet. Auch ist es nicht möglich, die Interpretation der Dramenvorlage Rainer Werner Fassbinders auf das musikalische Bühnenwerk zu übertragen, auch wenn dies in der Sekundärliteratur häufiger versucht wird. Im Sprechtheater wird Geesche "als literarische Figur imaginiert, der aufgrund ihrer weiblichen Rollenzuschreibung 'nur die Alternative Unterwerfung oder Verbrechen'² bleibt."³ Im Norddeutschland des 19. Jahrhunderts dulden die christlich-abendländische Moral und die klare Geschlechterpolarisierung keine Abweichung von der gesellschaftlichen Vorgabe, daß eine Frau kein eigenes Begehren und keinen eigenen Willen zeigen darf und keinen Männerberuf ergreifen soll. "Die Aufforderung zur Normerfüllung als Frau"⁴ erfolgt jeweils durch einen Menschen aus Geesches engstem Umkreis, der damit zur Personifikation dieser sozialen Norm wird und sodann durch Gift ums Leben kommt. Aber durch ihre Giftmorde verändert Geesche weder die Gesellschaft, noch kann sie ihre eigenen Vorstellungen von Glück verwirklichen; sie vereinsamt immer mehr. Überdies nimmt "nach anfänglichen Verzweiflungstaten [...] das Morden immer grausamere Züge an und verselbständigt sich schließlich."⁵ Denn Geesche mißt das Leben anderer nach ihren eigenen

In: Fragner, Stefan / Jan Hemming / Beate Kutschke [Hg.]: *Gender Studies & Musik: Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*. Regensburg 1998, S. 154.) In *Bremer Freiheit* wie in *Lady Macbeth von Mzensk* wird weibliche Sexualität nicht "fatalisiert" (Zech 1998, a. a. O., S. 153), was die Behandlung des entsprechenden Themas diametral von Opern wie *Salome* von Richard Strauss (UA Dresden 1905) oder *Lulu* von Alban Berg (UA Zürich 1937) unterscheidet. Es geht also nicht um eine demonstrativ destruktive Wirkung des weiblichen Eros auf den Mann, sondern um den grundsätzlichen Umgang mit einem menschlichen Grundbedürfnis.

- 1 Darin folgen ihr mit Ausnahme von Christina Zech (1998, a. a. O.) bislang fast alle Kommentatoren ihrer Musik.
- 2 Töteberg, Michael: *Fassbinders Moritat von der Giftmischerin Geesche Gottfried*. In: Henze, Hans Werner (Hg.): *Neues MusikTheater. Almanach zur 1. Münchener Biennale*. München 1988, S. 98.
- 3 Zech 1998 (a. a. O.), S. 152.
- 4 Büchter-Römer, Ute: *Chaos der Gefühle. Adriana Hölszky: «Bremer Freiheit» - Singwerk auf ein Frauenleben*. In: *MusikTexte H. 65* (1996), S. 60.
- 5 Zech 1998 (a. a. O.), S. 153.

Maßstäben und maßt sich letztlich die Entscheidung über Leben und Tod ihrer Mitmenschen an. Dennoch gilt für das Sprechtheaterstück: "Insgesamt aber zeigt der Autor Verständnis für seine Protagonistin, denn er legt das Hauptaugenmerk auf Geesches Handlungsmotive, durch die Geesches Taten nachvollziehbar werden."¹

In der Oper ist das grundlegend anders. Denn der Librettist Thomas Körner kürzt oder eliminiert bevorzugt gerade die Passagen, die Verständnis für Geesches Situation wecken könnten. Das sind insbesondere solche Dialogpartien, in denen Geesche sich als ein eigenständig denkender, sachbezogen argumentierender und um Verständnis werbender Mensch erweist, der im Interesse seiner Vorstellung von Glück bemüht ist, die Umwelt von der Richtigkeit des eigenen Tuns und der von ihr erwählten Lebensweise zu überzeugen. In Fassbinders Drama mordet Geesche immer erst dann, wenn sich ihr Gesprächspartner dem von ihr angeregten Dialog verweigert und auf Machtpositionen und unreflektierten Auffassungen von Geschlechterstereotypen beharrt. In der Oper dagegen reduziert sich jedes Gespräch auf eine harte Konfrontation unvereinbarer Positionen; erst gegen Ende, nämlich in der Szene mit dem Bruder (8. Phase der Partitur), beruft sich Geesche auch auf den weiblichen Verstand. Ihrer zwar wörtlich aus dem Dramentext übernommenen, im Singwerk aber völlig unvorbereiteten Argumentation kommt bei Hölszky eine grundsätzlich andere Funktion zu als bei Fassbinder: Während Geesches Überheblichkeit im Sprechtheater gewissermaßen konsequent aus ihren kognitiven Fähigkeiten hervorgeht, markiert die plötzliche Entdeckung, "daß die Frau Verstand in ihrem Kopf hat und Vernunft"², auf der Opernbühne eine maßlose und hybride Selbstüberschätzung der weiblichen Hauptfigur.

Die genannten Textkürzungen reduzieren die charakterliche Ausdifferenzierung Geesches auf ein Mindestmaß und deuten auf eine fehlende innere Auseinandersetzung der Figur mit ihren Taten, den auslösenden Momenten und den Folgen hin. In gleicher Funktion werden auch solche Passagen gekürzt, die eine emotionale Bindung Geesches zu ihren späteren Opfern, besonders zu ihrer Mutter, bezeugen. Übrig bleibt allein der stark triebhafte Aspekt ihres Liebeslebens, den das Libretto nicht antastet, der aufgrund der übrigen Kürzungen aber besonders hervorsteht.

1 Zech 1998 ((a. a. O.), S. 153.

2 "Der Mann muß akzeptieren, daß die Frau Verstand in ihrem Kopf hat und Vernunft. Kann sein, daß dieser Mann noch nicht geboren ist". - Zitiert nach dem zur Uraufführung des Singwerks herausgegebenen Libretto: *Bremer Freiheit. Singwerk auf ein Frauenleben. Libretto von Thomas Körner (nach dem gleichnamigen Stück von R. W. Fassbinder). Musik von Adriana Hölszky. Hg. von der Münchener Biennale. Wir danken dem Astoria Verlag, Berlin, für die freundliche Genehmigung zum Abdruck dieses Librettos. Endgültige Regiefassung lag bei Drucklegung noch nicht vor.* © Frankfurt (Verlag der Autoren) und Berlin (Astoria Verlag). München 1988, unpaginiert, S. 12 des zu singenden Textes.

Hölszkys Geesche reagiert also vorwiegend affektiv und aus dem Augenblick heraus, wodurch sie weit stärker als bei Fassbinder "zu einem unmenschlichen Monster"¹ wird.

Aufgrund dieser charakterlichen Reduktion auf eine impulsive und unkritische Emotionalität bleibt der gesellschaftliche Kontext auf der Opernbühne irrelevant. Während die Heldin im Sprechtheater von Verantwortung zwar nicht freigesprochen wird, ihr Morden aber durchaus sozial (als Auflehnung gegen tradierte Ungerechtigkeit) oder emanzipatorisch (als Verzweiflungstat) gedeutet werden kann, liegen die auslösenden Faktoren bei Hölszkys Geesche genau wie bei Dmitri Schostakowitschs Katerina Ismailowa ausschließlich in der Frau selbst. Ganz in diesem Sinne formuliert die Komponistin: "Wenn man jetzt sagt, es ist eine Befreiung der Frau aus ihrem historischen Zustand, ist das einfach zu plakativ. Das Stück möchte nichts beweisen, es stellt Situationen dar, Kämpfe und Kräfte, und man muß selber dieses Puzzle entschlüsseln."²

Mit dieser Aussage legitimiert Adriana Hölszky jeden Hörer, aus dem Bühnenwerk eine eigene Interpretation und eine eigene Wertsetzung abzuleiten. Durch die besondere Art der Komposition wird diesem Vorgang jedoch eine ganz bestimmte Denkrichtung vorgegeben, und zwar werden für eine tiefere Deutung die beiden eingangs genannten Verfahren der Verfremdung und der konstruierten Dekonstruktion entscheidend.

Der Aspekt der Verfremdung äußert sich vor allem in einer permanenten Irritation hergebrachter Hörmuster: "Sowohl die Sänger als auch die Instrumentalisten spielen insgesamt einhundertundsieben Zusatzinstrumente (Percussions- und Blasinstrumente), so daß die Trennung zwischen den einzelnen Sparten vokal und instrumental aufgehoben wird"³ - ebenso wie die "Grenze zwischen Singen, Sprechen, Spielen"⁴. Diese Aufhebung traditioneller Zuordnungen initiiert eine geradezu zwangsläufige Suche nach neuen, speziell für diese Musik gültigen Orientierungsmarkern.

Eine ähnlich verunsichernde Wirkung auf den Hörer hat der Aspekt der konstruierten Dekonstruktion. Adriana Hölszky beschreibt das entsprechende Kompo-

1 Bächer-Römer 1996 (a. a. O.), S. 60.

2 Sperber, Roswitha / Dorothee Brämer: *Es war ein sehr schönes Arbeiten. Werkstattgespräch mit der Komponistin der «Bremer Freiheit»*. In: *Komponistinnen gestern, heute. Internationales Festival «5 Jahre Heidelberg»*. Dokumentation. Hg. vom Kulturinstitut *Komponistinnen gestern - heute e. V.*, Heidelberg 1983, S. 221-230; zit/n. Zech 1998 (a. a. O.), S. 153.

3 Hölszky 1996 (a. a. O.), S. 56.

4 Gruhn, Wilfried: *Das Chaos in der Ordnung finden. Zu Adriana Hölszkys Musik*. In: Houben, Eva-Maria (Hg.): *Adriana Hölszky*. Saarbrücken 2000, S. 14.

sitionsverfahren am Beispiel der Stimmbehandlung folgendermaßen: "Eine Gesangslinie auf der Bühne wird aufgebaut und gleichzeitig aufgelöst."¹

Die gezielte und von Adriana Hölszky immer wieder betonte Konstruktion der Dekonstruktion legt die Frage nahe, ob in *Bremer Freiheit* wirklich nur Kompositionsverfahren auf diese Art behandelt werden, oder ob die musikalische Machart nicht vielmehr als Sinnbild fungiert für inhaltliche Deutungen. Auch diese unterlägen dann folgerichtig einem Prozeß des simultanen Aufbaus und Auflösens. Tatsächlich wird eine solche Gleichsetzung von musikalischer Struktur und inhaltlicher Interpretation von Hölszky selbst bestätigt, wenn sie die Freiheit der Opernregie ausdrücklich aus der kompositorischen Machart (also aus der Formstruktur!) statt aus dem Text des zu inszenierenden Werks herleitet und somit die szenische Umsetzung als eine Funktion der musikalischen Form festlegt: "Die Praxis zeigt, dass das Musiktheater trotz der Synthese der Bereiche Klang, Bild, Wort, Bewegung die relative Unabhängigkeit dieser Schichten gestattet und - folgerichtig - die musikalische Komposition verschiedene Inszenierungsperspektiven zulässt, analog einer Formumsetzung eines Romans. So, wie das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Text und Musik durch die Dekomposition von Sprache in der neuen Musik überwunden wurde, ist die Relation [von] Musik [und] Inszenierung Ausdruck eines neuen Spannungsverhältnisses geworden: zwei Ebenen, die sich nicht tautologisch verhalten sollten, treten in Interaktion."²

Da eine Inszenierung immer eine Deutung der musiktheatralischen Vorlage beinhaltet, ist der Regisseur konsequenterweise auch frei, seine Deutung mit einer axiologischen Grundaussage zu verknüpfen. Die Wertung wird also nicht apodiktisch vom Werk her definiert, sondern ist für Hölszky das individuelle Resultat einer von der Musik geleiteten, aber erst im Prozeß des Hörens bzw. Wahrnehmens erfolgenden sinngebenden Konstruktion.

Indem Adriana Hölszky die Breite des sinndeutenden Prozesses betont, billigt sie zwangsläufig ihrem Publikum einen außergewöhnlich hohen Anteil an der geistigen Realisierung ihrer Musik zu: "[...] jeder Hörer stellt [...] im Prozess des Hörens seine eigenen Zusammenhänge und Muster her. Die Hörer haben die Möglichkeit eines Perspektivenwechsels"³. Für die Partitur gilt: "Innerhalb dieses dynamischen Gewebes sich selbst aufbauender, erhaltender, verändernder und auflösender Prozesse

1 Hölszky, in Houben 2000 (a. a. O.), S. 96.

2 Hölszky, in Houben 2000 (a. a. O.), S. 97. Hervorhebungen von K. G. - Hölszky fügt sogar noch hinzu: "In diesem Zusammenhang wäre eine Auflockerung der strikten Reihenfolge Text-Musik-Inszenierung neu zu bedenken".

3 Borchard, Beatrix: *Der unsichtbare Raum. Zur Entstehung innerer, unsichtbarer Klangräume*. In: Houben 2000 (a. a. O.), S. 27.

gibt es keine Hierarchien. Das hat auch Konsequenzen für die Analysen dieser Stücke: Sie lassen sich nicht als feste Strukturen beschreiben, sondern nur als Prozesse erfassen."⁴

Was hier für die Musik gilt, läßt sich ohne Schwierigkeiten auch auf die dramatischen Ereignisse übertragen. Das Verständnis der Handlung in *Bremer Freiheit* fußt ebenfalls nicht auf festen, prästabilierten Normen, sondern läßt sich ausschließlich als eine permanente Suche interpretieren: Nicht um eine absolute, allgemeingültige Wertbesetzung des rezipierten Geschehens geht es, sondern um den Vorgang des persönlichen Bemühens. Anders gesagt: Adriana Hölszky erzeugt zunächst eine Verunsicherung traditioneller Normen und schickt sodann ihr Publikum gewissermaßen auf die Suche nach neuen, verbindlichen Wertgefügen.

Hilfestellung gibt wiederum die Musik mit ihrer dezidierten Konstruktion der Dekonstruktion. Das durch sie Verknüpfte und Zerstörte gilt es, individuell mit Sinn zu füllen. Doch bei aller Variabilität und Vielseitigkeit der Lösungen bleibt das klanglich Gehörte die leitende Konstante, nicht das vordergründig sichtbare, äußere Bühnengeschehen.

Nach Aussage der Komponistin zeigt *Bremer Freiheit* "ein asymmetrisches Verhalten der Zeit [...]. Die Giftanschläge geschehen in immer kürzeren Abständen, so daß die Zeit wie eine Spirale immer schneller um Geesche rotiert."² "Es geht dabei um eine andere Art von Zeit, von dem, was hinter der Zeit liegt [...]. Es geht auch um Reisen in das Innere. Es ist so, als ob man ein Kleid umstülpt und dann kommt das Futter zum Vorschein. Es geht nicht immer um das Äußere ..."³ Die wahrnehmbare Handlung der Oper erweist sich folglich als ein Verweis auf etwas, das zunächst im Verborgenen bleibt.

Um das Verborgene zu erkennen, muß dennoch zuerst das Sichtbare wahrgenommen werden. Dabei tritt vor allem Gewalt in Erscheinung - Gewalt, die durch ihre Wiederholung schnell vertraut wirkt, letzten Endes aber abstoßend und unmoralisch bleibt, gleichgültig, wodurch sie sich zu rechtfertigen versucht. Die Wahrnehmung des Abstoßend-Befremdlichen kann aber durchaus "der eigenen Sprachfindung dienlich"⁴ werden. In *Bremer Freiheit* erzwingt sie eine "Reise in das In-

1 Ebenda, S. 27.

2 Hölszky, in: Houben 2000 (a. a. O.), S. 95.

3 Emigholz, Marita: *Die Freiheit, mit Raum und Zeit zu spielen. Gespräch mit der Komponistin Adriana Hölszky*. In: Neue Zeitschrift für Musik 9/1989, S. 19. Hervorhebung von K. G.

4 "Auch wird das vertraute «Fremde» der eigenen Sprachfindung dienlich." - Hiekel, Jörn-Peter: *Der Boden unter den Füßen wankt. Momente des «Anästhetischen» im Werk von Adriana Hölszky*. In: MusikTexte H. 65 (1996), S. 63. - Hiekel bezieht sich hier auf die Schubert-

neren¹ des Werks. "Es geht eigentlich nur um diese Spannung zwischen Innen und Außen, diese Infragestellung und daß man die Sachen nicht so nimmt, wie sie erscheinen. Man muß hinter den Dingen suchen."²

Besonders deutlich wird die Beschäftigung mit dem, was hinter den Dingen steht, in Hölszkys Komposition *Tragödia* (UA Bonn 1997), die sie selbst als ein Werk für Bühnenbild und Orchester bezeichnet.³ In diesem Instrumentalstück mit dem Untertitel *Der unsichtbare Raum für 18 Instrumentalisten, Tonband und Live-Elektronik* dominiert das Abwesende nachhaltig über das den Sinnen unmittelbar Präsent. "Man spürt permanent die Abwesenheit von Figuren, ist immer in Erwartung, dass jemand erscheint; aber diese Erwartung wird bis zum Schluss hingehalten - und schließlich nicht erfüllt. Das heißt, zu den Zeitebenen in *Tragödia* kommt noch die Ebene der Irritation der Erwartung hinzu: Alle Objekte des Bühnenbilds von Wolf Münzner in der Bonner Uraufführung und die Lichtempfindung weisen zusammen darauf hin, als würde sich bald ein Drama ereignen oder sich kurz davor ereignet haben. Wir stellen uns eine Geschichte vor, beginnen zu kombinieren."⁴

Hölszkys Verfahren, das Konkrete durch einen phantasieanregenden Verweis zu ersetzen, erklärt endlich, warum die Hauptfigur der Oper *Bremer Freiheit* gegenüber dem Sprechtheater so reduziert wirkt: Der Verzicht auf interpretationslenkende Konkretisierung läßt eine Unschärfe entstehen, die den Zuschauer zwingt, Hölszkys Impuls zu einer Suche hinter den Dingen aufzugreifen. Der Mut zur Deutung kann und muß über die äußere Handlung weit hinaus gehen, bis das Übermaß der Morde und der Mangel an Gewissen schließlich das Gefühl für eine Leerstelle entstehen lassen: Hinter dem großdimensionierten Fehlen jeglicher Verbindlichkeit wächst die Frage nach einem Wert, der in der Lage wäre, diese schmerzhaft spürbare Leerstelle zu füllen. Damit kippt die allgegenwärtige «Abwesenheit von Wert» beim Hörer in ein um so dringlicheres «Verlangen nach Wert» um - genau so, wie auch im Verlauf der Komposition die einzelnen musikalischen Aktionen leicht in ihr Gegenteil umkippen.⁵

Passagen in Hölszkys Komposition *Hängebrücken. Streichquartett an Schubert* (UA Witten 1991).

- 1 Vgl. Emigholz 1989 (a. a. O.).
- 2 Emigholz 1989 (a. a. O.), S. 20.
- 3 [Möller, Hartmut:] "... ein Gewirr unterschiedlicher Zeiten ... *Adriana Hölszky im Gespräch mit Hartmut Möller*. In: Houben 2000 (a. a. O.), S. 14.
- 4 Ebenda, S. 14.
- 5 "[...] in *Bremer Freiheit* (1987) wechseln die Sänger und Sängerinnen ständig ihre Rollen als Instrumentalisten, die vor und neben der Bühne ein Pan-Akustikum exotischer Geräuschinstrumente bedienen, und Vokalistinnen, die auf der Bühne in ihren dramatischen Rollen agieren. So changieren ständig vokale und instrumentale Aktionen, wird Klang in dauernder

Daß der Hörer berechtigt ist, gegen die äußere Handlung in *Bremer Freiheit* und damit ausdrücklich gegen den Text anzudenken, bewußt über ihn hinauszugehen und Geesches Unmoral als explizite Aufforderung zu einer eigenen, opponierenden Wertsetzung zu begreifen, liegt auch in Adriana Hölszkys Umgang mit dem Libretto begründet: "Arbeiten mit dem Text heißt also nicht Vertonen, sondern Musik schreiben, indem man den Text «vergißt» und ihn neu komponiert. Er ist aufgelöst und dient als Baustein eines neuen Organismus."¹ In diesem neuen Organismus wird "viel gegen den Text gearbeitet. Die musikalische Substanz hat ihren eigenständigen Verlauf".² Folglich ist es nicht das Libretto, sondern die Musik, welche die Handlung konstruiert, dekonstruiert und wieder rekonstruiert. Und durch die Wahrnehmung dieser Musik konstruiert, dekonstruiert und rekonstruiert der Hörer im Idealfall genau diejenigen Werte, welche in der Lage wären, Handlung und Musik in einen plausiblen Zusammenhang zu stellen. Durch die übertriebene Häufung von Untaten und durch die konstruierte Dekonstruktion dieser Übertreibung evoziert *Bremer Freiheit* in den Zuhörern also ein Gegenbild zu den äußeren Abläufen. Trotz aller Abwesenheit von Werten rückt daher die Möglichkeit von Werten ganz entschieden in den Bereich des Denkbaren - und damit zugleich die zwingende Notwendigkeit von Werten.

Adriana Hölszkys Singwerk bleibt hier nicht stehen. Das alte Gesetz «Du sollst nicht töten» läßt sich durch eine neue Fragestellung erweitern, nämlich durch die nach der praktischen, ganz persönlichen und individuellen Umsetzbarkeit. Für Geesche Gottfried liegt diese Fragestellung fern jeder Vorstellbarkeit, weil ihr das Bewußtsein von der Notwendigkeit sittlicher Werte fehlt. Ein Opernhörer aber, der Adriana Hölszkys Kompositionsweise als einen Impuls begreift, nach inhaltlichen und ethisch relevanten Deutungen zu suchen, gewinnt plötzlich nicht nur die Möglichkeit, aus der ganzen Unmoral des Stücks eine mögliche Wertsetzung herauszufiltern, sondern er wird es auch als zwingend begreifen, aus dieser möglichen Wertsetzung eine wirkliche, für das eigene Leben relevante Konsequenz abzuleiten. Die künstlerische Darstellung des Bösen birgt also auch die Botschaft einer dezidiert handlungsorientierten Axiologie.

Daß Adriana Hölszky diese werkimmanente Botschaft nicht direkt vermittelt, sondern das Erkennen und Formulieren als einen dringlichen Erkenntnisprozeß gestaltet, den sie ganz dem Publikum zuweist, mag aus einem grundsätzlichen Mißtrauen gegenüber festgeschriebenen «Wahrheiten» weltanschaulicher und wert-

Bewegung gehalten, erscheint Vokales instrumental und kippt Instrumentales suggestiv in spontane Vokalität um." - Gruhn, in Houben 2000 (a. a. O.), S. 21.

- 1 Hölszky 1996 (a. a. O.), S. 56.
- 2 Hölszky 1996 (a. a. O.), S. 56.

setzender Art resultieren.¹ In ihrer Komposition *Message* (UA Stuttgart 1993) nach Eugène Ionescos absurdem Theaterstück *Les chaises* (1954) vertont sie genau dieses Herausführen aus dem Status der festen, verkündigungs-fähigen Indoktrination in den Zustand des vom Hörer aufzusuchenden, sich in ihm konstituierenden und von ihm selbst auf seine Nutzenanwendung hin zu prüfenden Vorgangs. Denn die in *Message* zu verkündende und im Werk selbst dringlichst erwartete Botschaft, die die Errettung der Menschheit bringen soll, wird von der Komponistin "einem taubstummen Redner überantwortet, der nur Krächzen, Stöhnen und Kehllaute hervorbringen kann. Die Botschaft ist, dass es keine Botschaft mehr gibt, die es zu vermitteln gälte."² Zutreffender formuliert: Die Botschaft ist nicht allgemeingültig; sie liegt in der individuellen Verantwortung jedes einzelnen Zuhörers.

Indem Hölszky die Suche nach einer möglichen Wertsetzung von jeglicher vorab erfolgten Fixierung befreit und in den einzelnen Menschen selbst hineinverlegt, erhebt sie diese Suche zur ethischen Maxime.

Eine solche Hinwendung zu einer Vielfalt von persönlichen Moralsetzungen ist naturgemäß nicht frei von zwischenmenschlicher Problematik. Wenn der einzelne sich zur «letzten Instanz» erhebt, wird er nicht nur selbstgerecht, sondern auch sehr einsam.

Violeta Dinescus Eréndira: Von der Ausweglosigkeit der Suche

Die Utopie eines besseren Mensch-Seins durch Selbstbestimmung, die hinter der schaurigen Moritat *Bremer Freiheit* erahnbar wird, findet ihr radikales Gegenbild in *Eréndira*,³ der dritten Oper der rumänischen Komponistin Violeta Dinescu.⁴ Hier

1 Als Rumänin hat Hölszky zweifellos ausreichend Erfahrungen mit politischer Indoktrination, und diese Erfahrungen scheinen ihre eigene Auffassung von Wahrheit und Formulierbarkeit zu prägen. In einem Interview sagt sie daher: "Es ist gefährlich, seine eigene Weltanschauung zu beschreiben". - Emigholz 1989 ((a. a. O.), S. 20.

2 Gruhn, in Houben 2000 (a. a. O.), S. 21.

3 Violeta Dinescu: *Eréndira*. Oper in 6 Szenen. UA Stuttgart 1992, in Koproduktion mit der 3. Münchener Biennale 1992. Libretto von Monika Rothmaier nach der Erzählung *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* [Die unglaubliche und traurige Geschichte von der einfältigen Eréndira und ihrer herzlosen Großmutter] von Gabriel García Márquez (1968). Auftragswerk der Landeshauptstadt München.

4 Violeta Dinescu, geboren 1953 in Bukarest. Dinescu beendete ihr Studium am Bukarester Konservatorium mit einem Jahr Kompositionsunterricht bei Myriam Marbe, siedelte 1982 in die Bundesrepublik Deutschland über, wo sie an mehreren Hochschulen lehrte, und hat seit 1996 eine Professur für angewandte Komposition an der Universität Oldenburg inne.

bleibt die Veränderung von Menschen und menschlicher Gemeinschaft eine Fiktion, und der Versuch, negativen Verhaltensmustern Einhalt zu gebieten, bestätigt nur um so eindringlicher seine Vergeblichkeit.

Konsequent verzichtet Violeta Dinescu auf eine soziale oder ort-zeitliche Konkretisierung der Bühnenhandlung, die in *Lady Macbeth von Mzensk* und *Bremer Freiheit* in gewissen Grenzen noch einem bestimmten gesellschaftskritischen Deutungsansatz Raum geben konnte. *Eréndira* konzentriert sich ganz auf ein parabolisch angelegtes Geschehen, das in einer phantastischen Wüsten- und Küstenlandschaft in südamerikanischem Stil angesiedelt ist, ohne regional oder historisch fixierbar zu sein: Die despotische Großmutter knechtet ihre etwa 14jährige Enkelin Eréndira und macht das übermüdete Kind schließlich für den Brand ihres Hauses verantwortlich. Um Ersatz für den materiellen Schaden zu bekommen, zwingt sie das willenlose Mädchen zur pausenlosen Prostitution. Der fremdartige Ulysses verliebt sich in Eréndira und läßt sich von ihr aufstacheln, die Großmutter auf grausamste Weise umzubringen.

Bei der Umgestaltung der ihrem Bühnenwerk zugrundeliegenden Erzählung des kolumbianischen Autors Gabriel García Márquez gehen Violeta Dinescu und ihre Librettistin Monika Rothmaier grundsätzlich andere Wege als Schostakowitsch und Hölszky. Das Libretto setzt weder appellative oder gefühlsmäßige Akzente wie bei Schostakowitsch, noch dominieren ernüchternde Kürzungen und bewußte Leerstellen wie bei Hölszky. Statt dessen findet eine Übertragung in eine grundlegend andere Gestaltungsform statt. Aus der frei fabulierten, detailreichen Erzählung einer fiktiven Realität bei Márquez wird bei Dinescu ein groteskes Pandämonium hypertropher Figuren, Handlungen und Requisiten; den auf das Wesentliche fokussierten Vorgängen wachsen in einer phantastischen Allgegenwart geradezu mythische Dimensionen zu.

Márquez behandelt den unmenschlichen Inhalt erzähltechnisch auf fast beiläufige Art, so als handle es sich bei den geschilderten Abnormalitäten um etwas vollkommen Selbstverständliches.¹ Seine Figuren wirken durch ihr Reden und Handeln, ihre eigentümliche Inhomogenität und ihr wechselndes Gefühlsleben komplex und durchaus lebensnah. Aber in Details schimmert schlaglichtartig immer wieder das Monströse der Personen und Vorgänge auf – so zum Beispiel in der aberwitzigen Häufung an Aufgaben, die die einschlafende Großmutter ihrer Enkelin zu erledigen befiehlt, oder bei der unverhohlenen parodistischen Beschreibung des Triumphzugs, der die

1 Vgl. Márquez, Gabriel García: *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Bogotá / Columbia 1972, S. 67-113. Deutsch von Curt Meyer-Clason als: *Die unglaubliche und traurige Geschichte von der einfältigen Eréndira und ihrer herzlosen Großmutter*. In: Márquez, Gabriel García: *Die Erzählungen*. Köln 1990, S. 276-328.

Großmutter und Eréndira auf ihrem Weg zu zahlungskräftigen Freiern begleitet. Solche wohl dosierten, aber starken Rezeptionshinweise reißen die scheinbar so selbstverständlich dahinfließende Handlung ins Absurde.

Dinescu und Rothmaier greifen diese Rezeptionshinweise auf und machen das Groteske zum Hauptgestaltungspunkt ihrer Oper. Auf der Bühne mutiert *Die unglaubliche und traurige Geschichte von der einfältigen Eréndira und ihrer herzlosen Großmutter* zu einem absurden Spektakel, das mit den Mitteln des Parabolisch-Gleichnishaften, des Fantastischen und Grotesken, der Verzerrung, Übertreibung und Überspitzung jedes Detail ins Überdimensionale aufbläht. Aus dem differenzierten, oft auch widersprüchlichen Gefüge, das Márquez zeichnet, wird ein pralles, in seiner drastischen Bildkraft enorm aussagefähiges Musik-Theater, bei dem sich alle Einzelmomente gewichtig in einen Vordergrund drängen, zu dem es keinen Hintergrund mehr gibt. Die groteske Überbetonung des makaberen Details wird vervollkommen durch die absolute Gefühllosigkeit, die über den Figuren und ihren Aktionen liegt. In ihrem erstarrten Bewußtsein ist die Zeit aufgehoben. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gehorchen keiner axial-zeitlogischen Reihenfolge mehr, sondern fallen ausweglos in einer mythischen Gegenwart zusammen. So bleibt das Schreckliche hermetisch auf sich selbst konzentriert und erstarrt zu einem Ritual, das sich einem Denken in Alternativen verschließt.

Die umfassende Stilisierung zeigt, daß es der Komponistin nicht um gesellschaftlich verankerte Menschenbilder geht, sondern um Archetypen menschlicher Grausamkeit. Zu diesem Zweck wird das, was bei Schostakowitsch und Hólszky jeweils in der einen zentralen Frauenfigur gebündelt ist, bei Dinescu auf drei verschiedene Gestalten verteilt: Die Großmutter, Eréndira und Ulysses verkörpern drei unterschiedliche Facetten immer desselben «selbstischen»¹ Charakters, der nur sich sieht und ohne Gefühl oder Verantwortungsbewußtsein über Leichen geht.

¹ Das selten gebrauchte Wort «selbstisch» (vgl. Duden: gehoben für egoistisch) wurde gewählt, um einen besonders gravierenden Egoismus zu kennzeichnen und auszudrücken, daß es den Gestalten Dinescus nicht nur um Mehrung des materiellen Nutzens geht und auch nicht ausschließlich um den Wunsch, daß alles dem eigenen Ego dienlich sei. Vielmehr ist das gesamte Tun und Denken vollkommen unkritisch und ausschließlich auf die eigene Person gerichtet, der Mensch kreist allein um sich selbst und wird dadurch unfähig, etwas anderes wahrzunehmen. Der eigene Nutzen, die eigene Erhöhung sind nur sekundäre Auswirkungen dieses selbstischen Charakters. Eine solche Blindheit für alles, was außerhalb des eigenen Egos steht, macht das Gegenüber zum Ding, zum seelenlosen Objekt der Selbstbespiegelung und führt in den totalen Werteverlust. Von (zwischenmenschlichen, materiellen, geistigen ...) Werten kann bei einem solchen selbstischen Menschen nicht mehr gesprochen werden. Wie im weiteren Verlauf der Untersuchungen ausgeführt, ist die Großmutter die Inkarnation des selbstischen Prinzips - daher die Formulierung «Prinzip Großmutter».

Während die Großmutter dieses Verhalten als Dauerzustand lebt und verkörpert, akzentuiert Eréndira die Facette des Suchens nach einem Ausweg, die im Wollen stehenbleibt, und Ulysses verdichtet dieses Wollen zu einer Befreiungstat, die sich aber selbst ad absurdum führt. Die Unmöglichkeit, dem «Prinzip Großmutter» zu entkommen, wird zum eigentlichen Thema der Oper.

Dieses Thema entfaltet seine werkprägende Kraft, wenn die zunächst gegensätzlichen Charaktere im Verlauf der Oper mehr und mehr das ihnen Gemeinsame zu erkennen geben. Anfangs dominieren daher die Unterschiede:

Eréndira wirkt zunächst als Opfer. Vollkommen abgestumpft erfüllt sie gefühllos und mechanisch alle Befehle ihrer Großmutter, arbeitet unablässig bis zum Zerfall von Seele und Körper. Ihr Selbstverlust äußert sich in vollständiger Apathie; sie vermag im Gehen zu schlafen und im Schlaf zu gehorchen und läßt gleichgültig und willenlos alles mit sich geschehen.

Die Großmutter schöpft ihre geheimnisvolle Macht aus der Vergangenheit. Sie ist das monströse Relikt einer alten Zeit, lebt hochherrschaftlich und in ausschließlicher Konzentration auf sich selbst. Am Leben gehalten wird sie von der Erinnerung an ein mythisches, glorreiches «Früher», dessen Verbindung zur Gegenwart abgerissen ist. Es bleibt nur noch in Dingen¹ präsent, die als regelmäßig wiederkehrende Chiffren der Vergangenheit Symbolwert beanspruchen: die Särge von Mann und Sohn, die Möbel und Kleider aus ferner Zeit oder der immer wiederkehrende Traum von dem begehrten Geliebten, dem die Großmutter, statt sich ihm hinzugeben, die Kehle durchgeschnitten hat. Letztlich stilisiert sich die Alte selbst zu einem Objekt ihres Fetisch-Kults. Ihre eigene Verdinglichung äußert sich in einem geradezu besessenen Schönheitsritual, das sie ihrem verfallenden Körper angedeihen läßt, während ihre Gefühle reduziert sind auf die Gier nach Geld, Besitz und Macht. Gnade und Mitleid bleiben ihr fremd.

Im Vergleich mit diesen beiden «lebenden Toten» wirkt Ulysses auf den ersten Blick wie die utopische Verkörperung eines vollkommen anderen Lebens. Nicht zufällig erscheint er der Großmutter wie ein Engel ohne Flügel.² Obwohl er zu den ersten zahlenden Freiern Eréndiras gehört,³ erfüllt er nicht nur die ihm zugewiesene

¹ Daß Eréndira als Tochter des eigenen Sohnes diese Vergangenheit lebendig erhalten könnte, ignoriert die Großmutter. Ihre Emotionen entzündeten sich ausschließlich an leblosen Objekten, so daß sie selbst zu einem solchen mutiert.

² Rothmaier, Monika: *Eréndira. Oper in 6 Szenen von Violeta Dinescu nach Gabriel García Márquez. Libretto von Monika Rothmaier*. München (Ricordi) 1991, S. 7.

³ Dinescu verschmilzt hier die Figur des carguero (des Lastenträgers) vom Beginn der Geschichte mit der des Ulysses, der bei Márquez erst später auftritt; vgl. Partitur S. 136 und Libretto (a. a. O.), S. 5.

Funktion, sondern fühlt Liebe und Sehnsucht, und es gelingt ihm, die tote Seele Eréndiras scheinbar zum Leben zu erwecken. Beider körperliche Vereinigung wird zum mystischen Akt der Seelenverschmelzung, in dem Zeit und Raum aufgehoben sind. Aber nur für Ulysses hat diese Verwandlung ein gewisses Maß an Dauer; seine Sehnsucht bleibt Eréndira fremd.

Im Verlauf der Oper zeigen sich die drei geschilderten Lebensformen weit weniger gegensätzlich, als es zunächst scheinen mag. Denn Eréndira, die Großmutter und Ulysses verbindet ihre - wenn auch unterschiedliche - Affinität zum Töten:

Die Großmutter hat vor vielen Jahren dem Mann, den sie begehrt, die Kehle durchgeschnitten, um sich von ihrer Leidenschaft zu befreien und der Familienehre treu zu bleiben. Deren sichtbares Zeichen sind die Säрге von Mann und Sohn, von denen die Alte sich niemals trennt. Mit ihrer Leidenschaft hat sie offenbar auch einen Teil ihrer selbst getötet und alle Gefühle für andere Menschen vernichtet; sie ist zur berechnenden Ausbeuterin geworden, die keinen anderen Wert kennt als die eigene Person.

Werkzeug ihrer Selbsterhaltung ist das Kind Eréndira. Dessen Seele wirkt ausgelöscht, ist wie tot und damit ein weiteres Menschenopfer der mörderischen Großmutter. Angesichts des Zustands vollständiger Apathie scheint es unmöglich, daß Eréndira sich selbst aus den Fängen der Abhängigkeit befreit. Erst in der letzten, der sechsten Szene der Oper zeigt sie erstmals den Ansatz eines eigenen Handlungsimpulses: Als die Großmutter ihr eine goldene Zukunft ausmalt, ergreift Eréndira ein Messer und will die Alte von hinten erstechen. Aber deren Weiterreden vernichtet ihre Entschlußkraft ebenso plötzlich, wie sie aufflackert.

Obwohl Eréndira zu diesem Zeitpunkt bereits die Liebe mit Ulysses erlebt hat, erfolgt dieser erste Auflehnungsversuch bezeichnenderweise nicht im Namen von menschlichen Gefühlen, sondern bei dem Gedanken an Besitz, Macht, Ruhm und Unabhängigkeit: "Wenn ich ausfalle, wirst du nicht der Gnade der Männer ausgeliefert sein, sondern wirst ein eigenes Haus besitzen. Du wirst frei und glücklich sein. [...] Du wirst eine hochherrschaftliche Hausbesitzerin sein. Der Ruf deines Hauses wird von Mund zu Mund fliegen"¹, verspricht die Großmutter. "Fabelhaft, wann ...?"² greift Eréndira das Zukunftsbild auf. Damit ist ihre Definition von Glück mit der der Großmutter identisch geworden. Die kurzfristige Erweckung aus der Apathie läßt in Eréndira keine Gegenkräfte erwachen, sondern macht sie zur Wiederholung, zur blassen Kopie der Alten. An die Stelle der eigenen Willenlosigkeit tritt ein - hier noch fremd wirkender - Wille zum Bösen.

1 Libretto (a. a. O.), S. 12.

2 Libretto (a. a. O.), S. 12.

Die körperliche Wiederbegegnung mit Ulysses stellt diesen vermeintlich fremden, mordbereiten Zustand Eréndiras wieder her: "In ganz fremdem Ton, ohne Zittern in der Stimme"¹ fragt sie den Geliebten: "Ulysses, würdest du es wagen, sie zu töten?"²

Diese Aufforderung bindet nun auch Ulysses zwingend in das «Dreieck des Todes» mit ein: Im Namen seiner Liebe zu Eréndira korrumpiert er seine Sehnsucht nach zweieiniger Weltenharmonie (oder Weltenauflösung)³ und wandelt sich vom beglückten Liebenden zum glücklosen Befreier, der versucht, die Großmutter mit einer "Portion Arsenik, die eine ganze Generation Ratten ausgerottet hätte"⁴, zu töten. Aber sein Opfer zeigt lediglich exaltierte Anzeichen von geistiger Verwirrung und verliert alle Haare, während zugleich das «Prinzip Großmutter» ganz auf Eréndira übergeht. In ihrem neuen «fremden» Ton wirft sie Ulysses gnadenlos vor: "Daß du nicht einmal dazu taugst, jemanden umzubringen! [...] Das einzige, was du erreicht hast, ist, meine Schulden zu vermehren."⁵

Dieser Vorwurf und die Geschichte vom Mord der Alten an ihrem Geliebten lassen Ulysses nun als dritte Rolle die des Rächers probieren. Er nennt die Großmutter "alte Mörderin"⁶ und versucht, sie zu erstechen. Aber sie ist von erstaunlicher Zähigkeit. Erst nach einem grotesk überdimensionierten Ringkampf, drei Messerstichen und jeder Menge grünen⁷ Bluts endet ihr Leben.

Mit dem Tod der Alten verändern sich schlagartig alle Beziehungen. Mit bislang unbekannter Energie schreibt sich Eréndira selbst die Mordtat zu. "Ich habe es getan ... Ich habe sie getötet"⁸, bekennt sie sich als dritte Mörderin der Opernhandlung. Dann nimmt sie der Leiche alles Gold ab, läßt die Tote und den verständnislosen

1 Vortragsanweisung in der Partitur S. 389.

2 Libretto (a. a. O.), S. 14.

3 Im ersten Terzett singen Ulysses und Eréndira: "Wie durch die Welt gehe ich durch deinen Körper, die Stunde funkelt und hat einen Leib, schon ist sichtbar die Welt durch deinen Körper, klar wie eine reine Quelle. [...] Wie durch den Mond gehe ich durch deine Stirnwand, und geh dir durch den Leib wie durch die Träume. [...] Zwei Körper Aug' in Auge sind manchmal zwei Wellen, sind zwei Sterne, die fallen in einen leeren Himmel." - Libretto (a. a. O.), S. 9.

4 Libretto (a. a. O.), S. 15.

5 Partitur S. 414 und S. 429. - Die Partitur zeigt hier eine unwesentliche Textkürzung gegenüber dem Libretto (a. a. O.), S. 15.

6 Libretto (a. a. O.), S. 15. - Ulysses bezieht sich auf den Mord der Großmutter an ihrem Geliebten.

7 Das Absurde des Todeskampfes und das Unmenschliche der Großmutter zeigen Márquez und Dinescu durch die besondere Farbe ihres Bluts.

8 Partitur S. 445 f. - Interessanterweise ist Eréndira ebenso unfähig, selbst zu töten, wie Elektra aus der gleichnamigen Oper von Richard Strauss. Auch dort muß erst ein Mann kommen, der die Mordtat, zu deren Werkzeug sich die Frau berufen fühlt, ausführt.

Ulysses zurück und flieht vom Meer, das zum Verderben der Großmutter wurde, eilig zurück in die Wüste, aus der die Geschichte ihren Anfang nahm. Innerlich wie äußerlich rundet sich der Kreis, und Eréndira schlüpft in die Haut der getöteten Großmutter, deren Eigensucht, Mitleidlosigkeit, Habgier und Egozentrik in ihr weiterleben werden.

Am Ende der Oper ist klar, daß die drei kontrastierend eingeführten Personen drei Modelle ein und desselben Lebensprinzips darstellen - des «Prinzips Großmutter». Sie verkörpern lediglich unterschiedliche Facetten und Intensitäten desselben selbstischen Wesens, das Menschen zum seelenlosen Objekt einer neurotischen Ichbesessenheit verkommen läßt, und sie zeigen aus wechselnden Perspektiven, wie sehr ein Handeln, das nur die eigenen Interessen kennt, zum Bösen führt. Diese innere Übereinstimmung der drei Gestalten macht deutlich, daß es Violeta Dinescu nicht um ein wie auch immer geartetes feministisches oder emanzipatorisches Drama geht: Das Geschlecht der handelnden Personen wird irrelevant angesichts der gleichartigen Funktion, die Kind, Mann und Frau in dieser Oper einnehmen.

Die allwaltenden negativen Verhaltensmuster lassen sich weder durch Besitzanspruch (Großmutter) noch durch Erdulden (Eréndira), noch durch Liebe (Ulysses) aus der Welt schaffen. Materielle Werte sind kein Ersatz für die verlorene Unschuld,¹ Tatenlosigkeit fördert Unrecht, statt es zu hindern, und eine Liebe, die vom Guten träumt und Böses tut, pervertiert sich selbst. Das zutiefst Inhumane und Unsoziale des selbstischen Charakters offenbart sich nachdrücklich darin, daß alle drei Personen Gewalttäter sind und daß sich das Töten schließlich als Mittel und Ziel ihrer Lebenseinstellung erweist. Denn das Ende eines anderen Wesens dient ihnen zur perfiden Aufwertung der eigenen Person. Konsequenter resultiert der Schrecken der Schlußszene nicht aus der grausamen Tat an sich, sondern aus dem ins Surreal-Groteske gesteigerten Prozeß des Tötens, der zum Sinnbild einer solchen krampfhaften Selbstüberhöhung wird. Das eigentlich Furchtbare ist nicht der Mord, sondern die Tatsache, daß das hybride Ego der Großmutter im wahrsten Sinne des Wortes «nicht totzukriegen» ist.

Diese Erkenntnis scheint dann auch die zentrale Botschaft des Oper zu sein: Das «Prinzip Großmutter» lebt weiter, auch wenn der Körper stirbt. Nach dem physischen Ableben der Alten schlüpft Eréndira in die Rolle ihrer Peinigerin und mutiert zur neuen Großmutter. Die Kombination von Gier und Tod als Zeichen einer Ichsucht, die über Leichen geht, bleibt stärker als die Liebe, die in der Oper ja auch nur in pervertierter Form existiert: zunächst als zufällige Begleiterscheinung erzwungener Prostitution, dann als eine Form der Rechtfertigung von Gewalt. Das Ende der Oper

¹ "Herr, Herr, gib mir meine Unschuld zurück, damit ich seine Liebe wieder von Anfang genieße", ruft die Großmutter schon in der 4. Szene aus. - Libretto (a. a. O.), S. 9.

zeigt: Gier zeugt Gier, Gewalt zeugt Gewalt, Unmenschlichkeit zeugt Unmenschlichkeit, und das Monstrum, das nur sich selbst sieht, bringt Tod und Verderben über alles, was in seiner Nähe ist. Alles wiederholt sich; das Böse ist nicht auszurotten.

Die zentrale Bedeutung des «Prinzips Großmutter» wird zum Schlüssel für das Verständnis der Vertonung. Denn die Partie der alten Frau bildet kompositorisch das Gravitationszentrum der gesamten Oper. Elemente ihrer Musik finden sich daher sowohl bei Eréndira als auch bei Ulysses.

Vor allem betont die Partitur von Anfang an die symbiotische Beziehung Eréndiras zur Großmutter. Obwohl die kantablen und weitgespannten Melismen des Mädchens wie ein sehnsuchtsvoller Versuch wirken, sich der streng inhaltsbezogenen Deklamation der Großmutter zu entziehen, besitzt Eréndira zu Opernbeginn keine Möglichkeit, Eigenes zum Ausdruck zu bringen. Textlich wiederholt sie wie ein Echo einzelne, aus dem Zusammenhang gelöste Redefetzen ihrer Großmutter und bejaht gedankenlos alles, was die Alte spricht. Noch aber bleibt es bei einer schematischen Wiederholung und Bestätigung. Das Übernommene wird nicht mit Sinn gefüllt. Statt dessen zerlegt das Mädchen den vorgedachten Text beim Singen in reine Lautketten, die ihre Musik wie einen Schatten mit der Rede der Großmutter mitgehen lassen.

Auch Eréndiras stereotype Bejahung und Bestätigung der Großmutter bleibt bei einer sinnentleerten Aufeinanderfolge von Klängen: In dem - im Original deutschsprachigen - Libretto beläßt Violeta Dinescu die Worte "Sí, abuela" ("Ja, Großmutter") fast durchgehend im Spanischen, wie um zu zeigen, daß die Aussage dieser Silben nicht in ihrem semantischen Sinn, sondern im geforderten Ritus des Bestätigens liegt.

Erst als Eréndira im 6. Bild die Glücksvorstellung der Großmutter von Reichtum und Macht auch inhaltlich aufgreift, verändert sich ihre Singweise entscheidend. Während sie die Worte der Großmutter übernimmt, verliert sie mehr und mehr die Fähigkeit zu magisch weitgespannten Klangbögen und verfällt in eine Art Sprechtonfall. Der Gegensatz zwischen dem Deklamatorischen, das anfangs ganz der alten Frau eignet, und dem kantablen Gestus Eréndiras wird immer geringer; die Musik zeigt, wie sehr das Mädchen die Werte der Großmutter zu ihren eigenen macht.

Die innere Nähe der beiden Frauen kann auch Ulysses nicht ignorieren. Die "Aridnere" seiner Träume, die er mit der realen Eréndira gleichsetzt, bleibt eine Erfindung seiner Phantasie. Als rückwärts gelesenes Umkehrbild der wahren Eréndira verkörpert sie das, was er durch die Elemente hindurch sucht.¹ Im Verlauf der Suche kann er glücklich sein, aber in Eréndiras Nähe spürt er, wie wenig sie eigentlich das

¹ Libretto (a. a. O.), S. 9.

Urbild seiner Träume ist: "Du bist so weit Aridnere ..." ¹ Daher liegt in seinem Mord an der Großmutter auch der verzweifelte Versuch, die ans Licht drängende Großmutter-Seite Eréndiras zu töten. In Wahrheit aber tötet er die Reste seiner Aridnere, mit der er in den beiden Terzetten der 4. und der 6. Szene ² eine Illusion liebenswerter Gemeinsamkeit ersungen hat.

In diesen beiden Terzetten beschreiben Ulysses und Eréndira mit denselben Worten (Ulysses in verkürzter Fassung) das Mysterium einer Liebe, die ein Verschmelzen der Liebenden und ihre gemeinsame Auflösung in der Natur beschwört. Gleichzeitig spricht die Großmutter im Traum von ihrer gleichermaßen beglückenden wie todbringenden Leidenschaft zu einem Fremden. Diese Simultanität ist musikalisch nicht als Kontrast, sondern als ein wechselseitiger Bezug zweier unterschiedlicher, aber fest miteinander verbundener Singweisen komponiert. Die Deklamation der Großmutter bildet die unverzichtbare Basis für den farbig aufgefächerten Schöngesang der beiden Liebenden, den Violeta Dinescu gesprächsweise mit der sogenannten spektralen Musik der siebziger Jahre (vor allem der Franzosen Gérard Grisey und Tristan Murail) in Verbindung gebracht hat. So lassen sich die Terzette gleichermaßen als melodiose Entfaltung eines Rezitativs oder als rhythmische Verfestigung einer Belkanto-Utopie deuten - je nach Ansatzpunkt des Hörvorgangs. Durch diese innermusikalische Identität des äußerlich so Unterschiedlichen lassen sich die extrem andersartigen Liebeserfahrungen, die die beiden jungen Menschen im Wachen und die Alte im Schlaf besingen, letztlich auf die gemeinsame Grunderfahrung von der Tödlichkeit der Gefühle zurückführen. Obwohl die Auflösung der Liebenden in der All-Einheit der Natur eine Befreiung von einem lieblosen Leben anzudeuten scheint, bleibt sie doch eine Utopie: Der Ausgang der Oper zeigt, daß auch für Eréndira und Ulysses die Liebe keine Erlösung, sondern Mord und Vereinsamung bringt.

Ganz eindeutig kann in Violeta Dinescus Oper *Eréndira* weder von einem Appell an die Moral noch von der Vision eines ethisch verbindlichen Handelns gesprochen werden. Trotzdem gleichen die drei Hauptfiguren Dinescus den mordenden Frauen aus *Lady Macbeth von Mzensk* und *Bremer Freiheit* darin, daß das Destruktive keine primäre Reaktion auf äußere Repressionen darstellt, ³ sondern aus ihnen selbst heraus

1 Libretto (a. a. O.), S. 13.

2 Partitur S. 243-258 und S. 384-388.

3 Schostakowitsch, Hölszky und Dinescu behandeln die mordende Frau also grundlegend anders als dies im 18. und 19. Jahrhundert geschieht, wo Mörderinnen nur ausnahmsweise und dann zumeist im Zustand des Wahns auftreten (z. B. in Donizettis *Lucia di Lammermoor*) oder als Auseinandersetzung mit dem Mythos begriffen werden müssen (z. B. in Cherubinis *Médée*). Auch um die Wende zum 20. Jahrhundert herrscht noch ein grundlegend anderes Frauen- und Mörderinnen-Bild, etwa bei Alban Berg, dessen Lulu als Weib interpretierbar ist, "das zur Allzerstörerin wurde, weil es von allen zerstört ward". - Karl Kraus zur Figur der Lulu aus

erwächst und folglich auch nur durch eine innere Kraft überwunden werden könnte. Diese Kraft jedoch fehlt. Statt dessen wird das Althergebrachte perpetuiert, und jedes Aufbegehren mündet zurück in das bekannte Semper idem.

Diese demonstrative Ausweglosigkeit macht *Eréndira* zu einem Lehrstück, das auf die negative Endgültigkeit des Lebens verweist, welche sich einstellt, sobald der Mensch kein anderes Ziel mehr verfolgt als eine besessene und rücksichtslose Selbstbespiegelung. Der «selbstische Mensch» kennt keine Alternativen und besitzt daher keine bindende Moral. Seine Verneinung aller fremden Werte und die Verabsolutierung seiner selbst führen über die Zerstörung anderer zwangsläufig zur Selbstvernichtung.

Versuch einer abschließenden Axiologie: Auf der Suche nach einer Konstanz der Normen

Violeta Dinescus Oper bringt auf den Punkt, was auch in den Bühnenwerken von Schostakowitsch und Hölszky klar zu erkennen ist: Stets ist es der einzelne Mensch, der im Zentrum der Frage nach einer Moral bzw. einer ethischen Wertorientierung steht. Eine soziologische oder emanzipatorische Deutung kann erst in zweiter Linie relevant werden, nämlich dann, wenn diese Verantwortlichkeit des Menschen für sein eigenes Tun - und damit auch für die Gestaltung der menschlichen Beziehungen, in denen er lebt - unterschätzt wird.

Die Untersuchung der mordenden Frauen in den drei Opern von Dmitri Schostakowitsch, Adriana Hölszky und Violeta Dinescu zeigt, daß die Gewaltbereitschaft ganz in den Figuren selbst angelegt ist. Die Frage, welche Einstellung zu Gewalttat und Gewalttäterin kompositorisch vermittelt wird, erweist sich als entscheidend für die Deutung der Personen und Handlungen und fordert eine ethische Positionierung, die weit über eine ästhetische Beurteilung des jeweiligen Kunstwerks hinausgeht.

Die drei analysierten Opern markieren Aspekte eines nachhaltigen Wertewandels, welcher im Verlauf des 20. Jahrhunderts stattgefunden hat und sich auch heute noch vollzieht. Statt auf feste moralische und ethische Normen zurückzugreifen, die eine klare Trennung zwischen Gut und Böse suggerieren, praktiziert die moderne Kunst eine planmäßige Verwirrung. An die Stelle von Allgemeinverbindlichkeit rückt der Appell an die individuelle Wahrnehmung, Verarbeitung und Beurteilung des Dargestellten.

Frank Wedekinds Tragödie *Die Büchse der Pandora* (1902), zitiert bei Andreas Jacob: Artikel "Lulu". In: Schmierer 2002 (a. a. O.), Bd. 2, S. 85.

Wenn Handlungsmaximen solchermaßen aus dem Rang einer übergreifenden Verbindlichkeit herausgelöst und an den einzelnen zurückverwiesen werden, wird jede vorab postulierte moralische Position zunächst einmal fragwürdig. Das bedeutet jedoch nicht, daß ethische Normen grundsätzlich ungültig werden. Sie sollen vielmehr neu mit Sinn gefüllt und persönlich akzeptiert und angeeignet werden.

Wie insbesondere die Komposition von Adriana Hölszky gezeigt hat, enthält die Darstellung von bestialischen Gewalttaten aus moralischer Sicht eine doppelte Anforderung an den Hörer, die nicht nur zur Hälfte erfüllt werden kann. Zunächst geht es offenbar darum, tradierte Allgemeinverbindlichkeiten nicht schematisch zu erfüllen, sondern sie auf den Prüfstand einer kontextbezogenen Beurteilung zu stellen. Anschließend aber, und das ist die zentrale Folgerung, muß die kritische Vernunft zu einer Neufindung und Bejahung von Werten und Normen führen. Anders ausgedrückt: An die Stelle eines blinden Gehorsams gegenüber dem Gebot "Du sollst nicht töten" tritt die selbstverantwortete Einsicht "Ich töte nicht" mit all ihren handlungsrelevanten Konsequenzen.

Wenn die entsprechenden Werke des modernen Musiktheaters auf eine solche, aktive und verantwortliche Weise gehört und durchdacht werden, dann wirken sie nicht zerstörerisch auf die Grundlagen der Gesellschaft, sondern tragen dazu bei, daß Normen und Werte neu mit Sinn gefüllt und am Leben erhalten werden. Dabei kommt es naturgemäß zu einem Selektionsprozeß, der angesichts der verwirrenden Fülle an - auch widersprüchlichen - Wertsetzungen in unserer modernen Welt als durchaus konstruktiv aufgefaßt werden kann: Einige Präskriptionen (wie z. B. die Ächtung weiblicher Berufstätigkeit) werden sich als zeitbedingt, kulturell kodiert oder sonstwie eingeschränkt erweisen. Sie haben ihren Geltungskontext verloren, während andere mit neuer Kraft und Verbindlichkeit gefüllt werden.

Kritische Schlußanmerkung

Die Fokussierung auf die eigene Verantwortlichkeit (die sowohl an die Bühnenfiguren als auch an das Publikum herangetragen wird) unterscheidet die drei analysierten Opern nachhaltig von klassischen Bühnenwerken. Bis ins 20. Jahrhundert hinein gilt überwiegend folgende Sicht: "[...] die Oper als «künstliches Paradies» des Tötens und Getötetwerdens hat [...] weniger mit den quasi kriminellen Akten an sich zu tun: die großen, alle Dämme der «Normalität» sprengenden Affekte sind seit jeher ihr eigentliches Sujet. Weniger die Tat, sondern vielmehr das, was zur Tat treibt, sich in ihr ausdrückt, ja letztlich zur Verklärung von Opfer wie Geschehen führt, ist ihr

Movens."¹ Die Opern von Schostakowitsch, Hölszky und Dinescu lenken dagegen jede auf ihre Art den Blick von den Tatmotiven zurück zu einer Bewertung der Tat und der Täterin und appellieren eindringlich an den Zuschauer, eine verantwortliche eigene Position einzunehmen.

Dabei wird die Musik, also die Art der Vertonung, zum zentralen Mittel, das die Rezeption lenkt. Schostakowitschs Katerina kann nicht mehr ausschließlich als bedauernswerte, unterdrückte und betrogene Frauengestalt auf der Suche nach Glück gesehen werden, wenn erst die Doppelbödigkeit des Schlußchors erkannt ist. Hölszky's Geesche Gottfried läßt sich nicht als hilflos aufbegehrende Emanzipationsfigur deuten, wenn die sinnbildliche Kraft musikalischer Strukturen, die in ihr Gegenteil umschlagen, wahrgenommen wird. Dinescus Eréndira ist nicht länger das bemitleidenswerte Opfer, wenn in ihrem Gesang das Echo der Großmutter gehört wird. Neben dem genauen Blick auf das Libretto und seine literarische Vorlage verlangt die multimediale Ganzheit des musikdramatischen Bühnenwerks also vor allem eine skrupulöse Auseinandersetzung mit der Komposition als Ganzem.

Der Schlußchor aus Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* zeigt klar, wie problematisch es sein kann, ein Musikstück aus dem Kontext der Partitur herauszulösen. Dekontextualisierung führt zu Einseitigkeit, Voreingenommenheit, Ideologie. So werden mordende Frauen auf der Opernbühne - teils aus historischen oder kulturellen, teils aus feministisch-emanzipatorischen Gründen, teils aber einfach auch aus einer mangelnden Wahrnehmung der Unterschiede zwischen literarischer Vorlage und Opernvertonung heraus - zu schuldlosen Opfern hochstilisiert. Eine Opern-Analyse, die den besonderen Anforderungen der Gattung gerecht werden will, muß aber mehr tun, als ersten Eindrücken oder Wunschvorstellungen nachzugeben. Eines vor allem proklamiert die hier vorgelegte musikimmanente und axiologische Deutung ganz vehement: Die Sympathie für die Mörderin darf niemals so weit gehen, daß sie die Relation zur Tat verdeckt.

Nur dann nämlich, wenn diese Forderung erfüllt ist, kann die Darstellung von Mord und Totschlag auf der Bühne gerechtfertigt erscheinen: Nicht als plattes Abbild böser Zeiten, nicht als Lust am Grauen, sondern als Appell an die «ethischen Sinne» des Zuschauers, als ein Wachrütteln solcher Wertkategorien, die angesichts der dargestellten Bluttaten in besonderem Maße gefordert sind.

1 Koch, Gerhard R.: *Das Rohe und das Raffinierte. Adriana Hölszky und ihre Oper «Bremer Freiheit»*. CD-Text zu: Adriana Hölszky: *Bremer Freiheit*. Produktion des Staatstheaters Stuttgart. Mitschnitt der Aufführung vom 15. April 1989 (Inszenierung der Münchner-Stuttgarter Uraufführung) durch den Süddeutschen Rundfunk Stuttgart. CD-Produktion durch den Deutschen Musikrat, Edition Zeitgenössische Musik. WERGO Schallplatten GmbH, Mainz 1992, S. 8.

Daß die Komponisten diesen Appell in einen Kontext stellen, welcher durchaus auch sozialkritische und geschlechterreflektierende Komponenten besitzt, hat einen zur Axiologie nicht unmaßgeblich beitragenden Nebeneffekt: Die Komplexität der Tatmotive steht einem Umschwenken ins andere Extrem deutlich entgegen. Denn eine selbstgerechte Verurteilung der Mörderin wäre nicht weniger verfehlt als die einseitige Opfer-These.

Angesichts der ungunstigen Ausgangssituation, die den Morden vorangeht, erscheint es schlichtweg unmöglich, im Sinne einfacher Schwarzweißmalerei eine schematische Einteilung in Gut und Böse zu verfolgen. Die Komplexität der Sachlage erfordert eine komplexe Reaktion. Somit wird das Aufsuchen der eigenen Wertungskategorien im Hörer zum wesentlichen Erkenntnis- und Bewertungsprozeß, welcher schließlich ihm selbst dient. Auch wenn er nicht zu einem abschließenden Ergebnis gelangt, werden doch stets axiologische Strukturen und Handlungsmuster vorgeformt, auf die er zurückgreifen kann, wenn er selbst in reale Situationen gerät, die er im Theater bereits virtuell durchlebt und durchdacht hat.

Somit hat das Theater in Werken, die wie die Opern Schostakowitschs, Hölszkys und Dinescus eine ausdifferenzierte Strukturierung und wertende Einordnung komplexer Situationen ermöglichen, auch heute noch seine Funktion für das wirkliche Leben. Es bleibt eben letztlich bei dem, was Friedrich Schiller 1794 eine "moralische Anstalt"¹ genannt hat. Selbst die Darstellung des Bösen kann dann, sofern sie differenziert genug ist, um Denkprozesse anzuregen, eine Schule der Wahrnehmung, Verarbeitung und Wertsetzung werden, die über Schiller hinaus den spezifischen Anforderungen der Gegenwart entspricht.

¹ Schiller, Friedrich: "Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet". In: *Schillers sämtliche Werke in zehn Bänden*. Leipzig 1887. Bd. 8, S. 49-58.

Marie-Luise Bott (Berlin)

KOMPOSITORISCHES SELBSTBILDNIS UND KRITISCHES ZEITPORTRÄT:

Marina Zwetajewa, vertont von Schostakowitsch, Schnittke und Gubaidulina*

Für Hans Rübesame

„Kennen Sie eine lustige Musik?
Ich nicht.“ Franz Schubert

Marina Zwetajewa war so etwas wie die Maria Callas der russischen Lyrik der 20er Jahre. Nie ging es ihr nur um den schönen Ton. Immer suchte sie den wahren. Der aber war meist ein schmerzlich gespannter, extrem dramatischer. Ebenso geht es den russischen Komponisten, von denen hier die Rede sein soll, nicht einzig um eine Ästhetik des Schönen. Auch sie gelangten zu einer expressiven, alle Widersprüche ihrer Zeit auslotenden Ethik des Schönen.¹ Ihre Vertonungen der Gedichte Zwetajewas bezeugen durchaus eine Wahlverwandschaft mit der Lyrikerin.

I. Marina Zwetajewa (1892-1941)

Zwetajewas Mutter war Pianistin, eine Schülerin von Anton Rubinstein. Mit der Heirat stellte sie ihre Konzertauftritte ein. Aber sie überschwemmte das Haus und die ganze Kindheit Marina Zwetajewas mit Musik, vorzugsweise mit Schumann. Die älteste, 1892 in Moskau geborene Tochter hätte ebenfalls Pianistin werden sollen. Doch sie widersetzte sich: „Mutter beherrschte un-weiblich das Klavier.“ - „Von Mutter habe ich die Musik, die Romantik und Deutschland geerbt. Einfach - *die Musik*. Mein ganzes Ich.“ - „Arme Mutter, wie habe ich ihr Kummer bereitet. Und

* Leicht überarbeitete Fassung eines Konzertvortrags, gehalten im Rahmen der Festwochen „Russisches Erbe, sowjetische Gegenwart“, Februar 1989, an den Städtischen Bühnen Freiburg i. Br.

¹ Eine Verbindung, für die man sich hierzulande, trotz aller kritischen Bemühungen von Sören Kierkegaard bis zu Günther Anders, noch immer gerne zu fein ist. Vgl. auch D. Gojowy, „Materialien zur Neuen sowjetischen Musik“, *Neue Zeitschrift für Musik*, Heft 142/1981, 139-145.