

Violeta Dinescu

herausgegeben von
Eva-Maria Houben

PFAU

ISBN 3-89727-273-3

© 2004 bei den Autoren und beim PFAU-Verlag, Saarbrücken
Alle Rechte vorbehalten.

Umschlaggestaltung: Sigrid Konrad
Satz: PFAU-Verlag
Printed in Germany

PFAU-Verlag · Postfach 102314 · D 66023 Saarbrücken
www.pfau-verlag.de · info@pfau-verlag.de

Inhalt

Vorwort	7
„Klänge sind wie Lebewesen.“ Violeta Dinescu im Gespräch mit Eva-Maria Houben	9
<i>Josef Häusler</i> Laudatio auf Violeta Dinescu	14
<i>Detlef Gojowy</i> Die untypische Art zu singen... Die Komponistin Violeta Dinescu	19
<i>Gabor Halasz</i> Magie der Zahlen und Klänge Die musikalische Sprache der Violeta Dinescu und ihrer Kammeroper <i>Hunger und Durst</i>	29
<i>Bärbel Siefert</i> Violeta Dinescu hört Gedichte, erzählt Musik	35
<i>Dierk Hoffmann</i> Die ungewöhnliche Weltpremiere von <i>Kythera</i> 7. Dezember 2000	40
<i>Wolfgang Rüdiger</i> Quelle und Welle und die Weite der Welt Violeta Dinescus Fagottsolo <i>Satya II</i> – Analyse und Interpretation	46
<i>Irmgard Brockmann</i> Das Klavierstück <i>Torre di Si</i> von Violeta Dinescu – erarbeitet im Fach Höranalyse	60
<i>Nina Goslar</i> <i>Tabu</i> – von der Musikalität der Bilder	69
<i>Wolfgang Martin Stroh</i> <i>Luftschiffe</i> für Flöte, elektrische Gitarre, Schlagzeug, Klavier und Tonband (UA am 27.4.1998 in Oldenburg)	74
<i>Markus Kosuch</i> <i>Der 35. Mai oder Konrad reitet in die Südsee</i> – eine Kinderoper im Spannungsfeld zwischen Komposition und Aufführungspraxis	80

<i>Kadja Grönke</i> Von der Verdinglichung des Menschseins Zu der Oper <i>Eréndira</i> von Violeta Dinescu	94
<i>Mascha Pörzgen</i> <i>Eréndira</i> . Eine Arbeitspotiz. – Von der Wüste ans Meer...	109
<i>Eva-Maria Houben</i> Jetzt-Dichte Zu Violeta Dinescus <i>Schachnovelle</i> nach Stefan Zweig	112
<i>Violeta Dinescu</i> Gedanken zum Thema „Kompositionstechnik und Mathematik“	120
Werkverzeichnis Violeta Dinescu (Stand: September 2004)	122
Medienverzeichnis Violeta Dinescu	145
Bibliographie Violeta Dinescu (Auswahl)	154
Nachweise	164
Die Autoren	165

Vorwort

Briefe, die wie Partiturausschnitte aussehen.

Hier und da ein weißes Blatt mit einigen Wörtern, einigen Noten, ein paar Aufklebern... – eine Zeitungsnotiz, ausgeschnitten, aufgeklebt und mit Pfeilen, Strichen, Kreisen umrahmt und markiert... – ein Programmhinweis, mit einem roten, gelben, blauen, grünen Markierungsstift farbig bemalt...

Wenn ich heute in Violeta Dinescus Partituren blättere, erkenne ich die charakteristische Handschrift: zum einen sehe ich traditionelle Notationszeichen, zum andern an graphische Notation erinnernde Einsprengsel bizarrer Linien und Zerstreuungen einzelner, unterschiedlich verzerrter Wort-Schriftbilder. Immer ist das Schriftbild weit ausholend, großräumig angelegt, vielgestaltig schillernd – und präzise und differenziert ausgearbeitet im Detail zugleich.

Ähnlich erlebe ich Violeta Dinescus Musik: ich werde verlockt, in großen Bögen zu hören, vieles, auch zeitlich entlegeneres und Verstreutes, gleichzeitig wahrzunehmen; ebenso aber kann selbst der einzelne Klang Aufmerksamkeit beanspruchen, er ist wie ein Lebewesen, das atmet und sich bewegt, sich ausstreckt und wieder zusammenzieht, dem Anfang und Ende eingeschrieben sind. Ich kann beim Hören hin und her wandern zwischen der großen Welt eines mehrstündigen Werks und dem Mikrokosmos eines einzelnen Klangs.

Im Winter 1997, genauer am 10. und 11. Dezember, war die Komponistin Gast beim 7. Komponisten-Porträt im Institut für Musik und ihre Didaktik der Universität Dortmund. Ich sehe uns, wie wir am Abend des ersten Tags im überheizten Zugabteil sitzen: Violeta Dinescu unaufhörlich und spannend weiter erzählend, ihren Vortrag weiter ausdehnend in den Abend hinein. Und immer wieder fast ungläubiges Fragen von meiner Seite: so faszinierend waren die Berichte über Jugend, Studium, Lebensweisen in Rumänien, über die ersten Erlebnisse in Deutschland. Seit dieser Zeit verbindet uns Freundschaft.

Die Beiträge in diesem Band sind meist Originalbeiträge, wurden eigens für diese Publikation geschrieben. Andere wurden mit Einverständnis der Autoren leicht überarbeitet aufgenommen. Die Autorinnen und Autoren sind Musikwissenschaftler – zum Teil auch selbst praktizierende Musiker –, Redakteure, Musikkritiker, in der Filmbranche Tätige, Dramaturgen. Allen, die von ganz unterschiedlichen Seiten her an die Aufgabe gegangen sind, sei an dieser Stelle herzlich gedankt für ihre Bereitschaft zur Hilfe, für ihre Beteiligung, für ihr Engagement.

Von der Verdinglichung des Menschseins

Zu der Oper *Eréndira* von Violeta Dinescu

Textvorlage und Libretto

Nach *Hunger und Durst* (UA 1986, nach Eugène Ionesco) und *Der 35. Mai* (UA 1986, nach Erich Kästner) wählt Violeta Dinescu auch für ihre dritte Oper, *Eréndira*,¹ wieder eine literarische Vorlage, in der das Phantastische eine zentrale Rolle spielt. Die dem Bühnenwerk zugrunde liegende Erzählung des kolumbianischen Literaturnobelpreisträgers Gabriel García Márquez² wird von Monika Rothmaier nach den Vorstellungen der Komponistin zu einem deutschsprachigen Libretto umgeformt, das die Vorgänge der Erzählung strafft, ihre Extreme zuspitzt und aus Monologen, Dialogen und drastischen Bühnenaktionen eine abgründige Personendarstellung erschafft.

Der Inhalt konzentriert sich ganz auf ein parabolisch angelegtes Geschehen, das in einer Wüsten- und Küstenlandschaft in südamerikanischem Stil angesiedelt ist, ohne regional oder historisch fixierbar zu sein: Die despotische namenlose 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.

Gabriel García Márquez entwirft detailreich und frei fabulierend eine fiktive Realität, die vor allem deshalb so verstört, weil die Selbstverständlichkeit der Darstellungsform so wenig zu den geschilderten Monstrositäten zu passen scheint.

1 Violeta Dinescu, *Eréndira*. Oper in 6 Szenen. UA Stuttgart 1992, in Koproduktion mit der 3. Münchener Biennale 1992. Libretto (in deutscher Sprache) 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. Handschriftliche, hektographierte Partitur, München – Mailand: Ricordi.

2 Gabriel García Márquez, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada*. Bogotá/Columbia: Editorial Oreja Negra 1972, S. 67–113. Ins Deutsche übersetzt von Curt Meyer-Clason als: *Die unglaubliche und traurige Geschichte von der einfältigen Eréndira und ihrer herzlosen Großmutter*, in: Gabriel García Márquez, *Die Erzählungen*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1990, S. 276–328.

Denn seinen unmenschlichen Gegenstand gestaltet er erzähltechnisch auf fast beiläufige Art, so als handle es sich bei den geschilderten Abnormitäten um etwas vollkommen Alltägliches. Die Figuren wirken durch ihr Reden und Handeln, ihre eigentümliche Inhomogenität und ihr wechselndes Gefühlsleben komplex und durchaus lebensnah, und das stringente Nacheinander der Vorgänge bindet den Leser zwingend in den Erzählfluss mit ein. Erst in Details schimmert schlaglichtartig das Ungeheuerliche 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 Großmutter und Eréndira auf ihrem Weg zu zahlungskräftigen Freiern begleitet. Solche wohl dosierten, aber starken Rezeptionshinweise reißen die scheinbar so selbstverständlich im Nacheinander dahinfließende Handlung ins Absurde und eröffnen unter der Oberfläche des souverän Erzählten einen Abgrund des Grauens.

Dinescu und Rothmaier greifen diese Rezeptionshinweise auf und machen das Grotteske zum Hauptgestaltungspunkt ihrer Oper. Das Libretto setzt keinerlei appellative oder gefühlsmäßige Akzente, auch erzählt es nicht im chronologischen Nacheinander, sondern wählt gegenüber der literarischen Vorlage eine grundlegend andersartige Gestaltungsform. Vor den Augen und Ohren des Opernpublikums entsteht ein bizarres Pandämonium hypertropher Figuren, Handlungen und Requisiten, welche sehr bewusst nicht ins Alltägliche transformiert werden, sondern in einer phantastischen Allgegenwart geradezu mythische Dimensionen gewinnen. Damit mutiert Márquez' *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 Grottesken, der Verzerrung, Übertreibung und Überspitzung jedes Detail ins Überdimensionale aufbläht. Aus dem differenzierten, oft auch widersprüchlichen Gefüge, das Márquez beschreibt, 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 vervollkommenet 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.

Vergangenheit, Selbstverlust und Tod

Im Zentrum der Oper steht die Gestalt der Großmutter, die wie eine Spinne in ihrem Netz die gesamte Bühnenhandlung dominiert, beherrscht und kontrolliert. Ihre geheimnisvolle Macht schöpft sie aus ihrer Vergangenheit: Sie lebt

hochherrschaftlich und in ausschließlicher Reduktion auf sich selbst, stilisiert sich zum monströsen Relikt einer alten Zeit und wird am Leben gehalten allein durch die Erinnerung an ein mythisches, glorreiches „Früher“, dessen Verbindung zur Gegenwart abgerissen ist. Es bleibt nur noch in Dingen³ präsent, die als regelmäßig wiederkehrende Chiffren der Vergangenheit Symbolwert beanspruchen: die Urnen 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.

Eréndira wirkt zunächst als Opfer. Vollkommen abgestumpft erfüllt sie gefühllos und mechanisch alle Befehle ihrer Großmutter, arbeitet unablässig bis zur Dissoziation 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.

Im Vergleich mit diesen beiden „lebenden Toten“ gleicht Ulysses auf den ersten Blick der utopischen Verkörperung einer vollkommen anderen Daseinsform. Nicht zufällig wirkt er auf die Großmutter wie ein Engel ohne Flügel.⁴ Obwohl er zu den ersten Kunden Eréndiras gehört,⁵ erfüllt er nicht nur die Funktion des zahlenden Freiers, sondern fühlt Liebe und Sehnsucht, und es gelingt ihm, die tote Seele Eréndiras scheinbar zum Leben zu erwecken. Auf Dauer aber bleibt seine Sehnsucht Eréndira fremd.

Im Verlauf der Oper zeigen sich die drei geschilderten Lebensformen weit weniger gegensätzlich, als es zunächst erscheinen 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 begehrte, die Kehle durchgeschnitten, um sich von ihrer Leidenschaft zu befreien und der Familienehre treu zu bleiben. Deren sichtbares Zeichen sind die Urnen von Mann und Sohn, von denen die Alte sich niemals trennt. Mit ihrer Leidenschaft hat sie offenbar auch ein Stück ihres Selbst getötet und alle Gefühle für andere Menschen vernichtet. Sie ist zur berechnenden Ausbeuterin geworden, die sich selbst und ihren persönlichen Nutzen auf geradezu kultische Weise zum Absoluten erhebt. Werkzeug ihrer Selbsterhaltung ist das Kind Eréndira. Dessen Seele wirkt ausgelöscht, ist wie tot und damit ein weiteres Menschenopfer der mörderischen Großmutter. Angesichts ihrer vollständigen Apathie erscheint es unmöglich,

3 Dass Eréndira als Tochter des eigenen Sohnes diese Vergangenheit lebendig erhalten könnte, ignoriert die Großmutter. Ihre Emotionen entzündet sich ausschließlich an leblosen Objekten, so dass sie selbst zu einem solchen mutiert.

4 Monika Rothmaier, *Eréndira. Oper in 6 Szenen von Violeta Dinescu nach Gabriel García Márquez. Libretto von Monika Rothmaier*, 3. Szene, München: Ricordi 1991, S. 7.

5 Violeta Dinescu verschmilzt hier die Figur des *carguero* (des Lastenträgers) vom Beginn der Geschichte mit der des Ulysses, der bei Márquez erst später auftritt; vgl. Violeta Dinescu, *Eréndira*, Partitur, S. 136, und Monika Rothmaier, *Eréndira*, Libretto, 2. Szene, S. 5.

dass Eréndira sich selbst aus den Fängen der Abhängigkeit befreit. Erst in der letzten, der sechsten Szene der Oper zeigt sie den Ansatz eines eigenen Handlungsimpulses: Als die Großmutter ihr eine goldene Zukunft ausmalt, ergreift Eréndira ein Messer und will die Alte von hinten erstechen, um diese Vision Wirklichkeit werden zu lassen. Aber das unaufhörliche Weiterreden der Alten vernichtet ihre Entschlusskraft ebenso plötzlich, wie sie aufflackert.

Die körperliche Wiederbegegnung mit Ulysses stellt diesen mordbereiten Zustand Eréndiras wieder her: „In ganz fremdem Ton, ohne Zittern in der Stimme“⁶ fragt sie den Geliebten: „Ulysses, würdest du es wagen, sie zu töten?“⁷

Diese Aufforderung bindet nun auch Ulysses gegen seine ursprüngliche Natur zwingend in das „Dreieck des Todes“ mit ein: Im Namen seiner Liebe zu Eréndira korrumpiert er seine Sehnsucht nach harmonischer Gemeinsamkeit und wandelt sich vom beglückten Liebenden zum glücklosen Befreier, der versucht, die Großmutter mit einer „Portion Arsenik, die eine ganze Generation Ratten ausgerottet hätte“,⁸ zu töten. Aber sein Opfer zeigt lediglich exaltierte Anzeichen von geistiger Verwirrung und verliert alle Haare, während die großmütterliche Lebenseinstellung ganz auf Eréndira übergeht. In ihrem neuen „fremden“ Ton wirft diese Ulysses gnadenlos vor: „Dass du nicht einmal dazu taugst, jemanden umzubringen! [...] Das einzige, was du erreicht hast, ist, meine Schulden zu vermehren.“⁹

Dieser Vorwurf, das Missglücken eines weiteren Tötungsversuchs und die Geschichte vom Mord der Alten an ihrem Geliebten lassen Ulysses als letztes die Rolle des Rächers probieren. Er nennt die Großmutter „alte Mörderin“¹⁰ und versucht, sie zu erstechen. Aber sie ist von erstaunlicher Zähigkeit. Erst nach einem grotesk überdimensionierten Ringkampf, drei Messerstichen und jeder Menge grünen¹¹ Bluts endet ihr Leben.

Weiblichkeit und Tod

Im Verlauf der Oper spielt die Frage nach Wahrnehmung und Darstellung von Weiblichkeit eine bedeutsame Rolle. Wie alles andere wird auch die Auffassung von Weiblichkeit ganz von der Großmutter bestimmt. Diese definiert sich zeit

6 Vortragsanweisung in der Partitur, S. 389.

7 Libretto, 6. Szene, S. 14.

8 Libretto, 6. Szene, S. 15.

9 Partitur, S. 414 und S. 429. – Die Partitur zeigt hier eine unwesentliche Textkürzung gegenüber dem Libretto, 6. Szene, S. 15.

10 Libretto, 6. Szene, S. 15. – Ulysses bezieht sich auf den Mord der Großmutter an ihrem Geliebten.

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

ihrer Lebens über ihre frauliche Anziehungskraft, die ihr einst als ungebrochen positiver, zeit- und grenzenloser Wert von ihrem Gatten, dem berühmten Schmuggler Amadi dem Großen, sowie von dem geheimnisvollen, erotisch-herausfordernden Fremden bestätigt worden ist. Noch lange nach beider Tod besteht die Hauptbeschäftigung der Alten weiterhin in der Pflege ihres Körpers. Wie eine Fürstin lässt sie sich von Eréndira bedienen und herrichten, parfümieren, die Nägel lackieren und prachtvoll einkleiden. Durch diesen immensen Aufwand erhebt sie ihren Leib zu einem allgegenwärtigen Fetisch attraktiver Weiblichkeit.

In dem täglichen Herrichtungs-Ritual ist der Versuch, den körperlichen Alterungsprozess zu verschleiern, stets gebunden an die absolute Autorität des Vergangenen. So glaubt die Großmutter ihre Haare „noch immer dicht und dick. Sie waren eine Pracht, schwarz, glänzend, mein Stolz. Amadi verwirrte sie mit Lust.“¹² Auch richtet sie sich her, „wie Amadi es liebte“,¹³ und träumt von alten Zeiten. Indem sie ihren Körper unverändert in seinem begehrenswerten Zustand konserviert, rettet sie das Vergangene in die Gegenwart. Ihre Toten bleiben „lebendig im Wind der Wüste und im Rausch meiner Träume“,¹⁴ und das hält letztlich auch sie selbst am Leben.

Die voll entwickelte und ausgelebte Weiblichkeit der Großmutter steht anfangs in üppigem Kontrast zu der körperlich unentwickelten Kindlichkeit Eréndiras – eine Ungleichheit, die das hierarchische Herrschaftsverhältnis zwischen beiden unterstützt. Erst nachdem Eréndira mit Gewalt zur Frau gemacht worden ist¹⁵ und ihr Körper sich als einträgliche Einnahmequelle erweist, kehren sich die Verhältnisse teilweise um: Jetzt übernimmt die Großmutter das Herrichten des jüngeren Körpers. Aus ihrer langjährigen Erfahrung lehrt sie ihre Enkelin auch die Gesten verführerischer Weiblichkeit: „Die Augen müssen schmachten – die Wimpern lang, die Lider halb geschlossen – schau mich an, ich zeig dir, wie es geht!“¹⁶ Die Enkelin wird zu ihrer getreuen Kopie.

Diese Prozedur steht im Dienst des erhofften Gewinns: Der Anblick Eréndiras soll den Erwartungen der Männer entsprechen, so wie die Großmutter diese an sich selbst erlebt hat. Bei beiden Frauen orientiert sich also die durch Äußerlichkeiten zugerichtete Körperlichkeit an einer dezidiert männlichen Blickperspektive, die von den Frauen zur gültigen Norm erhoben und gefördert wird. Nachdem die Alte ihre Enkelin dem Zweck entsprechend angekleidet und geschminkt

12 Libretto, 1. Szene, S. 1.

13 Ebd.

14 Libretto, 1. Szene, S. 2.

15 Violeta Dinescu bezeichnet diesen Augenblick gesprächsweise als eine „Schnittstelle“ im Sinne von René Thoms Katastrophentheorie und hebt ihn innerhalb ihrer Komposition dementsprechend als eine Schnittstelle musikalischer Entwicklungen hervor.

16 Libretto, 3. Szene, S. 6.

hat, stellt sie nüchtern fest: „Du siehst grausig aus, aber es ist besser so: die Männer sind primitiv in Weibersachen.“¹⁷ Und auch die erschöpfte Eréndira unterwirft sich der vorausgesetzten männlichen Blickerwartung, wenn sie Ulysses mit den Worten abwehrt: „Schau mich nicht an. Ich sehe schlimm aus.“¹⁸ Über die rigide Zurichtung ihres Äußeren legen die Frauen fest, wie sie gesehen und wahrgenommen werden sollen, und zementieren die weibliche Prostitution¹⁹ als einzige Form des Kontakts mit dem anderen Geschlecht. Sowohl die herrische Großmutter als auch die leidende Eréndira gewinnen aus dieser Facette von Körperlichkeit die Möglichkeit, das Handeln des Mannes zu lenken und zu bestimmen, so dass körperliche Attraktivität nicht nur Leben, sondern auch Macht bedeutet.

So gesehen, ist es nicht der mordbereite Mann, der den Untergang der Frau herbeiführt, sondern die Konkurrenz von Frau zu Frau. Denn mit dem Ende von Eréndiras Kindlichkeit und ihrem Aufstieg zu einer jüngeren Kopie der Großmutter wird ein Vergleich möglich, der die ewige Blütezeit der Älteren als Illusion entlarvt.²⁰ Das Gift, das Ulysses ihr in der letzten Szene der Oper gibt, beschleunigt den körperlichen Verfall rapide (symbolhaft dargestellt am Verlust aller Haare) und ergänzt ihn durch einen geistigen Abbau bis hin zur geradezu grotesk ausgestalteten Senilität. Am Ende bleibt der Großmutter nur noch das Sterben als letzter Akt ihrer Inszenierung von Weiblichkeit.

Verdinglichung und Tod

Aber gerade diese Sterblichkeit kann Ulysses nur mit Mühe erzwingen. Hinter der geradezu fetischhaft konservierten und in Eréndira gezielt verdoppelten Fraulichkeit muss es folglich noch etwas anderes und weit Entscheidenderes geben, was die Großmutter am Leben erhält und ihre Tötung zum ebenso absurden wie nutzlosen Spektakel verkommen lässt.

Tatsächlich offenbart sich ausgerechnet im physischen Tod der Großmutter die Unausrottbarkeit ihrer Existenz. Denn am Ende wendet sich Eréndira von der Leiche der Alten und auch von Ulysses ab und flieht zurück in die Wüste, aus der die Geschichte ihren Anfang nahm. Ein ewiger Kreislauf deutet sich an: Eréndira scheint sich zu einer neuen Großmutter zu entwickeln und gewährleistet somit deren Weiterleben.

Die Rollenübernahme geschieht symbolhaft in dem Augenblick, in dem Eréndira der Getöteten das angehäuften Gold abnimmt. Die Essenzen des großmütterlichen

17 Libretto, 3. Szene, S. 6.

18 Libretto, 6. Szene, S. 13.

19 Márquez erwähnt in seiner Erzählung, dass die Großmutter aus einem Bordell stammt.

20 Die Alte beginnt sogar in Betracht zu ziehen, was geschieht, „wenn ich ausfalle“; vgl. Libretto, 6. Szene, S. 12.

Daseins besteht also in einer allumfassenden Festlegung auf das Materielle. Rückblickend zeigt sich, welche schier unglaubliche Befähigung die Großmutter entwickelt, um alles um sie herum, sei es Gegenstand oder Mensch, in Dinge, Sachen und Objekte umzuwandeln – eine Fähigkeit, die auch vor ihrer eigenen Person nicht Halt macht. Auf diese Weise unterwirft sie die Welt der eigenen Verfügbarkeit, macht sie zählbar, messbar und vor allem besitzbar.

Diese allumfassende Verdinglichung deutet sich bereits in der Bühnenanweisung zur ersten Szene an: „Man sieht [...] den Salon des Hauses mit einer künstlichen Gartenecke mit Papier- und Plastikblumen.“²¹ Hier degeneriert sogar die Natur zur toten Sache. Auch die materielle Beschaffenheit etwa des Kamms – er ist „aus Elfenbein geschnitzt, ... Wie glatt und kühl er sich anfühlt!“²² – erhält eine Bedeutung, und die Gegenstände gewinnen eine dem Menschen gleichrangige Daseinsqualität, welche die Großmutter mit den Worten umschreibt: „Die Dinge leiden sehr, wenn man sie zum Schlafen nicht an ihren Platz stellt.“²³

In diesem Rahmen stilisiert sich die Großmutter selbst zu einem Ding und bekräftigt somit die Gleichrangigkeit von Belebtem und Unbelebtem. Denn die Schönheitsmittel, Parfüms und Kleider treten in einem solchen Maße an die Stelle ihrer lebendigen Leiblichkeit, dass die Großmutter nach ihrer Toilette „herausgeputzt wie eine überlebensgroße Puppe“²⁴ erscheint. Die über ihren gesamten Körper verteilten Tätowierungen²⁵ überziehen sie wie Farbe eine Leinwand und verbergen den menschlichen Leib unter einer Schicht des rein Dekorativen. Nicht zufällig gipfelt der Körperkult der Alten am Ende in dem Wunsch, sich „porträtieren zu lassen“,²⁶ d. h. im Bild und als Bild eine Dauer zu erlangen, die ihr von Natur aus nicht gegeben ist.

Die Transformation ihrer Weiblichkeit in eine optisch-dingliche Selbst-Konstruktion lässt auch die Männer, die ihren Körper einst begehrt haben, zu Objekten des eigenen Selbst verkommen: Von Ehemann und Sohn sind als Surrogat nur die beiden Särge geblieben, welche die Großmutter zu ihrem natürlichen Besitz zählt und von denen sie sich niemals trennt, und der begehrte Geliebte, dem sie eigenhändig den Tod gab, wird zu einem rituellen Traum, bei dem die Alte sich zwar regelmäßig aufsetzt, aber nicht erwacht.²⁷ Die Erinnerung an ihn gerinnt zu einem festen körpereigenen Bewegungsrepertoire, das im übertragenen Sinne als persönlicher Besitz der Alten bezeichnet werden kann.

21 Libretto, 1. Szene, S. 1.

22 Ebd.

23 Libretto, 1. Szene, S. 3.

24 Libretto, 1. Szene, S. 1.

25 Vgl. Szenenanweisung zur 1. Szene im Libretto, S. 1.

26 Libretto, 6. Szene, S. 15.

27 Vgl. die entsprechende Bemerkung Eréndiras zu Ulysses, Libretto, 4. Szene, S. 9.

Angesichts der übermäßigen Fixierung auf den Dingcharakter der Welt hat jedes Teil wie selbstverständlich einen materiellen Wert, der sich in Geld ausdrücken lässt. Der Schaden aus dem Brand des Hauses, den die übermüdete Eréndira nicht verhindert hat, beziffert die Großmutter auf exakt 872.315 Pesos. Das Wissen um diese Summe macht es unnötig, um das Verlorene zu trauern, da sich das Materielle irgendwann ersetzen lässt, während ideelle Werte irrelevant sind. Aus der Materialität der Körper resultiert der naheliegende Schluss, dass auch nur der Körper das materielle Äquivalent herbeischaffen kann. Daher verkauft die Großmutter ihre Enkelin nicht etwa als bewährte Arbeitskraft, sondern als verfügbaren Leib,²⁸ und die Männer sind sehr rasch bereit, die verdinglichende Blickweise der Großmutter zu adaptieren. Um Eréndiras Körper wird gefeilscht wie um eine Ware. Der Krämer taxiert: „Sie hat nur 40 Kilo! [...] Sie ist nicht mehr wert als hundert Pesos.“²⁹ „Ihre Jugend ist das einzig Gute, was sie hat.“³⁰ Rasch verwandelt sich Eréndiras Leiblichkeit in ein Objekt der Schaulust,³¹ in eine sensationelle Jahrmarktsattraktion, für die ein Mann bereit ist, selbst weite Wege auf sich zu nehmen und mit allem zu zahlen, was ihm heilig ist.³² Die Materialisierung der Welt hat zwei Seiten: Einerseits stiftet sie Dauer, da das verdinglichte Objekt der Sterblichkeit und dem natürlichen Verfallsprozess entzogen wird,³³ andererseits aber transformiert sie alles in Leblosigkeit. Die Illusion von Unsterblichkeit, die die Großmutter durch den Fetisch-Dienst am eigenen Körper zu wecken versucht, ist erkauft um den Preis einer Statik, die den Tod in sich trägt.

Die Nähe zwischen Verdinglichung und Tod zeigt sich eindeutig bei Eréndiras erster und einziger Auflehnung gegen die Großmutter. Obwohl das Mädchen zu diesem Zeitpunkt bereits die Liebe mit Ulysses erlebt hat, erfolgt der Versuch, die Alte mit dem Messer zu erstechen, bezeichnenderweise nicht im Namen von menschlichen Gefühlen und Sehnsüchten, sondern bei dem Gedanken an materiellen Besitz und Macht. Die kurzfristige Erweckung aus der Apathie erzeugt also keine Gegenkräfte, sondern verweist auf eine immer vollständigere Angleichung an das Vorbild der Großmutter: Nach dem äußeren Körperbild übernimmt Eréndira nun auch deren innere Wertvorstellung. „Wenn ich ausfalle, wirst du nicht der Gnade der Männer ausgeliefert sein, sondern wirst ein eigenes

28 Die Großmutter ist bereit, Eréndira für den Preis ihrer noch ausstehenden Schulden ganz an Ulysses zu verkaufen; vgl. Libretto, 2. Szene, S. 5.

29 Libretto, 2. Szene, S. 4.

30 Ebd.

31 Auf Schildern wird Werbung gemacht wie für Ware; vgl. die Szenenanweisung zur 3. Szene, Libretto, S. 6.

32 Vgl. die Aufforderung der Großmutter: „Habt ihr kein Geld für die Liebe? [...] so zahlt ihr mit allem, was euch heilig ist.“ Libretto, 3. Szene, S. 6.

33 Das mit geradezu magischer Kontinuität Fortdauernde wird zu einem leitmotivischen Moment der Opernhandlung.

Haus besitzen. [...] Du wirst eine hochherrschaftliche Hausbesitzerin sein. Der Ruf deines Hauses wird von Mund zu Mund fliegen“,³⁴ verspricht die Alte. „Fabelhaft, wann ...?“³⁵ greift Eréndira das Zukunftsbild auf und will durch ihren Messerstich seine Verwirklichung beschleunigen. Wie der Großmutter gilt ihr das Menschenleben nichts; es ist nur Mittel zu dem Zweck, dem eigenen Profit zu dienen – und sei es um den Preis des Todes.

In diesem Sinne instrumentalisiert Eréndira sogar Ulysses, so dass sie seinen Mord am Ende unschwer sich selbst zuschreiben kann: „Ich habe es getan ... Ich habe sie getötet“,³⁶ bekennt sie, unmittelbar bevor sie in die Haut der Toten schlüpft und deren Leben fortsetzt.³⁷ In diesem Augenblick wird endgültig die fatale Kehrseite der Verdinglichung deutlich: Ein lebloses Etwas lässt sich nicht mehr vernichten. Die tote Seele der Großmutter existiert unabhängig von ihrem Körper als Prinzip des Bösen fort und fort.

Kommunikationslosigkeit und Tod

Wie sehr Menschlichkeit auf der Strecke bleibt, sobald Besitz zum Selbstzweck wird, offenbart die Musik der Oper, wenn sie den Prozess der Verdinglichung unterstreicht durch eine umfassende Unfähigkeit zu menschlich-sprachlichem Austausch.³⁸

Zunächst scheint es so, als ob Violeta Dinescu den drei Hauptpersonen drei vollkommen unterschiedliche Singweisen zuordnet: Bei der Großmutter dominiert das Deklamatorische, bei Eréndira Kantabilität, bei Ulysses ein klang sinnliches Streifen durch Obertonverwandtschaften und weite Register. Rasch aber zeigt sich, dass sowohl der Gesang von Eréndira als auch der von Ulysses Elemente aus der Musik der Großmutter aufgreifen und ausbauen – jedoch nicht im Sinne eines kommunikativen Miteinanders, sondern im Sinne von Abhängigkeit, Sprachverlust, Unterwerfung und Manipulation. Musikalisch wie szenisch bildet die Partie der Alten das Gravitationszentrum der Partitur.

Das zeigt sich besonders nachhaltig an Eréndira. Als Geschöpf und Reinkarnation der Großmutter besitzt sie keine wirklich eigene Ausdrucksmöglichkeit. Zu

34 Libretto, 6. Szene, S. 12.

35 Ebd.

36 Libretto, 6. Szene, S. 16. – Interessanterweise ist Eréndira ebenso unfähig, selbst zu töten, wie Elektra in der gleichnamigen Oper von Richard Strauss. Auch dort muss erst ein Mann kommen, der sich zum Werkzeug der Frau macht und die Mordtat ausführt.

37 Gesprächsweise betont Violeta Dinescu, dass das Schicksal Eréndiras letztlich offenbleibe. Im Sinne einer „opera aperta“ (Umberto Eco) solle an die Imaginationsfähigkeit des Publikums appelliert werden.

38 Die nachfolgenden Beispiele beschränken sich auf den Bereich der Vokalpartien. Daher zeigen die Notenausschnitte auch nur den Bereich der Singstimmen und nicht die vollständige Orchesterpartitur.

Beginn der Oper kann sie sich nur im vorsprachlichen Bereich artikulieren, d. h. reine Klang- und Lautketten von sich geben. Trotzdem sind diese fest an die klar artikulierte, inhaltsbezogene Rede der Alten geknüpft. Nicht zufällig lautet die erste Vortragsanweisung für Eréndiras Partie „wie ein Echo“:³⁹ Ihr Singen wiederholt und verstärkt die Wirkung des großmütterlichen Monologs (Abb. 1).

Abbildung 1: Violeta Dinescu, *Eréndira*. Oper in 6 Szenen, Partitur (Ricordi), 1. Szene, S. 11, Takt 45–53 (Auszug: Stimmen von Eréndira und Großmutter) (© by Ricordi, München)

Großmutter und Eréndira im Schlafzimmer. Großmutter wird von Eréndira, wie in einem Ritual, nach dem Bad angekleidet.

Eréndira: wie ein Echo vor sich hin summend: *p dolce ed espressivo* *ped.*

Großmutter: mit einer sanften Stimme: *mf pesante* *p poco ardente*

DIE - SE ES - SENE WUUUU H DER-BAH!

Auch weiterhin betont die Musik die symbiotische Beziehung zwischen beiden Frauen. Eréndira spricht wenig; zumeist bejaht sie mechanisch, was ihr vorge sagt wird. Dabei fällt auf, dass die regelmäßig wiederkehrende Floskel „Sí, abuela“ („Ja, Großmutter“) trotz des original deutschsprachigen Librettos fast durchgehend auf spanisch gesungen wird.⁴⁰ Dadurch klingen die Wörter unbekannt, fremdartig, sie degenerieren zur reinen Lautkette, und die Aussage liegt nicht mehr in ihrem semantischen Sinn, sondern in dem geforderten Ritus des Bestätigens. Verstärkt wird eine solche Denaturierung von Sprache durch die lautschriftlich geforderte Umfärbung der Vokale, welche die Sängerin der Eréndira auch in anderen Zusammenhängen einbringen soll (Abb. 2).

Das Verfahren, Wörter in Vokalketten aufzulösen, erscheint darüber hinaus auch in der Partie der Großmutter – wo es auf den Ursprung von Eréndiras Sprechhabitus verweist. Wenn in den stereotypen Träumen⁴¹ der Alten das Reden sich partiell in Laute auflöst, liegt darin aber auch ein Hinweis auf den rituellen Charakter dieser Träume: Der Sinn hat sich durch die regelmäßige Wieder-

39 Partitur, S. 11.

40 Außer dieser Bestätigungs-Floskel werden nur noch die Flüche der Großmutter wörtlich aus dem kolumbianischen Original ins Opernlibretto übernommen.

41 Eréndira, bei der diese Sprachzerlegung weit extremer ist, scheint sich also permanent im Schlaf zu befinden. Sie bekennt selbst, es sei die Gewohnheit ihres Körpers, im Gehen zu schlafen (vgl. Libretto, 1. Szene, S. 2).

Abbildung 2: Violeta Dinescu, *Eréndira*. Oper in 6 Szenen, Partitur (Ricordi), 1. Szene, S. 24, Takt 108–110 (Auszug: Stimmen von Eréndira und Großmutter) (© by Ricordi, München)

holung bereits so tief eingeschliffen, dass es der Sprache im Prinzip nicht mehr bedarf. Dennoch bleibt der Inhalt des Gesprochenen kohärent. Eréndira dagegen fragmentiert Sprache so lange, bis nur noch entstellte Fetzen von Wörtern und Sätzen übrigbleiben. Anstelle von Inhalten übermittelt sie lediglich Sprachgesten.

Diese Dominanz des Gestischen über das Inhaltliche ermöglicht es Eréndira, melodisch deutlich anders zu singen als die Großmutter. Ihre kantablen und weitgespannten Melismen wirken anfangs wie ein sehnsuchtsvoller Versuch, sich der streng inhaltsbezogenen Deklamation der Alten zu entziehen. Aber die Bindung bleibt trotzdem unauflöslich: Der Text zu Eréndiras Melismen besteht aus Einzelwörtern der Großmutter, welche aus dem Zusammenhang gelöst und wiederholt werden. So bildet Eréndiras Singen auch hier eine sinnentleerte Klangaktion und geht wie ein Schatten mit der Rede der Großmutter mit, während diese als ein monolithisches Monologisieren die Szene dominiert. Die Transformation von Sprache in lautliche Segmente markiert den totalen Sinnverlust des Wortmaterials. Kommunikation als verbales Miteinander und Gegeneinander kann auf einer solchen Basis nicht stattfinden (Abb. 3).

Abbildung 3: Violeta Dinescu, *Eréndira*. Oper in 6 Szenen, Partitur (Ricordi), 1. Szene, S. 38, Takt 145–146 (Auszug: Stimmen von Eréndira und Großmutter) (© by Ricordi, München)

Auch mit Ulysses vermag Eréndira keinen echten sprachlichen Kontakt aufzunehmen. Als er ihr zu Beginn der vierten Szene seinen Namen nennt, wiederholt sie ihm gegenüber stereotyp dasselbe, was sie zuvor der Großmutter geklagt hatte: „Ich habe kleingehacktes Glas in den Knochen.“⁴² Erst später scheint sie ihr Gegenüber plötzlich zu bemerken und fragt nun selbst: „Wie heißt du?“⁴³ Nicht einmal in den Liebesbegegnungen der vierten und sechsten Szene⁴⁴ entwickelt sich eine wechselseitige Kommunikation. An die Stelle eines dialogischen Austauschs tritt das gleichzeitige Besingen identischer Empfindungen. Die gefühlte Harmonie – welche sich in ausgesprochen schönen, auf dem Obertonprinzip basierenden weiträumigen Zusammenklängen äußert – beruht auf Intuition.

Auch der Text selbst ist signifikant: „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“,⁴⁵ singen die beiden jungen Menschen in der vierten Szene. Hier zeigt sich, wie sehr das Liebesgefühl ein Transformationsprozess hin zum Kosmischen (Welt, Mond, Sterne, Himmel), vor allem aber zum Dinglichen (Körper, Leib, Wellen...) ist.

Außerdem bleibt es trotz aller erspürten Einigkeit bei einem reinen Ich-Gefühl; das „Wir“ kommt nur durch das (zufällige?) Zusammentreffen von zwei gleichgestimmten „Ich“-Aussagen zustande. Ebenso zufällig wirken in der Musik jene Momente, in denen die beiden grundsätzlich eigenständigen Singstimmen punktuell rhythmisch koordiniert werden. Das verbindende Kompositionsmoment liegt tatsächlich ausschließlich in der harmonischen Sphäre, wobei sich Eréndira ganz dem spektralen⁴⁶ Singen des Geliebten anpasst. Wie bei der Großmutter artikuliert sie also auch hier wieder eine vorgefertigte Geste anstelle eines konkret verbalisierbaren Inhalts; es bleibt bei einer reinen Imitation ohne Sinn. Offenbar besteht die einzige Ausdrucksmöglichkeit, derer Eréndira mächtig ist, in einer Anpassung an ihr jeweiliges Gegenüber, aber diese Anpassung bleibt sehr lange ohne Folgen für das eigene Handeln.

42 Libretto, 4. Szene, S. 8.

43 Ebd.

44 Partitur, S. 243–258 und S. 384–388.

45 Libretto, 4. Szene, S. 9. – Der Text von Ulysses ist gegenüber dem von Eréndira aus musikalischen Gründen leicht verkürzt.

46 Die Melodiebildung bei Ulysses orientiert sich an Oberton-Verwandtschaften, so dass ein farbig aufgefächertes Schöngesang entsteht, 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.

Erst als sie sich im 6. Bild die Glücksvorstellung der Großmutter von Reichtum und Macht zu eigen macht, verändert sich Eréndiras 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, bis sie schließlich die originale Singweise der Alten adaptiert (Abb. 4).

Die Musik bestätigt, wie Eréndira immer nachhaltiger in die Haut der Großmutter schlüpft, so dass sie, nachdem sie Ulysses zum Mord angestiftet hat, in der Tat ganz die Stimme der Alten annimmt (Abb. 5).

Fazit

Sobald im Gesang Eréndiras das Echo der Großmutter gehört wird, lässt sich die Titelheldin der Oper nicht länger als bemitleidenswertes Opfer deuten. Der von ihr initiierte Mord an der Alten erweist sich nicht als Reaktion auf äußere Repressionen, sondern ist bereits in der Figur der Großmutter zwingend angelegt: Die Alte muss gewaltsam sterben, um in Eréndira aufzuerstehen und in ihrer Haut ihr gewaltsames Leben fortzusetzen. Denn sie verkörpert das, was Friedrich Schiller im *Wallenstein* mit den Worten zum Ausdruck bringt: „Das eben ist der Fluch der bösen That, dass sie, forzeugend, immer Böses muss gebären.“⁴⁷ Die Oper endet mit einer demonstrativen Ausweglosigkeit aus der teuflischen Aporie, welche das Bühnenwerk zu einem Lehrstück macht.

Aufgezeigt wird dies an der Verengung auf Teilaspekte: Innerhalb der Opernhandlung geht es um die Fixierung der Frau auf ihren Körper, um die Abwertung des Menschen zur geldwerten Ware und um das Scheitern jedes sprachlichen Austauschs. Die rigide Einschränkung der im Menschen reich angelegten Möglichkeiten hat jenen Punkt erreicht, an dem ein soziales, menschliches, ethisches und kulturelles Miteinander nicht mehr möglich ist. Das Ende der Oper zeigt: Gier zeugt Gier, Gewalt zeugt Gewalt, Unmenschlichkeit zeugt Unmenschlichkeit, und das Monstrum, das einzig um sich selbst kreist, bringt Tod und Verderben über alles, was in seiner Nähe ist – auch über sich selbst. In demselben Augenblick, an dem Gier an die Stelle von Geist tritt, ist der Mensch ausgelöscht, und das Böse herrscht, dem nichts mehr entgegensetzen ist.

Entscheidendes Kriterium ist der Gebrauch der Sprache. Denn an der Sprache zeigt sich, in welchem Grad das menschliche Zusammenleben von ideellen, kulturellen, moralischen und ethischen Grundsätzen geprägt wird. Zur Sprache gehört auch Einsicht – nicht aber blinde Anpassung.

Dagegen zeigt Violeta Dinescus Oper *Eréndira* das abschreckende Bild eines Zusammenlebens ohne Sprache, ohne Einsicht, ohne den berechtigten Austausch

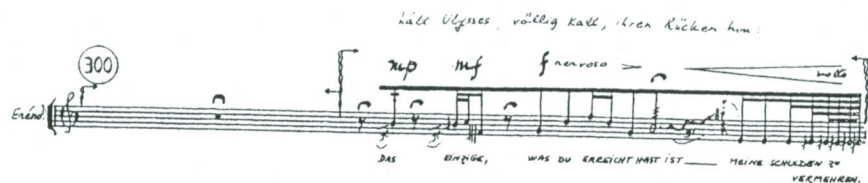
Abbildung 4: Violeta Dinescu, *Eréndira*. Oper in 6 Szenen, Partitur (Ricordi), 6. Szene, S. 360–363, Takt 73–85 (Auszug: Stimmen von Eréndira und Großmutter) (© by Ricordi, München)

The musical score consists of three systems, each with a vocal line for Eréndira (Erénd) and a vocal line for the Grandmother (Gr. m.).

- System 1 (Takt 73-85):** Eréndira's line starts with a dynamic marking of *mf* and a performance instruction *piu. vibrando*. The Grandmother's line has a dynamic marking of *ff*. The lyrics are: "FA - BEL - HART, WANN DER RUF DEI - NES HAUSES WIRD VOM MUND ZU MUND PLEGEN, VON DER KETTE DER ANTIKEN BIS ZU HOLLANDS REICHEN."
- System 2 (Takt 86-92):** Eréndira's line has a dynamic marking of *mf ben marc.* and a performance instruction *1 ff!*. The Grandmother's line has a dynamic marking of *f*. The lyrics are: "EINE DORFLEBENDE STADT AM MEER... ICH EINE HOCHHERSCHAFTLICHE HAUSBESTIMMUNG MIT HERKUNFT UND SCHÜTZLINGEN UND EHREN UND ANSEHEN... ES BEFÄHLT MICH...".
- System 3 (Takt 93-99):** Eréndira's line has a dynamic marking of *ff con impetu* and a performance instruction *mit einem unbeweglichen Lächeln:*. The Grandmother's line has a dynamic marking of *f*. The lyrics are: "VORNEHM: f MASSGEBIG VON ALLEN HÄNDEN, VON DER WELT VON ALLEN SCHIFFSKAPITÄNEN... POSTKARTEN...".

47 Friedrich Schiller, *Wallenstein. Ein dramatisches Gedicht. Erster Teil: Die Piccolomini* (5. Aufzug, 1. Auftritt, Octavio Piccolomini zu seinem Sohn Max), in: Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke in zehn Bänden*, Bd. 3, Leipzig: Grimme & Trömel 1887, S. 191–426, hier S. 300.

Abbildung 5: Violeta Dinescu, *Eréndira*. Oper in 6 Szenen, Partitur (Ricordi), 6. Szene, S. 429, Takt 301 (Auszug: Stimme von Eréndira)
 (© by Ricordi, München)



von Interessen: Auf der Bühne herrscht ein Dasein ohne Geist und ohne Gegenkräfte. In einer solchen Geist – und Sprachlosigkeit gilt rücksichtslos das Recht des Stärksten. Aber Leben ist dann nicht mehr möglich, für keine Seite. Auch Eréndira wird umkommen.⁴⁸ Zuvor aber wird sie noch ihre Nachfolgerin heranziehen. Böses, dem nichts entgegengesetzt wird, zeugt sich fort.⁴⁹ In dieser Erkenntnis treffen sich Bühne und Leben.

48 Vgl. Anmerkung 37.

49 Das erklärt auch den Titel der Oper: Nicht die Großmutter als die Hauptperson des Bühnengeschehens, sondern ihre Nachfolgerin und damit der Grundsatz, dass das Böse „fortzeugend, immer Böses muss gebären“ (wie Anmerkung 47), dominiert die Handlung wie ein Damoklesschwert.

Mascha Pörzgen

Eréndira. Eine Arbeitsnotiz. – Von der Wüste ans Meer...

Wenn die Wüste sinnbildlich steht für eine Situation der Ausweglosigkeit, der Trostlosigkeit, und das Meer, das Wasser als Lebensspender gilt, so beschreibt dieser Satz sehr genau den Weg der „einfältigen“ Eréndira, die dem grausamen Diktat ihrer Großmutter schließlich Kraft ihrer Träume entfliehen kann.

Die Novelle von Gabriel García Márquez ist ein Meisterwerk der Literatur: überbordende Farben und Bilder, Gerüche, Emotionen – grotesk, traurig und hoffnungsvoll.

Violeta Dinescu nahm diese Erzählung zum Anlass für eine musikalische Assoziation und verwandelte sie gemeinsam mit der Librettistin Monika Rothmaier in einen Opernstoff.

Eine Novelle auf die Opernbühne zu übertragen bedeutet zunächst, sie in ihre Einzelteile zu zerlegen, zu zerbrechen, zu zerpuzzeln, neu einzurichten.

Im weiteren Verlauf kommt die assoziative Kraft und die Phantasie der beteiligten Künstler ins Spiel – die von der Komponistin assoziierte Musik gibt nun eine neue Grundstruktur vor, wird Quelle der Inspiration.

Jeder Künstler muss etwas erzählen. Etwas, das über das bereits vorhandene hinausgeht. In unserem Fall war es dies, dass der Mensch die Kraft hat, sich zu befreien, und sei es mittels eines Traumes. Konzipieren, Proben heißt: Fragen.

„Eréndiras Welt ist unwirtlich, grausam, unfreundlich, stachelig, eckig – es gibt nichts Rundes darin“ – so die Bühnenbildnerin Cordelia Matthes. Und obwohl es um eine Bewegung, eine Reise geht, scheint sich alles im Kreis zu drehen, um die Großmutter zu kreisen, den grausamen Mittelpunkt von Eréndiras Welt. Die Ausweglosigkeit der Figuren, ihre Abhängigkeit voneinander, die sich in völlig sinnlosen Ritualen spiegelt, erinnert an Charaktere Samuel Becketts.

Auch die Musik hat etwas Kreisendes, verbleibt merkwürdig in sich: Klangräume, die nur selten aufbrechen, um eine Erinnerung zuzulassen oder um kurzzeitig in Bewegung zu geraten, als die Welt aus dem Lot fällt.

Das verheerende Feuer, das Eréndiras Unglück besiegelt – wie sehr verändert es tatsächlich ihre Situation? Gerät Eréndiras Welt nicht einfach nur in eine Schiefelage, bleibt sich aber in Wahrheit gleich? Ist sie nicht schon zuvor eine Ausgebeutete? Wer ist dieser Ulysses, woher kommt er und was bedeutet all dies für uns? Ulysses aus der heilen Welt wird zum Instrument, und kommt dabei um.

Wir versuchen nun, uns ganz auf die Perspektive des Opfers einzulassen (aber wer ist hier das Opfer?), begreifen Ulysses, den Mann aus dem Orangenhain, als Traumfigur, als Mittel zum Zweck, als hilfreichen Geist, den Eréndira sich erschafft, um Kraft ihrer Träume zu entkommen.