

„Who are you?“
Gender-Aspekte in Opern des 20. und 21. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Pei-Fang Frederika Tsai
aus
Taipeh (Taiwan)

Bonn 2011

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Sabine Sielke

(Vorsitzende)

Prof. Dr. Erik Fischer

(Betreuer und Gutachter)

Prof. Dr. Bettina Schlüter

(Gutachterin)

PD. Dr. Martina Grempler

(weiteres prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 22.04.2010

Inhaltsverzeichnis

1. DIE OPER ALS GEGENSTAND DER GENDER STUDIES.....	1
2. FRAUENDARSTELLUNG OHNE LEIBLICHE FRAUEN IN DER OPER DES 20. JAHRHUNDERTS. ZWEI BEISPIELE.....	8
2.1 HISTORISCHER HINTERGRUND.....	9
2.2 DIE VERÄNDERUNG DER STIMMÄSTHETIK IM SPÄTEN 20. JAHRHUNDERT.....	11
2.2.1 Die Wiederentdeckung des Countertenors	12
2.2.2 Das Spiel mit den Geschlechtern und der Geschlechtsidentität in der Popmusikszene.....	22
2.2.3 Die okzidentale Rezeption der asiatischen Theaterkunst	27
2.3 CURLEW RIVER VON BENJAMIN BRITTEN.....	30
2.3.1 Das Nō-Stück <i>Sumidagawa</i>	30
2.3.2 Die Kirchenparabel <i>Curlew River</i>	33
2.3.3 Die Darstellung der ‚Irren‘ durch einen Tenor: Untersuchung der Hintergründe	36
2.3.4 Die Darstellung der ‚Irren‘ durch einen Tenor: Untersuchung der Musik	42
2.3.5 Konflikte zwischen der Rolle des Tenors und dessen Stimme?.....	47
2.4 TRI SESTRI VON PETER EÖTVÖS	51
2.4.1 Čechovs Theaterstück <i>Tri Sestri</i>	52
2.4.2 Das Frauenbild in <i>Tri Sestri</i>	54
2.4.3 Die Entstehung der Oper <i>Tri Sestri</i>	56
2.4.4 Der Einfluss des Kabuki-Theaters auf Eötvös‘ Bearbeitung.....	61
2.4.5 Der Einsatz der männlichen Sänger als ‚Abstraktionsmittel‘ für die Frauendarstellung.....	66
2.4.6 Mehrdimensionale Geschlechter: männliche Darsteller und ihre weiblichen Rollen.....	79
2.5 FRAUENDARSTELLUNG DURCH MÄNNLICHE SÄNGER: STIMMLICHES EXPERIMENT UND KRITIK AN DEN GESCHLECHTERSTEREOTYPEN.....	84
3. HOMOSEXUALITÄT IN DER OPER DES 20. UND 21. JAHRHUNDERTS: EINE EXEMPLARISCHE DARLEGUNG.....	90
3.1 DIE HOHE STIMME DES COUNTERTENORS ALS BRÜCKE ZWISCHEN DEN ASPEKTEN ‚DIE FRAUENDARSTELLUNG DURCH MÄNNLICHE SÄNGER‘ UND ‚DIE DARSTELLUNG DER HOMOSEXUALITÄT‘ AM BEISPIEL VON PETER EÖTVÖS‘ BESCHÄFTIGUNG MIT DEM COUNTERTENOR IN SEINEN OPERN.....	91
3.2 DARSTELLUNG DER HOMOSEXUELLEN IN DER OPER DES 20. JAHRHUNDERTS: GRÄFIN GESCHWITZ IN LULU (1937); MEL UND DOV IN THE KNOT GARDEN (1970)	98
3.2.1 „Du bist kein Menschenkind wie die anderen“: Die Liebende, Gräfin Geschwitz, Martha in <i>Lulu</i>	98
3.2.2 Eine gescheiterte Beziehung: Mel und Dov in <i>The Knot Garden</i>	103
3.3 DIE BEDROHUNG DURCH AIDS UND DER UMGANG DER GESELLSCHAFT MIT DER PANDEMIE.....	111
3.3.1 Kurze Geschichte der Krankheit Aids.....	112
3.3.2 Die Darstellung der Homosexualität bezüglich Aids im Theater und Musiktheater	116

3.4	DAS THEATERSTÜCK <i>ANGELS IN AMERICA</i> VON TONY KUSHNER	120
3.5	DIE OPER <i>ANGELS IN AMERICA</i> VON PETER EÖTVÖS.....	134
3.5.1	Reduktion und parallele Szenensetzung: Bearbeitung des Librettos.....	135
3.5.2	Vertonung.....	141
3.5.3	Homosexuelle Figuren in <i>Angels in America</i>	156
3.5.4	Zur Darstellung der Homosexualität in der Musik	174
	VORLÄUFIGE BILANZ UND AUSBLICK.....	178
	BIBLIOGRAPHIE.....	181

1. Die Oper als Gegenstand der Gender Studies

Die Oper ist weit mehr als eine musikalische Gattung, sie ist zugleich auch eine gesellschaftliche Institution und ein soziales Ereignis. Seit ihren Anfängen ist die Oper fest in der Gesellschaft verankert. Oskar Bie hat diese gegenseitige Abhängigkeit zwischen Oper und Gesellschaft folgendermaßen verdeutlicht: „Die Gesellschaft steht nicht außerhalb der Oper, sie ist in ihr Wesen verflochten.“¹ Maria Callas ging noch einen Schritt weiter, sie betrachtete die Oper als ein *Schlachtfeld* der zwischenmenschlichen Beziehungen.² Die Gattung wäre demnach als Schauplatz gesellschaftlicher Konflikte zu verstehen. Ein ganz wesentlicher Grund, weshalb die Oper auf gesellschaftliche Zustände reagieren kann, liegt darin, dass sie neben der Musik über weitere Ausdrucksebenen – wie Text oder Inszenierung – verfügt und diese je nach Zusammenhang variabel einsetzen und aufeinander beziehen kann. Der ungarische Komponist Peter Eötvös fasst diesen Aspekt mit folgenden Worten zusammen: „Die Oper ist in künstlerischer, politischer und wirtschaftlicher Sicht ein sehr empfindlicher Ort.“³ Aufgrund dieser besonderen ‚Sensibilität‘ ist die Oper in der Lage, auch für die Diskurse um Geschlecht (sex), Geschlechtsidentität (gender)⁴ und Sexualität ein Forum zu bieten.

In der Opernforschung werden solche künstlerischen Auseinandersetzungen wissenschaftlich betrachtet. Folgende Fragen waren bereits häufig Gegenstand des wissenschaftlicher Arbeiten: Wie Frauen, vor allem Sängerinnen und Komponistinnen, im Bereich der Oper tätig waren und sind; wie weibliche Rollen in den Opern konstruiert, dargestellt und rezipiert werden; wie Kastraten lebten und arbeiteten und welche Rollen sie auf der Bühne übernahmen. Nach Lawrence Kramer wurden in der Opernforschung zum Ende der 1990er Jahre vor allem die folgenden drei Themen behandelt: erstens die Stimme, zweitens das Phänomen der Subjektivität, welches sowohl als kulturelle Konstruktion betrachtet als auch hinsichtlich seiner Aufladung mit quasi-transzendentaler Präsenz beschrieben wird, und drittens die komplexen Verwicklungen von Sexualität, Identität, Geschlecht und Begehren.⁵ Dieser Trend setzte

¹ Oskar Bie, *Die Oper*, 8-10. Aufl., Berlin: S. Fischer, 1923, S. 62.

² Maria Callas, *Maria Callas. 1923-1977*. „Die Musik ist die erhabenste Art, Dinge zu sagen“, aus dem Englischen übersetzt von Monica Steegmann, in: Eva Rieger und Monika Steegmann (Hrsg.), *Göttliche Stimmen. Lebensberichte berühmter Sängerinnen. Von Elisabeth Mara bis Maria Callas*, Frankfurt a. M.: Insel, 2002, S. 306.

³ Pierre Moulinier, „Die Oper ist nicht tot“, Peter Eötvös im Gespräch mit Pierre Moulinier, übers. von Claudia Jost, in: *Drei Schwestern*, CD-Beiheft, DG 459694-2, 1999, S. 39.

⁴ Die Übersetzung „Geschlechtsidentität“ wird nicht nur in der deutschen Übersetzung von Judith Butlers Buch *Gender Trouble* (1990, dt. *Das Unbehagen der Geschlechter*) von der Übersetzerin Katharina Menke verwendet, sondern auch in der deutschsprachigen Genderforschung benutzt. Daneben existieren noch andere Übersetzungen, aber ich bleibe hier bewusst bei dieser.

⁵ Vgl. Lawrence Kramer, *Opera and Modern Culture. Wagner and Strauss*, Berkeley: University of California Press, 2004, S. 1. Der Ausdruck „transzendental“ (überschreitend) stammt aus der Philosophie und wird oft mit Bezug auf Kant verwendet. Er bezeichnet bei ihm den Charakter der Fragestellung, die die Methode der Kriti-

sich in der weiteren Entwicklung fort. Die vorliegende Untersuchung geht der zentralen Frage nach, inwiefern die Veränderung des Gender-Verständnisses in der Gesellschaft einen Einfluss auf die Darstellung der Geschlechter in der Oper des 20. und 21. Jahrhunderts ausgeübt hat. Es soll erörtert werden, *wie* die Geschlechterordnung in verschiedenen Opern dargestellt und gegebenenfalls hinterfragt wird.

Der zentrale Gegenstand dafür ist die männliche Stimme, insbesondere die hohe. Zwei Gender-Aspekte, und zwar die Verkörperung von Frauenfiguren durch männliche Sänger und die Darstellung der Homosexualität, werden hinsichtlich dieser zentralen Fragestellung und anhand verschiedener Beispiele näher betrachtet. Diese Auswahl habe ich aus folgenden Gründen getroffen: Im 20. Jahrhundert wurde eine hohe Stimme zumeist mit Weiblichkeit in Verbindung gebracht – und wird es in weiten Teilen wohl bis heute, wobei diese Zuschreibung erst um 1800 verstärkt auftritt und somit selbst ein historisch noch junges Konzept ist. Auf eben diese Assoziation geht andererseits auch die diskursive Verknüpfung von hoher Stimme und Homosexualität zurück, wobei auch diese Zuschreibung natürlich eine willkürliche ist. Sowohl männliche Sänger, die mit ihrer ungewohnten, hohen Stimme auf der Bühne Frauen darstellen, als auch die Homosexualität im Allgemeinen fallen aus dem sozialen Rahmen, werden auf verschiedenen Ebenen distanziert behandelt und betrachtet, wenn nicht diskriminiert, denn in beiden Fällen werden konventionelle Geschlechterzuordnung infrage gestellt. Die gesellschaftlichen Veränderungen des 20. und 21. Jahrhunderts schließlich hinterlassen ihre Spuren im dem gewandelten Status, welcher der hohen Männerstimme und der Homosexualität durch die Gesellschaft zugewiesen wird; bei Betrachtung beider Phänomene zu verschiedenen Zeitpunkten wird ihr allmähliches ‚Ankommen‘ im kollektiven Bewusstsein deutlich. Die Konzentration auf die männliche Stimme knüpft an die Tatsache an, dass die Ausdifferenzierung der Männerbilder zwar aufgrund des Aufkommens der Gender Studies und später der Männerforschung voranschreitet, sie aber eindeutig noch größerer Beachtung bedarf.

Ansätze aus den Gender Studies bilden die Basis für meine Studie. Für den Begriff ‚Gender‘ wurde bisher keine adäquate deutsche Übersetzung gefunden. Mit ihm ist die Auffassung verbunden, dass die Geschlechtsidentität nicht angeboren ist, sondern eine diskursive Zuschreibung.⁶ Im Laufe der Arbeit wird dieser Ausdruck, möglichst sinngemäß dem jeweiligen

sehen Philosophie leitet. „[...] in der Transzendentalphilosophie wird nach Bedingungen gefragt, unter denen sich die objektive Gültigkeit von Begriffen und Sätzen a priori als möglich begreifen lässt.“ (Wolfgang Röd, *Die Philosophie der Neuzeit 3. Teil 1: Kritische Philosophie von Kant bis Schopenhauer*, München: C. H. Beck, 2006, S. 33) Kramer beschreibt das Phänomen der Subjektivität mit den beiden Begriffen „kulturelle Konstruktion“ und „quasi-transzendente Präsenz“. Doch gerade weil es als kulturelle Konstruktion betrachtet wird, ist es unmöglich transzendental, wie das relativierende „quasi“ anzeigt. Trotzdem ist das Streben nach dem Transzendentalen nicht gänzlich verzichtbar. Diese Paradoxie bleibt scheinbar bisher ungelöst.

⁶ Waltraud Wende, *Gender/Geschlecht*, in: Renate Kroll (Hrsg.), *Metzler Lexikon. Gender Studies. Geschlechterforschung*, Stuttgart: Metzler, 2002, S. 141.

Kontext entsprechend, mittels deutscher Begriffe wiedergegeben. Dennoch wird es sich an manchen Stellen als sinnvoller erweisen, den englischen Terminus ‚Gender‘ zu übernehmen.

Zwar haben sich die Gender Studies bisher nicht ausschließlich mit weiblichen Rollenklischees auseinandergesetzt, trotzdem wird die Interaktion der Kategorie Geschlecht mit anderen Faktoren wie der sozialen Herkunft, dem ethnischen Hintergrund oder den verschiedenen Lebensstilen stark vernachlässigt. Diese Studie soll über die geschlechtliche Dichotomie männlich/weiblich hinausgehen. Arbeiten, die sich in jüngerer Zeit so positioniert haben, waren für meine Untersuchung besonders anregend, so wie beispielsweise die Männerforschung und die Queer Studies. Es scheint wichtig, daran zu erinnern, dass Geschlechterstereotypen nicht nur Frauen einengen, sondern auch Männer.⁷ Aufgrund dessen hat sich in der Soziologie seit den 1980er Jahren die Männerforschung herausgebildet. Diese kritische Auseinandersetzung mit Männerrollen und Männlichkeit lehnt den Androzentrismus ab und hinterfragt bestehende Rollenbilder. Die Soziologin Raewyn Connell vertritt sogar die Ansicht, dass verschiedene Konzepte von Männlichkeit schon seit der frühen Moderne nebeneinander existiert haben. Mittels ihres Modells der „hegemonialen Männlichkeit“ erklärt sie die Ungleichheitsstruktur des Geschlechts, insbesondere des männlichen, durch soziale Konstruktionen.⁸ Durch das Aufkommen der Queer Studies in den 1990er Jahren wurde der Untersuchungsgegenstand noch stärker ausgeweitet, die Geschlechterdichotomie wurde zunehmend dekonstruiert. ‚Queer‘ ist nicht an eine feste Identität gebunden, obwohl es in der Umgangssprache als Synonym für lesbisch oder schwul angesehen wird. *Queer* ist kein geschlossenes Modell und erfährt immer wieder neue Kontextualisierungen, weshalb es nicht sinnvoll erscheint, eine abschließende Definition für diesen Begriff zu finden. Eve Kosofsky Sedgwick hat trotzdem versucht, *queer* zu definieren, und zwar als „the open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excess of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or can’t be made) to signify monolithically“.⁹ Das wesentliche Merkmal des Begriffes *Queer* ist seine Offenheit. Darüber hinaus dient er als eine Art Sammelbezeichnung für so genannte sexuelle Randgruppen, die nicht der vermeintlich ‚natürlichen‘ Ordnung entsprechen. Damit steht es auch für neuere theoretische Konzepte zur Verfügung, die sich mit diesen Gruppen befassen. Die Verbreitung der Konzepte von *Queer* in den 1990er Jahren weist auf die verschiedenen Identitätsmöglichkeiten hin, wel-

⁷ Als ein starkes Gegenbeispiel vgl.: Sibylle Duda, Vorwort, in: Dies./ Luise F. Pusch (Hrsg.), *WahnsinnsFrauen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992, S. 7-11. – Die Autorin möchte Frauen verteidigen, tappt jedoch zugleich wieder in eine Falle, indem sie *die Männer* als ein undifferenziertes Kollektiv betrachtet; sie begeht somit den gleichen Fehler wie jene Autoren, welche *die Frauen* als ein Kollektiv ansehen.

⁸ Vgl. Raewyn Connell (ehemals Robert Connell), *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, übers. von Christian Stahl, 3. Aufl., Wiesbaden: VS, 2006 (Geschlecht und Gesellschaft, Bd. VIII).

⁹ Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencies*, Durham/North Carolina: Duke University Press, 1993, S. 8.

che die herkömmliche Geschlechter-Binarität in Frage stellen. Ein Zeichen hierfür ist die alltägliche Präsenz verschiedener Arten von Gender, wie etwa Transgender oder Intergender. Auch die Travestie ist eine dieser vielen Ausdrucksformen.

Die Travestie ist nach Judith Butlers Meinung eine intensive Auseinandersetzung mit der Thematik der Geschlechtsidentität, weil sie sich „sowohl über das Ausdrucksmodell der Geschlechtsidentität als auch über die Vorstellung von einer wahren geschlechtlich bestimmten Identität (*gender identity*) lustig macht.“¹⁰ Die Travestie konstruiert eine profane Form, in der Geschlechtsidentitäten appropriiert, theatralisiert und neu angelegt werden.¹¹ Sie wird nach und nach gesellschaftlich akzeptiert, auch wenn sie von ihrem Sonderstatus noch nicht befreit wurde.

Auch die Opern des 20. und 21. Jahrhunderts spielen mit Geschlechtsidentitäten. Es gilt, die Vielfalt der diesbezüglichen Möglichkeiten in der Oper aufzuzeigen: Phänomene wie zum Beispiel der Falsettist, der Kastrat und der Countertenor können mittels des Konzeptes ‚Travestie in der Oper‘ diskutiert werden. Besonders interessant erscheint mir in diesem Zusammenhang die Darstellung von Frauenrollen durch männliche Sänger. Eine zentrale Rolle nimmt dabei wiederum die hohe Stimme ein.

Die Stimme ist nicht körperlos, sondern wird als ein Geschlechtsmerkmal wahrgenommen. Der Kommunikationswissenschaftler John Durham Peters geht sogar einen Schritt weiter, indem er die Stimme, insbesondere die Singstimme, als „an erotics of presence“ bezeichnet.¹² Die erotische Wirkung der Stimme beruht auf der körperlichen Spannung bei ihrer Erzeugung. Der hohen Stimme scheint etwas besonders Anziehendes eigen zu sein, weshalb der Psychoanalytiker Michel Poizat von der „Fetischisierung hoher Stimmen“ spricht.¹³ In ihrem historischen Rückblick auf die Sängerinnen am Hof der Fürsten von Ferrara Ende des 16. Jahrhunderts untermauert Susan McClary die These von Poizat, indem sie aufzeigt, dass die hohe Stimme und der weibliche Körper diskursiv mehr als bisher vermutet miteinander verbunden worden sind.¹⁴ Bei der hohen Männerstimme kommt noch ein weiterer Aspekt hinzu: Diese Stimme könne als männliche Version der „sapphonic voice“, wie sie von Elizabeth Wood beschrieben wird, gehört werden, als gleichsam transsexuelle Stimme, die dichotomi-

¹⁰ Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, übers. von Katharina Menke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 201 (Eng. Original 1990).

¹¹ Vgl. Judith Butler, Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität, in: Andreas Kraß (Hrsg.), *Queer Denken. Queer Studies*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003, S. 156 (Eng. Original 1991).

¹² John Durham Peters, *The Voice and Modern Media*, in: Doris Kolesch/Jenny Schrödel (Hrsg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin: Theater der Zeit, 2004, S. 100 (Recherchen 21).

¹³ Michel Poizat, *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*, übers. von Arthur Denner, Ithaca: Cornell University Press, 1992 (Fran. Original 1986).

¹⁴ Susan McClary, Fetisch Stimme: Professionelle Sänger im Italien der Frühen Neuzeit, in: Friedrich Kittler/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hrsg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin: Akademie, 2002, S. 199-214.

sche Zuordnungen von Geschlecht und Sexualität durchkreuzt, so Doris Kolesch.¹⁵ Die hohe Männerstimme im 20. und 21. Jahrhundert wirkt bei der Dekonstruktion der Geschlechterrollen mit, indem sie sich dem Prinzip der Dichotomie verweigert. Das Falsett und die Kopfstimme, die bei der Frauendarstellung oft zum Einsatz kommen, wurden und werden teilweise noch bis heute in der Forschung als ‚unnatürlich‘ bezeichnet. Dieser Eindruck kann auch bei den gegenwärtigen Zuhörern immer noch entstehen, Gründe dafür sind die erotische Konnotation der Stimme, welche von Poizat herausgearbeitet wird, und die enge Verbindung zwischen hoher Stimme und weiblichem Körper, die erst im 19. Jahrhundert normativ befestigt wurde. Darüber hinaus entwickelte sich die Auffassung, eine hohe männliche Stimme sei ein transsexuelles Charakteristikum. Darstellung und Wahrnehmung solcher Phänomene haben sich im Laufe des 20. und 21. Jahrhunderts allerdings drastisch verändert.

Wayne Koestenbaum vertritt die Ansicht, dass Stimme und Homosexualität viele Parallelen aufweisen: „both are produced in order to bring pleasure, though the means of their production dampens the joy“.¹⁶ Er verweist auf die starke Relation zwischen Falsett und Homosexualität auf semantischer Ebene¹⁷, obwohl kein kausaler Zusammenhang existiert.

In der Opernliteratur des 20. und 21. Jahrhunderts existieren Darstellungen der Homosexualität, jedoch ist der entsprechende musikwissenschaftliche Diskurs darüber nur schwach ausgeprägt. Bisher konzentrierte sich die Diskussion allenfalls darauf, wie die eventuelle homosexuelle Identität eines Komponisten dessen eigene Opernwerke beeinflusst – nicht nur in der Wahl eines Sujets, sondern auch in der Gestaltung der Musik.¹⁸ Ferner gibt es Diskussionen über die Rezeptionsweisen einer homosexuellen Hörerschaft solcher Opern: Sie hören in diesem Fall offenbar anders und auf spezifische Weise.¹⁹

Genauso wie das Falsett und die Kopfstimme wurde Homosexualität seit der ersten Anwendung dieses Begriffs im 19. Jahrhundert als ‚unnatürlich‘ betrachtet, da sie sich von der gesellschaftlichen Norm, der Heterosexualität, unterscheidet. Nach der Beobachtung des Soziologen Lothar Böhnisch wird Homosexualität vor allem in der sozialen Mitte toleriert, ge-

¹⁵ Doris Kolesch, Die Faszination der hohen Männerstimme. Ergänzende Überlegungen zu den Sängerkastraten des 17. und 18. Jahrhunderts, mit einem kurzen Ausblick auf heute, in: Nicola Gess/Tina Hartmann/Robert Sollich (Hrsg.), *Barocktheater heute. Wiederentdeckungen zwischen Wissenschaft und Bühne*, Bielefeld: transcript, S. 86 (Literalität und Liminalität, Bd. VII).

¹⁶ Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat: (Homo)sexuality and the Art of Singing*, in: Diana Fuss (Hrsg.), *Inside/out. Lesbian Theories, Gay Theories*, New York: Routledge, 1991, S. 228.

¹⁷ „Though falsetto has the clearest links to homosexuality, a quintessentially perverse routing of libido, it is truer to say that all varieties of operatic voice are perverse“. Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat: (Homo)sexuality and the Art of Singing*, in: Diana Fuss (Hrsg.), *Inside/out. Lesbian Theories, Gay Theories*, New York: Routledge, 1991, S. 223.

¹⁸ Wie in Philip Bretts Schrift zu Benjamin Britten.

¹⁹ Für eine Auseinandersetzung mit derartigen Hörerfahrungen vgl. beispielhaft: Wayne Koestenbaum, *Königin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren*, übers. von Joachim Kalka, Stuttgart: Klett-Cotta, 1996.

samtgesellschaftlich jedoch nicht akzeptiert.²⁰ In der gegenwärtigen Zeit halten nicht wenige Menschen an dieser Auffassung fest. Das Moment der ‚Abweichung‘ von der Norm und die Wahrnehmung als ‚unnatürlich‘ verbinden hier die diskursiven Einheiten ‚hohe Männerstimme‘ und ‚Homosexualität‘.

Bei der Betrachtung fällt auf, dass die hohe Stimme und die Darstellung der Homosexualität einen gemeinsamen Ausgangspunkt haben können: Die hohe männliche Stimme, die durch Techniken der Kopfstimme und des Falsetts entwickelt werden kann, stellt einen Konflikt zwischen Stimme und Geschlecht des Sängers dar. Die Empfindung, die durch diese Diskrepanz möglicherweise entsteht, kann in Bezug auf beide Aspekte in der Oper ähnlich gelagert sein, außerdem betreffen sie unmittelbar die Identität. Während die männlichen Sänger auf der Bühne für ihre Frauendarstellung neue Identitäten kreieren, werden die homosexuellen Identitäten in den betreffenden Opern auf spezifische Weise vorgeführt und besonders betont. Eine Veränderung der Darstellungsmodi ist in den letzten Jahren in beiden Bereichen zunehmend zu beobachten. Die geschlechtliche Dichotomie und die Heterosexualität verlieren allmählich ihre Macht bei der Bestimmung der sozialen Normen. Trotz der durch die genannten Gemeinsamkeiten bestehenden Anschlussmöglichkeiten treten beiden Gesichtspunkte in der Opernforschung lediglich vereinzelt auf. Deshalb habe ich mich entschieden, diese Anschlussmöglichkeit zu nutzen, um Korrelationen zwischen Körper und Stimme zu verdeutlichen.

Curlew River (1964) von Benjamin Britten und *Tri Sestri* (1997) von Peter Eötvös dienen meiner Untersuchung der Frauendarstellung durch männliche Sänger als Beispiel. Da die Entstehung der beiden Opern gut 30 Jahre auseinander liegt, lässt sich eine deutliche Veränderung bezüglich der Akzeptanz dieses Phänomens in der Oper spüren. Darüber hinaus wird dargestellt, wie gesellschaftliche Entwicklungen ihre Kraft in der Oper entfalten. Außerdem wurden beide Opern in ihrer Art der Frauendarstellung durch die asiatische Theaterkunst, insbesondere durch die japanische, beeinflusst; auch diese Tatsache soll berücksichtigt werden. *Angels in America* (2004), ebenfalls von Peter Eötvös, wird als Beispiel für die zeitgenössische Darstellung von Homosexualität herangezogen: In dieser Oper geht es weder um ein Bekenntnis zur Homosexualität noch um ihre Unterdrückung, sondern um das Alltagsleben als solches. Auf diese Weise rückt die Oper näher an die derzeitige gesellschaftliche Situation heran. Die Pandemie Aids ist in dieser Oper ein wichtiges Thema – ihre Bekämpfung war einst das Hauptanliegen der Homosexuellen und verband sie miteinander. Die Oper schließt dadurch auch an die Sozialgeschichte der Homosexualität an.

²⁰ Vgl. Lothar Bähnisch, *Männliche Sozialisation. Eine Einführung*, Weinheim: Juventa, 2004, S. 123. – Dass diese Beobachtung aus dem Jahr 2004 stammt, erstaunt zwar nicht, zeigt jedoch, welche Schwierigkeiten der Diskurs um die Homosexualität heutzutage noch hat.

Insgesamt kann festgestellt werden, dass eigentlich jede Oper aus der Gender-Perspektive heraus zu betrachten wäre, und dass die Opernforscher mit dem Vorhaben, die Gender-Aspekte im Musiktheater zu untersuchen, sich nicht nur bei dem Thema ‚Die Frau als Objekt‘ aufhalten sollten. Es ist jedoch zu erwarten, dass die Opernforschung von diesem bisher recht ausgiebig untersuchten Bereich ausgehend weitere Brennpunkte in Bezug auf die Interaktion zwischen den Geschlechtern in der Oper suchen wird.²¹ Schließlich greift die Oper gesellschaftliche Strömungen auf, stellt sie in künstlerisch bearbeiteter Version dar und bildet Haltungen gegenüber den verschiedenen Geschlechtsidentitäten ab. Eine kritische Auseinandersetzung mit der Gattung Oper vermag das Wahrnehmungsvermögen für das Thema Gender insgesamt zu schärfen und zu gesamtgesellschaftlichen Umwertungen beizutragen.²² Ich selbst sehe es als eine wichtige Aufgabe der Musikwissenschaft an, derartige Beobachtungen anzustellen und Denkanstöße dafür zu liefern, wie die kulturellen Vorprägungen der Geschlechterfrage bewusster betrachtet und hinterfragt werden können – und zwar sowohl innerhalb als auch außerhalb der Opernhäuser.²³

²¹ Während die Gender Studies in anderen Disziplinen bereits seit langer Zeit auf *die Frau(en)* als Kollektiv verzichten, wird dieser Gedanke in der Musikforschung noch immer beibehalten. Ich will in dieser Untersuchung einen anderen Weg jenseits solcher Verengungen beschreiten.

²² Hier besteht allerdings eine Gefahr, vor der der amerikanische Musikwissenschaftler William A. Sheppard warnt: die Privilegierung des sexuellen Unterschieds vor weiteren kulturellen Unterschieden könne zu Überinterpretationen führen. Vgl. William Anthony Sheppard, *Revealing Masks. Exotic Influence and Ritualizes in Modernist Music Theater*, Berkeley: University of California Press, 2001, S. 154. Diese Warnung ist zwar ernst zu nehmen, aber kein Grund, um auf die Untersuchung der Gender-Aspekte gänzlich zu verzichten. Die Ansätze aus der Queerforschung sind meines Erachtens die passenden Werkzeuge gegen mögliche Überinterpretationen, da sie andere Unterschiede wie Ethnie und Alter miteinbeziehen. Diese theoretischen Ansätze ziehen sich als Leitfaden durch meine gesamte Arbeit.

²³ Einen ähnlichen Appell liefert: Susanne Rode-Breymann, Die bedrohliche Frau. Geschlechterkonstruktionen auf der Opernbühne um 1900, in: Freia Hoffmann/Jane Bowers/Ruth Heckmann (Hrsg.), *Frauen- und Männerbilder in der Musik. Festschrift für Eva Rieger zum 60. Geburtstag*, Oldenburg: bis, 2000, S. 92.

2. Frauendarstellung ohne leibliche Frauen in der Oper des 20. Jahrhunderts. Zwei Beispiele

Musical-theatrical performance, with its aural and visual aspects, offers diverse opportunities to play with gender identities and fulfill gendered dreams. As with the genre of opera, which was also constructed as a space for gender crossing (where men could perform as women and women as men), there is thus an implied opposition to the “real” world that is largely ruled by the politics of definition and separation.

Anno Mungen²⁴

Welche Schritte folgen, wenn die Dichotomie der Geschlechter in Frage gestellt wird? Die Opern des 20. Jahrhunderts stellen unterschiedliche Lösungen dar. Bisher fehlt lediglich der passende Zugang, um diese genauer zu betrachten. Das obige Zitat bietet einen Ansatzpunkt, wobei Mungen besonders den Aspekt ‚gender crossing‘ hervorhebt. Dank des Schutzes einer ‚irrealen‘ Welt hat die Gattung Oper offenbar die Möglichkeit, sich gegen die herrschende Norm der geschlechtlichen Dichotomie der ‚realen‘ Welt zu behaupten.²⁵ Der Gegenstand dieses Kapitels, die Frauendarstellung durch männliche Sänger, kann als eine Art von Gender-Crossing verstanden werden. Selbst wenn im Bereich der Oper tätige Komponistinnen und Komponisten mit diesem Begriff nicht vertraut sind, scheint er mir eine sinnvolle und passende Bezeichnung für eine solche Rollenbesetzung zu sein, da er an konkrete gesellschaftliche Kontexte anknüpft.

In *Curlew River* von Britten und *Tri Sestri* von Eötvös sind Frauen die Hauptfiguren, dennoch werden die wichtigsten Rollen von Männern gespielt – sie sind die Darsteller dieser Frauen. Diese Art von Gender-Crossing wird in den beiden Werken unterschiedlich angegangen, dargestellt und rezipiert. Um zu verdeutlichen, dass es in beiden Fällen fest im gesellschaftlichen Kontext verankert ist, werden die entsprechenden Argumentationen im Folgenden in fünf Unterkapiteln präsentiert: Als erstes wird der jeweilige historische Hintergrund der Opern geschildert, um die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in diesem Bereich klarzustellen. Dann folgt eine Auseinandersetzung mit der Veränderung der Stimmästhetik im späten 20. Jahrhundert, denn die Veränderung der in der Gesellschaft kursierenden Geschlechterbilder beeinflusst diese in hohem Maße. Diese Veränderung wird anschließend anhand von drei Aspekten beschrieben und diskutiert: der Wiederentdeckung des Countertenors, dem Spiel mit

²⁴ Anno Mungen, „Anders als die Anderen“ or Queering the Song. Construction and Representation of Homosexuality in German Cabaret Song Recording before 1933, in: Sheila Whiteley/Jennifer Rycenga (Hrsg.), *Queering the Popular Pitch*, New York: Routledge, 2006, S. 67.

²⁵ Das Adjektivpaar ‚real-unreal‘ ist hier relativierend gemeint; das heißt, dass ich keine feste Grenze dazwischen gezogen habe und ziehen will.

Geschlechtern und Geschlechtsidentität in der Popmusikszene und der okzidentalen Rezeption asiatischer Theaterkunst. Abschließend widmen sich die Abschnitte 2.3 und 2.4 jeweils den Opern *Curlew River* und *Tri Sestri*.

Über das konventionelle Modell von Travestie, von hier zunächst auszugehen ist, schreibt Sam Abel: „Mainstream male-to-female drag quells panic by proliferating desire. Men in drag are funny; women in drag are powerful, and so dangerous.“²⁶ Das entspricht jedoch weder der Präsentation der weiblichen Rollen in *Curlew River* noch der in *Tri Sestri*. Durch die Erläuterung ihrer jeweiligen Entstehung werden zunächst die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Frauendarstellung in diesen zwei Opern herausgearbeitet. Trotz des starken Einflusses des japanischen Nō-Theaters versuchte Britten, den Reiz der Frauendarstellungen durch männliche Darsteller zu verringern. Eötvös hingegen betont die männliche Besetzung der Frauenrollen. Eine intensive Betrachtung aller weiblichen Rollen in den jeweiligen Opern wird sich daran anschließen. Danach wird die Rezeption der Konflikte zwischen dem Geschlecht der Rolle, dem Geschlecht des Sängers und dem Geschlecht der Stimme – soweit solche Konflikte entstehen – thematisiert. Gerade durch ihre leibliche Abwesenheit bekräftigen die Frauen ihre Existenz in diesen beiden Opern. Dieses ist als der gemeinsame Sinn von Gender-Crossing in *Curlew River* und in *Tri Sestri* zu verstehen, der am Ende dieses Kapitels zusammengefasst wird.

2.1 Historischer Hintergrund

Bevor das Thema Frauendarstellung durch männliche Sänger in *Curlew River* und *Tri Sestri* genauer betrachtet wird, ist es unentbehrlich, zunächst den gesellschaftlichen Hintergrund der beiden Opern zu berücksichtigen. Die Stücke sind in unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten entstanden, was den Umgang der Librettisten und Komponisten mit diesem Thema natürlich prägt. Die Frauendarstellung durch männliche Sänger ist keinesfalls eine rein künstlerische, ästhetisch-immanent motivierte Entscheidung, wie im Folgenden erläutert wird.

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die Dichotomie der Geschlechter in der Gesellschaft zunächst wieder befestigt. Im England der 1950er Jahre war noch das traditionelle Familienbild vorherrschend, die Geschlechterstereotypen blieben unangefochten. Diejenigen, die von diesem Modell abwichen, blieben Außenseiter. Homosexuelle lebten sogar gefährlich, da ihr Begehren gegen das Gesetz verstieß. Anfang der 1950er Jahre versuchte die britische staatliche

²⁶ Sam Abel, *Opera in Flesh. Sexuality in Operatic Performance*, Boudler: Westview, 1996, S. 151.

Autorität, sich in die homosexuelle Praxis einzumischen und eine homosexuellenfeindliche Politik durchzusetzen, da sie glaubte, dass Homosexuelle in der Zeit des Kalten Kriegs ein Sicherheitsrisiko seien. Im Rahmen dieser großen Aktion wurde 1954 auch Britten von der Polizei interviewt, wonach aber keine weiteren Maßnahmen gegen ihn eingeleitet wurden.²⁷

Die sich in England allmählich öffnende Atmosphäre in den 1960er Jahren bereitete die liberale Bewegung der Homosexuellen in den 1970er Jahren vor. Die 1967 in England und Wales durchgeführte Gesetzesreform hob das Verbot gegen die männliche Homosexualität teilweise auf. Die Beziehung zwischen erwachsenen Männern ab einem Alter von 21 Jahren war nun Privatsache.²⁸ Vor der Gesetzesreform konnten Homosexuelle ihre Sexualität gar nicht oder nur heimlich ausleben. In den Medien wurden sie als Außenseiter der Gesellschaft, die in einer dunkeln Unterwelt lebten, dargestellt. Auch für Frauen, sowohl homosexuelle als auch heterosexuelle, war die Situation unverändert. Die Gesellschaft erwartete, dass Frauen eine Ehe eingingen. Sie sollten geschickte Hausfrauen werden und gleichzeitig ‚sexy‘ sein, sich in ihrer Sexualität aber den Männern unterwerfen. Die Mutterschaft als ihr höchstes Ideal stand noch nicht in Frage.²⁹

Die Verbreitung der Immunschwächekrankheit Aids verursachte in den 1980er Jahren in der westlichen Gesellschaft eine Dämonisierung der Homosexualität und anhaltende Feindseligkeit ihr gegenüber. In den 1990er Jahren verbesserte sich die Situation zwar deutlich, aber die Menschen, die sich von den traditionellen Definitionen der Geschlechter abgewandt haben – wie durch eine gelebte Homosexualität, Bisexualität, Trans-, Mehr- oder Zwischengeschlechtlichkeit – waren noch immer mit Schwierigkeiten konfrontiert, obwohl die geschlechtliche Dichotomie an sich bereits öffentlich in Frage gestellt worden war. Immerhin verliert diese Dichotomie ihre Selbstverständlichkeit und durchläuft einen Wandlungsprozess. Der Gender-Diskurs hatte sich längst in der Gesellschaft etabliert und auch der Paragraph 175 des deutschen Strafgesetzbuchs, der die Homosexualität mit einem Verbot belegte, wurde 1994 aufgehoben. In den 1990er Jahren beherrschte eine neue offene Atmosphäre Westeuropa: Alle möglichen Geschlechtsidentitäten wurden nach und nach nicht länger als Anomalien betrachtet. ‚Gender Studies‘ ist ein zentrales Schlagwort in fast allen kulturwissenschaftlichen Forschungsbereichen geworden. Einst als unumstößlich betrachtete Geschichtsauffassungen und Grundlagen der Wissenschaft sind dadurch stark hinterfragt worden.

²⁷ Humphery Carpenter, *Benjamin Britten. A Biography*, London: Faber and Faber, 1992, S. 335.

²⁸ Ein Verbot lesbischer Beziehungen existierte nicht. Das bedeutet jedoch nicht, dass Lesben in der damaligen englischen Gesellschaft ein leichteres Leben hatten als Schwule. Es zeigt lediglich, dass die Probleme, mit denen sich Lesben und Schwule konfrontiert sahen und sehen, unterschiedliche sind.

²⁹ Jefferey Weeks beschäftigt sich mit der Geschichte der Sexualität in England, insbesondere mit der Homosexualität; siehe auch: Ders., *Coming Out. Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*, London: Quartet, 1977; ders., *Sex, Politics & Society. The regulation of Sexuality since 1800*, London: Longman, 1981.

Trotz dieser allmählichen Liberalisierung entstanden sowohl *Curlew River* als auch *Tri Sestri* noch ganz im Zeichen der Geschlechter-Dichotomie: Der gesellschaftliche Entwicklungsprozess schritt einfach zu langsam voran.

2.2 Die Veränderung der Stimmästhetik im späten 20. Jahrhundert

„Not very good reason for Peter to do a female part, unless in an accepted style.”

Britten an Plomer, 15.4.1959³⁰

„Was hältst du von den Frauen?“

Frage an Peter Eötvös nach einer Probe im Freiburger Theater, 15.9.2000³¹

Als Britten das japanische Nō-Stück *Sumidagawa* in eine ‚Kirchenparabel‘ umarbeitete, war die Umsetzung der Shite aus dem Nō-Theater, also die Präsentation einer weiblichen Rolle durch einen männlichen Darsteller, zunächst ein Problem. Diese Partie einer ‚Irren‘ ist für das Stimmfach Tenor geschrieben. Obwohl sich Britten von Anfang an bewusst für diese Besetzung entschied, musste er einen überzeugenden Grund finden, um sie sowohl für sich selbst als auch für den Darsteller und den Rezipienten zu plausibilisieren. Im damaligen Kontext war dieser Prozess unerlässlich. Schließlich konnte Britten die für die damalige Zeit recht ungewöhnliche Partie mit Hilfe der Transformation des Stückes in ein von ihm selbst erarbeitetes Modell in Analogie zum Mysterienspiel des englischen Mittelalters rechtfertigen. Andernfalls hätten die Zuschauer höchstwahrscheinlich keinen Zugang zu diesem Werk finden können.

Hingegen konnte Eötvös die weiblichen Rollen in *Tri Sestri* wunschgemäß und ohne solche Rechtfertigungsbemühungen wie im Falle Brittens männlich besetzen. In dieser Oper werden fünf weibliche Rollen von fünf Männern gesungen; darunter sind vier Countertenöre, die die Rollen junger Frauen übernehmen, und ein Bass, der eine alte Frau darstellt. Auf der Bühne sind daher keine leiblichen Frauen anwesend. Der Komponist behauptet, die Countertenöre eigneten sich besser als andere Stimmfächer für einen Antihelden.³² Mit der Ansicht, die männliche Besetzung sei hier noch überzeugender als die weibliche, nimmt er Bezug auf

³⁰ Zit. nach Mervyn Cooke, *Britten and the Far East, Asian Influences in the Music of Benjamin Britten*, Woodbridge: The Boydell Press, 1998, S. 143 (Aldeburgh Studies in Music, Vol. IV).

³¹ Zit. nach: Peter Eötvös über „Drei Schwestern“. Zitate von der Freiburger Pressekonferenz, 15. September 2000, in: Programmheft zu *Drei Schwestern* (Peter Eötvös), Freiburger Theater, 2000, S. 15.

³² Alain Galliani, Une réponse à Olga. Entretien avec Peter Eötvös, in: Programmheft zu *Trois Sœurs* (Peter Eötvös), Théâtre du Châtelet, 2001, S. 26-31, hier S. 28, zit. nach Daniel Ender, Durch Verfremdung der Wahrheit näher. Zu Peter Eötvös’ „Drei Schwestern“, in: *ÖMZ*, Jg. LVII, H. 5, 2002, S. 19.

die Praxis Kabuki-Theaters. Dass Eötvös die Frauenpartien später für Sängerinnen umgearbeitet hat, ist auf aufführungspraktische Probleme zurückzuführen: Einem Repertoire-Theater ist es nämlich kaum möglich, gleich vier Countertenöre im Ensemble zu beschäftigen.³³

Nach einer Freiburger Probe, bei der die Frauenrollen mit Sängerinnen besetzt waren, wurde der Komponist gefragt: „Was hältst du von den Frauen?“ Die Frage zeigt: Die einst ‚selbstverständliche‘ Besetzung, in der Frauenrollen von Frauen gesungen werden, ist in dieser Oper nicht mehr ‚natürlich‘, sondern konnte sogar als diskussionswürdig erscheinen.

Meiner Ansicht nach bleibt die Bedeutung der männlichen Besetzung in diesen beiden Fällen trotz der je eigenen Erklärung der Komponisten noch im Unklaren. Auch wenn die Entwicklung der immer offeneren Geschlechterbilder im Laufe des späten 20. Jahrhunderts die unterschiedliche Vorgehensweise beider Komponisten bereits zum Teil erklärt, ist eine nähere Betrachtung erforderlich. Drei Aspekte werden im Folgenden in Augenschein genommen: die Wiederentdeckung des Countertenors, das Spiel mit den Geschlechtern und der Geschlechtsidentität in der Popmusikszene sowie die westliche Rezeption der asiatischen Theaterkunst. Die Konturierung dieser drei Aspekte, deren Einfluss auf *Curlew River* als auch *Tri Sestri* deutlich werden wird, bildet eine solide Basis für weitere Untersuchungen zu diesen beiden Opern.

2.2.1 Die Wiederentdeckung des Countertenors

Obwohl das ‚Stimmfach‘³⁴ Countertenor heutzutage keine exotische Erscheinung mehr ist, wird es in der Musikwissenschaft meines Erachtens noch nicht ausreichend diskutiert. Schon die verschiedenen Bezeichnungen für das besonders hohe Stimmregister stiften Verwirrung: Falsettist, Countertenor, Kontratenor, contre-ténor, Altus, contralto oder haute-contre. In jeder Sprache gibt es anders gelagerte Bezeichnungen und innerhalb des Stimmfaches selbst zeichnet sich eine weitere Ausdifferenzierung ab, da Sänger dieser Kategorien in verschiedenen Stimmregistern singen. Die einschlägigen Lexika bieten lediglich begrenzte Informationen. So ist zum Beispiel im Sachteil der neuen Auflage von *Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) kein Artikel über Countertenor, Kontratenor oder Altus enthalten. Die Diskussion die-

³³ Hier folge ich dem eigenen Kommentar von Eötvös. Vgl. Peter Eötvös über „Drei Schwestern“. Zitate von der Freiburger Pressekonferenz, 15. September 2000, in: Programmheft zu *Drei Schwestern* (Peter Eötvös), Freiburger Theater, 2000, S. 15. – Die Fassung mit der Besetzung durch Frauenstimmen wird von vielen Rezipienten positiver bewertet als die rein männliche Besetzung, vgl. dazu Maria Kostakeva, Die neue Oper „Tri Sestri“ von Peter Eötvös. Reflexionen, ästhetische Fragen, Interpretationsprobleme, in: *Das Orchester*, Jg. XLVIII, H. 5, 2000, S. 7-11. Ich bin jedoch nicht dieser Meinung, da die Stimmen des Countertenors und des Basses in dieser Oper noch mehr Konfliktpotential bieten. Darauf werde ich an einer späteren Stelle dieser Arbeit näher eingehen.

³⁴ Ob der Countertenor ein Stimmfach ist, bleibt umstritten. Eingehendere Überlegungen hierzu finden sich im Laufe dieses Abschnitts.

ses Stimmfach ist insgesamt eine Randerscheinung in der Enzyklopädie, wie der nur kurze Abschnitt über die „Wiederentdeckung der männlichen Altstimme“ von Thomas Seedorf in dem Artikel „Singen“³⁵ und der entsprechende Artikel im Personenteil für einen so wichtigen Künstler wie Alfred Deller – er gilt als Vorreiter der Countertenöre im zwanzigsten Jahrhundert – zeigt.³⁶

Eine allgemeingültige Definition des Countertenors gibt es bislang nicht. Der Definitionsversuch von Peter Giles liegt der weiteren Diskussion in dieser Studie zugrunde. Gemäß Giles ist der Begriff ‚Countertenor‘ eine Bezeichnung für eine stimmliche Familie, das heißt, er ist ein Sammelbegriff.³⁷ Hinzugezählt werden der Haute-countre (mit extrem hoher Stimme) und der männliche Alt. Der Begriff ‚Countertenor‘ bezeichnete somit die hohe männliche Stimme als solche. Zunächst wurden mit diesem Begriff nur die Sänger bezeichnet, welche die Stimmlage des Alts sangen; bis heute ist das teilweise noch so üblich geblieben. Es zeichnet sich aber die Tendenz ab, alle männlichen Stimmen als ‚Countertenöre‘ zu bezeichnen, die in einer höheren Stimmlage als der des Tenors singen.³⁸

Die Geschichte des Countertenors lässt sich bis in das Mittelalter zurückverfolgen. Zum Ende des 13. Jahrhunderts gab es im Französischen, Niederländischen und Englischen bereits die Bezeichnung ‚Contratenor‘. In England wurde der lateinische Begriff anglisiert, es entstand der ‚Countertenor‘.³⁹ Im Laufe der Zeit wurden die Techniken der Countertenöre zunehmend verfeinert, seitdem spielten sie eine wichtige Rolle sowohl in der religiösen als auch in der weltlichen Musik. Obwohl seine Stimme über eine geringere Flexibilität verfügte als die der Kastraten, konnte ein Countertenor zwei Stimmen singen. Im 19. Jahrhundert nahm der weibliche Alt den Platz des Countertenors ein und verdrängte ihn schließlich. Die Wandlungen der Musikästhetik ließen den Countertenor seine einstige Wichtigkeit verlieren, da die hohe Stimme mit Weiblichkeit in Verbindung gebracht wurde und nur zu Sängerinnen zu passen schien. Dennoch starb die Praxis des Countertenors nicht aus. Es gab immer wieder Sänger, die aufgrund ihres Einsatzes der hohen Stimme als Countertenöre betrachtet wurden, insbesondere im Bereich der Kirchenmusik. Ihre Rückkehr ins Rampenlicht der Musikwelt in der Mitte des 20. Jahrhunderts kommt deswegen nicht etwa ‚aus dem Nichts‘, sondern basiert auf einer, wenn auch marginalen, historischen Kontinuität. Dank den Bemühungen von Musikern wie dem englischen Countertenor Alfred Deller und dem englischen Komponisten Michael

³⁵ Thomas Seedorf, Singen, in: MGG2, Sachteil Bd. 8, 1998, Sp. 1459f.

³⁶ Uwe Schweikert, Deller, Alfred, in: MGG2, Personenteil Bd. 5, 2001, Sp. 768.

³⁷ Seine Auseinandersetzung mit dem Countertenor basiert auf diesem Verständnis. Mehr dazu siehe: Peter Giles, *The History and Technique of the Counter-Tenor*, Hants: Scholar Press, 1994.

³⁸ Daher ist die Definition dieses Begriffs bisher umstritten; ich möchte zwar hier nicht näher darauf eingehen, aber die Differenzierung zwischen verschiedenen Stimmen wird doch am Rande thematisiert.

³⁹ Peter Giles/J. B. Steane, Countertenor, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., hrsg. von Stanley Sadie, Vol. 6, London: Grove, 2001, S. 571.

Tippett wurde dieses Stimmfach und dessen Repertoire mit neuem Interesse wieder entdeckt. Ein weiteres Beispiel ist der belgische Countertenor und Dirigent René Jacobs. Er versucht, historische Aufführungspraxis zu rekonstruieren und Kastratenrollen mit einem Countertenor zu besetzen. Eine neue Ära für den Countertenor begann, zuerst in England, dann in den USA und seit den 1980er Jahren auch auf dem europäischen Festland.⁴⁰ Seitdem singen Countertenöre sowohl als Solisten im Konzert als auch als Titelhelden in der Oper. Mehr und mehr Künstler entdecken die Stimme des Countertenors und beschäftigen sich damit. Ihre hohe Stimme ist den Musikkonsumenten heute nicht mehr fremd, wie auch der Star-Status von Countertenören wie Philippe Jaroussky oder Andreas Scholl zeigt.

Diese Wiederentdeckung basiert jedoch nicht lediglich auf den Bemühungen der Protagonisten der historischen Aufführungspraxis, die hoch im Kurs steht, sondern auch auf einer neuen Offenheit der Geschlechterbilder. Der Androzentrismus beherrschte die westliche Gesellschaft lange Zeit, ohne in Frage gestellt zu werden. Das verändert sich seit der Mitte des 20. Jahrhunderts jedoch dramatisch. In der akademischen Welt etablieren sich die ‚Gender Studies‘ als eigene wissenschaftliche Disziplin, und in der Gesellschaft fanden verschiedene Emanzipations-Bewegungen statt. Vieles, was früher als ‚natürlich‘ betrachtet wurde, wird nicht länger so verstanden, so auch die Dichotomie der Geschlechter und die Geschlechterstereotypen. Alle möglichen Formen der Trans-, Mehr- oder Zwischengeschlechtlichkeit tauchen im Alltag auf. Das Phänomen der Wiederentdeckung des Countertenors ist unter diesen Rahmenbedingungen zu sehen.

Des Weiteren ist die Wiederentdeckung des Countertenors als eine moderne, aktualisierende Interpretation historischer Phänomene anzusehen. Nach Corinna Herr werden die ‚offeneren‘ Körper- und Stimminszenierungen des 17. und 18. Jahrhunderts aufgrund der Entstehung einer neuen Offenheit der Geschlechterbilder seit der Mitte des 20. Jahrhunderts wieder entdeckt und neukontextualisiert, wie eben beispielsweise im Fall der ‚Wiederentdeckung‘ der Countertenor-Stimmen im Zuge der historischen Aufführungspraxis geschehen.⁴¹ Im 17. Jahrhundert war die Travestie auf der Opernbühne durchaus üblich, der Sänger spielte dabei eine Frauenrolle, eine Sängerin hingegen Männerrollen (die so genannten ‚Hosenrollen‘).⁴² Hosenrollen waren allerdings weitaus üblicher als weibliche Rollen für Sänger, wobei nur die letzteren sich oft durch einen komischen Charakter auszeichneten. Auch im 18. Jahrhundert gab es weibliche Rollen, die für Sänger geschrieben waren, außerdem mussten weibliche Rollen in Städten wie Rom generell von Kastraten übernommen werden, da es ein Frauenverbot auf der

⁴⁰ Vgl. Peter Giles, *The History and Technique of the Counter-Tenor*, Hants: Scholar Press, 1994, S. 135f.

⁴¹ Corinna Herr, Kastraten in der Musikgeschichte und ihre Rezeption im 20. Jahrhundert, in: *Journal Netzwerk Frauenforschung NRW*, Nr. 16, 2004, S. 56.

⁴² Julian Budden/Ellen T. Harris, Travesty, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., hrsg. von Stanley Sadie, Vol. 25, London: Grove, 2001, S. 706.

Bühne gab. Im 19. und 20. Jahrhundert sind solche Rollen eher die Ausnahme. Die Möglichkeiten der hohen männlichen Stimme wurden seitdem weniger wertgeschätzt, da die Frauenstimme im Zentrum des Interesses stand.

Die Wiederentdeckung des Countertenors in England basiert auf einer anderen Tradition als der auf dem europäischen Kontinent vorfindlichen, der Einsatz des Countertenors in der Kirche war dort wesentlich häufiger. Dadurch erhielt diese Stimme eine religiös-sakrale Konnotation, die die Wahrnehmung der Rezipienten beeinflusst, obwohl sich dieser Einfluss mit der Zeit deutlich verringert.⁴³ Die sogenannte ‚Englische Schule‘ wird bis heute beibehalten: Das Falsett wird isoliert und die Countertenöre, die eine solche Ausbildung erhalten haben, können sich im höheren Register gut präsentieren. Ihre Stimme ist jedoch weniger belastbar und bleibt dem Sänger in der Regel nicht lange erhalten. Andere Countertenöre isolieren das Falsett hingegen nicht, trotzdem bleiben die Bassstimme und die Falsettstimme immer noch deutlich getrennt. Ganz allgemein lassen sich eine fortschreitende Entwicklung der Technik und eine Ausdifferenzierung innerhalb dieses Stimmfaches beobachten. Jenseits der Barockmusik wird das Repertoire stetig erweitert und tatsächlich ist die Musik aus der Barockzeit auch gar nicht das angestammte Gebiet des Countertenors, da es für eine andere Stimme konzipiert wurde. Außerdem werden die heutigen Countertenöre mit dem Anspruch konfrontiert, dass sie selbst versuchen sollten, ihr Fach zu definieren, wobei diese Definition letztlich nicht unumstritten bleibt. Die Diskrepanz zwischen Körper und Stimme des Countertenors ist ein zentraler Punkt, mit dem die Komponistinnen und Komponisten sich heute intensiv beschäftigen.

Als Britten die Rolle von Oberon in *A Midsummer Night's Dream* (1960) für Deller schrieb, kannte er diese Stimme lediglich aus der Kirchenmusik; ihr Einsatz in der Oper war zur damaligen Zeit etwas Neues. Der Kommentar von Olive Baldwin und Thelma Wilson bietet eine plausible Einschätzung dieser Frage: „He wanted it to sound ‚different‘ – part of the strange fairy world, with its coloratura Tytania, boy fairies and speaking Puck.“⁴⁴ Die Stimme des Countertenors ist so ‚anders‘, dass sie sich gut in eine Märchenwelt einfügen kann. Allerdings ist der Einsatz eines Countertenors in modernen Opern bis in die 1980er Jahre hinein selten geblieben, weil viele Komponisten diese höhere männliche Stimme nicht verwenden wollten.⁴⁵ Nach und nach werden immer mehr Komponisten auf den Countertenor aufmerksam: Benjamin Britten, Philip Glass, Aribert Reimann, György Ligeti und Peter Eötvös gehören zu der Gruppe, die sich bereits vor den 1980er Jahren intensiv mit der Stimme des Coun-

⁴³ Sowohl in der Popmusik als auch im Bereich der Klassik wird die hohe Stimme immer weniger mit Religiosität assoziiert.

⁴⁴ Olive Baldwin/Thelma Wilson, Alfred Deller, John Freeman and Mr. Pate, in: *ML*, Vol. L, No.1, 1969, S. 103.

⁴⁵ Peter Giles, *The History and Technique of the Counter-Tenor*, London: Scholar Press, 1994, S. 146.

tertenors auseinandergesetzt haben und sie in ihren eigenen Opernwerken verwenden. Seit den 1980er Jahren sind nicht wenige Komponistinnen und Komponisten – unter anderem Detlev Glanert, Adriana Hölszky und Olga Neuwirth – von der besonders hohen männlichen Stimme beeindruckt und schreiben Partien für sie. Im Bereich der Oper ist dieses Stimmfach oft mit einem eigenwilligen, von der ‚Normalität‘ abweichenden Rollencharakter verbunden. Das zeitgenössische Repertoire für Countertenöre weitet sich insofern zunehmend aus. Der Einsatz des Countertenors weist andererseits auf Kontinuitäten der Musikgeschichte hin, denn er lässt die Zuhörer an die Musik früherer Zeit denken, besonders an die Barockmusik. Außerdem bietet er alternative Besetzungsmöglichkeiten, wodurch neuartige Effekte erzielt werden können. Die Countertenor-Stimme gilt bisher noch als etwas „Übermenschliches“ und „Exotisches“⁴⁶, so weist die hohe Stimme in der Barockoper auf Götter, einen hohen Status oder zumindest agile Jugendlichkeit hin. Ihr besonderes Timbre ist schwer einzuordnen und eignet sich daher als Besetzung der außerordentlichsten Gestalten; zum Beispiel für Helden oder Charakterrollen. Diese Praxis wird in der zeitgenössischen Oper nicht gänzlich aufgegeben, wenn auch vereinzelt eine solche Anwendung tatsächlich ironisch gemeint ist – wie die Titelrolle in *Der gute Gott von Manhattan* (2004) von Adriana Hölszky zeigt. Die hohe Stimme lässt sich daneben als Verkörperung der ewigen Jugend interpretieren; in der Pop-Musik wurde diese Zuschreibung von den 80er bis in die frühen 90er Jahre besonders hervorgehoben. So zum Beispiel die Rolle des Mystery Man in *Lost Highway* (2003) von Olga Neuwirth: In dieser Oper wird die ‚ungewöhnliche‘ Stimme mit dem unheimlichen Charakter in Beziehung gesetzt. Ein weiteres Beispiel ist Helicon in *Caligula* (2006) von Detlev Glanert: Er ist der treue Sklave Caligulas und bleibt in jeder Situation bei seinem Herrn, egal wie sehr dieser von den anderen Charakteren verachtet wird. Diese Rollen sind eigenwillig, von der ‚Normalität‘ abweichend, ihr Charakter ist ein verunsicherter und introvertierter.⁴⁷ Es gäbe jedoch noch weitere Möglichkeiten für den Countertenor, die längst noch nicht ausgeschöpft worden sind.

Auf die Frage, was er mit dem Countertenor verbinde, antwortet der englische Komponist Harrison Birtwistle: „Ambiguität, Unbestimmtheit.“⁴⁸ Diese Haltung teilen viele zeitgenössische Komponisten. Hieraus leite ich, in Anlehnung an Peter Giles, meine Begründung dafür ab, weshalb die Stimme des Countertenors ‚übermenschlich‘ oder ‚unnatürlich‘ wirken kann:

⁴⁶ Der Countertenor Kai Wessel weist darauf hin, dass dieser Eindruck aus der Barockoper stamme und mit den Götter- und Heldenrollen zusammenhänge, die heute oft von Countertenören übernommen würden. Komponistinnen und Komponisten, die Partien für Countertenöre schreiben, beschäftigen sich zumeist mit der Barockoper, so zum Beispiel Olga Neuwirth (Gespräch mit der Verfasserin am 22.11.2007). Darüber hinaus ist generell zu vermuten, dass die Anwendung der Countertenor-Stimme eine bewusste Bezugnahme zeitgenössischer Komponistinnen und Komponisten auf die Barockmusik ist. Wie sehr diese These im Einzelfall zutrifft, ist freilich schwer abzuschätzen.

⁴⁷ Vgl. Klaus Kalchschmid, Auf Höhenflug. Wie Countertenöre die zeitgenössische Musik erobern, in: *Opernwelt*, Jg. XLVIII, Nr. VI, 2007, S. 39.

⁴⁸ Albrecht Thiemann, Nicht nur eine Musik des Augenblicks, in: *Opernwelt*, Jg. XLIX, Nr. 6, 2008, S. 23.

Certainly, falsetto, with its eerie, asexual, ambiguous and disembodies quality, is part of mankind's mystic, primeval psyche. It evokes enchantment and has long been associated with religious ceremony and other rituals.⁴⁹

Die Singtechnik, welche der Countertenor verwendet, hat eine besondere Qualität. Aber diese Stimme ist deshalb nicht etwa ‚gefälscht‘, sondern ist ein natürliches Produkt von Körperlichkeit, argumentiert Giles: Mittels einer ‚anderen‘ Technik singt ein Sänger ‚anders‘. Dieser Satz klingt selbstverständlich, aber Giles' Erklärung lässt ahnen, dass die Stimme des Countertenors einst als ‚Fälschung‘ rezipiert wurde. Der Grund liegt sicherlich in der Verbindlichkeit der geschlechtlichen Dichotomie, die vor der Mitte des 20. Jahrhunderts noch unabweisbar war. „Ein Mann, der wie eine Frau singt“, war unter diesen Vorstellungen zwangsläufig unnatürlich.⁵⁰ Die Musikwissenschaftlerin Elizabeth Wood stellt daher die Frage, ob das Stimmregister ein Faktum der Natur oder eine konstruierte Kategorie von Geschlecht und Sexualität sei.⁵¹ Durch die Divergenz zwischen Sprech- und Gesangsstimme ist der Countertenor ein hervorragendes Beispiel dafür, dass die Korrelation von Stimmregister und Geschlecht nichts weiter ist als eine bloße Konstruktion – und ein Beispiel dafür, wie sich konventionelle Erwartungen torpedieren lassen. Es gibt Countertenöre, deren Sprechstimme ganz anders als ihre Singstimme ist, nämlich überraschend tief.⁵² Prinzipiell ist die Sprechstimme deutlich tiefer als die Gesangsstimme; eine Oktav tiefer ist normal. Hinzu kommen noch die vokalen Darstellungsmittel wie zum Beispiel Keuchen, Schnaufen und Hauchen, die es noch schwieriger machen, die Stimme des Countertenors einzuordnen. Wenn der Sänger dann noch zwischen hoher und ‚normaler‘ Stimme wechselt, ist eine eindeutige Zuordnung kaum noch möglich. Die Rezeption solcher Stimmen bildet also vieldeutige Geschlechterbilder aus. Anhand des Erscheinungsbildes des Countertenors auf der Bühne, das zusätzlich mittels des Schauspiels, des Kostüms und der Maske verändert werden kann, hat die Anwendung dieses Fachs noch mehr Potentiale, innere Konflikte sowohl auf der musikalischen als auch auf der dramatischen Ebene darzustellen.

Den rätselhaften Charakter der Stimme des Countertenors verdeutlicht das folgende Zitat von Joke Dame:

A Long Time ago, when I was first confronted with a high male voice – a countertenor [...]. When I heard the counter-tenor, or male alto, I was at a loss. Gen-

⁴⁹ Peter Giles, *The History and Technique of the Counter-Tenor*, London: Scholar Press, 1994, S. 2f.

⁵⁰ Vgl. Roland Stuart Tatnell, Falsetto Practice: A Brief Survey, in: *The Consort*, No. 22, 1965, S. 31.

⁵¹ Elizabeth Wood, Sapphonics, in: Philip Brett/Elizabeth Wood/Gary C. Thomas (Hrsg.), *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, New York: Routledge, 1994, S. 31.

⁵² Wie der amerikanische Countertenor Randall Wong, dessen Singstimme sopranähnlich ist. Vgl.: Peter Giles, *The History and Technique of the Counter-Tenor*, London: Scholar Press, 1994, S. 369.

der confusion tends to make one nervous. Nowadays, no one is so easily confused on hearing a countertenor [...]. But in the case of male sopranos or sopranists, as they call themselves, the confusion continues unabated. What is a sopranist? A castrato? An extremely high falsetto voice? A fraud, for is he a man at all?⁵³

Heute, 15 Jahre nach Druck seines Aufsatzes, hat die Rezeption des Countertenors sich zwar verändert, aber die Verwirrung verschwindet nicht gänzlich. Sie wird möglicherweise nicht mehr so schnell hervorgerufen, wie das bei Dame der Fall war, aber wenn sie entsteht, ist sie differenzierter, komplizierter und deutlicher denn je, da die Entwicklung innerhalb dieses ‚Stimmfaches‘ enorm ist, und zwar sowohl im singtechnischen Bereich, als auch in der Komposition und der Rezeption durch ein Publikum. Die aktuelle Popularität des Countertenors soll hier in diesem zeitgenössischen Kontext betrachtet werden. Das Interesse an der Geschichte des Kastraten, diese Nostalgie in Bezug auf eine nicht mehr existierende und idealisierte Stimme, verstärkt die Popularität des Countertenors. Die folgenden drei Aspekte mögen erklären, weshalb im 20. und 21. Jahrhundert die Partie des Kastraten mit einem Countertenor besetzt wurde und wird: einerseits die Suche nach Authentizität und die Beschäftigung mit der Geschichte, andererseits die Faszination der öffentlichen sexuellen Transgression. Alle unermüdlichen Versuche bestätigen allerdings auch, dass der sexuelle „Terror“ von Kastraten, die von ihnen ausgelöste Verunsicherung, niemals mehr Teil unserer Realität werden kann, mit Ausnahme jener verkratzten Aufnahme der Stimme des angeblich letzten Kastraten Alessandro Moreschi, wie Sam Abel feststellt.⁵⁴ Das Phänomen des Kastraten, seiner Stimme und Präsenz als „Terror“ zu bezeichnen ist zwar recht drastisch, verdeutlicht aber, welchen starken Eindruck diese Stimme hinterlassen haben mag und nicht zuletzt, wie dieser Eindruck die Auseinandersetzung mit der Stimme des Countertenors im heutigen Kontext beeinflusst.

Der Körper des Countertenors ist im Gegensatz zu dem des Kastraten eindeutig männlich. Durch das Kostüm und die Schminke der weiblichen Rolle kann ein Countertenor nicht unbedingt sein biologisches Geschlecht verbergen. Die von Giles als „natürlich“ betrachtete Singstimme eröffnet viele Inszenierungsmöglichkeiten. Der Countertenor hätte folglich einen gegenüber dem Kastraten vermutlich größeren Spielraum in Bezug auf die Geschlechterbilder – wenn es denn noch Kastraten für einen solchen Vergleich gäbe. Denn das biologische Geschlecht des Countertenors wird nicht durch einen operativen Eingriff verändert. Margaret Reynolds behauptet, dass die Kastratenstimme weniger als Stimme, sondern vielmehr als eine Art Musikinstrument wahrgenommen worden sei: „Because this sound was a strange voice in

⁵³ Joke Dame, *Unveiled Voices. Sexual Difference and the Castrato*, in: Philip Brett/Elizabeth Wood/Gary C. Thomas (Hrsg.), *Queering the Pitch, The New Gay and Lesbian Musicology*, New York: Routledge, 1994, S. 139.

⁵⁴ Vgl. Sam Abel, *Opera in Flesh. Sexuality in Operatic Performance*, Boudler: Westview, 1996, S. 145. Inwieweit Moreschis Stimme repräsentativ ist für die der historischen Kastraten, ist eine andere, ungelöste Frage.

the wrong body (insofar as it belonged to any natural body), it became impersonal.”⁵⁵ Dem kann ich nicht zustimmen, weil Reynolds den fetischistischen Aspekt der Kastraten-Stimme völlig ausklammert, der jedoch für die Wiederentdeckung des Countertenors und der weiteren Entwicklung dieses Stimmfaches eine nicht unerhebliche Rolle spielt. Dame vergleicht die Stimmen von Kastraten und Countertenören wie folgt:

[...] both the lower and higher castrato parts, the alto and soprano, are sung by countertenors. This is far from ideal, since the sound of the countertenor’s falsetto differs in many ways from the sound of the castrato voice, at least according to descriptions of the period. The falsetto voice is softer, less penetrating, less piercing, and less powerful. For these reasons, countertenors were mainly used in church music during the baroque period, and rarely in operas. Besides, this option might leave the soprano parts unaccounted for, as there are too few countertenors with the exceptionally high range of the soprano.⁵⁶

Das Timbre des Countertenors ist Dames Meinung nach also anders als das des Kastraten. Abgesehen von den praktischen Gründen – der Kastrat existiert heute nicht mehr – beinhaltet der Einsatz der Stimme des Countertenors gerade durch seinen im Vergleich „sanfteren“ Charakter eine Mehrdeutigkeit. Die Situation hat sich verändert: Heute gibt es Countertenöre, die in Sopranlage singen, einige wenige von ihnen verfügen sogar über das breite Register, das von c bis a” oder noch weiter reicht.⁵⁷ Das verdeutlicht, dass die Stimme des Kastraten ‚tot‘ ist, die Stimme des Countertenors hingegen lebendig bleibt und sich weiter entfaltet. Das Zusammenspiel zwischen Stimme und Körper ist jedoch sowohl beim Kastraten als auch beim Countertenor ein zentrales Anliegen. Roger Freitas kommt in seiner Untersuchung über den erotischen Aspekt des Kastratenkörpers zu dem folgenden Ergebnis:

In that culture of hyperbole – a culture that lingered longest on the Italian operatic stage – he represented not a blank, asexual source of vocal virtuosity, but rather the spectacular exaggeration of the ‚beardless boy‘, the idealized lover.⁵⁸

Die Ambiguität und Unbestimmtheit, über die der Countertenor verfügt, sind durch den Konflikt zwischen Stimme und Körper bedingt. Gerade aufgrund dieses Konflikts werden der Effekt der Stimme und die Einsatzmöglichkeiten des Countertenors zunehmend wertgeschätzt.

⁵⁵ Margaret Reynolds, Ruggiero’s Deceptions, Cherubino’s Distractions, in: Corinne E. Bleckmer/Patricia Juliana Smith (Hrsg.), *En Travestie*, New York: Columbia University Press, 1995, S. 137.

⁵⁶ Joke Dame, Unveiled Voices. Sexual Difference and the Castrato, in: Philip Brett/Elizabeth Wood/Gary C. Thomas (Hrsg.), *Queering the Pitch, The New Gay and Lesbian Musicology*, New York: Routledge, 1994, S. 149.

⁵⁷ Vgl. Gary Boyce, Falsetto, <http://home.tiscali.nl/iliboy/How%20One%20Does%20It.htm> (abgerufen am 15.05.2008).

⁵⁸ Roger Freitas, The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato, in: *The Journal of Musicology*, Vol. XX, No. 2, 2003, S. 248.

Eine Sensibilität für die Gender-Thematik ist sozusagen die Voraussetzung für ein tieferes Verständnis des Einsatzes der Countertenöre.

Frauen haben eine hohe, Männer eine tiefe Stimme – diese Zuordnung ist so fest eingepägt, dass selbst Stimmphysiologen sich nur wenig Mühe gegeben haben, sie mit Fakten zu belegen. Rebecca Grotjahn ist der Ansicht, dass die weibliche und männliche Stimme als Gegensätze konstruiert würden. Dieser Prozess setze um 1800 ein und komme erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts zum Abschluss.⁵⁹ Wenn die geschlechtliche Zuordnung der Stimme angezweifelt wird, kommen Missverständnisse hinzu: Das Geschlecht des Sängers gerät ebenfalls in Zweifel. Um die Männlichkeit eines Countertenors zu belegen, ist der handfeste Beweis gefragt, zum Beispiel die Vaterschaft. Bei den Countertenören, die sich zu Anfang an der Wiederentdeckung des Stimmfaches beteiligt haben, ist diese Tendenz besonders stark gewesen, denn die geschlechtliche Dichotomie war noch nicht so stark erschüttert wie heute. So vermutete zum Beispiel die Schwiegermutter von Alfred Deller aufgrund seiner hohen Singstimme, dass er „kein kompletter Mann“ sei. Seine Biographen Michael und Mollie Hardwick fühlten sich bemüßigt, diese Spekulation mit der Tatsache widerlegen zu müssen, dass seine Frau nur ein paar Monate nach der Hochzeit schwanger gewesen sei und das Paar drei Kinder habe.⁶⁰ Die unausgesprochene Betonung von Potenz und die kinderreiche Ehe dienen somit als notwendiger Beweis für seine Männlichkeit. Deller selbst verteidigt sich mit dem Hinweis darauf, dass diese Stimmlage in der Zeit Königin Elizabeths durchaus als männlich betrachtet worden war; außerdem sei er schließlich groß, ein aktiver Sportler und Sohn eines professionellen Turners.⁶¹ Aus heutiger Sicht mutet diese Geschichte kurios an, obwohl die hohe Stimme immer noch als Anzeichen für Weiblichkeit gilt.

Auf der Suche nach alternativen Interpretationen von Männlichkeit stößt man alsbald ebenfalls auf die Stimme des Countertenors; der immer facettenreichere Einsatz der hohen männlichen Stimme ist ein Indikator für die Emanzipation der Männlichkeit. Der Appell an die diversen ‚Männlichkeiten‘ hat eine Verbindung mit der Schwulenbewegung der 1980er Jahre. Es ist kein Zufall, dass sich gerade Künstler mit hoher Stimme in die Bewegung einmischten – wie Klaus Nomi und Jimmy Sommerville. Allerdings gehören sie eher zur Pop-Musikszene. Darauf komme ich im nächsten Abschnitt zurück.

Des Weiteren steht die hohe männliche Stimme, wie schon gezeigt, in Verbindung mit Jugendlichkeit und Religiosität. Die männliche Stimme konnte durch eine Ausbildung im Fal-

⁵⁹ Vgl. Rebecca Grotjahn, „Die Singstimmen unterscheiden sich ihrer Natur nach in zwei großen Kategorien“. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess, in: Sabine Meine/Katharina Hottmann (Hrsg.), *Puppen/Huren/Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, Schliengen: Edition Argus, 2005, S. 36f.

⁶⁰ Michael und Mollie Hardwick, *Alfred Deller. A Singularity of Voice*, London: Cassell, 1968, S. 44.

⁶¹ Ebd., S. 146f.

sett und in den Techniken des Countertenors ihren Ambitus vergrößern und die Anmutung von Jugendlichkeit verstärken, sodass sie in der religiösen Musik die Funktion des Engels übernehmen konnte.⁶² Die Androgynie des Engels findet in der hohen Stimme eine künstlerische Entsprechung.

Im 17. und 18. Jahrhundert wurde die hohe Stimme mit mütterlicher Autorität und übermenschlichen Wesen (wie eben Engeln) in Verbindung gebracht. Dieser historische Hintergrund bleibt ein Bezugspunkt bei der Auseinandersetzung und der kompositorischen Arbeit mit dieser Stimmlage, wobei die Wichtigkeit dieses Aspektes im Verlauf der Zeit abnimmt und der Einsatz des Countertenors in der zeitgenössischen Oper weit darüberhinaus geht.⁶³ Der Countertenor verwendet heute ebenso selbstverständlich wie die anderen Stimmfächer das Vibrato – mit dem Effekt, dass seine Stimme ‚erwachsener‘ wirkt.⁶⁴ Die hohe Stimme hat etwas Fetischistisches an sich, Michel Poizat spricht von der „Fetischisierung hoher Stimmen“. Über die Erotik der Stimme führt er aus:

[...] the voice considered most erotic, those that hold the greatest fascination for the listener, whether male or female, are voices that may be called trans-sexual—the deep voice in a woman (think of Kathleen Ferrier, or Marlene Dietrich, the “blue angel”), the high voice in a man (the castrato, the tenor).⁶⁵

Seine provokative These beruht auf einer neuen Perspektive auf die menschliche Stimme: Der fetischistische Aspekt begründet demnach die ‚exotische‘ und ‚erotische‘ Wirkung der Stimme des Countertenors. Es wäre sogar möglich, den Countertenor als „vocal cross-dresser“ zu bezeichnen, wie Katherine Bergeron erläutert: „Such singers today attract a following beyond the typical early music audience, a fact that may have at least something to do with the delicious compromise they reflect – as vocal cross-dressers.“⁶⁶ Diese Bestimmung des Countertenors als „vocal cross-dresser“ ist geeignet, um die Verbindung zwischen hoher Stimme und der Homosexualität untermauern. Die Homoerotik wird insbesondere durch das Beispiel betont, das von Bergeron erwähnt wird: ein Fotoshooting mit Countertenoren im Camp-Style in einer amerikanischen Modezeitschrift. Die Ambiguität ihrer Stimme wird hier offensichtlich in ein mit visuellen Mitteln konstruiertes Image übertragen. Allerdings bedeutet dies längst

⁶² Vgl. Michel Poizat, *The Angel's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera*, übers. von Arthur Denner, Ithaca: Cornell University Press, 1992, S. 114 (Fran. Original 1986).

⁶³ Vgl. Brigid Brophy, *Mozart the Dramatist: The Value of His Operas to Him, to His Age and to Us*. Rev. ed., London: Libris, 1988, S. 57; Michel Poizat, *The Angel's Cry: Beyond the Pleasure Principle in Opera*, übers. von Arthur Denner, Ithaca: Cornell University Press, 1992, S. 116 (Fran. Original 1986).

⁶⁴ So der Countertenor Kai Wessel bei der Tagung *Kulturphänomen „Gender“* in der Musikhochschule zu Köln am 16.06.2008.

⁶⁵ Michel Poizat, *The Angel's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera*, übers. von Arthur Denner, Ithaca: Cornell University Press, 1992, S. 105 (Fran. Original 1986).

⁶⁶ Katherine Bergeron, *The Castrato as History*, in: *Cambridge Opera Journal*, Vol. VIII, No. 2, 1996, S. 183.

nicht, dass der kausale Zusammenhang zwischen der hohen männlichen Stimme und der Homosexualität auch tatsächlich existiert.

Klar dürfte jedoch sein, dass im Timbre des Countertenors Mehrdeutigkeit mitschwingt. Es bietet Möglichkeiten zur Dekonstruktion der Geschlechterdichotomie, zur Verfremdung der Darstellungsmodi von Geschlecht und zur Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Normen. Die Vorliebe mancher zeitgenössischer Komponisten, den Countertenor in von der Norm abweichenden Rollen zum Einsatz zu bringen, ist somit nicht unbegründet, sie kann als eine Auseinandersetzung mit dem Gender-Diskurs betrachtet werden. Sein Auftreten beinhaltet verschiedene Arten von Gender-Crossing, er ist immer auch eine Attacke auf die Geschlechternormen außerhalb der Oper. Dennoch ist der überwiegende Anteil der Countertenor-Rollen im zeitgenössischen Musiktheater ein Indikator dafür, dass diese Hierarchie zwar erschüttert werden kann, aber die gänzliche Abkehr davon noch nicht erreicht ist.

Die Wiederentdeckung des Countertenors scheint sowohl durch die Beschäftigung mit historischer Musikpraxis als auch durch die sich nach und nach verändernden Geschlechterbilder in der Gesellschaft begründet zu sein. Durch den Einsatz der hohen männlichen Stimme und die Anwesenheit des Countertenors auf der Opernbühne werden unterschiedliche Angriffspunkte für die Auseinandersetzung mit Gender-Aspekten angeboten. Diese Studie bezieht sich besonders auf zwei von ihnen: die Frauendarstellung durch männliche Sänger und die Darstellung von Homosexualität. Die obige Darlegung über den Zusammenhang zwischen Körper und Stimme, über das nostalgische Interesse an den Kastraten, über den Diskurs der Männlichkeit und über die Homoerotik, den das Timbre des Countertenors möglicherweise eröffnet, haben gezeigt, weshalb der Countertenor in beiden Fällen eine so wichtige Rolle spielt. Die Wiederentdeckung des Countertenors ist jedoch nur ein Element, das relevant ist. Im nächsten Abschnitt wird ein weiterer Aspekt behandelt, der für die Fragestellung von Interesse ist: Die Auseinandersetzung mit den Geschlechtern und der Geschlechtsidentität in der Popmusikszene.

2.2.2 Das Spiel mit den Geschlechtern und der Geschlechtsidentität in der Popmusikszene

Im späten 20. Jahrhundert ist die Popmusikszene zum Teil sensibler gegenüber Veränderungen in der Gesellschaft, als der Sektor der klassischen oder E-Musik. Dies liegt nicht nur an den jeweiligen Künstlern in diesen Bereichen, sondern auch an den Rezipienten. Der kommerzielle Charakter der Popmusik ist eine zweiseitige Angelegenheit: Er bringt sowohl kunstvolle Schöpfungen als auch schnell zu konsumierende und ebenso schnell wieder vergessene

Produktionen hervor. Tatsächlich hat jedoch die Trennung zwischen E- und U-Musik längst ihre Bedeutung verloren. Es bleibt nicht aus, dass die Auseinandersetzung mit der Dichotomie der Geschlechter im Bereich der Popmusik ihren Niederschlag in ähnlichen Tendenzen wie im Bereich der Oper findet. Das Spiel mit Geschlecht und Geschlechtsidentität findet in der Popmusik nahezu permanent statt; denn der Gender-Crossover wird dort als ein reichhaltiges, trotzdem jedoch ‚normales‘ Thema betrachtet. Im Folgenden wird zunächst ein Rückblick gegeben und es werden Vertreter solcher Tendenzen benannt, damit der Einfluss des Diskurses um Geschlecht und Geschlechtsidentität in der Popmusik angemessen eingeschätzt werden kann.

In fast allen Bereichen der Popmusik gibt es Künstler, die sich mit dem Thema ‚Geschlecht und Geschlechtsidentität‘ beschäftigen. Maureen „Moe“ Tucker, die Schlagzeugerin der 1965 gegründeten Rockband *Velvet Underground*, trug kurze Haare und eine Sonnenbrille. Sie war auf den ersten Blick nicht als Frau zu erkennen, spielte bewusst mit ihrer eigenen Identität und kommunizierte diese Position mittels visueller Codes.⁶⁷ Die Frontfrau der Punkgruppe *The Slits* (1976-1981), Ari Up, hat einmal gesagt: „Ich bin Junge, ich bin Mädchen... ich bin alles.“⁶⁸ Ein Ende des Geschlechterdiskurses in der Popmusik ist nicht abzusehen. Ein weiteres, jüngeres Beispiel ist die 1989 gegründete Rockband *Marilyn Manson*. Die Band war einst ein wichtiger Vertreter der ‚Gothic‘-Subkultur, wobei die Ambiguität der Geschlechter per se ein Merkmal dieses subkulturellen Stils ist.⁶⁹ Brian H. Warner, der Sänger dieser Band, der selbst den Künstlernamen Marilyn Manson trägt, vollzieht bereits mit seiner Namenswahl eine provokative Geste: Der Vorname ‚Marilyn‘ nimmt Bezug auf die berühmte US-Schauspielerin Marilyn Monroe, die bis heute als ein Symbol konventioneller weiblicher ‚Sexyness‘ gefeiert wird, der Nachname Manson verweist dagegen auf Charles Manson, einen amerikanischen Serienmörder. Diese Kombination bringt nicht nur die Themen Sex und Gewalt miteinander in Kontakt, die für Marilyn Mansons Selbstinszenierung zentral sind, sondern suggerieren auch einen transsexuellen Charakter und ein bewusstes Spiel mit Geschlecht und Geschlechtsidentität. Auch andere Bandmitglieder haben ähnliche Künstlernamen gewählt und verfolgen damit dasselbe Spiel wie Manson selbst. Der Name wird als ein Teil einer erst zu konstruierenden Identität gedacht, die Erfindung der Namen ist somit als die Erfindung

⁶⁷ Martin Büsser, *On the Wild Side. Die wahre Geschichte der Popmusik*, Hamburg: EVA, 2004, S. 35. – Bereits Tuckers Wahl des Instruments (Schlagzeug) entsprach möglicherweise nicht dem damaligen gesellschaftlichen Stereotyp der Geschlechter. Ihr Äußeres könnte auch eine Durchsetzungsstrategie in der Musikwelt sein, da sie ‚anders‘ war und sich laut behaupten musste. Der Zusammenhang zwischen Geschlecht und Instrumentenwahl bleibt bis heute ein Thema, das den Rahmen der vorliegenden Arbeit allerdings sprengen würde.

⁶⁸ Ebd., S. 91.

⁶⁹ Die Band löste sich von dieser Subkultur und gehört mehr und mehr zum Mainstream, die Zugehörigkeit zur Gothic-Szene wird ihr längst aberkannt, obwohl Bezugnahmen auf ‚Gothic‘ weiterhin nicht zu übersehen sind. Zur Subkultur ‚Gothic‘ siehe Paul Hodkinson, *Goth. Identity, Style and Subculture*, Oxford: Berg, 2002 (Dress, Body, Culture [o.N.]).

von Identitäten zu verstehen.⁷⁰ Mit seiner Musik, seiner Performance, seinem stark geschminkten Gesicht und seinem Kleidungsstil betont Marilyn Manson seine Androgynie. Sowohl auf der Bühne als auch mittels seiner Medienpräsenz spielt der Sänger die Figur ‚Marilyn Manson‘, insofern ist er auch und vor allem ein Selbstdarstellungskünstler. Diese Praxis charakterisiert er selbst folgendermaßen:

[...] a transvestite is a man that dresses like a woman, but I think that I'm a composite of both male and female. I'm not trying to look like a woman – I'm trying to look like something that is both.⁷¹

[...] I'm playing with the subject [of gender].⁷²

Das bewusste Spiel mit der Geschlechtsidentität ist die Grundlage für die weitere Entfaltung seiner Performance. Die Zuschauer können seine Geschlechtsidentität nicht eindeutig zuordnen, sondern sehen ein Kompositum von Mann und Frau vor sich. Erst auf dieser Basis erschließen sich die Konstruktion, die Variabilität, die Manipulation und die Intermedialität von Geschlechtsidentität in der Arbeit dieser Band.

Ein ähnliches Beispiel ist der bulgarische Pop/Folk-Sänger Azis. Er entfaltet sein extravagantes Image zwischen Drag-Queen und Macho, spielt bewusst mit den Klischees zwischen den Geschlechtern und schafft somit eine Verwirrung der Geschlechtsidentität: Zum Beispiel trägt er gleichzeitig einen Bart sowie Highheels oder er zieht einen Herrenanzug an, betont jedoch gleichzeitig seine Augen mit künstlichen Wimpern und seine Lippen mit glänzendem Lipgloss. Das Ausagieren solcher Identitäten in der Musikwelt reicht ihm längst nicht mehr – er unterstützt aktiv die Schwulenbewegung und ist politisch engagiert.

Im Fall von Marilyn Manson und Azis ist die unkonventionelle, hohe Stimme ein entscheidendes Element bei ihrem Spiel mit Geschlecht und Geschlechtsidentität. Dabei gehören diese beiden zu einer ganzen Reihe von Pop-Musikern mit vergleichbaren Absichten, von denen hier nur zwei genannt seien. Klaus Nomi, der deutsche Crossover-Sänger mit einem Repertoire von Opern über New Wave bis hin zu Mainstream-Popsongs, erregte in den 1970er und 80er Jahren durch seine Countertenor-Stimme, seine extravagante und theatralische Performance und seine durch die japanische Theaterkunst inspirierte Maske sowie entsprechende Kostüme Aufmerksamkeit und Bewunderung in der Underground-Szene des New Yorker East Village.⁷³ Nomi starb 1983 im Alter von 39 Jahren an einer gesundheitlichen Komplikation,

⁷⁰ Vgl. Judith Butler, *Undoing Gender*, New York: Routledge, 2004, S. 37f.

⁷¹ Gavin Baddeley, *Dissecting Marilyn Manson*, London: Plexus, 2005, S. 92f. (Erstauflage 2000).

⁷² Ebd., S. 96.

⁷³ Sein Einfluss in seiner Heimat Deutschland ist jedoch beschränkt, da die Rezeption schwach ausgeprägt ist und sich auf eine alternative Szene beschränkt.

die durch Aids verursacht wurde. Somit ist er einer der ersten Prominenten, die dieser Pandemie zum Opfer fielen. Ähnliches gilt auch für Jimmy Sommerville, einen englischen Popsänger mit hoher Stimme. Er wird als Vertreter eines Schwulenstils der 1980er Jahre in England betrachtet. Seit dieser Zeit engagiert er sich sowohl für die allgemeinen Interessen der Homosexuellen als auch für Aids/HIV-Erkrankte.

Die genannten Beispiele zeigen, dass eine hohe Stimme und Homosexualität in der Musikwelt nicht ohne Grund immer wieder in Verbindung gebracht werden. Diese Wahrnehmung hinterlässt nicht nur einen erweiterten Interpretationsspielraum bei der Frauendarstellung durch männliche Sänger – noch mehr beeinflusst sie direkt die Darstellung der Homosexualität in der Musik. Im dritten Kapitel werde ich auf dieses Thema zurückkommen.

Mit der Gründung des Musiksenders *MTV* tauchten weitere Möglichkeiten der Repräsentation von Geschlecht auf, wie die Musikwissenschaftlerin Monika Bloss herausstellt hat; sie spricht diesbezüglich von der „wohl weitreichendste[n] kulturelle[n] Wirkungsdimension des neuen Mediums“.⁷⁴ Diese neuen Möglichkeiten sind den Künstlern bewusst. Das Musikvideo wirkt sowohl bei der Demontage konventioneller Geschlechterrollen als auch bei deren Rehabilitation mit. Eine der erfolgreichen Künstlerinnen, die im Musikvideo regelmäßig mit kulturellen Mustern und insbesondere den Geschlechterstereotypen spielen, ist Madonna. Über das Phänomen ‚Madonna‘ ist viel geschrieben worden, kaum ein anderer Künstler hat von den Kulturwissenschaften so viel Aufmerksamkeit bekommen wie sie⁷⁵, und dieses Phänomen nicht von ungefähr. In ihren zahlreichen Musikvideos hat Madonna verschiedene weibliche Figuren vorgeführt, auch einige androgyne oder mit männlicher Maske ausgestattete, dabei war sie oft eine der ersten Initiatoren eines neuen Diskurses um Geschlecht und Geschlechtsidentität in der Popmusik. Wandelbarkeit ist eine zentrale Eigenschaft dieses Stars. Sie kann in einem Video gleichzeitig die Erwartung des ‚männlichen Blicks‘ erfüllen und eine feministische Botschaft vermitteln. Den daraus resultierenden Widerspruch nutzt Madonna geschickt. So wurde sie zum Beispiel in *Material Girl* (1985) als ein Objekt der Begierde von Männern gezeigt; in dem Videoclip *Me against the Music* (2003) zeigt sie dagegen demonstrativ ihre attraktive und reife Weiblichkeit, gleichzeitig spielt sie mit der jüngeren Partnerin (Britney Spears), als ob eine lesbische Beziehung zwischen ihnen entstehen würde. Wenn also eine größere Zeitspanne in die Überlegung miteinbezogen wird, dann fällt eine starke Veränderung des Diskurses um Geschlecht und Geschlechterbilder bei Madonna ins Auge. Des Weiteren ist ihr breites Spektrum verschiedener Images für das Publikum von hoher Attraktivität und stei-

⁷⁴ Monika Bloss, Musik(fern)sehen und Geschlecht hören? Zu möglichen (und unmöglichen) Verhältnissen von Musik und Geschlecht. Oder: Geschlechterkonstruktionen im Videoclip, In: Peter Wicke (Hrsg.), *Rock- und Popmusik*, Laaber: Laaber, 2001, S. 187-225 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd. VIII).

⁷⁵ Für einen Forschungsüberblick über Madonna vgl. ebd., S. 202ff.

gert ihren Einfluss im Gender-Diskurs. Madonna besitzt die „Aura des Exotischen und eines Tabus“, wie Ramona Curry kommentiert⁷⁶, daher erreicht sie ein breites Publikum. Es beschränkt sich nicht nur auf Feministinnen, Linke und Homosexuelle, auch die Konsumenten, die zum so genannten ‚Mainstream‘ gehören, sind nicht ausgeschlossen, obwohl Madonna innerhalb des Videoformats ständig aus den gesellschaftlichen Normen und dem gängigen Rollenverhalten ausbricht.

Die verschiedenen Geschlechtsidentitäten werden oft zum Thema von Songtexten oder Videoclips. Dieses Phänomen existiert nicht lediglich in den Subkulturen, sondern gehört heute zum Mainstream der Popmusik. Außer Madonna versuchen noch viele andere Popmusiker in dieser Richtung ihre Ideen zu präsentieren oder Provokationen zu lancieren, wie zum Beispiel der Videoclip *Smack my bitch up* (1997) von *The Prodigy* zeigt. In diesem verhält sich die Protagonistin ‚wie ein Mann‘, und obwohl die Zuschauer gegen Ende des Clips durch einen Spiegel ihr weibliches Aussehen erkennen können, bleibt ihre ‚wahre‘ Geschlechtsidentität im Ungewissen.⁷⁷

Die Gesellschaft und die Popmusikszene beeinflussen sich hier gegenseitig. Zwar ist die Hörschaft der Oper mit jener der Popmusik nicht unbedingt identisch und nur bedingt vergleichbar, aber sie ist auch nicht isoliert von solchen Tendenzen der Pop-Szene. Eine Opernliebhaberin könnte ebenso die Performance von Madonna in ihren Musikvideos bewundern oder ein Konzert von *Marilyn Manson* besuchen. Der Popkultur gehören nicht nur Jugendliche an. Wer heute noch versucht, die Popkultur lediglich als „Hauptphänomen jugendlicher Sozialisation“ zu beschreiben, stößt schnell an die Grenzen dieses Konzepts. Die Darstellung der verschiedenen geschlechtlichen Identitäten der Popmusikszene – wie zum Beispiel die Travestie – ist ein Teil des Alltags, die Grenze zwischen so genannter E- und U-Musik ist im späten 20. Jahrhundert weithin unklar geworden. Die Musiker aus diesen zwei angeblich getrennten Bereichen arbeiten zusammen, hören Werke voneinander und beeinflussen sich gegenseitig. Wenn sie über ihre Musik reden, gibt es kaum Unterschiede bei der Begrifflichkeit und bei der Nennung von Vorbildern.⁷⁸ Die beiden Komponisten, die in diesem Kapitel diskutiert werden, beschränken sich ebenso wenig auf die so genannte E-Musik: Britten schrieb auch Fernsehoper und Filmmusik, Eötvös arbeitete einst in der Theater- und Filmmusikbran-

⁷⁶ Ramona Curry, Madonna von Marilyn zu Marlene: Pastiche oder Parodie?, in: Klaus Neumann-Braun (Hrsg.), *Viva MTV. Popmusik im Fernsehen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S. 189 (Eng. Original 1988).

⁷⁷ Dazu siehe auch Eva Schmidt, Eine Jagd durch die Nacht – The Prodigy und ihr ausgezeichnete/zensierter Videoclip *Smack my bitch up*, in: Klaus Neumann-Braun (Hrsg.), *Viva MTV. Popmusik im Fernsehen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999, S. 307-322.

⁷⁸ Hier nenne ich nur ein Beispiel: Die Kölner Band *Can* wurde stark von Karlheinz Stockhausen beeinflusst, da der Organist Irmin Schmidt und der Bassist Holger Czukay Kurse des Komponisten besuchten. Vgl. Martin Büser, *On the Wild Side. Die wahre Geschichte der Popmusik*, Hamburg: EVA, 2004, S. 57.

che. Letzterer ist ein Bewunderer des Jazz, und sein Respekt und seine Hochachtung vor dem Grenzbereiche populärer Musik auslotenden Frank Zappa sind ebenfalls bekannt. Ihre Rezeption des Spiels mit der Geschlechtsidentität mag unterschiedlich sein, aber beide haben die historische Entwicklung der Darstellung dieser Thematik miterlebt. Die so unterschiedliche Konzeption, Interpretation und Wahrnehmung bei der Frauendarstellung durch männliche Sänger ist zum Teil dadurch bedingt – obwohl dieser Einfluss auf den ersten Blick oft ignoriert wird.

Eine weitere Gemeinsamkeit, die Britten und Eötvös verbindet, ist ihre Rezeption der asiatischen Theaterkunst. Der Einfluss der asiatischen Theaterkunst in *Curlew River* und *Tri Sestri* ist deutlich und spielt bei der Frauendarstellung durch männliche Sänger eine entscheidende Rolle, auch wenn er nicht der einzige Faktor ist. Deshalb ist der folgende Abschnitt einer näheren Betrachtung dieses Aspekts gewidmet.

2.2.3 Die okzidentale Rezeption der asiatischen Theaterkunst

Zu Anfang des 20. Jahrhunderts brachten einige asiatische Künstler die asiatische Theaterkunst erstmals nach Europa.⁷⁹ Verschiedene Ausprägungen asiatischer Theaterpraxis wurden auf diese Weise nach und nach in Europa vorgestellt, aus Japan zum Beispiel Nō, Kabuki und Bungaku. Die europäischen Zuschauer faszinierte diese Kunst, und nicht wenige europäische Künstler fühlten sich von ihr inspiriert. Sie fuhren sogar bis nach Asien, um diese Kunst selbst zu erleben, wie es beispielsweise Bertolt Brecht und Antonin Artaud taten. Auch Britten unternahm eine Konzert-Tournee nach Asien und erlebte die Theaterkunst Balis und Japans. Eötvös war 1970 Mitglied im Ensemble Karlheinz Stockhausens, als dieses während der Weltausstellung in Osaka täglich im deutschen Pavillon auftrat. Sein sechsmonatiger Aufenthalt in Japan hinterließ einen tiefen Einfluss in seiner Lebensphilosophie.⁸⁰ Diese Veränderung spiegelt sich in seiner Musik wider: Seitdem beschäftigt sich Eötvös mit der japanischen Literatur und Kunst sowie mit der Musik und dem Theater.

Seit den 1980er Jahren hat die asiatische Theaterkunst einen festen Platz bei fast allen großen europäischen Theaterfestivals. Europa-Tourneen asiatischer Theatergruppen sind heut-

⁷⁹ Einige Beispiele sind zu nennen: Um 1900 machte das japanische Künstlerehepaar Sada Yacco und Kawakami Otojirō eine Europatour. 1928 kam das Kabuki-Theater unter der Leitung von Ichikawa Sadanjii II in die Sowjetunion, siehe: Thomas Leims, Japanese Theatre: European Performances and European Research, in: *Maske und Kothurn*, Jg. XXXV, H. 2-3, 1991, S. 7. Im Jahr 1955 hatte die Pekinger Oper ein Gastspiel im Théâtre des Nations in Paris und wurde dort gefeiert; viele Zeitgenossen sprachen über die Ähnlichkeiten zwischen der Peking-Oper und dem elisabethanischen Theater, zum Beispiel wegen der Travestie, dem einfachen Bühnenbild und der Abwesenheit von Bühnenlicht, siehe: Marjorie Garber, *Vested Interests. Cross-Dressing & Cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1992, S. 238.

⁸⁰ Peter Eötvös, Peter Eötvös, musiciens, ins Französische übers. v. Henri-Alexis, 1991, wieder publiziert in: Programmheft zu *Trois Sœurs*, Opéra National de Lyon, hier S. 44.

zutage keine Seltenheit mehr. Um dem europäischen Kunstgeschmack zu entsprechen, versuchen die meisten Theatergruppen einerseits gerade die Aspekte, die ihrer Meinung nach für ausländische Zuschauer attraktiv sind, vorzuführen und zu betonen, andererseits sind Einflüsse aus der westlichen Kultur im Zeitalter der Globalisierung ohnehin kaum zu vermeiden. Daher ist es notwendig, solch einen interkulturellen Prozess sehr genau zu betrachten.

Bei der Betrachtung des Einflusses der asiatischen Theaterkunst auf die Frauendarstellung durch männliche Sänger in Opern des späten 20. Jahrhunderts hat der Zusammenhang zwischen Weiblichkeit und Orientalismus ein besonderes Gewicht. In der okzidentalen Kultur ist der Osten oft ein Symbol des Weiblichen. Ohne kritisches Nachdenken fällt man leicht ins gleiche Schema. Selbst die feministische Philosophin Julia Kristeva vermeidet diese stereotypen Assoziationen nicht. In ihrer Diskussion über die Mutterschaft subsumierte sie „primitive“ und „orientalische“ Dinge aller Art wie den Fluss von Heraklit und indische oder arabische Mystiker unter das Prinzip des mütterlichen Körpers.⁸¹ Die Anklage gegen den Orientalismus im Said'schen Sinne ist dagegen wie folgt begründet: „The Oriental was linked thus to elements in Western society (delinquents, the insane, women, the poor) having in common an identity best described as lamentably alien.“⁸² Da Said Frauen nicht differenzierter in seine Darlegungen einbezogen hat, wird auf dieser Basis eine feministische Ansicht aufgebaut, ein imaginiertes Osten kann nämlich mit der zwangsläufig eindeutig konstruierten Weiblichkeit assoziiert werden. Die Hegemonie dieser Konstruktion wird betont, und die Heterogenität sowohl des Ostens als auch der Weiblichkeit wird entsprechend in den Hintergrund gedrängt.⁸³ Bei der Beschreibung von *Curlew River* und *Tri Sestri* wird ein Akkumulationsprozess erkennbar. Die Korrelation von Orientalismus und Weiblichkeit löst sich erst allmählich auf – und wird es womöglich niemals vollständig tun. Die vielfältigen Stimmen und Interpretationsmöglichkeiten werden sicherlich immer wieder betrachtet und ausprobiert werden. Bei Britten existiert der Schatten des Orientalismus noch, bei ihm tritt das Anderssein der japanischen Theaterkunst hervor, bei Eötvös hat ein interkultureller Austausch, der alte, eurozentrische Perspektiven überwindet, bereits einen wichtigen Platz eingenommen. Der real existie-

⁸¹ Julia Kristeva, *Maternite selon Giovanni Bellini*, in: *Polylogue*, 1977, zit. nach Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, übers. von Katharina Menke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 135f. (Engl. Original 1990).

⁸² Edward W. Said, *Orientalism*, London: Penguin, 2003, S. 207 (Erstausgabe 1978).

⁸³ Said's These nimmt Bezug auf die arabische Welt, der weitere Diskurs in den postkolonialen Studien dehnt den Gegenstand geographisch jedoch weiter aus. Außerdem behauptet Said nie, der Orientalismus sei ein homogener Diskurs. Daher bin ich der Meinung, dass es an dieser Stelle angebracht ist, den Begriff Orientalismus einzusetzen, zumal im Bereich der postkolonialen Studien bereits ähnliche Anwendungen versucht wurden. Ich nehme hier Bezug auf die Forschungsergebnisse von Sara Mills, Reina Lewis und Meyda Yeğenoğlu. Vgl. Reina Lewis, *Gendering Orientalism. Race, femininity and representation*, London: Routledge, 1996; Sara Mills, *Discourses of Difference: A Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*, New York: Routledge, 1991; Meyda Yeğenoğlu, *Colonial Fantasies. Toward a feminist reading of Orientalism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998. Für einen Überblick über die Ausdehnung des Orientalismus im Sinne der feministischen Studien siehe: Reina Lewis/Sara Mills (Hrsg.), *Feminist Postcolonial Theory. A Reader*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003.

rende Osten ist wahrnehmbar und bietet mehr als lediglich Exotismen und Illusionen. Außerdem beeinflusste die in vielen Formen asiatischer Theaterkunst verbreitete Tradition der Frauendarstellung durch männliche Darsteller das europäische Theater. Die Rezeption solcher Arten der Frauendarstellung hat im späten 20. Jahrhundert nach und nach die Klischees des Orientalismus überwunden und umkreist aktuelle Diskussionen über die Geschlechter. So beobachtet auch die Literaturwissenschaftlerin Marjorie Garber, dass solche Travestiefiguren gleichzeitig als ein Anzeichen für eine Uneindeutigkeit der Geschlechter und als Indikator für die Krise der herkömmlichen Geschlechterkategorien lesbar werden.⁸⁴ Die bisher gültige Frage, ob jemand männlich beziehungsweise weiblich ist, findet entweder keine eindeutige Antwort mehr oder ist grundsätzlich irrelevant geworden. Die Frauendarstellung durch männliche Darsteller zielt längst nicht mehr nur auf Exotik ab, auch wenn dieser Aspekt bestehen bleibt. Die Darstellung der weiblichen Figuren in *Curlew River* und *Tri Sestri* entspricht durchaus der Beobachtung Garbers, freilich mit graduellen Unterschieden in den beiden Stücken. Die konkrete Bestimmung dieser Unterschiede wird bei der Untersuchung der jeweiligen Oper erfolgen.

Während die frei erfundenen, auf einen imaginierten Osten bezogenen musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten, die im Musikstil *à la chinois* des 18. und 19. Jahrhunderts als exotische Färbung verwendet wurden und mit wirklicher chinesischer Musik nicht unbedingt viel gemein hatten, nähern sich viele europäische Künstler des 20. und 21. Jahrhunderts der asiatischen Musik an und betrachten sie als Inspirationsquelle. Allerdings ist es oft so, dass Künstler die musikalischen Idiome, Instrumente, Genres und Stile anwenden, ohne über ausreichende Kenntnisse asiatischer Musikpraxis zu verfügen; nicht selten sind sie sich dieses Defizits nicht einmal bewusst.⁸⁵ Meiner Meinung nach befinden sich jedoch die beiden Opern, die im Folgenden diskutiert werden, auf einer anderen Stufe. Der Einfluss der asiatischen Theaterkunst, insbesondere der japanischen, ist in diesen beiden Fällen ein wesentlicher. Frauen werden dort nicht ausschließlich wegen des Bezugs auf asiatische Vorbilder von männlichen Sängern dargestellt. Der Einfluss des gesellschaftlichen Kontextes darf nicht in den Hintergrund gedrängt werden, da selbst die Rezeption der asiatischen Theaterkunst und die Verarbeitung dieser Erfahrungen durch die Komponisten in einem Raum gesellschaftlich bestimmter Bedingungen stattfinden.

⁸⁴ Marjorie Garber, *Vested Interests, Cross-Dressing & Cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1992, S. 238.

⁸⁵ Hier nenne ich die Kölner Inszenierung von Puccinis *Turandot* von Günter Krämer (2004) als Beispiel. Die Verharmlosung der chinesischen Kulturrevolution wirkte auf mich zynisch und empörend. Die Mao-Bibel, der hohe Hut der Angeklagten vor dem Volksgericht, das militärische Ballett und so weiter – dies alles wurde zu Kult-Objekten. Die schrecklichen Taten, die hinter diesen Objekten standen, schienen bedeutungslos.

2.3 Curlew River von Benjamin Britten

Bei der Untersuchung von *Curlew River* wird zunächst die Literaturvorlage, das Nō-Stück *Sumidagawa*, vorgestellt, um im Laufe dieses Abschnitts den Einfluss der Nō auf diese Oper von Britten beschreiben zu können. Im Anschluss erfolgt die Darstellung des Bearbeitungsprozesses des *Sumidagawa*-Stoffes bis hin zur Fertigstellung der Kirchenparabel *Curlew River* als dem Endprodukt dieses Prozesses. Es wird sich zeigen, dass der Einsatz eines Tenors für die weibliche Figur in diesem Stück stets ein Brennpunkt dieser Transformation war. Wie Britten, sein Librettist William Plomer und der erste Interpret Peter Pears sich mit den Schwierigkeiten dieser Umformung auseinandersetzten, ist das zentrale Thema der folgenden Darstellung. Anschließend konzentriert sich diese Arbeit konkret auf diese weibliche Figur, die ‚Irre‘. Zum Schluss wird die Frage gestellt, ob Konflikte zwischen dieser Rolle und der Stimme des Tenors entstehen können – und wenn ja, wie sie zu interpretieren sind.

2.3.1 Das Nō-Stück *Sumidagawa*

Das Wort ‚Nō‘ bedeutet soviel wie ‚Fähigkeit‘, ‚Kraft‘ und ‚Talent‘. Das Nō-Theater beinhaltet vokale und instrumentale Musik, Choreographie und szenische Elemente sowie Maske und Kostüm. Da es nur wenige einfache Requisiten auf der Bühne gibt, hängt von diesen Elementen gänzlich der Eindruck der Stücke ab. Die begleitenden Instrumente des Nō sind die Flöte, große und kleine Sanduhrtrommel und die flache Rührtrommel. Die Rollen sind in die Kategorien Shite (Protagonist), Waki (Antagonist) und Ji (Chor) unterteilt⁸⁶, die meisten Shite sind weibliche Rollen. Es gibt zwar Libretti, diese bieten aber mehr eine Grundlage für die Improvisation an, als strenge Vorgabe zu sein. Die Struktur eines Stücks wird anhand des Schemas Jō-ha-kyū, auf Deutsch quasi ‚Einführung – Entwicklung – Schlussfolgerung‘, entfaltet. Diese Entwicklungslogik soll verstanden werden als eine „Intensivierung der Gefühle“.⁸⁷ Ein Stück wird normalerweise in zwei Teile geteilt. Der Antagonist taucht zunächst auf, spricht über seinen Namen, seine Herkunft, den Ort der Handlung und den Grund seines Herkommens, meist eine Reise. Dadurch wird der Auftritt des Protagonisten vorbereitet. Nach der Musik und dem Gesang des Chors tritt der Protagonist in eine „eigenartige psychologisierende Atmosphäre“⁸⁸ ein. Der Protagonist befindet sich in einer außerordentlichen seelischen Spannung und drückt

⁸⁶ Je nach Stück gibt es noch zusätzliche Rollen.

⁸⁷ Die Übersetzung ist bisher umstritten. Hier folge ich der Übersetzung von Mervyn Cooke.

⁸⁸ Thomas Leim, Die Kontinuität der Form. Probleme der japanischen Theatergeschichte, in: Japanisches Kulturinstitut Köln (Hrsg.), *Klassische Theaterformen Japans. Einführungen zu Nō, Bunraku und Kabuki*, Köln: Böhlau, 1983a, S. 8.

seine Emotionen durch den Tanz aus. Im zweiten Teil verwandelt sich der Protagonist mit der Hilfe des Antagonisten in eine außermenschliche Gestalt. Die Spannung kulminiert im Tanz, löst sich dort und die Seele des Protagonisten kommt zur Ruhe. Da die meisten Hauptrollen weiblich sind, entwickelte sich im Nō-Theater eine spezifische Darstellungskunst für die weiblichen Rollen. „Nō, das durch das Herz gelingt“, so der Nō-Meister Zeami, das sei die höchste Kunst.⁸⁹ Zeami war eine wichtige Persönlichkeit des 14. Jahrhunderts, die zur Entwicklung des Nō wesentlich beitrug. Nach seiner Meinung sollte der Schauspieler bei der Darstellung der Frauengestalt das Herz die Grundlage zu sein haben.⁹⁰ Der Schauspieler ist ein Symbolträger, er ist somit keine Frau auf der Bühne.

Das Repertoire des Nō-Theaters kann nach den jeweiligen Themen kategorisiert werden. Einige verschiedene Theorien bieten dazu unterschiedliche Ansätze an. Stücke über Wahnsinnige jedoch haben ohne Zweifel einen festen Platz im Repertoire. Der Wahnsinn ist ein beliebtes und viel bearbeitetes Thema in der Nō-Kunst, da die Darstellung eines außerordentlichen Seelenzustands als eine Herausforderung für den Schauspieler betrachtet wird. Das dramatische Konzept ‚Wahnsinn‘ wird sogar noch differenzierter aufgeteilt: einmal kann er aus der Besessenheit resultieren, die durch einen Gott oder Geist verursacht wird, zum anderen stammt er aus starkem inneren Schmerz, der durch die Sehnsucht nach einem verlorenen Verwandten oder Geliebten ausgelöst wird, wobei die zweite Kategorie die komplexere ist.⁹¹ Wenn der Schauspieler jedoch dem Anspruch der zweiten Kategorie genügt, erregt und ergreift er die Zuschauer. Die ‚Irre‘, Hauptfigur in *Sumidagawa*, entspricht dem zweiten Konzept des Wahnsinns. Solche verrückten Frauengestalten haben im Nō-Theater ihren festen Platz und werden als eine eigene Rollengruppe (kyōjo) betrachtet.

Das von Britten bearbeitete Stück *Sumidagawa* wurde um 1430 von Juro Motomasa (ca. 1395-1432), dem Sohn von Zeami, verfasst. Die originale Idee von *Sumidagawa* stammte aus dem Buch *Geschichte der Ise*.⁹² Es handelt von Liebeskummer und Sehnsucht des Erzählers. In der Fassung von Motomasa werden diese Gefühle in die Mutterliebe verwandelt und diese Mutterliebe soll bei der Betrachtung in den sozialen Kontext mit einbezogen werden: Im

⁸⁹ Zeami, *Das Buch vom Überliefern der Blüte (Kwadensho)*, 1400-1418, Übersetzung und Kommentar siehe Oskar Benl, Seami Motokiyo und der Geist des No-Schauspiels, in: *Abhandlung der Klasse der Literatur*, Jg. 1952, Nr. 5, S. 136.

⁹⁰ Ebd., S. 139f.

⁹¹ Ebd., S. 142.

⁹² Anonym, 10. Jahrhundert. – Der Kavalier Narihira und seine Männer überqueren mit dem Boot den Sumida-Fluss. Während der Fahrt sehen sie einen weißen Vogel mit rotem Schnabel und roten Beinen, der ihnen unbekannt ist. Der Fährmann sagt, dies sei der Miyako-Vogel. Narihira und seine Männer haben alle ihre Geliebten in der Hauptstadt Miyako, daher dichtet Narihira: „Wenn du das bist, was dein Name besagt: Hauptstadt-Vogel, so frage ich dich: ist sie am Leben noch, sie, nach der sich mein Herz so sehnt?“ Das Gedicht und diese Szene bewegen die Menschen an Bord der Boote, sie beginnen ihre Geliebten zu vermissen und fangen an zu weinen. Die deutsche Übersetzung dieser Geschichte findet sich in: *Liebesgeschichten des japanischen Kavaliers Narihira*. Aus dem *Ise-Monogatari*, übers. von Oscar Benl, München: Carl Hanser, 1957, S. 25f.

mittelalterlichen Japan war eine adlige Frau in ihrem Leben zuerst von ihrem Vater, dann von ihrem Ehemann, abschließend von ihrem Sohn abhängig. Sie trug die Verantwortung, den Ruf der Familie zu schützen und den patriarchalischen Klan weiterzuführen. In *Sumidagawa* ist die Hauptfigur eine Witwe, und ihr Sohn ist ihr einziger Nachkomme. Er wurde von einem Unbekannten entführt. Der Verlust des Kindes verletzt nicht nur das Muttergefühl, sondern gefährdet auch die Weiterführung des Klans. Aufgrund dieser Verletzung sozialer Erwartung wird die Witwe als Schuldige angesehen, sie wird von der patriarchalischen Gesellschaft isoliert. Während der langen Suche wird sie zur Verrückten erklärt und auch so behandelt. Zwar stammt sie aus adligem Geschlecht (dies ist durch ihre Art zu reden zu belegen: beispielsweise bezeichnet sie die Möwe als „Brachvogel“, ein Ausdruck der gehobenen Sprache⁹³), trotzdem bleibt sie nichts anderes als eine verrückte Mutter. Bei der Durchquerung des Sumida-Flusses erfährt sie, dass ihr Kind vor einem Jahr am Fluss gestorben sei. Der Fährmann leitet die ‚Irre‘ zum Grab und gibt ihr einen Gong, damit sie den Geist ihres Sohnes anrufen kann. Als der Geist erscheint, möchte sie ihn ergreifen, er zieht sich jedoch schnell in das Grab zurück. Sie weint untröstlich und ist zutiefst getroffen. Dieses traurige und relativ offene Ende ist recht ungewöhnlich für diese Art von Handlung; aufgrund ihres religiösen Charakters tendieren die meisten derartigen Nō-Stücke zu einer glücklichen Lösung. Gerade das Scheitern der Zusammenführung von Mutter und Kind in *Sumidagawa* hebt das Stück gegenüber anderen hervor und vertieft die Tragik.⁹⁴ Am Ende verlassen die Darsteller lautlos die Bühne, die Zuschauer werden in der Stille zurückgelassen. Bedeutung und Gestaltung des Bühnenraums orientieren sich am Verlauf der Handlung. Deshalb sind im Bühnenraum nebeneinander zunächst das gegenüberliegende Ufer, dann der Fluss und schließlich die Umgebung des Grabes dargestellt. Ein Ortswechsel wird nicht durch einen neuen Bühnenaufbau dargestellt, sondern durch das Hinübergehen der Darsteller zu einem anderen Teil der Bühne.

Während seiner Reise in Japan lernte Britten das Stück *Sumidagawa* kennen und war so tief beeindruckt, dass er es als Vorlage für ein eigenes Werk auswählte. Die Bearbeitung gestaltete sich jedoch schwierig. Wie er *Sumidagawa* in seine ‚Kirchenparabel‘ *Curlew River* transformierte, ist das zentrale Thema des nächsten Abschnitts.

⁹³ Zur angemessenen Übersetzung von „Curlew“ gibt es verschiedene Meinungen, ich folge hier der gängigsten.

⁹⁴ Vgl. Kunio Komparu, *The Noh Theater. Principles and Perspectives*, übersetzt von Jane Corddry und Stephen B. Comee, Warren: Floating World Editions, 2005, S. 61 (Jap. Original 1983). – Diese Tragik wurde als so belegend empfunden, dass *Sumidagawa* in verschiedenen Kunstformen rezipiert und bearbeitet wurde.

2.3.2 Die Kirchenparabel *Curlew River*

Britten zeigte bereits vor seiner Asienreise 1956 großes Interesse an nicht-westlicher Musik. Zwischen 1933 und 1940 begegnete er zum ersten Mal den drei verschiedenen Musikkulturen, die ihn sehr tief beeinflussten, der indischen, der japanischen und der indonesischen. Schon 1938 beteiligte er sich an einem Versuch des Dichters Ezra Pound, eine Aufführung eines japanischen Nō-Stücks in Europa zu realisieren.⁹⁵ Doch ansonsten beschäftigte er sich während dieser Zeit noch wenig mit der japanischen Kunst. Erst während einer weiteren, 1956 unternommenen Asienreise lernte er die japanische Musik und das japanische Theater besser kennen und griff in der Folgezeit Elemente daraus in seinen eigenen Werken auf.

Das Libretto für *Curlew River* wurde von William Plomer anhand des Nō-Stückes *Sumidagawa* erarbeitet. Plomer hatte zwischen 1926 und 1929 als Englischlehrer in Japan gearbeitet. Durch seine japanischen Schüler und Freunde kannte er sowohl die traditionelle als auch die moderne japanische Kunst und Kultur. Während seines Aufenthalts in Japan besuchte er oft Theateraufführungen und hatte besonders großes Interesse am japanischen Puppentheater (Bunraku) und am Nō-Theater.⁹⁶ Bevor Britten seine Asienreise antrat, fragte er Plomer um Rat, was er in Japan unternehmen und sehen sollte. Plomer empfahl ihm die japanische Theaterkunst, insbesondere das Nō-Theater.⁹⁷ Vorher kannte Britten bereits einige Nō-Stücke, denn Ezra Pound, einer seiner Lieblingsautoren, hatte 1916 mehr als ein Dutzend Beispiele der Gattung ins Englische übersetzt.⁹⁸ Während seines zwölf-tägigen Aufenthalts in Japan sah sich Britten am 11. und 19. Februar 1956 zwei Mal *Sumidagawa* an.⁹⁹ „The mother is played by a large man in woman’s clothes with a little wooden female mask.“¹⁰⁰ Brittens Freund und Mitreisender Prinz Ludwig von Hessen und bei Rhein beschrieb bis ins Detail seinen Eindruck, Britten sei von dem Stück und dieser Kunstform tief bewegt gewesen. Wie aus seinen Aufzeichnungen ersichtlich wird, gingen sie auf Brittens besonderen Wunsch hin noch einmal in eine andere Aufführung von *Sumidagawa*.¹⁰¹ Britten bekundete seine Faszination in einer speziellen Radioansprache für japanische Zuhörer an Neujahr 1958. Die Feierlichkeit und der nicht von Oberflächlichkeiten getrübbte Eindruck des Schauspiels sowie die perfekte Form des Dramas, meinte Britten, verbänden sich hier mit der Kraft und der Universalität der Geschich-

⁹⁵ Noel Stock, *The Life of Ezra Pound*, London: Routledge & Kegan Paul, 1970, S. 356.

⁹⁶ Peter F. Alexander, *William Plomer. A Biography*, Oxford: Oxford University Press, 1990, S. 139.

⁹⁷ Ebd., S. 299.

⁹⁸ Diese Übersetzungen wurden später (1953) als ein Teil von *The Translations of Ezra Pound* wieder gedruckt. Auch Britten besaß ein Exemplar dieses Reprints. Vgl.: Merlyn Cooke, *Britten and the Far East, Asian Influences in the Music of Benjamin Britten*, Woodbridge: The Boydell Press, 1998, S. 117f.

⁹⁹ Prinz Ludwig von Hessen und bei Rhein, *Ausflug Ost 1956*, Darmstadt, 1956, S. 89 und 110.

¹⁰⁰ Ebd., S. 89.

¹⁰¹ Ebd., S. 110.

te; dies sei etwas, wovon jeder westliche Künstler lernen könne.¹⁰² Obwohl Britten in dieser Zeit bereits großes Interesse am Nō-Theater zeigte, verfügte er zu diesem Zeitpunkt noch über relativ wenige Kenntnisse über Japan, daher war er bei der Bearbeitung von *Sumidagawa* sehr auf Plomer angewiesen. Im Mai fragte er Plomer per Brief, ob sie sich treffen könnten, um die Nō-Stücke zu bearbeiten, deren Übersetzungen er mitbrachte. Er fragte auch, ob Plomer das Stück *Sumidagawa* kenne. Nach ihrem Treffen entschloss sich Britten dazu, eine englische Version des Nō-Stückes zu schreiben. Doch aufgrund von anderen Beschäftigungen der beiden Kooperationspartner lag das Projekt nach kurzer Zeit auf Eis. Erst 1958 beschäftigten sie sich wieder intensiv mit ihm. Auf Brittens Wunsch hin versuchte Plomer zunächst, dem Nō-Stück treu zu bleiben, er übernahm japanische Namen und Begriffe (wie „Miyako-Vogel“). Zu diesem Zeitpunkt stimmte Britten in dieser Frage mit ihm überein. Ebenso versuchte er, den Musikstil des Nō-Theaters zu imitieren. Aber nach gründlicher Überlegung beschloss Britten im April 1959, das Stück zu einer „Kirchenparabel“ umzuarbeiten. Der Schauplatz dieser Geschichte sollte das mittelalterliche England sein. Die Umarbeitung zielte darauf ab, die buddhistischen Elemente in *Sumidagawa* in christliche zu übersetzen. Außerdem gaben Britten und Plomer dem Stück ein anderes Ende, es kommt zu einer tröstlichen Wendung für die traurige Mutter. Aus der nun abgeschlossenen Handlung resultiert ein deutlicher Unterschied zwischen beiden Stücken. Die Ähnlichkeit in der Struktur hingegen ist offensichtlich: Die Handlungsentwicklung von *Curlew River* entspricht auch in der Bearbeitung der dreiteiligen Form des Nō, nämlich Jō (Einführung), ha (Entwicklung) und kyū (Schlussfolgerung). Auch wenn sich die Texte ähneln¹⁰³, sind diese zwei Stücke unabhängige Kunstwerke: Der Abt schließt die Handlung in *Curlew River* mit seinem Kommentar ab, das Ende von *Sumidagawa* bleibt offen. Die Beziehung zwischen diesen zwei Stücken gleicht der folgenden, schönen Metapher: Zwei Vögel, der Miyako-Vogel und der Brachvogel, fliegen parallel nebeneinander, jedoch lediglich für eine kurze Zeit: Sie haben verschiedene Ziele.¹⁰⁴

Die Musik des Nō ist für einen Europäer wie Britten vermutlich schwieriger verständlich gewesen als das Schauspiel.¹⁰⁵ Britten hatte die Musik nicht in die westliche Notation transkribiert, wie er es bei der indonesischen Gamelan-Musik gemacht hatte. Er besaß zwar eine

¹⁰² Der ganze Text erschien im Aldeburgh Festival Programm Book, 1991, S. 18f. Zit. nach Mervyn Cooke, *Distant horizons: from Pagodaland to the Church Parables*, in: Mervyn Cooke (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, S. 178 (Cambridge Companions to Music [o.N.]).

¹⁰³ Mervyn Cooke, *Britten and the Far East, Asian Influences in the Music of Benjamin Britten*, Woodbridge: The Boydell Press, 1998, S. 172f. (Aldeburgh Studies in Music, Vol. IV).

¹⁰⁴ William P. Malm, *Six Hidden Views of Japanese Music*, Berkeley: University of California Press, 1986, S. 197.

¹⁰⁵ Das System der Nō-Musik ist wie folgt aufgebaut: In der Vokalmusik gibt es verschiedene Intonationsmodelle, Singweisen, Tonsysteme und Rhythmen, alle Instrumente des Ensemble haben ihre je eigenen Spielweisen. Die Nō-Musik ist eine Kombination all dieser Elemente, die nicht einfach überschaubar ist. Für eine kurze Zusammenfassung vgl. Hōko Oshikiri, *“Izutsu” und “Shunkan”*. *Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis im japanischen Nō-Theater*, Diss. Universität zu Köln, 2003.

Aufnahme des ganzen Stückes auf Tonband, arbeitete aber kaum damit.¹⁰⁶ Sein musikalisches Interesse konzentrierte sich eher auf die Tōgaku, eine Schule der japanischen Hofmusik von Gagaku. Während seines Aufenthalts in Japan erlernte er das zentrale Instrument des Gagaku, die Mundorgel Shō. In der Instrumentalbesetzung für *Curlew River* ist der Einfluss der japanischen Musik zu erkennen. Er verwendete die Flöte als Soloinstrument, die auch im Nō diese Rolle übernimmt, und fügte die Partien von Horn, Bratsche, Kontrabass, Harfe und Kammerorgel hinzu, wobei die Orgel eine Shō imitiert. Die Partie des Schlagwerks ist mit fünf kleinen ungestimmten Trommeln, fünf kleinen Glocken und einem großen gestimmten Gong zu besetzen, die sowohl Einflüsse der japanischen Musik als auch einen rituellen Charakter anklingen lassen. Diese instrumentale Besetzung entspricht klarerweise nicht der eines normalen Kammerorchesters, es ist eine Sonderbesetzung, die Britten anhand seines Eindruck und seiner persönlichen Interpretation der Nō-Musik entwickelt hatte; sie zielt ab auf möglichst dem Nō entsprechende Klangfarben. Der idiomatische Einfluss der Nō-Musik, wie die Verwendung des Portamentos, ist hauptsächlich in der Vokalmusik zu hören. Die ‚Irre‘ singt nach rhythmisch in sich gleich bleibenden Tonfolgen oft ein aufsteigendes beziehungsweise absteigendes Glissando. Ihre Melodie beinhaltet den symbolischen Auf- und Abstieg und erinnert daneben auch an das Intonationsmodell für die Frauenrolle im Nō.

Im Laufe der Bearbeitung beschäftigte Britten und Plomer besonders die männliche Besetzung für die Rolle der ‚Irren‘, also die adäquate Transformation der Shite aus dem Nō-Theater. Im damaligen Kontext war es nötig, diese Besetzung durch Argumente zu legitimieren. Seine Bedenken drückte Britten am 15.4.1959 in einem Brief an Plomer aus: „Not very good reason for Peter to do a female part, unless in an accepted style.“¹⁰⁷ Er rechtfertigte die für Pears geschriebene Partie der ‚Irren‘ unter Bezugnahme auf den mittelalterlichen Charakter des Stückes. Nur so, meinte er, könnten die Zuschauer Zugang zu diesem Werk finden. Die Sorgen der beiden Autoren sind den heutigen Opernzuschauern eher fremd. Im Jahr 1974 schrieb Edward T. Cone noch:

On the modern dramatic stage in Western countries, women may occasionally take men’s roles – especially young men’s; but the reverse is rare and is probably acceptable only for humorous or grotesque effects. What is interesting is that we have transferred these theatrical conventions to the concert stage, where we apply them to non-operatic song. Thus we accept the performance of *Dichterliebe* by a

¹⁰⁶ Während ihres Aufenthalts in Japan forderten Britten und Pears bei Reginald Close, dem damaligen Direktor des British Council, eine Kasette mit der Musik von *Sumidagawa* an, später bekamen sie durch Lady Gascoigne eine Kassettenaufnahme des ganzen Stückes. Vgl. Peter Pears, *The Travel Diaries of Peter Pears. 1936-1978*, hrsg. von Philip Reed, Woodbridge: Boydell Press, 1995, S. 64 (Aldeburgh Studies in Music. Vol. II). Diese Kasette befindet sich heute in der Britten-Pears Bibliothek in Aldeburgh.

¹⁰⁷ Zit. nach Mervyn Cooke, *Britten and the Far East, Asian Influences in the Music of Benjamin Britten*, Woodbridge: The Boydell Press, 1998, S. 143 (Aldeburgh Studies in Music, Vol. IV).

woman, but not of *Frauenliebe* by a man – although we would permit a man to sing a narrative in which a woman’s voice is quoted.¹⁰⁸

Für Cone sind ein Lied und eine Oper in dieser Hinsicht nicht grundlegend unterschiedlich. Daher kann diese Analogie zwischen Theater und Konzertsaal auch auf das Opernhaus ausgedehnt werden. Anhand der Position von Cone ist es begreiflich, dass der Einsatz des Tenors für die ‚Irre‘ in *Curlew River* eher eine Ausnahme ist. Um einen gewöhnlichen, nur humorvollen oder grotesken Effekt zu vermeiden, ist die Verbindung mit der Kirche und dem Mysterienspiel eine wohl überlegte Lösung, obwohl die Begründung auf einem Irrtum basiert.¹⁰⁹

Uraufgeführt wurde die Kirchenparabel am 13. Juni 1964 in der Orford Kirche in Suffolk im Rahmen des Aldeburgh Festivals, wo sie ein großer Erfolg wurde. Sie ist dem Komponisten Michael Tippett gewidmet, der sich in Fragen der Komposition sehr gut mit Britten verstand. Die östlichen Einflüsse in der Musik wurden von den zeitgenössischen Kritikern erkannt und ausgiebig diskutiert. Britten verwendete solche Elemente auch in seinen beiden späteren Kirchenparabeln, dort jedoch weniger unmittelbar als in *Curlew River*. Mit der in *Curlew River* eingefügten finalen Tröstung der so schwer geprüften Frau versuchten Britten und Plomer ihr Stück wieder an den religiösen Charakter des Nō-Theaters anzuschließen, auch wenn sie nicht ausdrücklich darüber sprachen. Obwohl Britten nicht der erste Komponist war, der eine englische Version von *Sumidagawa* schrieb¹¹⁰, wird seine Fassung wegen des erfolgreichen Transfers und der sorgfältigen Bearbeitung hoch geschätzt und wird ständig auf der Bühne aufgeführt. Allerdings veränderten sich die Rezeptionsmuster gegenüber der Darstellung der ‚Irren‘ durch einen Tenor mit der Zeit drastisch. Brittens argumentative Begründung der ‚Kirchenparabel‘ scheint inzwischen fast überflüssig. Trotzdem bleibt eine intensive Auseinandersetzung mit dieser Art der Frauendarstellung notwendig, da sie zur damaligen Zeit recht ungewöhnlich war und zweifelsohne die gesellschaftliche Situation reflektierte.

2.3.3 Die Darstellung der ‚Irren‘ durch einen Tenor: Untersuchung der Hintergründe

Die Beziehung zwischen Männern ist oft ein Thema in Brittens Opern, so zum Beispiel in *Billy Budd* (1951). Von der Frage, inwiefern seine Homosexualität sein Operschaffen beeinflusste, wird in dieser Arbeit zwar abgesehen, doch immerhin bei der Wahl seiner Libretti

¹⁰⁸ Edward T. Cone, *The Composer’s Voice*, Berkeley: University of California Press, 1974, S. 23.

¹⁰⁹ Tatsächlich wurden im Mittelalter die Frauenrollen des liturgischen Dramas von Nonnen gespielt. Vgl. Martin Laade, Benjamin Brittens Mysterienspiel „Curlew River“ und die japanischen Vorbilder, in: *Musik und Bildung*, Jg. I, H. 12, 1969, Anm. 1. – Ob Britten sich dieser Tatsache bewusst war, bleibt noch zu klären.

¹¹⁰ Vgl. Mervyn Cooke, *Britten and Far East, Britten and the Far East, Asian Influences in the Music of Benjamin Britten*, Woodbridge: The Boydell Press, 1998, S. 138 (Aldeburgh Studies in Music, Vol. IV).

scheint der Einfluss nicht zu übersehen. Des Weiteren galt Brittens Aufmerksamkeit den Außenseitern der Gesellschaft, wie im Fall von *Curlew River*. Das mag daher rühren, dass er sich aufgrund seiner Homosexualität selbst wie ein Fremder in der Gesellschaft fühlte und sich folglich gut mit Außenseitern identifizieren konnte.¹¹¹

Außenseiter der Gesellschaft stellten aufgrund ihrer Unterdrückung lange Zeit auch Frauen dar. Zahlreiche Beispiele deuten darauf hin, dass homosexuelle Künstler und Denker oft eine große Sensibilität für die Unterdrückung der Frau in patriarchalischen Gesellschaften hatten.¹¹² Ähnlich verhält es sich auch bei Britten und Plomer und ihrer Kirchenparabel *Curlew River*. Im Mittelpunkt des Stückes steht eine durch ihr als ‚abnorm‘ geltendes Verhalten aus der Gesellschaft ausgegrenzte Frau. Ihrer ‚Abnormität‘ jedoch liegt der Verlust ihres Kindes zugrunde. Neben der Empathie mit der sowohl vom Schicksal als auch von der Gesellschaft gezeichneten Frau könnte sich Brittens und Plomers großes Interesse an dem ‚östlichen‘ Stoff wiederum aus Brittens Homosexualität ableiten lassen, nämlich dergestalt, dass er sich als ein Außenseiter in seiner eigenen Gesellschaft eher mit der ‚östlichen‘ Kultur identifizierte.¹¹³ Dabei ging es Britten jedoch im Gegensatz zu den Opern des 19. Jahrhunderts keineswegs um bloße ‚Exotik‘, sondern um eine Auseinandersetzung mit fremdem Kulturgut, um Annäherung und eine angemessene Adaption. Das gelingt ihm immerhin teilweise: Obwohl der Komponist sich bemüht, der anderen Kultur respektvoll zu begegnen, konnte er sich selbst als Europäer seiner Zeit nicht ganz aus dem Orientalismus-Diskurs befreien. Der Grund hierfür liegt sicherlich auch darin, dass sein direkter Kontakt mit der ‚östlichen‘ Musik nur sehr kurz war.

¹¹¹ Wie die Anmerkung im Fall von *The Turn of the Screw* (1954) und *The Midsummer Night's Dream* (1960) im *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001) nahelegt, indem die Verbindung zwischen dieser Identifikation, den ‚östlichen‘ Elementen und dem Orientalismus thematisiert wird: „Orientalism in sexual mode in these two operas is, after all, attached exclusively to boy lovers, boy dominators, or boy seekers, that is to Quint and Oberon [...] On the other hand, Britten was himself identified, through a process that links the oriental to elements in Western society – such as delinquents, the insane, women, the poor, and, of course, homosexuals – as ‚lamentably alien‘, to use Said’s phrase.“, in: Philip Brett/Jennifer Doctor/Judith LeGrove/Paul Banks, Britten, (Edward) Benjamin, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 4, 2001, S. 388.

¹¹² Ebda.

¹¹³ Philip Brett behauptet, dass Brittens Faszination für den Orientalismus in seiner Homosexualität begründet sei. Vgl. Ders., „Eros and Orientalism in Britten’s Operas“, in: Philip Brett/Elizabeth Wood/Gary C. Thomas (Hrsg.), *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, New York: Routledge, 1994, S. 235-56. – Der Orientalismus im Said’schen Sinne ist ein konstruiertes Image des fernen, mittleren und nahen Ostens, das im Zusammenhang mit dem Kolonialismus entstanden ist, sein diskursiver Charakter ist der eines europäischen Monologs. Zwar möchte ich der Meinung von Brett aufgrund der fragwürdigen theoretischen Grundlage nicht vorbehaltlos zustimmen, aber seine Bemühungen zeigen immerhin deutlich einen Interpretationsansatz, der vorher zu wenig ernst genommen wurde: Suids Theorie bleibt androzentrisch, und obwohl aus feministischer Perspektive unterschiedliche Erweiterungs- und Korrekturversuche unternommen wurden (zum Beispiel von Reina Lewis, Sara Mills und Meyda Yeğenoğlu), berücksichtigt Brett diese scheinbar kaum. Aufgrund seiner Vorgehensweise zweifle ich daran, ob seine Anwendung Said’scher Theorie in diesem Kontext schlüssig ist. Außerdem ist das Argument, dass die Schwulen in ihrer eigenen Kultur exotisch seien und sie daher bei ihrer Interaktion mit anderen Kulturen den naiven Orientalismus vermeiden könnten, zweifelhaft. Es besteht, wie William Sheppard feststellt, die Gefahr, dass die Privilegierung des sexuellen Unterschieds gegenüber den weiteren kulturellen Unterschieden zu myopischen Interpretationen führt. William A. Sheppard, *Revealing Masks. Exotic Influence and Ritualizes in Modernist Music Theater*, Berkeley: University of California Press, 2001, S. 154 (California Studies in 20th-Century Music. Bd. I).

Eine Darstellung des Einflusses des Nō-Theaters auf die Rolle der ‚Irren‘ ist bei einer intensiven Auseinandersetzung mit dieser unabdingbar, an dieser Stelle wird daher zunächst näher auf diese Rolle eingegangen. Wie Kunio Komparu anmerkt, folgt die Anwendung der Stimme im Nō-Theater klar definierten Regeln:

No is chanted in the natural voice (ji-goe), never in the falsetto (ura-goe) used in Kabuki and other Japanese dramatic arts. The voice is always produced with diaphragmatic breathing, reverberating through the chest and head, and resonating within the oral cavity, so it seems intense and “swallowed” in comparison to the clear, “projected” voice of Western singing. The difference is most evident in chant in the dynamic mode. In addition to natural vibrato, there is an ornamental whole-note. In addition to natural vibrato, there is an ornamental wholenote trill called *nabiki* (flutter).¹¹⁴

Bei der Partie der ‚Irren‘ folgte Britten diesem Prinzip. Auch wenn er sich mit dem Gesang im Nō-Theater nicht systematisch beschäftigte, vermittelte sein Erlebnis in Japan möglicherweise den gleichen Eindruck. Es ist daher nicht überraschend, dass der Gesangsstil der ‚Irren‘ sich an der gesprochenen Sprache orientiert und sich vom Operngesang des 19. Jahrhunderts, der bis in das 20. Jahrhundert noch die Opernbühne beherrschte, weitgehend unterscheidet. Obwohl in einer verfremdeten Weise präsentiert, wird doch die ‚natürliche‘ Stimme des Tenors verwendet; das Falsett wurde wie im Nō-Theater nicht eingesetzt, es wird allerdings an dieser Stelle im Sinne des westlichen, künstlerischen Gesangs verstanden, nicht im Sinne der japanischen Theaterkunst. Es ist unwahrscheinlich, dass Britten dieser Punkt nicht bewusst war, insbesondere deshalb, weil er auch mit den anderen Gattungen der japanischen Theaterkunst in Kontakt kam.

Die unterschiedliche Art und Weise der Frauendarstellung durch männliche Darsteller in Nō und Kabuki (wobei die letztere Theaterpraxis bei dem nachfolgenden Beispiel, *Tri Sestri* von Peter Eötvös, von großer Bedeutung ist), hängt nicht nur mit der Anwendung des Falsetts zusammen, sondern auch mit der jeweiligen Form der Darstellung. Komparu führt dazu aus:

Male Noh actors never attempt the kind of female impersonation that is seen in Kabuki [...] The basic acting technique is the same for all roles, and for female roles the performance must be most powerful, yet more restrained, than for the rougher roles of warriors or demons. In Noh, only the mask and robe indicate that the character is a woman, and the objective is not to play femininity but to express the woman’s state of heart and mind.¹¹⁵

¹¹⁴ Kunio Komparu, *The Noh Theater. Principles and Perspectives*, übersetzt von Jane Corrdry und Stephen B. Comee, Warren: Floating World Editions, 2005, S. 170 (Jap. Original 1983).

¹¹⁵ Ebd., S. 51f.

Die Darstellung von Weiblichkeit ist nicht der entscheidende Faktor, sondern die Präsentation des ‚Inneren‘ einer Rolle: Der Schauspieler steht nicht als Nachahmung einer Frau auf der Bühne. Das heißt aber nicht, dass das Geschlecht der Rolle für die männlichen Schauspieler gleichgültig wäre, ansonsten müssten sie sich bei der Frauendarstellung nicht besondere Mühe geben, wie Komparu dies beobachtet. Auch in dieser Hinsicht unterscheidet sich der männliche Frauendarsteller im Nō von dem in der Barockoper. Darüber hinaus ist der Einsatz des Tenors für die Rolle der ‚Irren‘ wohl begründet. Die stimmliche und physische Bühnenpräsenz von Peter Pears war für die Entstehung von *Curlew River* unentbehrlich.

Die Entstehung dieser Art der Darstellung basiert jedoch sowohl auf dem Einfluss des Nō-Theaters als auch auf dem persönlichen kulturellen Hintergrund Britten. Zwei Aspekte sollen hier diesbezüglich besonders hervorgehoben werden, und zwar die religiösen Ansichten Britten und die Geschichte der Darstellung des Wahnsinns in der westlichen Welt. Im Zusammenhang des letzteren Aspektes wird zusätzlich die Darstellung des Wahnsinns auf der Opernbühne thematisiert.

Es scheint, dass Britten kein religiöser Mensch war, obwohl er sich selbst in einem Interview für die BBC als „überzeugter Christ“ bezeichnete. Er erklärte jedoch, dass sein Glaube an der umstrittenen Theologie, wie der des Bischof von Woolwich, orientiert sei und dass er nicht regelmäßig bete.¹¹⁶ Sein Lebensgefährte Pears erinnerte sich, dass Britten „didn’t go so often to church... I am not sure that he would really have called himself a Christian.“¹¹⁷ Dies könnte darauf zurückzuführen sein, dass seine damalige Kirchengemeinde seinen Lebensstil und vor allem seine sexuelle Orientierung nicht ohne Einschränkung akzeptieren konnte. Dennoch beschäftigte er sich viel mit der kirchlichen Musik. Die Wahl der Gattung Kirchenparabel in *Curlew River* ist der Ausdruck seiner persönlichen religiösen Überzeugung und zugleich ein musikalisches Experiment.

Die Darstellung einer ‚Irren‘, also einer weiblichen Wahnsinnigen, auf der Bühne hat eine lange Geschichte. Selbst wenn Britten im Fall von *Curlew River* von der japanischen Theaterkunst ausging, konnte er dem Einfluss dieser Geschichte unmöglich entkommen. Seit dem 18. Jahrhundert wurde der Wahnsinn feminisiert, das „symbolische Geschlecht des Wahnsinns wurde weiblich“.¹¹⁸ Ab Mitte des 19. Jahrhunderts dominierte in der ästhetischen Praxis dann ein imaginiertes Wahnsinn der Frau. Der weibliche Wahnsinn wurde in dieser Zeit zu einem wichtigen Thema auch in der englischsprachigen Literatur. Ein repräsentatives Beispiel ist die Tradition der *gothic novel* im 18. und 19. Jahrhundert und die der Anstaltsromane im

¹¹⁶ Humphery Carpenter, *Benjamin Britten. A Biography*, London: Faber and Faber, 1992, S. 421.

¹¹⁷ Ebd., S. 112f.

¹¹⁸ Elaine Showalter, *The Female Malady, Women, Madness, and Culture in England, 1830-1980*, New York: Pantheon, 1985, S. 8.

20. Jahrhundert. Sie sind meistens von Frauen verfasst. Bettina Plesch fasst die Gemeinsamkeiten zwischen diesen beiden literarischen Gattungen kurz und bündig zusammen:

Gothic novel wie Anstaltsromane beinhalten zwei Komponenten: Wahnsinn muss notwendig auf Gesellschaft bezogen werden – psychische Befindlichkeit ist auch, aber niemals nur Privatsache, psychische Krankheit ist auch, aber niemals nur individuelles Versagen. Die verrückten Frauen sind niemals nur Symbole für das Ausgegrenzte, sondern immer auch Frauen, die um ihren Platz in der patriarchalen Gesellschaft kämpfen.¹¹⁹

Britten hatte großes Interesse an der Literatur. Eine der berühmtesten gothic novels, *Jane Eyre* von Charlotte Brontë, hatte er bereits 1933 gelesen¹²⁰, das hier verankerte Bild der Wahnsinnigen war ihm durch seine Lektüre vertraut.

Der weibliche Wahnsinn war im 19. Jahrhundert ebenso ein beliebtes Thema auf der Opernbühne, dabei lassen sich Einflüsse aus der Medizin sowie gleichermaßen aus der Literatur geltend machen. Die meisten der weiblichen Figuren sterben nach der Wahnsinnsszene aufgrund ihrer psychologischen Störung, so zum Beispiel Donizettis *Lucia di Lammermoor* (1835) und Lady Macbeth in Verdis *Macbeth* (1847). Marguerite in Gounods *Faust* (1859) wäre ein anders gelagertes Beispiel: Sie stirbt zwar auch, aber die Gnade Gottes ‚befreit‘ doch ihre Seele. Solche Opernheldinnen, meint Catherine Clément¹²¹, seien oft Fremde, die Wahnsinnsszenen sind oft in eine virtuose Darstellung der Sängerinnen eingebettet. Wenn der Darsteller jedoch nicht mehr weiblich ist, wird auch diese geschlechtliche Zuordnung des Wahnsinns suspendiert, wie im Fall von *Curlew River*.

Die Übertragung der Figur der ‚Irren‘ aus dem Nō-Theater in Britdens Kirchenparabel weist einerseits Kontinuitäten zu den Traditionen von Literatur und Oper auf, bildet andererseits aber auch Brüche aus. Der Grund, weshalb sich die ‚Irre‘ in einem Zustand geistiger Störung befindet, ist der Verlust ihres Sohnes. Dadurch wird hier die Mutterschaft charakterisiert – anstatt wie gewöhnlich durch Liebe, Sexualität und die Suche nach einer ‚spezifisch weiblichen‘ Lebensaufgabe. Obwohl die ‚Irre‘ ‚wahnsinnig‘ wurde, bedeutet das für sie nicht – wie sonst üblich – den Tod: Sie wird vielmehr durch das Erbarmen Gottes geheilt. Auf den ersten Blick scheint es, dass sie relativ wenige Gemeinsamkeiten mit anderen Darstellungen des Wahnsinns in Literatur und Oper hat. Ihre Namenlosigkeit zeigt jedoch, dass sie einen Typus darstellt, dem soziale Erwartungen auf tiefgreifende Weise eingeschrieben sind. Da-

¹¹⁹ Bettina Plesch: *Die Heldin als Verrückte. Frauen und Wahnsinn im englischsprachigen Roman von der Gothic Novel bis zur Gegenwart*, Pfaffenweiler: Centaurus, 1995, S. 508.

¹²⁰ Seine Leseliste von 1933 findet sich bei Paul Kildea, Britten, Auden and ‚otherness‘, in: Mervyn Cooke (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, S. 39.

¹²¹ Catherine Clément, *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft*, übers. von Annette Holoch, Stuttgart: Metzler, 1992, S. 82 (Franz. Original 1979).

durch ist sie selbst als Individuum nicht (mehr) wichtig und braucht keinen Namen. Der weibliche Stereotyp bleibt nach wie vor erhalten und wirksam. Britten und Plomer hegten Sympathien für diese Figur, sie versuchten der ‚Irren‘ eine relativ versöhnliche Lösung zukommen zu lassen, allerdings im Rahmen des Androzentrismus, der die damalige englische Gesellschaft beherrschte. Sie attackierten damit nicht das Ganze bestehender sozialer Ordnungen, sondern behandelten die ‚Irre‘ gleichsam als einen Sonderfall. Darüber hinaus bleibt diese Figur nicht nur in dieser Oper ein Fremdkörper – sondern auch in der Operngeschichte. Es sei noch einmal daran erinnert: Die ‚Irre‘ wird von einem Tenor gespielt. Diese Besetzung könnte zu einer Erklärung führen, die in der Geschichte der Darstellung des Wahnsinns wenig beachtet wurde: das verrückte Geschlecht ist nicht mehr das weibliche, die Darstellung des Wahnsinns beinhaltet vielmehr verschiedene Möglichkeiten. Das der Mutter zugeordnete Etikett ‚Wahnsinn‘ ist eine Form der Verbannung aus der Gesellschaft. Der Hauptgrund, weshalb sie zum Wahnsinn getrieben wurde, ist die Mutterschaft bzw. der Verlust ihres Sohnes. Die Heilung durch Gott bedeutet eine neue Anerkennung in der Gesellschaft. Gott ist bei ihr, der Außenseiterin. Das zeigt die Sympathie des Komponisten und des Librettisten für die Mutterfigur.

Trotzdem ist anzumerken, dass diese Lösung die patriarchalischen Frauenbilder nicht grundsätzlich in Frage gestellt hat. Eine fundamentale Veränderung kommt in *Curlew River* nicht vor. Britten schrieb hervorragende Musik für die ‚Irre‘, ihre eigene Existenz ist durch diese Musik gesichert, aber der Komponist versuchte nicht, ihren angeblichen Wahnsinn und die gesellschaftliche Haltung gegenüber dieser Frau infrage zu stellen. Er behandelte zwar in seinen Opern eine in der Gesellschaft ‚Fremde‘ mit Empathie, eine direkte Attacke gegen die Ungerechtigkeit ihrer Ausgrenzung aber blieb aus.

Die Frauendarstellung durch einen männlichen Darsteller wurde während der Entstehung von *Curlew River* im näheren Kreis um Britten in gewissem Sinne als Skandal betrachtet.¹²² Die Mäzenin Fidelity Gräfin von Cranbrook und andere Mitarbeiter und Unterstützer des Musikfestivals machten sich vor der Uraufführung Sorgen, dass Pears’ Verkleidung als Frau lächerlich gemacht werden könnte. Diese Sorgen blieben unbegründet, da seine Darstellung die Zuschauer so tief bewegte, dass manche, wie es heißt, sogar zu Tränen gerührt waren.¹²³ Die ‚Irre‘, das gelang Pears zu vermitteln, ist nicht verrückt, sie leidet lediglich unter ihrem Schicksal.

¹²² Nach der Erinnerung von Eric Crozier (einem Theater- und TV-Produzenten), in: The Instrument of his soul, BBC radio documentary on Peter Pears, produziert von Michael Berkeley und produziert von John Evans, 1988, zit. nach Humphrey Carpenter, *Benjamin Britten. A Biography*, London: Faber and Faber, 1992, S. 430.

¹²³ Humphrey Carpenter: *Benjamin Britten. A Biography*, London: Faber and Faber, 1992, S. 438.

In ihrem Artikel „Travesty“ im *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd. Ed. (2001) betonen die Autoren Julian Budden und Ellen T. Harris, dass die ‚Irre‘ in *Curlew River* keine gewöhnliche Travestie-Rolle ist, sondern differenzierter betrachtet werden müsse. Sie sei ein wichtiges Beispiel der Darstellung außergewöhnlich unmittelbarer emotionaler Kräfte in der Oper des 20. Jahrhunderts.¹²⁴ Diese Einschätzung ist keineswegs bloß subjektiv. Bei der Berücksichtigung des Bearbeitungsprozesses von Britten und Plomer ist kaum ein direkter Zusammenhang mit der Tradition der Travestie auf der Opernbühne zu finden. Dagegen folgten sie bewusst den Vorbildern im Nō und im Mysterienspiel. Und in diesen beiden Kunstgattungen hat die männliche Travestie keinen komischen Charakter wie sonst in der Oper. Die emotionale Kraft dieser Figur liegt in erster Linie in der ihr zugeordneten Musik begründet.

2.3.4 Die Darstellung der ‚Irren‘ durch einen Tenor: Untersuchung der Musik

Clifford Hindley glaubt, dass ein zentraler Gedanke in Britten's Werk die Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft sei.¹²⁵ *Curlew River* stellt hier keine Ausnahme dar. Die ‚Irre‘ ist eine adlige Frau und Witwe. Seit einem Jahr wird ihr Sohn vermisst, daher ist sie auf der Suche nach ihm. Der Fährmann, der Reisende, der Abt und die Mönche machen sich anfangs nur über die ‚Irre‘ lustig. Der Reisende bekommt durch eine kurze Erklärung einen Platz im Boot, der ‚Irren‘ hingegen hören die Menschen nur ungern zu. Der Befehl des Fährmanns, die ‚Irre‘ solle ein Lied singen, ist auf zwei Weisen zu verstehen: aus kompositorischer Sicht bietet sich dem Darsteller der ‚Irren‘ eine Chance zum Ausspielen seiner sängerischen Präsenz, aus dramatischer Sicht jedoch zeigt sich die Grausamkeit der Gesellschaft gegenüber solchen Frauen. Alle Charaktere in dieser Oper gewinnen durch die Musik an Profil. Britten verwendet je eigene Themen und Motive für sie, und die motivisch-thematische Arbeit ist für ihn ein wichtiges Mittel des Ausdrucks. Seine Musik, sagt Hindley, „can express ideas and develop the dramatic situation.“¹²⁶

Wenn der Darsteller der ‚Irren‘ zum ersten Mal vor die Zuschauer tritt, tut er das noch in der Rolle eines Mönches aus dem Gefolge des Abts. Nach der gemeinsamen Hymne *Te lucis an te terminum*, der Ansprache des Abts und dem Gebet der Gemeinde sollte er wie der Reisende und der Fährmann feierlich auf seine Rollen vorbereitet werden (Ziff. 5, Partitur S. 6). Die Darsteller tragen das halbe Gesicht, also vor allem die Augen, bedeckende Masken. Die Musik basiert auf der vorangegangenen Hymne und ist noch keinem Charakter zugeordnet.

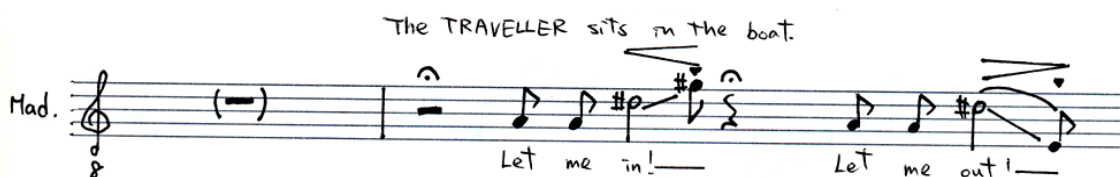
¹²⁴ Julian Budden und Ellen Harris, Travesty, in: Stanley Sadie (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., Vol. 25, 2001, S. 706.

¹²⁵ Clifford Hindley, Britten's Parabl Art: A Gay Reading, in: *History Workshop Journal*, Issue 40, 1995, S. 85.

¹²⁶ Ebd., S. 84.

Die Idee ist hier, dass die Zuschauer die Verwandlung der Darsteller verfolgen können sollen.¹²⁷ Nach der Verwandlung verlässt die ‚Irre‘ den Schauplatz und die Handlung beginnt.

Zunächst verweist eine tremolierende Flöte auf die Anwesenheit der ‚Irren‘ (Ziff. 19, Partitur S. 22). Stimmlich tritt die ‚Irre‘ zum ersten Mal in Erscheinung, als der Fährmann den Reisenden ins Boot gelassen hat. Die Flöte ist der ‚Irren‘ symbolisch zugeordnet; Britten übernahm diese Verknüpfung aus dem Nō-Theater. Da sie auf dem Weg ist, singt sie zuerst hinter der Szene: „You mock me! You ask me!“. Während die Partien des Abts, des Fährmanns und des Reisenden wenige Sprünge haben, steht die Partie der Irren im Kontrast zur diatonischen Bewegung. Die Melodieführung untermauert sowohl diese Verwirrung als auch die Dringlichkeit:



Notenbeispiel 2-1: Die ‚Irre‘: „You mock me! You ask me!“¹²⁸

Am Anfang singt die ‚Irre‘ eine übermäßige Quarte zwischen A und Dis, die Phrase endet mit einem aufsteigenden Glissando von Dis nach Gis. Nach einer längeren Pause beginnt der neue Satz mit einer Quarte zwischen A und Dis, er endet jedoch mit einem fallenden Glissando zwischen Dis und E. Durch diese Intervallkombination wird ihre Verwirrung dargestellt, das begleitende Crescendo und Decrescendo verstärkt diesen Eindruck. Die folgende Reihe von Triolen und die Fermate am Ende des Satzes bilden einen ungewöhnlichen und charakteristischen Rhythmus in ihrer Partie. Das große Crescendo von Forte über Pianissimo bis Forte zeigt ihre starken Gefühle. Die Viola, für Britten ein besonders bedeutendes Instrument, ist zwar kein Symbolinstrument für die ‚Irre‘, spielt aber bei vielen Stellen als Unterstützung des Gesanges mit; zum Beispiel begleitet die Viola sie mit der Septe, als die ‚Irre‘ mit den triolischen Figuren auf „Where the nest of the curlew is not filled with snow...“ (Ziff. 20, Partitur S. 24) beginnt. Bei ihrem Auftritt singt die ‚Irre‘ den Satz „Let me in! Let me out!“ Darin drückt sich ihre ganze Unsicherheit und Zerrissenheit aus. Diesmal wiederholt sie das A zwei Mal, dem Glissando von Dis bis Dis folgt das Wort „in“. Nach einer Viertelpause mit Fermate folgt der zweite Satz (beginnend auf dem A), er endet wiederum mit dem Glissando von Dis bis E auf dem Wort „out“ (Ziff. 21, Partitur S. 25). Ausdrucksformen wie das Glissando, die

¹²⁷ Für dieses Ritual gibt es einen wichtigen Grund, im nächsten Kapitel komme ich darauf zurück.

¹²⁸ Benjamin Britten, *Curlew River*, A Parabel for Church Performance, Op. 71, Libretto based on the medieval Japanese No-Play *Sumidagawa* of Juro Motomasa (1395-1431) by William Plomer, German translation by Ludwig Landgraf, Production notes by Colin Graham, London: Faber, 1983, S. 23 (Erstauflage 1964).

Triolen und die Fermate sind charakteristisch für sie und kehren später immer wieder. Ihre Unsicherheit ist auch durch die Wiederholung und die Transformation von Motiven zu hören, wie in dem Abschnitt über ihre Verwirrung, den sie nach ihren tanzenden Schritten singt (Ziff. 27, Partitur S. 28): Für den Satz „Clear as a sky without a cloud maybe a mother’s mind“ singt sie zwei Mal die Tonfolge Dis-Dis-Gis-Fis-Dis-Cis im marcato, der Ton Ais wird als ein Ankerpunkt verwendet. Das zweite Mal singt sie ein Cis mit einer Fermate. Diese Nuance entspricht ihrer Emotion und betont das Wort „mind“.

she arrives at the ferry and takes a few steps to the left, then to the right, as if dancing.

Mad. 27 56 P

Clear as a sky with-out a cloud May be a — mo-ther's mind.

Notenbeispiel 2-2: Die ‚Irre‘: „Clear as a sky without a cloud Maybe a mother’s mind“¹²⁹

Der zweite Satz („But darker than a starless night without one gleam, not one, no gleam to show the way“) wird ebenfalls nach diesem Prinzip komponiert. Anstatt der gewöhnlichen Fermate verwendet Britten das Brachvogelzeichen (Curlew-Sign), um das Wort „way“ zu betonen – die ‚Irre‘ kennt den Weg nicht. Diese Tatsache macht sie noch trauriger und unsicherer. In der Oper verwendet Britten sehr viele Fermaten. Außer den gewöhnlichen Fermaten gibt es auch das Brachvogel-Zeichen als eine Sonderform der Fermate: Wenn das Zeichen auftaucht, muss der Darsteller die jeweilige Note oder die Fermate je nach der Situation verlängern, ohne die genaue Zeit zu kalkulieren.

Der rezitativische Charakter der Partie der ‚Irren‘ lässt die Zuschauer ihre Rede ohne Mühe verstehen; bei dem Lied, das vom Fährmann gewünscht wird, haben Melismen zum Beispiel keinen Platz (Ziff. 46, Partitur S. 42f.). Als sie herausfindet, dass ihr Sohn bereits gestorben ist, lässt sie ihren Gefühlen nicht unmittelbar freien Lauf. Sie weint zwar, aber das ganze Ausmaß ihrer Gefühle gibt sie nur langsam preis. Schließlich ist sie adliger Herkunft, und ihre Erziehung erlaubt es ihr nicht, ihren Emotionen freien Lauf zu lassen. Die Viola begleitet zuerst ihre Tränen (Ziff. 69, Partitur S. 75). Bei der Erzählung des Fährmanns fragt die ‚Irre‘ ebenfalls im rezitativischen Stil nach. Die letzten zwei Noten eines Satzes singt sie jedoch oft mit einem kleinen, eine Sekunde umfassenden Glissando. Wenn sie den Fährmann fragt „Not even his mother?“, singt sie bei dem Wort „mother“ eine kleine Terz. Zwei Takte später singt sie den Satz „He was the child sought by this madwoman“ mit Nontolen im For-

¹²⁹ Ebd., S. 28.

tissimo und mit einem Crescendo, dann endet sie mit einem Quart-Glissando, ihrem Intervall und dem des Brachvogel-Motivs (Ziff. 73, Partitur S. 80f.). Nach einer langen Pause singt sie langsam und leise, als ob sie träumen würde. Erst wenn sie sich erhebt, drückt sie ihr Gefühl unverhüllt aus, und die Instrumentalisten begleiten sie (Ziff. 75, Partitur S. 84). Aber Melismen haben bisher keinen Platz. Erst als sie das Grab ihres Sohnes sieht, singt sie melismatisch. Der Text bleibt jedoch fast immer verständlich. Die kleine Abweichung hat eine große Wirkung, weil das Melisma sparsam und präzise verwendet wird. Als die ‚Irre‘ die Stimme ihres Sohnes hört, verliert sie die Kontrolle über ihre Emotionen. Aber dieser stärkere Gefühlsausdruck dauert nur kurz an, weil sich der Geist schnell in sein Grab zurückzieht, die ‚Irre‘ wird danach von ihrem ‚Wahnsinn‘ befreit (Ziff. 96, Partitur S. 134). Ihre charakteristische Musik unterscheidet sich deutlich von den verrückten weiblichen Figuren aus den Opern des 19. Jahrhunderts, die mit langen und brillanten Melismen verbunden sind.¹³⁰ Nicht nur die Formsprache des 20. Jahrhunderts ist hier entscheidend, sondern auch die Ästhetik des Komponisten: In Britten's Werk sind die Worte so gesetzt, dass sie verstanden werden können. Aber der Einfluss des Nō-Theaters spielt in *Curlew River* ebenfalls eine Rolle. Vom musikalischen Aspekt her ist die ‚Irre‘ ein Fremdkörper in der Reihe ‚typischer‘ Verrückter.

Die Intervalle, die einen Bezug zur ‚Irren‘ haben, sind die Quarte und die Septe.¹³¹ Die Septe ist dissonant und instabil und entspricht damit dem Charakter der ‚Irren‘. Die Quarte ist zwar ein reines Intervall, Britten verwendet jedoch oft die übermäßige Quarte, die Spannung bildet und eine mögliche Auflösung in einen konsonanten Klang erwarten lässt. Dieses Intervall weist auf die Transformation vom Wahnsinn bis hin zum Gesundsein hin.¹³² Ein repräsentatives Beispiel für die Anwendung der Quarte ist das Brachvogel-Motiv. Der Brachvogel spielt eine große Rolle in der Kirchenparabel, nicht nur, weil er über dem Fluss auftaucht, sondern auch, weil er symbolisch mit der ‚Irren‘ verbunden ist. Wenn die ‚Irre‘ den Brachvogel sieht, singt sie das Brachvogel-Motiv, das an das Motiv der ‚Irren‘ bei ihrem Auftritt erinnert (siehe Notenbeispiel 2-1). Die Quarte wird danach in allen Partien wiederholt. Die zentrale Rolle der ‚Irren‘ wird durch die Musik verdeutlicht. Nachdem sie vom Tod ihres Sohnes erfährt, verliert sie das wichtigste Ziel ihrer langen Reise, das verwirrt sie. Sie singt das Motiv ihres Auftritts, das die Quarte und die Septe beinhaltet.

Es bleibt die Frage, ob die ‚Irre‘ wirklich verrückt ist. Wie bereits besprochen, ist eine Kategorie des Nō-Theaters ‚die Irre als Hauptfigur‘. Wenn Nō-Kenner den Titel eines gewissen Stücks aus dieser Kategorie hören, wissen sie sofort, dass der Darsteller die ‚Irre‘ spielt. In

¹³⁰ Eine detaillierte und einflussreiche Analyse findet sich bei Susan McClary, *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minnesota: University of Minnesota Press, 1991, Kap. 4.

¹³¹ Mark Mayer, *A Structural and Stylistic Analysis of the Benjamin Britten „Curlew River“*, Diss. Columbia University Teachers College, 1983, S. 39.

¹³² Ebd., S. 79.

der Kirchenparabel gibt es solche Kategorien nicht. Obwohl die Hauptfigur die ‚Irre‘ ist, wäre man aus heutiger Sicht vorsichtig mit ihrer Beurteilung als ‚verrückt‘. Ihr Zustand ist eher nur verwirrt und traumatisiert. Mit starkem Willen begibt sie sich auf die Suche nach ihrem Sohn. Ihre Verwirrung tritt aufgrund des Verlusts ihres Sohnes ein – also aus durchaus nachvollziehbarem Grund. Mit der Musik zeigt Britten seine große Sympathie für die Figur der ‚Irren‘. Ihre soziale Rolle als ‚verwaiste‘ Mutter treibt sie geradewegs in den so genannten Wahnsinn. Warum sie als ‚Irre‘ betrachtet wird, könnte man mit einer These Foucaults erklären:

Die *Hysterisierung des weiblichen Körpers* ist ein dreifacher Prozess: der Körper der Frau wurde als ein gänzlich von Sexualität durchdrungener Körper analysiert – qualifiziert und disqualifiziert; aufgrund einer ihm innewohnenden Pathologie wurde dieser Körper in das Feld der medizinischen Praktiken integriert; und schließlich brachte man ihn in organische Verbindung mit dem Gesellschaftskörper (dessen Fruchtbarkeit er regeln und gewährleisten muss), mit dem Raum der Familie (den er als substantielles und funktionelles Element mittragen muss) und mit dem Leben der Kinder (das er hervorbringt und das er dank einer die ganze Erziehung währenden biologisch-moralischen Verantwortlichkeit schützen muss): die „Mutter“ bildet mitsamt ihrem Negativbild der „nervösen Frau“ die sichtbarste Form dieser Hysterisierung.¹³³

Eine Frau ist durch diesen Prozess zur ‚Irren‘ geworden. Demnach wäre die Mutter zur hysterischen, „nervösen Frau“ – eben zur ‚Irren‘ – geworden, weil sie durch den Tod des Sohnes ihrer wesentlichen persönlichen Funktionen beraubt ist und als ein bloßes ‚Negativbild‘ zurückbleibt.

Britten jedoch befreit die Mutter von ihrem Irrsinn und damit aus der Spirale konventioneller Hysterie-Zuschreibungen. Es scheint, dass sie durch die Gnade Gottes ihren Frieden gefunden hat. Diese ‚Befreiung‘ dauert allerdings nur zwei Takte an (Ziff. 96, Partitur S. 134). Danach verlässt der Darsteller der Mutter seine Rolle und tritt wieder als Mönch auf die Bühne. Dieser Wendung fehlt aufgrund ihrer Knappheit und Unvermitteltheit die Überzeugungskraft. Für mich stellt sich die Frage, ob die ‚Irre‘ wirklich geheilt ist. Ob sie ihre innere Ruhe gefunden hat, bleibt offen.¹³⁴ Britten lässt es sogar offen, ob die ‚Irre‘ je wirklich geistig krank war. Daher bedeutet ihre ‚Befreiung‘ gar nicht ‚Heilung‘ sondern Emanzipation von der Etikettierung als ‚wahnsinnig‘. Diese zwei Takte beschreiben auch die unsichere Zukunft, die die Mutter selbst bewältigen muss. Diesem offenen Ende wohnt somit eine sanfte Kraft gegen Bedrängnis und Unterdrückung inne.

¹³³ Foucault, *Der Wille zum Wissen, Sexualität und Wahrheit 1*, übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977, S. 103f. (Franz. Original 1976).

¹³⁴ In der Frankfurter Aufführung (2005) ließ der Regisseur Axel Weidauer den Darsteller der ‚Irren‘ nicht an dem Schlusshymnus teilnehmen; nach dem Abgang aller Darsteller kam der Darsteller der ‚Irren‘ wieder auf die Bühne zurück und bewegte sich dort in leidendem Gestus.

Mit der Gattung der Parabel nimmt Britten geschickt Bezug auf die gesellschaftlichen Zustände seiner Zeit und prangert Ausgrenzungstendenzen an. Indem er die ‚Irre‘ aus der traditionellen Darstellung von Verrückten herausnimmt, zieht er die Stigmatisierung seiner Protagonistin als anormal in Zweifel. Er schenkt dem isolierten Individuum die Befreiung durch die Gnade Gottes: Nicht zufällig wird die Kirchenparabel mit dem Hymnus *Te lucis ante terminum* eröffnet und beendet. Darin liegt der tröstliche Gedanke: Der Herr verlässt die Außenseiter einer Gesellschaft nicht, er erbarnt sich ihrer. Darin spiegelt sich Brittens Haltung gegenüber der Homophobie seiner Gesellschaft wider. Er setzt auf ein Verständnis von Humanität, das das ‚Andersartige‘ nicht ausgrenzt, sondern integriert.

2.3.5 Konflikte zwischen der Rolle des Tenors und seiner Stimme?

Bei der Uraufführung in Aldeburgh und der Erstaufführung auf dem europäischen Kontinent hoben die meisten Kritiker lobend hervor, dass Britten die japanischen Musikelemente erfolgreich in seine eigene Musiksprache habe integrieren können. Die damals noch ungewöhnliche Frauendarstellung schien gar nicht bemerkenswert¹³⁵, was mir merkwürdig erscheint. Es gilt also, die Maßnahmen aufzuspüren, die Britten, Plomer und die Darsteller bei der Uraufführung ergriffen, um den frappierenden Charakter der männlichen Besetzung der ‚Irren‘ möglichst gering zu halten. Über das Libretto und die Musik wurde in den vorherigen Abschnitten bereits gesprochen. Hinzu kommen noch mehrere Hilfsmaßnahmen: Die Maske und das Kleid verringern den Kontrast zwischen der Rolle des Tenors und seiner Stimme. Nicht nur die ‚Irre‘ trägt eine Maske, sondern auch der Fährmann und der Reisende. Obwohl dies von der Praxis des Nō abweicht, verringert diese Anweisung auch die äußerliche Hervorhebung der Rolle der ‚Irren‘.¹³⁶ Außerdem wird dadurch verhindert, dass ihre Emotionen durch die Augen oder durch die Mimik gezeigt werden. Die rituelle Qualität der Bewegung bekommt dadurch größere Bedeutung.

Eine Prozession der Darsteller und Musiker bildet den Anfang und das Ende des Werks. Das musikalische Material der Prozession besteht aus einem gregorianischen Hymnus (*Te lucis ante terminum*), er rahmt das Drama ein. Sowohl die Musik als auch die Regieanweisung, die Britten in die Partitur einbrachte, trägt dazu bei, ein ‚Spiel im Spiel‘ herauszubilden: Vor

¹³⁵ Mervyn Cooke, *Britten and the Far East. Asian Influences in the Music of Benjamin Britten*, Woodbridge: The Boydell Press, 1998, S. 250f. (Aldeburgh Studies in Music, Vol. IV). – Der Bericht von Armin Klinger über die Uraufführung und der Bericht über die Erstaufführung auf dem europäischen Kontinent in den Niederlanden von Ernst Vermeulen scheinen die herrschende Meinung zu reflektieren. Vgl. ders., „Ein Gleichnis zur Aufführung in der Kirche“ von Benjamin Britten, in: *Melos*, Jg. XXXI, 1964, S. 251-252.

¹³⁶ Im Nō-Theater trägt nur der Hauptdarsteller (Shite) eine Maske.

dem Spiel und nach dem Spiel ist die ‚Irre‘ ein Mönch. Die Struktur des Ablaufs dieser Oper ist: Prozession – Belehrung – Kostümierung – das Spiel – Entkostümierung – Belehrung – Prozession.¹³⁷ Diese Art des Ablaufs entspricht dem mittelalterlichen Mysterienspiel. Daher kann man sich gut vorstellen, dass die Konflikte wenig provozierend auf die Zuschauer wirkten. Die starke Verbindung mit der Religion hat Einfluss sowohl auf Zuschauer, als auch auf Darsteller. Der religiöse Charakter gibt dem Stück einen besonderen Status und die für damalige Zeit merkwürdige Besetzung der ‚Irren‘ wird dadurch sicherlich wohlwollender wahrgenommen worden sein. Pears, der erste Darsteller der ‚Irren‘, sagte, diese Kirchenparabel sei eine christliche Geschichte, die für die Aufführung in einer Kirche geschrieben sei.¹³⁸ Obwohl die Katholisierung einer japanischen Geschichte von einigen Stimmen kritisiert wurde, konzentrierte sich die Kritik auf die Konflikte zwischen dem Katholizismus und dem Zen-Buddhismus, der in *Sumidagawa* als Hintergrund präsent ist, nicht auf die männliche Besetzung der ‚Irren‘.¹³⁹ Das Auftreten des Mönchs vor und nach dem Spiel verringert oder verhindert offensichtlich einen möglichen Konflikt.

Die Stimme des Sängers entspricht jedoch nicht der Stimme, die die Zuschauer für eine Frau erwarten. Britten bereite die Darstellung vorsichtig vor: Die Stimme des Tenors unterscheidet sich innerhalb der Haupthandlung von denen anderer Darsteller, in dem Anfangs- und Schlusshymnus *Te lucis ante terminum* verbindet sie sich mit den anderen Stimmen. Während der Fährmann und der Reisende mit einem Bariton, der Abt mit einem Bass besetzt werden, singt ein Tenor die ‚Irre‘. Durch das höhere Stimmregister lässt sich die ‚Irre‘ musikalisch von den anderen Figuren unterscheiden. Durch ihren besonderen Gesangsstil verfügt die Partie der ‚Irren‘ außerdem über ein charakteristisches Kennzeichen. Bei dem Hymnus kann sich der Tenor reibungslos in den Chor der Mönche integrieren, weil es in dem Chor bereits drei Tenöre gibt, und an dieser Stelle verwendet er keine der Stilmittel, die für die Rolle der ‚Irren‘ bestimmt sind.

Obwohl Britten Schwierigkeiten mit der Nō-Musik hatte, versuchte er, die für ihn ungewöhnlichen und effektvollen Musikelemente in seine eigene Musiksprache zu integrieren. Der typische Ablauf des Nō („Jō-Ha-Kyū“) ist für alle Bereiche gültig, wie Wilhelm Blassen zutreffend formuliert, „vom musikalisch-rhythmischen Gehalt über die Gesangs- und Bewegungstechnik bis zur Bühnenkonstruktion und Einteilung des Nō-Programms beziehungsweise jedes einzelnen Nō-Stückes“.¹⁴⁰ Diese Analyse zeigt, dass die Partie der ‚Irren‘ ebenfalls

¹³⁷ Edwin Baumgartner, Benjamin Britten's „Curlw River“. Eine Brücke zwischen christlichem und fernöstlichem Mysterienspiel, in: *ÖMZ*, Jg. LIV, H. 5, 1999, S. 19.

¹³⁸ Christopher Headington, *Peter Pears. A Biography*, London: Faber and Faber, 1992, S. 191f.

¹³⁹ Mervyn Cooke, *Britten and the Far East, Britten and the Far East, Asian Influences in the Music of Benjamin Britten*, Woodbridge: The Boydell Press, 1998, S. 251f. (Aldeburgh Studies in Music, Vol. IV).

¹⁴⁰ Wilhelm Blassen, *Die Bewegungseinheiten (KATA) des Japanischen Nō-Spiels*, Bochum: Brockmeyer, 1987,

nach diesem Prinzip komponiert wurde. Vom musikalischen Aspekt her kommt die Partitur mit sehr sparsamen Mitteln aus; zum Beispiel wird der Auftritt des Reisenden nur von Harfe und Kontrabass begleitet. Die Harfe spielt dabei die Rolle einer Art von Dialogpartner (Ziff. 14, Partitur S. 16). Als die ‚Irre‘ über ihre Herkunft spricht, bleiben zuerst nur die Flöte, die Viola und der Kontrabass in Bewegung und imitieren Elemente ihrer Melodie, die Wiederholung eines Tones in Septolen und das aufsteigende Glissando (Ziff. 33, Partitur S. 31f.). Auch als die ‚Irre‘ vor dem Grab ihres Sohnes über ihre Hoffnungslosigkeit spricht, wird sie zunächst nur durch die Flöte begleitet, deren Partie sich hier der Gesangslinie angleicht (Ziff. 81f., Partitur S. 99f.). Diese Sparsamkeit führt jedoch nicht zur Langeweile, sondern unterstreicht die Traurigkeit der ganzen Handlung. Die Sparsamkeit der Mittel lässt den asiatischen Einfluss hörbar werden und die Geschichte in eine mysteriöse Richtung gleiten. Die harmonische Struktur ist mit dem Drama ebenfalls sehr stark verbunden und diesbezüglich bis ins Detail durchgearbeitet. Sie basiert auf dem Kontrast von stabilen und instabilen Akkorden, ein tonales Zentrum spielt eine deutlich geringere Rolle. Die stabilen Charaktere wie der des Fährmanns oder des Abts haben gleichermaßen stabile Akkorde. Hingegen wird die ‚Irre‘ mit instabilen Akkorden begleitet. Der Reisende hat zwei stabile Akkorde, aber dort fehlt ein tonales Zentrum: Er ist, so wird suggeriert, immer auf dem Weg und hat sein Ziel noch nicht erreicht.¹⁴¹

Bei der Aufführung von *Curlew River* ist kein Dirigent vorgesehen.¹⁴² Dadurch wird den Instrumentalisten und Sängern die volle Verantwortung für ihre Interaktion übertragen, und diese Aufführungsanweisung folgt dem Vorbild des Nō-Theaters. Die Verwendung der Kammerorgel zeugt ebenfalls von japanischen Einflüssen. Das Instrument spielt eine große Rolle in *Curlew River*, Britten schrieb diese Partie in Anlehnung an die japanische Mundorgel Shō. Der erste Akkord wird durch ein Arpeggio begleitet, wie es der Praxis der Shō-Musik entspricht. Natürlich schreibt Britten für die (westliche) Kammerorgel keine japanische Musik, sondern eine eher freie Annäherung an die Akkordharmonik (auf Japanisch: *aitake*) der Shō.¹⁴³ Mittels der Harfe versuchte der Komponist, Anklänge des japanischen Instruments Koto, einer Wölbbrettzither, wiederzugeben. Die Verwendung von Gong und Glocken unterstützt nicht nur die traurige Atmosphäre auf der Bühne, sie ist auch eine weitere Bezugnahme auf die Konventionen des Nō (Ziff. 86-92, Partitur S.104-119; S.123-129). Der heterophone Satz in diesem Werk zeigt den Einfluss von indonesischer und japanischer Musik. Mittels seiner Musik lässt Britten den Ursprung der Geschichte in den Hintergrund treten. Durch das

S. 46f. (Sozialwissenschaftliches Studien Bd. XLII).

¹⁴¹ William T. Flynn: Britten the Progressive, in: *MR*, Jg. XLIV, 1983, S. 51.

¹⁴² Allerdings kommt es in der Bühnenpraxis vor, dass de facto doch ein Dirigent bei der Aufführung benötigt wird, wie bei der Aufführung der Oper Frankfurt in der Spielzeit 2005/06.

¹⁴³ Die genaue Analyse siehe Mervyn Cooke, *Britten and the Far East. Asian Influences in the Music of Benjamin Britten*, Woodbridge: The Boydell Press, 1998, S. 182f. (Aldeburgh Studies in Music Vol. IV).

asiatische Musikkolorit gewinnt die spezifische Art der Frauendarstellung in *Curlew River* noch mehr Überzeugungskraft; da sie ‚importiert‘ ist, ist sie fremd und ungewöhnlich, aber nicht inakzeptabel oder komisch.

Neben der Entscheidung für die Gattung der Kirchenparabel und dem Einfluss des Nō-Theaters gab es noch einen weiteren Grund, weshalb die Frauendarstellung durch einen männlichen Darsteller reibungslos akzeptiert wurde: Es ist der Sänger der Uraufführung. Peter Pears wusste sein Publikum in den Bann zu ziehen. Wie Britten erlebte auch er zwei Aufführungen von *Sumidagawa* in Tokio. In seinem Reisetagebuch notierte er sich Besonderheiten des Nō-Theaters sowie allgemeine Beobachtungen über die Theaterpraxis von Nō und Kabuki.¹⁴⁴ Obwohl seine Beschreibung nicht so ins Detail geht wie die des Prinzen von Hessen und an der Rhein, fasste er als Künstler die Eigenschaften dieser Kunst präziser zusammen: „14th century dramas [...] of the *utmost* refinement, intensity, skill, power“.¹⁴⁵ Ein Foto von dieser Japan-Reise vermittelt den starken Eindruck, unter dem Pears stand: Es zeigt seine Imitation der Instrumentalisten in *Sumidagawa*.¹⁴⁶ Während des Kompositionsprozesses erfuhr Pears aufgrund seiner Partnerschaft mit Britten relativ viel über dessen Vorstellungen. Wie für die meisten seiner Vokalkompositionen dachte Britten bei der Komposition von *Curlew River* an den stimmlichen Charakter Pears'. Bei der Aufführung im Jahr 1964 war Pears bereits ein ausgereifter Tenor, seine Eindrücke des Nō-Theaters halfen ihm bei der Einstudierung der Rolle.

Mir scheint, dass Britten die Rolle der ‚Irren‘ hauptsächlich in Anlehnung an die Nō-Kunst mit einem Tenor besetzte, und nicht, um mit Geschlechtsidentitäten zu spielen. Der Komponist setzte sich mit dem Thema Frauendarstellung durch männliche Darsteller auseinander und auf den ersten Blick scheint er dabei mehr von seiner Faszination der japanischen Theaterkunst gegenüber und weniger vom Diskurs um Geschlecht und Geschlechtsidentität getrieben. Allerdings ist dieser erste Eindruck nicht erschöpfend: Sein Werk lässt sich trotzdem auch vor dem Hintergrund sich wandelnder Geschlechterstereotype interpretieren. Schließlich muss der Komponist die Veränderung der Geschlechterbilder in der Gesellschaft registriert haben und reagierte möglicherweise in seinem Werk darauf. Auch wenn Britten sich nicht direkt über die Besetzung der ‚Irren‘ in *Curlew River* mit einem Tenor äußerte, war allein seine besondere Aufmerksamkeit für diese von der Gesellschaft isolierte Person wohl schon kein Zufall. Seine ständige Beschäftigung mit der Tenorstimme kam nicht lediglich durch seine Partnerschaft mit Pears zustande, vokale Experimente waren ihm ein kontinuierliches Thema. Veränderungen in der Stimmästhetik im späten 20. Jahrhundert wird durch den

¹⁴⁴ Peter Pears, *The Travel Diaries of Peter Pears. 1936-1978*, hrsg. von Philip Reed, Woodbridge: Boydell Press, 1995, S. 56 und S. 65.

¹⁴⁵ Ebd., S. 65.

¹⁴⁶ Ebd., Bild 11.

Einsatz des Tenors in *Curlew River* Rechnung getragen, selbst wenn Britten diese Veränderung geschickt kaschierte – bei der Aufführung kann das Publikum ohne große Mühe merken, dass der Sänger männlich ist und eine Frau spielt. Diesen Konflikt versuchte Britten zwar mittels der Gattungswahl und der Musik zu abzumildern, es bleibt jedoch immer noch genügend Interpretationsspielraum für die Regie. Nicht zuletzt stellt *Curlew River* mittels der männlichen Besetzung die in Opern sonst übliche Gleichsetzung von Wahnsinn und Weiblichkeit in Frage. Selbst wenn Britten sich darüber keine Gedanken gemacht haben sollte, schwingt dieser Aspekt bei jeder Aufführung von *Curlew River* mit.

In der Oper *Tri Sestri*, meinem nächsten Untersuchungsbeispiel, werden weibliche Figuren ebenfalls von männlichen Sängern dargestellt. Eine Zeitspanne von 30 Jahren trennt diese beiden Werke. Aber nicht nur der sich wandelnde historische Kontext macht den Unterschied in der Frauendarstellung in diesen beiden Werken aus. Dem detaillierten Vergleich geht nun zunächst eine Beschreibung von *Tri Sestri* voraus.

2.4 *Tri Sestri* von Peter Eötvös

Die Frauendarstellung ist in *Tri Sestri* von Peter Eötvös ein zentrales Thema. Ein Vergleich mit *Curlew River* ist möglich und nützlich, um den Einfluss der gesellschaftlichen Entwicklung auf die Frauendarstellung in den beiden Werken zu beobachten, insbesondere den Einfluss durch die Auflösung der geschlechtlichen Dichotomie und Stereotypen.

Im Folgenden wird zunächst auf das gleichnamige Theaterstück von Čechov eingegangen. Nach einigen Informationen über das Stück wird das Frauenbild in *Tri Sestri* genauer vorgestellt werden. In seinem Werk setzte sich Čechov bereits mit der ‚Frauenfrage‘ auseinander¹⁴⁷, hier findet sich eine Grundlage für den Anschluss an das Werk von Peter Eötvös. Anschließend wird die Entstehung der Oper *Tri Sestri* behandelt. Die Umarbeitung des vieraktigen Dramas zu einer Oper in drei Sequenzen ist ein komplizierter Prozess. Der Komponist hat versucht, das Leiden der Figuren in *Tri Sestri* auf eine gleichsam zeitlose Weise darzustellen. Die Frauendarstellung durch männliche Sänger gehört zu den Strategien, die er dafür eingesetzt hat, sie wurde stark von der japanischen Theaterkunst Kabuki beeinflusst. Daher folgt daraufhin eine Untersuchung über den Einfluss des Kabuki und dessen Praxis der Frauendarstellung (Onnagata) bei dieser Vertonung. Anhand von Musikbeispielen soll im Anschluss daran die spezifische abstrahierte Art der Frauendarstellung in dieser Oper herausgearbeitet werden und schließlich die Mehrdeutigkeit, die im Spannungsfeld zwischen der Stimme der

¹⁴⁷ Carol Schafer, Chekhov's The Three Sisters: Exploring the Woman Question, in: *Journal of dramatic theory and criticism*, No. XVI, H. 1, 2001, S. 39.

männlichen Darsteller, deren Rollen und deren Geschlecht entsteht, diskutiert werden. Ein Vergleich zwischen der Frauendarstellung in *Tri Sestri* und *Curlew River* schließt das Kapitel ab.

2.4.1 Čechovs Theaterstück *Tri Sestri*

Das Drama *Tri Sestri* wurde 1901 in Moskau uraufgeführt. Seither wird das Stück als eines der einflussreichsten und wichtigsten Theaterstücke Čechovs geschätzt. Der Grund dafür liegt nicht nur darin, dass er hier den Konflikt der Geschlechter darstellt, mit welchem er sich in seinen Stücken häufig beschäftigte, sondern auch im hier entfalteten Konzept eines dramatischen Naturalismus. Allerdings ist der Begriff ‚Naturalismus‘ längst nicht hinreichend, um Čechovs Werke erschöpfend zu beschreiben.

Die zentrale Handlung von *Tri Sestri* ist wie folgt¹⁴⁸: Olga, Mascha, Irina und ihr Bruder Andrei wohnen in einer Provinzstadt. Sie sind in Moskau geboren – und alle möchten nach dorthin zurückkehren. Das Leben in dieser kleinen Stadt langweilt alle Familienmitglieder. Olga leidet unter ihrer Arbeit als Lehrerin, Mascha lebt in einer unglücklichen Ehe, Irina wartet auf einen Perspektive in ihrem Leben durch eine sinnvolle Arbeit, und Andrei scheitert an seinem Traum, als Professor zu arbeiten und wird oder fühlt sich zumindest von seiner untreuen Frau Natascha unterdrückt. In Moskau sei alles besser, glauben sie. Aber nach und nach erfahren sie, dass sie nicht nach Moskau zurückkehren können. Der Traum platzt, trotzdem müssen sie weiterleben. Georg Lukačs kommentierte dieses Drama folgendermaßen:

In den Dramen Tschechovs leben die Menschen im Zeichen des Verzichts. Verzicht auf die Gegenwart und die Kommunikation kennzeichnet sie [...] „Drei Schwestern“ [...] ist die ausschließliche Darstellung einsamer, erinnerungstrunkener, von der Zukunft träumender Menschen. Ihre Gegenwart wird erdrückt von Vergangenheit und Zukunft, ist Zwischenzeit, Zeit des Ausgesetztseins, in der die Rückkehr in die verlorene Heimat das einzige Ziel ist.¹⁴⁹

Der „Verzicht auf die Gegenwart“ führt zu einer Narration, die sich potentiell zu jeder Zeit ereignen und wiederholen könnte. Die Kommunikation zwischen den Figuren ist gestört, jeder bleibt letztlich mit sich selbst und seiner unbefriedigenden Situation allein; keiner vermag es, sich aus dem Vakuum der „Übergangszeit“ zu befreien und diese aktiv zu gestalten. Obwohl der Verzicht die Figuren dominiert, stirbt ihre Hoffnung nicht, wohl um nicht endgültig verzichten zu müssen. Diese Hoffnung hemmt sie, ihrer gegenwärtigen Situation direkt ins Auge

¹⁴⁸ Um die Diskussion zu vereinfachen, werden die Rollennamen gemäß der Partitur von Eötvös wiedergegeben.

¹⁴⁹ Georg Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, Darmstadt: Luchterhand, 1981, S. 391 (Werke Bd. XV).

zu sehen; sie sind nicht in der Lage, an ihrer jeweiligen Lebensperspektive zu arbeiten und ihre gelebte Gegenwart erfüllender zu gestalten. Die oft fehlschlagende Kommunikation ist ein deutliches Zeichen dafür, dass sie den Zugang zur Realität zum großen Teil verloren haben und sich dies nicht bewusst machen können. Ihre ziellose Hoffnung leitet das ganze Stück, das kaum andere Bewegungen in sich hat, und selbst diese Hoffnung scheint sehr vage zu sein. Das standbildhafte Spiel ist ein Charakteristikum dieses Dramas von Čechov, es fordert die Schauspieler heraus, das Innere zum Ausdruck zu bringen. Die verschiedenen Auseinandersetzungen zwischen den ‚Verzichtenden‘ werden dadurch konkretisiert und führen zu Spannungen in den zwischenmenschlichen Beziehungen.¹⁵⁰ Alle Akteure – unabhängig von ihrem jeweiligen Geschlecht – sind sozusagen ‚Verzichtende‘. Diese Spannung im zwischenmenschlichen Bereich entlädt sich zum Teil gerade zwischen den Geschlechtern.

„Zhenskii vopros“, die Frauenfrage, ist ein zentrales Thema von *Tri Sestri*.¹⁵¹ Die Frauengestalten in diesem Drama sind in Bezug auf Alter, soziale Herkunft und Status durchaus verschieden: Irina ist die Jüngste, Anfisa die Älteste. Die drei Schwestern sind Töchter eines Obersts, hingegen ist Natascha eine provinzielle junge Frau. Olga ist Lehrerin, Irina ist Angestellte des Telegrafien-Amtes und möchte Lehrerin werden. Mascha ist die Frau eines provinziellen Lehrers. Demgegenüber ist Natascha mit Andrei, Sohn eines Obersten, verheiratet. Alle Charaktere leben in einer patriarchalischen Gesellschaft, sie können der männlichen Autorität nicht entfliehen. Die patriarchalische Struktur beeinflusst auch die männlichen Figuren, sie leiden ebenfalls darunter: Als Familienoberhaupt ist Andrei mit den zu großen Erwartungen seiner Schwestern konfrontiert. Verschinin kann sich nicht von seiner Frau trennen, obwohl die Ehe ihn offenbar nicht mehr zufriedenstellt. Tusenbach verliert sein Leben beim Duell mit Soliony, doch auch mit diesem tödlichen Schuss kann Soliony das Herz von Irina nicht gewinnen. Was ihm bleibt, ist nur die Schuld. Kulygin weiß zwar um die Affäre zwischen seiner Frau und Verschinin, um aber sich selbst und seine Frau zu schützen, verhält er sich so, als ob er von ihr keine Kenntnis hätte. Die Unterschiede der Geschlechter gleichen sich zwar durch das ‚geteilte Leiden‘ an den gesellschaftlichen Verhältnissen nicht aus, aber die Gemeinsamkeiten werden doch hervorgehoben.

¹⁵⁰ Vgl. Gerhard Scheit, *Dramaturgie der Geschlechter. Über die gemeinsame Geschichte von Drama und Oper*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1995, S. 199f.

¹⁵¹ Carol Schafer, Chekhov's The Three Sisters: Exploring the Woman Question, in: *Journal of dramatic theory and criticism*, No. XVI, H. 1, 2001, S. 39.

2.4.2 Das Frauenbild in *Tri Sestri*

Bevor das Frauenbild in *Tri Sestri* im Einzelnen behandelt wird, soll die Frauendarstellung im Werk von Čechov im Allgemeinen dargestellt werden. Darüber hinaus wird *Tri Sestri* besonders hervorgehoben, nicht nur weil das Stück der Untersuchungsgegenstand dieser Studien ist, sondern auch, weil es ein repräsentatives Beispiel für das čechov'sche Frauenbild ist.

Die Frauendarstellung von Čechov ist vielfältig und kompliziert. Anstatt einen Typus der idealen Frau zu beschreiben, wie viele seiner Zeitgenossen es taten, skizzierte er in seinem Werk die tatsächliche Heterogenität des Habitus und der sozialen Rollen damaliger russischer Frauen und versuchte, das traditionelle Frauenbild zu überwinden. Die Frau kopiert den Mann nicht, sondern lebt und denkt als Individuum, sie sucht selbst ihre eigene Identität und muss sie selbst bestimmen, ohne die Erwartung der Männer zu bedienen. Kaum ein Forscher kann diesen wichtigen Aspekt von Čechov Werk ignorieren und in letzter Zeit wird das Thema noch häufiger diskutiert.¹⁵² Wenn über das Frauenbild in seinem Werk gesprochen wird, muss unbedingt auch *Tri Sestri* erwähnt werden.

Die damaligen russischen Frauen besaßen wenige Rechte und lebten in einer vom Patriarchat geprägten Gesellschaft. Sie waren wirtschaftlich von ihren Männern abhängig, denn sie hatten nur geringe Chancen, eine berufliche Tätigkeit auszuüben. Viele Berufe standen Frauen damals nicht offen. Lehrerin in einer Mädchenschule zu sein, war eine der wenigen Ausnahmen. Aber das Honorar war so knapp bemessen, dass die Lehrerinnen ihren Lebensunterhalt damit nur schwerlich sichern konnten. Daher strebten die meisten Frauen die Ehe an, sie hatten kaum eine andere Wahl. In solch eingeschränkten Verhältnissen leben auch die Frauen in *Tri Sestri*. Olga arbeitet als Lehrerin in einer Mädchenschule, träumt aber trotzdem von der Ehe. Mascha ist zwar verheiratet, aber dennoch unzufrieden mit ihrem Leben; sie stürzt sich in eine Affäre. Irina möchte arbeiten, um ihrem Leben einen Sinn zu geben. Aber die Müdigkeit, welche die Arbeit bei ihr hervorruft, lässt sie eine Ehe eingehen, die keine Liebesheirat ist. Die inneren Konflikte der drei Schwestern sind die gleichen wie die vieler russischer Frauen der Zeit. Auch wenn Natascha ihre Herrschaft innerhalb der Familie stabilisiert, ist sie von der Beziehung mit Protopopow und der Ehe mit Andrei abhängig, ansonsten verlöre sie ihren Status in der Gesellschaft. Carol Schafer glaubt, dass Čechov die traditionelle maskuline Handlungsstruktur der linearen aristotelischen Aktion durch die Integration einer femininen

¹⁵² Vgl. Cynthia Marsh, The Stage representation of Chekhov's women, in: Vera Gottlieb/Paul Allain (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Chekhov*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, S. 216-227; Carol Schafer, Chekhov's The Three Sisters: Exploring the Woman Question, in: *Journal of dramatic theory and criticism*, No. XVI, H. 1, 2001, S. 39-57.

zirkulären Struktur von thematischer Beziehung ersetzt habe.¹⁵³ Diese Abweichung bietet den Impuls für die ebenfalls nicht lineare Bearbeitung, wie sie Eötvös in seiner Vertonung realisiert hat.

Die Literaturwissenschaftlerin Cynthia Marsch ist der Meinung, Čechov erforsche in diesem Werk die Sexualität der Frauen.¹⁵⁴ Die Frauen in *Tri Sestri* können in vier Gruppen kategorisiert werden: die erste Gruppe ist die der unschuldigen Figuren beziehungsweise die Gruppe ohne sexuelles Bewusstsein, wie Irina und Olga. Die zweite Gruppe ist die der Frauen mit sexuellem Bewusstsein, deren Begierde jedoch unerfüllt bleibt, wie Mascha. Die dritte Gruppe ist diejenige, die sexuell aktiv ist und dadurch ihr Ziel erreicht, wie Natascha. Anfisa gehört in die letzte Gruppe, aufgrund ihres Alters ignoriert sie ihre Sexualität – sie ist gleichsam geschlechtslos geworden. Eine solche Repräsentation der weiblichen Sexualität kann als für ihre Zeit ungewöhnlich bezeichnet werden. Sie bot dem damaligen Publikum eine Reibungsfläche gegenüber gängigen zeitgenössischen Ansichten. Diese recht unstereotypisierte Auseinandersetzung mit der weiblichen Sexualität entspricht selbst im 20. Jahrhundert zum großen Teil noch den gesellschaftlichen Realitäten. Den Diskurs um die weibliche Sexualität musikalisch zu entfalten, war für Eötvös ein möglicher Ansatz der Bearbeitung des Stoffes für seine Oper.

Das Frauenbild in Čechovs Werk ist für die damalige Zeit in Russland recht unkonventionell und spiegelt auf provokante Weise die soziale Realität in der russischen Gesellschaft wider. *Tri Sestri* bietet ein breites Spektrum an Frauencharakteren, das von Adjektivpaaren wie zum Beispiel den folgenden gekennzeichnet ist: jung/alt, ledig/verheiratet, berufstätig/verehelicht, städtisch/ländlich. Hinzu kommen die nicht mehr lineare Erzählweise und die Auseinandersetzung mit der weiblichen Sexualität, die die Frauendarstellung noch differenzierter gestalten. Die Vertonung musste all diese Aspekte berücksichtigen und zugleich interpretieren. Wie Eötvös das Ganze auf seine Weise und im Hinblick auf den Wandel des historischen Kontextes bearbeitet hat, zeigt sich bei einer Betrachtung der Entstehung der Oper.

¹⁵³ Ebd., S. 41.

¹⁵⁴ Cynthia Marsh, The Stage representation of Chekhov's women, in: Vera Gottlieb und Paul Allain (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Chekhov*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, S. 219f.

2.4.3 Die Entstehung der Oper *Tri Sestri*

„Die Musik spielt so lustig, so froh, und es ist, als brauchte es nur wenig, um zu wissen, warum wir leiden... Wenn man nur wüsste, wenn man nur wüsste!“

Olga in *Tri Sestri*¹⁵⁵

„Dear Olga, we understand exactly, and nothing got better at all!“
Peter Eötvös im Interview mit Rachel Beckles Willson¹⁵⁶

Die Oper *Tri Sestri* ist ein Auftragswerk des Lyoner Operhauses. Nachdem Eötvös der Auftrag erteilt wurde, suchte der Komponist gemeinsam mit seinem Co-Librettisten Claus Henneberg eine passende Literaturvorlage. Schließlich entschieden sie sich für *Tri Sestri*, da das Stück einen hohen Bekanntheitsgrad besitzt und bei Čechov keine Heldengestalten vorkommen.¹⁵⁷ Zwischen Auftrag und Uraufführung verstrichen insgesamt zehn Jahre und während dieses langsamen Prozesses verwandelte sich das Drama in ein in weiten Teilen analog strukturiertes, aber doch neues, individuelles Werk des Musiktheaters.

Čechovs *Tri Sestri* endet mit einem Epilog: Olga umarmt die beiden Schwestern, und stellt die zu Anfang dieses Kapitels zitierte rhetorische Frage. Über 90 Jahre nach der Veröffentlichung des Dramas wird dieser Epilog von Eötvös nun an den Beginn seiner Oper gesetzt. An jenem Punkt, an dem Čechov aufhörte, versucht Eötvös anzufangen und die Geschichte neu und anders zu erzählen. Der Optimismus Čechovs wird damit durch eine pessimistische Wendung konterkariert. Mittels dieser Umkehrung des dramaturgischen Musters gibt Eötvös der Figur der Olga auf seine Weise eine Antwort – eine realistische, aber ironisch gebrochene Antwort: Die Zukunft, die Olga bei Čechov noch erwartet hat, gibt es nicht; das Leiden der drei Schwestern bleibt unverändert. Den Schwestern fehlt der Kontakt zur realen Welt, ihr Bruder Andrei sei die einzige Quelle des Kontakts mit der Welt, so Eötvös. Für die drei Frauen repräsentieren Andrei und die Bataillonssoldaten Gesellschaft, Erinnerung, Sehnsucht und in gewisser Hinsicht auch Kultur.¹⁵⁸ Andrei nimmt die Außenseiterin Natascha in die Familie auf. Die Bataillonssoldaten verändern die Welt der drei Schwestern: Als die Frauen ihre irrea-

¹⁵⁵ Anton Tschechow, *Drei Schwestern*, übers. von Sigismund von Radecki, Stuttgart: Reclam, 1998, S. 80.

¹⁵⁶ Rachel Beckles Willson, Peter Eötvös in Conversation about 'Three Sisters', in: *Tempo*, Vol. LVI, Issue 220, 2002, S. 11.

¹⁵⁷ Geneviève Lièvre, Tchekhov à l'opéra, in: Programmheft zu *Trois Sœurs* (Peter Eötvös), Opéra National de Lyon, 1998, S. 16. Die Autorin bezweifelt, ob normale OpernzuschauerInnen in Frankreich das Stück wirklich kennen. Im Staatstheater Kassel (2002) löste man dieses Problem mit einer vorherigen Inszenierung des Theaterstücks unter dem gleichen Regisseur (István Szabó).

¹⁵⁸ Rachel Beckles Willson, Peter Eötvös in Conversation about 'Three Sisters', in: *Tempo*, Vol. LVI, Issue 220, 2002, S. 11. – Diese diskursive Verbindung zwischen Männern und Kultur bestätigt, wie tiefgreifend die Prägung der Gesellschaft durch männliche Herrschaft ist. Willsons Interpretation ist zwar im Hinblick auf die Handlung angemessen, läuft aber Gefahr, diese Prägung zu übersehen. Der Zugriff Pierre Bourdieus in *Die männliche Herrschaft* (dt. 2005) könnte an dieser Stelle theoretische Anknüpfungspunkte liefern.

le Weltsicht bemerken, existiert ihre Illusion bereits nicht mehr. Sie haben dann die Realität vor Augen und müssen sie akzeptieren.

Zwar hatten Eötvös und sein Co-Librettist Claus Henneberg zu Anfang ihrer Arbeit noch versucht, an der linearen Progression der Geschichte festzuhalten, aber der Komponist merkte nach einiger Zeit, dass er nicht mehr gewillt war, seine Vorstellungen der Vorlage anzupassen.¹⁵⁹ Stattdessen versuchte Eötvös ihr eine spezifische Logik einzuschreiben, die er als „eine innere Musikalität“ seiner Fassung beschreibt.¹⁶⁰ Das Ergebnis nähert sich der „femininen zirkulären Struktur“¹⁶¹ an: Die gleiche Geschichte wird drei Mal aus verschiedenen Perspektiven erzählt. Obwohl die originale Zeitstruktur nicht beibehalten wird, betont diese Erzählweise die Tatsache, dass Frauen in dieser Oper im Mittelpunkt stehen. Die männliche Besetzung untermauert, auf paradoxe Weise, diese Tatsache. Eine solche Besetzung erscheint in der Rezeptionsgeschichte des Theaterstücks *Tri Sestri* hier nicht zum ersten Mal: In einer Aufführung des Jahres 1980 im New Yorker Squat Theater zum Beispiel stotterten drei Schauspieler den Text der drei Schwestern. Durch eine gewisse kalkulierte Langweile versuchte der Regisseur Impulse der Dramaturgie Samuel Becketts aufzugreifen.¹⁶² Aber die männliche Besetzung in Eötvös’ Oper zeigt nicht nur den Einfluss moderner Theaterpraxis, sondern auch den Einfluss der Countertenortradition und die Ausbreitung von Ideen aus der asiatischen Theaterkunst, insbesondere die des japanischen Kabuki-Theaters.

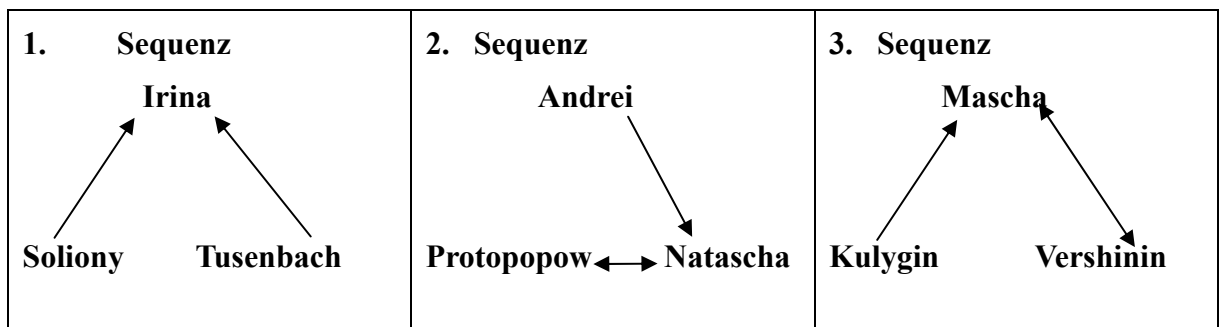


Abbildung 2-1: Drei verschiedene Liebesbeziehungen in *Tri Sestri*

¹⁵⁹ Alan Galliari, Une réponse à Olga. Entretien avec Peter Eötvös, in: Programmheft zu *Trois Sœurs* (Peter Eötvös), Théâtre du Châtelet, 1997, S. 26-31, hier S. 28, zit. nach Daniel Ender, Durch Verfremdung der Wahrheit näher. Zu Peter Eötvös’ „Drei Schwestern“, in: *ÖMZ*, Jg. LVII, H. 5, 2002, S. 18.

¹⁶⁰ Peter Eötvös, Peter Eötvös über „Drei Schwestern“. Zitate von der Freiburger Pressekonferenz, 15. September 2000, in: Programmheft zu *Drei Schwestern* (*Tri Sestri*), Freiburger Theater, 2000, S. 12.

¹⁶¹ Dieser Begriff stammt aus der Abhandlung von Carol Schafer. Vgl. dies., Chekhov’s *The Three Sisters*: Exploring the Woman Question, in: *Journal of dramatic theory and criticism*, No. XVI, H. 1, 2001, S. 41.

¹⁶² Laurence Senelick, Director’s Chekhov, in: Vera Gottlieb/Paul Allain (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Chekhov*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 187.

Das zentrale Thema dieser Oper ist die Liebe.¹⁶³ Eötvös erklärt, dass er in dieser Oper drei verschiedene, repräsentative Modelle der Liebesbeziehung darstellen möchte¹⁶⁴ (Abb. 2-1). Diese einzelnen Momente hervorzuheben, ist seine Methode, die verschiedenen Beziehungen vergleichbar zu machen und ihnen dadurch klarere Kontur zu geben. Die drei triangulären Beziehungen bilden den Schwerpunkt: 1. Irina steht zwischen der platonischen Liebe von Tusenbach und der aggressiven Begierde von Soliony. 2. Andrei liebt zwar seine Frau Natascha, leidet aber unter ihrer Herrschaft zu Hause. Natascha hat eine Affäre mit Protopopow, der nur als Name, nicht aber als Figur auftritt und verborgen bleibt. 3. Mascha empfindet seit langer Zeit schon nichts mehr für ihren Ehemann Kulygin, obwohl er sie immer noch liebt. Der Oberstleutnant Vershinin aus Moskau heilt ihre Seelenqual vorübergehend.

Durch diese Anlage wird für Eötvös die fundamentale Frage von *Tri Sestri* deutlich: „how a person can decide between two paths lying before them, when neither is good.“¹⁶⁵ Es gibt nur schlechte Aussichten, das Leben geht trotzdem weiter. Diese fundamentale Frage bleibt nach wie vor aktuell und benötigt keine grundlegende Veränderung.

Die Oper ist in drei Sequenzen aufgeteilt. Anstelle von Bezeichnungen wie Akt und Szene wird in dieser Oper der Terminus ‚Sequenz‘ angewendet. Der Ursprung dieses Begriffs liegt zwar in der mittelalterlichen Musik, jedoch wurde dieser Begriff in der Filmkunst verwendet und weiterentwickelt. In diesem Sinne ist seine Anwendung ebenfalls ein Zeichen für den Einfluss des Films, der bei der Konzeption von *Tri Sestri* deutlich seine Spuren hinterlassen hat. Jeweils eine der triangulären Beziehungen bestimmt die Sequenzen, die anderen Beziehungen werden nur beiläufig hineingezogen. Es ist kein Zufall, dass die Zahl drei stets im Vordergrund steht. Der Komponist behauptet, die dramatische Konfiguration von *Tri Sestri* stehe in einem engen Zusammenhang mit den tradierten Konnotationen der Zahl Drei: „Die Spannung zwischen drei Punkten ist die wichtigste in *Drei Schwestern*“, so Eötvös.¹⁶⁶ Das Dreieck kann für diese drei Fälle stehen, es kann aber auch jede einzelne Beziehung charakterisieren. Deshalb wird es ein Symbol für das Stück – und ebenso das Instrument Triangel. In der Uraufführung und auf dem CD-Cover des Mitschnittes wurde der Triangel prominent in Szene gesetzt.

Ähnliche Interpretationen von Liebesbeziehungen wie bei Eötvös werden bereits in der Forschung über Čechovs *Tri Sestri* erwähnt.¹⁶⁷ Seine Interpretation basiert auf einer genauen

¹⁶³ Das Thema wird von Eötvös selbst genannt, Höreinleitung, in Anschluss an den CD-Mitschnitt der Uraufführung, DG 459694-2, deutsch: Track 16.

¹⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁵ Rachel Beckles Willson, Peter Eötvös in Conversation about 'Three Sisters', in: *Tempo*, Vol. LVI, Issue 220, 2002, S. 11.

¹⁶⁶ Zit. nach: Eötvös: *The Seventh Door*, Regie: Judit Kele, 1998.

¹⁶⁷ Vgl. Christina Scheibitz, *Mensch und Mitmensch im Drama Anton Čechovs. Analyse der Dialogtechnik*, Göttingen: Alfred Kümmerle, 1972, S. 122 (Göttinger Akademische Beiträge LVI).

Kenntnis von Čechovs Stück, die Hintergrundwissen einfordert. Keineswegs ist sie als verfehlt zu bezeichnen. Die Gespräche bei Čechov drehen sich im Kreis, wiederholen und variieren immer die gleichen Themen und Motive.¹⁶⁸ Eötvös lässt sich von diesem Modell inspirieren: Mittels leichter Variationen wirken die Wiederholung immer wieder anders und die Geschichte bleibt nicht auf der gleichen Stelle, sondern nimmt einen anderen Lauf. So werden für die Zuschauer gleich zwei Dinge auf einmal geklärt. Diese alltägliche Erfahrung entspricht der gängigen Rezeption von Čechov und beweist auch, dass das Stück in der Tat gar nicht weit von der heutigen Erfahrung entfernt ist.

Aufgrund ihrer Literaturvorlage bleibt diese Oper von Anfang an eine Mischung zwischen Komödie und Tragödie, damit erweist sie sich als an bestimmte Vorlagen der Operngeschichte zurückgebunden. Es ist möglich, diese Oper dem ‚Dramma giocoso‘ zuzuordnen; sie erinnert zum Teil an *Don Giovanni* von Mozart. Obwohl die Oper *Don Giovanni* (1787) heißt, spielt das Schicksal dreier Frauen dort eine wichtige Rolle. Während sich in *Don Giovanni* alles um die unglückliche Liebe dreht, geht es in *Tri Sestri* um die nicht vollzogene Liebe, wie Geneviève Lièvre beobachtet hat.¹⁶⁹ Eötvös’ Motto in dieser Oper wiederum – „die wichtigsten Dinge eher gesagt als gesungen“ – lässt Verbindungen zu *Pelléas et Mélisande* (1902) von Debussy erkennen. Außerdem ist der rituelle Charakter in dieser Oper durch verschiedene Aspekte – eine vereinfachte Struktur, die Wiederholung der Handlungselemente und musikalischen Komplexe und die Frauendarstellung – betont. Die Gestik und der Klang verbinden sich zu einer Einheit, wie das auch in anderen Stücken von Eötvös der Fall ist. Der Einfluss anderer Kulturen, insbesondere der asiatischen, ist kaum zu übersehen: „Wenn ich nicht nur aus unserer europäischen Kultur heraus denken würde, würde ich am liebsten immer eine rituelle Situation herstellen.“¹⁷⁰

Obwohl der Titel der Oper *Tri Sestri* lautet, ist die Bühne ‚frauenfrei‘. Unter den Sängern gibt es keine Frauen. Vier Countertenöre spielen die Rollen junger Frauen: ein männlicher Sopran für Irina, ein männlicher Mezzosopran für Mascha, ein männlicher Alt für Olga und ein männlicher Sopran für Natascha. Die alte Kinderpflegerin Anfisa wird von einem Bass mit elektronischer Verstärkung gesungen. Der erste Gedanke Eötvös’ war zwar, die Frauenrollen mit Frauen zu besetzen, aber als er sich dafür entschloss, nicht den čechovschen Text umzusetzen, sondern ein eigenständiges Werk zu erschaffen, fiel die Entscheidung, die Dreiecksbeziehungen hervorzuheben. Sie beeinflusste seine Wahl der Besetzung und er kam auf die Idee,

¹⁶⁸ Vgl. Marianne Kesting, Musikalisierung des Theaters – Theatralisierung der Musik. in: *Melos*, Jg. LIV, H. 3, 1969, S. 103.

¹⁶⁹ Geneviève Lièvre, Tchekhov à l’opéra, in: Programmheft zu *Trois Sœurs* (Peter Eötvös), Opéra National de Lyon, 1998, S. 18.

¹⁷⁰ Martin Lober, „Meine Musik ist Theatermusik“. Peter Eötvös im Gespräch, in: *MusikTexte*, Nr. 59, 1995, S. 13.

dass die Frauenrollen nicht unbedingt mit Frauen besetzt sein müssten.¹⁷¹ Nicht nur mit der Singstimme arbeitet Eötvös die Charaktere der Rollen heraus, sondern er unterstreicht deren Charakter auch durch die Instrumentation. Die Orchesterpartien sind jeweils dreifach besetzt, was die Dreiecksbeziehungen widerspiegelt. Die Familien werden durch die Holzbläser dargestellt, die Soldaten hingegen durch die Blechbläser. Olga ist die Altflöte zugeordnet, Irina Oboe und Englischhorn. Mascha und ihr Mann Kuligin werden durch Klarinette und Bassklarinette vertreten, Natascha durch das Sopransaxophon. Violine, Viola und Cello sind ebenfalls symbolisch mit den drei Schwestern verbunden. Der Kontrabass ist mit der alten Anfisa verknüpft, das Akkordeon ist hingegen ein Instrument ohne Bezug. Es bringt nicht nur das russische Kolorit in diese Oper, sondern liefert den Zuschauern auch einen Anhaltspunkt über den Komponisten und den historischen Kontext. Die Interpretation von Eötvös selbst verdeutlicht das: „das seid ihr, das bin ich, das sind die hundert Jahre, die uns von ihrer Geschichte trennen.“¹⁷² Die Präsenz des Akkordeons ist ein Zeichen für diese historische Entfernung. Das Orchester ist in zwei Gruppen aufgeteilt: Eine nahezu kammermusikalische Besetzung aus 18 Spielern im Orchestergraben prägt die innere Handlung. Eine symphonische Besetzung von 50 Musikern befindet sich hinter der Szene und ist mit den szenischen Ereignissen verbunden. Für Eötvös ist der Dirigent dieses Kammerensembles der Hauptdirigent, jener der symphonischen Besetzung dagegen nur Assistent. Diese Einstellung ist ein Anzeichen dafür, dass er der inneren Handlung eine höhere Priorität beimisst.

Die Oper *Tri Sestri* hat Eötvös seiner Frau Maria gewidmet, sie wurde am 13. März 1998 in Lyon uraufgeführt. Die Interaktion zwischen der europäischen Opernkunst und der japanischen Theaterkunst wurde besonders intensiv wahrgenommen, obwohl die Fassung mit der rein männlichen Besetzung bislang nicht ohne Kritik aufgenommen wurde. Inzwischen etabliert sich diese Oper im Repertoire der europäischen Opernhäuser und ihre zwei Fassungen erregen immer noch Debatten über die Geschlechterpolarität. Wie die japanische Theaterkunst Kabuki diese Oper beeinflusst, darauf wird im Folgenden näher eingegangen. Im Zentrum steht dabei die Frauendarstellung durch männliche Schauspieler, die sogenannte Onnagata-Kunst des Kabuki.

¹⁷¹ Peter Eötvös, Peter Eötvös über „Drei Schwestern“. Zitate von der Freiburger Pressekonferenz, 15. September 2000, in: Programmheft zu *Drei Schwestern* (Tri Sestri), Freiburger Theater, 2000, S. 15.

¹⁷² Geneviève Lièvre, Tchéhov à l'opéra, in: Programmheft zu *Trois Sœurs* (Peter Eötvös), Opéra National de Lyon, 1998, S. 20.

2.4.4 Der Einfluss des Kabuki-Theaters auf Eötvös' Bearbeitung

Inwieweit das Kabuki-Theater die Oper *Tri Sestri* beeinflusst hat, ist eine Frage, die nicht auf den ersten Blick beantwortet werden kann, denn bei einer Aufführung kommt dieser Einfluss nicht unmittelbar zum Vorschein. Die Inszenierung der Uraufführung stand zwar offensichtlich unter japanischem Einfluss, aber in späteren Aufführungen wie 1999 in Utrecht konnten die europäischen Zuschauer die japanischen Einflüsse möglicherweise nicht sofort entdecken. Trotzdem ist eine Auseinandersetzung mit dem Kabuki-Theater und dessen Onnagata-Tradition für diese Studie unverzichtbar, da der Gedanke Eötvös', dass sich Countertenöre besser für einen Antihelden eignen,¹⁷³ zum Teil auf seiner Rezeption dieser Theaterkunst basiert.¹⁷⁴ Diese Darstellung könnte angesichts des Einflusses von Čechov auf das moderne japanische Theater außerdem als eine Hommage an den Dichter gesehen werden.

Das Kabuki-Theater entstand im 17. Jahrhundert in Japan und ist eng verbunden mit der Etablierung des Handels und der Herausbildung der sozialen Gruppe der Kaufleute. Die Kunstformen des Hofes, wie das in hohem Maße symbolisch aufgeladene Nō, das als Ausdrucksform einer Lebensphilosophie der Kriegeraristokratie galt, war für die Kaufleute zu schwer zu verstehen. Die Kunst des Kabuki schien ihnen attraktiver. Die Bezeichnung ‚Kabuki‘ wird erst seit der Tokugawa-Zeit (1603-1868) verwendet; ihr Ursprung soll das Verb ‚Kabuku‘ sein, das seit dem japanischen Mittelalter verwendet wurde. Es bedeutet übersetzt soviel wie ‚schräg sein‘ oder ‚kippen‘. In der Tokugawa-Zeit bezeichnete dieses Verb die Bewegung gegen Konventionen und geregeltes Verhalten.¹⁷⁵ Viele Samurai, die gegen das Tokugawa-Regime waren, nahmen an dieser Kunst Anteil, sie brachten dadurch ihre rebellischen und kritischen Ideen zum Ausdruck. Im Laufe des Konstitutionsprozesses dieser Kunstform wurden europäische Elemente in das Kabuki-Theater eingebracht, da die Jesuitenmission die europäische und insbesondere portugiesische Kultur nach Japan brachte. Kabuki, schreibt Thomas Frank Leims, sei „von Anfang an ein auf Unterhaltung angelegtes kommerzielles Unternehmen, das also nicht dem Selbstzweck dient, sondern ein Theater ist, das für und vor allen Dingen von seinen

¹⁷³ Alain Galliari, Une réponse à Olga. Entretien avec Peter Eötvös, in Programmheft zu *Trois Sœurs* (Peter Eötvös), Théâtre du Châtelet, 1997, S. 26-31, hier S. 28, zit. nach Daniel Ender, Durch Verfremdung der Wahrheit näher. Zu Peter Eötvös' „Drei Schwestern“, in: *ÖMZ*, Jg. LVII, H. 5, 2002, S. 19.

¹⁷⁴ Daher bin ich nicht der Meinung, dass durch die Anspielungen auf Japan bei der Lyoner Inszenierung ein Mythos gebildet werde, wie Rachel Beckles Willson behauptet. Vgl. dies., Sehnsucht als Mythos. Zur musikalischen Dramaturgie in Peter Eötvös' Oper „Die drei Schwestern“, in: Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.), *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*, Edition Neue Zeitschrift für Musik, Mainz: Schott 2005, S. 23. Durch das japanische Theaterkonzept wird die Geschichte verallgemeinert, erweitert und von den geographischen Grenzen befreit. Es spielt bei der Konzeptbildung Eötvös' eine wichtige Rolle.

¹⁷⁵ Benito Ortolani, *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Leiden: E. J. Brill, 1991, S. 155 (Handbuch der Orientalistik, fünfte Abteilung Japan, zweiter Band Literatur, Theater, Musik, erster Abschnitt The Japanese Theatre).

Zuschauern lebt.¹⁷⁶ In dieser Theaterpraxis verbinden sich künstlerischer Anspruch und unterhaltende Elemente, was sie von vielen anderen Künsten unterscheidet. Die Kaufleute gingen daher ins Kabuki-Theater, wurden zu Mäzenen und übernahmen so das Patronat für diese Kunst.

Das Wort „Kabu“ bedeutet heute Singen und Tanzen und „Ki“ bezeichnet die Exaltiertheit.¹⁷⁷ Obwohl diese Verwendung nicht mehr der ursprünglichen Bedeutung entspricht, ist damit ein Eindruck dieser Kunst zu gewinnen. Im Kabuki-Theater ist der körperlich anwesende Schauspieler das ideelle Zentrum. Seine Stimme, seine Bewegung und seine physische Attraktivität entscheiden über den Rang des Schauspiels. Das Repertoire des Kabukis besitzt keinen definierten Kanon wie im Nō-Theater, daher hat der Schauspieler noch mehr Spielraum. Die Kostüme sind sehr lange Kimonos mit langen Ärmeln, wodurch der expressive Gehalt von Gesten und Bewegungen hervorgehoben werden soll. Die Shamisen, ein traditionelles Lauteninstrument, übernimmt die Begleitung.

Die Kunst der Frauendarstellung ist ein zentrales Element des Kabuki-Theaters. Im Nō gibt es zwar weibliche Figuren, die ebenfalls von männlichen Darstellern gespielt werden, aber der Nō-Schauspieler trägt während der Aufführung eine Maske. Der Schauspieler ist lediglich ein Symbolträger. Hingegen bildet der Kabuki-Schauspieler eine Illusion von Weiblichkeit heraus, die mittels Schminke und kontrollierter Mimik erzielt wird. Bereits seit der Entstehung dieser Kunst gibt es männliche Darsteller, die Frauenrollen spielen. Ab 1629 war der Frau aus gesellschaftlichen und moralischen Gründen das Auftreten auf der Kabuki-Bühne untersagt, weil zuvor das Theater als Umfeld der Prostitution genutzt wurde. Viele Schauspielerinnen verkehrten gegen Bezahlung geschlechtlich mit ihren Zuschauern. Die Regierung glaubte, dass eine rein männliche Besetzung diese schlechte Gewohnheit beiseite räumen könne.¹⁷⁸ Zumindest ist dies die unter den westlichen Kabuki-Forschern vorherrschende Meinung. Thomas Frank Leims vertritt jedoch eine andere Position. Aufgrund ihres Wohlstandes genossen die Kaufleute im Kabuki-Theater hohes Prestige, sie konnten mit den Schauspielerinnen leicht intime Beziehungen eingehen. Dagegen hatte die Samurai-Klasse kaum eine Chance, weil sie weniger Geld zur Verfügung hatte. Um diese Hierarchie zu unterminieren, wollte die Regierung ein solches Theater verbieten.¹⁷⁹ Vor dem Frauenverbot galt zeitweilig

¹⁷⁶ Thomas Frank Leims, Kabuki-Text versus Schauspielkunst, in: Japanischen Kulturinstitut Köln (Hrsg.), *Klassische Theaterformen Japans, Einführungen zu Nō, Bunraku und Kabuki*, Köln: Böhlau, 1983a, S. 67.

¹⁷⁷ Ebd., S. 69.

¹⁷⁸ Viele Schauspielerinnen waren Prostituierte. Ironischerweise hörte die Prostitution der Kabuki-Darsteller nicht auf, da viele Schauspieler genau wie ihre Kolleginnen diese Nebentätigkeit ausübten. Vgl. Mette Laderrière, *The Early Years of Female Impersonation in Kabuki*, in: *Maske und Kothurn*, Jg. XXXV, H. 2-3, 1989, S. 31f.

¹⁷⁹ Leims betont diese Ansicht immer wieder in seinen Abhandlungen über Kabuki, vgl. ders. *Kabuki – Text versus Schauspielkunst*, in: Japanisches Kulturinstitut Köln (Hrsg.), *Klassische Theaterformen Japans, Einführungen zu Nō, Bunraku und Kabuki*, Köln: Böhlau, 1983a, S. 69.

sogar ein absolutes Theaterverbot. Aufgrund von großen Widerständen seitens des Bürgertums musste die Regierung das absolute Verbot jedoch wieder aufheben. Eine solche strenge soziale Kontrolle ist kennzeichnend für die Edo-Zeit (1615-1868) in Japan. Obwohl das Kabuki diese schwierigen Bedingungen überlebte, verbannte das weiter bestehende Frauenverbot alle Schauspielerinnen von der Bühne. Talentierte Schauspielerinnen, die einen großen Beitrag für die Entstehung dieser Kunst leisteten, konnten nicht mehr auftreten.

Seither müssen Männer auch die Frauenrollen übernehmen. Die Folge ist, dass eine hochartifizielle Form des *Onnagata* (der Schauspieler, der die weiblichen Rollen spielt) entwickelt wurde. Der Kern dieser Kunst besteht nicht so sehr in der Nachahmung der leiblichen Frauen, sondern mehr in der Intensität des eigentlich Femininen. Dem Schauspieler soll bewusst sein, dass sein Ziel nicht die Darstellung einer idealen Frau ist, er soll vielmehr der virtuose Vermittler der idealen Weiblichkeit sein. Auf der Bühne muss er eine Illusion verkörpern. Mimik, Bewegung, Gestik, Schminke, das Kostüm und die Perücke sind wichtig für diese Kunst. Auf der Bühne *ist* der Darsteller eine Frau, sein Spiel soll zweifellos natürlich wirken. Bemerkenswert ist die Stimme der Frauendarsteller. Sie haben eine charakteristische Stimme entwickelt, die weder weiblich noch männlich zu sein scheint.¹⁸⁰ Die Schauspieler trugen früher oft auch im Alltag die weibliche Kleidung und lebten wie eine Frau, obwohl manche von ihnen eine Ehefrau und Kinder hatten. Es war möglich, dass sie zu den männlichen Rollen wechselten, wenn sie bemerkten, dass sie in der weiblichen Rolle nicht mehr gut genug waren oder schon ihren künstlerischen Zenit überschritten zu haben glaubten.

Im Zusammenhang mit der Meiji-Restauration wurde das Frauenverbot 1868 aufgehoben. Unter dem Motto der ‚Modernisierung‘ wurde im traditionellen japanischen Theater eine tiefgreifende, am westlichen Theater orientierte Reform durchgeführt. Zu den vorgenommenen Veränderungen gehörte der Versuch, die Schauspielerinnen wieder auf die Kabuki-Bühne zu bringen. Die ganze Reform scheiterte jedoch¹⁸¹; die *Onnagata* war bereits zu einem Bestandteil dieser Kunst geworden. Die aus politischen Gründen vorangetriebene Reform konnte sich daher nicht durchzusetzen. Aber sie hinterließ eine Spur: Seitdem trennen die meisten Schauspieler Schauspiel und Leben. Sie ‚spielen‘ im Alltag nicht mehr ‚Frau‘.¹⁸² Manche Darsteller übernehmen nun sowohl weibliche als auch männliche Rollen.

Der Einfluss des Kabukis in der Oper *Tri Sestri* ist vor allem in der Frauendarstellung durch männliche Sänger zu sehen. Allerdings existiert auch in der westlichen Kunst eine solche Darstellungsart, sie wird der Travestie zugeordnet. Geneviève Lièver interpretiert im Pro-

¹⁸⁰ Mette Laderrière, The Technique of Female Impersonation in Kabuki, in: *Maske und Kothurn*, Jg. XXVII, H. 1, 1981, S. 34.

¹⁸¹ Sinko Matsumoto, Three Codes of the Meiji Theatre, in: *Maske und Kothurn*, Jg. XXXV, H. 2-3, 1989, S. 59f.

¹⁸² Es gibt jedoch immer noch Schauspieler, die sich im Alltag ebenso ‚weiblich‘ geben und bewusst auch abseits der Bühne ihre Kunst ausüben, wie Bandō Tamasaburo V.

grammheft der Lyoner Uraufführung die Kunst der *Onnagata* als eine Travestie-Praxis einer östlichen Kultur.¹⁸³ Im Programmheft der Pariser Aufführung erwähnt Eötvös seine Eindrücke von der Kraft dieser japanischen Theaterkunst:

Ich war von der paradoxen Wahrheit dieser „Travestien“ völlig eingenommen. Die Präzision und Freiheit ihrer Gesten und Tongebung machen ihr Spiel völlig abstrakt und wirken „weiblicher“, als es eine Frau machen könnte. Was durch den Unterschied gezeigt wird, ist, wie es tatsächlich ist. Die Glaubwürdigkeit der Figuren ist außerordentlich verstärkt.¹⁸⁴

Seine Beobachtung und Interpretation zielen präzise auf den Kern des Kabukis ab. Ob die Kunst der Frauendarstellung im Kabuki allerdings mit dem Begriff „Travestie“ belegt werden kann, bleibt bisher in der Kabuki-Forschung umstritten. Trotzdem wird hier eine weitere Betrachtung der Ansichten von Eötvös folgen, denn zum einen beruht seine Interpretation des Kabukis auf der westlichen Travestie-Tradition und der Kultur der Gegenwart, was nicht ignoriert werden darf, zum anderen entspricht der Charakter der Travestie der Kunst der *Onnagata*. Judith Butler sagt:

Travestie ist nicht das „Übernehmen“ einer Geschlechtsidentität [...]. Die Travestie konstruiert die profane Form, in der Geschlechtsidentitäten appropriiert, theatralisiert und angelegt werden; sie impliziert, dass jedes „Gendering“, jedes Spiel mit der Geschlechtsidentität, eine Form der Darstellung und der Annäherung ist.¹⁸⁵

Die Form von Weiblichkeit, die mittels der *Onnagata* dargestellt wird, hat im Alltag keine Parallele. Demnach hatte die *Onnagata* mit der Travestie nichts zu tun, so wie viele Kabukiforscher das behauptet haben. Ich finde jedoch, dass diese Kunst als kulturelle Praxis in einer erheblichen Nähe zur Travestie zu sehen ist.

Die performative Form der *Onnagata* wird von Eötvös übernommen und in *Tri Sestri* durch die männliche Besetzung von Frauenrollen auf der westlichen Opernbühne adaptiert. Den Unterschied zwischen Mann und Frau betont die Weiblichkeit im Theater. Der ausdrucksstarken Visualität des Kabuki entspricht der rituelle Charakter von Eötvös' Kompositionen. Er weist darauf hin, dass er seine Stücke als rituelle Akte sieht, weil das Rituelle die ur-

¹⁸³ Geneviève Lièver, Travesti Orient-Occident, in: Programmheft zu *Trois Sœurs* (Peter Eötvös), Opéra National de Lyon, 1998, S. 22ff.

¹⁸⁴ Alain Galliari, Une réponse à Olga. Entretien avec Peter Eötvös, in: Programmheft zu *Trois Sœurs* (Peter Eötvös), Théâtre du Châtelet, 1997, S. 26-31, hier S. 28, zit. nach Daniel Ender: Durch Verfremdung der Wahrheit näher. Zu Peter Eötvös' „Drei Schwestern“, in: *ÖMZ*, Jg. LVII, H. 5, 2002, S. 20.

¹⁸⁵ Judith Butler, Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität, übers. von Claudia Brusdeylins, in: *Queer Denken. Queer Studies*, hrsg. von Andreas Kraß, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003, S. 155f. (Eng. Original 1991).

sprünglichste Form sei, in der Gestik und Klang in absoluter Einheit erscheinen.¹⁸⁶ Es folgt ein Beispiel aus der Nummer zwei in der ersten Sequenz (Partitur S. 6-14). Während Irina mittels des Gesangs ihren Kummer ausdrückt, stellt die Altflöte Olgas Gefühle dar. Obwohl Olga vor Takt 38 nichts zu sagen hat, erhält sie Präsenz durch die Musik. Visualität und Klanglichkeit verbinden sich so eng miteinander, dass sich für den Zuschauer ein vollständiges Bild ergibt. Mit anderen Worten: der Sänger *ist* Olga. Weiterhin verwendet der Komponist auch die Sprechstimme der Sänger, die nicht ‚weiblich‘ ist. Ab Takt 125 spricht Olga mit männlicher Stimme „a izza objaz(a)nnosti!“¹⁸⁷:

Notenbeispiel 2-3: Olga: „a izza objaz(a)nnosti!“¹⁸⁸

Diese Stimme ist jedoch ein Teil von Olga. Nur durch diese Ausdrucksweise kann sie den realistischen Gedanken, dass Menschen aus Pflichtbewusstsein heiraten, in Worte fassen. Der Ausdruck nähert sich dem Kabuki, und diese Stimme wirkt ungeheuerlich auf die Zuschauer. Sie verstärkt die Weiblichkeit.

Ein weiteres Beispiel, so Ender¹⁸⁹, ist das „Tassenballett“ aus der Nummer 22 in der dritten Sequenz (Partitur S. 170-179). Das Teetrinken ist eine wichtige Sitte in Russland und in dieser Oper erwähnt Verschinin, Maschas Geliebter, mehrmals den Tee. Ab diesem Zeitpunkt spielt Verschinin eine Rolle in Maschas Leben, weswegen Eötvös meiner Ansicht nach die „Tee-Szene“ an den Anfang von Maschas Sequenz setzt. Auch die Geräusche sind ein wichtiger Teil der Musik in *Tri Sestri*. Am Anfang fällt eine Tasse des Doktors zu Boden. Dieses Geräusch eröffnet die Nummer. Der Zubereitungsprozess einer Tasse Tee wird in vier Phasen aufgeteilt und als musikalisches Element verwendet. Dadurch kristallisiert sich ein ritueller Charakter heraus. Die anwesenden weiblichen Figuren nehmen an diesem „Tassenballett“ nicht teil. Nur die alte Dienerin Anfisa übt ihren Einfluss darauf aus, denn sie serviert den Männern Tee, dadurch leitet sie das Ballet bis zu ihrem Abgang. Diese vier Phasen der

¹⁸⁶ Martin Lorber, „Meine Musik ist Theaternmusik“. Peter Eötvös im Gespräch, in: *MusikTexte*, 59, 1995, S. 13.

¹⁸⁷ Dt. Übersetzung: „doch aus Pflichtbewusstsein!“

¹⁸⁸ Peter Eötvös, *Tri Sestri*, Oper in drei Sequenzen, Klavierauszug, Libretto von Claus H. Henneberg und Peter Eötvös nach Anton Tschechow, übers. von Alexander Nitzberg, München: Ricordi, 1997, S. 57f.

¹⁸⁹ Daniel Ender, Durch Verfremdung der Wahrheit näher. Zu Peter Eötvös' „Drei Schwestern“, in: *ÖMZ*, Jg. LVII, H. 5, 2002, S. 20.

Bewegung sind bei allen männlichen Figuren der Grundlage nach gleich, aber jeder Akteur setzt sie auf seine eigene Weise um, wobei nur das Ensemble die Geräusche unterstützt. Die innere Welt der Figuren steht im Mittelpunkt. Die Gruppierung von Männern und Frauen artikuliert die Unterschiede zwischen Mann und Frau.

Nach Leims ist Kabuki ein Ergebnis eines Transkulturationsprozesses zwischen Europa und Japan.¹⁹⁰ Wenn diese These stimmt, ist der Einfluss des Kabukis auf diese Oper ein Echo des Prozesses. Ob sich Eötvös dieser Möglichkeit bewusst ist, ist nicht sicher. Aber anhand seiner Werkliste ist zu erkennen, dass ihn die asiatische Kultur seit langer Zeit fasziniert. Das Werk *Harakiri* verdeutlicht die Tatsache, dass Eötvös' Rezeption von asiatischer Kultur nicht oberflächlich ist, denn er versucht mittels Musik den Sinn des Lebens zu diskutieren und zu begreifen.¹⁹¹ Daher verwendet er Elemente asiatischer Kulturen bewusst und limitiert. In *Tri Sestri* ist die Kombination von japanischen und europäischen Elementen sowohl im musikalischen als auch im theatralischen Bereich eine komplexere. Das Amalgam aus westlicher Oper und fernöstlichem Kabuki soll die Allgemeingültigkeit und Zeitlosigkeit dieser Geschichte unterstreichen. Die Figuren sind sowohl Individuen als auch Repräsentanten für damalige und heutige Menschen. Die Frauengestalten, die durch Sänger verkörpert werden, werden durch die Kombination östlicher und westlicher Travestie-Praxis besonders in den Vordergrund gerückt. Diese Betonung ist wiederum eine Anknüpfung an das čechovsche Drama, indem eine Art von Abstraktion der Frauen durchgeführt wird.

2.4.5 Der Einsatz männlicher Sänger als ‚Abstraktionsmittel‘ für die Frauendarstellung

Bevor die weiblichen Rollen in *Tri Sestri* bezüglich ihrer männlichen Besetzung betrachtet werden, muss die Bedeutung dieser Interpretation zunächst klargestellt werden. Dann wird auf die Darstellung junger Frauen durch Countertenöre und danach die der alten Dame durch einen Bass in dieser Oper eingegangen. Es bleibt zu berücksichtigen, dass es von *Tri Sestri* eine zusätzliche, geschlechterspezifische Version gibt, also eine Fassung, in der die weiblichen Figuren auch durch weibliche Sängerinnen verkörpert werden. Daher wird abschließend die geschlechterspezifische Besetzung vorgestellt und der Unterschied zwischen beiden Fassungen dargelegt. Weshalb die parallele Existenz dieser beiden Fassungen wichtig für den Gender-Diskurs ist, soll dadurch deutlich gemacht werden.

¹⁹⁰ Thomas Frank Leims, *Die Entstehung des Kabuki als Ergebnis eines Transkulturationsprozesses Europa-Japan im 16. und 17. Jahrhundert*, Leiden: E. J. Brill, 1990.

¹⁹¹ Siehe Stefan Fricke, Über Peter Eötvös und ein komponiertes Harakiri, in: Stefan Fricke/Wolf Frobenius/Sigrid Konrad/Theo Schmitt (Hrsg.), *Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik*, Saarbrücken: PFAU, 1999, S. 182f.

Meyerhold hat Čechovs der Oper zugrunde liegendes Drama mit dem Begriff „abstrakt“ zu charakterisieren versucht. Das ist so zu verstehen, dass er wohl erkannte, dass die Musikalisierung des Dramas, die er bei Čechov wahrnahm, auf die Abstraktion zusteuerte. Die Bearbeitung von Eötvös' *Tri Sestri* positioniert sich ähnlich, was durch die Selbstinterpretation des Komponisten untermauert wird.¹⁹² Die drei Schwestern, ihre Schwägerin und die alte Amme sind Frauentypen, die es schon immer gegeben hat; sie vertreten sowohl die Frauen von heute als auch die, die vor hundert Jahren gelebt haben. Der Einsatz männlicher Sänger spielt eine wichtige Rolle bei dieser ‚Abstraktion‘ der Frauendarstellung. Damit stimmt der Komponist nicht nur mit der Meinung Meyerholds bezüglich der Musikalisierung von Čechovs Drama überein, er verweist mittels der ‚Abstraktion‘ nachdrücklich auf die ansonsten evidente und selbstverständliche Tatsache, dass Frauengestalten dargestellt werden. Gleichzeitig werden diese dadurch der konkreten Zeit der Handlung entrückt und als überzeitlich, fast archetypisch vorgestellt.

Die Frage, ob die Frauendarstellung durch männliche Sänger wirklich abstrakter als die der Frauen in Frauenrollen ist, soll in dieser Studie offen bleiben. Am Ende des 20. Jahrhunderts waren die Geschlechterbilder reflexiver und vielfältiger als zu Čechovs Zeiten. Allerdings ist der Zusammenhang zwischen dieser Art der Frauendarstellung und den jeweiligen in einer Gesellschaft kursierenden Geschlechterbildern in der bisherigen Rezeption aus dem Blickfeld geraten, da die rein männliche Besetzung in *Tri Sestri* allgemein als eine Strategie für die Konzentration auf die psychologische Situation der Figuren rezipiert wurde. Christoph Becher kommentiert im Programmheft der Hamburger Erstaufführung:

Wer Studien über Geschlechterkonflikte betreiben wollte, wäre andauernd irritiert. Vertraute Muster werden verfremdet und erhalten auf diese Weise ein Stück Geheimnis zurück. Es zählt das Innenleben der Personen, ihre Seele, nicht der Sexus.¹⁹³

Stephan Fricke behauptet ebenfalls, mit der geschlechterspezifischen Inszenierung könne diese Oper als eine auskomponierte Gender-Studie betrachtet werden.¹⁹⁴ Der Gender-Diskurs, der in der originalen Fassung steckt, wird dabei völlig ignoriert. Becher bemerkt die Tatsache nicht, dass die Geschlechterkonflikte nicht durch die Abwesenheit der leiblichen Frauen auf der Bühne aufgelöst sind, sondern noch deutlicher herausgestellt werden. Diese Besetzung

¹⁹² Dennoch sollte eine Überinterpretation vermieden werden, da das Theaterstück und die Oper immerhin zwei individuelle Kunstwerke sind, obwohl sie im engen Zusammenhang stehen.

¹⁹³ Christoph Becher, *Vertraut und fremd*, Programmheft zu *Tri Sestri* (Peter Eötvös), Hamburgische Staatsoper, 2000, S. 5.

¹⁹⁴ Stephan Fricke, „Wenn man nur wüsste“. Notate zu Peter Eötvös' Oper „Tri Sestri“, in: Programmheft zu *Drei Schwestern* (Drama von Anton Tschechow, Oper von Peter Eötvös), Staatstheater Kassel, 2002, S. 26.

distanziert sich nicht von der Alltäglichkeit, sie spiegelt einen anderen Aspekt der Alltäglichkeit vor, auf den die heutigen Menschen eigentlich auch immer wieder treffen. Außerdem ist eine weitere Interpretation möglich: Die Heterosexualität wird durch diese Besetzung dekonstruiert. Durchgeführt wird somit eine konkrete Anwendung der Butlerschen Theorie.

Die männliche Besetzung von *Tri Sestri* zeigt eine Interpretationsmöglichkeit von Čechovs Drama auf. Diese Fassung ist jedoch nicht Eötvös' einzige Antwort auf dieses Theaterstück von Čechov. Bei der Wiederaufnahme der Oper 1999 in Düsseldorf ließ er die Frauenrollen mit Sängerinnen besetzen, der Text wurde auf Deutsch gesungen. Die ‚Abstraktheit‘ der Oper hat sich dadurch graduell verändert und der Verfremdungseffekt wurde abgeschwächt. Eötvös bevorzugte aus dieser Erfahrung heraus später wieder das Russische, die Sprache der Originalfassung.¹⁹⁵ Doch diese Annäherung an die auf den deutschen Bühnen übliche Čechov-Interpretation verringerte zweifellos die Verständnisschwierigkeiten für die Zuschauer.¹⁹⁶ Das Werk passe sich, nach Eötvös' Vorstellung, dem Aufführungsort an; in einem Interview erwähnt er, dass er sehr gespannt sei, was da herauskommen werde.¹⁹⁷ Durch verschiedene Interpreten und unterschiedliche Interpretationen an verschiedenen Opernhäusern soll sich diese Oper als ein flexibles und lebendiges Mittel der Kommunikation zwischen ihm und dem Zuschauer bewähren.

Die Frauendarstellung durch männliche Sänger in *Tri Sestri* hat nur in einem geringen Maße einen komischen Charakter. Eötvös folgt bewusst keiner Tradition der Travestie auf der Opernbühne, die eigene Kraft dieser männlichen Travestie ist jedoch unübersehbar. Die Kunst der *Onnagata* sollte dabei als eine der wichtigsten Bezugspunkte betrachtet werden. Die Darsteller sprechen in dieser Oper mehr als sie singen – und dies trägt nicht nur zur Deutlichkeit der Darstellung bei, sondern auch zur Vagheit der Geschlechterbilder auf der Bühne.

Bei der Untersuchung der Darstellung junger Frauen durch Countertenöre in *Tri Sestri* muss zusätzlich in die Überlegung mit einbezogen werden, dass die Wiederentdeckung des Countertenors hier grundlegende Bedingung ist. Die Sprechstimme und die Singstimme haben verschiedene Register. Aufgrund der Singtechnik des Countertenors ist diese Kluft noch deutlich größer und für die Zuschauer dementsprechend deutlicher wahrzunehmen. Die Defi-

¹⁹⁵ Peter Eötvös, Peter Eötvös über „Drei Schwestern“. Zitate von der Freiburger Pressekonferenz, 15. September 2000, in: Programmheft zu *Drei Schwestern* (*Tri Sestri*), Freiburger Theater, 2000, S. 15.

¹⁹⁶ Vgl. Maria Kostakeva, Die neue Oper „Tri Sestri“ von Peter Eötvös. Reflexionen, ästhetische Fragen, Interpretationsprobleme, in: *Das Orchester*, Jg. XLVIII, H. 5, 2000, S. 7. – Kostakevas Kommentar verweist auf die Nostalgie der gewöhnlichen Interpretationen: „Die Opernfiguren wirken viel überzeugender und scheinen Tschechovs Prototypen viel näher zu kommen“ (S. 10). Sie ignoriert jedoch eindeutig die Tatsache, dass Eötvös bewusst die gewöhnliche Form der Interpretation vermieden hat, um eine eigene Kommunikationsweise mit dem Publikum zu entwickeln.

¹⁹⁷ Pierre Moulinier, „Die Oper ist nicht tot“. Peter Eötvös im Gespräch mit Pierre Moulinier, übers. von Claudia Jost, in: Peter Eötvös, *Drei Schwestern*, CD-Mitschnitt der Uraufführung, Orchestre de l'Opéra de Lyon, dir. von Kent Nagano und Peter Eötvös, DG 459694-2, 1999, CD-Beiheft, S. 38.

nition des Countertenors ist heute, wie oben diskutiert, nicht geklärt. Um die jeweilige Figur präzise darzustellen, grenzt Eötvös die Stimmregister genau ein. Die älteste Schwester Olga wird vom männlichen Alt gesungen, Mascha von einem männlichen Mezzosopran, Irina, die jüngste der Schwestern, von einem männlichen Sopran, ebenso die Schwägerin Natascha.¹⁹⁸

Am Anfang der Oper tauchen zunächst Akkordeonklänge auf, die zwischen Dur und Moll schwanken und so eine Ambiguität schaffen. Bei ihrem Auftritt im Prolog singt Mascha ein Glissando von c' bis fis', Irina eines von c' bis cis'', woraus im Zusammenklang eine Quinte resultiert. Sie bleiben im Quintabstand, während sich Olga dazwischen hin- und herbewegt. Diese nuancierte Verwendung der Intervalle ist im folgenden Beispiel besonders auffallend: die häufige Verwendung ‚falscher‘ Oktaven (einen Halbton zu weit), die aus einer reinen Quinte und einer verminderten, ‚falschen Quinte‘ – dem Tritonus – bestehen.¹⁹⁹

Jede der drei Schwestern hat ihre eigene Geschichte. Dieser Eindruck wird mittels der Frauendarstellung durch männliche Sänger nicht geschwächt, sondern auf eine andere Weise umgesetzt. Die Partien von Natascha sind für einen männlichen Sopran geschrieben, die Partie der Olga hingegen singt ein männlicher Alt. Während Natascha in dieser Oper von g bis a“ singt, singt Olga von gis bis e“. ²⁰⁰ Die große Schwankung von Nataschas Partie stellt ihren aggressiven Charakter dar. Das enge Register veranschaulicht hingegen Olgas Reife und Passivität. Olga hat keinen Mann, also auch keinen potentiellen Heiratskandidaten. Sie wird daher von Natascha als Versagerin betrachtet.²⁰¹ Obwohl sie einen eigenen Beruf hat und einen Karrieresprung gemacht hat, hat sie in der Familie immer weniger Autorität. Die ihr zugeordnete Musik bleibt oft im rezitativischen Stil und ist wenig dramatisch. Das rhythmische Sprechen und der Sprechgesang sind ihre häufigsten Ausdrucksmittel. Die Oper zeigt sie auch in Momenten großer Gereiztheit, sie singt dann Phrasen mit großen Sprüngen, wie zum Beispiel gegen Ende des Prologs, wo sie Hoffnung auf die Zukunft zum Ausdruck bringt. In einem kurzen Zeitraum kurzer Zeit tauchen viele große Sprünge auf: zwischen c'' und f' im T. 73, dann zwischen e' und cis'' von T. 75f. Ihre Partie bleibt in diesem Moment unruhig. Ein weiterer Hinweis findet sich in T. 80 und T. 81. Hier singt Olga auf h', nach einer Viertel-Pause setzt sie auf dis' ein. Dann folgt eine eintaktige Pause und abschließend singt sie auf gis weiter. Eine weitere Stelle, an der sie ihren Gefühlen etwas freieren Lauf lässt, findet sich in ihrer

¹⁹⁸ Diese Differenz zwischen den Stimmregistern kann durch die individuelle Fähigkeit des Sängers noch deutlicher hervorgehoben werden. Oleg Ryabets zum Beispiel, der bei der Uraufführung die Rolle Irina spielte, hat ein sehr breites Register und kann außergewöhnlich hoch singen.

¹⁹⁹ Geneviève Lièvre, Tchékhov à l'opéra, in: Programmheft zu *Trois Sœurs* (Peter Eötvös), Opéra National de Lyon, 1998, S. 20.

²⁰⁰ Jean-François Boukobza, Commentaire Musical, in: *Peter Eötvös. Trois Sœurs, L'avant-scène opéra N. 204*, 2001, S. 10.

²⁰¹ Obwohl Welldon in ihrem Buch (1988) über solche Situationen im Präteritum schrieb, bin ich nicht so optimistisch, da dieses Vorurteil teilweise noch bis heute existiert. Vgl. Estela V. Welldon, *Perversionen der Frau*, übers. von Detlev Rybotycky, Gießen: Psychosozial, 2003 (Eng. Original 1988).

Überzeugungsrede vor der jüngeren Schwester Irina. Sie empfiehlt Irina dringlich: „wychodi sa barona!“²⁰² (Nummer 2, T. 71 ff.).

71 mf

Ol.

ver - mähl dich mit dem Ba - ron!
wy -- cho -- di sa ba -- ro -- na!

Notenbeispiel 2-4: „wychodi sa barona!“²⁰³ (Olga)

An diesem Beispiel ist zu sehen, dass sie mit großem Schwung – sowohl Tonhöhe als auch Dynamik betreffend – diese Überredung zu zustande zu bringen versucht. Im Vergleich zu ihrer ‚normalen‘ Stillage ist die ihr zugeordnete Musik an diesen zwei oben genannten Stellen offensichtlich von einer abweichenden Charakteristik. Dadurch wird ihre Emotion auf besondere Weise zum Ausdruck gebracht. Die einzige Stelle, an der sie die strenge Kontrolle über ihr Gefühl gänzlich verliert, ist jedoch der Moment, als Mascha ihre Liebe zu Verschinin erkennen lässt. Wenn sie versucht, Olga von ihrer intimen Beziehung mit Verschinin zu berichten, verweigert diese die Kommunikation mit Mascha. Obwohl sie wiederholt, dass sie Maschas Worte nicht verstanden habe, bleibt ein heftiger Dialog zwischen der Altflöte und der Klarinette (Nummer 25, Partitur S. 220-229) bestehen. Olga singt für kurze Zeit „hysterisch“, dann gewinnt sie die Kontrolle über sich wieder zurück, singt jedoch weiter melodisch und mit zwei Glissandi (T. 39) – dieser Abschnitt hat ein wenig Ähnlichkeit mit der Natascha ansonsten zugeordneten Charakteristik. Erst nachdem sie das zweite Mal festgestellt hat, dass sie Mascha nicht hören könne, bekommt sie ihre gemischten Gefühle wieder in den Griff, die Altflöten-Partie verdeutlicht das. Der energische Streit zwischen den Instrumenten wird, genau wie jener zwischen den beiden Figuren, beendet.

Mascha ist zwar noch jung, aber ihre soziale Rolle als Frau stellt sie unter einen äußeren Erwartungsdruck. Sie wiederholt leise das zuvor Gesungene oder summt bei der Partie von Verschinin mit. Dies verweist sowohl auf ihre Abhängigkeit als auch auf ihre Liebe zu ihm. Ihr wichtigstes Ausdrucksmittel ist das Pfeifen. Dieser Zug entspricht nicht nur der Literaturvorlage, sondern auch dem Charakter der Figur. Sie pfeift in verschiedenen Lagen, Stärken und Dauern; die Fortführung oder das Abbrechen ihres Pfeifens illustrieren nicht nur ihre Gefühlslage, es schafft auch eine vergleichbare Atmosphäre wie in Nummer 3. In Nummer 24

²⁰² Dt. Übersetzung: „Vermähl’ dich mit dem Baron!“

²⁰³ Peter Eötvös, *Tri Sestri*, Oper in drei Sequenzen, Klavierauszug, Libretto von Claus H. Henneberg und Peter Eötvös nach Anton Tschechow, übers. von Alexander Nitzberg, München: Ricordi, 1997, S. 45.

flüstert sie „mnje wsjo rawno, wsjo rawno“²⁰⁴, obwohl sie tatsächlich die Liebe Verschinins bereits akzeptiert hat (Klavierauszug S. 499ff.).

Notenbeispiel 2-5: Mascha „Ma wprotschem... mnja wsjo rawno, wasjo rawno“²⁰⁵

In diesem Notenbeispiel ist zu sehen, wie Mascha der Melodie von Vershinin folgt, ein deutliches Zeichen dafür, dass sie ihm trotz der scheinbaren Ablehnung positiv auf ihn reagiert. Im Vergleich zu ihren Schwestern integriert Irinas Partie verstärkt Glissandi und weist viele Sprünge auf, was ihre Jugend und ihre relativ unsichere Stellung musikalisch darstellt. In Nummer 2 ruft sie Gott mit zwei langen Glissandi von f' bis e'' und von c'' bis fis' an (T. 5-8).

Notenbeispiel 2-6: „Boshe moi“²⁰⁶ (Irina)

Diese zwei Glissandi spiegeln die psychische Instabilität von Irina wider. Bei dem ersten Glissando gibt es einen Sprung von einer großen Sept, dann, nach einer großen Terz, folgt ein Glissando mit einem Sprung im Umfang einer verminderten Quinte. Bei letzterem kommt zusätzlich ein Crescendo hinzu, obwohl sich die Melodie abwärts bewegt; sie beginnt auf f', endet aber auf fis'. Sie ist es auch, die zuerst und ausdrücklich das Moskau-Motiv (C-H-Fis) im Forte bis hin zum Pianissimo intoniert (T. 34f.). Sie kommt immer wieder zu diesem Motiv zurück, so etwa wenn sie in Nummer 11 ihre Erklärung über die Liebe in ihrem Leben abgibt. Hier taucht die Tonfolge E-H-Fis auf, die außerdem darauf verweist, als wie eng sie sich und ihr Leben mit Moskau, der unerreichbaren Heimat, verbunden betrachtet (T. 44f.). Irina ist zwischen ihren zwei Verehrern hin und her gerissen. Während der Liebeserklärungen von Tusenbach (Nummer 6) und Soliony (Nummer 7) ist sie passiv und reagiert kaum. Der Gestus ihrer Partie bleibt schnell und gehetzt, wodurch ihre Angst hörbar wird. Als sie die Nachricht erhält, dass Tusenbach im Duell gefallen ist, wechselt sie in den Sprechgesang. Die kühle

²⁰⁴ Dt. Übersetzung: „Es ist egal, ist egal.“

²⁰⁵ Peter Eötvös, *Tri Sestri*, Oper in drei Sequenzen, Klavierauszug, Libretto von Claus H. Henneberg und Peter Eötvös nach Anton Tschechow, übers. von Alexander Nitzberg, München: Ricordi, 1997, S. 499.

²⁰⁶ Ebd., S. 25.

Ausdrucksform bezeichnet die Veränderung der Figur. Dazu trägt auch der Kontrast zu der starken Reaktion Maschas in Nummer 26, als Verschinin die Stadt verlassen muss, bei.

Wie sowohl Foucault als auch Showalter dokumentiert haben²⁰⁷, war die Hysterie in der Geschichte zumeist weiblich konnotiert. Die männliche Besetzung von Natascha bringt diese historische Prägung ins Spiel. Das Register dieser Rolle ist breiter und höher als das anderer weiblicher Rollen. Nicht nur Stimmumfang und -charakter sind wesentlich für diese Rolle, sondern auch die Gestik und das ihr zugeordnete Requisite, die Kerze. Im Prolog taucht Natascha ganz kurz mit ihrer Kerze auf; obwohl sie stumm bleibt, spielt ihr Instrument, das Sopransaxofon, ein Tremolo (T. 73). In Nummer 3 läuft sie über die Bühne (Klavierauszug S. 59ff.); in Nummer 5 geht sie geschäftig hin und her, flüstert dem Doktor etwas ins Ohr und leitet die folgende Bewegung ein (T. 105-115). Die Bewegungsgeräusche sind hier ein Teil der Partitur. Erst in Nummer 8 steigt sie auf den Sprechgesang um (Klavierauszug S. 199). In T. 49 schließlich singt sie zum ersten Mal – allerdings „für sich“, der Gesang kommt sozusagen aus ihrem Inneren heraus. Hingegen ist der Sprechgesang sowohl ein Kommunikationswerkzeug als auch eine Waffe, die Natascha effizient nutzen kann. Die Vortragsbezeichnungen respektive Regieanweisungen für Natascha in dieser Nummer sind sehr unterschiedlich. Die folgende Tabelle verdeutlicht dies in einer Übersicht:

T. 1	Hoch gesprochen; keck, frech
T. 3	Kokett, frech
T. 7	Tief gesprochen
T. 9	Küsst Irina
T. 15	Grinst
T. 16	Grinst
T. 17	Keck, frech
T. 19f.	Natascha beginnt hin und her zu gehen, die Arme über der Brust verschränkt
T. 21	Pikiert
T. 25	Küsst Irina
T. 26	Süß wie Honig
T. 31	Natascha bleibt stehen
T. 35f.	Pedantisch, aufdringlich

²⁰⁷ Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen*, übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 103 (Sexualität und Wahrheit Band I; fran. Original 1976); Elaine Showalter, *The Feminine Malady: Women, Madness, and Culture in England, 1830-1980*, New York: Pantheon, 1985.

T. 41	Grinsend; entzückt
T. 42	Plötzlich mit tiefer Stimme
T. 49	Für sich; grinsend
T. 50	Schreit Anfisa an
T. 54	Läuft nach rechts hinaus...
T. 55	Zieht sich um...
T. 60f.	Erscheint wieder im Wintermantel und läuft quer über die Bühne...
Nach T. 64	Knallt die Tür zu

Tabelle 2-2: Die Regieanweisung für Natascha in Nummer 8²⁰⁸

Anhand dieses Überblicks ist zu erkennen, wie häufig sie ihre Stimme verändert und wie reichhaltig ihre stimmlichen Ausdrucksmittel sind, wobei man erkennt, dass die Anweisungen, die sich auf ihren stimmlichen Ausdruck beziehen, einen theatralischen Aspekt haben. Das Portrait Nataschas trägt somit karikaturhafte Züge. Ihre Körpersprache verstärkt diesen Eindruck. Ihre Küsse für Irina sind kalkuliert, ihr „Hin- und Hergehen“ knüpft an ihre Präsenz in Nummer 5 an, außerdem zeigt ihre Ungeduld, dass dies durch ihr langes Warten auf ihren Geliebten entstanden ist. Grade deshalb erscheint sie als emotional besonders instabil. Nachdem sie von der Ankunft ihres Geliebten erfahren hat, zieht sie sich um und geht aus. Des Weiteren wird das Laufen quer über die Bühne zu einem Markenzeichen dieser Rolle. In Nummer 3 und 14 läuft sie über die Bühne, während Mascha im Vordergrund steht, in Nummer 8 und Nummer 21 durchmisst sie den Bühnenraum, um ihren Geliebten zu sehen. Im Vergleich zum Rest der Familie bleibt sie aktiv und immer in Bewegung.

In Nummer 8 taucht sie ebenfalls auf und der Dialog zwischen Soliony und Irina wird unterbrochen. Diesmal droht sie Irina an (mit der Sprechstimme), ihr Zimmer aufzugeben. Das große Glissando auf dem Namen ihres Sohnes macht keinen sympathischen Eindruck, sondern erscheint demonstrativ als die Ausdrucksweise eines Bösewichts (T. 41f.). Wenn sie die Nachricht bekommt, dass ihr Geliebter Protopopow kommt, singt sie für sich in anschwellender Lautstärke. Sie schreit Anfisa zunächst mit einem langen und lauten fis'' an, dann mit einem Glissando von fis'' bis a'. Nach einer Pause springt sie wieder von a' bis d'' nach oben (T. 49-54). Ihr Gesang bezeichnet an dieser Stelle einen Moment besonderer Emotion. Selbst bei Natascha, deren Emotionen bereits durch die oben angeführten, lebhaften Regieanweisungen dargestellt werden, ist durch die Unterscheidung zwischen Sprechgesang und Singen eine noch stärkere emotionale Bewegung wahrzunehmen. Obwohl die Sänger für Irina und Nata-

²⁰⁸ Peter Eötvös, *Tri Sestri*, Oper in drei Sequenzen, Klavierauszug, Libretto von Claus H. Henneberg und Peter Eötvös nach Anton Tschechow, übers. von Alexander Nitzberg, München: Ricordi, 1997, S. 199f.

scha beide männliche Soprane sind, unterscheiden sich die beiden vom Komponisten vorgesehenen Stimmcharaktere. Das Glissando, der große Sprung und die wechselnden Rhythmen bringen den Charakter der Partie Nataschas zum Ausdruck, eine Differenz zu den drei Schwestern ist deutlich hörbar. In Nummer 16 sprechen Natascha und Olga über die alte Amme Anfisa; Natascha imitiert während dieses Dialogs sogar zwei Mal ihre Schwägerin. Dadurch werden die Unterschiede zwischen beiden Rollen dargestellt (T. 50f.; T. 106f.).

a) T. 47-51²⁰⁹

b) T. 104-107²¹⁰

Notenbeispiel 2-7: Natascha imitiert Olga in Nummer 16

Besonders bemerkenswert ist Nataschas Ausdruck vor dieser Nachahmung. In dem ersten Fall streichelt sie zunächst das Gesicht Olgas und versucht sie damit zu beruhigen. Aber durch ihre Imitation zeigt sie ihre wahren Gedanken gegenüber ihrer Schwägerin: Sie möchte Olga mit gespielter Warmherzigkeit dazu überreden, dass die Familie Anfisa entlassen soll. In dem zweiten Fall ist diese Nachahmung Olgas zugleich Attacke und Drohung. Da ihre Schwägerin ihr nicht ‚gehorsam‘ ist, verliert sie endgültig ihre Geduld. Nach ihrem eigenen hysterischen Anfall (T. 77f.) kann sie sich zwar nach und nach kontrollieren, aber sie will nicht länger die nette Schwägerin spielen. In T. 104 zeigt sie sich wie eine Schlange, dann imitiert sie von T. 106 bis 107 Olga, um ihre Drohung noch persönlicher gegen sie zu richten.

²⁰⁹ Peter Eötvös, *Tri Sestri*, Oper in drei Sequenzen, Klavierauszug, Libretto von Claus H. Henneberg und Peter Eötvös nach Anton Tschechow, übers. von Alexander Nitzberg, München: Ricordi, 1997, S. 358f.

²¹⁰ Ebd., S. 370.

Eötvös kommentiert diese Rolle wie folgt: „Die einzige, die laut singen darf und muss, ist Natascha; jemand, der nicht aus dieser Gesellschaft ist. Ihre Naivität und Grobheit erlauben es, manchmal lauter zu werden.“²¹¹ Die Interpretation der Figur Natascha beinhaltet eine Dämonisierung der Mutterschaft. Im Vergleich zum Drama, in dem sich Natascha aus einem provinziellen Mädchen in ein dominierendes Familienoberhaupt verwandelt, konzentriert Eötvös sich auf die Mutterschaft Nataschas. Ihre vormalige Mädchen-Identität wird durch die Musik und durch ihre Haltung dargestellt. Eötvös’ bringt hier einen wichtigen Diskurs in seine Oper ein: „Die Weiblichkeit ist nur sehr schwer von der Mutterfunktion zu trennen“, wie die Psychotherapeutin Welldon behauptet.²¹² Natascha ist ein repräsentatives Beispiel für diese Aussage. Während der Schwangerschaft waren ihre Kinder ein Teil von ihr, nach der Geburt gelten sie ihr als ihre Zukunft. Als Verheiratete und Mutter besitzt sie einen höheren Status in der Familie und in der Gesellschaft, ihre Weiblichkeit wird dadurch bekräftigt: Ihre Macht speist sich aus ihrer Mutterschaft. Deswegen muss sie mit allen Kräften das Beste für ihre Kinder zu erreichen suchen, andernfalls verlöre sie auch ihre Weiblichkeit.

Die Wirkung der Stimme ist hier nicht zu ignorieren. Als Vergleichsbeispiel mag hier Sarrasine aus Balzacs gleichnamiger Erzählung dienen. Er stellt fest, dass Zambinella „mehr als eine Frau“²¹³ sei – und zwar in jenem Moment, als er zum ersten Mal die Stimme der Zambinella, eines Kastraten, im Theater hörte. Sarrasine bildet in seinem Kopf eine perfekte Illusion aus. Obwohl die Stimmen eines Kastraten und eines Countertenors nicht zu vergleichen sind, könnten letztere ähnliche Effekte für die Zuhörer des späten 20. Jahrhunderts haben, die keine Kastratenstimmen mehr hören können.²¹⁴ Durch den Falsett und die tiefe Sprechstimme des Countertenors, durch die Gestik der Darsteller und den Klang des Orchesters bildet das Stück eine Illusion in sich. Die Vielfalt der klanglichen Mittel erzeugt eine eigene Dramatik. Insofern nutzt Eötvös mit der Verwendung von Countertenören geschickt diese Rezeptionsweise respektive diesen Erwartungshorizont und verwischt bewusst die Grenze zwischen Realität und Illusion. Das Leiden der Schwestern erscheint daher erträglich. Dennoch ist es schmerzhaft, da jedem zu jeder Zeit Ähnliches passieren könnte. Die Zeitgrenze ist damit aufgehoben.

Außer den vier Countertenören singt in *Tri Sestri* noch ein Bass eine weibliche Rolle: jener der Anfisa. Die Bassstimme hat eine andere Tradition und bringt somit andere Potentiale mit.

²¹¹ Peter Eötvös, Peter Eötvös über „Drei Schwestern“. Zitate von der Freiburger Pressekonferenz, 15. September 2000, in: Programmheft zu *Drei Schwestern* (*Tri Sestri*), Freiburger Theater, 2000, S. 15.

²¹² Estela V. Welldon, *Perversionen der Frau*, übers. von Detlev Rybotycky, Gießen: Psychosozial, 2003, S. 47 (Eng. Original 1988).

²¹³ Roland Barthes, *S/Z*, übers. von Jürgen Hoch, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976, S. 233 (Fran. Original 1970).

²¹⁴ Einen Eindruck von der Stimme der Kastraten kann man allenfalls noch durch Anhören alter Aufnahmen aus dem frühen 20. Jahrhundert bekommen. Meine Behauptung basiert auf Gesprächen mit Countertenor-Fans.

Obwohl die alte Amme Anfisa in *Tri Sestri* keine Hauptfigur ist, bietet ihre Anwesenheit in dieser Familie Konfliktstoff zwischen Olga und Natascha. Sie wird von einem Bass mit Mikrofon gesungen, so können die Möglichkeiten auch dieses Stimmfachs erprobt und erweitert werden.

Die differenzierte Stimmverwendung in der Partie von Anfisa gestaltet sich wie folgt: „Stimmlos“ sprechen, mit übertriebener Mundbewegung (Nr. 5, Klavierauszug S. 116, T. 78-79 für nur zwei Takte), Lärm (T. 100-127), Murmeln (T. 153ff.) Sprechen (Nr. 22), rhythmisch festgelegter Sprechgesang (Nr. 21, T. 21), rhythmisch und tonhöhenmäßig festgelegter Sprechgesang (Nr. 15). Anfisas Partie ist an einem Grundgedanken von Eötvös orientiert, dass nämlich das Sprechen mehr ausdrücken könne als der Gesang. Bemerkenswert ist, dass Anfisa nur selten eine klare und verständliche Ausdrucksweise zukommt. Dies lässt sich mit ihrem Alter in Verbindung bringen: Je älter der Mensch ist, desto tiefer wird die Stimmlage. Der Unterschied in der Stimmlage zwischen älteren Frauen und Männern ist nicht mehr so klar wie noch im jüngeren Alter. Die biologischen und gesellschaftlichen Geschlechter werden bei Älteren oft ignoriert, sodass sie als quasi ‚geschlechtslos‘ betrachtet werden.²¹⁵ Dieser Charakter wird latent auch bei Anfisa deutlich. Die nur hier verwendete Verstärkung des Gesangs zeigt jedoch den Versuch, ihr Dasein als Figur mittels der Stimme zu konstruieren, es wird außerdem mit ihrem Symbolinstrument, dem Kontrabass, bekräftigt und konturiert. Sie selbst (als Bühnengestalt) nimmt dieses Instrument ebenfalls wahr. Ein repräsentatives Beispiel findet sich bei Nummer 5. Ihr Herumschlendern begleitet der Kontrabass vom T. 130 bis 142. Danach dagegen betont das Instrument ihre Anwesenheit. Während sie hin und her geht singt sie von T. 153 bis 155 eine gedämpfte Melodie, der Kontrabass hat gleichzeitig Pause. Diese Interaktion zwischen dem Kontrabass und der Stimme der Anfisa wird von diesem ersten Auftritt an in der ganzen Oper wiederkehren. Dadurch bleibt ihr Anteil an dieser Geschichte zwar im Hintergrund, wird aber nicht vernachlässigt.

Der Einsatz des Basses stellt einen Anknüpfungspunkt aber zugleich auch einen Widerspruch zur Operntradition dar. Nach der Beobachtung von Susan McClary hatten die Rollen, die in der Oper des 17. Jahrhunderts für Bass- oder Baritonstimmen geschrieben wurden, nur in einem geringen Maße einen sinnlichen oder sexuell attraktiven Charakter. In den meisten Fällen haben die mit einem Bass besetzten Rollen wie Väter, Könige, Philosophen oder allerhöchste Götter das erotische Genießen gegen die soziale Autorität eingetauscht.²¹⁶ Diese Aus-

²¹⁵ In einer Zeit, in der der Jugendwahn die Gesellschaft beherrscht, bleibt dieser ‚geschlechtslose‘ Charakter des Alters ein Brennpunkt im Hintergrund. Die Interaktion zwischen Altern und Geschlecht wird in der Soziologie bisher nicht ausreichend betrachtet, genauso wenig in der Musikwissenschaft. Eötvös zeigt in *Tri Sestri*, wie er mit diesem Thema umgeht.

²¹⁶ Susan McClary, Fetisch Stimme: Professionelle Sänger im Italien der Frühen Neuzeit, in: Friedrich Kittler/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hrsg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin: Akademie, 2002, S. 212.

drucksweise beruht auch auf der Tatsache, dass die tiefe Stimmlage am meisten von der Integrität und Verständlichkeit der Rede beibehält.²¹⁷ Obwohl später, am Ende des 18. Jahrhunderts, der romantische Held mit tiefer Stimme auf der Opernbühne erschien, wurde doch zumeist diese Besetzungsweise beibehalten, wie zum Beispiel Sarastro in *Die Zauberflöte* (1791) von Mozart, Philipp II. in *Don Carlos* (1867) von Verdi und Moses in *Moses und Aron* (1937) von Schönberg zeigen. Der Bassbuffo, das lustige Stimmfach, bleibt eine Ausnahme. Die Anwendung der Bassstimme in *Tri Sestri* konvergiert zum Teil mit dieser Tradition: Die Stimme spiegelt das Alter von Anfisa und ihre verlorene Sexualität wider. Ebenso wird durch diese Stimme aber auch ihre Machtlosigkeit in der Familie und in der Gesellschaft zum Ausdruck gebracht. Diese Differenzen gegenüber den anderen Rollen sind durch einen grundlegenden Unterschied begründet: Anfisa ist eine Frau. Sie hat ein *anderes* Geschlecht als die oben genannten Rollen.

Aufgrund ihres niedrigen Standes bleibt sie in der Oper die meiste Zeit stumm. Der ansonsten bestehende Vorteil der tiefen Stimmlage, die hohe Sprachverständlichkeit, wird in Anfisas Partie oft durch das stimmlose Sprechen, Lärm und durch Gemurmel unterlaufen. Obwohl sie einen langen Abschnitt in Nr. 15, wo sie sich ihres Bleibens zu versichern gedenkt, nur mittels des Sprechgesangs bestreitet, geht es hier um ihr Überleben. Diese Ausnahme betont jedoch nur ihre Machtlosigkeit. Durch die Anwendung der Bassstimme bei einer alten, weiblichen Figur konstruiert Eötvös eine suggestive Bezugnahme. Anfisa hat die gleiche Stimmlage wie viele Männergestalten der Operngeschichte. Während sich diese Männer trotz des Verlusts ihrer Sexualität zumindest noch durch ihre Stimme der Macht vergewissern können, muss die alte Amme mit ihrer Stimme um ihr Überleben kämpfen. Das weibliche Geschlecht hat sicherlich seinen Teil zu ihrem tristen Schicksal beigetragen. Diese ‚männliche‘ Stimme ist möglicherweise als ein Kommentar hierzu wahrzunehmen.

In *Tri Sestri* gibt es keine Helden wie im klassischen Drama. Für Eötvös sind die drei Schwestern „Antihelden“, die Countertenöre seien für diese günstig.²¹⁸ Falls die Frauen mit Sängerinnen besetzt werden, sei dies vergleichsweise banal, so Eötvös.²¹⁹ Diese Meinung sollte hier keinesfalls als ein Anflug von Misogynie interpretiert werden; vielmehr stellt der Komponist dadurch die einst akzeptierte Besetzungskonvention in Frage. Durch diesen Versuch werden sowohl eine Anknüpfung an die Travesite-Tradition in der Operngeschichte als

²¹⁷ Vgl. Michel Poizat, Teuflich oder Göttlich? Der Lyrische Genuss, in: Friedrich Kittler/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hrsg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin: Akademie, 2002, S. 227.

²¹⁸ Alain Galliari, Une réponse à Olga. Entretien avec Peter Eötvös, in: Programmheft Théâtre du Châtelet, S. 26-31, hier S. 28, zit. nach Daniel Ender, Durch Verfremdung der Wahrheit näher. Zu Peter Eötvös' ‚Drei Schwestern‘, in: *ÖMZ*, Jg. LVII, H. 5, 2002, S. 19.

²¹⁹ Zit. nach Jean-François Boukobza, Commentaire Musical, in: *Peter Eötvös. Trois Sœurs, L'avant-scène opéra N. 204*, 2001, S. 11. Diese Aussage stammt aus dem von ihm durchgeführten Interview im April 2001.

auch eine geschärfte Wahrnehmung für jene Besetzungskonventionen befördert. Insofern verdient die später entstandene Fassung (mit Frauen in Frauenrollen) eine besondere Aufmerksamkeit in Bezug auf den Gender-Diskurs, vor allem in Bezug auf die Geschlechter-Dichotomie.²²⁰ Wenn von diesem Stück allein die geschlechterspezifische Fassung existieren würde, könnte der Gender-Diskurs wenig Aufmerksamkeit bekommen – denn die Frauen in Frauenrollen wären dann einfach ‚normal‘. Meiner Meinung nach ist diese geschlechterspezifische Inszenierung nicht nur aus der Theaterpraxis heraus entstanden, sondern auch aus einer strategischen Absicht, denn die originale Fassung und diese spätere Fassung sollen als eine Einheit betrachtet werden; die Letztere verhilft zu einem besseren Verständnis der Ersteren. Egbert Hills anlässlich der Düsseldorfer Uraufführung geäußelter Gegenbehauptung, dass „die Darstellung der Frauen durch Männer den Figuren ein geschlechtlich unspezifisches Gepräge gibt und [sie] dadurch auf ihre Seelen komprimiert“,²²¹ kann ich daher nicht zustimmen, weil er den Aspekt der Travestie, die hier sowohl beim Schauspiel als auch beim Gesang eine wichtige Rolle spielt, offensichtlich ignoriert hat.

Folgt man Christian Merlin, dann gehört diese Oper bzw. ihre Originalfassung – nach *Billy Budd* (1951) von Britten – sogar zu den wenigen Opern ohne Frauen.²²² Diese Kategorisierung ist jedoch fragwürdig. Zwar steht in Eötvös’ Oper keine Sängerin auf der Bühne, aber das Frauenschicksal ist gleichwohl das zentrale Thema von *Tri Sestri*. In der Handlung von *Billy Budd* hingegen taucht keine Frau auf, weswegen dort eine rein männliche Besetzung gleichsam ‚selbstverständlich‘ ist.²²³ Britten stellt in diesem Fall nicht die Besetzungskonventionen in Frage. Der Hauptgrund, weshalb er die Rolle der ‚Irren‘ in *Curlew River* für einen Tenor schrieb, ist nicht wie bei Eötvös die Darstellung der Antiheldinnen, sondern in erster Linie der Nachklang des Nō-Theaters und die Bewunderung für seinen Lebensgefährten Pears. Ein zusammenfassender Vergleich hinsichtlich dieser Problematik folgt im Abschnitt 2.5.

²²⁰ Wenn es die originale Fassung nicht gäbe, wäre meiner Meinung nach die Diskussion über den Gender-Diskurs bei der späteren Fassung kaum aufgekommen.

²²¹ Egbert Hill, In eigener Sache, in: Programmheft zu *Drei Schwestern* (Peter Eötvös), Deutsche Oper am Rhein, S. 13.

²²² Christian Merlin, Discographie, in: *Peter Eötvös. Trois Sœurs, L’avant-scène opéra N. 204*, 2001, S. 100.

²²³ Diese ‚Selbstverständlichkeit‘ wäre zu diskutieren, in dieser Arbeit möchte ich jedoch nicht darauf eingehen.

2.4.6 Mehrdimensionale Geschlechter: männliche Darsteller und ihre weiblichen Rollen

Bei einer Aufführung ist es deutlich sichtbar, wenn männliche Sänger weibliche Rollen übernehmen. Wird das Sehvermögen jedoch ausgeschaltet, könnte es passieren, dass die Stimme der Countertenöre diese scheinbar deutliche Differenzierung verwischt und die Zuschauer nicht mehr in der Lage sind, die Frauendarstellung durch männliche Sänger als solche zu identifizieren. Hinsichtlich der Hosenrollen in traditionellen Opern behauptet Allen J. Frantzen:

No matter how convincing the mezzo is as an actress, I have never seen a trouser role who did not seem to be a woman, if only because the sound of her voice constantly undoes the illusion that her costume is supposed to create.²²⁴

Bei der Frauendarstellung durch den Countertenor wirken das Falsett und die Kopfstimme bereits ‚verwirrend‘. Des Weiteren kommen das Kostüm und die Schauspielkunst hinzu, um diese Art der Darstellung glaubwürdiger erscheinen zu lassen. Ob Frantzen seine Position hier nicht revidieren müsste? Schließlich basiert seine Erkenntnis auf seiner visuellen Wahrnehmung, dass die Sängerin eine Frau ist. Ob die männlichen Sänger – nicht nur Countertenöre, sondern auch Bässe – bezüglich ihres Geschlechts genauso wahrgenommen werden, ist mehr als zweifelhaft. Der homoerotische Aspekt kommt jedoch nach wie vor zum Tragen, wenn auch mehr im Hintergrund: alle Dreiecks-Beziehungen in *Tri Sestri* könnten angesichts des biologischen Geschlechts der Sänger als homosexuelle Beziehungen interpretiert werden, obwohl diese Wahrnehmungsmöglichkeit bisher kaum diskutiert wird. Die Ausschaltung des Sehvermögens – durch ein einfaches Schließen der Augen realisierbar – hebt zwingend das Hörvermögen hervor und erhöht noch den ‚gender trouble‘ der Rezipierenden. Es bleibt eine spannende Frage, wie *Tri Sestri* rein akustisch zur Kenntnis genommen werden würde. Weitere Überlegungen in dieser Richtung würden zumindest in dieser Arbeit jedoch zu weit führen.

Die Opera-Queens der Schwulenszene tauchten nicht ohne Grund auf, eine verbreitete Faszination für die Gattung Oper erweckte sie zum Leben. Diese Faszination ist möglicherweise auf die Darstellung der gleichgeschlechtlichen Beziehungen auf der Bühne zurückzuführen. Frantzen argumentiert, dass solche Beziehungen bereits in der traditionellen Oper, die notorisch als konservative Kunstform gilt, repräsentiert seien und dort nachgerade zum Mainstream gemacht würden.²²⁵ Die Stellung der Heterosexuellen im Publikum wird dadurch sozusagen um 180 Grad gedreht: sie befinden sich an dem Ort, wo sich die Homosexuellen einst befanden. Diese Kraft zur Dekonstruktion der Macht heterosexueller Normen gehört zu

²²⁴ Allen J. Frantzen, *Before the Closet*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998, S. 47.

²²⁵ Ebd., 1998, S. 65.

den weiteren Potenzen der männlichen Travestie in den Opern. *Tri Sestri* besitzt ein solches Potential, auch wenn das in allen bisher vorhandenen Untersuchungen kaum erwähnt wird.

Abbate stellte an diesem Punkt die folgende Frage: „What happens when we watch and hear a female performer?“²²⁶ Es wurden unterschiedliche Versuche unternommen, um hier einer Antwort näher zu kommen. Eine im gegebenen Zusammenhang passende Gegenfrage wäre: Was passiert, wenn wir die Sänger, die Frauenrollen auf der Opernbühne übernehmen, sehen *und* hören? Diese Frage soll in dem nun folgenden Abschnitt untersucht werden.

Die originale Fassung und die Fassung mit Frauen in den Frauenrollen werden vom Komponisten von *Tri Sestri* als gleichwertig angesehen. Die Nuancen zwischen den Stimmen des Sängers und der Sängerin in dieser Oper sind so fein, dass die Rezipierenden sie nur durch das bloße Gehör schwerlich wahrnehmen können; sogar Eötvös selbst konnte sie zunächst nicht unterscheiden.²²⁷ Diese Tatsache weist darauf hin, dass beide Fassungen der Oper untersucht werden müssen, erst dann kann der Sinn der Frauendarstellung durch männliche Sänger in *Tri Sestri* deutlich werden.

Eötvös sagt, seine Musik sei Theatermusik.²²⁸ Daher ist der theatralische Aspekt dieser Oper in dieser Untersuchung verstärkt zu betrachten. Die reine männliche Besetzung beinhaltet den Konflikt zwischen der gespielten Figur (einer Frau), der Stimme (die Singstimme des Sängers) und dem leiblichen Geschlecht des Sängers (männlich). Die hier verwendeten deutschen Ausdrücke mögen diesen Konflikt verdeutlichen: Die Frauenfigur wird mit ‚sie‘ bezeichnet, wenn über ihre Stimme gesprochen wird, wird die weibliche Form (‚ihre‘ Stimme) verwendet. Bei diesem Sprachgebrauch fällt es allerdings noch immer schwer, *nicht* an eine Sängerin zu denken, obwohl ja in der Tat ein Sänger diese Partie singt.²²⁹

An dieser Stelle soll ein konkretes Beispiel aus der Oper angebracht werden. Die Nr. 16 in *Tri Sestri* gibt diesem Verwirrspiel einen konkreten Sinn. Gemäß der Regieanweisung sollen Natascha, Olga, Irina und Anfisa auf der Bühne sein, diese Nummer benötigt somit eine rein ‚weibliche‘ Besetzung. Bei der originalen Fassung wissen die Zuschauer, dass eine reine ‚männliche‘ Besetzung auf der Bühne steht. Je nach Inszenierung kann ein Sänger extrem weiblich wirken, wie in der Inszenierung Ushio Amagatus (1998), oder eine bemerkenswerte Differenz markieren, wie die Sänger unter Stanislas Nordey (1999) dies taten. So oder so wird

²²⁶ Carolyn Abbate, *Opera; or, the Envoicing of Women*, in: Ruth A. Solie (Hrsg.), *Musicology and Difference*, Berkeley: University of California Press, 1993, S. 254.

²²⁷ Vgl. seine Aussage in: Peter Eötvös, Peter Eötvös über „Drei Schwestern“. Zitate von der Freiburger Pressekonferenz, 15. September 2000, in: Programmheft zu *Drei Schwestern* (*Tri Sestri*), Freiburger Theater, 2000, S. 15.

²²⁸ Martin Lorber, „Meine Musik ist Theatermusik“. Peter Eötvös im Gespräch, in: *MusikTexte*, 59, 1995, S. 10.

²²⁹ Nicht jede Sprache kann diesen Konflikt zeigen, das Chinesische kennt beispielsweise keinen Unterschied zwischen ‚sie‘ und ‚er‘, ‚ihr‘ und ‚sein‘ bei den Lauten, erst wenn man diese Begriffe schreibt, stößt man auf den Konflikt.

hier ein Konflikt abgebildet, da hier vier Männer vier Frauen darstellen. Ein Blick auf die Partitur macht jedoch deutlich, dass Nataschas Partie in dieser Nummer die überwiegend wichtige ist. Olga versucht Anfisa zu schützen. Anhand ihrer wenigen Sätze ist ihre Passivität offensichtlich. Anfisa wird betrachtet, sie ist zwar in dieser Nummer stumm, aber ihre Aktionen beeinflussen den Fortgang der Handlung. Durch die instrumentale Begeleitung erhält Irina eine symbolische-klangliche Präsenz, dennoch ist auch sie stumm. Das Verhältnis der Stimmen bezeichnet die Tatsache, dass Natascha aktiv und in der Familie dominant ist, während die drei Schwestern passiv und schwach sind. Die Theatralität von Natascha wird einerseits durch ihren Gesang, andererseits durch das Orchester geschildert. Bei ihrem Erscheinen singt sie innerhalb von neun Takten gleich drei Mal ein Glissando, die dynamische Spanne reicht vom Piano bis zum Fortissimo (T. 1f.). Umso irritierender ist es, dass der gesungene Text hier um die Hilfe für das Brandopfer kreist. Als Natascha von der Pflicht erzählt, singt sie im Walzertakt. Der Inhalt und der Rhythmus passen nicht zusammen, dadurch wird klar, worauf ihr ‚Pflichtbewusstsein‘ basiert: Sie achtet mehr darauf, dass diese Tat ihren Ruf schmücken kann, weniger auf den Menschen in Not. Den zentralen Begriff („Reichen“) singt sie mit großen Sprüngen von a’ über fis’’ bis a’ (T. 12). Es folgt wieder der charakteristische, große Sprung aufwärts, die zerlegte Sexte zwischen a’ und fis’’, und zwar hier mit dem Text „Ili ja nje panimaju“ (Es ist für mich unbegreiflich; T. 56f., 59f.). Dieses Echo verdeutlicht noch einmal ihr zentrales Anliegen. Nataschas Rolle als Materialistin wird dadurch verfestigt, ihr Statusbewusstsein bleibt ungebrochen und sie kann es kaum verbergen. Ganz im Gegensatz zum Rest der Familie möchte sie um jeden Preis diese ‚gehobene‘ Daseinsform für sich in Anspruch nehmen, obwohl sie eigentlich nicht aus namhafter Familie stammt. Wenn sie ihre Sorge ausdrückt, ihre Kinder Bobik und Sophie könnten sich vielleicht durch das Brandopfer mit einer Krankheit infizieren, singt sie beide Namen deutlich, aber betont, besonders den Namen von Bobik. Zum einen ist da der Geschlechterunterschied zwischen den Kindern, nämlich Bobik, dem Jungen und Sophie, dem Mädchen. Nach dem Geschlechterstereotyp passt das Forte zum Männlichen und das Piano zum Weiblichen. Zum anderen ist es eher die Aufgabe des Jungen, den Klan weiterzuführen. Es scheint, dass Nataschas Liebe zu ihren Kindern auf dem Wunsch, ihren Klan zu erhalten, basiert. De facto ist die Mutter hier jedoch ein Mann: Die dämonisierte Mutterschaft wird von einem Sänger dargestellt. Diese Paradoxie spiegelt einerseits die traditionellen Geschlechterbilder wider, insbesondere die Zuschreibung, wonach Aggressivität männlich sei. Andererseits folgt sie dem aktuellen Geschlechterdiskurs: Die Mutterliebe ist kein Instinkt und auch der Kausalnexus zwischen der Mutterschaft und dem weiblichen Geschlecht ist nicht ‚natürlich‘, wie einst behauptet wurde,

sondern ist durch die Gesellschaft konstruiert.²³⁰ Wieder einmal zeigt sich hier, dass in dieser Oper eine Performance der Geschlechter stattfindet.

Vor T. 20 hat Natascha Anfisa noch nicht wahrgenommen, ihre Anwesenheit wird von ihr regelrecht übersehen. Für die Zuschauer indes ist Anfisa sichtbar. Die ‚Blindheit‘ von Natascha lässt das Publikum darüber reflektieren, wer oder was Anfisa *ist*. Der Sänger bleibt in seiner Rolle, doch in diesem Moment bedeutet Anfisa für Natascha nichts. Ihre Geschlechtslosigkeit steht im Konflikt mit dieser Rolle. Erst wenn Natascha Anfisa bewusst wahrnimmt, tauchen die zwei Arpeggien, die sich wie spiegelbildlich gegeneinander bewegen, auf (T. 22-28). Der chromatische Charakter und die Wiederholung entsprechen der Hartnäckigkeit von Natascha; Boukobzka behauptet, dass diese Musik das „Ungeheuerliche dieser jungen Frau“ bezeichne.²³¹ Aufgrund des Befehls von Natascha bewegt sich Anfisa. Ihre langsame Bewegung ist mit dem Schweigen der anderen Figuren und einem begleitenden Triller im Orchester verbunden. Olga wiederholt die Tonfolge „Ais-H-Ais-Fis-Cis-D“ mit kleinen Variationen. Der Rhythmus ist einfach, fast monoton. Die Emotion wird hier sehr nuanciert dargestellt, die Vortragsbezeichnungen umfassen Anweisungen wie „sehr distanziert“ (T. 39) und „mit nervtötender Ruhe“ (T. 75). Olgas Partie entspricht ihrer strengen Selbstkontrolle. Natascha streichelt Olgas Gesicht (T. 47), die darauf jedoch nicht reagiert. Diese körperliche Berührung ist als sexuelle Aggressivität zu bezeichnen, insbesondere die ‚Entschuldigung‘ von Natascha mittels der Sprechstimme klingt unglaubwürdig. Direkt nach dieser ‚Entschuldigung‘ folgt ihre Imitation Olgas, eine Provokation und Verspottung. Den gleichen Satz („Ty ustala“²³²) hat Olga bereits zu Anfang dieser Nummer geäußert. Durch die tiefe Stimme imitiert Natascha einerseits Olgas Ernst, andererseits verweist sie auf die Lustlosigkeit und die fehlende Weiblichkeit Olgas. In der Tat hat Natascha höhere Stimmregister. Die tiefere Stimme bietet daher sowohl einen ungewöhnlichen Effekt als auch eine gewisse Ironie. Dieses Spiel im Spiel macht die Konflikte zwischen den beiden Schwägerinnen noch komplizierter. Natascha ist sich bewusst, ihren Körper als ihr Kapital zu nutzen. Sie versucht oft ihre Weiblichkeit zum Ausdruck zu bringen, was der darstellende Sänger für die Zuschauer verständlich machen muss. Auch ohne eine feminine Bekleidung nähert sich das Spiel hier der Form der *Onnagata* an. Die Weiblichkeit Olgas wird durch die Nachahmung von Natascha in Frage gestellt. Ihre Passivität entspricht jedoch einem traditionellen Frauenbild.

²³⁰ Vgl. Beate Kortendiek, Familie: Mutterschaft und Vaterschaft zwischen Traditionalisierung und Modernisierung, in: Ruth Becker/Beate Kortendiek (Hrsg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, Wiesbaden: VS, 2004, S. 385f. (Geschlecht & Gesellschaft XXXV).

²³¹ Jean-François Boukobza, Commentaire Musical, in: *Peter Eötvös. Trois Sœurs, L'avant-scène opéra N. 204*, 2001, S. 40 [Übersetzung der Verfasserin].

²³² Dt. Übersetzung: „Du bist müde“.

Nach dem schwachen Argument von Olga wiederholt Natascha die große Sexte zwischen Fis und A immer wieder bis T. 67. Anhand dieser Wiederholung wird ihre Stärke und ihr Selbstvertrauen gezeigt. Wieder erscheinen die Arpeggien aus T. 22; ab T. 77 singt sie ein Glissando wie am Anfang dieser Nummer. Dieses Mal erreicht sie einen emotionalen Höhepunkt: Zuerst ist sie „atemlos, hysterisch“ (T. 77), dann „wieder stabil“ (T. 81). Mittels ihrer Gefühlsäußerungen wie „nach Luft schnappend“ (T. 69), „mit dem Fuß stampfen“ (T. 82) und „bellend“ (T. 85) wird sowohl ihre Primitivität als auch ihre Hemmungslosigkeit konkretisiert. Nach dem ‚Bellen‘ folgt eine Reihe von Triolen. Diese Triolen beschleunigen nicht nur das Tempo der Musik, sondern drücken auch den Ärger von Natascha aus. Der Widerspruch gegen sie verärgert sie, daher wiederholt sie sechs Mal „wosra“²³³ in triolischer Bewegung und auf einer aufsteigenden Skala. Danach gibt es im T. 96 sogar eine Sextole für den Begriff „diese Alte“, um ihren Hass auf Anfisa zu untermauern. Am Ende (T. 104) bewegt Natascha sich „wie eine Schlange“. Die Schlange wird, im Anschluss an die biblische Schöpfungsgeschichte, oft als Symbol für die Sünde verwendet. Hier droht Natascha damit, Olga aus ihrem Zimmer zu werfen, damit ihre Kinder das Zimmer benutzen können. In T. 106 imitiert sie wieder Olga, der Melodie fehlt jedoch der Ton D. Diese fragmentarische Nachahmung zeigt nicht nur den grundlegenden Unterschied zwischen Natascha und Olga, sondern bringt auch eine ironische Färbung ins Spiel. In den Augen Nataschas bleibt Olga affektiert und gekünstelt.

Peter Eötvös sagt, Natascha sei hier „das schwarze Schaf“.²³⁴ Die männliche Besetzung von Natascha attackiert nicht nur das traditionelle Bild von Frau, Mutter und Ehefrau, sondern hebt auch gängige männliche Stereotype in der Figur Nataschas auf. Olga hat viele ideale ‚weibliche‘ Charaktereigenschaften, wie den Ernst, die Moral und die Passivität. Sie versucht ihre Sexualität zu unterdrücken und zu verstecken. Die männliche Besetzung realisiert ihr Bild auch bei der kraftlosen und alten Anfisa, die von der Hausherrin Natascha bedrängt wird: der Sänger, der diese Rolle spielt, muss seine Sexualität absichtsvoll verbergen. Das Alter wird oft ‚verallgemeinert‘, was tatsächlich heißt: vermännlicht.²³⁵ Die männliche Besetzung in der Oper konkretisiert diese Situation. Durch den Einsatz eines Basses für eine alte Amme wird verdeutlicht, dass das weibliche Alter mit einer Verarmung, einem Vergehen assoziiert wird. Čechovs Gedanke, dass jede Frau ein Individuum sei, wird dadurch hervorgehoben. Die Identität jeder Figur wird betont und entsprechend dargestellt. Ambivalenzen bleiben anhand der Mehrschichtigkeit der Performance klar erkennbar. Innerhalb dieser Oper findet ein aktu-

²³³ Dt. Übersetzung: „zu wider[sprechen]“.

²³⁴ Eötvös, Höreinleitung, in: Peter Eötvös, *Drei Schwestern*, CD-Mitschnitt der Uraufführung, Orchestre de l’Opéra de Lyon, dir. von Kent Nagano und Peter Eötvös, DG 459694-2, 1999, deutsch: Track 16.

²³⁵ Gertrud Backes, Alter(n): Ein kaum entdecktes Arbeitsfeld der Frauen- und Geschlechterforschung, in: Ruth Becker/Beate Kortendiek (Hrsg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, Wiesbaden: VS, 2004, S. 395 (Geschlecht und Gesellschaft XXXV).

eller Genderdiskurs statt. Die Ambivalenz, das Klischee und die neuen Bilder werden nebeneinander gestellt. Der resultierende Verlust eindeutiger Zuordnungen spiegelt genau die Realität in unserer Gesellschaft wider, einer Gesellschaft, in der die Auseinandersetzung der Geschlechter tagtäglich und immerzu weitergeführt wird. Die Geschlechterstereotype sind bis heute so tief verwurzelt, dass sie oft unreflektiert ihre fraglose Gültigkeit behalten. Die Anweisung, dass die weiblichen Rollen durch männliche Darsteller besetzt werden, bietet eine Chance, anhand der sichtbaren und (nur sehr subtil) hörbaren Unterschiede das Bewusstsein der Zuschauer in dieser Hinsicht zu schärfen.

Der Countertenor Alain Aubin kommentiert seine Darstellung in *Tri Sestri* wie folgt: „Wir sind weder Männer noch Frauen, wir sind die Seele der Schwestern.“²³⁶ Das Spiel bleibt nicht nur an der weiblichen Bekleidung erkennbar. Es ist auch nicht lediglich die besondere Stimme, sondern der männliche Körper als Träger der Weiblichkeit, der eine Anregung darstellt, das Thema ‚Geschlecht‘ noch einmal zu überdenken, die Anmerkung Aubins scheint das zu bestätigen. Der kritische Gender-Diskurs in der Nachfolge Judith Butlers muss Eötvös nicht unbedingt bewusst gewesen sein, aber seine Oper knüpft doch genau hier an: Der Körper sollte als Kategorie der Geschlechter annulliert werden.

Dem europäischen Publikum sind die Stimme des Countertenors und die des Basses nicht fremd. Bevor der Vorhang aufgeht, kennen die Zuschauer dieser Oper bereits das Geschlecht der Sänger. Eine frauenlose Besetzung einer Geschichte, bei der die Frauen im Zentrum stehen, ist nicht gerade üblich. Die Kombination zwischen europäischer und asiatischer Kunst ist jedoch fremdartig, was Eötvös sich geschickt zunutze macht. Als eine weibliche Figur spricht Olga zuweilen auch mit männlicher Stimme; die männlichen Darsteller agieren auf der Bühne wie Frauen. Eva Rieger stellt für die zukünftige Operninszenierung die Frage, ob das Geschlecht des Darstellers/der Darstellerin eindimensional bleiben müsse.²³⁷ Mir schient, dass Eötvös’ Einsatz der Sänger ihr eine mögliche Antwort gibt.

2.5 Frauendarstellung durch männliche Sänger: Stimmliches Experiment und Kritik an den Geschlechterstereotypen

Die Frauendarstellungen durch männliche Sänger in *Curlew River* und *Tri Sestri* teilen die Eigenschaft, sich von der oberflächlich vergleichbaren Praxis der Renaissance bei genauerer Betrachtung deutlich abzusetzen. Sie sind sowohl ein stimmliches Experiment als auch eine Kri-

²³⁶ Pierre Moulinier, Eine große zeitgenössische Oper, in: Peter Eötvös, *Drei Schwestern*, CD-Mitschnitt der Uraufführung, Orchestre de l’Opéra de Lyon, dir. von Kent Nagano und Peter Eötvös, DG 459694-2, 1999, CD-Beiheft, S. 35.

²³⁷ Eva Rieger, Oper, in: Renate Kroll (Hrsg.), *Metzler Lexikon. Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze-Personen-Grundbegriffe*, Stuttgart: Metzler, 2002, S. 298.

tik an den Geschlechterstereotypen. Diese Ansicht soll im Folgenden mit Argumenten untermauert werden: Zunächst wird die Analogie zwischen der rein männlichen Besetzung in Opern des 20. Jahrhunderts und dem Bühnenverbot für Frauen in der Renaissance anhand der Hinweise von Susan McClary kritisch hinterfragt, dann wird die jeweilige Intention der männlichen Frauendarstellung veranschaulicht, zum Schluss wird meine These, dass diese Art der Frauendarstellung auf die Veränderung der Gesellschaft reagiert, in den Mittelpunkt rücken.

Das Frauenverbot auf der öffentlichen Bühne in der Zeit der Renaissance basierte in erster Linie auf Interpretationen von Homers Bericht über die Sirenen und der Weisung des Apostels Paulus an die Korinther, dass die Frauen zu schweigen hätten, obwohl Paulus lediglich schrieb, dass Frauen keine Vorträge in der Gemeinde halten dürften.²³⁸ Nach McClarys Meinung ist die rein männliche Besetzung in Opern des 20. Jahrhunderts eine Rückkehr in diese alten Zeiten. Der Versuch von William Sheppard, solche Besetzungen durch Rückgriffe auf die mittelalterlichen Mysterienspiele und das japanische Nō-Theater zu erklären, sei eine „Rechtfertigung“.²³⁹ Sheppard konzentriert sich auf den exotischen Einfluss und die Rituale im modernen Musiktheater. Er leugnet nicht, dass die all-männlich rituelle Performance ein Ausdruck der Misogynie sein könnte, es – seiner Ansicht nach – aber nicht sein muss. Die Hervorbringung des neuen rituellen Musiktheaters wurde jedoch als eine maskuline Angelegenheit betrachtet.²⁴⁰ McClary ignoriert Sheppards Kritik und seine Argumente: Für sie weisen seine Abhandlungen keinen kategoriellen Unterschied zu den ‚Rechtfertigungen‘ von Frauenfeindlichkeit durch die Bezugnahme auf Homer beziehungsweise Paulus auf. Dieser starke Angriff scheint jedoch unangemessen zu sein. Obwohl das Phänomen der rein männlichen Besetzung scheinbar ähnlich ist, unterscheiden sich die Grundlagen und Kontexte dieser Entscheidung in den zwei verschiedenen Epochen doch erheblich. McClary jedoch übersieht an dieser Stelle scheinbar absichtlich alle diese Unterschiede. Anstatt zu versuchen, den Hintergrund der männlichen Besetzung zu beleuchten und zu verstehen, verurteilt sie diese vor-schnell.

Im 20. Jahrhundert suchten viele Komponisten Impulse für eigene Werke in den mittelalterlichen Mysterienspielen, im japanischen Nō-Theater oder im Alltagsleben. Die männliche Besetzung bietet einen längst in Vergessenheit geratenen Spielraum an. Am Beispiel von *Cur-*

²³⁸ Hubert Ortkemper, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, München: DTV, 1995, S. 21.

²³⁹ Susan McClary, Fetisch Stimme: Professionelle Sänger im Italien der Frühen Neuzeit, in: Friedrich Kittler/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hrsg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin: Akademie, 2002, S. 201. Zu William Sheppards Versuch siehe: Sheppard, *Revealing Masks. Exotic Influence and Ritualizes in Modernist Music Theater*, Berkeley: University of California Press, 2001 (California Studies in 20th-Century Music. Bd. I).

²⁴⁰ Sheppard, *Revealing Masks. Exotic Influence and Ritualizes in Modernist Music Theater*, Berkeley: University of California Press, 2001, Kap. 15, besonders S. 246 (California Studies in 20th-Century Music, Bd. I). – Obwohl auch Sheppard die rein männliche Besetzung Brittens als misogyn motiviert bezeichnet, bin ich in dieser Beurteilung zurückhaltend.

lew River und *Tri Sestri* wird deutlich, wie die Komponisten die Konflikte zwischen den Geschlechtern und Stimmen der Sänger auf der Bühne stattfinden lassen und sich bewusst auf diese einlassen. Der Ausgangspunkt solcher Besetzung ist keineswegs, Frauen aus der öffentlichen Opernvorführung zu verbannen, sondern andere Möglichkeiten der Vokalpraxis zu erproben. Im Fall *Tri Sestri* stellt Eötvös schließlich sogar die Wahl der Besetzung frei. Die Regisseure können sich – je nach ihrer Sichtweise – für die all-männliche oder die gemischte Besetzung entscheiden. Zwar ist es nicht ausreichend, nur mittels der mittelalterlichen Mysterienspiele und des japanischen Nō-Theaters solche männlichen Besetzungen zu erklären, da in diesem Fall die Veränderung der Geschlechterbilder und deren Folgen – wie die Veränderung der Stimmästhetik – vernachlässigt werden würden. Aber die Untersuchung von Sheppard ist nicht mit der vereinfachenden und legitimierenden Bezugnahme auf Homers Bericht und den Paulus-Brief vergleichbar. Eine Dämonisierung der weiblichen Stimme oder Vorurteile gegen Sängerinnen stehen dort gar nicht zur Rede. Um eine gefährliche und der Sache nicht gerecht werdende Parallelisierung wie die von McClary zu vermeiden, sollte die männliche Besetzung in den Opern des 20. Jahrhunderts so detailliert behandelt werden, wie es in diesem Kapitel bisher geschehen ist.

Des Weiteren nähert sich McClarys Position dem essentialen Feminismus. In ihrer Kritik an den Frauendarstellern in den Opern des 20. Jahrhunderts zeigt sich, dass sie noch an die Kategorie „Frau(en)“ glaubt. Butler zufolge jedoch unterwerfen sich das Geschlecht, die Geschlechtsidentität und das Begehren einer Zwangsordnung. Die vorausgesetzte Kategorie „Frau(en)“ verhindert daher eine mögliche Emanzipation. Die Travestie kann eine Art der Kritik an der bestehenden Zwangsordnung sein. Gemäß Marjorie Garber erweist sich die Travestie zu allen Zeiten nicht nur als eine stabilisierende Struktur für die soziale Kontrolle des sexuellen Verhaltens, sondern auch als eine Kritik an der Möglichkeit der Repräsentation selbst.²⁴¹ Wenn der Einsatz der männlichen Frauendarsteller in den Opern des 20. Jahrhunderts als eine Art der Misogynie betrachtet wird, wie es in McClarys Interpretation geschieht, wird dieser kritische Impuls übersehen. Die vermeintliche ‚Rückkehr in alte Zeiten‘, welche McClary so viel Sorgen bereitet, ist so uneingeschränkt kaum zu erkennen. Im Bereich der Barockmusik sind die weiblichen Mezzosopranen in den letzten Jahren wieder sehr gefragt, weibliche Kolleginnen sind den Countertenören eine starke Konkurrenz geworden.²⁴² Im Be-

²⁴¹ Marjorie Garber, *Vested Interests, Cross-Dressing & Cultural Anxiety*, New York: Routledge, 1992, S. 353.

²⁴² Joke Dame sieht den homoerotischen Faktor wie folgt begründet: „The casting of women in the leading parts is the contemporary counterpart of historical baroque performance where the homoerotics of the castrati have been displaced by lesbian erotics. Those who are deaf to this, can stay deaf. Though male voyeurism has rarely objected to lesbianism in art, for my part I consider this lesbian representation in modern revivals of baroque operas a present from history, a history that has rendered the authentic casting of castrati impossible, probably for good.“ Ders., *Unveiled Voices*, in: Philip Brett/Elizabeth Wood/Gary C. Thomas (Hrsg.), *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, New York: Routledge, 1994, S. 151.

reich der zeitgenössischen Musik werden die Sängerinnen ebenfalls in keiner Weise verdrängt.²⁴³ Eine weitere Frage ergibt sich in Bezug auf die Darstellungsweise des (männlichen) Darstellers von Weiblichkeit:

If “woman” is culturally constructed, and if female impersonators are conscious constructors of article and artifactual femininity, how does a “female impersonator” differ from a “woman”?²⁴⁴

Eine definitive Antwort auf diese Frage gibt es nicht, ihre theoretischen und sozialen Implikationen sind jedoch Anstöße für weitere Reflexionen. Die Frauendarstellungen durch männliche Darsteller in den beiden zur Rede stehenden Opern, die als männliche Travestie interpretiert werden können, heben einen Aspekt der oben genannten Frage besonders hervor. Diese Art von Gender-Crossing ist ein Echo der der Geschlechter-Performanz im Alltag; die geschlechtliche Dichotomie von Mann und Frau wird damit dekonstruiert. Als ein politisch sensibler Ort spiegelt die Oper die Gesellschaft wider und beeinflusst im Umkehrschluss mit ihren Performances die Gesellschaft. Allerdings hat dieser Gedanke auch seine Grenzen. Obwohl die Travestie ein Verwirrspiel der Geschlechter bietet und sich damit dem Gender-Diskurs anschließt, wird sie von vielerlei Bedenken begleitet. Sie wird weiterhin nur als Parodie wahrgenommen, solange die existierenden Identitäten noch nicht dekonstruiert werden. Trotz der starken Attacken gegen die existierende Struktur der Geschlechter basiert ihre Wirkung eben darauf. Dieser Mechanismus schränkt so die Kraft der Travestie ein. Es bleibt nicht anderes übrig, als diese Einschränkung zur Kenntnis zu nehmen und sie bei der Bewertung dieses Phänomens in die Überlegungen mit einzubeziehen. Im Fall von *Curlew River* und *Tri Sestri* lässt sich erkennen, dass die Dichotomie der Geschlechter dort sicher auf unterschiedlichen Niveaus erschüttert, aber keinesfalls annulliert wird.

Die Präsentation der weiblichen Rollen durch männliche Darsteller in den Opern des 20. Jahrhunderts ist keinesfalls Symptom einer Renaissance der Misogynie, sondern ein stimmliches Experiment und zugleich eine Kritik an den Geschlechterstereotypen. Die für diese Studien ausgewählten Komponisten, Britten und Eötvös, haben deutliche Sympathien für weibliche Figuren. Die Musik von *Curlew River* und *Tri Sestri* könnte sogar als eine Art ‚feministische Musik‘ betrachtet werden, weil sie die Zuschauer dazu bewegen möchte, über die Situation der Frau nachzudenken, weil sie sich unmittelbar an Frauen wendet und für Frauen spricht.²⁴⁵ Allerdings schließt diese Interpretation andere Betrachtungsmöglichkeiten

²⁴³ Klaus Kalchschmid, Auf Höhenflug. Wie Countertenöre die zeitgenössische Musik erobern, in: *Opernwelt*, Jg. XLVIII, Nr. 7, 2007, S. 39.

²⁴⁴ Marjorie Garber, *Vested Interests, Cross-Dressing & Cultural Anxiety*, New York: Routledge, 1992, S. 353.

²⁴⁵ Diese Definition stammt von Jane Bowers, Feministische Forschung in der amerikanischen Musikwissen-

nicht aus. Britten's sexuelle Identität könnte diesen Aspekt für ihn besonders wichtig gemacht haben, Eötvös dagegen lebt in einer Zeit, in der das Geschlecht verstärkt zum Thema gemacht wird. Einem Komponisten wie ihm, der die gesellschaftliche Veränderung beobachtet und darauf reagiert, kann das kaum entgehen. Die männliche Besetzung weiblicher Rollen wurde 1964 (bei Britten) und 1997 (bei Eötvös) unterschiedlich konstruiert – und die Öffentlichkeit hat darauf auch ganz unterschiedlich reagiert. Britten versuchte diesen Konventionsbruch durch die Gattungsbezeichnung ‚Kirchenparabel‘ zu legitimieren, vor der Uraufführung war er trotz allem besorgt, ob dem Zuschauer die ‚Irre‘, die mit einem Tenor besetzt ist, Freude bereiten würde. Eötvös sprach, wie oben erwähnt, selbst direkt den Grund an, weshalb er die weiblichen Rollen an männliche Sänger gab. Bei der Uraufführung 1998 existierten keine ähnlichen Bedenken wie im Fall von *Curlew River*. Heute ist *Curlew River* eines der am meisten aufgeführten Bühnenwerke Britten's. Die Präsentation der weiblichen Rolle durch einen männlichen Darsteller ist ein wichtiger Grund dafür, er verstärkt die Aktualität des Stücks. *Tri Sestri* wird – für zeitgenössische Opern durchaus außergewöhnlich – ebenfalls immer wieder aufgeführt und neu inszeniert. Inzwischen etablieren sich beide Fassungen und werden in verschiedenen Opernhäusern auf die Bühne gebracht.²⁴⁶ Dabei bleiben zentrale Fragen stets präsent: Weshalb werden die weiblichen Rollen durch männliche Sänger besetzt? Welche Wirkung hat die rein männliche Besetzung? Die dekonstruierende Kraft dieser Besetzung bleibt dadurch nach wie vor lebendig.

Die Präsentation der Frauenrolle durch einen männlichen Darsteller ist eine Mischung aus Realität und Fiktion. Die Realität der Gesellschaft ist im Opernhaus durch die Darstellung auf der Bühne aufgehoben. Mit dem Verlassen des Opernhauses bleibt die Wahrnehmung der Zuschauer jedoch nicht unverändert. Sie bringen von dort gleichsam ein Souvenir – die Verwirrung der Geschlechter – mit nach Hause. Im Alltag werden sie möglicherweise feststellen, dass die Distanz zwischen ihrem Leben und dem Opernerlebnis recht gering ist. Die Oper und der Alltag trennen sich nicht, obwohl sie scheinbar doch zwei Welten sind.

In diesem Kapitel wurde herausgearbeitet, dass der Countertenor bei der Frauendarstellung durch männliche Sänger eine wichtige Rolle spielt, *Tri Sestri* ist ein repräsentatives Beispiel dafür. Seit der Wiederentdeckung des Countertenors arbeiten nicht wenige Komponisten dar-

schaft, in: Freia Hoffmann/Eva Rieger (Hrsg.), *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen*, Kassel: Furore, 1992, S. 29.

²⁴⁶ Bisher haben vier Regisseure diese Oper inszeniert: Ushio Amagatsu und Stanislas Nordey inszenierten die originale Fassung, Gerd Heinz und István Szabó die Fassung mit Frauen in den Frauenrollen. Diese vier Inszenierungen wurden viele Male aufgeführt. Ein Grund dafür ist sicherlich das deutlich verschiedene Regiekonzept der jeweiligen Regisseure. Zu den verschiedenen Aufführungen vgl. www.eotvospeter.com/index3.htm (10.10.2010).

an, diese Stimme in ihren eigenen Werken einzusetzen, Peter Eötvös gehört dazu. Er hat durch den Einsatz des Countertenors in seiner Oper den Gender-Diskurs auf die Bühne geholt. Bei der näheren Betrachtung dieser Werke im nächsten Kapitel wird dieser Aspekt der Leitfaden bleiben. Mit ihm können auch die beiden zentralen Themen dieser Studie – ‚Frauendarstellung durch männliche Sänger‘ und ‚Darstellung der Homosexualität‘ – verbunden werden.

3. Homosexualität in der Oper des 20. und 21. Jahrhunderts: Eine exemplarische Darlegung

Der amerikanische Komponist Ned Rorem behauptet, dass die Kunst zwar politische Statements abgeben könne, aber dies nicht notwendigerweise politische Auswirkungen nach sich ziehe.²⁴⁷ Bei der Thematik der Homosexualität in der Oper liegt eine ähnliche Situation vor. Auf die Entwicklung der Darstellung der Homosexualität und der Homosexuellen im 20. Jahrhundert zurückblickend ist zu bemerken, dass erst nach dem Ausbruch der Krankheit Aids das politische Engagement eine bedeutendere Rolle spielte – von den politischen Auswirkungen ist gleichwohl immernoch wenig zu sehen.²⁴⁸ Peter Eötvös, der Komponist der Oper *Angels in America*, verfolgte zu Anfang des 21. Jahrhunderts mit diesem Stück offensichtlich diesen Weg weiter.

Bevor auf die Darstellung der Homosexualität näher eingegangen wird, ist es notwendig, die Verbindung mit dem vorherigen Thema „Frauendarstellung durch männliche Sänger“ hervorzuheben. Die Anwendung der hohen Stimme des Countertenors wird hier als eine Art Brücke verstanden. Die ‚anders klingende‘ hohe Stimme und die Homosexualität haben zwar keinen kausalen Zusammenhang, werden aber gleichermaßen als andersartig konzipiert und wahrgenommen. Am Beispiel von Eötvös’ Operschaffen ist dieses Phänomen gut zu verdeutlichen. Der Komponist beschäftigt sich seit langer Zeit mit dem Countertenor. Der erste Einsatz des Countertenors in einer seiner Opern findet sich in *Radames* (1975/1997). Die Rolle des Countertenors in seinen Werken wird allmählich eine differenziertere. Bei genauerer Analyse zeigt sich, dass sich dort nicht lediglich eine persönliche Entwicklung manifestiert, sondern auch die Veränderung der Gesellschaft.

Der Einfluss der gesellschaftlichen Veränderung ist ebenfalls bei der danach folgenden Untersuchung bezüglich homosexueller Opern-Figuren – der Gräfin Geschwitz in der Oper *Lulu* von Berg sowie Mel und Dov in *The Knot Garden* von Tippett – zu beobachten. Dadurch sollen sowohl Kontinuitäten als auch Diskontinuitäten bei der Darstellung der Homosexualität in der Oper verdeutlicht werden – ein Punkt, der bis heute in der Forschung nicht systematisch behandelt wurde. Als nächster Schritt soll die Geschichte von Aids dargestellt werden, darauf aufbauend wird der in der Gesellschaft wahrgenommene Zusammenhang zwischen

²⁴⁷ Vgl. Lawrence D. Mass, A Conversation with Ned Rorem, in: Ders., *Homosexuality as Behavior and Identity. Dialogues of the Sexual Revolution*, Vol. II, New York: The Haworth Press, 1990, S. 93 (The Haworth Series in Gay & Lesbian Studies Nr. VI).

²⁴⁸ Wobei an dieser Stelle festgehalten werden muss, dass die politischen Auswirkungen oft nicht sofort bemerkt werden können. Es ist nicht weiter überraschend, dass einige Komponierende und Mitwirkende fest daran glauben, dass sie mit ihren Kunstwerken die Politik beeinflussen können. Ich sehe zwar das Potential, aber bleibe kritisch gegenüber solchen klaren politischen Aussagen.

Aids und Homosexualität vorgestellt. Es folgt eine Darstellung der Rezeption dieser Entwicklungen in Theater und Oper. Im Anschluss setzt diese Arbeit sich mit dem Theaterstück *Angels in America* von Tony Kushner auseinander, damit eine Grundlage für die weitere Untersuchung der Oper *Angels in America* gegeben ist. Letztere wird dann einer genaueren Analyse unterzogen, insbesondere hinsichtlich der Darstellung von Homosexualität, der homosexuellen Charaktere und der Krankheit Aids. Am Schluss steht der Versuch eines Resümees: Wie wird die Homosexualität in der Musik dargestellt?

3.1 Die hohe Stimme des Countertenors als Brücke zwischen den Aspekten ‚die Frauendarstellung durch männliche Sänger‘ und ‚die Darstellung der Homosexualität‘ am Beispiel von Peter Eötvös’ Beschäftigung mit dem Countertenor in seinen Opern

Peter Eötvös gehört nicht nur zu der Gruppe von Komponisten, die schon relativ früh den Countertenor in ihren eigenen Opernwerken verwendeten²⁴⁹, er beschäftigt sich im Feld der Oper schon seit seinem ersten Versuch in dieser Gattung mit der Androgynität des Countertenors. Diese ständige Auseinandersetzung lässt sich in ihrer Entwicklung gut verfolgen. Die für diesem Abschnitt ausgesuchten Beispiele können diesen Weg veranschaulichen: die Rolle des Schauspielers in *Radames*, die drei Schwestern und ihre Schwägerin Natascha in *Tri Sestri* sowie Belize in *Angels in America*. Während sich in diesen Beispielen einerseits Eötvös’ persönliche, künstlerische Entwicklung abzeichnet, spielt aber auch der soziale Hintergrund bei seiner Beschäftigung mit dem Countertenor eine entscheidende Rolle. Im Laufe der Untersuchung soll diese These noch belegt werden. Bevor auf die einzelnen Rollen eingegangen wird, soll zunächst ein Überblick gegeben werden: Die Androgynität des Countertenors wird in *Radames* durch die Doppelrolle Radames/Aida hervorgehoben. Die Verkörperung der jungen Frauen in *Tri Sestri* zeigt nicht lediglich einen ‚weiblichen‘ Aspekt des Countertenors, sondern bietet zusätzlich einen kritischen Impuls gegen die herrschende Norm der Heterosexualität. In *Angels in America* wird diese Offensive weiter verfolgt; der Countertenor spielt in dieser Oper einen Homosexuellen, der eine ehemalige Opera-Queen ist; die hohe Stimme des Countertenors wird auf diese Weise mit der Homosexualität in Verbindung gebracht.

Die Handlung der Kammeroper *Radames*²⁵⁰ enthält eine immanente Begründung für den Einsatz des Countertenors: das Theater muss sparen. Bei einer Opernprobe von Verdis *Aida*

²⁴⁹ Vgl. Abschnitt 2.2.1.

²⁵⁰ Allerdings basiert diese Untersuchung auf der revidierten Fassung aus dem Jahr 1997 (Peter Eötvös, *Radames*, Kammeroper, Idee und Libretto von Peter Eötvös unter Verwendung von Texten von András Jele, László Najmányi, Manfred Niehaus und Antonio Ghislanzoni, Spielpartitur, Mainz: Schott, 1975/1997). Das bedeutet, dass Eötvös’ intensive Auseinandersetzung mit der Stimme des Countertenors nach 1975 das Stück ebenfalls beeinflusst und dass auf eine genaue Unterscheidung zwischen den zwei Fassungen in dieser Arbeit verzichtet werden kann.

kommt die drastische Etatkürzung zum Vorschein, vom Orchester bleiben lediglich drei Musiker mit Sopran-Saxophon, Horn und Tuba übrig. Der Dirigent muss gleichzeitig dirigieren und das E-Klavier spielen, um die Musik von Verdi möglichst viel in die Probe einzubringen. Zusätzlich muss er in der Probenpause an der Kaffeebar Getränke anbieten, da sein Gehalt zum Leben nicht ausreichend ist. Der Countertenor scheint eine ideale Lösung für diese missliche Situation zu sein, denn er ist ein Sänger, der sowohl ‚männlich‘ als auch ‚weiblich‘ singen und dies verkörpern kann. In dieser Oper spielt der Countertenor die Rolle des ‚Schauspielers‘ und stellt sowohl Radames als auch Aida dar. Er singt Radames in seiner normalen Lage, während er Aida im Falsett interpretiert. Ironischerweise müssen hier allerdings drei Regisseure an die Arbeit, um ein ‚perfektes‘ Ergebnis zu erreichen. Neben Schauspiel- und Opernregisseur wird noch ein Filmregisseur engagiert, damit das Opernhaus durch die Veröffentlichung einer DVD noch zusätzliche Einnahmen bekommt. Während der Schauspielregisseur Deutsch spricht, drücken sich die Opernregisseurin auf Italienisch und der Filmregisseur auf Englisch aus. Szenen und Dialoge aus der Originaloper werden ausgewählt und dann neu geordnet. Auch wenn die Ordnung keinen Sinn zu haben scheint, bleibt das Leiden von Radames und Aida als Leitfaden der Handlung bestehen. Drei Regisseure arbeiten mit einem einzigen Darsteller, der Druck ist entsprechend enorm groß. Am Ende kollabiert der Sänger – ganz wie seine Figuren. Eötvös kommentiert dieses Ende folgendermaßen: „Eine Sterbeszene, in der der Darsteller stirbt, und der Darsteller des Darstellers stirbt, während er das Sterben darstellt, das Sterben des Sterbens. Die Oper stirbt, ist schon tot. Der Film stirbt, die Regisseure bleiben am Leben, schreiben ihre Memoiren.“²⁵¹ Einerseits ist *Radames* eine Warnung an jene Menschen, die sich mit der Oper beschäftigen, die düstere Realität wird ironisch und schonungslos dargestellt. Andererseits wirft das Stück jedoch ein Licht darauf, dass es möglich ist, dass selbst unter solchen schlechten Bedingungen ein neuer Impuls für die Gattung entstehen kann, wobei klar ist, dass die neue Idee anschließend durch den Kontakt mit der Realität neutralisiert wird, wie Eötvös in seinem Kommentar betont hat.

Die Partie des Countertenors setzt sich aus der Oper *Aida* entnommenem Tonmaterial zusammen, zum großen Teil wird Verdis Originalkomposition sogar getreu wiedergeben.²⁵² Dies geschieht allerdings nur in fragmentarischer Form, die ursprüngliche Reihenfolge der Szenen wird ebenfalls aufgelöst. Die neue Abfolge ist nicht linear, darüber hinaus ist die *Aida*-Handlung nicht mehr erkennbar. Es wird vorausgesetzt, dass die Zuschauer die Oper *Aida* kennen und in *Radames* die entsprechenden Abschnitte identifizieren können. Der Sänger wechselt stets zwischen den Rollen hin und her, er bewerkstelligt diese Wechsel vor allem mit

²⁵¹ Kommentar von Peter Eötvös, zit. nach: Sabine Radermacher und Errico Fresis, Programmtext Herne 2005, www.eotvospeter.com/index3.htm (25.06.2009).

²⁵² Mit Ausnahme der Abschnitte 22, 26 und 32; hier wurde die Partie leicht variiert.

den stimmlichen Ausdrucksmitteln. Konkret heißt das, dass der Sänger abwechselnd einen Tenor bzw. einen Sopran imitiert. Hinzu kommt das Schauspiel. Dabei spielt das Kostüm und die Maske in diesem Fall eine geringere Rolle, da der Sänger kaum die Möglichkeit hat, sich innerhalb so kurzer Zeit äußerlich zu verwandeln. Außerdem ist die Präsentationsform die einer Probe – es handelt sich um ein ‚work in progress‘. Am Anfang dieser Oper werden drei Ouvertüren eine nach der anderen gespielt, in der der ‚Schauspieler‘ den immer gleichen Text sowie die gleiche Melodie singt und jedes Mal von einem Regisseur (in der Reihenfolge: Theater-, Film- und Opernregisseur) begleitet wird. Während die Partie des Schauspielers in den ersten beiden Ouvertüren der Melodie aus *Aida* („O terra addio“; *Aida*, IV. Akt, Szene 2, Partitur S. 434) treu bleibt, kann er in der dritten Ouvertüre „ev. [eine] oktav tiefer [sic!]“ (Ab. 3.1, Partitur S. 2) singen. Diese tiefere Stimmlage weist auf Radames hin. Der Schauspieler muss Radames und Aida verkörpern, aus diesem Grund kommt es vor, dass er in einem Abschnitt alleine ein Duett zwischen den beiden Liebenden vorführen muss, zum Beispiel im Abschnitt 13, wenn Aida Radames folgt und ebenfalls „è vero“ (*Aida*, IV. Akt, Szene 2, Partitur S. 433) singt. Ähnlich ist es im Abschnitt 14. Nachdem Aida „vieni meco“ (*Aida*, III. Akt, Partitur S. 330f.) gesungen hat, folgt Radames ihr (Ab. 14. 2, *Radames*, Partitur S. 13). Die Duette aus *Aida* werden auf diese Weise fragmentarisch wiedergegeben. Die Auseinandersetzung des Komponisten mit der Rolle des ‚Schauspielers‘ endet nicht mit der Rekonstruktion dieser beiden Partien. Der Abschnitt 27 ist von Eötvös als „quasi-Duett von Radames und Aida“ vorgesehen (Partitur, S. 30), obwohl das Material für diesen Abschnitt in der Tat aus einem Rezitativ des Radames (*Aida*, II. Akt, Szene 2, Partitur S. 237) stammt.²⁵³ Die dreifache Rolle ‚Schauspieler/Aida/Radames‘ für den Countertenor schafft im Fall von *Radames* einerseits einen grotesken Effekt, da die vorausgesetzte Rahmenbedingung für diese Rolle eine ironische sowie humorvolle Anspielung auf die Realitäten im Opernhaus ist. Andererseits wird damit der androgyne Charakter der Stimme des Countertenors betont. Außerdem trägt der Sänger in diesem Stück noch zusätzlich eine symbolische Bedeutung, da sein Kollaps am Ende nicht lediglich für ihn selbst steht, für seine Rollen, sondern auch für die Gattung Oper als solche gilt. Darüber hinaus lässt sich sagen, dass Eötvös sich damals auf der Höhe des zeitgenössischen Diskurses über den Countertenor befand. Allerdings basiert dieser erste Versuch auf der Musik von Verdi, die stimmlichen Möglichkeiten des Countertenors werden in diesem Stück nur in einem geringen Maße ausprobiert. In Eötvös weiterer Beschäftigung mit dieser Stimme wird sich für ihn zeigen, wie viel Potential noch in dieser Stimme steckt.

In *Tri Sestri* verwendet Eötvös dann einen männlichen Sopran, ebenso den männlichen Mezzo und den Alt, zudem wird die Relation zwischen der äußeren Erscheinung der Sänger und

²⁵³ Gisuseppe Verdi, *Aida*, Klavierauszug, hrsg. von Kurt Soldan, Frankfurt: C. F. Peters, o. A., S. 131.

ihrer Stimme thematisiert. Die verschiedenen Möglichkeiten der Stimme des Countertenors – von den verschiedenen Geräuschen wie Murmeln und Pfeifen über die Sprechstimme bis zum Gesang – werden nun erstmals ausgeschöpft. Zum Thema Countertenor sagt der Komponist:

Die Countertenöre haben eine ganz bestimmte Tradition in der Opernliteratur. Sie waren in der Barockliteratur sehr oft anwesend, kann man eher sagen, das sowie Übernatürliches Wesen, wie Engel [sic!].²⁵⁴

Seine Anknüpfung an die Operntradition bezüglich des Countertenors, insbesondere an die Musik aus der Barockzeit, ist dem Komponisten durchaus bewusst. Das Profil seiner Beschäftigung mit der Stimme des Countertenors basiert auf seinem Verständnis für diese Tradition. Die vier Countertenöre stellen mit ihrer Stimme, der nach Eötvös eine „übernatürliche“ Qualität innewohnt, die imaginäre Weiblichkeit dar. Die Grenzen der Stimmszenierung werden dadurch überprüft. Die Rückkehr nach Moskau ist für die Protagonistinnen ein unerreichbarer Traum, ihr qualvolles Leben können die drei Schwestern nicht überwinden. Natascha strebt nach der Erfüllung ihrer Begierden, um ihren Machtanspruch in der Familie und in der Gesellschaft zu untermauern. Die Geschichte erhält durch die Kombination der dargestellten Weiblichkeit und des tatsächlichen männlichen Körpers eine neue Ebene. Am Anfang des Prologs, nach einem Abschnitt mit Akkordeonspiel, das zum russischen Kolorit beiträgt, singen die drei Countertenöre in verschiedenen Stimmlagen zusammen. Sie spielen die drei Schwestern, und sie führen eine Welt vor, die gleichzeitig fremd als auch bekannt ist. Der Klang der Stimmen ist zwar exotisch, aber nicht ganz fremd, denn die Stimmen der Countertenöre tauchen in der heutigen klassischen Musikszene oft auf, die atonale Melodik ebenso. Der Countertenor verkörpert an dieser Stelle eine doppelte Natur, nämlich Weiblichkeit und Männlichkeit; dieser Auftritt ist zwar nicht traditionell, aber im heutigen Kontext nicht mehr schockierend. Dieser Konflikt spiegelt den Widerspruch der inneren Welt der Figuren wider. Seit der Wiederentdeckung des Countertenors kann das Publikum diese Stimme wieder genießen. Eötvös' Anwendung gibt einen Denkanstoß, wie viele Möglichkeiten dieses Stimmfach hat und wie vielfältig man diese besondere Stimme und das Geschlecht des Sängers verstehen kann. Obwohl der Komponist in seinen Ausführungen über diese Oper die Offenheit der Geschlechterbilder nicht explizit thematisiert, steht diese Anwendung unter dem Einfluss der gesellschaftlichen Veränderung im Bereich den Gender-Diskurs im 20. Jahrhundert. Sie ermöglicht nicht nur eine Darstellung der Antiheldinnen sowie Eötvös es möchte, sondern führt auch zu einer Widerspiegelung der aktuell offenen Geschlechterbilder.

²⁵⁴ Zit. nach: *Eötvös: The Seventh Door*, Regie: Judit Kele, 1998. (Originalzitat) Mit dem letzten Satz meint Eötvös meiner Ansicht nach: „[...] man kann sagen, sie erschienen dort fast als übernatürliche Wesen; wie Engel.“

Durch seine Besetzungswahl für die Rolle Nataschas führt Eötvös einen weiteren Berührungspunkt in den Gender-Diskurs ein: In der Aufführung wird diese Rolle durch einen männlichen schwarzen Sopran besetzt, bei der Uraufführung war es Gary Boyce. Somit wird die Hautfarbe ebenfalls thematisiert: In der Praxis spielt ein schwarzer Countertenor Natascha, die als das „schwarze Schaf“ in der Familie zu verstehen sei.²⁵⁵ Die Hautfarbe des Sängers ist somit ein Merkmal der Figur geworden. Damit kommt zusätzlich der Diskurs um die Ethnizität ins Spiel.²⁵⁶ Es drängen sich die folgenden Fragen auf: Bezeichnet die schwarze Hautfarbe eine Andersartigkeit? Könnte diese Besetzung eventuell auf einen Diskurs um/über den Rassismus zurückgeführt werden? Fällt dieser Diskurs weg, wenn Natascha nicht von einem schwarzen Sänger gespielt wird, wie es in anderen Inszenierungen mit der gemischten Besetzung der Fall ist?²⁵⁷ Die Rezeption und die Interpretation dieser Oper beeinflussen und lenken diese Fragen maßgeblich. Mit seiner Besetzungswahl in *Tri Sestri*, in der Countertenöre die jungen Frauen singen und ein Bass eine alte Dame verkörpert, bringt Eötvös zusätzlich noch das Thema Alter ins Spiel – ein Diskurs, dem bis heute deutlich zu wenig Beachtung geschenkt wird.

Die hohe Stimme kann, soviel ist längst klar, nicht einfach selbstverständlich mit der Homosexualität in Verbindung gebracht werden. Die spezielle Erscheinung des Countertenors stellt jedoch möglicherweise eine Relation her zwischen diesem Stimmfach und ebenjener Sexualität. Die ‚Sonderbehandlung‘, die der Countertenor in der Oper bisher erlebt hat, ist in gewisser Weise vergleichbar mit dem Umgang mit der Homosexualität.

Der Einsatz des Countertenors stellt nicht nur ein besonderes Timbre zur Verfügung, sondern ist auch ein Ansatzpunkt für sämtliche Konflikte um Gender-Fragen. Obwohl diese Umstände bereits ins Bewusstsein rücken, bestehen hier noch Potentiale für neuerliche kritische Impulse.

Über dieses Schema hinaus gibt es für Countertenöre in der zeitgenössischen Oper durchaus noch weitere Möglichkeiten, zumal das Stimmfach heute viel spezialisierter ist, es stehen dadurch verschiedene Stimmen zur Verfügung. Diese Differenzierung bietet Impulse für die eine Ausweitung des Feldes von denkbaren Rollen für den Countertenor. Einerseits ist

²⁵⁵ Peter Eötvös, Höreinleitung, in : Peter Eötvös, *Drei Schwestern*, CD-Mitschnitt der Uraufführung, Orchestre de l'Opéra de Lyon, dir. von Kent Nagano und Peter Eötvös, DG 459694-2, 1999, deutsch: Track 16.

²⁵⁶ Ich muss hier gestehen, dass mir die ‚andere‘ Hautfarbe des Sängers zunächst überhaupt nicht aufgefallen war: Erst der Artikel „Sehnsucht als Mythos. Zur musikalischen Dramaturgie in Peter Eötvös' Oper ‚Die drei Schwestern““ von Rachel Beckles Willson machte mich darauf aufmerksam. Das könnte, wie ich glaube, daran liegen, dass auch ich eine andere Hautfarbe als der ‚typische‘ Europäer habe und daher weniger sensibel für diese Wahrnehmung von Differenz bin. Der genannte Artikel ist erschienen in: Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.), *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*, Edition Neue Zeitschrift für Musik, Mainz: Schott, 2005, S. 17-24.

²⁵⁷ So im Falle der Kassler Inszenierung 2002, in der die niederländische Sopranistin Marisca Mulder Natascha spielte. Sie ist nicht Schwarz, hat lediglich eine dunkle Haarfarbe, aber dieses Merkmal ist mit jenem der Hautfarbe nicht vergleichbar. Deshalb würde ich sagen, dass die Hautfarbe des Darstellers/der Darstellerin von Natascha zwar noch eine Erweiterung der Thematik anbietet, aber doch ein Nebenaspekt bleibt.

es möglich, diese Stimme weiterhin als den Träger einer ‚besonderen Farbe‘ zu verwenden; andererseits sind die Vielschichtigkeiten des Countertenors nach und nach bewusster wahrgenommen worden. Die Rollen des Countertenors könnten noch vielseitiger werden, wenn dieses Bewusstsein sowohl bei den Komponisten als auch bei den Rezipienten sich noch verstärkt.

Auf dieser Basis kommt nun die Auseinandersetzung mit der Rolle ‚Belize‘ in *Angels in America* zu Stande. Die Partie wird von einem männlichen Mezzosopran übernommen. Belize ist ein Krankenpfleger, homosexuell und eine ehemalige Opera-Queen. Außerdem spielt der gleiche Sänger noch die Rollen von Mr. Lies, Woman und Angel Africanii. Er bewegt sich zwischen den verschiedenen Geschlechtern und hebt die Randerscheinungen wie die von Mr. Lies, der in der Tat eine Illusion ist, und Woman, die obdachlos ist, hervor. Der Countertenor ist in diesem Stück ein Chamäleon. Über seine Intentionen bei der Besetzung für *Angels in America* stellt Eötvös fest:

Comment allais-je attribuer les rôles? Dans sa pièce, Tony Kushner fait jouer plusieurs rôles à un même acteur. J’ai repris ce principe en calculant que tout s’accorde bien en termes de tessitures, de couleur de voix. Je ne cherche pas le contre-emploi vocal, même si je crois que – comme dans le Kabuki où les hommes jouent des rôles de femmes – le décalage ménage de l’espace pour l’imagination.²⁵⁸

Obwohl der männliche Mezzosopran nicht der Einzige ist, der sowohl männliche als auch weibliche Rollen verkörpert²⁵⁹, ist er doch als Einziger in der Lage, die geschlechtliche Dichotomie in Frage zu stellen. Nach Eötvös’ Aussage liegt der Schwerpunkt hier auf Stimmlage und Stimmfarbe. Allerdings führt er eine Interpretation in Anlehnung an die Frauendarstellung durch männliche Darsteller im Kabuki an. Die Verwandlungsfähigkeit des Countertenors angesichts seiner Stimmlage und seiner Stimmfarbe kann den alten imaginären Raum überspringen. Dies erklärt das Chamäleon-Dasein des männlichen Mezzosoprans: Seine Fähigkeit, die Darstellung der Rollen mit dem Konflikt zwischen Körper und Stimme zu verknüpfen, verdankt er zum großen Teil seinem besonderen Charakter.²⁶⁰

Der Countertenor spielt in *Radames* einen Schauspieler, der sowohl Radames als auch Aida verkörpert. Diese Anwendung zielt zwar zunächst auf eine ironische Wirkung ab, ist aber ebenfalls auf einen praktischen Gedanken zurückzuführen, denn durch seine Stimmtech-

²⁵⁸ Zit. nach: Christian Leblé, *L’Atelier des Expériences. Entretien avec le compositeur Peter Eötvös*, in: *Programmheft zu Angels in America*, 2004, S. 28.

²⁵⁹ Die Sängerin, die Hannah Pitt spielt, singt ebenfalls sowohl männliche als auch weibliche Rollen. Allerdings sehe ich in diesem Fall die entscheidende Initiative eher bei Kushner als bei Eötvös. Während die multiple Rolle Rollen für die Darstellerin der Hannah Pitt bereits in der Literaturvorlage vorgesehen ist, wird das Rollenbündel für den männlichen Mezzosopran von Eötvös neu eingeführt. Auf die Rollenverteilung in *Angels in America* komme ich in 3.5 zurück.

²⁶⁰ Eine detaillierte Auseinandersetzung mit der musikalischen Darstellung von Belize erfolgt in 3.5.3.5.

nik ist ein Countertenor in der Lage, eine nebeneinander und in einem Stück eine männliche wie eine weibliche Rolle zu spielen. Die Stimme des Countertenors wird sozusagen als Werkzeug für das Spiel mit der Gattung Oper angewendet. In *Tri Sestri* kommen vier Countertenöre für vier junge Frauenfiguren zum Einsatz. Auch wenn Eötvös dadurch die universale Perspektive dieses Stückes betonen möchte, ist zu bemerken, dass zugleich notwendigerweise die Darstellung von Weiblichkeit durch männliche Sänger thematisiert wird. Hinzu kommt, dass er einen Bass für die Rolle der alten Amme vorsieht: Der Zusammenhang zwischen der hohen und tiefen Stimmlage bezüglich des Alters ist damit in die Diskussion um diese Oper mit einbezogen. Die bearbeitete Fassung von *Radames*, die im Jahr 1997 zum ersten Mal aufgeführt wurde, ist in diesem Zusammenhang entstanden. Bei der erneuten Beschäftigung mit dem Countertenor in *Angels in America* betritt Eötvös einen weiteren Bereich: der Countertenor als ehemalige Drag-Queen. Eötvös besetzte die Rolle Belizes mit einem männlichen Mezzosopran. Diese Entscheidung fällt nicht vor dem Hintergrund opernhistorischer Bezugspunkte, sondern demonstriert in erster Linie die mögliche Verbindung zwischen der männlichen Travestie und der Homosexualität. Während die Hautfarbe im Fall von Natascha noch ein Nebenfaktor ist, wird sie im Fall von Belize als eine wichtige Thematik zu dieser Figur eingeführt. Belize ist auf der Besetzungsliste bereits als „black nurse“ erwähnt.²⁶¹ Seine afroamerikanische Identität wird durch einen schwarzen Countertenor zum Ausdruck gebracht. Die Diskussion um den Rassismus in der amerikanischen Gesellschaft ist eine Thematik, mit der sich die Literaturvorlage der Oper intensiv auseinandersetzt. Durch diese Besetzung wird eine zusätzliche Ebene in den Gender-Diskurs auf der Opernbühne eingezogen.²⁶² Durch diese Anmerkungen zur Besetzung von *Tri Sestri* und *Angels in America* kann gezeigt werden, dass das Altern und die Ethnizität ebenfalls thematisiert werden. Die Einführung der anderen Diskurse in die Gender-Diskurse ist meines Erachtens äußerst spannend und Eötvös bezieht diese Phänomene in seine Überlegung mit ein. Sie sind und bleiben schließlich kein Einzelfall.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Eötvös' Beschäftigung mit dem Countertenor im Bereich der Oper ein aufschlussreiches Beispiel ist. Neben der individuellen Entwicklung der musikalischen Sprache spielt der gesellschaftliche Hintergrund eine unübersehbare Rolle. Letzteres ist wiederum ein Beweis dafür, dass die Auseinandersetzung mit der Musik im Hin-

²⁶¹ Peter Eötvös, *Angels in America*, Opera in two parts, Based on the play by Tony Kushner, Libretto by Mari Mezei, Commande du Théâtre du Châtelet, revised version, Klavierauszug, Mainz: Schott, 2003-04/2005, Characters.

²⁶² Die Frankfurter Aufführung (2009) spielt diesen Diskurs noch einmal auf andere Weise durch: Hier wurde die Rolle Belizes von Jeffrey Kim, einem männlichen Sopran mit koreanischen Wurzeln, übernommen. Die Aufforderung, über das Thema des Rassismus nachzudenken, bleibt unverändert. Die Perspektive wechselt jedoch von der afroamerikanischen in eine asioamerikanische.

blick auf die soziale Ebene nicht ohne Früchte bleibt, sie erfordert lediglich einen anderen Blickwinkel. Darauf aufbauend scheint die Annahme glaubhaft, dass es kein reiner Zufall ist, in dieser Oper einen Countertenor für die Rolle einer ehemaligen Drag-Queen und eines homosexuellen Krankenpflegers einzusetzen, sondern eine durchdachte künstlerische Strategie. Allerdings ist sie eng mit dem aktuellen Verständnis der Homosexualität verbunden, das unter dem Einfluss der Gesellschaft steht und von ihr geprägt wird. Die weitere Auseinandersetzung findet im Laufe des folgenden Kapitels statt.

3.2 Darstellung der Homosexuellen in der Oper des 20. Jahrhunderts: Gräfin Geschwitz in *Lulu* (1904); Mel und Dov in *The Knot Garden* (1970)

Selbst wenn der Begriff der Homosexualität erst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts verwendet wird, fand die Homosexualität in der westeuropäischen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts lange noch keine gänzliche Akzeptanz. Allerdings veränderte sich diese Situation mit der Zeit allmählich. Solche Verschiebungen finden sich in der Darstellung der Homosexuellen in der Oper des 20. Jahrhunderts widergespiegelt. Die Gräfin Geschwitz aus der Oper *Lulu* von Alban Berg und Mel und Dov aus der Oper *The Knot Garden* von Michael Tippett werden im Folgenden als Beispiel dienen, um diesen Einfluss der gesellschaftlichen Veränderungen zu veranschaulichen, die recht deutlich in der jeweiligen Art der Darstellung zu spüren sind. Diese These wird im Folgenden durch Text- und Musikbeispiele belegt werden. Außerdem wird durch die Auseinandersetzung mit diesen drei Figuren herausgearbeitet, wie wichtig es ist, trotz aller Gemeinsamkeiten auch ihre individuellen Züge aufzuzeigen. Denn es sind gerade diese Differenzen, die für die weitere Beschäftigung mit dem Thema Homosexualität in der Oper besonders aufschlussreich werden können.

3.2.1 „Du bist kein Menschenkind wie die anderen.“: Die Liebende, Gräfin Geschwitz, Martha in *Lulu*

Die Gräfin Geschwitz aus Bergs *Lulu* hat im Diskursfeld ‚Homosexualität in der Oper‘ einen nahezu singulären Status: Einerseits ist sie eine der ersten Frauengestalten im internationalen Opernrepertoire, die erkennbar lesbisch (und zugleich feministisch) ist, und wurde somit zu einer Identifikationsfigur für Schwule und Lesben. Andererseits ist sie Teil eines belastenden Erbes, das der homosexuellen oder feministischen Geschichte zugeordnet wird.²⁶³ Dieser

²⁶³ Vgl. Lawrence D. Mass, A Conversation with Ned Rorem, in: ders., *Homosexuality as Behavior and Identity*.

Spagat ist bei der Darstellung deutlich zu erkennen, denn die Rolle der Gräfin schwankt zwischen klischeehafter Stereotypisierung und teilweiser Individualisierung. Dies alles zählt zu den Gründen, weshalb die Gräfin Geschwitz in dieser Arbeit diskutiert werden muss. Während der Berg-Forscher George Perle die lesbische Sexualität noch als „unanständig“ betrachtete, sieht der Komponist Rorem gerade darin ein Potential: „all sex is naughty, which is why it’s fun.“²⁶⁴ Dem Potential der Rolle der Geschwitz wird in der bisherigen Forschung jedoch deutlich zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet.

Obwohl die Gräfin in der Vertonung im Gegensatz zur Literaturvorlage Wedekinds lediglich eine Nebenrolle spielt, hinterlässt sie einen starken Eindruck. Ihr Verhalten ist konsequent, sie bleibt ihrer Liebe treu. Trotz der Erniedrigung und der Ausbeutung ihrer Gefühle durch Lulu opfert sie alles für ihre Geliebte. Die Musik Bergs konturiert diese Identität. Der Komponist hatte jedoch offensichtlich Schwierigkeiten bei der musikalischen Ausgestaltung dieser Rolle. In einem Brief vom 9. März 1934 an seine Frau klagt er: „Diese Geschwitz, für die ich eigentlich wenig übrig hab’, obwohl ich sie respektieren muss, macht mir mehr Schwierigkeiten als alle anderen Trabanten der Lulu zusammen.“²⁶⁵ Aus vielerlei Gründen fiel ihm die Auseinandersetzung mit der Gräfin schwer: Bergs Frauenbild blieb eher konservativ, dementsprechend hielt er wenig von der damaligen Frauenbewegung in Wien.²⁶⁶ Außerdem schien es schwierig für ihn, die Homosexualität seiner Schwester Smaragda zu akzeptieren.²⁶⁷ Die lesbische Gräfin stellte daher einen komplizierten Fall für ihn dar. Wedekind schrieb jedoch in der Vorrede zur dritten Auflage von *Die Büchse der Pandora*: „Die tragische Hauptfigur dieses Stücks ist nicht Lulu [...], sondern die Gräfin Geschwitz.“²⁶⁸ Selbst wenn der Komponist in seiner Oper einen anderen Akzent setzte, war es notwendig, sich intensiv mit der Präsentation dieser aktiven Figur zu beschäftigen. Die Ambiguitäten von Wedekinds Werk machen die Darstellung der Gräfin noch schwieriger. Die Lulu-Stücke sind ein Amalgam von Gesellschaftlichem und Mythologischem. Die Gräfin gehört zwar der Aristokratie an, ist aber ein

Dialogues of the Sexual Revolution, Vol. II, New York: The Haworth Press, 1990, S. 95 (The Haworth Series in Gay & Lesbian Studies Nr. VI).

²⁶⁴ Zit. nach: Ebd., S. 96.

²⁶⁵ Zit. nach: Alban Berg, *Briefe an seine Frau*, München: Albert Langen, 1965, S. 641. – Außerdem ist anhand der verschiedenen Entwürfe für den Schluss der Oper zu erkennen, dass die Rolle der Geschwitz Berg Schwierigkeiten bereitete. Einen passenden Ausgang für diese Figur zu finden, war offensichtlich eine komplizierte Aufgabe für den Komponisten, vgl. Susanne Rode, *Alban Berg und Karl Kraus. Zur geistigen Biographie des Komponisten der „Lulu“*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1988, S. 251ff. und S. 286ff. (Musikwissenschaft, Bd. XXXVI.).

²⁶⁶ Vgl. Constantin Floros, *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992, S. 65.

²⁶⁷ Bergs Kommentar über die sexuelle Orientierung ist abgedruckt in: Alban Berg, *Briefe an seine Frau*, München: Albert Langen, 1965, S. 152 und S. 169f. – Es ist jedoch zu erkennen, dass Berg versuchte, den Erwartungen des vorgesehenen Empfängers zu entsprechen. Inwiefern die Aussagen seinem eigenen Standpunkt entsprechen, ist unklar.

²⁶⁸ Frank Wedekind, Aus der Vorrede zur dritten Auflage, 1906, zit. nach: Frank Wedekind, *Erdgeist. Die Büchse der Pandora. Tragödien*, hrsg. von Peter Unger und Hartmut Vincon, München: Goldmann, 1980, S. 86.

„Mannweib“. Während ihr gehobener Status ihr im gesellschaftlichen Leben Vorteile bringt, grenzt ihr lesbisches Dasein sie von dem Mainstream der Gesellschaft, dessen Norm die Heterosexualität ist, ab. Ihre „Unnatürlichkeit“ sieht Wedekind vor dem Hintergrund der griechischen Mythologie:

Tatsächlich stehen ja auch in der alten griechischen Tragödie die Hauptfiguren fast immer außerhalb der Natürlichkeit [...] Das heißt: trotz der gewaltigsten seelischen Evolutionen, die jedem, der ihrem Kampf beiwohnt, zum höchsten menschlichen Glück verhelfen würde, gelingt es ihnen nicht, den Fluch, der sie als ein unseliges Erbteil beherrscht, abzuschütten, sondern sie gehen, unbrauchbar für die menschliche Gemeinschaft, unter den größten Qualen elend an ihrem Verhängnis zugrunde.²⁶⁹

Diese Art der Anlehnung wird von Berg mit einer symbolischen Musiksprache verdeutlicht. Die Symbolzahl Fünf ist mit der Gräfin eng verbunden: Durch die Auswahl jedes fünften Tones aus der Grundreihe wird ihre Reihe konstituiert. Diese taucht allerdings selten vollständig auf²⁷⁰, da sich das musikalische Material der Oper größtenteils auf drei Grundelemente zurückführen lässt, namentlich auf die Quinte und auf zwei pentatonische Skalen:



Notenbeispiel 3-1: Die Tonmaterialien für die Gräfin Geschwitz²⁷¹

Die leere Quinte bewirkt die Ambiguität der Tonalität, die die Nicht-Zugehörigkeit der Gräfin zur ‚normalen‘ Gesellschaft immer wieder aufs Neue betont. In der ganzen Oper taucht dieses immer wiederkehrende Motiv niemals komplett in einer einzelnen Partie auf. Dieses Phänomen ist als ein Hinweis auf die ‚Unvollständigkeit‘ der Geschwitz-Figur zu interpretieren: Sie liebt eine Frau, daher kann sie nicht eine Frau im Sinne Bergs sein.

Aufgrund ihres Status als dem ‚dritten Geschlecht‘ zugehörig verfügt die Gräfin über mehr Macht als eine gewöhnliche Frau; ihr Tod ist von Anfang an vorbestimmt. Trotz ihres Willens und ihrer Kraft muss sie innerhalb der Tonalität sterben. Eine Interpretation von Mitchel Morris unter Berücksichtigung der queerer Perspektiven betont das Positive an ihrer Opferung:

Queer to the end, her detachment from the sordid rounds of heterosexual exploitation makes her a noble ghost. The queer qualities of this kind of existence become

²⁶⁹ Ebda.

²⁷⁰ Douglas Jarman, *The Music of Alban Berg*, Berkeley: University of California Press, 1979, S. 121f.

²⁷¹ Ebd., Ex. 109g.

all the more obvious if you think about what kinds of sexuality are most likely to be called un- (or is it super- ?) natural.²⁷²

Zu bedenken bleibt an dieser Stelle allerdings, dass diese Verwandlung in einen „edlen Geist“ sich als alternativlos darstellt, das heißt, dass die Gräfin in der Opernhandlung keine andere Wahl hat. Trotz dieses positiven Aspekts bleibt die Ausweglosigkeit doch zentral.

Die Rolle der Gräfin wird jedoch durch Bergs Anordnung des Textes und seinen Einsatz der Musik anders gedeutet. Claudia Maurer Zenck glaubt, dass Berg durch seine Interpretation die positive Seite der Gräfin betonen wollte, zum Beispiel durch die Streichung des lächerlich missglückten Selbstmordversuchs und die Betonung ihrer Rettungsaktion, indem der Komponist das junge Medium Film einsetzte und mit einer entsprechenden Leitvorstellung bei der Komposition vorging.²⁷³ Diesem Argument kann jedoch nur bedingt zugestimmt werden. Der Selbstmordversuch der Gräfin Geschwitz im Drama Wedekinds scheitert daran, dass sie zu uneffektiven Mitteln greift, gleichzeitig aber wird ihre durch Selbstaufopferung verursachte Ausweglosigkeit veranschaulicht. Sie schreit nach einer Liebe, die hoffnungslos ist und unerfüllt bleiben muss. Das Missglücken des Selbstmords ist hier nicht lächerlich, sondern trägt ein tragisches Moment in sich. Berg strich diese Szene nicht, sondern verkürzte sie: Wie im Theaterstück nimmt die Gräfin den Plaidriemen von der Wand. Statt es bis zum Fehlschlag kommen zu lassen, lässt Berg sie ihre Meinung innerhalb eines Taktes (III. Akt, T. 1176) ändern. Außerdem verwendet der Komponist innerhalb dieser Selbstmordszene für die Gräfin nur die Sprechstimme, was diese Szene deutlich von allen anderen abgrenzt. Auch die Vertonung der gesamten Rettungsaktion ist durchaus bemerkenswert. Diese wird im Abschnitt „Verwandlung“ (Filmmusik) in linearer Folge dargestellt, dann folgen punktuelle Wiederholungen dieses Vorgangs: Die an Cholera erkrankte Gräfin bleibt trotz ihres schlechten Gesundheitszustands unverändert bei ihren ursprünglichen Absichten. Die liegende Quinte und die Pentatonik werden in der Oper als musikalische Materialien der Gräfin zugeordnet. Diese Elemente sind sowohl stabil als auch in ihrem Charakter andersartig. Der Auftritt des Gymnasiasten wird deutlich gekürzt, damit bleibt die Aufopferung der Geschwitz einzigartig und wird dadurch hervorgehoben. Später tritt Lulu wieder auf und spricht über die ganze Aktion. Auffällig ist, dass sie mit der Sprechstimme erzählt, somit gleicht sie sich dem Stil der Gräfin an, in dem die rezitativische Form vorherrscht. Erst bei ihrem letzten Satz „Jetzt liegt sie dort drüben als die Mörderin des Dr. Schön“ (II. Akt, T. 1021c) begleitet sie ein Streicher-Akkord.

²⁷² Mitchel Morris, *Admiring the Countess Geschwitz*, in: Corinne E. Bleckmer/Patricia Juliana Smith (Hrsg.), *En Travestie*, New York: Columbia University Press, 1995, S. 360.

²⁷³ Claudia Maurer Zenck, *Lulu, die Sphinx, und der Traum vom Tropenvogel*, in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber, 1988, S. 97 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. X).

Im dritten Akt der Oper äußert die Gräfin Geschwitz ihren Wunsch, nach Deutschland zurückkehren zu wollen und sich feministischen Studien zu widmen. Diese Stelle wird mit monotonen Repetitionen vertont (III. Akt, T. 1279-1289)²⁷⁴, ganz im Gegensatz zu ihrer letzten Liebeserklärung an Lulu, die mit großen Sprüngen gesungen wird (III. Akt, T. 1315-1325). Diese repetitive Struktur interpretiert Melanie Unseld als eine Art der Melodielosigkeit, die mit der Charakterlosigkeit der Figur korrespondiere und die Berg der Gräfin gerade in diesem Moment der „Ent-Weiblichung“ zuordne.²⁷⁵ Der Charakter der Gräfin wird jedoch gerade durch diese Melodielosigkeit hervorgehoben. Wenn sie über Lulu spricht, ist ihre Partie melodisch, ansonsten ist sie einem Rezitativ ähnlich. Das Studium liegt ihr nicht wirklich am Herzen, daher ist sie nicht in der Lage, sich hier so melodisch wie bei dem Liebesruf auszudrücken. Vor Lulus Ermordung taucht im Orchester der Tristan-Akkord auf und hält auch noch bei ihrem Ruf „Nein, nein, nein, nein...“ (T. 1292f.) an. Dies stellt nicht nur eine mehrdeutige Kontextualisierung von Lulus Tod her, sondern ist auch ein Hinweis auf den kommenden „Liebestod“²⁷⁶ der Gräfin Geschwitz.

Am Schluss der Oper steht der Monolog der sterbenden Gräfin, das Grave (III. Akt, T. 1315-1325), in dem sie ihre Liebe zu Lulu noch einmal bekräftigt. Die Quinte erklingt zunächst im Orchester; ihr Ruf („Lulu“), der mit einem gebrochenen Quintintervall vertont wird, folgt (T. 1315). Der ‚Liebestod‘ schließlich wird erst mit Quintklängen begleitet, dann von Oktaven auf F (T. 1324) abgelöst, mit welchen die Oper auch schließt. Durch die liegenden Quinten bleibt der „Lulu“-Ruf immer präsent. Einerseits wird diese Maßnahme verständlich, da die liegende Quinte hier ein ihr zugeordnetes Element der Musik darstellt – wenn das Lebensfeuer der Gräfin abbrennt, soll sie ebenfalls verlöschen –, andererseits wird das leidenschaftliche Gefühl auf diese Weise relativiert: Die Oktave am Ende erinnert zwar an den Anfang des dritten Aktes, jedoch kommuniziert die Musik an dieser Stelle unterschwellig: Der Liebestod einer Frau um einer Frau willen soll nicht ebenso klingen wie jener einer Frau wegen eines Mannes.

„Sie ist anders...“²⁷⁷ – diese Notiz von Berg verdeutlicht, worin das Problem bei der Darstellung dieser Figur liegt: Die Gräfin Geschwitz ist lesbisch, daher „abnormal“. Obwohl

²⁷⁴ Alban Berg, *Lulu*, Oper nach Frank Wedekinds Tragoedien *Erdegeist* und *Buechse der Pandora*, Klavierauszug, bear. von Erwin Stein, 3. Akt, Wien: Universal Edition, 1978, III. Akt, T. 1279-1289.

²⁷⁵ Melanie Unseld, *„Man töte dieses Weib!“ Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart: Metzler, 2001, S. 67.

²⁷⁶ Der ‚Liebestod‘ wird in der Literatur zu *Lulu* oft erwähnt, so bei: Linda Hutcheon/Michael Hutcheon, *Opera: Desire, Disease, Death*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1996, S. 131; Douglas Jarman, *The Music of Alban Berg*, Berkeley: University of California Press, 1979, S. 233. – In der Tat steht *Lulu* auf der musikalischen Ebene ebenfalls mit *Tristan* in Verbindung, wie die Anspielung auf das melodische und harmonische Profil des Vorspiels von *Tristan und Isolde* im ersten Akt (T. 615-624) und die mehrfachen Zitate des Tristan-Akkordes, wie an der oben genannten Stelle im zweiten (T. 336f.) und dritten Akt zeigen.

²⁷⁷ Dieser Satz stammt aus der Skizze zur letzten Szene der Oper. Abgedruckt in: Susanne Rode, *Alban Berg und Karl Kraus. Zur geistigen Biographie des Komponisten der „Lulu“*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1988, S. 288 (Musikwissenschaft, Bd. XXXVI).

der Komponist ihre Partie durch verschiedene Mittel wie das Überspringen der Grundreihe, die Verbindung mit den Reihen anderer Figuren, die Anwendung von Hauptrhythmen und so weiter an den musikalischen Zusammenhang des Stückes anschließt, fällt sie immer wieder zurück ins Klischee. Trotz der lebhaften Darstellung ist sie nicht in der Lage, sich von ihrem ‚Anderssein‘ zu befreien. Sie ist ein repräsentatives Beispiel aus der Musikdramaturgie, wie Homosexuelle essentialistisch und stereotypisch dargestellt werden.²⁷⁸ Karen Pegley vertritt sogar die Meinung, dass Bergs Repräsentation der Gräfin nicht ein lesbischer Typ, sondern ein negatives soziales Stereotyp sei, das restriktive, standardisierte Image einer von außen bedrängten, schwachen und unausgeglichenen Frau.²⁷⁹ Diese Darstellung ist jedoch wenig überraschend – schließlich spiegelt sie den Umgang mit der Homosexualität in der Gesellschaft wider. Des Weiteren könnte Bergs Stellungnahme zur Figur der Gräfin als eine Camouflage verstanden werden.²⁸⁰ Angesichts der damaligen gesellschaftlichen Bedingungen ist diese Einschätzung nicht ganz von der Hand zu weisen. Allerdings ist sie leider nicht beweisbar und kann somit nur als eine These stehen bleiben.

3.2.2 Eine gescheiterte Beziehung: Mel und Dov in *The Knot Garden*

Im Vergleich zu der Beziehung zwischen Lulu und der Gräfin Geschwitz liebt sich das homosexuelle Paar Mel und Dov in Michael Tippetts Oper *The Knot Garden* offener: Sie gehören zu den ersten ‚geouteten‘ homosexuellen Paaren auf der Opernbühne, obwohl sie sich am Ende trennen.²⁸¹ Alle Figuren dieser Oper befinden sich gleichsam in einem psychischen Labyrinth. So stellen Mel und Dov einerseits keine Ausnahme dar, da sie in dieser Hinsicht nicht anders als andere sind: Sie suchen genau wie die anderen Figuren ihre eigene Identität. Ihre individuelle Entwicklung unterscheidet sie andererseits doch deutlich von diesen. Mel fühlt

²⁷⁸ Vgl. Mitchell Morris, *Admiring the Countess Geschwitz*, in: Corinne E. Bleckmer/Patricia Juliana Smith (Hrsg.), *En Travestie*, New York: Columbia University Press, 1995, S. 348-370.

²⁷⁹ Karen Pegley, *Femme Fatale and Lesbian Representation in Alban Berg's Lulu*, in: Siglind Bruhn (Hrsg.), *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*, New York: Garland, 1998, S. 267. – Pegley kommt sogar zu dem folgenden Schluss: „The tragedy for Berg's *Geschwitz* [...] was not for what was lost, but for what was never established.“ Ebd., S. 273. Diese Interpretation ist zwar eine extreme, regt aber dennoch zum Nachdenken an, zumal dadurch die Schwierigkeiten Bergs mit dieser Figur, die schließlich zu einer diffusen und mehrdeutigen Gestalt wurde, nochmals verdeutlicht werden.

²⁸⁰ Vgl. Mitchell Morris, *Admiring the Countess Geschwitz*, in: Corinne E. Bleckmer/Patricia Juliana Smith (Hrsg.), *En Travestie*, New York: Columbia University Press, 1995, S. 348-370.

²⁸¹ Sogar die einschlägigen Synopsen heben diese Beziehung zwischen Mel und Dov hervor, obwohl es noch andere Beziehungskonstellationen gibt, die für die Handlung ebenso wichtig sind; so zum Beispiel die Inhaltsangabe des BBC Radio, vgl. <http://www.bbc.co.uk/radio3/operaon3/pip/t6p2p/> (Programm am 14.05.2005, abgerufen am 25.06.2009). Diese Haltung spiegelt deutlich die gesellschaftliche Veränderung wider. Wenn die Tatsache in Betracht gezogen wird, dass in der bisherigen Forschung diese offensichtlich homosexuelle Beziehung eher nachrangig behandelt wurde (wie in der Monographie von Angelika Fischer, *Die Bühnenwerke Michael Tippetts*, Frankfurt a. M.: Peter Lang [1993]), wird diese Entwicklung noch deutlicher.

sich aufgrund seiner ethnischen Identität ausgegrenzt und Dov kann am Ende keinen eigenen Weg finden, sondern folgt seinem ehemaligen Partner Mel.

Diese Darstellung von Homosexuellen ist eng mit der sich allmählich öffnenden gesellschaftlichen Atmosphäre im England der 1960er Jahre verbunden. Dank der 1967 in England und Wales durchgeführten Gesetzesreform, durch die das Verbot der männlichen Homosexualität teilweise aufgehoben wurde, wird die Beziehung zwischen erwachsenen Männern ab einem Alter von 21 Jahren von diesem Zeitpunkt an Privatsache.²⁸² Diese Veränderungen der Gesellschaften begünstigten die liberale Bewegung der Homosexuellen in den 1970er Jahren.

Das Libretto zu *The Knot Garden* stammt von Tippett selbst. Von dem oben genannten Hintergrund abgesehen beeinflusst mutmaßlich auch seine eigene Homosexualität diese Textproduktion.²⁸³ Die Wichtigkeit des biographischen Hintergrundes bleibt allerdings schwer zu beurteilen. Die Einschätzung David Clarkes, wonach die Spannung aus der schwierigen Beziehung mit seinem einstigen Lebensgefährten Karl Hawker in das Psychodrama dieser Oper eingeflossen sein könnte, erscheint mir mehr eine Vermutung als eine überzeugende Feststellung zu sein.²⁸⁴

Der Garten ist in dieser Oper sowohl der Ort des Geschehens als auch ein mehrdeutiger Symbolträger. Die Gartenkunst hat in England eine lange Tradition, daher ist es nicht erstaunlich, dass sie in der Literatur und Oper thematisiert und unterschiedlich interpretiert wird, wie Elizabeth Wood feststellt:

The gardens of Pointz Hall in *Between The Acts* (PFT: Virginia Woolf, 1941) and of *Fête Galante* (PFT: Ethel Smyth, 1921) both resemble the moral as well as symbolic English garden maze of Michael Tippett's *The Knot Garden*, an opera written in 1970.²⁸⁵

²⁸² Ein tatsächliches Verbot lesbischer Beziehungen existierte nicht. Das bedeutet jedoch nicht, dass Lesben in der damaligen englischen Gesellschaft mit geringeren Widerständen konfrontiert waren als Schwule. Diese Tatsache zeigt lediglich, dass ihre Probleme anderer Art waren.

²⁸³ *The Knot Garden* ist nicht die einzige Oper, in der Tippett sich mit Homosexualität beschäftigt hat: In *King Priam* (1962) begleitet der ruhige Klang der Gitarre Achilles' Lied für Patroclus; wenn letzterer stirbt, bringt die Musik Achilles' heftige Reaktion zum Ausdruck, die man als Trauer um den Liebsten interpretieren könnte. In der Jagdszene (I. Akt, Szene 2) übt Paris als Junge eine homoerotische Anziehungskraft auf seinen Vater und seinen Bruder aus, obwohl diese Homoerotik den drei Akteuren dabei nicht bewusst ist. Vgl. David Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett. Modern Times and Metaphysics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, S. 69. Allerdings kann ich Clarkes These, dass die Homosexualität Tippetts die Darstellung solcher Homoerotik beeinflusst, kaum zustimmen.

²⁸⁴ David Clarke, Art. „Tippett, Michael“, in: MGG2, Personenteil, Bd. 16, 2006, Sp. 848. Seit den 1980ern sprach Tippett in Interviews mit Massenmedien offen über seine Homosexualität, siehe David Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett. Modern Times and Metaphysics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, S. 233f. In seiner Autobiographie *Those Twentieth Century Blues* (London: Hutchinson, 1991) äußerte er sich mehrmals über diese schwierige Beziehung (insbesondere S. 231ff.). Obwohl *The Knot Garden* früher komponiert wurde, fällt es mir äußerst schwer, die autobiographischen Züge dieser Oper gänzlich außer Acht zu lassen.

²⁸⁵ Elizabeth Wood, Gender and Genre in Ethel Smyth's Operas, in: *The musical woman. An interdisciplinary perspective*, H. II, 1984-85, S. 500.

Die Auseinandersetzung mit dem Thema der Geschlechter im Werk von Virginia Woolf war Tippett nicht fremd, da er mit seiner engen Freundin Francesca Allison, die 1945 den Freitod wählte, früher oft darüber diskutiert hatte. In einem Brief an Francesca schrieb er über seine Lektüreerfahrungen:

I've been reading Virginia Woolf, & as usual becoming so overcome by the atmosphere as to lose sense of the here & now. It's extraordinary powerfully associated stuff & feminine to a degree – in the best sense that is. Sometimes the artistry is almost uncanny.²⁸⁶

Schließlich ist der letzte Satz „The curtain rises“ in *The Knot Garden* ein Zitat aus dem Roman *Between The Acts*, was eine direkte Verbindung zwischen beiden Werken herstellt. Die Aufhebung von Raum und Zeit wird in dieser Oper ebenfalls eingeführt. Dadurch wird die Oper zu einem psychischen Drama. Tippett verwendet hier die gleiche Methode („Play-within-a-play“) wie Ethel Smyth in *Fête Galante*, obwohl er sich nicht wie die Komponistin auf die *commedia dell'arte* bezog, sondern auf *Der Sturm* von Shakespeare – ein Werk voller Symbolik. Die Grenze zwischen Realität und Fiktion wird verwischt, damit die Figuren genötigt sind, sich mit ihrer Identität und ihren Beziehungen auseinanderzusetzen. Die von Wood beschriebene symbolische Beziehung zwischen dem englischen Gartenlabyrinth und der vielfältigen sozialen Begrenzung durch moralische Schranken könnte aus den oben genannten Gründen kein Zufall sein.

Die Handlung in dieser Oper verläuft innerhalb eines Tages.²⁸⁷ Dank des Einflusses von Kino und Fernsehen wird die dramatische Aktion so präsentiert, dass das Zeitgefühl relativ unbedeutend erscheint. Tippett weist darauf hin, dass die dramatische Aktion sich ähnlich den Cuts in einem Film verhält, wobei er sich auf den Abschnitt „Dissolve“ bezieht, wo er mittels der Musik versucht, diesen Effekt darzustellen.²⁸⁸ Der Begriff „Dissolve“ stammt aus dem Bereich des Films und hat die ursprüngliche Bedeutung ‚Überblendung‘. Tippett hatte eine positive Meinung zu Kino und Fernsehen und neigte daher zum Experimentieren mit diesen Medien, was in der Oper deutlich spürbar wird.

Die Konzentration auf die zwei Rollen Mel und Dov, dem einstigen homosexuellen Paar, ist für diese Untersuchung besonders bedeutend. Die Namen von Mel und Dov deuten bereits ihre Verbindung an: Mels Name erinnert an den Satz „Men are to mell with“ aus dem

²⁸⁶ Das Zitat stammt aus dem Brief vom Juni 1944. Vgl. Michael Tippett, *Those Twentieth Century Blues. An Autobiography*, London: Hutchinson, 1991, S. 171.

²⁸⁷ Michael Tippett, *The Knot Garden, An Opera in three acts*, Word and Music by Michael Tippett, Vocal Score by Michael Tillett, London: Schott, 1970, *Dramatis personae*.

²⁸⁸ Vgl. Ebd.

Stück *All's Well That Ends Well* von Shakespeare.²⁸⁹ Der Name Mel steht für „a touch of honey“, der Name Dov hingegen „peace and gentleness“.²⁹⁰ Mel ist Schriftsteller und Dov Komponist, beide sind demnach Künstler. Trotzdem unterscheiden sie sich in ihrem Charakter. Tippett gab vor, dass Mel von einem „Lyric Bass Bariton“ gesungen werden solle, Dov von einem „Lyric Tenor“.²⁹¹ Die Stimmcharaktere sind sich zwar ähnlich, das Stimmregister ist jedoch unterschiedlich. Ihre Doppelrollen in *Der Sturm* spiegeln ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede wider: Mel spielt Caliban, den „wilden und missgestalteten Sklaven“, der von anderen als Monster betrachtet wird, Dov spielt Ariel, einen verhexten „Luftgeist“.²⁹² Obwohl beide von der Gesellschaft ausgegrenzt sind, wird Caliban als „böse“ und Ariel als „gut“ eingeschätzt. Die Isolation, die durch Rassismus verursacht wird, wird durch die Besetzung von Mel als Caliban verdeutlicht. Obwohl Dov ebenfalls ‚anders‘ ist, kann er immerhin noch die Rolle des Ariel ergattern, die seinem emotionalen und empfindlichen Charakter entspricht. Während Mel schwarz ist, ist Dov weiß. Angesichts dieses Unterschieds wurde der Diskurs über den Einfluss der unterschiedlichen ethnischen Herkunft auf eine Liebesbeziehung in die Oper aufgenommen.²⁹³ Die Bezugnahmen auf Blues, Boogie-Woogie und Jazz konturieren das Dasein des Afroamerikaners Mel. Die Ausgrenzung eines Schwarzen durch andere Figuren funktioniert einerseits nicht, da das musikalische Material, das an die schwarzen Völker erinnert, in die Musik integriert wird. Andererseits wird das andersartige Sein von Mel gerade durch den Einsatz solcher Elemente charakterisiert, wie Clarke kommentiert:

[...] these are all used to register conflict in some way: they escape integration into the dominant musical sound-world of their respective works to the same extent that the collectivities for which they stand are alienated from the dominant bourgeois stratum of society [...].²⁹⁴

²⁸⁹ Vgl. Arnold Whittall, *The Music of Britten and Tippett*, 2. Auf., Cambridge: Cambridge University Press, 1990, S. 242.

²⁹⁰ Margaret Andrew Scheppach, *The Operas of Michael Tippett in the Light of Twentieth-Century Opera Aesthetics*, The University of Rochester, Eastman School of Music, Ph.D., 1974, S. 436ff.

²⁹¹ Michael Tippett, *The Knot Garden*, An Opera in three acts, Word and Music by Michael Tippett, Vocal Score by Michael Tillett, London: Schott, 1970, Dramatis personae.

²⁹² William Shakespeare, *The Tempest/Der Sturm*, übers. von Gerd Stratmann, Stuttgart: Reclam, 2003, Personen.

²⁹³ Sogar heute kann die Hautfarbe für die Akzeptanz einer Beziehung noch eine Rolle spielen. Wenn die Zeit und der Ort – hier das England der 1970er Jahre – berücksichtigt werden, lässt sich vermuten, dass Tippett die Aufmerksamkeit des Publikums auf dieses Thema lenken möchte, wobei denkbar wäre, dass er aufgrund der langsam wachsenden Akzeptanz gegenüber Homosexuellen in der Gesellschaft dabei einen anderen Akzent, nämlich gegen die Diskriminierung der Hautfarbe, setzen wollte. Sicherlich spielte Tippetts Faszination für die amerikanische Kultur eine wichtige Rolle. Seit seinem ersten Besuch in den Vereinigten Staaten 1965 beschäftigte er sich intensiv mit dieser und versuchte dies in seine Musik einzubringen. Vgl. Richard Elfyn Jones, *The Early Operas of Michael Tippett: A Study of The Midsummer Marriage, King Priam and The Knot Garden*, Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1996, S. vi.

²⁹⁴ David Clarke, *The Music and Thought of Michael Tippett. Modern Times and Metaphysics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, S. 226. Hier spricht Tippett über eigene Werke, darunter *The Knot Garden* und *The Ice Break*. Vgl. auch Shakespeare, *The Tempest/Der Sturm*, Reclam, 2003, S. 38.

Tippett verwendet diese Konstellation nicht ohne Grund: Die Auseinandersetzung mit dieser Ausgrenzung unter Bezug auf die Ethnizität spielt in dieser Oper eine wichtige Rolle. Dadurch werden Homosexuelle als eine undifferenzierte Gruppe ebenfalls in Frage gestellt, eine Thematik, die zu jener Zeit noch wenig diskutiert wurde.

Der Bruch zwischen Dov und Mel kommt nicht plötzlich und überraschend. Er wird allmählich vorbereitet und durch aufeinanderfolgende Krisen verursacht. Bevor das Paar zusammen auftritt, singt Flora während des Blumenpflückens unbedacht das Lied „Catch a nigger by his toe“ (Szene 8), die rassistische Diskriminierung wird dadurch angedeutet. Der erste Auftritt des Paares findet sich im ersten Akt, Szene neun. Sie treten als Caliban (Mel) und Ariel (Dov) auf. Ihre Interaktion wirkt noch harmonisch, obwohl durch die Doppelrollen die mögliche Krise bereits angedeutet wird. Der trügerische Schein verschwindet schnell. In der Szene 10 aus dem ersten Akt fühlt Mel sich von Thea sexuell angezogen und lässt Dov allein. Der verlassene Dov heult wie der Hund von Ariel. Sein Heulen („Bow-wow“) stammt zwar aus dem *Storm*²⁹⁵, stellt in der Oper jedoch Doves Liebeskummer dar (Szene 11). Dann tritt Faber auf und beide nähern sich an. Die Verbindungen Mel-Thea und Dov-Faber bleiben zwar nur kurz, aber sie lassen die Beziehung zwischen Mel und Dov nicht unberührt. Am Ende des ersten Aktes singt Mel „Sure, baby“. Der Satz ist nicht nur Selbstironie, sondern auch ein Hinweis auf seine Entscheidung. Im zweiten Akt, Szene sechs erscheinen Mel und Dov wieder gemeinsam auf der Bühne. Doves Liebesgeständnis kann die Kluft des ethnischen Unterschiedes nicht überwinden: „Your race calls you“ (II. Akt, Szene 7). Denise trifft damit den Herzenswunsch Mels und beide finden ineinander einen Gefährten. Dies verursacht den endgültigen Bruch zwischen dem einstigen Liebespaar. Später, als Dov die junge Flora tröstet und mit seinem Lied einen Rosengarten hervorruft, wird diese warme und schöne Illusion durch das Erscheinen von Mel zerstört (II. Akt, Szene 9). Am Ende geht Mel mit Denise auf den gemeinsamen Weg und Dov folgt den beiden. Das Paar Mel und Dov befindet sich in der Phase der Selbstfindung. Gerade weil Mel seine eigene Identität gefunden hat, trennt er sich von Dov.

In dieser Oper werden jedoch noch weitere Themen behandelt: Die Eheleute Faber und Thea bleiben ihrer jeweils eigenen Welt verhaftet, ihre Kommunikation miteinander funktioniert nicht mehr. Sie werden mit dieser Tatsache konfrontiert und fühlen sich gleichzeitig von anderen angezogen. Erst als sie ihre Identität gefunden haben, können sie versuchen, ihr Eheversprechen neu zu beleben. Flora ist die Pflgetochter dieses Paares. Sie ist jung, kindlich und unsicher in Bezug auf ihre eigene Identität. Durch ihren Vortrag von Schuberts Lied *Die ferne Farbe* wird ihr geschlechtlicher Wandlungswunsch thematisiert (II. Akt, Szene 9), ansonsten drückt sie sich mit Murmeln und Zitaten aus. Theas Schwester Denise ist eine Frei-

²⁹⁵ Shakespeare, *The Tempest/Der Sturm*, Reclam, 2003, S. 38 (I. Akt, Szene 2).

heitskämpferin. Ihre Androgynität kommt einerseits durch ihre militärische Kleidung zum Vorschein, andererseits ist sie die Figur, die am häufigsten Melismen singt und als einen Teil ihres Charakters präsentiert. Der Analytiker Magnus merkt an, dass er keine Kontrolle über die Menschen hat; er sollte zu sich zurückkehren. Es wird so deutlich, dass Tippett in dieser Oper viele Facetten der Geschlechtsidentitäten darstellte und diskutierte.

Der Orchesterapparat der Oper bekam durch die Anwendung der elektrischen Gitarre neue Impulse. Ende der 1960er und 70er Jahre hatte Tippett noch ernsthafte Probleme, die passende Besetzung für dieses Instrument zu finden, da diese Partie Kenntnisse sowohl der akustischen als auch der elektrischen Gitarre erfordert.²⁹⁶ Tippett glaubt fest daran, dass – im Gegensatz zur Malerei – die Musik Abbilder aus der inneren Welt der Empfindungen, die als eine Art Fluss wahrgenommen werden, darstellen könne.²⁹⁷ Die Erweiterung des Orchesterapparats ist sowohl ein künstlerisches Experiment als auch ein in dieser Hinsicht passendes Werkzeug.

Notenbeispiel 3-2: Anfang von *The Knot Garden*²⁹⁸

Die Oper wird eröffnet mit einer exponierten, auf dem Ton H beginnenden Zwölftonreihe. Dieses Motiv ist eng mit dem Symbol des Irrgartens verbunden und taucht daher besonders häufig im zweiten Akt („Labyrinth“) auf, wie bei dem Duett von Dov und Mel (II. Akt, Szene 6, Zi. 274). Nachdem Mel Doves Heulen unterbricht („Stop howling now. Become yourself“) taucht das Motiv auf dem Ton H im Orchester auf und begleitet das folgende Wort von Mel: „Go turn your howls to music.“ Mel erkennt, dass die Beziehung beide nicht weiter bringt und Doves Zukunft in seiner Musik liegt. Diese Erkenntnis erreicht Dov jedoch noch nicht. Die Kommunikation wird durch das Auftauchen von Denise unterbrochen. Am Ende des zweiten Akts erscheint dieses Motiv in Krebsform. Es wird erst am Anfang des dritten Aktes durch eine Dur-Tonleiter abgelöst, was symbolisch darauf hinweist, dass das „Labyrinth im Her-

²⁹⁶ Michael Tippett, *Those Twentieth Century Blues. An Autobiography*, London: Huthinton, 1991, S. 210.

²⁹⁷ Michael Tippett, *Essays zur Musik*. Herausgegeben von Meirion Bowen. Aus dem Englischen von Meinhard Sarembe, Mainz: Schott, 1998, S. 26.

²⁹⁸ Michael Tippett, *The Knot Garden, An Opera in three acts, Word and Music by Michael Tippett, Vocal Score by Michael Tillett*, London: Schott, 1970, Klavierauszug, Mainz: Schott, 1970, S. 1

zen“ der Figuren bald überwunden ist. Nach der letzten Arie von Thea wird das Motiv wiederum durch eine in Zweiunddreißigsteln gesetzte Dur-Tonleiter abgelöst. Damit wird die Versöhnung zwischen ihr und Faber angedeutet. Der Ton H bleibt nach wie vor das Zentrum, der Schlussakkord der Oper beinhaltet ebenfalls diesen Ton.

Die Ambiguität der Tonalität in dieser Oper ist eine Widerspiegelung psychischer Suchbewegungen. Während der Ton H das tonale Zentrum bleibt, werden nahe verwandte Tonalitäten angewendet, wie bei Floras Zitat von Schuberts *Die ferne Liebe* in h-Moll und Dovs englische Übersetzung in fes-Moll, die ihr folgt (II. Akt, Szene 9). Musikalische Zitate werden mehrdeutig eingesetzt. Im Finale des ersten Akts wird das Erscheinen von Mel mit dem Blues in Verbindung gebracht (Zi. 180). Dann wird er von anderen Figuren imitiert, zunächst von Dov, dann von Flora, schließlich von Faber. Im Anschluss werden Boogie-Woogie-Rhythmen als Ostinati eingesetzt (Zi. 189-197), hier imitiert Thea ebenfalls Mel, indem sie auf seine Herkunft Bezug nimmt. Die Nachahmung von Mel ist nicht einfach als eine Karikatur zu verstehen, es steckt mehr dahinter. Durch diese Aktion wird Mel scheinbar isoliert, dennoch ist es unübersehbar, wie stark er Dov, Flora und Faber beeindruckt hat. Danach kehrt die Musik wieder zum Blues-Stil zurück und beendet diesen Akt in einer traurigen Atmosphäre. Des Weiteren ist das Sprechen ein wichtiges Ausdrucksmittel der Figuren. Während Dov – mit dem entsprechenden Akzent – einen Nordamerikaner karikiert, spricht Mel absichtlich mit besonders tiefer Stimme, um einen Menschen aus dem tiefen Süden nachzuahmen (I. Akt, Szene 9). Obwohl sie an dieser Stelle scheinbar wie zum Spaß agieren, wird das ethnische Problem bereits durch diese Karikatur angedeutet. Die Möglichkeiten stimmlichen Ausdrucks werden dem Profil der Rollen entsprechend erweitert. In der Rolle Ariels heult Dov nicht nur mehrmals wie ein Hund, sondern pfeift schließlich sogar wie ein Wolf (III. Akt, Szene 8, Zif. 473, T. 3f.). Unter dem Schutz der Rolle kann er seinen Schmerz und Kummer ohne Beschönigung ‚ausprechen‘. Der Übergang vom Hund zum Wolf verdeutlicht die Zunahme seiner Aggressivität.

Mit Hilfe des Schauspiels *Der Sturm* von Shakespeare erklärt Tippett die emotionale Ebene der Figuren. Die ganze Oper gleiche einem Suchprozess, einer Suche nach der Identität, nach dem richtigen, wahren Bild eines Jeden, nach dem Leben, das die Figuren wirklich erstreben. Am Ende fällt zwar der Vorhang, aber es wartet doch ein neuer Anfang auf alle Charaktere dieser Oper. Der Kommentar von Ian Kemp zu dieser Oper („recognition and reconciliation of the divisions does not provide an answer“²⁹⁹) scheint hier angemessen zu sein. Die Figuren haben zeitweise ihre Identität verloren, auf der Suche nach einem Weg durch das Labyrinth blicken sie tief in sich, finden ihr wahres Ich und müssen die Antwort auf die Le-

²⁹⁹ Zit. nach: Richard Elfyn Jones, *The Early Operas of Michael Tippett: A Study of The Midsummer Marriage, King Priam and The Knot Garden*, Lewinston: The Edwin Mellen Press, 1996, S. 181.

bensfrage finden. Am Ende der Oper folgt Mel Denise, mehr aus dem gemeinsamen Ziel, für die Mitmenschen zu kämpfen, als aus dem Bauchgefühl heraus. Trotz des Beziehungsbruchs kann sich Dov nicht von seinem Partner trennen, folgt daher dem neuen Paar. Der neue Anfang ist durchaus positiv, sogar für Dov, der scheinbar allein seinen Weg gehen muss. Tippett sah die positive Kraft dieses Endes: „Obwohl Dov am Schluss der Oper immernoch allein ist und von Magnus bedauert wird, kann er nun hinaus in die Welt gehen und für uns alle Lieder schreiben und singen.“³⁰⁰ Er verfolgte die Figur Dov weiter, ihre weitere Entwicklung wird von Tippett in einem Liederzyklus dargestellt. Die *Songs for Dov* beschreiben den Werdegang von Dov, der Figur, die als einzige in *The Knot Garden* ihren Weg noch nicht gefunden hat. Das zweite Lied fängt zwar mit einer Imitation (wie oben beschrieben) an, dann aber fährt der Sänger (in der Rolle Doves) in seiner Auseinandersetzung mit sich selbst fort, die er in der Oper nicht zu einem Ende gebracht hat. In diesen drei Liedern ist die Veränderung Doves zu spüren. Das erste Lied beginnt noch mit seiner Nachahmung eines Hundes („Bow-wow“), dann folgt das Lied aus Akt II, Szene 9, das einen Rückblick auf das Geschehen in der Oper bietet. Seine Fragen an Mignon, Ariel und die Sirenen sind tatsächlich an ihn selbst gerichtet. Die Erzählung über Pferde und Holländer ist eine Ermutigung für sich selbst: „I’m on my way.“ „Sure, baby“³⁰¹. Dieses von Mel stammende Zitat ist nicht nur eine Erinnerung an die Beziehung zu ihm, sondern bietet auch eine Erklärung an, weshalb das Paar nicht zusammen bleiben konnte. Am Ende der Oper folgt Dov noch Mel, der mit Denise den kämpferischen Weg für Freiheit und Gleichberechtigung geht. Das dritte Lied endet ebenfalls mit dem Satz „Sure, baby“. Dov weiß am Ende dieses Zyklus jedoch genau, dass er sein eigenes Ziel verfolgen sollte und behält die verlorene Liebe in seinem Gedächtnis. Der Ton H spielt in diesem Zyklus eine ebenso wichtige Rolle wie in der Oper, er ist hier ebenfalls das tonale Zentrum. Aus *The Knot Garden* bekannte musikalische Elemente wie der Boogie-Woogie werden gleichfalls eingesetzt, um die Verbindung zwischen der Oper und dem Zyklus deutlich zu machen.

Die Veränderung der englischen Gesellschaft hat in *The Knot Garden* ihre Spuren hinterlassen. Das homosexuelle Paar Mel und Dov wird nicht, wie es im Falle der Gräfin Geschwitz passiert, von den anderen Figuren verspottet und verachtet. Trotzdem leidet ihre Beziehung zum Teil unter der Beobachtung durch die Gesellschaft. Sie werden innerhalb der Oper an verschiedenen Stellen isoliert. Der ethnische Unterschied belastet ihre Verbindung zusätzlich.

³⁰⁰ Michael Tippett, *Essays zur Musik*. Herausgegeben von Meirion Bowen. Aus dem Englischen von Meinhard Saremba, Mainz: Schott, 1998, S. 280. Den Charakter Dov entwickelte Tippett in dem gesonderten Liederzyklus *Songs for Dov* (1970) weiter, der bereits vor *The Knot Garden* uraufgeführt wurde.

³⁰¹ Michael Tippett, *Songs for Dov*, for Tenor and Orchestra, Study Score, Mainz: Schott, 1970, S. V.

In *Angels in America* von Peter Eötvös wird ebenfalls ein homosexuelles Paar dargestellt: Prior, ein an Aids erkrankter Homosexueller, und sein Freund Louis, ein jüdischer Gelegenheitsphilosoph, stehen dort vor einer Herausforderung für ihr Leben und ihre Beziehung. Anstatt von Gott verlassen zu werden, wird der kranke Prior zum Propheten erwählt, obwohl er nach einiger Überlegung bewusst auf diese ehrenvolle Aufgabe verzichtet. Nach verschiedenen Prüfungen zerbricht ihre Beziehung zuletzt endgültig. Trotzdem bleiben sie Freunde. Sie lernen, wie sie mit der Krankheit auf ihre eigene Art und Weise zurechtkommen können. Obwohl für Prior und Louis ebenfalls kein ‚Happy-End‘ vorgesehen ist, werden sie am Ende der Oper in einer Patchwork-Familie leben. Die gesellschaftliche Akzeptanz für Homosexuelle spielt auf jeden Fall eine wichtige Rolle.

3.3 Die Bedrohung durch Aids und der Umgang der Gesellschaft mit der Pandemie

Obwohl HIV-Infizierte inzwischen dank der Fortschritte der medizinischen Forschung den Ausbruch von Aids länger hinauszögern und weitgehend wie gesunde Menschen leben können, müssen sie doch dauerhaft mit dem Virus existieren, denn die Krankheit Aids gilt bis heute als unheilbar. Um den Hintergrund von *Angels in America* zu verstehen – das gilt sowohl für das Drama von Kushner als auch für die Oper von Eötvös –, ist ein historischer Rückblick auf den Verlauf Pandemie Aids notwendig. Das Kapitel geht daher zunächst auf die Geschichte von Aids ein. Da ein Sprung von immerhin zwanzig Jahren zwischen der jeweiligen Zeit der Handlung im Drama *Angels in America* und in der darauf basierenden Oper liegt, wird diese historische Darstellung bis in Richtung Gegenwart fortgeführt, damit der gesellschaftlichen Hintergrund bezüglich der Wahrnehmung dieser Pandemie verdeutlicht werden kann. Im Folgenden wird das Verständnis der Pandemie Aids, wie es sich in einem populären Diskurs verfestigt hat, dargelegt. Dabei soll die Verbindung zwischen Aids und Homosexualität, die bei diesem Verständnis eine entscheidende Rolle spielt, als zentraler Punkt diskutiert werden. Darauf aufbauend wird die künstlerische Verarbeitung dieser Thematik sowohl im theatralischen als auch im musikalischen Bereich vorgestellt, um eine weitere Untersuchung von *Angels in America* zu ermöglichen.

3.3.1 Kurze Geschichte der Krankheit Aids

Ein Leben mit Aids ist immerhin noch ein Leben. Diese Tatsache, die heutzutage in der Gesellschaft als solche akzeptiert wird, wurde nach dem Ausbruch dieser Pandemie in den 1980er Jahren von der Öffentlichkeit zunächst stark angezweifelt. Die schwierige Situation in den USA der damaligen Zeit, mit der die an Aids erkrankten Menschen umzugehen hatten, ist heute nahezu unvorstellbar.³⁰² Es wurden verschiedene Maßnahmen durchgeführt, um Aids näher erforschen zu können. Die erste Registrierung der Patienten in den USA fand im Jahr 1981 statt.³⁰³ Das Virus wurde schließlich 1983 in Paris, 1984 in den USA zu erstem Mal nachgewiesen.³⁰⁴ Angesichts dieser Daten ist deutlich, dass zu der damaligen Zeit, in der die Handlung von *Angels in America* spielt, die Pandemie Aids erst vor Kurzem entdeckt worden war, die Kenntnisse über diese Krankheit also wesentlich geringer waren als heute.

Von einer gesellschaftlichen Akzeptanz der Tatsachen konnte keine Rede sein. Die Kranken wurden am Anfang der 1980er Jahre diskriminiert: Ein adäquates Wissen über den Übertragungsweg hatten ihre Mitmenschen oft noch nicht, daher gerieten sie nicht selten in Panik. Sie unterschieden zum Beispiel nicht zwischen HIV-Infizierten und Aids-Kranken. Die von dieser Pandemie betroffenen Menschen verloren nicht nur ihre Arbeit, sondern wurden auch von den meisten Freunden und Verwandten im Stich gelassen. Wenn sie keine Krankenversicherung besaßen, mussten sie auch noch die hohen Behandlungskosten selbst zahlen. Sogar die Menschen, die ihnen halfen, konnten genauso Diskriminierungen zum Opfer fallen. Trotzdem kämpften viele Kranke um ihr Leben und ihre Würde, versuchten sich gegenseitig durch Selbsthilfegruppen zu unterstützen und die Diskriminierung durch die Mehrheit zu bewältigen. Erst durch das Bekenntnis des an Aids erkrankten Schauspielers Rock Hudson und seinen Tod im Jahr 1985 erreichte die allgemeine Wahrnehmung für Aids in den USA einen Wendepunkt. Vorher wurden die Krankheit Aids und der HIV-Virus mit bestimmten Gruppen, wie Schwarzen, insbesondere Drogenkonsumenten und Schwulen, in Verbindung gebracht. Dadurch wurde ein Zusammenhang mit Rassismus, Patriotismus und Homophobie hergestellt.³⁰⁵ Tony Kushner setzte sich in *Angels in America* ebenfalls damit auseinander – und ging genau gegen diese diskursiven Verknüpfungen vor. Allerdings werden all diese Themen in Hinblick auf die Homosexualität entwickelt, aus diesem Grund wird das Augenmerk an dieser Stelle besonders auf die Situation der Homosexuellen gerichtet.

³⁰² Der detaillierte Bericht ist erschienen als: Graham Hancock/Enver Carim, *AIDS. The Deadly Epidemic*, London: Victor Gollancz, 1986.

³⁰³ Ebd., S. 17.

³⁰⁴ Ebd., S. 32.

³⁰⁵ Vgl. Cindy Patton, *Inventing AIDS*, New York: Routledge, 1990, S. 47.

In den 1980er Jahren ignorierte die Politik in Großbritannien und den USA die Schwulen weitgehend. Eine Feindlichkeit gegenüber Homosexuellen existierte jedoch schon lange vorher. In Großbritannien ist diese Geschichte bis in das 19. Jahrhundert zurückzuverfolgen. Solche Feindlichkeit manifestiert sich insbesondere in der Konstruktion einer Verbindung zwischen der Pandemie und der Homosexualität. Jerry Falwell, ein evangelikaler Prediger und Präsident der amerikanischen Vereinigung *Moral Majority*, sprach bei einer Pressekonferenz im Juli 1983 davon, dass Aids eine Strafe Gottes für die Homosexuellen sei, weil sie das Naturgesetz und das Gesetz Gottes brechen würden.³⁰⁶ Er ist nur einer von vielen, die solche extrem feindlichen Meinungen äußerten. Anders als die neutralen Begriffe wie Epidemie und Pandemie beinhaltet das Wort ‚Seuche‘ eine moralische Konnotation.³⁰⁷ In der Tat vertreten nicht wenige religiöse Fundamentalisten – egal aus welcher Religion – bis heute noch eine ähnliche Meinung wie Falwell und glauben trotz aller längst vorgelegten anderslautenden Beweise fest daran, dass Aids eine ‚homosexuelle Seuche‘ sei. Dieser religiöse Aspekt wird in *Angels in Amerika* durch den Hinweis auf das Mormonentum in die Diskussion einbezogen. Der innere Konflikt von Joe Pitt, einem gläubigen Mormonen, sowie sein Streit mit seiner Frau Harper und mit seiner Mutter Hannah, die beide ebenfalls Mormonen sind, lassen seinen Glauben und seine Suche nach der eigenen Identität als unvereinbar erscheinen. Der tief verankerte Gedanke, dass Homosexualität unnatürlich und Aids die notwendige Strafe Gottes dafür sei, verfolgt Joe wie ein Phantom. So werden Widersprüche innerhalb der religiösen Glaubenssätze verdeutlicht.

Die gesellschaftliche Bedeutung einer Krankheit wird wesentlich an deren Übertragungsweg bemessen. Willy H. Erimbter, Alois Hahn und Rüdiger Jacob versuchen auf diese Weise zu erklären, weshalb Aids mit Strafe in Verbindung gebracht wird:

Zum einen sind Ansteckung und Lebensbedrohung „mit der elementarsten Ausdrucksform des Menschen, mit Liebe und Sexualität verbunden“. Zum anderen werden besondere sexuelle Aktivitäten mit hohen Ansteckungswahrscheinlichkeiten in Verbindung gebracht, wobei Sexualität tabuisiert und in vielfältiger Weise mit Ängsten verknüpft ist.³⁰⁸

In diesem Kontext wird Aids als Strafe für ein „ausschweifendes Leben und individuelle Abweichung“³⁰⁹ gesehen, die Dichotomie ‚schuldiges/unschuldiges Opfer‘ wird dadurch befestigt.

³⁰⁶ Graham Hancock/Enver Carim, *AIDS. The Deadly Epidemic*, London: Victor Gollancz, 1986, S. 40.

³⁰⁷ Vgl. Linda Hutcheon/Michael Hutcheon, *Opera. Desire. Disease. Death*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1996, S. 14.

³⁰⁸ Willy H. Erimbter/Alois Hahn/Rüdiger Jacob, *AIDS und die gesellschaftlichen Folgen*, Frankfurt: Campus, 1993, S. 12.

³⁰⁹ Ebda.

tigt und in den Medien weiter verfolgt.³¹⁰ Butler spricht von einer „taktischen Konstruktion“ von Aids in den Medien. Ein Zusammenhang zwischen dem „verunreinigten“ Status des Homosexuellen und der „Seuche“ wird nahezu bruchlos hergestellt.³¹¹ Durch diese Taktik wird Aids so konstruiert, als ob die Krankheit nur Homosexuelle beträfe, jene Menschen, die die „natürliche Grenze überschritten“ haben. Viele Künstler haben versucht, dieses Vorurteil aufzubrechen. Aus der künstlerischen Perspektive ist die Darstellung des individuellen Schicksals als ein Mittel des Vorstoßes in diese Richtung denkbar. Kushner verwendete in *Angels in America* ebenfalls diese Strategie, mit der er bestehende Verknüpfungen lösen wollte.

Die bis heute unheilbare Krankheit übernimmt damit die Funktion von anderen sexuell übertragbaren Krankheiten, wie etwa der Syphilis im 19. Jahrhundert. Die Bedeutung dieser Krankheit wird nach dem bereits existierenden Modell konstruiert.³¹² Die darin liegende Ambiguität bringt Sander L. Gilman zutreffend zur Sprache:

It is a viral disease that can be transmitted sexually but also can be transmitted by other means. The ambiguity of this fact meant that the disease could have been categorized in many different ways – it was characterized not as a viral disease, such as Hepatitis B, however, but as a sexually transmitted disease, such as syphilis.³¹³

Allerdings unterscheidet sich die soziale Konstruktion von Aids in vieler Hinsicht von den anderen sexuell übertragbaren Krankheiten. Linda und Michael Hutcheon fassen dies anhand von drei Punkten zusammen: „its rapidity, its early politicization, and its self-consciousness.“³¹⁴ Die daraus resultierenden Unterschiede beeinflussen die diskursive Konstruktion der Pandemie und verändern somit das bereits existierende Modell. Aids verbreitete sich schnell und wurde seit dem Ausbruch der Pandemie stets in den politischen Diskurs miteinbezogen. Das beschränkt sich nicht lediglich auf die Gesundheitspolitik, sondern dehnt sich weiter aus, zum Beispiel auf den genderpolitischen und menschenrechtlichen Bereich. Die künstlerische Auseinandersetzung mit Aids baut auf der Einsicht auf, dass die Pandemie Aids insofern mehr ist als eine tödliche Krankheit. In *Angels in America* folgt Kushner diesem

³¹⁰ Mehr zu der Darstellung von Aids in den Medien während der achtziger Jahre in Großbritannien und USA bei Simon Watney, *Policing Desire. Pornography, AIDS and the Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.

³¹¹ Vgl. Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, übers. von Katharina Menke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 194 (Eng. Original 1990).

³¹² Vgl. Susan J. Leonardi/Rebecca A. Pope, *The Diva's Mouth. Body, Voice, Prima Donna Politics*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1996, S. 234.; John M. Clum, *Acting Gay. Male Homosexuality in Modern Drama*, New York: Columbia University Press, 1994, S. 47.

³¹³ Sander L. Gilman, *Disease and Representation. Images of Illness from Madness to AIDS*, Ithaca: Cornell University Press, 1989, S. 247.

³¹⁴ Vgl. Linda Hutcheon/Michael Hutcheon, *Opera. Desire. Disease. Death*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1996, S. 27.

Weg; hinsichtlich der Existenz der Pandemie werden verschiedene Themen, unter anderem die Identitätssuche der Figuren, die Konflikte zwischen den Glaubensvorstellungen, der eigenen Identität und linker Politik, der Kushner zugeneigt ist, diskutiert.

Außer dem bereits existierenden Modell anderer sexuell übertragbarer Krankheiten beeinflussen politische Maßnahmen gleichfalls stark die diskursive Konstruktion dieser Krankheit. Die Weltgesundheitsorganisation betrachtete Homosexualität bis 1948 als Krankheit; dies hinterließ seine Spuren im Umgang mit Aids bis heute. Während der Unterschied zwischen den HIV-Infizierten und den an Aids erkrankten Menschen heute durchaus wahrgenommen wird, sind Bezeichnungen wie ‚Risikogruppen‘ oder ‚unschuldige/schuldige Opfer‘ nie gänzlich aus dem Diskurs über die Pandemie verschwunden. Die Bezeichnung Risikogruppe ist nicht nur ein Akt der Diskriminierung, sondern nimmt auch Einfluss auf die Aufklärung über die Pandemie. Dadurch wird verneint, dass die Krankheit ein gesamtgesellschaftliches Problem darstellt, hingegen wird suggeriert, dass lediglich Menschen aus den Risikogruppen sich in Acht nehmen müssten. Es geht in der Tat jedoch mehr um das Risikoverhalten als um Menschen mit homosexueller Identität. Obwohl die Menschen heute über eine bessere Kenntnis der Krankheit verfügen, ist ihnen das Thema Aids weniger bewusst als in den 1980er Jahren.³¹⁵ Die Normalisierung dieser Pandemie führt dazu, dass ihre Existenz und ihre Bedrohung in den Hintergrund gedrängt wurden und daher wenig beachtet werden. Die normalisierte Wahrnehmung der Krankheit Aids und HIV wird jedoch durch große Scheu und Unsicherheit gegenüber der Krankheit und den daran Erkrankten begleitet, wie Peter Süß noch im Jahr 1999 warnte: „Eine Auseinandersetzung findet nicht statt.“³¹⁶ Die künstlerische Auseinandersetzung kann die Aufmerksamkeit der Gesellschaft wecken; in dieser Hinsicht ist es nicht ohne politische Wirkung, wenn Eötvös auf *Angels in America* zurückgreift, ein Werk, dessen Handlung zwischen 1985 und 1990 in New York situiert ist und in den 1990er Jahren verfasst wurde. Aus meiner Sicht kann diese künstlerische Darbietung allerdings nicht als Lehrstück über Aids beschrieben werden, weshalb sie nur bedingt in den aktuellen Diskurs eingreift.

Sowohl das Drama als auch die Oper *Angels in America* tragen indes ihren Teil zur diskursiven Konstruktion von Aids bei. Sie werden durch die historische Entwicklung geprägt und wirken selbst ein auf den Prozess der Konstruktion. Selbst wenn die beiden Autoren – Kushner und Eötvös – unterschiedliche Positionen bezüglich der politischen Wirkung ihres Werkes einnehmen, ist diese Gemeinsamkeit unbestritten.

³¹⁵ Vgl. Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung (BZgA), *Aids im öffentlichen Bewusstsein der Bundesrepublik Deutschland 2005. Wissen, Einstellungen und Verhalten zum Schutz vor Aids. Eine Wiederholungsbefragung der Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung. Endbericht. August 2006*, Köln: BzGA, 2006, Kap. 13, Zusammenfassung der Ergebnisse.

³¹⁶ Peter Süß, Vorwort, in: Michael Thomas Ford, *Viren sind nicht wählerisch. Aids – Fragen, Antworten, Erfahrungen*, übers. von Susanne Koppe, 5. Auf., DTV, 1999, S. 13.

3.3.2 Die Darstellung der Homosexualität bezüglich Aids im Theater und Musiktheater

Während die Künstler sich mit dem Thema Homosexualität und Aids in der Musik beschäftigen und bereits ein kleines, aber nach und nach vielfältiger werdendes Spektrum an Positionen anbieten, wird dieses Thema in der Musikforschung bisher deutlich weniger beachtet.

Die Identitätssuche ist ein zentrales Thema in *Angels in America*. Die homosexuelle Identität bleibt immer präsent, egal was geschieht, und zwar in dem Sinne der Äußerung des Historikers Jefferey Weeks, der 1976 zu *Gay News* sagte: „To me, of course my gayness is very important, twenty-four hours a day, seven days a week.“³¹⁷ Trotz der zunehmenden gesellschaftlichen Akzeptanz bleibt die besondere Hervorhebung dieser Identität bis heute notwendig. Allerdings unterscheidet sich die Situation je nach Land. In Deutschland werden Homosexuelle im Vergleich zu den Vereinigten Staaten scheinbar besser integriert: Obwohl die Heterosexualität immer noch als der Mainstream betrachtet wird, sind Homosexualität, Bisexualität und andere Identitäten anerkannt und werden nicht als abstoßend angesehen. Der Schwulenaktivist Rüdiger Anhalt sprach 1995 von seinem Traum, dass die Homosexualität alltäglich werde, und daher Begriffe wie schwul, lesbisch und hetero überflüssig werden könnten.³¹⁸ Bis heute ist dieser Traum nicht Realität geworden, auch wenn sich die Gesellschaft scheinbar auf dem Weg dorthin befindet. Zumal die (wie auch immer zu bewerkstellende) Abschaffung von Begriffen wie schwul und lesbisch sowie deren Bedeutung und Geschichte hinsichtlich der individuellen und kollektiven Identitätssuche dazu führen kann, die semantische Wende vom Negativen ins Positive aus den Augen zu verlieren. Des Weiteren besteht die Gefahr, dass dadurch nur eine Pseudo-Gleichberechtigung erreicht wird. Schon durch eine neutrale Begriffsverwendung im Sinne von ‚Männer, die mit Männern Sex haben‘ würde eine andere Art der Diskriminierung geschaffen werden, obwohl die Absicht, die dahinter steckt, auf Gleichberechtigung abzielt, weil diesen ‚neutralen‘ Begriffen der historische Bezug fehlt, sowohl in der persönlichen Auseinandersetzung als auch auf gesellschaftlicher Ebene – und zwar wegen des einst marginalen Status in der Gesellschaft.³¹⁹ Durch den Rück-

³¹⁷ Zit. nach Hugh David, *On Queer Street. A Social History of British Homosexuality 1895-1995*, London: HarperCollins, 1997, S. 249.

³¹⁸ Rüdiger Anhalt, Brauchen wir eine neue AIDS-Politik? – Betrachtung aus schwuler Sicht, in: Forschungsinstitut der Friedrich-Ebert-Stiftung, Abt. Arbeits- und Sozialforschung (Hrsg.), *Brauchen wir eine neue AIDS-Politik? Eine Tagung der Friedrich-Ebert-Stiftung am 18. Januar 1995 in Bonn*, Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung, 1995, S. 69 (Gesprächskreis Arbeit und Soziales, Nr. XLVII).

³¹⁹ Ein junger Schwuler antwortet auf die Bezeichnung „Männer, die mit Männern Sex haben“: „I am not a man who has sex with men, I am gay, I am homosexual. It took me years to learn to publicly say with pride: I am a homosexual. And all of a sudden I should disclaim this term!“ Zit. nach: Michaël Pollak, Geneviève Paicheler und Janine Pierret, *AIDS: A Problem für Sociological Research*, SAGE Publications, Current Sociology, Vol. XL, No. III, 1992, S. 102. Darüber hinaus wird verständlich, weshalb ein kaum definierbarer Begriff wie Queer in den Gruppen von Lesben und Schwulen zum Teil auf Widerstand stieß, gerade weil der Begriff Queer so umfassend ist, verfügt er scheinbar nicht über die

blick auf den Diskurs um die Bezeichnung der Homosexuellen wird noch deutlicher, wie wichtig das Thema der Identitätssuche für Homosexuelle ist, auch wenn ihre Situation sich immer wieder verändert hat. Darüber hinaus ist es nicht weiter überraschend, dass dieses Thema ein zentraler Punkt von *Angels in America* bleibt – sowohl im Drama als auch in der Oper.

Dieser gesellschaftliche Hintergrund beeinflusste die Darstellung der homosexuellen Charaktere im Theater maßgeblich. Zwischen den 1960er und den 1980er Jahren wurden schwule Charaktere im amerikanischen Theater hauptsächlich in drei Typisierungen präsentiert: 1. Reduktion auf den peripheren Status; 2. der lebhafteste Charakter im Musical und in der Boulevardkomödie; 3. Stereotypen im Hetero-Theater.³²⁰ Kushner spielt in *Angels in America* bewusst auf diese drei Richtungen an indem er die schwule Figur, die zum gesellschaftlichen Mainstream gehört, wie die historische Person des Staranwalts Roy Cohn (1927-1986), darstellt. Die lebhafteste Figur Belize, die als ehemalige Drag-Queen dem Stück einige Extravaganz einbringt, sieht von außen zwar stereotypisch aus, aber auf den zweiten Blick ist Belize eine komplexere Gestalt.

Der Ausbruch von Aids verwandelte die drei alten Typisierungen drastisch; die Pandemie führte zu einer politischen Auseinandersetzung in Sachen Theater. „The AIDS epidemic had, in essence, pushed gay dramatists toward a more politicized view – even more than had been inspired by the Stonewall era.“³²¹ Die Trennung zwischen der Thematik Aids und der Homosexualität ist in der Forschung daher nicht nur wenig sinnvoll, sondern im Gegenteil sogar kontraproduktiv. Im Diskurs über die Homosexualität spielt Aids seit seiner Entdeckung eine entscheidende Rolle. In den 1980er Jahren kämpften die Schwulen-Aktivist*innen vor allem gegen die Diskriminierung der Erkrankten und die kausale Verbindung zwischen Homosexualität und Aids: einerseits wurde die Pandemie „de-gayed“, woran sich die Feststellung knüpfte, es gebe keine „Risikogruppe“, sondern nur ein Risikoverhalten, andererseits wurde vermehrt für Safer-Sex geworben. In den späten 80er Jahren wurde die Krankheit entdämonisiert, ihre Bekämpfung geschah nun mit staatlicher Unterstützung. In den 90er Jahren bemerkten die Schwulen-Aktivist*innen allerdings, dass Homosexuelle weniger als andere Gruppen bei ihrer Aids-Bekämpfung gefördert wurden. Daraufhin fingen die Aktivist*innen an, die Pandemie begrifflich in den Zustand des „re-gayed“ zurückzuführen.³²² Diese Entwicklung löste eine brei-

Kraft, eine kollektive Identität für eine bestimmte Gruppe zu schaffen.

³²⁰ Die wenigen Ausnahmen sind: Edward Albees *Everything in the Garden* (1967), LeRoi Jones' *The Toilet* (1964), und die Grotteske in Charles Ludlams „Theater der Lächerlichkeit“. Vgl. James Fisher, „The Angels of Fructification“: Tennessee Williams, Tony Kushner, and Images of Homosexuality on the American Stage, in: *Mississippi Quarterly*, Vol. XLIX. Nr. I, 1995/96, S. 25.

³²¹ Ebd., S. 26.

³²² Mehr siehe: Jeffrey Weeks/Peter Aggleton/Chris McKeivitt et al., Community Responses to HIV and AIDS: The 'De-Gaying' and 'Re-Gaying' of AIDS, in: Jeffrey Weeks/Janet Holland, (Hrsg.), *Sexual Cultures: Communities, Values and Intimacy*, London: Macmillan, 1996, S. 166f.; Lasse Kekki, *From Gay to Queer. Gay Male*

te Beschäftigung mit dem Thema Aids im Theater aus. David Román führt die Geschichte der Performance im Bezug auf Aids in seinem Buch *ACTS of Intervention* (1998) aus³²³: Die Entwicklung der Performance ist mit der Geschichte von Aids eng verbunden. Anfang der 80er Jahre in den USA legte die Performance mehr Gewicht auf die soziale Rolle, die Künstler vermochten die Gesellschaft dazu zu bewegen, der Existenz dieser Krankheit ins Auge zu sehen. Theaterstücke aus der frühen Phase (1983-84) wie *One* von Jeff Hagedorn (1983) sind informativ in Bezug auf die physischen, emotionalen und sozialen Auswirkungen der Pandemie. In *The Normal Heart* von Larry Kramer (1985) erreicht die Darstellung von Aids eine neue Stufe, indem der bedrohliche Schatten der Pandemie anhand der kollektiven Panik der Schwulen dargestellt werden.

Der Diskurs um Aids und Homosexualität wird nach und nach differenzierter. Die Ethnie als eine Analysekategorie im Zusammenhang mit Aids taucht jedoch erst Anfang der 90er Jahre auf. *Angels in America* ist genau hier einzuordnen. Obwohl Kushner sich in diesem Stück nicht direkt mit dem Thema ‚Ethnie‘ beschäftigte, sprach er doch mittels der Figur des Belize dieses Thema an. Allerdings wird es nicht direkt mit der Pandemie in Zusammenhang gebracht, das Drama unterscheidet sich hier von vergleichbaren Theaterstücken vom Anfang der 90er Jahre. Kushner konzentriert sich darauf, homosexuelle Aids-Kranke darzustellen, gleichwohl mochte er dem Trend des „re-gayed“ nicht folgen und hat sich bewusst für die Darstellung individueller Schicksale entschieden. Die Vertonung bringt diese Positionierung und deren Vorgeschichte mit der Gattung Oper in Kontakt. Durch den sich wandelnden zeitgeschichtlichen Kontext und den anders gelagerten Standpunkts von Eötvös treten diese Aspekte jedoch eher in den Hintergrund.

Bevor auf die Oper *Angels in America* eingegangen wird, ist noch eine Veränderung bezüglich der Darstellung von Aids und Homosexualität in zeitgenössischen Opernwerken anzumerken. Wie im Sprechtheater wird die Pandemie Aids gleichfalls auch im Bereich des Musiktheaters thematisiert, auch wenn sie deutlich seltener zum Thema wird als die Homosexualität: *Least of My Children* (1989) von Donald Briggs und Loren Linnard ist eine der ersten Opern über die Pandemie Aids.³²⁴ Es ist jedoch nachvollziehbar, dass sowohl Homosexualität als auch Aids als Thematik nicht reibungslos akzeptiert werden. In der Oper *The Ghost of Versailles* (1991) von dem Komponisten John Corigliano und dem Librettisten William M. Hoffman werden weder die Verbindung zwischen der Todes-Thematik und einer Sehnsucht

Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner's Play Angels in America I-II, Bern: Peter Lang, 2003, S. 342.

³²³ David Román, *ACTS of Intervention. Performance, Gay Culture, and AIDS*, Bloomington: Indiana University Press, 1998.

³²⁴ Lawrence Mass, *Homosexuality as Behavior and Identity. Dialogues of the Sexual Revolution*, Vol. II, 1990, S. 94 (Aus dem Kapitel: Homosexuality and Music III. A Conversation with Ned Rorem, S. 78-104).

nach vergangenen Zeiten noch der emotionale Zusammenhang mit der ‚Schreckensherrschaft‘ von Aids im Programmheft der Premiere erwähnt. Auch in der Kritik fand diese Perspektive keine Beachtung, obwohl beide Künstler zu diesem Thema Werke hervorgebracht haben.³²⁵

Obwohl Homosexualität in der Oper nicht gänzlich abwesend war, stellte sie nie eine zentrale Thematik dar. Aufgrund der geringen gesellschaftlichen Akzeptanz wäre dies auch denkbar schwierig gewesen.³²⁶ Erst seit den 1990er Jahren dehnte sich Homosexualität als eine eigenständige Thematik in alle Bereiche aus, die Opernbühne bleibt keine Ausnahme. Als Beispiele sind hier zu nennen: *Harvey Milk* (1995) von Stewart Wallace and Michael Korie, eine Oper über das Leben eines schwulen Aktivisten und Politikers im Jahr 1978; Matthias Pintschers *Thomas Chatterton* (1997), Paula M. Kimpers *Patience and Sarah* (1998) und Estelle Pizers *Perverse* (2002). *Thomas Chatterton* und *Patience and Sarah* waren durchaus Publikumserfolge, nicht nur wegen des Werks selbst und wegen der Inszenierung, sondern auch wegen der dezidierten Unterstützung der Projekte durch Lesben und Schwule.³²⁷ Homosexuelle sind heute keine Randgruppe mehr, genauso wenig wie eine eindeutige Definition der Bezeichnung ‚homosexuell‘ noch möglich ist. Die Oper *Angels in America* von Eötvös bewegt sich auf dieser Linie. Der Erfolg des Werkes basiert allerdings nur zum Teil auf einer Unterstützung durch Homosexuelle, sondern mehr noch auf der Akzeptanz eines gemischten Publikums.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit Aids ist für Aids-Kranke geradezu lebensnotwendig, wie Paul Attinello in seiner Untersuchung von Songs über Aids feststellt: „[...] it seems that sympathy for the person with Aids comes with an articulated separation – fear and distaste aren’t really banished, but only silenced. And, as we all should have learned by now, silence = death.“³²⁸ Mittels der Kraft der Musik wird dieses Schweigen gebrochen und der Tod wird ohne Schonung und Ausgrenzung dargestellt. Die Aussagen Attinellos können auf andere Werke über Aids übertragen werden. Obwohl Eötvös sich bei der Darstellung des Lei-

³²⁵ Vgl. Judith Lorber, *Gender-Paradoxien*, 2. Auflage, 2003, S. 170, Fußnote 14.

³²⁶ Nach Rorem plante der amerikanische Komponist Gian Carlo Menotti um 1946, eine homosexuelle Oper zu schreiben. Letztendlich kam der Plan aufgrund der gesellschaftlichen Umstände nicht zur Ausführung, wobei Menotti das Scheitern persönlich sehr traf. Lawrence Mass, *Homosexuality as Behavior and Identity. Dialogues of the Sexual Revolution*, Vol. II, 1990, S. 91 (Aus dem Kapitel: Homosexuality and Music III. A Conversation with Ned Rorem, S. 78-104). Unter Berücksichtigung der Homosexualität wäre auch eine Oper wie *Pelléas and Mélisande* (1902) neu zu interpretieren, da die Beziehung zwischen Pelléas und Marcéllus als homosexuell betrachtet werden kann. Allerdings sind solche Interpretationen nicht unumstritten. Im Vergleich dazu sind die Beispiele *Lulu* und *The Knot Garden*, die hier zuvor angeführt wurden, repräsentativer. Die Opern, die in und nach den 1990er Jahren entstanden sind und die Homosexualität exemplarisch als ein zentrales Thema behandeln, lassen die Veränderungen in der Gesellschaft deutlich spüren. Die Homosexualität wird als ein eigenständiges Thema behandelt; Akzeptanz und Erfolg der Oper *Angels in America* sind in dieser Hinsicht ebenfalls zeitbedingt.

³²⁷ Philip Brett/Elizabeth Wood, *Lesbian and Gay Music*, *Electronic Musicological Review*, Vol. VII, December 2002 (http://www.rem.ufpr.br/REMV7/Brett_Wood/Brett_and_Wood.html, abgerufen am 15. 5. 2008).

³²⁸ Paul Attinello, *Closeness and Distance. Songs about AIDS*, in: Sheila Whiteley/Jennifer Rycenga (Hrsg.), *Queering the Popular Pitch*, New York: Routledge, 2006, S. 230.

dens zurückhält und sich auf die Halluzination und die fantastischen Elemente dieses Stückes konzentriert, nimmt die künstlerische Auseinandersetzung mit Aids in dieser Oper doch einen wichtigen Platz ein.

Ohne zeitgeschichtliche Vorkenntnisse ist es kaum möglich, die Verbindung zwischen Homosexualität und Aids nachzuvollziehen. Im Hinblick darauf werden im Zusammenhang mit der Homosexualität Aids und Tod zu zentralen Gegenstände für das Theater und die zeitgenössische Oper. Gerade an diesem Punkt erweist sich die besondere Stellung von *Angels in America*, denn hier unterscheidet sich das Stück von vielen anderen künstlerischen Auseinandersetzungen mit Homosexualität: Es ist kein Lehrstück und will keine aktuellen Informationen über Aids vermitteln. Die Darstellung der Individuen und der vorsichtige Umgang mit dem Gedanken einer Gemeinschaft der Homosexuellen sind die Schwerpunkte. In der Fortsetzung dieses Kapitels werden diese Unterschiede noch deutlicher herausgestellt.

3.4 Das Theaterstück *Angels in America* von Tony Kushner

Im Jahr 1987 rief Simon Watney noch dazu auf, „jede Mythologisierung von Aids zu vermeiden“, denn die Beschönigung der Krankheit und der Lebensgeschichte der Kranken könne von den realen Umständen der Betroffenen ablenken.³²⁹ Seine Bedenken sind zur damaligen Zeit zwar verständlich, aber die Mythologisierung von Aids hat ihre Gründe und muss nicht zwangsläufig verhindert werden, was in der Tat auch gar nicht ohne weiteres realisierbar wäre. Schließlich verbleibt der künstlerische Diskurs um Aids nicht lediglich auf einer didaktischen Ebene. Das Zusammenspiel von Beschönigung der Krankheit einerseits und der Lebensgeschichte der Kranken andererseits ist möglicherweise durch den künstlerischen Anspruch bedingt, wobei an dieser Stelle angemerkt werden muss, dass dies kein neues Phänomen ist, da bei anderen Krankheiten, unter anderem der Tuberkulose, ähnliche künstlerische Strategien beobachtet werden können. Bemerkenswert ist jedoch die Entstehung einer „Gegenmythologie“ von und über Aids, die im weiteren Verlauf der Theatergeschichte aufschlussreiche Entwicklungen hervorbrachte. Neun Jahren nach Watneys Appell stellen Linda und Michael Hutcheon fest, dass die Darstellungen von Aids und HIV in Theater und Musik, die von schwulen oder Homosexuellen nahestehenden Künstlern unternommen werden, zur Romantisierung und Sentimentalisierung tendieren. Diese Faszination der Krankheit, die im Bereich der Kunst zum Ausdruck kommt wird, ist kein Einzelfall. Die Besonderheit liegt darin, dass daraus eine

³²⁹ Vgl. Simon Watney, *Policing Desire. Pornography, AIDS and the Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987, S. 131.

Mythologie entstanden ist: die „Gegenmythologie“ des Schwulseins.³³⁰ Sie ist eine wichtige Strategie von Künstlern, die versuchen, dem Schrecken der Krankheit entgegen zu wirken und Ängste zu verarbeiten.

Angels in America von Tony Kushner beinhaltet zwei Teile: *Millennium Approaches* (Teil eins) und *Perestroika* (Teil zwei). Der erste Teil wurde im Mai 1990 von der Center Theatre Group im Mark Taper Forum (Los Angeles) erstmalig aufgeführt, die integrale Uraufführung fand im November 1992 am selben Ort statt. Das Stück ist mit dem Untertitel *A Gay Fantasia on National Themes* versehen³³¹ und kann als Element einer „Gegenmythologie“ des Schwulseins interpretiert werden, wie es auch Linda und Michael Hutcheon in ihrer Abhandlung tun. Der Kern dieses Stücks hat mit dem Faszinationspotential der Krankheit dennoch wenig zu tun, obwohl der Anschluss an die Mythologie gerade durch die Präsenz von Engel und Prophet verdeutlicht wird. Kushner versucht, das diskursive Terrain von Homosexualität und Aids zu erweitern. Die „Gegenmythologie“ des Schwulseins wird in eine andere produktive Richtung geleitet: Als Kushner 1988 mit dem ersten Teil *Millennium Approaches* begann, war es sein Ziel, ein Stück über die Menschen mit Aids jenseits des Modells der *Kameliendame* (also des Schwachen und Bemitleidenswerten) zu schreiben. Mit seinen eigenen Worten: „It was important to me to create a character with Aids who was not passive, who did not die at the end, but whose illness was treated realistically.“³³² Darin unterscheidet sich *Angels in America* von vielen anderen Stücken mit dem Sujet Aids. Das Ende von *Angels in America* nähert sich einem Happy-End für Prior und seine ‚Familie‘, auch wenn diese Krankheit noch unheilbar bleibt. Die Vermeidung einer Sterbeszene soll den Rezipierenden Hoffnung geben: Er könnte sich schnell von dieser Welt verabschieden, oder noch eine Weile weiterkämpfen und leben. Die diesbezügliche Anmerkung von Frantzen trifft den entscheidenden Punkt: „So Prior moves ahead, not in spite of AIDS but rather *because of AIDS*.“³³³

Aids ist sozusagen die Triebkraft dieses Stückes. Kushner beschreibt die Erfahrung der Identitätssuche unter dem Einfluss der Pandemie: Die Krankheit Aids schweißt die Homosexuellen zusammen. Framji Minwalla spricht von dem Schmelztiigel, in dem die Ethnie, die

³³⁰ Vgl. Linda Hutcheon/Michael Hutcheon, *Opera. Desire. Disease. Death*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1996, S. 199f. Linda und Michael Hutcheon sprechen von „Countermythology“, ich gebe diesen Begriff im Deutschen als „Gegenmythologie“ wieder.

³³¹ Die deutsche Übersetzung des Untertitels lautet: „schwule Variationen über gesellschaftliche Themen“. Vgl. Tony Kushner, *Angels in America. Schwule Variationen über gesellschaftliche Themen. Teil Eins*, Die Jahrtausendwende naht, übers. von Frank Heibert, in: *Theater heute*, H. 1, Jg. XXXIII., 1993, S. 37-53. Diese Interpretation schwächt meines Erachtens die Wirkung des Untertitels ab, deshalb wird sie im Text nicht übernommen.

³³² Patrick R. Pacheco, AIDS, Angels, Activism, and Sex in the Nineties, in: Robert Vorlicky (Hrsg.), *Tony Kushner in Conversation*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998, S. 51.

³³³ Allen J. Frantzen, *Before the Closet. Same-Sex Love from Beowulf to Angels in America*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998, S. 288.

Geschlechtsidentität, die Klasse und die Sexualität alle zusammenkommen *müssen*.³³⁴ Trotz sich unterscheidender Ethnien, differierender sozialer Hintergründe und nicht deckungsgleichen politischen Ansichten wird ein Gemeinschaftsgefühl vermittelt. Diese Metapher lässt an die Idee vom ‚American Dream‘ denken, die die Vereinigten Staaten ebenfalls als einen Schmelztiegel vorstellt.³³⁵ Mit dem Untertitel *A Gay Fantasia on National Themes* wird diese Ambition Kushners widergespiegelt, einerseits um etwas ‚Amerikanisches‘ zu präsentieren, andererseits um eine Verknüpfung mit der amerikanischen Literaturgeschichte – etwa mit den Werken von Herman Melville, Eugene O’Neill und Tennessee Williams – zu schaffen.³³⁶ Sein Anliegen besteht scheinbar darin, eine neue und bessere Gesellschaft aus verschiedenen ethnischen, kulturellen und religiösen Gruppen zu befördern und die Akzeptanz der unterschiedlichen sexuellen Identitäten zur Grundlage dafür zu machen.³³⁷ Clum sieht nicht ohne Grund in diesem Stück einen Wendepunkt in der Geschichte des Schwulentheaters, des amerikanischen Theaters und nicht zuletzt der literarischen Kultur der Vereinigten Staaten, da Kushner mit seinem Werk die Beziehung zwischen Schwulenkultur und amerikanischem Theater belebt und die Zentralität des homosexuellen Blicks in der amerikanischen Literatur wiederfindet.³³⁸ Der poetische Stil, die Erlösung von Raum und Zeit und der Diskurs um die Homosexualität im Kontext mit anderen großen Fragen wie dem Rassismus oder der Klassenfrage sind nach Clum die Themen, in der Nachfolge von *Angels in America* von vielen Dramatikern aufgegriffen werden.³³⁹ Von der Stellung, welche *Angels in America* in der Theaterwelt einnehmen soll, hat Kushner eine konkrete Vorstellung. Während er das Stück zwar als in die Schwulenkultur eingebettet betrachtet, möchte er mit ihm doch ebenso das heterosexuelle Publikum ansprechen und sie bewegen: „I feel very proud that *Angels* is identified as a gay play. I want to be thought of as being part of gay culture, and I certainly want people to think me as a gay writer. It does also seem to speak very powerfully to straight people.“³⁴⁰ Die Methode, die er dabei verwendet, regte zu vielen Diskussionen an. Gemäß Ricarda Klüßendorf hält Kushner in *An-*

³³⁴ Framji Minwalla, When Girls Collide: Considering Race in *Angels in America*, in: Deborah R. Geis/Steven F. Kruger (Hrsg.), *Approaching the Millennium. Essays on Angels in America*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997, S. 114.

³³⁵ Als ‚American Dream‘ wird gemeinhin die Vorstellung bezeichnet, dass die Vereinigten Staaten die Freiheit und die Gleichheit der Bürger durch die demokratisch gewählte Regierung garantieren und als ein Schmelztiegel der unterschiedlichsten Gruppen fungieren, hinzu kommt für Immigranten das Versprechen eines neuen Anfangs in diesem Staat. Vgl. Peter Freese, *‚America‘: Dream or Nightmare?*, Essen: Die Blaue Eule, 1994, S. 156f.

³³⁶ Vgl. Susan Jonas, Tony Kushner’s *Angels*, in: Robert Vorlicky (Hrsg.), *Tony Kushner in Conversation*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998, S. 161.

³³⁷ Vgl. Ricarda Klüßendorf, *The Great Work Begins. Tony Kushner’s Theater for Change in America*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007, S. 126.

³³⁸ John M. Clum, *Still Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama*, New York: St. Martin’s Griffin, 2000, S. 257.

³³⁹ Ebd., S. 306.

³⁴⁰ Gerard Raymond, „An Interview with Tony Kushner“, *Theater Week*, December 20, 1993, S. 17. Zit. nach: Fisher, „The Angels of Fructification“: Tennessee Williams, Tony Kushner, and Images of Homosexuality on the American Stage, in: *Mississippi Quarterly*, Vol. XLIX. Nr. I, 1995/95, S. 16.

gels in America die Balance zwischen einem „minoritizing view“ und einem „universalizing view“ der Homosexualität³⁴¹. Der Dramatiker hält

balance both these positions in his attention to the specificities of New York gay culture on the one hand and the elevation of the ‚nominally marginal‘ issues of the gay community to the center of the struggle around the definition and redefinition of American identity on the other hand.³⁴²

Wie Kushner in seinem Werk zeigt, sind diese zwei Blickwinkel kombinierbar. Durch die ironische Darstellung der Heterosexualität wird deren Verletzlichkeit gezeigt. Wie fragil die so genannte amerikanische Mainstream-Kultur ist, wird in *Angels in America* immer wieder vorgeführt. Das Stück ist eine Art Sprachrohr und gleichzeitig eine Kollektivtherapie. Der Autor äußert sich zu seinen Motiven wie folgt: „I wanted to write what I wrote in *Angels* because I felt that it was something that a lot of people were afraid of, and that a lot of people weren't talking about.“³⁴³ Die Bekämpfung der Homophobie in der Gesellschaft ist nicht sein Hauptanliegen. Durch den Erfolg von *Angels in America* erreicht der Diskurs um die Homosexualität ein Mainstream-Publikum, wobei der Standpunkt dieses Stücks in politischer, moralischer und sexueller Hinsicht mit dem Glauben der amerikanischen Gesellschaft unvereinbar scheinen mag.³⁴⁴ Markus Wechsler behauptet, dass die eigentliche Aussage des Stückes gar nicht die Homosexualität betreffe.³⁴⁵ Es wird in dieser Arbeit jedoch eine andere Position bezogen: Gerade weil in dem Stück keine die Homosexualität betreffenden Aufklärungsversuche unternommen werden und andere ‚linke‘ Themen, wie das Problem der multikulturellen Gesellschaft, der Moral, der Spiritualität und der Religion hervorgehoben werden, bleibt die Homosexualität der zentrale Angelpunkt. Kushner bereicherte *Angels in America* mit anderen Themen, womit das Werk im Gegensatz zu vielen anderen Theaterstücken, die sich im Rahmen einer ‚Kunst der Opfer‘ bewegen, steht. Die Schwulen sind in diesem Stück so differenziert dargestellt, dass ein pauschales Kollektiv „Schwul“ niemals zustande kommen kann. Das Schwulsein ist hier lediglich eine Facette der Identität einer Person. Die Menschen unterscheiden sich voneinander unter anderem auch durch die Hautfarbe, die Religion, die politi-

³⁴¹ Diese zwei Begriffe stammen aus dem Buch von Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1990, S. 1. „Minoritizing view“ meint die Ansicht der Schwulengemeinschaft, während „Universalizing view“ die allgemeine gesellschaftliche Meinung, den so genannten ‚Mainstream‘, bezeichnet. Allerdings befinden sich diese beiden Ansichten in einer relativierten Beziehung und sind nicht als Gegenpole aufzufassen.

³⁴² Ricarda Klüßendorf, *The Great Work Begins. Tony Kushner's Theater for Change in America*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007, S. 257.

³⁴³ Michael Cummingham, Thinking about Fabulousness, in: Robert Vorlicky (Hrsg.), *Tony Kushner in Conversation*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998, S. 72.

³⁴⁴ Vgl. James Fisher, *The Theater of Tony Kushner. Living Past Hope*, New York: Routledge, 2001, S. 9.

³⁴⁵ Markus Wechsler, *Die gesellschaftskritischen Themen und Interpretationen des Autors in Tony Kushners Angels in America*, München: Grin, 2004, S. 34.

schen Anschauungen und die eigene Interpretation der Sexualität. Auf dieser Grundlage führt Eötvös seine Oper *Angels in America* auf einen Weg, der ebenfalls erfolgversprechend, jedoch nicht identisch mit dem von Kushner ist. Eötvös nimmt größere Rücksicht auf einen gesellschaftlichen ‚Mainstream‘, was zu einer anders gelagerten Rezeption der Oper führt. Während das Leiden an Aids und die Identitätssuche der Figuren weiterhin thematisiert werden, werden die spezifisch amerikanischen Diskurse in ihrer Ausdehnung reduziert. Hinweise auf die Politik der Linken werden gestrichen. Das Problem der multikulturellen Gesellschaft, der Moral, der Spiritualität und Religion wird vor allem durch die Musik angedeutet. Allerdings folgt Eötvös bei der Darstellung der homosexuellen Figuren durchaus der Absicht Kushners: Sie so individuell zu gestalten, dass eine pauschale Kollektivbildung unmöglich ist. Dieser Kernintention ist sowohl im Drama als auch in der Oper erkennbar.

Neue Kenntnisse über Homosexualität und Aids werden in diesem Theaterstück nicht mitgeteilt. Allerdings schadet diese Tatsache der Anziehungskraft von *Angels in America* nicht im Geringsten, sondern beweist die Notwendigkeit, andere Themen mit in den Diskurs um Homosexualität und Aids einzubeziehen. Des Weiteren wird das Leiden an der Krankheit thematisiert und auf der Bühne gezeigt, was diskret und nur relativ selten geschieht. Es wird jedoch nicht nur der Tod vorgeführt, sondern auch das Leben. Während der konservative Staranwalt Roy Cohn (eine historische Figur, er war als Rechtsabteilungsleiter unter dem Senator Joseph McCarthy in der Nachkriegszeit aktiv an der ‚Hexenjagd‘ nach angeblichen Kommunisten beteiligt) sich aufgrund seiner Aids-Erkrankung intensiv mit seiner verleugneten Homosexualität auseinandersetzt, seinen ‚Sünden‘ direkt in die Augen sieht und sich Schritt für Schritt dem Tod nähert, kann Prior nach der Auseinandersetzung mit der von einem Engel gegebenen Fähigkeit als Prophet den Verzicht auf diesen Status aussprechen und seinen Lebenswillen wiedergewinnen. Die Identität suchenden Charaktere befinden sich in einer tragischen Situation, die wiederum mit dem sozialen Wandel zusammenhängt. Diese Suche wird durch die Auseinandersetzung mit der Klasse, der Ethnie, dem kulturellen Hintergrund und den ideologischen Prinzipien im Stück repräsentiert.³⁴⁶

Obwohl Aids das zentrale Thema ist, spielt die Auseinandersetzung mit dem Judentum und dem Mormonentum eine wichtige Rolle. An dieser Stelle wird die Auslegung des Bisexuellen durch einen verheirateten Mormonen hervorgehoben. Marjorie Garber stellte die Frage, weshalb die Figur des bisexuellen Mormonen so häufig in der amerikanischen Literatur auftritt:

Bei all der Aufregung über Bisexuelle, ihren nichtmonogamen Lebensstil und die Gefahren, die der Institution der Ehe daraus erwachsen, ist es erstaunlich, mit

³⁴⁶ Vgl. James Fisher, *The Theater of Tony Kushner. Living Past Hope*, New York: Routledge, 2001, S. 3.

welcher Beständigkeit sich der „bissexuelle Mormone“ als Charakter in den Romanen und Theaterstücken über das öffentliche und private Leben in Amerika hält. Liegt es am polygamen Hintergrund und den damit verbundenen Vorurteilen, dass die Figur des bissexuellen Mormonen mit überraschender Häufigkeit in den zeitgenössischen Erkundungen über Bisexualität und Ehe auftaucht? Ich denke beispielsweise an John Pitt in Tony Kushners *Angels in America*, den verheirateten Mormonenpolitiker, der seine Frau verlässt und sich einen Liebhaber nimmt [...] ³⁴⁷

Kushner [...] [wählt] die Figur eines bissexuellen Mormonen, um die offensichtliche Unmöglichkeit eines Zwischenbereiches zwischen Ehe und gleichgeschlechtlicher Erotik hervorzuheben. In den weitaus banaleren Gefilden des ‚realen Lebens‘ ist es gerade jene theoretisch unmögliche Zwischenwelt, in der zu leben sich mancher Mormone und viele andere Menschen entschieden haben. ³⁴⁸

Garbers Erklärungsversuch verstärkt den Eindruck, dass durch den Komplex ‚Ehe-Mormonen-Politik‘ das Stück auf eine spezifische amerikanische Thematik eingeht, denn das Mormonentum hat einen amerikanischen Ursprung. Wegen seiner abweichenden Interpretation der Bibel wird es von Katholiken und Evangelischen zum Teil als Sekte wahrgenommen. Gerade anhand der Darlegung dieses Komplexes betont Kushner noch einmal, dass ein einheitliches Bewusstsein der Schwulen eine Illusion ist.

Der Autor geht auf diese Thematik, die in der amerikanischen Gesellschaft eine empfindliche Reaktion hervorruft, vorsichtig aber zielgerichtet ein. Der Engel ist in diesem Drama nicht nur der Bote Gottes, sondern auch ein erotisches Symbol. Der Orgasmus, den Prior bei dem Engel erlebt, wird taktvoll präsentiert (Teil I, III. Akt, Szene 7). Der Diskurs um Homosexualität und jener um Ethnie werden bis heute noch zu oft als unvereinbar betrachtet. Kushner gelingt es jedoch, diese zwei Gegensätze in *Angels in America* zu kombinieren. Diese Thematik wird schon durch die Existenz und ebenso durch die Stellungnahmen der Figur Belize hervorgehoben. Die lange Diskussion, die dieser Afroamerikaner mit Louis (Teil I, III. Akt, Szene 2; Teil II, IV. Akt, Szene 3) führt, und sein Streit mit Cohn (Teil II, I. Akt, Szene 5; III. Akt, Szene 2) verweisen auf Kushners eigene politische Anschauung. Die Kombination von ethnischen Unterschieden, verschiedenen Glaubensrichtungen und unterschiedlicher sexueller Orientierung stellt lediglich einen Teil dessen dar, worauf reale Lebenserfahrungen basieren. Eötvös entwickelt diese Idee musikalisch weiter, indem er die Rolle des Belize mit einem Countertenor besetzt und darauf aufbauend einen homogenen und wiedererkennbaren musikalischen Stil für diese Rolle entwickelt.

Auf die Analogie, die zwischen der Pandemie Aids und dem Holocaust etablierbar ist, wird von verschiedenen Autoren immer wieder hingewiesen, so zum Beispiel in der Essay-

³⁴⁷ Marjorie Garber, *Die Vielfalt des Begehrens. Bisexualität von der Antike bis Heute*, übers. von Christiana Goldmann und Christa Erbacher-von Grumbkow, Frankfurt a. M.: Fischer, 2000, S. 477 (Eng. Original 1995).

³⁴⁸ Ebd., S. 485.

sammlung *Reports from the holocaust* von Larry Kramer.³⁴⁹ Auf dieser Basis wird der „Schwulen-Genozid“ als Bezeichnung für die katastrophale Auswirkung dieser Pandemie eingeführt. Diese Analogie ist in der Schwulenszene bekannt.³⁵⁰ Obwohl sich Kushner in *Angels in America* nicht direkt darauf bezieht, deutet seine Herangehensweise ebenfalls in diese Richtung. Diese Interpretation kommt nicht überraschend, denn einerseits machte Kushner als Homosexueller (und zugleich als Jude) bereits selbst auf diese Analogie aufmerksam³⁵¹, andererseits wird der Holocaust in der amerikanischen Kultur als ein Symbol des Leidens rezipiert, woraus die Begriffe wie ‚Schwulen-Holocaust‘ oder ‚Schwarzen-Holocaust‘, die im dem deutschsprachigen Diskurs eher auf Unverständnis stoßen, abgeleitet werden. Im Fall der Homosexuellen wird diese Verbindung noch durch ihre gleichermaßen erlittene Unterdrückung unter dem nationalsozialistischen Regime verstärkt, auch die Leidensgeschichte unter dem rosafarbenen Stern gerät nicht in Vergessenheit. Allerdings ist dieser Diskurs zeitbedingt. In den ersten Jahren der Geschichte von Aids – hiermit sind die 1980er Jahre gemeint – wirkte diese Analogie besonders schlagend. Der amerikanische Dramatiker Craig Lucas erfasst die Situation der Schwulen in den 1990er Jahren wie folgt:

We're not so very different from European Jewry in the '30s. We're accepted in certain sophisticated urban quarters, in our ghettos, and nice people don't openly say mean things about us, but lots of people would like to see us dead.³⁵²

Dieser Hintergrund ist mit höchster Wahrscheinlichkeit ein spezifisches amerikanisches Phänomen. Bei der Rezeption in Westeuropa spielt dieser Diskurs daher möglicherweise eine geringere Rolle. Trotzdem wäre zu überlegen, inwieweit dessen Einfluss in künstlerischen Produktionen, zum Beispiel in der Oper von Eötvös, ablesbar ist. In *Angels in America* spielt dieser Diskurs zwar vordergründig kaum eine Rolle, denkbar wäre gleichwohl, dass eine Inszenierung hier leicht einen diskursiven Anschluss herstellen könnte.

Durch die Darstellung einer besonderen Art von Humor kommt ein wichtiger Bestandteil der Lebenserfahrung Homosexueller zum Vorschein. Kushner spricht selbst davon, dass *Pe-*

³⁴⁹ Larry Kramer, *Reports from the Holocaust: the making of an AIDS activist*, New York: St. Martin's Press, 1989. – Kramer geht auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Juden und Homosexuellen ein und versucht in Anlehnung an eine Erklärung des Antisemitismus die Lage der Homosexuellen zu verdeutlichen. Nach seiner Meinung befinden sich die Homosexuellen in einer noch schwierigeren Lage als die Juden, wobei er aus eigener Erfahrung spricht: er ist sowohl Jude als auch schwul. Siehe besonders Teil II dieses Buches.

³⁵⁰ Der Standpunkt der Lesbenszene zu dieser Analogie muss hier leider ausgeklammert werden, da der Schwerpunkt dieses Kapitels auf der männlichen Homosexualität liegt. Die Diskussion der Homosexualität, wie sie in dieser Arbeit durchgeführt wird, bezieht sich zwar nicht lediglich auf die Schwulen, aber aufgrund der Schwerpunktsetzung kommen andere Gruppen, wie zum Beispiel Lesben, deutlich weniger zu Wort.

³⁵¹ Ludger Brinker, Jewish-American Literatur, in: Claude J. Summers (Hrsg.), *The Gay and Lesbian Literary Heritage*, New York: Henry Holt and Company, S. 411.

³⁵² Craig Lucas, *The Eye of the Storm*, in: Robert Vorlicky (Hrsg.), *Tony Kushner in Conversation*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998, S. 30-43.

restroika, der zweite Teil von *Angels in America*, dem Wesen nach eine Komödie sei, in der die meisten Probleme friedlich gelöst würden.³⁵³ Trotz Pandemie und Tod wird die Hoffnung nicht aufgegeben; der Humor verliert niemals seine Kraft. Die nachfolgend zitierte Aussage des Regisseurs und Schwulenaktivisten Rosa von Praunheim lässt eine ähnliche Auffassung erkennen:

I think humour, especially black humour in a time of crisis, is vital to survival [...] In medicine, I think, having a sense of humour often helps you develop the coolness, the distance you need to approach things logically and realistically [...] Humour is often a means of survival for minorities in times of crisis.³⁵⁴

Bei allen Charakteren in *Angels in America* ist auf je unterschiedliche Art und Weise ein humorvoller Umgang mit den Realitäten zu beobachten. Besonders Priors Humor kommt deutlich und oft zum Vorschein, und das obwohl er einen der beiden Aids-Kranken repräsentiert, die in *Angels in America* gezeigt werden. Ein Beispiel ist in Szene 5 aus dem zweiten Akt von *Millennium Approaches*³⁵⁵ zu finden: Der Dialog zwischen Prior und Belize ist eine Art eigenwillige Hommage an *A Streetcar Named Desire* (1947) von Tennessee Williams. Jenseits der aussichtslosen Tragödie von Blanche und Stella ist an dieser Stelle ein positiver Lebenswille zu spüren. Sie scherzen und verhalten sich exzentrisch; selbst als Belize Prior lediglich eine Voodoo-Creme anbieten kann, verlieren sie in dieser schwierigen Lage nicht völlig ihre Gelassenheit. Obwohl diese Szene in der Vertonung gestrichen wurde, wird jene Art des Humors doch in die Darstellungsweise der Figuren übernommen. James Fischer beschreibt die schwierige Situation, die die männlichen Hauptcharaktere in diesem Stück vor Augen haben:

[...] all of the major male characters in *Angels* are gay-some are “out” and others are “closeted” – but all must deal with their sexuality centrally in the action Kushner provides [...] Kushner’s characters have broken through to the center – but not without great cost.³⁵⁶

Die Auseinandersetzung mit sich selbst ist nie leicht und findet nicht selten unter Schmerzen und Verlusten statt. Schwule pendeln in der Gesellschaft scheinbar zwischen zwei Polen: dem

³⁵³ Tony Kushner, *Angels in America, A Gay Fantasia on National Themes*, New York: Theatre Communications Group, 1995, S. 142.

³⁵⁴ Lawrence Mass, Ein Mann wie Rosa (A Man like Rosa). A Conversation with Rosa von Praunheim, in: Lawrence Mass, *Homosexuality as Behavior and Identity. Dialogues of the Sexual Revolution*. Vol. II, New York: Haworth, 1990, S. 25. Darüber hinaus tritt hier die Verbindung zwischen Holocaust und Aids wieder in Erscheinung: Die Erinnerungen der Gefangenen und Zwangsarbeiter zeigen, dass der Humor, insbesondere der ‚schwarze‘ Humor, einen wichtigen Platz in ihrem damaligen Leben einnahm.

³⁵⁵ Tony Kushner, *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes*, New York: Theatre Communications Group, 1995, S. 65f.

³⁵⁶ James Fisher, „The Angels of Fructification“: Tennessee Williams, Tony Kushner, and Images of Homosexuality on the American Stage, in: *Mississippi Quarterly*, Vol. XLIX. Nr. I, 1995/96, S. 27.

Anderssein einerseits und der Assimilation andererseits. Die Opposition gegenüber Homosexuellen bleibt nach wie vor ein ungelöstes Problem. Jeder Schwule hat jedoch seine eigene Vorgehensweise in dieser Situation. Prior, Louis, Joe, Roy und Belize, diese fünf verschiedenen Persönlichkeiten, werden in *Angels in America* als Charaktere je unterschiedlich konstruiert und wirken dadurch nicht stereotypisch. Jeder hat seine eigenen Probleme zu bewältigen, auch wenn die Sexualität das Zentrum ihrer aller Probleme ist. Eine Definition einer schwulen Identität gibt es nicht. Diese „gequeerten“ Identitäten können begrifflich nicht exakt gefasst und voneinander abgegrenzt werden. Eine solche Darstellung der Individuen strebt Eötvös in seiner Vertonung an. Aus diesem Grund ist ein Überblick über die sieben zentralen Figuren des Dramas *Angels in America* unverzichtbar.

Prior ist die zentrale Figur, ein Dreißigjähriger, der gelegentlich arbeitet und ansonsten von einem kleinen Treuefond lebt. Gleich zu Anfang wird enthüllt, dass er an Aids erkrankt ist. Während des Stückes schreitet seine Erkrankung voran, parallel dazu durchläuft die Figur einen Prozess der Identitätsfindung. Wie Prior sich mit HIV infiziert hat, wird nicht erklärt; schließlich spielt dies für sein Leiden keine Rolle. Er lässt sich nicht mittels des „Kamille-Syndroms“ beschreiben, auf das in den 1980er Jahren auf der amerikanischen Theaterbühne oft zurückgegriffen worden ist. Damals wurden die infizierten Schwulen in verschiedenen Stücken ähnlich präsentiert: als missverstandene Außenseiter. Die Protagonisten sterben möglicherweise, aber ihr Tod ist bewegend und wird zu einer ‚großen Szene‘ mit viel Pathos und Sentimentalität.³⁵⁷ Die Betroffenen werden im Theater (wie in *Angels in America*) sowohl als „gefährliche Virusträger“ als auch als „Opfer des Zorns Gottes“ wahrgenommen.³⁵⁸ Die Thematisierung dieser Wahrnehmung beinhaltet allerdings eine Stellungnahme gegen solche Vorurteile. Der Wissensstand über die Pandemie Aids in diesem Stück ist mit Sicherheit nicht der aktuellste, der Aspekt der Aufklärung tritt von daher in den Hintergrund. In den Fokus rückt stattdessen die Auseinandersetzung mit der tödlichen Krankheit als solcher. Das Stück ist insofern nicht veraltet, sondern beschreibt eine frühere Phase der Pandemie. Mit der Zeit gewinnt ein Stoff wie der von *Angels in America* offensichtlich eine historische Bedeutung. Denn gerade durch den zeitlichen Abstand zwischen dem Drama und der Oper entsteht durch die veränderte Perspektive des späteren Werkes eine zusätzliche Sinnebene der Vertonung.

Die Figur des Prior ist ein Repräsentant vieler Schwuler, aber ebenso ein Individuum. Die Darstellung seiner Persönlichkeit erreicht keine plastische Qualität. Lasse Kekki demonstriert anhand dieses fiktiven Charakters die Darstellung queerer Identitäten:

³⁵⁷ Michael Bronski, *Culture Clash. The Making of Gay Sensibility*, Boston: South End Press, 1984, S. 133ff.

³⁵⁸ Vgl. Linda Hutcheon/Michael Hutcheon, *Opera. Desire. Disease. Death*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1996, S. 26.

Prior's gay male identity is quite revealing. Initially, he represents an identity positioned within gay male culture, but he tries to create a controversial discourse which while admitting gayness also challenges it. Prior's identity is in a continuous process of change [...] Prior's identity is constituted by a controversial indeterminacy of homosexuality. In other words, Prior becomes a representative of queer identity.³⁵⁹

Dementsprechend wird er im Stück durch den Engel als Prophet auserwählt. Nur durch seine Krankheit und seine sich in kontinuierlicher Verschiebung befindliche Identität ist er dieser Aufgabe gewachsen. Die Erkrankung an Aids öffnet ihm sozusagen eine neue Tür, obwohl sie andererseits sein bisheriges Leben zerstört hat. Als ein gequeerer Prophet ist Prior auf keinen Fall eine tragische Figur, sondern ein Mensch, der mittels Selbstironie und Gelassenheit weiterleben möchte.³⁶⁰ Sein Verzicht auf die Aufgabe des Propheten ist ein Kraftakt und zeitigt keinerlei negative Auswirkungen.

Die zwei weiblichen Hauptfiguren, Harper und Hannah, haben mit Prior einige Gemeinsamkeiten. Prior und Harper, die Ehefrau von Joe, sind sich besonders ähnlich. Während Prior aufgrund seiner Krankheit von Louis verlassen wird, zerbricht die Ehe zwischen Harper und Joe endgültig an der Liebe von Joe zu Louis. Beide haben sie Visionen: Durch die Einnahme von Valium befindet sich Harper oft in einem Zustand der Halluzination. Prior wird diese Gabe zusammen mit seinem Status als Prophet verliehen. Die Szenen, in der Prior und Harper gemeinsam auftreten und einen Dialog entwickeln, sind entweder eine Halluzination, ein Traum (Teil I, I. Akt, Szene 7; Teil II, V. Akt, Szene 2) oder finden in einer von der Außenwelt abgegrenzten Räumlichkeit statt, wie in der dritten Szene im Diorama-Zimmer des Mormoneninformationszentrums (Teil II, III. Akt, Szene 3). Kekki vertritt die Ansicht, dass Prior ein Queer-Prophet in seiner Gemeinschaft ist, Harper hingegen sei eine Queer-Visionärin bezüglich ökologischer und globaler Fragen.³⁶¹ Diese Interpretation betont zweifelsohne ihre Gemeinsamkeit, wobei ich Zweifel habe, inwieweit diese Beschreibung auf Harper zutrifft. Meiner Ansicht nach beschäftigt sie sich vor allem mit ihren eigenen Problemen. Die Zeichnung dieser Figur in der Oper kommt der Interpretation Kekkis schon näher: Durch die Betonung der Halluzination und der irrealen Szenen wird sie in eine ähnliche Lage wie Prior versetzt. Die Konzentration auf ihre jeweiligen persönlichen Probleme lässt die beiden Figuren noch ähnlicher wirken als im Theaterstück. Als eine gläubige Mormonin hat Hannah, die Mutter von Joe und die Schwiegermutter von Harper, scheinbar wenig mit Prior gemeinsam. Als er jedoch von seinen Visionen erzählt, unterstützt sie ihn mit ihrem Wissen (Teil II, IV. Akt, Sze-

³⁵⁹ Lasse Kekki, *From Gay to Queer. Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner's Play Angels in America I-II*, Bern: Peter Lang, 2003, S. 296.

³⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 325f.

³⁶¹ Lasse Kekki, *From Gay to Queer. Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner's Play Angels in America I-II*, Bern: Peter Lang, 2003, S. 355.

ne 6). Obwohl es keine direkte Darstellung der Lesben gibt, weist die Orgasmusszene von Hannah und dem Engel darauf hin, dass Hannah möglicherweise ein lesbisches Begehren hegt (Teil II, V. Akt, Szene 1)³⁶²; schließlich sind Prior und Hannah die beiden einzigen unter den Figuren, die solche Kontakte mit dem Engel haben. Am Ende gehört Hannah ebenfalls zu der ‚Patchwork-Familie‘. Obwohl der Schwerpunkt in *Angels in America* auf den männlichen Charakteren liegt, werden Harper und Hannah nicht an den Rand der Handlung gedrängt. Leider muss eine nähere Untersuchung in diese Richtung an dieser Stelle ausgeklammert werden.

Louis ist ein homosexueller, politisch links orientierter Jude. Er verlässt Prior weniger wegen seiner Beziehung zu Joe, sondern mehr wegen seiner Angst vor Aids. Anstatt sich mit seiner Furcht direkt auseinander zu setzen und dagegen anzukämpfen, versucht er sich von ihr abzulenken. Das Auftauchen von Joe bietet ihm die Gelegenheit, vor der schwierigen Lage zu flüchten. Er und Joe sind sich nicht unähnlich: beide möchten sie sich von ihrer jetzigen Beziehung befreien, ohne ihre Partner dabei zu verletzen, wobei dieses Ziel offensichtlich nicht realistisch ist. Sie schwanken zwischen Vernunft und Emotion. Obwohl ihre Beziehung scheinbar mit dem in ein politisches Gespräch verkleideten Flirt (Teil I, I. Akt, Szene 6) initiiert wird und an einen Streit, dessen Auslöser ebenfalls politisch ist, endgültig zerbricht, ist ihre Trennung von Anfang an vorherbestimmt. Beide suchen Zuflucht, die sexuelle Anziehungskraft des Anderen erweist sich für beide als stark. Aber die Liebe kann langfristig auf diese Art und Weise nicht fortbestehen. Am Ende kann Louis zwar nicht als Lebensgefährte zu Prior zurückkehren, jedoch wird er in die ‚Familie‘ integriert und führt die politischen Diskussion mit Belize weiter. Er hat, so zeigt es *Angels in America*, nun seinen Platz gefunden.

Hingegen hat Joe, der Mormone, der am Bundesberufungsgericht arbeitet und von Roy geschätzt wird, nicht genug Mut, die Auseinandersetzung mit sich selbst zu Ende zu bringen. Er sehnt sich nach Liebe, aber in letzter Konsequenz liebt er lediglich sich selbst. Er ist nicht in der Lage, Roy zu verlassen, obwohl er sich von dessen Korruption und seinen Machtspielen abgestoßen fühlt. Mit Harper führt er eine unglückliche Ehe, allerdings ist er nicht dazu bereit, sie zu beenden. Seine Beziehung zu Louis, die er für sich als Liebe interpretiert, scheitert. Die Gründe liegen nicht nur am Pflichtbewusstsein von Louis und ihren unterschiedlichen politischen Ansichten, sondern auch an der Unentschlossenheit von Joe. Allerdings ist diese Beziehung der Auslöser dafür, dass Joe endlich sein wahres Ich zur Kenntnis nimmt und sich bezüglich seiner Homosexualität seiner Mutter anvertrauen kann. Die Überwindung seiner bisherigen Identität kann für die Dauer des Stückes nicht vollkommen gelingen. Er sieht sich noch immer mit verschiedenen Entscheidungsmöglichkeiten konfrontiert und ist verwirrt.

³⁶² Beim ersten Entwurf bekennt Hannah am Ende ihr lesbisches Begehren. Vgl. Ricarda Klüßendorf, *The Great Work Begins. Tony Kushner's Theater for Change in America*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007, S. 259.

Sein letzter Satz in *Angels in America* ist: „Call or ... Call. You have to“. Er verlangt noch von Harper, dass sie sich bei ihm melden sollte. Harpers Empfehlung für ihn ist: „Get lost. Joe. Go exploring“ (Teil II, V. Akt, Szene 8). Kushner äußerte in einem Interview, dass das Leben von der Erfahrung des Verlustes durchzogen sei.³⁶³ Zu dieser Einsicht ist es für Joe ein weiter Weg. Ob er jemals den Mut haben wird, aus sich herauszugehen, bleibt im Stück eine ungelöste Frage.

Der zweite Aids-Kranke, Roy Cohn, befindet sich in einer paradoxen Situation: Zwar bezieht er in der Öffentlichkeit gegen Homosexuelle Stellung, doch hat er selbst sexuelle Kontakte mit Männern und bekennt sich nicht dazu, schwul zu sein. Ohne Aids wäre Roy aufgrund seiner feindseligen Stellungnahmen niemals von anderen Schwulen und anderen Queer-Gemeinden akzeptiert worden. Die Auseinandersetzungen zwischen ihm und Belize verdeutlichen diese Situation. Er diskriminiert Belize wegen seiner Hautfarbe und seiner Queer-Identität. Gerade wegen seiner Krankheit kann er sich jedoch auf die Solidarität und die Hilfe von Belize verlassen. Ohne Aids hätte Roy sich nicht nochmals mit seiner Vergangenheit auseinandergesetzt. Der Kampf mit dem Geist von Ethel Rosenberg begleitet ihn bis zu seiner letzten Minute. Seine grausame Beseitigung politischer Feinde wird zuletzt auf ‚ironische‘ Weise bestraft: Ethel veranlasst Louis am Sterbebett Roys statt eines Todesgebets Schimpfwörter auszustoßen. Allerdings hinterlässt Roy – auch wenn er von Belize bestohlen wird – das wertvolle Medikament AZT, wofür Belize und Louis ihm dankbar sind.

Belizes folgendes Wort trifft den Kern von *Angels in America*: „I’ve thought about it for a very long time, and I still don’t understand what love is. Justice is simple. Democracy is simple. Those things are unambivalent. But love is very hard.“ (Teil I., III. Akt, Szene 2). Trotz seiner politischen Auseinandersetzung mit Louis zeigt er dadurch an, dass die Liebe das zentrale Thema im Stück bleibt. Als eine ehemalige Drag-Queen behält Belize seinen Namen aus dieser Zeit. Dies bezeichnet seine performative Identität und seinen exotischen Status. Er ist zugleich Schwarzer, Afroamerikaner und Schwuler. Seine Existenz in *Angels in America* beinhaltet Diskurse um die Minderheit im ethnischen Sinne, im Sinne des Lebensstils und der Identität. Gerade aufgrund seiner marginalen Existenz in der amerikanischen Gesellschaft wirkt er hier besonders stark.³⁶⁴ Außerdem ist er ein anschauliches Beispiel dafür, wie fragil die Idee einer Schwulengemeinschaft sein kann.³⁶⁵ Als Katalysator spielt er eine wichtige Rolle, obwohl seine persönliche Geschichte nur wenig thematisiert wird. Im Stück hat er eine Sonderstellung inne und verbindet Menschen miteinander; obwohl er aufgrund der Unüberwindbarkeit von Aids wütend ist, weigert er sich untätig zu bleiben und ist bereit, durch eige-

³⁶³ Zit. nach: Patrick R. Pacheo, AIDS, Angels, Activism, and Sex in the Nineties, in: Robert Vorlicky (Hrsg.), *Tony Kushner in Conversation*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998, S. 61.

³⁶⁴ Vgl. Lasse Kekki, *From Gay to Queer: Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner’s Play Angels in America I-II*, Bern: Peter Lang, 2003, S. 291.

³⁶⁵ Vgl. Ebd., S. 292.

nen Einsatz auf die Situation seiner Mitmenschen Einfluss zu nehmen. Der Krankenpfleger Belize ist eine der stärksten Persönlichkeiten im diesem Stück. Er verhandelt zunächst mit Roy um das Medikament AZT, dann, nachdem Roy gestorben ist, entwendet er es, um Prior helfen zu können: „A queen can forgive her vanquished foe.“³⁶⁶ Nach dem Tod von Cohn spricht Belize auf seine Weise über Vergebung. Er wird hier gezeigt als ein Engel auf Erden.

Alle Paare – Prior und Louis, Joe und Harper sowie Louis und Joe – scheitern an ihrer Beziehung und alle bleiben am Ende allein. Die Uhr kann nicht zurück gedreht werden, die Ereignisse sind nicht ungeschehen zu machen. Alle haben sich verändert und diese Veränderungen werden ihrem Leben für immer eingeschrieben sein. Ihre Zukunft ist dennoch nicht trist. Harper fliegt nach San Francisco und blickt trotz ihrer Schmerzen weiter nach vorn. Durchaus zu Recht schreibt Kekki, dass Prior, Louis, Belize und Hannah am Ende des Stücks eine Queer-Familie im Sinne der Queer Theorie bilden.³⁶⁷ Die Konstruktion der Familie muss sich nicht aus der Heterosexualität ergeben, die Paare sind zwar an ihrer Beziehung gescheitert, sind jedoch nicht allein auf sich gestellt.³⁶⁸ Diese Hoffnung unterstützt sie bei der Überwindung der Angst vor der Pandemie und vor dem Tod.

In *Angels in America* spielen acht Schauspieler 34 Rollen. Bei der Untersuchung fällt auf, dass die Schauspielerin, die Hannah spielt, drei weitere männlichen Rollen verkörpert: 1. Rabbi Isidor Chemelwitz; 2. Henry, Roys Arzt; 3. Aleksii Antedilluvianovich Prelapsarianov, den „ältesten Bolschewiken der Welt“³⁶⁹. Kushner erklärt die Gründe wie folgt:

The woman that I wrote the part for is very good at playing men – but we felt it would be very interesting to try it this way, so that’s how we did it. But the doubling for me is very important. I think it makes it into a community.³⁷⁰

Außer dem praktischen Grund, dass jene Schauspielerin sehr gut Männer habe verkörpern können, ist der Reiz der Idee einer Gemeinschaft anzuführen. Diese Gemeinschaft ist nicht ein Schwulen-Kollektiv, sondern ein Zusammenhalt von sich, trotz ihrer Unterschiede, gegenseitig helfenden und nebeneinander lebenden Menschen. Durch die weibliche Besetzung der männlichen Rollen und umgekehrt bringt er die alte Tradition der Travestie im Theater ins

³⁶⁶ Tony Kushner, *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes*, New York: Theatre Communications Group, 1995, S. 256.

³⁶⁷ Lasse Kekki, *From Gay to Queer. Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner’s Play Angels in America I-II*, Bern: Peter Lang, 2003, S. 375.

³⁶⁸ Allerdings bleibt Joe eine Ausnahme, er befindet sich gleichsam noch in seinem eigenen Labyrinth. Seine Identität zu finden und seine Position zu bestimmen sind weiterhin seine vordringlichen Aufgaben. Seine Ausgeschlossenheit und Abwesenheit am Ende entsprechen dieser Situation. In der Vertonung wird sein Ausnahmestatus ebenfalls veranschaulicht. Im Abschnitt 3.5 werde ich näher darauf eingehen.

³⁶⁹ Tony Kushner, *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes*, New York: Theatre Communications Group, 1995, S. 138.

³⁷⁰ Adam Mars Jones, Tony Kushner at the Royal National Theatre of Great Britain, in: Robert Vorlicky (Hrsg.), *Tony Kushner in Conversation*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998, S. 26.

Spiel. Der Schauspieler, der Louis spielt, soll ebenfalls Sarah Ironson darstellen. Diese Anknüpfung an solche Traditionen ist insofern nicht zu übersehen. Die Anwendung der Travestie wurde bei der Vertonung durch Eötvös berücksichtigt und entsprechend akzentuiert. Außerdem schaffen die mehrfach eingesetzten Schauspieler auf der Bühne jene sich überschneidenden Konstellationen, die der komplizierten Situation in diesem Stück angemessen sind.

Bei der Darstellung von Krankheit schließt das Stück an die Tradition der Opern des 19. Jahrhunderts – wie *La Traviata* und *La Bohème* – an. Nicht nur die Ähnlichkeit zwischen den Figuren Violetta, Mimi und Prior ist Hinweis darauf, ferner ist auch die Rolle des Louis den Figuren Alfredo und Rodolfo nicht unähnlich.³⁷¹ Die Klischees und der Kitsch, die damit verbunden sind, werden in *Angels in America* bewusst in Szene gesetzt. Den Zusammenhang zwischen diesem Theaterstück und den Opern des 19. Jahrhunderts erklären Linda und Michael Hutcheon wie folgt:

Like nineteenth-century European opera, these two plays are about the nation as much as the individuals whose story they tell. But instead of the more usual practice of promoting national(-ist) values, these works criticize them, through one of the most daring examples of gay countermythology on the stage today: by giving new and utterly different meaning to the idea of AIDS as the plague sent by God as punishment upon the sexually sinful. Avoiding sentimentality, *Angels in America* mixes comedy with tragedy, historical with fictional characters, realism with fantasy, scenes in hospitals with scenes in heaven. Eight actors play some thirty roles, creating interrelations among characters that are often pointedly ironic, often unexpectedly appropriate.³⁷²

Darüber hinaus bietet das Stück für die spätere Bearbeitung von Eötvös eine gute Grundlage. Die „operhaften“ Elemente, wie sie von Linda und Michael Hutcheon angeführt werden, existieren bereits in diesem Theaterstück. Der wesentliche Unterschied liegt jedoch darin, dass Kushner Humor als ein wichtiges Mittel einsetzt. Die Abwehr des sozialen Stigmas der Homosexuellen und der Aids-Erkrankten wird in verschiedener Form durchgeführt und anschaulich dargestellt. Alle Lebensstile werden respektiert und die Menschen können sämtliche Vorurteile beiseite legen, sich gegenseitig helfen und friedlich zusammenleben. Bis dahin jedoch ist ein weiter Weg zurückzulegen. Vielleicht ist dies nur ein unrealisierbarer Traum, aber als eine ‚Fantasia‘ bietet *Angels in America* eine schöne Vision, die einstweilen nicht an der Realität gemessen zu werden braucht. Das Stück gleicht – aus heutiger Sicht – einer Konserve: Es setzt sich mit der Situation in den 1980er Jahren auseinander, wurde aber erst in den 1990er Jahren vollendet. Während *Angels in America* heute zu den Klassikern des amerikani-

³⁷¹ Linda Hutcheon/Michael Hutcheon, *Opera. Desire. Disease. Death*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1996, S. 217.

³⁷² Ebd., S. 205.

schen Theaters in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gezählt wird, bleibt Aids noch immer unheilbar. Zweifelsohne hat sich das Bild dieser Krankheit grundsätzlich verändert, obwohl diese Veränderung nicht direkt im Libretto zu sehen sein wird. Bei der Vertonung aber ist sie spürbar. Durch die Erläuterung der Textbearbeitung und der zentralen Idee der Vertonung ist die Transformation vom Theaterstück zur Oper genau zu beobachten. Damit wird der Einfluss der gesellschaftlichen Veränderung deutlich greifbar.

3.5 Die Oper *Angels in America* von Peter Eötvös

Die Oper *Angels in America* ist ein Auftragswerk, das vom Théâtre du Châtelet Paris bei Peter Eötvös bestellt wurde. Ihr Libretto wurde von Mari Mezei nach dem gleichnamigen Schauspiel von Tony Kushner angefertigt. Das aus zwei Teilen bestehende Werk wurde im November 2004 durch den Auftraggeber uraufgeführt. Bei späteren Neuproduktionen, so in Hamburg (2005) und in Frankfurt (2009), wurden vom Komponisten und dem jeweiligen Regieteam neue Fassungen des Werkes erarbeitet, die Oper bleibt somit ein ‚work in progress‘. Eine ‚endgültige‘ Form hat sie bis dato noch nicht erreicht.³⁷³ Das Themenfeld, das die Oper durchmisst, ist groß: Homosexualität, die Pandemie Aids, die Familie und die Gemeinschaft, die Ehe und die Partnerschaft. Hauptfigur des Werkes ist Prior, der an Aids erkrankt ist und von seinem Partner verlassen wird. Auch die Figuren um Prior herum haben alle ihre jeweils eigene Geschichte.

In diesem Kapitel soll gezeigt werden, wie Kushners Drama *Angels in America* von Eötvös in eine Oper umgearbeitet respektive in das Feld des Musiktheaters überführt wurde. In einem ersten Abschnitt wird die Bearbeitung des Librettos diskutiert. Die am Stoff vorgenommenen Reduktionen und die parallele Szenensetzung werden besonders hervorgehoben, da sie im Bearbeitungsvorgang eine zentrale Rolle spielen. Dann folgt eine Auseinandersetzung mit der von Eötvös komponierten Musik. Trotz einer leicht voneinander abweichenden Schwerpunktsetzung im Theaterstück einerseits und in der Oper andererseits kann ‚Homosexualität‘ als die zentrale Thematik dieses Musiktheaterwerkes bezeichnet werden – und hier-

³⁷³ In dieser Arbeit wird die revidierte Hamburger Fassung untersucht. Gerade weil diese Oper ein ‚work in progress‘ ist, habe ich mich bewusst für diese Version entschieden. Die Frankfurter Fassung unterscheidet sich von der Hamburger Fassung, wie Eötvös betont hat, nicht nur in der Instrumentation, sondern auch bei der Szenensetzung und der Figurenbearbeitung; sie tendiert in eine andere Richtung. Es wird äußerst spannend sein, die weitere Entwicklung dieses Stücks zu beobachten und zu analysieren, zumal Eötvös in einem Interview bereits angekündigt, dass er für eine konzertante Aufführung in London 2010 an einer sinfonischen Einrichtung der Partitur arbeite. Vgl. Hans-Jürgen Linke, „Nicht durchschauen – durchhören!“ Vor der Premiere in Frankfurt: Komponist Peter Eötvös über seine Oper „Angels in America“ und ihre Fassungen, in: *Frankfurter Rundschau* (19.03.2009). Ein Vergleich der Fassungen muss jedoch ausgeklammert werden, da er den Rahmen dieser Untersuchung sprengen würde.

auf soll zunächst auch der Fokus gerichtet werden. Darauf aufbauend wird die Klangwelt dieser Oper untersucht. Abschließend folgt eine eingehende Betrachtung der homosexuellen Figuren. Eine in diesem Zusammenhang besonders brisante Frage steht am Schluss der Betrachtung: Wie wird in dieser Oper die Homosexualität – als ‚das Andere‘ – musikalisch inszeniert?

3.5.1 Reduktion und parallele Szenensetzung: Bearbeitung des Librettos

Gegenüber der Literaturvorlage weist die Oper *Angels in America* tiefgreifende Eingriffe und Umstellungen auf. Mari Mezeis Bearbeitung verwendet zwar die Materialien aus dem Drama und orientiert sich an der Reihenfolge der Szenen, aber sie dekonstruiert den Handlungsablauf, vor allem durch Streichungen und das mehrmalige Parallelsetzen zweier Szenen auf der Bühne. Damit wird nicht nur der Stoff drastisch verdichtet, zugleich erfolgt damit bereits auf dieser Ebene eine neue Schwerpunktsetzung nach der Intention des Komponisten: Eötvös war besonders von dem Ineinander-Übergehen von Halluzination und Realität in *Angels in America* beeindruckt. Dies ist, nach seiner eigenen Darstellung, der Hauptgrund, weshalb er das Stück ausgewählt und vertont hat.³⁷⁴

In der folgenden Tabelle werden die für das Libretto vorgenommenen Bearbeitungen veranschaulicht, indem für jede Szene die zugrunde liegenden Materialien aus der Literaturvorlage detailliert aufgelistet werden. Die Aufzählung erfolgt nach der Reihenfolge der Opernhandlung. Mehrfachnennungen sind möglich, da Material aus einer Szene in der Oper an verschiedenen Stellen erscheinen kann.

Oper		Theaterstück	
Part one			
	Scene one	Scene 1, Scene 4, Scene 5 (Part one, Act one)	
	Scene two (Split scene)	1	Scene 2 (Part one, Act one), Scene 6 (Part one, Act two)
		2	Scene 3, Scene 5 (Part one, Act one)
	Scene three	Scene 7 (Part one, Act two)	
	Scene four	Scene 8 (Part one, Act one), Scene 1 (Part one, Act two), Scene 7 (Part one, Act one)	

³⁷⁴ Peter Eötvös, Text zu *Angels in America*, publiziert auf der offiziellen Webseite des Komponisten www.eotvospeter.com/index3.htm (abgerufen am 26.06.2009).

	Scene five	Scene 3, Scene 8 (Part one, Act one)	
	Scene six	Scene 9 (Part one, Act one), Scene 5 (Part one, Act three)	
	Scene seven (Split scene)	1	Scene 3, Scene 5 (Part one, Act two)
		2	Scene 8 (Part one, Act two)
	Scene eight	Scene 7 (Part one, Act three), Scene 7 (Part one, Act two), Scene 6 (Part two, Act one)	
	Scene nine	Scene 4 (Part one, Act three)	
	Scene ten (Split scene)	1	Scene 9 (Part one, Act two) ³⁷⁵
		2	
	Scene eleven	Scene 1, Scene 6, Scene 7 (Part one, Act three)	
Part two			
	Scene twelve	Scene 2 (Part two, Act two)	
	Scene thirteen (Triple Scene)	1	Scene 6 (Part two, Act one), (Scene 7 [Part two, Act two]) ³⁷⁶ , Scene 1 (Part two, Act three)
		2	Scene 2 (Part two, Act one), (Scene 7 [Part two, Act two]), Scene 1 (Part two, Act three)
		3	Scene 2 (Part two, Act two)
	Scene fourteen	Scene 2 (Part two, Act three), Scene 5 (Part two, Act one), Scene 9 (Part two, Act four)	
	Scene fifteen	Scene 3 (Part two, Act three), Scene 4 (Part two, Act four)	
	Scene sixteen	Scene 6 (Part two, Act four), Scene 1 (Part two, Act five)	
	Scene seventeen	Scene 5 (Part two, Act five)	
	Scene eighteen	Part two	Epilogue

Tabelle 3-1: Die Bearbeitung des Librettos³⁷⁷

³⁷⁵ Im Theaterstück ist diese Szene bereits aufgeteilt.

³⁷⁶ Diese Szene wurde in der Fassung von 1995 gestrichen. In Mari Mezeis Libretto ist sie in Szene 13 verwendet worden, was darauf hinweist, dass es auf der Basis der älteren Fassung entstand.

³⁷⁷ Olivier Rouvière erstellte für das Programmheft der Uraufführung der Oper bereits eine ähnliche Tabelle. Aus den folgenden Gründen habe ich jedoch eine eigene Übersicht angefertigt: Erstens erscheint mir seine Version

Anhand dieser Tabelle ist zu erkennen, dass lediglich Szene 3 und Szene 9 aus dem ersten Teil sowie die Szenen 12, 17 und 18 aus dem zweiten Teil jeweils von einer einzelnen Szene in der Literaturvorlage abgeleitet wurden. Für diese Wahl lassen sich meiner Ansicht nach inhaltliche Gründe angeben. Szene 3 etwa zeigt die Halluzinationen von Harper. Da die Halluzination eine so bedeutende Rolle in dieser Oper spielt, war eine Reduktion hier wohl als unangemessen betrachtet worden. Außerdem treffen hier Prior und Harper zum ersten Mal aufeinander, die Szene veranschaulicht die Ähnlichkeit der beiden Figuren. In Szene 9 verläuft sich Hannah und trifft in der South Bronx eine obdachlose Frau. Aus zweierlei Gründen ist diese Szene besonders bedeutend. Erstens spielt das Abkommen vom Weg in dieser Oper eine wichtige Rolle, da auf einer symbolischen Ebene dadurch Orientierungslosigkeit und die Suche nach der eigenen Identität thematisiert werden können, welche für viele der Figuren des Stückes eine zentrale Herausforderung ist. Zweitens bestehen nicht nur zwischen Hannah und der obdachlosen Frau Schwierigkeiten der Kommunikation, dies ist zeitweise auch bei allen anderen Charakteren der Oper der Fall. In Szene 12 befiehlt der Engel Prior, seine Bestimmung als Prophet wahrzunehmen. Diese ganze ‚Zeremonie‘ inklusive des Orgasmus, der durch die Anwesenheit und auf Befehl des Engels zustande kommt, ist der mysteriöse Höhepunkt des Stückes. Priors Ablehnung der Aufgabe des Propheten am Ende dieser Szene steht dem nicht entgegen. Dass diese Szene in der Bearbeitung als eine einzelne, eigenständige Szene vorkommt, ist wegen dieses Höhepunkts durchaus nachvollziehbar. In Szene 17 wird die Konferenz der Engel dargestellt, anschließend tritt Prior ein, lehnt vor allen Engeln seine Bestimmung als Prophet ab und entscheidet sich bewusst für sein ‚irdisches‘ Leben. Die Engel werden von den gleichen Sängern dargestellt, die für die anderen Hauptrollen (wie Harper, Hannah, Belize, Louis, Joe und Roy) vorgesehen sind. Dafür gibt es pragmatische Gründe, jedoch steht dahinter auch eine dramaturgische Intention: Dass die Versammlung der Engel und die Ablehnung Priors zentrale Ereignisse in der Oper sind, wird durch die Beteiligung von allen Sängern entsprechend hervorgehoben. Das Ende der Oper in Szene 18 nimmt den Epilog des Theaterstücks zur Vorlage und stellt ein Zusammentreffen der ‚Familie‘ dar. Trotz der Streichung der politischen Auseinandersetzung zwischen Louis und Belize wird die zentrale Aussage dieser Szene beibehalten: als Bild einer aktiven und liebenden Familie. Ohne diese individuelle Szene könnte das ‚Familienebild‘ weniger aussagekräftig wirken. Die Entscheidung, diese fünf Szenen jeweils einzeln auf der Bühne umzusetzen scheint eine bewusste Wahl der Librettistin und des Komponisten zu sein, um diesen Szenen im Gesamtzusammenhang größeres Gewicht zu geben.

als nicht detailliert genug; zweitens handelt sie bei ihm um die erste Fassung der Oper; drittens verwendet er scheinbar (wie auch Mezei) eine ältere Fassung des Theaterstücks, mir hingegen dient die Fassung aus dem Jahr 1995 als Untersuchungsgegenstand. Vgl. ders., *Des anges à l'opéra*, in: *Théâtre du Châtelet* (Hrsg.), Programmheft zu *Angels in America* von Peter Eötvös, 2004, S. 41.

Bezüglich des Librettos sind, wie bereits erwähnt, die aufgeteilten Szenen und die Tripelszene besonders bemerkenswert. Um eine nähere Betrachtung zu erleichtern, werden die Angaben zur Szene aus den aufgeteilten Szenen und der Tripelszene in der folgenden Tabelle zusammengefasst. In dieser Oper gibt es insgesamt drei aufgeteilte Szenen und eine Tripelszene. Alle drei aufgeteilten Szenen befinden sich im ersten Teil, während die einzige Tripelszene im zweiten Teil zu finden ist. Bei Kushner ist lediglich Szene 10 aus dem ersten Teil bereits als aufgeteilte Szene konzipiert. Alle anderen drei Szenen wurden in der in der Oper vorliegenden Form von Mezei konzipiert.

Aufgeteilte Szene (Split scene)			
Part one			
	Scene two	1	Roy and Joe in Roy's office
		2	Harper at home alone. Mr. Lies
	Scene seven	1	Louis and Belize in Prior's hospital room, Prior is asleep; Belize, Prior and Voice of the Angel
		2	In Central Park – Joe at a payphone phoning Hannah at home in Salt Lake City
	Scene ten	1	Louis and Prior in Prior's hospital room
		2	Harper and Joe at home
Tripelszene			
Part two			
	Scene thirteen	1	Louis and Joe in Louis's apartment
		2	Harper and Hannah in the Pitt apartment
		3	Prior and Belize in Prior's bedroom

Tabelle 3-2: Aufgeteilte Szene und Tripelszene in der Oper *Angels in America*

Anhand dieser beiden Tabellen ist zu erkennen, dass Mezei die schon in der Literaturvorlage erkennbare Idee der parallelen Szenensetzung und die Auflösung des Raumes und der Zeit weiterverfolgte. Zum einen ist diese Vorgehensweise notwendig hinsichtlich der Länge des Originalwerkes: die Aufführungszeit des Theaterstücks *Angels in America* beträgt über sieben Stunden. Zum anderen wird dadurch auf die Aufhebung der Grenze zwischen Raum und Zeit abgezielt. Dies führt zur Betonung eines universellen Aspekts der Geschichte, da der Einfluss der räumlichen und zeitlichen Faktoren damit deutlich verringert wird. Zum dritten und nicht zuletzt ist daran der Einfluss der Filmästhetik zu erkennen, denn das Split-Screen-Verfahren

zum Beispiel entstammt der Filmsprache. Viertens bieten eine solche Reduktion und die Parallelszenen Eötvös die besten Möglichkeiten, um sich der Komplexität der Vorlage auch musikalisch anzunähern, das heißt, dass bestimmte Inhalte trotzdem noch als musikalische Verweise erscheinen. Priors Status als Protagonist wird durch seine Bühnenpräsenz im Libretto Mezeis verdeutlicht und gefestigt, und obwohl diese Präsenz aufgrund der Konzentration des Stoffes merklich erhöht wird, heißt das nicht, dass sämtliche andere Figuren deswegen unbedeutend bleiben.³⁷⁸ Erreicht wird dies auch durch die Verlagerung auf die musikalische Ebene. Auf diesen Punkt werde ich im nächsten Abschnitt noch einmal zurückkommen.

Im Programmheft der Hamburger Aufführung von *Angels in America* vergleicht Francis Hüser die Oper nach Tony Kushner mit der nahezu zeitgleich herausgebrachten Fernsehproduktion³⁷⁹, die auf demselben Stoff basiert. Dabei setzt sie die Oper hinsichtlich der Kategorie ‚Realismus‘ deutlich von Film und Fernsehen ab:

Im Gegensatz zu Film und Fernsehen muss Oper sich um alltagsweltliche Ähnlichkeit nicht bemühen, sie darf, sie soll sogar schnell zu den Musik Anlass gebenden Gefühlen kommen, ohne sich allzu viel mit realistischen Erklärungen abgeben zu müssen. Aber auch damit betont sie eben ihre grundsätzliche Künstlichkeit – und ist so vielleicht ehrlicher als Fernsehen selbst als vermeintlich objektive Nachrichtensendung jemals sein kann.³⁸⁰

Es ist offenbar kein realistisches ‚Setting‘, auf das Kushner abzielt; sein Hinweis auf die minimalistische Szenerie und den häufigen Szenenwechsel ohne ‚Blackout‘ sowie die Verwendung der Schauspieler als Bühnencrew spricht dafür.³⁸¹ Hinzu kommt, dass er die magischen Momente, zum Beispiel das Auftauchen und Verschwinden von Mr. Lies, die Halluzination um das Buch und das Ende besonders betonen möchte und sich dafür einsetzt, dass sie alle als einheitlicher Komplex theatralischer Illusion dargestellt werden können. Allerdings gibt er zu, dass dies eine außergewöhnlich schwierige Aufgabe sei und den wenigsten Produktionen bisher gelungen wäre.³⁸² Bezüglich der eventuellen Streichung von Szenen in einer Aufführung

³⁷⁸ Eine andere Schwerpunktsetzung ist möglich, es gibt Beispiele dafür. Eötvös ist nicht der einzige Komponist, der *Angels in America* als Vorlage für ein eigenes Werk ausgesucht hat. So basiert *Night Flight to San Francisco* (2000) von Ricky Ian Gordon auf dem Monolog Harpers auf dem Flug nach San Francisco am Ende von *Perestroika*, dem zweiten Teil von *Angels in America*. Anders als bei der Vertonung von Eötvös befindet sich Harper in diesem Stück im Zentrum.

³⁷⁹ *Angels in America* (dt.: Engel in Amerika), Regie: Mike Nichols, USA 2003.

³⁸⁰ Francis Hüser, Aus den bewegten 80ern, in: Hamburgische Staatsoper (Hrsg.), Programmheft zu *Angels in America* von Peter Eötvös, 2005, S. 10. An dieser Stelle muss jedoch angemerkt werden, dass die Aussage Hüser's zu dieser Fernsehverfilmung kritisch gelesen werden muss. Ob die alltagsweltliche Ähnlichkeit in Film- und Fernsehproduktionen immer als ein Kriterium betrachtet werden kann, scheint mir fraglich.

³⁸¹ Tony Kushner, *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes*, New York: Theatre Communications Group, 1995, S. 11.

³⁸² Ebd., S. 11 und S. 141.

von *Angels in America* macht Kushner selbst ebenfalls Vorschläge.³⁸³ Die Bearbeitung Mezeis folgt diesen jedoch nur bedingt, vielmehr dekonstruiert sie den Stoff bezüglich der jeweiligen Wichtigkeit der Charaktere in der Oper. Ihre Bearbeitung verfolgt meines Erachtens zwei Ziele: Erstens ein operntaugliches Libretto im Sinne Eötvös' zu liefern und zweitens eine Akzentverschiebung innerhalb der Handlung zu bewerkstelligen, die darauf zielt, das Ineinander-Übergehen von Halluzination und Realität besonders hervorzuheben.

Wie der Komponist selber zugibt, konzentrierte er sich eher auf „die leidenschaftlichen Beziehungen, auf die hochdramatische Spannung des wunderbaren Textes, auf den permanent schwebenden Zustand der Visionen“ als auf die politische Ebene des Stoffes.³⁸⁴ Dieser Standpunkt Eötvös' ist nicht weiter überraschend, da der Komponist seit seiner Jugendzeit in Ungarn gegenüber der Sphäre der Politik stets zurückhaltend war. In Erinnerung an seine Haltung während seiner Jugendzeit im kommunistischen Ungarn sagt der Komponist: „Ich kämpfe nicht gern. Ich bin vorsichtig und schlau.“³⁸⁵ Kushner könnte, so ist zu vermuten, diesen Standpunkt wahrscheinlich nicht teilen.³⁸⁶

Hinsichtlich seiner eigenen Perspektive auf das Stück betont Eötvös, dass Prior in seinem Überlebenskampf sich selbst einen Engel erfindet.³⁸⁷ Der Engel wäre demnach ein Teil von Prior; die Aufgabe des Propheten schriebe sich der Protagonist demnach selbst zu.³⁸⁸ Eötvös interpretierte den Engel als eine weibliche Figur, die zugleich eine weibliche Hauptrolle in dieser Oper ist, daher besetzte Eötvös diese Rolle mit einem weiblichen Sopran. Für ihn, so sagte er, seien Prior und der Engel den „übrige[n] Pärchen“³⁸⁹ ähnlich. Obwohl die Partie des Engels eigenständig ist, wird sie aus dem musikalischen Material entwickelt, das Prior zugeordnet ist. Die reale Existenz der Engelsfiguren ist hiermit in Frage gestellt. Diese Interpretation entspricht möglicherweise dem Grundgedanken Kushners, wobei verdeutlicht wird, dass dadurch die Überschneidung zwischen Halluzination und Realität in den Szenen mit Engelauftritten noch einmal zusätzlich akzentuiert wird. Der ‚imaginierte‘ Engel wählt Prior als Propheten aus, damit die Welt ‚gerettet‘ werden kann. Schließlich steigt Prior durch seine Vision in den Himmel auf, lehnt diesen Auftrag ab und legt das Buch des Propheten nieder, um schließlich auf die Erde zurückzukehren. Er ist trotz seiner schwierigen Erlebnisse

³⁸³ Ebd., S. 142.

³⁸⁴ Peter Eötvös, *Text zu Angels in America*, publiziert auf der offiziellen Webseite des Komponisten www.eotvospeter.com/index3.htm (abgerufen am 26.06.2009).

³⁸⁵ Zit. nach: Volker Hagedorn, Dieser eine Moment, in: Hamburgische Staatsoper (hrsg.), Programmheft zu *Angels in America*, 2005, S. 5.

³⁸⁶ Tony Kushner ist politisch engagiert und verbreitet seine politischen Anschauungen in seinem Werk. In *Angels in America* nehmen Konflikte über politische Themen zwischen den Figuren einen breiten Raum ein.

³⁸⁷ Peter Eötvös, *Text zu Angels in America*, publiziert auf der eigenen Webseite des Komponisten www.eotvospeter.com/index3.htm (abgerufen am 26.06.2009).

³⁸⁸ Peter Eötvös' im Interview, zit. nach: *Journal am Abend* am 20. 3. 2009, SWR2.

³⁸⁹ Peter Eötvös' im Interview, zit. nach: Helmut Peters, Visionen eines Infizierten, *WELT am Sonntag* (19.06.2005).

voller Hoffnung. Diese Hoffnung betont der Komponist am Ende der Oper bewusst durch das mottoartige „More life“.

Die Bearbeitung des Librettos zeigt, dass die Librettistin und der Komponist einen anderen Akzent setzen wollen, als es die dramatische Vorlage tut. Neben der Streichung dient die parallele Szenensetzung als ein wichtiges Werkzeug, um den Stoff zu reduzieren und zu verdichten. Die Hauptintention dahinter ist es, die Bereiche von Halluzination und Realität innerhalb der Szenefolge einander anzunähern, ein Aspekt, der für die Konzeption des Komponisten zentral ist. Somit durchläuft die Literaturvorlage bei der Erstellung des Librettos durch Mezei und Eötvös eine interpretatorische Zuschärfung im Sinne der Autoren. Der politische Aspekt des Stoffs tritt dementsprechend in den Hintergrund, die reale Existenz der Engel wird angezweifelt und die Hoffnung auf das Leben betont.

3.5.2 Vertonung

Nachdem hier zunächst die Bearbeitung des Librettos betrachtet wurde, kommt folglich nun die Betrachtung musikalischer Aspekte an die Reihe, denn das Libretto wurde schließlich – mehr noch: ausschließlich – zur Vertonung geschrieben. In diesem Abschnitt wird zunächst die zentrale Thematik der Musik herausgearbeitet. Durch einen Vergleich mit dem Theaterstück werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede vorgeführt. Weiterhin wird ein Überblick über die Klangwelt von *Angels in America* gegeben, damit die spätere, eingehende Auseinandersetzung mit den homosexuellen Figuren auf einer soliden Basis erfolgen kann. Abschließend wird die Besetzung der Rollen diskutiert. Eine besondere Idee des Theaterstücks, die Mehrfachrollen für verschiedene der Schauspieler vorsieht, wird in der Oper nicht nur übernommen, sondern sogar weiterentwickelt. Für eine Untersuchung der Darstellung der homosexueller Figuren in der Oper ist sie, wie sich noch zeigen soll, ebenso zentral.

Zentrale Thematik der Musik

Die Oper endet mit dem Ausruf „More Life!“. Eötvös' Interpretation von *Angels in America* kreist meines Erachtens um diesen Satz. „More Life!“ – das steht hier nicht für Erlösung, es handelt sich vielmehr um das Aussprechen eines Wunsches. Die Klarinette unterstützt diesen Ruf mit einer steigenden Quintolen-Figur (Teil II, Szene 18, T. 63-78). Nach einem Sprung im Umfang einer None (von cis bis dis') wiederholt sich diese Figur zunächst in gleicher Lage von cis bis zum Zielton e, dann folgt wieder ein Sprung über eine None von cis bis dis', an-

schließlich wird diese Quintolen-Figur auf leicht nach oben transponiert (dis bis e'). Danach kommt durch die wiederholten Sprünge zwischen dis und e' eine Intensivierung zustande. In Takt 74 erscheint erneut die steigende Quintolen-Figur, im Takt 79 wird die Musik in die verminderte Quinte geleitet. Das Ende ist kurz und dezent: die Oper schließt mit einem Akkord, der die verminderte und die vollkommene Quinte vereint. Diese Kombination ermöglicht auf der semantischen Ebene die Assoziation ungelöster Konflikte (T. 80-83), nicht jedoch die einer gänzlich furchtlosen Zukunft. Die Quintolen-Figur birgt in sich jedoch eine Hoffnung, die nicht einfach ausgelöscht werden kann.

Notenbeispiel 3-3: „More Life!“ (Teil II, Szene 18)³⁹⁰

In einer frühen Fassung ließ Kushner sein Stück ebenfalls mit dem Satz „More Life!“ enden.³⁹¹ Das jetzige Ende mit „The great work begins“ vermittelt einerseits mehr Optimismus, andererseits weist es darauf hin, dass die amerikanischen Bühnen in den 1990er Jahren ein

³⁹⁰ Peter Eötvös, *Angels in America*, Opera in two parts by Peter Eötvös, Based on the play by Tony Kushner, Libretto by Mari Mezei, Commande du Théâtre du Châtelet, revised version, Klavierauszug, Mainz: Schott, 2003-04/2005, S. 222.

³⁹¹ Ricarda Klüßendorf, *The Great Work Begins. Tony Kushner's Theater for Change in America*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 2007, S. 96, Fußnote 41.

deutliches Zeichen für eine positive Entwicklung setzen wollten. In seiner Oper setzt Eötvös vor allem auf die Kraft der Musik. Des Weiteren lässt der Ruf nach dem Leben hier noch mehr Interpretationen zu. Der Satz „The great work begins“ taucht andererseits jedoch bereits im ersten Teil auf. Eötvös beendet seinen ersten Teil mit den Sätzen „The great work begins. The Messenger has arrived“ (Klavierauszug, S. 132f.), die dem Ende des ersten Teils des Dramas entnommen sind. Die Etymologie des Begriffs ‚Opera‘ führt zu dem lateinischen ‚Opus‘ zurück. Es ist an dieser Stelle die Interpretation möglich, wonach die Gattung Oper hier eine neue Dimension erreicht. In dem Satz „More Life“ mag sich auch der Wunsch nach einem langen Leben ebendieser Gattung aussprechen. Der Regisseur Benedikt von Peter, der 2005 die revidierte Fassung von *Angels in America* in Hamburg inszenierte, glaubt, dass die Oper Drama, Hörspiel und Film bestimmte Potentiale voraushat:

Die Möglichkeit zu abstrahieren, zu universalisieren, zu vertiefen. Eigene emotionale Farben, eine spezifische Aktivierung der Sinne. Und schließlich den singenden Menschen als Ausdruck absoluter Vergegenwärtigung.³⁹²

Wie Eötvös als Komponist alle diese ‚Vorteile‘ der Gattung zu nutzen versteht, ist die zentrale Frage dieses Abschnitts. Der Komponist hebt „die irrealen Szenen, die Halluzination der Betroffenen“ in diesem Stück besonders hervor. Sie ist, neben der Pandemie Aids, ein für Eötvös besonders spannender Aspekt:

Als ich das gleichnamige Drama von Tony Kushner gelesen habe, spürte ich sofort, dass hierin das Material für eine Oper steckt. Es ist nicht nur das Thema Aids, das mich interessierte, sondern die irrealen Szenen, die Halluzinationen der Betroffenen, die sich musikalisch so gut ausdrücken lassen.³⁹³

Der Tod durch Aids war in den 1980er Jahren besonders stark in den Medien präsent. Als die Oper 2004 uraufgeführt wurde, war Aids, wie viele andere Krankheiten, schon ein Teil des Alltags geworden. Dieses Defizit steht der Rezeption im Weg, denn wie Clum bemerkt, tendieren viele Aids-schilderungen zur Elegie.³⁹⁴ Das Theaterstück *Angels in America* ist hier anders, es bietet mehr als eine nur elegische Auseinandersetzung mit dem Thema – und hier liegt auch ein entscheidender Grund, weshalb das Stück in den USA einen regelrechten Kult-

³⁹² Zitiert nach: Im Gespräch mit dem Regisseur Benedikt von Peter. Von zu fett gewordenen Engeln und der Unmöglichkeit zu verschmelzen, in: Hamburgische Staatsoper (Hrsg.), *Programmheft zu Angels in America*, 2005, S. 17.

³⁹³ Peter Eötvös im Interview, zit. nach: Helmut Peters, Visionen eines Infizierten, *WELT am Sonntag* (19.06.2005).

³⁹⁴ John M. Clum, „And Once I Had It All“: AIDS Narratives and Memories of an American Dream, in: Timothy F. Murphy/Suzanne Poirier (Hrsg.), *Writing AIDS. Gay Literature, Language, and Analysis*, New York: Columbia University Press, 1993, S. 219.

status erreichte. Für die Oper gilt das nur eingeschränkt, da die entscheidende kausale Verknüpfung – Aids ist gleich Tod – durch die medizinischen Fortschritte bereits durchbrochen wurde und ihre Spannung zum Teil verloren hat. Außerdem sind Homosexuelle in den Medien heute überall präsent: Sie kämpfen heute für die gesetzliche Gleichberechtigung, zum Beispiel für ein Adoptionsrecht homosexueller Paare. Aids gilt zwar noch immer als ein wichtiges Thema, das gleichwohl seine diskursive Gestalt entscheidend verändert hat.

Aids ist zur Normalität geworden, weswegen die Rückschau in die Vergangenheit bedeutende Differenzen erkennen lässt: Die heutige Gesellschaft lebt mit dieser Pandemie. Die Auseinandersetzung mit Aids in *Angels in America* ist nicht eine Warnung, sondern eine Bestätigung, dass trotz allem die Hoffnung und der Kampfgeist erhalten bleiben können. Deutschland gehört zu den Ländern mit der geringsten HIV-Infektionsrate. Aus diesem Grund ist es leicht einzusehen, weshalb die öffentliche Aufmerksamkeit für die Krankheit Aids begrenzt ist. Trotzdem ist die Aufgabe des Stücks keine didaktische, diese Ebene tritt deutlich in den Hintergrund. Eötvös' Ansatz zeigt jedoch klar, dass die Sorge wegen des womöglich ‚veralteten‘ Stoffes unbegründet ist: „Ich schreibe Opern, weil ich hoffe, dass sie mindestens 100 Jahre überstehen – da kann ich mich nicht bei Tagespolitik aufhalten.“³⁹⁵ Damit begegnet Eötvös auf entschiedene Weise der Kritik, wonach diese Oper aufgrund ihres Sujets auf bedauerliche Weise „zu spät“ käme³⁹⁶, da der Hintergrund der Geschichte die 1980er Jahre seien. Diese Zweifel beziehen sich sowohl auf die Zeit, in der die Handlung von *Angels in America* situiert ist, als auch auf die stark amerikanisch konnotierten Auseinandersetzung mit Religion in diesem Stück. Die Musik bezieht zwar ein ‚amerikanisches Flair‘ mit ein, die Schwerpunktsetzung der Oper lässt die Handlung jedoch in einer allgemeineren Perspektive erscheinen. Die Reduzierung der nationalistischen, politischen und religiösen Diskussionen in der Oper gibt dem Werk eine höhere Chance, global rezipiert werden zu können. Hinsichtlich der Darstellung von Aids knüpft die Oper *Angels in America* an den bestehenden Diskurs um Krankheit in der Operngeschichte an und fällt damit keineswegs aus dem Rahmen. Sie kann

³⁹⁵ Florian Frei, Die Engel sind gelandet, in: Publikumszeitschrift der Hamburgischen Staatsoper, Mai 2005, S. 55.

³⁹⁶ Laut Kommentar von Johannes Schulz in der Sendung *Abendjournal* am 24. Juni 2005 auf NDR 99,3. Dieser Kommentar ist lediglich ein von mir willkürlich ausgesuchtes Beispiel. Diverse Kritiker teilten diese Meinung. Diese Art der Kritik scheint mir nicht sachgemäß: Angesichts der wieder steigenden HIV-Infektionszahl und der der Aids-Kranken bleibt das Thema aktueller denn je, auch wenn es in diesem Stück nicht um den aktuellsten Wissensstand geht. Außerdem locken die Themen dieser Oper (Aids und Homosexualität), die bis dato lediglich vereinzelt in Opern verarbeitet wurden, ein neues Publikum ins Opernhaus, wie Rachel Beckles Willson in ihrem Bericht über die Pariser Uraufführung anmerkt (Vgl. dies., First Performances, Paris, Théâtre du Châtelet: Péter Eötvös's 'Angels in America', in: *Tempo*, Vol. LIX, Issue 232, 2004, S. 75). Bei der deutschen Aufführung war Ähnliches zu beobachten und meines Erachtens ist das sowohl für die Entwicklung der Gattung Oper als auch für die notwendige Aufmerksamkeit für Aids sowie die normalisierte Wahrnehmung der Homosexualität als positiv zu bewerten. Allerdings wäre an dieser Stelle zu berücksichtigen, dass die Rezeption von Kushners *Angels in America* in Deutschland bereits zuvor eine kritische war. Die bisherigen Inszenierungen konnten das Stück dem deutschen Publikum offenbar nicht überzeugend genug vermitteln. Diese Rezeption des Dramas kann im Falle von Eötvös' Oper natürlich ebenso eine Rolle spielen.

geradezu als ein Gegenbeispiel zu einer künstlerischen Ästhetisierung der Krankheit wie in *La Traviata* von Verdi (hier der Tuberkulose) betrachtet werden. Unter dieser Prämisse lassen sich Kontinuitäten und Diskontinuitäten des Diskurses um das Thema Krankheit in Opern veranschaulichen.

Seit 1996 bewirkt die Cocktail-Methode, in der ein Mix aus Proteasen mit anderen HIV-Medikamenten bei der Bekämpfung des Virus eingesetzt wird, eine verbesserte Lebensqualität der Patienten, einen deutlich verzögerten Krankheitsausbruch und somit eine verlängerte Lebenserwartung. Trotzdem bleibt Aids grundsätzlich unheilbar. Auf dieser Basis ist eine Besonderheit von *Angels in America* besonders zu betonen: Die Darstellung der Krankheit in dieser Oper ist sehr konkret; sie unterscheidet sich an diesem Punkt von anderen musikalischen Werken, zum Beispiel von Musicals wie *Rent* (1996) von Jonathan Larson oder *Falsettoland* (1990) von William Finn. Allgemein lässt sich sagen, dass es ansonsten nur selten Vertonungen von Szenen über das Kranksein und die Ohnmacht der Kranken gibt. Das Themenfeld wird in Sprechdialogen erwähnt oder die entsprechenden Vorgänge ereignen sich hinter der Bühne.³⁹⁷ Das ist nicht weiter überraschend, schließlich gilt für das Sprechtheater dasselbe. Umso deutlicher setzt sich hier *Angels in America* ab. Die Darstellung der Krankheit ist dort realistisch, jedoch nicht abschreckend – der Verismus des 19. Jahrhunderts ist schließlich Vergangenheit. Der Verfall des Körpers und des Geistes, der Kampf gegen Aids und das Leben mit der Pandemie werden mittels der Figuren Prior und Roy präsentiert. Bei der Auseinandersetzung mit den beiden Figuren in nächstem Abschnitt komme ich zu diesem Punkt zurück.

Nachdem die Anknüpfung an den Diskurs der Krankheit in der Operngeschichte klar ist, sollte der Betonung der irrealen Szenen und der Halluzination weitere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Eötvös sieht hier ein musikalisches Potenzial, bei dem er mit seiner Bearbeitung ansetzt. Die nur wenige Augenblicke andauernde Rückkehr der valiumabhängigen Harper in die Realität erschien dem Komponisten als für eine Vertonung besonders interessant: „Dies musikalisch auszudrücken, war eine ungemein spannende Aufgabe.“³⁹⁸ Harpers musikalische Präsenz ist für die Opernhandlung wesentlich, auch wenn sie keine Protagonistin ist. Sie und die ihr zugeordnete Musik stellen Eötvös' Interpretation der irrealen Szenen und Halluzination dar. Ihre parallele Stellung zu Prior, der sich ebenfalls in der irrealen Szene befindet, ist damit deutlich. Bei ihrem ersten Treffen in der Halluzination von Harper erklingt ihre gegenseitige Frage „Who are you?“ (im Sprechgesang) jeweils in einer absteigenden und aufsteigenden Figur (Teil I, Szene 3).

³⁹⁷ Vgl. Paul Attinello, *Fever/Fragile/Fatigue: Music, AIDS, Present, and...*, in: Neil Lerner/Joseph N. Straus (Hrsg.), *Sounding Off: Theorizing Disability in Music*, New York: Routledge, S. 17.

³⁹⁸ So Peter Eötvös' Äußerung in einem Interview, zit. nach: Helmut Peters, Visionen eines Infizierten, *WELT am Sonntag* (19.06.2005).

Notenbeispiel 3-4: „Who are you?“ (Teil I, Szene 3)³⁹⁹

Diese motivische Spiegelung wird fortgesetzt bis zum Verschwinden von Harper. Allerdings steht die Präsenz Harpers in der Oper stets im Zusammenhang mit der Halluzination; „Freely“ lautet demgemäß die zumeist verwendete Anweisung für ihre Partie. Der Rhythmus hält sich nicht streng an den Takt; immer wieder erscheinen Glissandi, und zwar in unterschiedlichen Formen, wie in Szene fünf des ersten Teils, in der Harper flüsternd und auf einem sehr langsamen Glissando ihrem Mann die entscheidende Frage – ob er homosexuell sei – zu stellen versucht (T. 37-44). Außerdem ist ihre Partie geprägt von emotionalen Ausdrucksformen; neben dem Flüstern zählen Weinen und Lachen dazu. In Szene 13 des zweiten Teils weint Harper zunächst, um dann schrittweise ins Lachen zu verfallen (T. 33ff.). Kurz danach, als sie die TV-Show erwähnt, wiederholt das Vokal-Trio lachend ihren Satz. Ihr stilisiertes, unnatürliches Lachen beinhaltet nicht nur Ironie, sondern auch die tiefe Traurigkeit Harpers. Die Darstellung ihrer Emotionen ist allerdings durch die Konzentration auf ihren halluzinierenden Zustand eingeschränkt. Obwohl diese Reduktion der Tiefe dieser Figur zum Teil schadet, lässt sie doch die musikalische Präsenz von Harper intensiver werden. Bei ihrem ersten Auftritt halluziniert sie (Teil I, Szene 2), wogegen ihr letzter Auftritt im Traum von Joe stattfindet (Teil II, Szene 13). Sie teilt sich hier somit mit Belize die Funktion eines Katalysators, die dieser in der Literaturvorlage noch alleinig innehat.

Dem Titel der Oper entsprechend hat die der Engels-Figur zugeordnete Musik besonderes Gewicht. Helmut Peters stellt bezüglich dieser Thematik in *Angels in America* eine Verbindung zur Zeit des Barocks her: „Nicht minder spannend, als ein Engelsgesicht musikalisch anzudeuten, ohne dabei in Klischees zu verfallen, die ja durchaus von der Vorstellung des Barockzeitalters beeinflusst sein könnten.“⁴⁰⁰ Eötvös distanziert sich bewusst von den tradierten Formen der Repräsentation von Engeln, da er diese Engels-Figur als einen Teil von Prior (respektive einen Teil ‚seiner Seele‘), als eine Erfindung von ihm ansieht. So wäre, falls es sich

³⁹⁹ Peter Eötvös, *Angels in America*, Opera in two parts by Peter Eötvös, Based on the play by Tony Kushner, Libretto by Mari Mezei, Commande du Théâtre du Châtelet, revised version, Klavierauszug, Mainz: Schott, 2003-04/2005, S. 44.

⁴⁰⁰ Peter Eötvös’ im Interview, zit. nach: Helmut Peters, Visionen eines Infizierten, in: *WELT am Sonntag* (19.06.2005).

hier um Halluzinationen handelte, die Handlung um den Engel eine weitere irrealer Szene. Die Beziehung zwischen Prior und dem Engel, der als eine weibliche Figur und zugleich weibliche Hauptrolle für diese Oper angelegt ist, wird vom Komponisten selbst auf folgende Weise interpretiert: „Die übrigen Pärchen probieren alle Konstellationen menschlicher Verbindungen miteinander aus. Dieses Spiel gibt dem Stück sogar einen komischen Zug.“⁴⁰¹ Außerdem verbindet die Vertonung die Engelsingstalt mit unterschiedlichen Bezugspunkten aus der Musikgeschichte. Die Partie des Engels erinnert sowohl an die romantische Oper des 19. Jahrhunderts als auch an den Gospelgesang, hier insbesondere die Art der Melismen. Dieser Charakter der Partie ist bei jedem Auftritt des Engels zu erkennen. Die Feststellung Kushners, dass *Pe-restroika* eine Komödie sei, wird damit bekräftigt. Bei der Auseinandersetzung mit der Rollenverteilung wird die Vorgehensweise Eötvös' nun näher beleuchtet.

Gerade weil der Komponist die Homosexualität nicht in das Zentrum der Oper stellt, bleibt sie immer präsent. Dies ist ein Anzeichen dafür, dass das Phänomen Homosexualität auf der Bühne, genau wie im Alltag, heute nicht mehr erklärungsbedürftig ist. Durch die dezidierte ‚Nicht-Sonderbehandlung‘ gewinnt sie eine neue Bedeutung, sie wird anerkannt, steht nicht mehr außerhalb sozialer Normen. Die Suche nach Identität bei Homosexuellen wird erzwungen, wie Benjamin von Blomberg beobachtet.⁴⁰² Michel Foucault äußerte einmal, dass man darauf hinarbeiten müsse, schwul zu sein.⁴⁰³ Obwohl in *Angels in America* viele Themenkomplexe berührt werden, bleibt die Identitätssuche zentral. Bei Kushner ist die Identitätssuche der Homosexuellen zwar wichtiger, aber die Suche der Nicht-Homosexuellen bleibt nicht außer Acht. Die Vertonung Eötvös' untermauert die individuelle Suche nach der eigenen Identität: „Pour moi, *Angels in America* n'est pas une pièce sur le sida, mais sur un temps de crise, où la maladie se révèle plus dangereuse que la guerre en ce qu'elle pose la question cruciale de la responsabilité individuelle.“⁴⁰⁴ Die Aussage macht seine Position deutlich: Das handelnde Individuum und seine durch die Krankheit verursachte Krise stehen im Zentrum. Neben der Pandemie Aids als solcher sind die betroffenen Menschen ein wesentlicher und wichtiger Gegenstand der Oper. Sowohl Homosexuelle als auch Nicht-Homosexuelle befinden sich in einem Prozess der Identitätssuche, auch wenn dieser nicht – wie in *The Knot Garden* – einem Labyrinth gleicht. Durch diesen neuen Akzent wird der Stoff aktualisiert, wobei

⁴⁰¹ Ebda.

⁴⁰² Vgl. Benjamin von Blomberg, Klaus Wowereit oder: alles in Butter, in: Hamburgische Staatsoper (Hrsg.), Programmheft für *Angels in America*, 2005, S. 19. – Allerdings ist es nie gänzlich ausgeschlossen, dass Heterosexuelle, Bisexuelle und Menschen mit anderen sexuellen Identitäten ebenfalls diese Prozedur durchmachen müssen.

⁴⁰³ Michel Foucault im Gespräch mit der französischen Zeitschrift *Masques*, zit. nach: Hamburgische Staatsoper (Hrsg.), Programmheft für *Angels in America*, 2005, S. 21.

⁴⁰⁴ Eötvös in einem Interview in *Le Monde*. Pierre Gervasoni, „J'ai essayé de dépeindre le 'théâtre du monde'“, *Le Monde* (26.11.2004).

an dieser Stelle angemerkt werden muss, dass diese Akzentsetzung auf keinen Fall die Thematik der Homosexualität in den Hintergrund drängt, sondern sie um weitere Aspekte bereichert, allerdings rückt sie möglicherweise erst später in den Mittelpunkt.

Der politische Aspekt des Theaterstücks wird in der Oper deutlich abgeschwächt, der religiöse Aspekt ebenfalls. Die Gesellschaftskritik, die im Theaterstück eine so zentrale Rolle spielt, rückt ebenfalls in die zweite Reihe. Diese Schwerpunktsetzung verwischt zum Teil den Kontext der gegebenen Zeit und des gegebenen Ortes – die 1980er Jahre in New York – und ermöglicht demgegenüber eine stärkere Anschlussfähigkeit der Thematik hin zu jüngeren Entwicklungen. Das Ende des Werks wird als ‚Familientreffen‘ dargestellt. Auf die politische Konnotation der Figuren wird gänzlich verzichtet. Der Diskurs um den ethnischen Unterschied wird durch die Übertragung der Rolle des ‚Angel Africanii‘ an den Sänger der Rolle Belizes (anstelle der Darstellerin von Harper) geringfügig aber doch wesentlich transformiert. Mittels musikalischer Verweise ersetzt Eötvös hier das gesprochene und gesungene Wort. Des Weiteren verfolgt der Komponist ein anderes Ziel, da er die Differenz zwischen der politischen Welt und der Oper für unverkennbar hält: „Die politische Welt ist verlogen, weil sie die Wirklichkeit als gegeben behauptet – die Oper muss in diesen Realitäten eine Art Überwahrheit suchen.“⁴⁰⁵ Gerade aufgrund der Reduzierung von Appellen mit Bezug auf die amerikanische Politik kann die Oper sich mehr auf die Interaktionen zwischen den Charakteren konzentrieren. Anders als Kushner kümmert Eötvös sich weniger um politische Probleme, von denen der amerikanischen Politik ganz zu schweigen. Trotzdem bleibt die Politik in *Angels in America* ein Thema, insbesondere der Bereich Gesundheit, da Homosexualität und Aids im Zentrum stehen.

Die Klangwelt von *Angels in America*

Eötvös selbst hat die Ähnlichkeiten zwischen *Tri Sestri* und *Angels in America* hervorgehoben: „Le style musical d’*Angels in America* est proche de celui de *Trois Sœurs*, les différences essentielles tiennent à la langue.“⁴⁰⁶ Es ist nicht überraschend, dass er bei seinen Opern immer wieder Vorlagen aus unterschiedlichen Sprachen sucht und vertont. Für ihn ist die Sprache in erster Linie ein musikalisches Element.⁴⁰⁷ „J’utilise ce contact avec le langues différentes

⁴⁰⁵ Peter Eötvös im Interview, zit. nach: Florian Frei, Die Engel sind gelandet, in: *hinnerk*, Hamburgische Staatsoper, H. 6, S. 55.

⁴⁰⁶ Zit. nach: Christian Leblé, L’Atelier des Expériences. Entretien avec le Compositeur Peter Eötvös, in: Théâtre du Châtelet (Hrsg.), Programmheft zu *Angels in America* von Peter Eötvös, 2004, S. 28. – Diese Aussage unterstreicht die Hypothese, auf deren Grundlage die beiden Opern als Beispiele für diese Arbeit ausgesucht werden, auch wenn der Untersuchungsschwerpunkt bei den Opern jeweils anders liegt.

⁴⁰⁷ Vgl. seine Aussage in einem Interview mit *Le Monde*: Pierre Gervasoni, „J’ai essayé de dépeindre le „théâtre du monde““, *Le Monde* am 26. 11. 2004.

dans un esprit musical: le rythme de la langue, ses sonorités forment le style d'une œuvre."⁴⁰⁸ Daher spielt die englische Sprache in *Angels in America* eine entscheidende Rolle und bestimmt die Eigenschaften der Musik wesentlich mit. Zum einen werden, vom vokalen Geräusch bis zum artifiziellen Gesang, die unterschiedlichsten klanglichen Möglichkeiten der menschlichen Stimme verwendet. Durch die Betonung des Sprechens wird diese Oper einerseits an die Tradition der opéra comique angeschlossen, andererseits ist daran der Einfluss des Musicals zu erkennen. Außerdem ist insbesondere jene Musik, die ‚amerikanisch‘ konnotiert ist, in diese Oper eingegangen und entsprechend in einer vom Komponisten künstlerisch stilisierten Form eingesetzt worden. Wohl nicht zufällig erwähnt Eötvös den Einfluss des amerikanischen Komponisten Charles Ives auf dieses Stück.⁴⁰⁹ Ives ist für seine Anwendung alltäglicher Geräusche, seine Collagen und Parodien aus unterschiedlichen Klangmaterialien und die Mehrschichtverfahren seiner Kompositionen bekannt. Der Einsatz der alltäglichen Geräusche und das Mehrschichtverfahren in seiner Musik werden an dieser Stelle besonders hervorgehoben, da Eötvös' musikalische Ideen hier Ähnlichkeiten aufweisen. Außer der Szene in der Bronx (Teil I, Szene 9), mit der Eötvös den Einfluss Ives' betont, lassen die Szenen im Central Park (wie Szene 7 und 8 aus Teil I) an die Klangwelt von *Central Park in the Dark* (1906) und *The Unanswered Question* (1906) von Ives denken. Keineswegs ist damit allerdings gemeint, dass die Musik in *Angels in America* lediglich Konzepte von Ives wiederaufgreift. Zweifelsohne schreibt Eötvös diese Oper unter Verwendung seiner genuinen musikalischen Sprache.

Der ungarische Komponist drückt sein Verhältnis zu Musik wie folgt aus: „Meine Beziehung zu Musik, Geräuschen, Tönen ist wie eine Beziehung des Fisches zu[m] Wasser. Ich lebe darin und könnte mir etwas anderes nicht vorstellen.“⁴¹⁰ Von diesem Standpunkt aus achtet der Komponist auf die musikalischen Elemente, die bereits in einer Literaturvorlage angelegt sind und entwickelt sie weiter. Die Lieder, die im Drama *Angels in America* gesungen werden, wurden zum Teil auskomponiert. Dazu zählen der Gesang der Vorfahren von Prior (Teil I, Szene 11) und das Wiegenlied von Ethel Rosenberg für Roy (Teil II, Szene 14). Die musikalischen Elemente beschränken sich nicht auf das Singen von Liedern. Ein Beispiel ist die Tonband-Stimme des Mormonenbesucherzentrums, die in Szene 15 des zweiten Teils vorkommt. Anstelle der Stimme des Engels, wie es Kushner in seinem Stück vorsieht, wird die Stimme von Hannah eingesetzt. Die Verbundenheit Hannahs zur Religion wird dadurch besonders hervorgehoben. Das Spiel mit der Geschwindigkeit des Bandes verursacht eine variierende klangliche Erscheinung der Stimme, während diese über Lautsprecher stets von der gleichen

⁴⁰⁸ Zit. nach: Christian Leblé, *L'Atelier des Expériences. Entretien avec le Compositeur Peter Eötvös*, Théâtre du Châtelet (Hrsg.), Programmheft zu *Angels in America* von Peter Eötvös, 2004, S. 28.

⁴⁰⁹ Insbesondere die Szene in der Bronx (Teil I, Szene 9), vgl.: Jean Lukas, Pros recueillis/Peter Eötvös signe un nouvel opéra *Angels in America*, in: *La Terrasse*, Nov. 2004, o. S.

⁴¹⁰ Zit. nach: *The Seventh Door*, Regie: Judit Kele, 1998.

Musik begleitet wird. Der Kommentar der ‚Woman‘ („Mmmm... having trouble with the machinery...“; T. 1) hat damit einen Doppelsinn: Einerseits ist er wörtlich zu verstehen, da die Ansage wirklich nicht störungsfrei klingt; andererseits kann der Satz auch das Gegenteil bedeuten, denn diese Klänge werden vor der Aufführung bereits detailliert vorbereitet und der Effekt wird sofort hörbar, sobald sie beginnen. Die Geräusche des Telefons sind ein weiteres Beispiel dafür: Die Telefonklingel, die Telefongespräche, das Drücken der Tastatur, die Gesprächsannahme und der Wechsel zwischen verschiedenen Anrufern, die Verbindungsstimme, das Einwerfen der Münze für das öffentliche Telefon und das Auflegen des Hörers – alles das wird als Klangmaterial verwendet und gehört zur Welt von *Angels in America*. Zahlreiche andere Alltagsgeräusche werden als Klangmaterialien verwendet; so der Lärm des Verkehrs, Sirenen, die Stimmen aus dem Radio und der Lärm der Kurzwellenempfänger. Dieses Vorgehen ist sowohl auf Eötvös oben beschriebene musikalische Anschauung als auch auf seine Erlebnisse am Broadway zurückzuführen: In der Vorbereitung für seine Oper *Angels in America* tauchte Eötvös eine Woche lang intensiv in die Sphäre der Broadway-Musicals ein. Das Nachklingen der Broadway-Ästhetik ist in seiner Oper deutlich zu spüren. Volker Hagedorn kommentiert dies so:

Nach diesem Crashkurs schuf er eine ungewöhnlich dezente Musik, fast eine akustische Inszenierung an der Grenze zum Hörspiel. Telefontöne, Sirenen, E-Gitarren als scharf geschnittene Intarsien in einem filigranen, digital manipulierten Kontinuum, aus dem sich Sprache in unterschiedlichen Aggregatzuständen erhebt, von freiem Sprechen bis zu gleißenden Gesängen der Engel, die den gepeinigten Protagonisten erscheinen.⁴¹¹

Gängige Musikanschauungen werden wieder einmal grundsätzlich infrage gestellt und deren Möglichkeiten werden ausprobiert. Eötvös hält von der Grenze zwischen E- und U-Musik wenig; er glaubt, dass diese musikalische Teilung lediglich eine oberflächliche Kategorisierung sei.⁴¹² In der Verwendung der alltäglichen Geräusche wird gleichermaßen der Einfluss des Kino-Sounds erkennbar. In diesem Sinne transformiert die Oper das alltägliche Verständnis von Gender in eine künstlerische Form. Außerdem bezeichnet Eötvös selbst das Ankommen des Engels als eine geradezu ‚hollywoodeske‘ Erscheinung.⁴¹³ Die Vertonung dieser Stelle entspricht dieser Vorstellung. Zum Beispiel wird die Präsenz Gottes mit dem Donner in Verbindung gebracht (Vgl. Szene 15, T. 7, T. 9, T. 21f., T. 24 und Szene 17, T. 81). Diese Art

⁴¹¹ Volker Hagedorn, Dieser eine Moment, in: Programmheft für *Angels in America* von Peter Eötvös, Hamburgische Staatsoper, 2005, S. 7 (Zuerst erschienen in: DIE ZEIT [02.12.2004]).

⁴¹² Ebda.

⁴¹³ Vgl. Jean Lukas, Pros recueillis/Peter Eötvös signe un nouvel opéra *Angels in America*, in: *La Terrasse*, Nov. 2004, o. S.

der akustischen Inszenierung entspricht nicht nur der klassischen Hollywood-Logik à la Steven Spielberg, sondern weist auch auf den Konflikt zwischen Leben und Glauben hin. Die musikalische Präsenz des Themas ‚Amerika‘ ist durch die Klänge, die als ‚amerikanisch‘ gelten, unüberhörbar. Dazu zählen unter anderen der Sound einer Big Band, der Gospelgesang, Elemente des Jazz, Rock-Zitate als Solo auf der E-Gitarre und Synagogen- Melos. Diese Sounds tauchen in unterschiedlichen Formen auf, zum Beispiel als Collage, Parodie oder individuelle Weiterentwicklung. Der Diskurs um Religion wird vor allem durch die Präsenz von religiös konnotiertem musikalischem Material angeführt. Eötvös fügt zusätzlich andere Elemente hinzu, wie die Verbindung zwischen dem Auftauchen der Geister und der Drehleier, einem in der ungarischen Volksmusik häufig verwendeten Instrument (Teil I, Szene 11). Dies weist darauf hin, dass die Vorfahren von Prior aus Ungarn stammen, oder zumindest mit Ungarn eng verbunden sind. Des Weiteren zeigt dieser Integrationsversuch des Komponisten die Präsenz ungarischer Traditionen in Eötvös’ eigenem Werk.

Solche Elemente bilden ein Zentrum der musikalischen Sprache, die Eötvös in dieser Oper verwendet. Bemerkenswert ist jedoch, dass der Text ebenfalls als Baustein eingesetzt wird. „Jede meiner Opern hat einen adäquaten melodischen oder rhythmischen Stil, der von der jeweiligen Sprache, in der sie komponiert ist, diktiert wird.“⁴¹⁴ Dieser Aussage ist zu entnehmen, für wie wichtig Eötvös Sprache in seiner Oper hält. Die Sprache und der darin verfasste Text sind ebenfalls Klangmaterialien, die er in seiner Komposition berücksichtigt. In diesem Fall ist es das Englische. Der Klang der Sprache ist in die Klangwelt der Oper integriert. Das heißt, dass z.B. eine Wiederholung einzelner Sätze nicht nur eine dramaturgische, sondern immer auch eine musikalisch-klangliche Funktion hat. Die Grenze zwischen Sprechen und Singen wird hier in einem Kontinuum aufgehoben. Außerdem werden die Stimmen der Sänger elektronisch verstärkt. Diese Maßnahme ist nicht nur eine Anknüpfung an die im Musical übliche Praxis, sondern bietet auch eine bessere Voraussetzung für alle stimmlichen Experimente. Durch ein Beispiel aus der siebten Szene des ersten Teils lässt sich dieser Effekt verdeutlichen. Der Bassbariton im Vokal-Trio bringt das Ein- und Ausatmen von Prior akustisch zum Ausdruck. Das Crescendo beim Einatmen und das Diminuendo beim Ausatmen sind dadurch detailliert realisier- und hörbar (Teil I, Szene 7, T. 3-24).

⁴¹⁴ Peter Eötvös’ auf einer Pressekonferenz, zit. nach: Helmut Peters, Visionen eines Infizierten, *WELT am Sonntag* (19.06.2005).

Notenbeispiel 3-5: Einatmen und Ausatmen von Prior während des Schlafs (Teil I, Szene 7)⁴¹⁵

Das Vokal-Trio übernimmt in dieser Oper sowohl eine begleitende, kommentierende als auch eine Druck ausübende Funktion. Obwohl das Trio lediglich aus einem Sopran, einem Alt und einem Bass besteht, kann es dank der elektronischen Verstärkung und der durchdachten musikalischen Balance seine dramaturgische und musikalische Funktion erfüllen. Einerseits sind diese drei Partien mit der Tradition des Chors in den Opern insbesondere des 19. Jahrhunderts verbunden, andererseits wird auch der Einfluss aus anderen Bereichen deutlich, wie dem Jazz und dem Gospel. Deutliche Jazz-Bezüge sind beispielsweise in Szene 6 zu hören (T. 65-79), der dem Gospel angenäherte Stil taucht zum Beispiel in Szene 9 (T. 2 bis zum Ende der Szene) auf. Neben den Stimmen werden auch alle Instrumente verstärkt. Die Mikrofone werden sowohl bei den Darstellern als auch bei den Instrumenten nah an der Schallquelle angebracht. Dadurch soll beim Publikum der Eindruck entstehen, ebenfalls Teil der der Szene zu sein und sich in einem fast körperlichen Kontakt mit dem Bühnengeschehen zu befinden. Der Kinound der Kino-sound diente dem Komponisten hier als Anregung.

Die einzelnen Szenen sollen in einer Aufführung möglichst verbunden werden. Eine zum Schluss gekommene Szene geht normalerweise *attacca*, also ohne Unterbrechung, in die nächste über. Es gibt in der gesamten Oper lediglich zwei exponierte Unterbrechungen. Die erste davon liegt zwischen Szene 5 und 6. Szene 5 endet mit einem Konflikt zwischen Joe und Harper, während Szene 6 mit Henrys Mitteilung der Diagnose von Roy beginnt. Pragmatisch lassen sich die beiden Szenen nicht verbinden. Außerdem ist die Unterbrechung hier ein wirksames Mittel, um auf den Szenenwechsel besonders hinzuweisen. Die zweite Unterbrechung findet sich nach der Szene 11, am Ende des ersten Teils; sie läutet die Pause der Aufführung ein. Für die möglichst enge Verbindung der Szenen ist die in *Angels in America* erprobte Mehrfachrolle ein wichtiges Mittel. Obwohl diese dramaturgische Strategie bereits Teil der Literaturvorlage ist, wird sie in der Oper noch einmal ausdifferenziert.

⁴¹⁵ Peter Eötvös, *Angels in America*, Opera in two parts by Peter Eötvös, Based on the play by Tony Kushner, Libretto by Mari Mezei, Commande du Théâtre du Châtelet, revised version, Klavierauszug, Mainz: Schott, 2003-04/2005, S. 87.

Besetzung der Rollen

In der folgenden Tabelle wird veranschaulicht, dass die acht Schauspieler und acht Sänger jeweils mehrere Rollen übernehmen, die Rollen im Theaterstück und in der Oper jedoch nicht identisch verteilt sind. Die Besetzung der Rollen in der Oper entspricht lediglich zum Teil jener der Literaturvorlage. Sie liegt nicht allein an der Streichung von Szenen, sondern auch an der unterschiedlichen Akzentuierung und den musikalischen Überlegungen, vor allem beim stimmlichen Aspekt:

Rolle	Part One: Millennium Approaches	Part Two: Perestroika	Oper
The Angel	Emily, The Voice, Sister Ella Chapter, The woman in the South Bronx	Tapes voice, The off-stage voice of Orrin, The mormon mother, Emily	Voice
Harper Pitt	Martin Heller	Angel Africanii	Ethel Rosenberg, Angel Antarctica
Hannah Pitt	Rabbi Isidor Chemelwitz, Henry, Ethel Rosenberg	Aleksii Antedilluvianovich Prelapsarianov, Henry, Ethel Rosenberg, Angel asiatica, Rabbi Isidor Chemelwitz	Rabbi Chemelwitz, Henry, Tape-Voice, Angel Asiatica
Joseph Pitt	Prior 1, The eskimo	The mormon father, Angel Europe	Ghost 2, Angel Europe
Prior Walter	The Man in the Park		
Louis Ironson		Sarah Ironson, Angel Australia	Angel Oceania
Belize	Mr. Lies	Mr. Lies, The offstage voice of Caleb, Angel Oceania	Mr. Lies, Woman, Angel Africanii
Roy Cohn	Prior 2	Angel Antarctica	Ghost 1, Angel Australia
---			Vocal Trio (Soprano, alto, bass-bariton)

Tabelle 3-3: Mehrfachrollen der Schauspieler/Sänger⁴¹⁶

In der obigen Tabelle sind die Unterschiede deutlich zu erkennen: Die Sängerin für Harper ist ebenfalls für die Rolle der Ethel Rosenberg vorgesehen. Der Sänger, der Joe spielt, singt statt ‚Prior 1‘ den ‚Ghost 2‘. Der Angel Oceania wird dem Sänger, der Louis verkörpert, zugeteilt, während der Sänger für Belize den Angel Africanii spielt. Der Sänger für Belize singt ebenfalls die Rolle ‚Woman‘. Der Sänger, der Roy spielt, singt zugleich die Partie von Ghost 1 und Angel Australia. Für eine detaillierte Auseinandersetzung ist die Besetzungsliste mit den für die Rollen benötigten Stimmen unverzichtbar.

⁴¹⁶ Da der Schwerpunkt dieser Arbeit auf der Oper liegt, werden an dieser Stelle die Namen der Rollen und die Nennungsreihenfolge aus der Oper übernommen.

Rolle	Stimme	Andere Rolle
The Angel	Sopran	Voice
Harper Pitt	Sopran	Ethel Rosenberg, Angel Antarctica
Hannah Pitt	Mezzosopran	Rabbi Chemelmwitz, Henry, Tape-Voice, Angel Asiatica
Joseph Pitt	Bariton	Ghost 2, Angel Europe
Prior Walter	Lyrischer Bariton	---
Louis Ironson	Tenor	Angel Oceania
Belize	Countertenor (Mezzo)	Mr. Lies, Woman, Angel Africanii
Roy Cohn	Bassbariton	Angel Australia
Vocal trio	Sopran Alt Bassbariton	---

Tabelle 3-4: Mehrfachrollen der Sänger

Die Oper benötigt insgesamt elf Sänger. Acht von ihnen spielen unterschiedliche Rollen, die restlichen drei bilden ein Trio. Die drei weiblichen Rollen The Angel, Harper und Hannah werden jeweils mit Sopran (The Angel und Harper) und Mezzosopran (Hannah) besetzt. Die hohe Stimme wird damit mit dem Übernatürlichen und mit dem jüngeren Alter verknüpft. Damit wird eine übliche Praxis der Operngeschichte erneut bestätigt. Die Weiblichkeit von Ethel ist möglicherweise dadurch verstärkt worden, dass sie von dem Sopran, der Harper spielt, verkörpert wird. Der Mezzosopran ist nicht nur für Hannah gedacht, sondern auch für den Rabbi, den Arzt Henry, die ‚Tape-Voice‘ im Mormonenzentrum und den Angel Asiatica vorgesehen. Das Spiel zwischen den Geschlechtern aus der Literaturvorlage wird in der Oper damit weiter ausgeführt. Dabei übernimmt die Sängerin für Hannah nicht die Rolle von Ethel Rosenberg, denn Hannah ist Mutter, Rabbi Chemelmwitz ist ein Geistlicher, Henry ist der Arzt, der das Todesurteil für Roy ankündigt, und sowohl die ‚Tape-Voice‘ als auch Angel Asiatica sind keine Menschen. All diese Rollen verfügen über Macht, auch wenn ihr jeweiliger Umgang damit unterschiedlich ist. Die Sängerin für Hannah verkörpert somit die Macht, die Grenze zwischen den Geschlechtern wird dadurch verwischt. Die Darsteller von Roy und Joe spielen ‚Ghost 1‘ und ‚Ghost 2‘. Im Vergleich zum Drama wird dieses Verhältnis umgekehrt. Begründet ist dies höchstwahrscheinlich dadurch, dass Roy ein Bassbariton und Joe ein Bariton ist. Die tiefere Stimmlage wird für den Älteren vorgesehen. In diesem Fall ist der ‚Ghost 1‘ zweifelsohne der ‚Ältere‘, da er aus dem 13. Jahrhundert stammt, während der ‚Ghost 2‘ dem 18. Jahrhundert angehört. Diese Veränderung hat mit den jeweiligen Ausdrucksmöglichkeiten der Stimmen zu tun. Der Countertenor, der Belize singt, übernimmt die Rolle ‚Woman‘.

Aufgrund des Timbres des Countertenors ist diese Besetzung nicht nur überzeugend, sondern bezieht die Diskussion um Gender-Aspekte mit ein. Die geschlechtliche Dichotomie wird damit stets in Frage gestellt. Außerdem bleibt der Sopran, der die Rolle ‚Angel‘ singt, ausschließlich für die ‚nicht-menschliche‘ Rolle vorgesehen. Sie singt außerdem nur noch die „Tape-Voice“, die auf der Bühne physisch nicht präsent ist. Das Trio erfüllt in der Oper je nach Situation einmal die Funktion der Menschenmenge (wie in Teil I, Szene 1), ein andernmal die eines Kommentars (wie in Teil I, Szene 6). Auch die drei Sänger des Trios übernehmen noch andere Rollen, die auf der Bühne nicht präsent sind, wie etwa die Telefongesprächspartner von Roy Cohn in der zweiten Szene des ersten Teils.

Die Engelszene in Szene 17 des zweiten Teils ist ein entscheidender Punkt des Stückes: Im Drama vollzieht sich das Geschehen hier in einer Mischung aus „Erlösermythos und Hollywood-Apotheose“, wie Franz Wille anmerkt.⁴¹⁷ Eötvös nutzt effizient musikalische Mittel, um diese Mischung mit seiner musikalischen Sprache zu bekräftigen. Mit den Stimmen, die zuvor andere Rollen verkörpern, wird ein symbolisches Ensemble gebildet. Die Sänger spielen *zugleich* die Engel und ihre vorherigen Rollen. Die Differenz bei der Besetzung geht auf musikalische und dramaturgische Gründe zurück. Harper ist der Angel Antarctica, da sie immer von diesem Ort träumt. Hannah ist eine Fremde in New York, daher ist sie für Asien zuständig: ein exotischer Kontinent, obwohl er durch den Einwanderungsstrom und den Kulturaustausch den Vereinigten Staaten nicht ganz fremd ist. Belize ist aufgrund seiner Hautfarbe für den Angel Afrinanii vorgesehen, während Louis den Angel Oceania übernimmt. Der Angel Australia wird von dem Darsteller von Roy übernommen und Joe bleibt, wie in der Literaturvorlage, dem Angel Europe zugeordnet. Die Darstellung der orientierungslosen Engel schafft zusätzliche Überzeugungskraft, weshalb Prior auf seine Bestimmung als Prophet verzichtet.

Die unterschiedlichsten stimmlichen Ausdrucksmöglichkeiten werden ausprobiert. Trotz der häufigen Anwendung des Sprechens, darunter auch Flüstern und Murmeln, ist das Stück deutlich vom Sprechtheater zu unterscheiden, denn die Auseinandersetzung mit der menschlichen Stimme ist sowohl das Mittel als auch das Ziel der Oper. Wie der Komponist das Sprechen versteht und es in dieser Oper einsetzt, wird in den Aufzeichnungen von Hagedorn verdeutlicht:

Da ist zu erleben, wie in Angst und Hoffnung das Sprechen Konturen annimmt. „Wenn man genau zuhört“, sagt Eötvös und wiederholt den Satz, während seine Rechte einen Bogen macht und das „genau“ sich hochbiegt. Als er es zum dritten Mal sagt, hat der Satz eine melodische Linie. „Wenn man genau zuhört, dann musikalisiert die Welt sich selbst“.⁴¹⁸

⁴¹⁷ Franz Wille, *Zeitrevue and Totentanz. Das ausländische Stück des Jahres: „Angels in America“* in Zürich, Hamburg, Essen und Frankfurt, in: *Theater Heute*, Jg. XXXV., Nr. 94, H. 3, 1994, S. 19.

⁴¹⁸ Volker Hagedorn, *Dieser eine Moment*, in: *Hamburgische Staatsoper (Hrsg.), Programmheft zu Angels in America* von Peter Eötvös, Hamburgische Staatsoper, 2005, S. 7.

3.5.3 Homosexuelle Figuren in *Angels in America*

Die fünf homosexuellen Figuren in *Angels in America* werden mit unterschiedlichen Stimmen besetzt: Prior wird von einem lyrischen Bariton, Louis von einem Tenor, Joe von einem Bariton, Roy von einem Bassbariton und Belize von einem Countertenor (mit dem Register eines Mezzosoprans) gesungen. Durch diese vorgegebene Differenzierung der Stimmen werden von Anfang an die unterschiedlichen Eigenschaften der Rollen hervorgehoben. Auf dieser Grundlage erfolgt eine weitere Entwicklung und Zuschärfung der Rollenprofile. Im folgenden Abschnitt wird durch die Analyse der diesen fünf Figuren zugeordneten Musik beleuchtet, wie diese Rollen musikalisch dargestellt werden.

Prior

Die Benennung ‚lyrischer Bariton‘ weist bereits auf einen Teil der Charakterzüge von Prior hin. Er ist der Protagonist dieser Oper. Der Sänger für diese Rolle ist der Einzige, der keine anderen Figuren spielt. Seine Stimme ist somit an Prior gebunden. Seine Kontakte mit dem Engel werden musikalisch stets als seinen Träumen zugehörig interpretiert. Der Komponist bleibt bei diesem Punkt während der ganzen Oper konsequent.

Der erste Auftritt von Prior in der ersten Szene aus Teil I spiegelt seine emotionale Seite wieder. Zwar drückt er sich zunächst wie Louis, im rhythmischen Sprechen, aus (T. 118-121), steigt jedoch schnell in den Sprechgesang ein (T. 121), dann singt er mit Portamenti respektive Glissandi (T. 122f.). Ein wenig später, wenn er sich allein mit Louis unterhält, ahmt er im Falsett seinen Freund nach (T. 178-191). Das Falsett verstärkt nicht nur diese Performanz, sondern weist auf das stereotypische Bild der Homosexuellen hin. Bei der Ankündigung seiner Erkrankung an Aids bezeichnet zunächst das Wort „See“ diesen schrecklichen Moment, während das Orchester still bleibt, dann wird der Dialog zwischen dem Paar vom Vokal-Trio und dem Orchester begleitet. Wie im Musical kommuniziert das Paar zunächst sprechend miteinander und geht dann über zum Gesang.⁴¹⁹ Das Intervall Sekunde, das auf Instabilität hinweist, hat im Orchester hier eine andauernde Präsenz (T. 220-263). Vor seinem Abgang fragt Prior Louis, ob er nach Hause komme (T. 264). Als Louis zustimmt, fehlt auch die Sekunde in der Begleitung. Seine Entscheidung, dass er Prior verlassen wird, ist in der Tat bereits gefallen, obwohl Prior dies nicht wahrnimmt oder nicht wahrnehmen will. In Szene 3 findet das Zusammentreffen von Harper und Prior statt. Während Harper darauf besteht, dass er Teil ihrer

⁴¹⁹ Rachel Beckles Willson merkt dies an. Vgl. dies., *First Performances*. Paris, Théâtre du Châtelet: Péter Eötvös's 'Angel in America', in: *Tempo*, Vol. LIX, Issue 232, 2005, S. 75.

Halluzinationen sei, spricht Prior davon, dass sie sich in seinem Traum befände. Die gegenseitige Frage „Who are you“ wird als fallende (Harper) beziehungsweise steigende Figur (Prior) präsentiert (T. 11ff.). Diese Gegenbewegung bestimmt den Dialog zwischen den beiden. Außerdem werden in beiden Partien ähnliche rhythmische Muster verwendet. Als Harper zum Beispiel sagt „Oh! In my church we don't believe in homosexuals“, antwortet Prior „Oh! In my church we don't believe in Mormons“ (T. 71-76). Die beiden Phrasen haben, auch wenn sie nicht identisch sind, eine ähnliche rhythmische Kontur. In T. 112-113 und T. 116 singen sie den gleichen Satz zusammen frei und unsynchronisiert. Dadurch wird betont, wie ähnlich sie sich sind. Allerdings lässt Prior wenig später die Bombe platzen: „Your husband ist a homo“ (T. 125). Bei dieser Ankündigung schweigt das Orchester nach dem ersten Sechzehntel der Streicher. Diese für Harper schockierende Nachricht wird fast ausschließlich durch das rhythmische Sprechen von Prior vermittelt. In der vierten Szene wird die immer wieder scheiternde Kommunikation zwischen Louis und Prior gezeigt. Während Louis den Sinn des Lebens mit dem Judentum zu erklären versucht und es vermeidet, der Realität ins Auge zu sehen, kann Prior nur mit dem Ausruf „Eeeugh...“ (T. 29f.) und der folgenden ernsthaften Ankündigung (T. 63-86) reagieren. Vom Schmerz getrieben, wird Prior hysterisch (T. 87). Die Hysterie ist, wie sich hier zeigt, in dieser Oper nicht den Frauen vorbehalten. Gleichzeitig bereitet das Orchester den ersten Kontakt zwischen dem Protagonisten und der Stimme des Engels vor. Das beginnt zunächst mit Tremoli der Blasinstrumente (T. 87-93), dann folgen die Samples „celestial I“ und „choir velocity“ von den Keyboards (T. 90 bis zum Ende dieser Szene). Der Orchesterapparat schafft einen die Stimme des Engels umgebenden, nebelartigen Klangteppich. Als seine Stimme verschwindet, bleibt nur die Stimme von Prior, und das Orchester schweigt zunächst (T. 118f.). Dann beginnt er, sein Schicksal zu beklagen, die Streicher begleiten ihn zurückhaltend: Zunächst nur erste Geiger (T. 120), dann folgt das erste Cello (T. 121) und abschließend der erste Kontrabass (T. 122). Der immer tiefere und dunklere Klang spiegelt seine Emotionen wider. Aber zum Schluss bleibt ihm nichts anderes zu fragen als: „Why me? Why?“ (T. 124). Am Anfang der Szene 7 befindet sich Prior noch im Schlaf, der Bariton aus dem Vokal-Trio imitiert Priors Atmung und macht sie hörbar (T. 3-24). Im Grunde heißt das, dass an dieser Stelle zwei Darsteller gleichzeitig auf der Bühne Prior verkörpern. Wie bedeutend Louis für Prior ist, zeigt sich durch sein ständiges Rufen (T. 80-96). Seine Angst vor dem Tod wird in seinem Gesang bezüglich des Sterbens verdeutlicht:

89
Prior

f *(hysterical)* f p f mf p ff mf p

I'm dying. where's Louis? I'm dying, I'm dying, I'm dying, I'm dying, Louis, Louis, Louis, Louis, Louis, Louis.

Notenbeispiel 3-6: Prior: „I'm dying...“ (Teil I, Szene 7)⁴²⁰

Während er beim „I'm dy...“ noch singt, wechselt er beim „ing“ ins rhythmische Sprechen, während er „I'm“ betont, bleibt die zweite Hälfte des Satzes leise. Beim ersten Ruf von „I'm“ bringt er in kurzem Anstand das Diminuendo und das Crescendo. Seine drei Rufe nach Louis steigen vom Fortissimo bis zum Piano ab und wiederholen sich insgesamt zwei Mal (T. 94ff.). Im Vergleich zu seiner plötzlichem Wende (T. 97), in der er anfängt, über seinen Kontakt mit der mysteriösen Stimme zu erzählen, wirkt er dann ganz anders. Wenn er allerdings Belize von seinen Erlebnissen (inklusive des Orgasmus) erzählt, wachen seine Emotionen wieder auf (T. 114-118). Nachdem sein Freund den Raum verlassen hat, ruft Prior nach der Stimme. Dieses Mal zeigt die Musik die Identität dieser Stimme. Und ein entsprechender Akkord für den Engel taucht zunächst als Zusammenklang (T. 155), danach in zerlegter Form auf (ab T. 175 bis zum Ende dieser Szene). In Szene 10 vollzieht sich die endgültige Trennung von Prior und Louis. Im Orchester wiederholt sich ein aufwärts gerichtetes Motiv, das Spannung vermittelt. Dieses eintaktige Motiv (T. 4) behält seine Kontur und verlängert sich höchstens auf eine Länge von bis zu zwei Takten (bis T. 16). Mit diesen musikalischen Mitteln trennt der Komponist diese Szene von der anderen Szene ab, die ebenfalls noch in dieser aufgeteilten Szene enthalten ist. Wenn die Szene zwischen Prior und Louis wieder im Zentrum steht, taucht das Motiv erneut auf (T. 44-61). Während Prior sich sprechend ausdrückt, wird das Motiv in sich steigendem Tempo wiederholt. „Do you know what love means?“ (T. 60f.): Während er diesen Satz beendet, fängt Harper an zu weinen. Außerdem spielen die Geigen hier ein großes Glissando. Die Traurigkeit, die er mit Harper teilt, wird so verdeutlicht. Sie sind so ähnlich, dass sie trotz der unterschiedlichen Räume und Zeiten innerlich (Prior) oder äußerlich (Harper) weinend auf einer Bühne gezeigt werden können. Vor dem Ende dieser Szene verschwindet das Motiv wieder (T. 71 bis Ende der Szene). Die Generalpause im T. 80 existiert nicht lediglich als Pause zwischen zwei Rufen, sondern bezeichnet auch gleichzeitig die endgültige Trennung von Prior und Louis. Sein Ruf „Oh God“ führt unmittelbar die nächste Szene ein. In der nachfolgenden Szene 11 lässt Prior in der Auseinandersetzung mit

⁴²⁰ Peter Eötvös, *Angels in America*, Opera in two parts by Peter Eötvös, Based on the play by Tony Kushner, Libretto by Mari Mezei, Commande du Théâtre du Châtelet, revised version, Klavierauszug, Mainz: Schott, 2003-04/2005, S. 92.

seinen Ahnen seine grundlegende Verunsicherung erkennen. Während er die meiste Zeit spricht, singt er drei Mal nacheinander über sich ähnelnden Phrasen „Am I going to die?“ (T. 45ff.). Der Anfang der drei Phrasen ist identisch, sie unterscheiden sich lediglich bei dem Wort „die“. Beim ersten Mal singt Prior von h bis cis', beim zweiten von c' bis dis', beim dritten Mal schließlich von e' bis g'; ein Crescendo kommt hinzu. Trotz der Erscheinung des Engels bleibt seine Frage unbeantwortet. Während Prior das Kommen des Engels ankündigt, reagiert das Orchester mit dem Klangteppich, der bei der vorherigen Erscheinung bereits angewendet wurde. Allerdings werden neue Mittel hinzugenommen, damit dieser Klangteppich sich weiterentwickeln und variiert werden kann. Der Einsatz der indischen Schellen und des Samples „shaking angel“ verweist auf den Besuch des Engels (ab T. 109), dann kommt das ganze Orchester zum Einsatz (ab T. 120), um die Ankunft dieser Botin und das Ende des ersten Teils der Oper vorzubereiten. Die Szene endet plötzlich und lässt eine Fortführung erwarten.

Mit der Szene 12 beginnt der zweite Teil von *Angels in America*. Tatsächlich beginnt an dieser Stelle auch die Fortsetzung des Kontakts zwischen Prior und dem Engel. Prior bleibt zunächst passiv. Während er erzählt („I'm sick and so...You want me...“) drückt er mittels der Glissandi (b-a im T. 80, A-es' im T. 81-82) und des großen Sprungs über eine Oktave (a-A im T. 80) seine Ablehnung aus. Dann zeigt der Engel ihm das Buch. Während der Übergabe dieses Buches wird Prior den mysteriösen Orgasmus erleben. Als ein zentraler Punkt dieses Stückes wird dieser Orgasmus deutlich, zugleich aber dezent dargestellt. Dieses Prinzip wird weiter verfolgt, wenn der Orgasmus von Prior nochmals auftaucht (Szene 16). Im zweiten Keyboard wird der Engel-Akkord hier bereits zerlegt und wieder zusammengeführt (T. 126-136). Während der Akkord erklingt, taucht das entsprechende Motiv mit dem Klang „Angelorgan hard“ zunächst im ersten Keyboard auf (T. 136f.). Dann wird es intensiver gespielt und dauert schließlich als stehender Akkord an (T. 161-174). Eine intensivere Welle wird dann durch Streicher-Glissandi und das Schlagzeug akustisch zum Ausdruck gebracht. An dieser Stelle wird eine viertaktige Einheit mehrmals wiederholt, wobei die Gitarre jeweils im dritten Takt zwei Mal den stets gleichen Akkord anschlägt (T. 175-200). Dann kommt die E-Gitarre hinzu (T. 201) und folgt dem gleichen Prinzip. Schließlich spielt die E-Gitarre die verminderte Quinte (a'-es'') und steigt mit einem Glissando bis zur Quarte (b'-e'') auf. Mit einer Terz endet diese Partie (T. 220ff.). Es ist genau die Stelle, wo die Lust von Prior den Höhepunkt bereits erreicht hat: „Oh God. Oh God.“ (T. 219). Zwischen diesen Rufen liegen durch Fermaten verlängerte Pausen. In diesem Moment, direkt nach diesem Erlebnis, wird seine Sprache das einzige Klangmittel, das ihm erlaubt seine Emotionen auszudrücken. Das Orchester schweigt hier. Danach unterstützt das Vokal-Trio den Engel; Prior nimmt, von dem Engel geleitet, an dem Ensemble teil (T. 239-262). Erst als er genau versteht, worum es geht, zieht er sich zu-

rück. Später wiederholt er fünf Mal die Aufforderung des Engels „stop moving“ auf dem stets gleichen rhythmischen Muster (T. 293-298). Diese Last ist ihm zu groß, schließlich muss er sich noch mit seiner Krankheit und dem Tod beschäftigen. Die Posaune begleitet diesen freigesungenen Abschnitt, spielt die leitenden Töne des Gesangs mit und endet mit Prior zusammen auf dem Ton C (T. 303-309). Dieser Ton leitet die nächste Szene ein. Durch die Begleitung einer Posaune wird beschrieben, dass das Dasein von Prior eine tiefgreifende Veränderung erfahren hat. In Szene 13 folgt Prior zunächst seiner Bestimmung als Prophet und denkt über den Umgang der Menschheit mit der Erde nach. Nachdem Belize ihn zu überzeugen versucht hat, reagiert Prior mit „Be still“ (g-h, T. 98-99). Er hat sich noch nicht für einen Weg entschieden. In Szene 15 zeigt Prior sich als Prophet, wobei sein kurzer Auftritt vom Keyboard mit einem Donner-Effekt begleitet wird. Diese vier Donnerschläge sind jeweils an entscheidenden Stellen zu hören: Der erste, wenn Prior das Mormonenbesuchszentrum betritt (T. 7), der zweite folgt bei der Entscheidung Joes, Louis zu folgen (T. 9), der dritte ertönt, wenn Prior wegen seines geschwächten Zustands fällt (T. 21f.) und der letzte Donner ist zu hören, als Hannah ihm beim Aufstehen hilft und nach draußen geht (T. 24). Prior flüstert zunächst laut und energisch mit Hannah. Lange Pausen unterbrechen ständig seine Erzählung. Die Künstlichkeit dieses rhythmischen Sprechens ist mehr als deutlich. Dieser persönliche Ausnahmestand erreicht mit zweimaliger Wiederholung des Satzes „I am sick“ (T. 11) und seinem Ausbrechen in Tränen seinen Höhepunkt. Seine Zerbrechlichkeit ist erhalten geblieben, trotz der nun vorhandenen Fähigkeiten des Propheten.

In Szene 16 gibt es wieder eine Begegnung zwischen Realität und Traum. Die Stimme des Engels und das Vokal-Trio eröffnen und schließen mit ihrem Gruß an den Propheten diese Szene, wobei der für New York stehende Einspiel-Sound auf den Ort, an dem sie sich befinden, hinweist (T. 14-42). Das Ende des Samples fällt mit dem möglichen Orgasmus von Prior zusammen, den er im Verlaufe des Kampfes mit dem Engel bekommt. Unter dem Einfluss des (weiblichen) Engels kann er nur noch sprechen: Sobald er spürt, dass der Engel erscheint, hört er auf zu singen und fällt ab diesem Moment in einen Traum (T. 25). In Szene 17 platzt Prior in die Konferenz der Engel hinein und gibt ihnen das Buch des Propheten zurück. Er bleibt beim relativ hohen Register und singt frei im Rhythmus (T. 76-86). Während er den Namen Gottes erwähnt, wird erneut der Donner-Effekt eingesetzt (T. 81). Nachdem er sich mit der Abwesenheit Gottes auseinandergesetzt hat, kommentiert er im Fortissimo und mit Betonung zum Schluss: „How dare He“ (T. 86).

Notenbeispiel 3-7: Prior: „How dare He.“(Teil II, Szene 17)⁴²¹

Die vorangegangene Pause verstärkt die Wucht dieses Kommentars. Bevor er den Engel verlässt, bringt er seinen wahren Wunsch zur Sprache: Dass er noch länger leben möchte. In kurzer Zeit wiederholt er sich vier Mal (T. 148ff.; T. 172-178). Sein Wille ist sehr stark und kann nicht überhört werden. Dann äußert er, laut sprechend, seine Meinung zu Gott. „And if he returns, take Him to court. He walked out on us. He ought to pay.“ (T. 182ff.). Das durch das Orchester unterstützte Sprechen stellt sowohl musikalisch als auch inhaltlich einen Kontrast zu seinem zuvor ausgesprochenen Wunsch dar. Das Profil des Protagonisten ist somit klar und eindeutig.

Die letzte Szene der Oper wird durch die Wiederholung dieses Motivs im Orchester eingeleitet. Prior singt immer noch in demselben, hohen Register und leitet das Ensemble, das um ihn kreist und wie eine große Familie erscheint. Sein letzter Ruf „More Life“ (T. 63f.) ist zwar leise, aber nachdrücklich. Während der Ton dis' verlängert und abschließend mit dem Vokal-Trio zusammen ausgeblendet wird, klingt die Orchesterbegleitung noch nach: Indem Eötvös den Klang des Orchesterapparates zum hin Ende erst nach und nach reduziert erzielt er einen Effekt, der dem Ausblenden des Bildes im Film ähnlich ist und als hoffnungsvolle Schlusswendung interpretiert werden kann.

Die Entwicklung des Protagonisten wird durch die Aids-Erkrankung angetrieben. Obwohl Prior während dieses Prozesses Zweifel über seine verbleibende Lebenskraft hat, kann er schließlich die Entscheidung treffen, bewusst auf die Aufgabe des Propheten zu verzichten, auf eigenen Beinen zu stehen und weiter zu leben versuchen. Seine Selbstfindung erreicht am Ende erfolgreich ihr Ziel. Statt an Hysterie zu leiden wirkt er nun ruhig und lebt voller Hoffnung weiter. In Bezug auf seine Beziehungen wird ebenfalls ein klarer Schnitt gezogen. Die beiden Beziehungen Priors – die mit Louis und jene mit dem (weiblichen) Engel – werden musikalisch dargestellt, entwickelt und abgeschlossen. Prior wird weiterleben, dies ist seine selbst gewählte Aufgabe. Die ‚Familie‘ unterstützt ihn dabei.

⁴²¹ Ebd., S. 86.

Louis

Louis, der Jude und ein Freund von Prior ist, wird von einem Tenor gesungen. Er bewegt sich, metaphorisch gesprochen, wie ein Pendel hin und her zwischen den Polen der Handlung. Während er aufgrund seiner Liebe zu Prior, seines Mitgefühls und seines Pflichtbewusstseins versucht, bei seinem Freund zu bleiben, treiben ihn seine Angst vor der Pandemie, dem Leiden und dem Tod und auch seine Begierde dazu, Prior zu verlassen. Sein innerer Kampf verletzt sowohl Prior als auch ihn selbst. Ihm ist das Instrument Gitarre zugeordnet. Er spielt sie auf der Bühne, singt zu ihrer Begleitung und wird so mit der Rockmusik in Verbindung gebracht. Außerdem wird sein Dasein als Jude durch musikalische Verweise zusätzlich betont.

Szene 1 zeigt die Beerdigung von Louis' Großmutter. Das rhythmische Sprechen beherrscht zunächst seine Partie. Als er bemerkt, dass er seine Großmutter niemals besucht hat, unterstützen ihn Trompete und Gitarre. Erst als er diese Feststellung beendet hat, erklingt ein Quintolen-Motiv der Trompete mit einem Crescendo zum Fortissimo.

The image shows a musical score for two parts: Louis and Trumpet (Tpt.). The Louis part is written in a 3/8 + 2/8 time signature. It begins with a rest, followed by a measure of music marked 'p' (piano), and then a double bar line. The Trumpet part is also in a 3/8 + 2/8 time signature. It begins with a rest, followed by a measure of music marked 'f' (forte), and then a double bar line. The lyrics 'I never visited.' are written under the Louis part. The Trumpet part features a quintuplet of eighth notes marked '5' and 'ff' (fortissimo).

Notenbeispiel 3-8: Louis: „I never visited.“ (Teil I, Szene 1)⁴²²

„I never visited“: Die Hervorhebung dieses Satzes ist schon ein Anzeichen dafür, dass er sich im Laufe der Zeit von Prior distanzieren wird. Erst im T. 229 fängt er an zu singen, nachdem er von der Erkrankung Priors erfahren hat. Seine sanfte Bitte wandelt sich abschließend doch in Abwehr. Im T. 255 und T. 258 spricht er zwei Mal „No“, wodurch seine Ablehnung gegenüber Prior verbal eindeutig bekräftigt wird. Wenn er „Then I'll go home“ singt, begleiten ihn lediglich die zwei Keyboards (T. 264). Er beantwortet zwar die folgende Frage Priors, jedoch scheinbar widerwillig. In Szene 4 singt er, begleitet von der Gitarre, ein Lied über das Judentum. Diese Art der Darstellung lässt sowohl an die Rockmusik als auch an das Musical denken. Seine Gitarrenakkorde sind hier die einzige Begleitung. Dann kommen die anderen Orchesterinstrumente einschließlich der E-Gitarre hinzu (ab T. 13). Während Louis über seine Lebensphilosophie spricht, bringt eine Sekunde zusätzliche harmonische Spannung (T. 41-44). Doch die Kommunikation zwischen Louis und Prior funktioniert nicht. Erst nachdem Louis

⁴²² Ebd., S. 25.

drei Mal in ähnlicher Form „You are not about to die“ wiederholt hat, spricht er endlich die Wahrheit aus: Dass er Prior verlassen will. Hierfür wird die Sprechstimme gewählt, im Vergleich zum Gesang in der gleichen Szene zuvor klingt das besonders trocken und bedrückend (T. 70-84). In Szene 7 knüpft Louis zunächst an sein Lied aus der vierten Szene an. Dieses Mal singt er jedoch leise, langsam und frei. Während die Gitarre und die E-Gitarre bestätigend wirken, kommen die Keyboards mit den Samples „lonely flute“ und „Valium 1“ hinzu, um seine Verwirrung und Einsamkeit sowie seine Schuldgefühle zum Ausdruck zu bringen. Der Schlag des Vibraphon untermauert seine innere Instabilität (T. 25-41). Zwischen T. 34 und 39 singt er wieder frei und wiederholt vier Mal die Phrase „Tell him“; außerdem wiederholt er während dieses kurzen Abschnittes noch zwei Mal „Tell him goodbye“. Diese leise, ständige Wiederholung zeichnet ein ruhiges und zugleich eindeutiges Bild der psychischen Trennung. In Szene 8 ist Louis’ Suche nach einer Zuflucht zu beobachten. Der Lärm im Park, der von den Streichern klanglich wiedergegeben wird, schafft einen imaginären Raum. Hinzu kommt, dass Louis aufgrund seiner inneren Unruhe in den Park geht. Hier führt die Marimba die verminderte Quinte ein, zunächst erklingt die chromatische Tonleiter zwischen cis und g, dann folgt ein Sprung, schließlich wird das Intervall abwechselnd in Tremoli und einzelnen Schlägen gespielt (T. 4-40). Der Flirt geschieht auf dünnem Eis. Der Hinweis „Parlando rubato“ (T. 3) bezieht sich einerseits auf den für die Gitarre und die E-Gitarre gewünschten quasi erzählenden Ton, der wiederum an Rockmusik denken lässt, andererseits erinnert er an die Oper *A Kékszakállu herceg vára* (Herzog Blaubarts Burg, 1911) von Bartók. Die Anknüpfung an diese Oper, die tief auf die Psyche der Figuren eingeht, wird damit konkretisiert. Eötvös bezeichnet Bartók gerne als seine „musikalische Muttersprache“.⁴²³ Darüber hinaus ist hier tatsächlich eine Kontinuität zwischen beiden Opern zu beobachten.⁴²⁴

Louis’ Gesang in dieser Szene ist ebenfalls frei. Während er und Joe sich einigen, zusammen zu ihm zu gehen, erklingt im Orchester ein Septakkord (ab T. 41) – allerdings wird dieser Klang dann schnell von dem aus übermäßiger Quarte und verminderter Quinte zusammengesetzten Akkord bedrängt und verschwindet in einem klanglichen Nebel, der vom Orchester erzeugt wird (ab T. 48). In Szene 10 folgt seine endgültige Trennung von Prior. Wäh-

⁴²³ Zit. nach: „Mich interessiert gerade das Gegenteil von mir.“ Schlussdiskussion mit Peter Eötvös zum Motto „Ungar und Weltbürger“, in: Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.), *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*, Mainz: Schott, 2005, S. 80 (Edition Neue Zeitschrift für Musik [o.N.]).

⁴²⁴ Rachel Beckles Willson spricht im Hinblick auf die Verbindung zwischen *Tri Sestri* von Eötvös und *A Kékszakállu herceg vára* von Bartók von einer „alternativen Entwicklungskurve“ gegenüber der bisherigen ungarischen Operngeschichte. Vgl. dies., Sehnsucht als Mythos. Zur musikalischen Dramaturgie in Peter Eötvös’ Oper „Die drei Schwestern“, in: Hans-Klaus Jungheinrich (Hrsg.), *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*, Mainz: Schott, 2005, S. 19 (Edition Neue Zeitschrift für Musik [o.N.]). Ihrer Ansicht kann ich angesichts meiner Untersuchung zu *Tri Sestri* und *Angels in America* allerdings nur bedingt zustimmen. Der Einfluss von Bartók auf Eötvös’ Musik ist nicht zu überhören und zu übersehen, trotzdem ist mir Willsons Begriff der „alternativen Entwicklungskurve“ zu allgemein gehalten. Des Weiteren bezweifle ich den Sinn der Differenzierung zwischen dem Mainstream und einer alternativen Position, da er mir weder logisch noch notwendig erscheint.

rend er mit allen möglichen Ausreden sein Tun zu begründen versucht, begleitet das Orchester ihn stets mit aufsteigenden Figuren. Schließlich kann er nicht mehr singen und muss beim rhythmischen Sprechen bleiben (T. 72-78). Die Trennung wird im T. 80 durch eine Generalpause bestätigt; das Kapitel ist somit abgeschlossen. In Szene 13, nachdem er mit Joe geschlafen hat, spielt er wieder seine Gitarre (T. 163-176), auch in T. 167-168, nun jedoch lässt er lärmende Glissandi und Tremoli erklingen. Bei der Forderung, dass Joe seine Frau verlassen solle, spielt er wieder die ‚normalen‘ Akkorde (T. 173-176). In Szene 15 taucht er zwar mit Joe zusammen im Mormoneninformationszentrum auf, sagt aber kein Wort. Obwohl Joe ihm folgt, wirft das Schweigen kein gutes Licht auf die weitere Entwicklung der Beziehung. Die Abwesenheit von Joe am Ende des Stückes ist wohl zum Teil damit erklärbar. In Szene 18 verbleibt seine Partie in der hohen Lage. Als erster Sänger des Ensembles singt er den Ausruf „More Life.“ (T. 20ff.) Er kann die Uhr nicht zurückdrehen und nicht zu alten Zeiten zurückkehren. Zu Beginn der Oper ist Louis dem Druck noch nicht gewachsen. Trotz seiner Liebe zu Prior ist er nicht in der Lage, an dessen Seite zu bleiben. Während seines Gangs durch das psychische Labyrinth findet er schließlich seinen eigenen Weg. Obwohl der Schaden bleibt und die Beziehung zwischen ihm und Prior in die Brüche gegangen ist, unterstützt er Prior auf eine andere Weise. Louis ist anders geworden, was die Musik zum Ausdruck bringt.

Joe

Joe findet seine Identität nicht, er gerät in eine ähnliche Situation wie Dov in *The Knot Garden*, obwohl er deutlich weniger Mut beweist. Dov versucht am Ende noch, Mel zu folgen, während Joe bei seinem letzten Auftritt zwar – indem er Louis folgt – etwas Vergleichbares tut, aber dennoch von einem „Irrtum“ spricht (Teil II, Szene 15, T. 10). Zuvor sucht er sogar vergeblich seine Frau Harper. Binnen kurzer Zeit wiederholt er zwei Mal „It was a mistake“ (T. 4, T. 10); er hat offenbar Angst, sich seine eigenen Wünsche und Begierden einzuges-
tehen. Es ist deshalb nicht weiter überraschend, dass er im Schlussensemble fehlt. Seine Entwicklung, so lautet eine mögliche Erklärung hierfür, ist noch nicht so weit fortgeschritten, dass auch er zur ‚Familie‘ gehören könnte.

237

ROY

JOE

1st Keyb.

2nd Keyb.

234

JOE

1st Keyb.

Lyrics: Roy! What? Roy! Could you please not take the Lord's name in vain?

Notenbeispiel 3-9: Joes Appell an Roy (Teil I, Szene 2)⁴²⁵

Joe wird von einem Bariton gespielt, wobei festzustellen ist, dass der Ambitus dieser Rolle (B-e²) deutlich kleiner ist als jener von Prior (H-ais²), Louis (H-h²), Roy (Fis-gis²) und Belize (a-es²), um die es in diesem Abschnitt geht. Der Grund liegt möglicherweise darin, dass Joe sich sehr bemüht, eine Art ‚Musterknabe‘ zu sein. Er will keine Grenze überschreiten und gegen keinerlei soziale Norm verstoßen. Bei seinem ersten Auftritt gerät er bereits in den Schatten von Roy (Teil I, Szene 2). Er bleibt zunächst beim rhythmischen Sprechen, um Roys Aufmerksamkeit zu erlangen (ab T. 65). Erst als Roy anfängt, von Gott zu sprechen, steigt Joe in

⁴²⁵ Peter Eötvös, *Angels in America*, Opera in two parts by Peter Eötvös, Based on the play by Tony Kushner, Libretto by Mari Mezei, Commande du Théâtre du Châtelet, revised version, Partitur, Mainz: Schott, 2003-04/2005, S. 85.

in den Sprechgesang ein (T. 226-236). Seine Partie ist höher und lauter. Er appelliert an Roy, allerdings klingen seine Phrasen nicht allzu selbstbewusst.

Bevor Joe zu seinem Appell kommt, werden seine Emotionen bereits musikalisch angezeigt. Das ‚Rollen‘ der steigenden und fallenden Quintolen (T. 225-236) in den Partien der beiden Keyboards ist schon während des vorangehenden Gesprächs zu hören. Dann kann Joe sich nicht mehr zurückhalten: „Could you please not take the lord’s name?“ Die großen Sprünge und die Pausen, die immer wieder dazwischen kommen, veranschaulichen seine emotionale Bewegung. Dies zeigt, welche große Rolle die Religion in seinem Leben spielt. Das Mormonentum ist ein wichtiger Teil seiner Identität. Dann, in T. 237, folgt eine Generalpause, das Lachen von Roy setzt unmittelbar danach ein (T. 238). Der hohen Spannung zwischen der Ruhe und dem Lachen wohnt eine große dramatische Kraft inne. So werden hier auch die Unterschiede zwischen den Figuren erkennbar. Obwohl Joe gläubig ist, spricht er nur zurückhaltend über seine religiöse Identität als Mormone (T. 249). Als Roy ihn fragt, ob er die Stelle in Washington übernehmen möchte, antwortet er nur sehr leise und mit der Singstimme, so als ob er von Roy indoktriniert wäre (T. 260f.). Bald darauf kehrt er zurück zum rhythmischen Sprechen, das für diese Partie das übliche Ausdrucksmittel ist (T. 263-336, T. 1 der Szene 3). Auch im weiteren Verlauf singt Joe nur, wenn er verzweifelt ist, für einen kurzen Moment erreicht er dann sehr hohe Töne, um im Anschluss dann wieder auf dem vorgegebenen Rhythmus zu sprechen und zuletzt in vergleichsweise tiefer Lage zu singen (T. 285f.). Das Singen ist bei der Partie Joes also zu einem Ausdrucksmittel geworden, das besondere Momente der Handlung markiert. Danach wechselt er sprechend zwischen höheren und tieferen Lagen (T. 307-311). Schließlich wiederholt er am Ende dieser Szene drei Mal „I have to ask my wife“ (T. 331-336, T. 1 der Szene 3). Er wiederholt dies in einem immergleichen Rhythmus, jedoch stetig leiser werdend. Das Machtverhältnis zwischen ihm und Roy ist hier mehr als deutlich.

Obwohl er Roy gegenüber behauptet, seine Frau zu lieben, täuscht er in der Tat sich selber und die Gesellschaft mit einer Scheinehe. In Szene 5 findet der erste gemeinsame Auftritt des Ehepaars statt. Sein Ruf nach Harper hat bereits etwas Künstliches an sich: Zunächst ruft er laut und mit einer abwärts gerichteten Phrase, dann etwas leiser und aufwärts. Dann folgt das Geräusch des fallenden Messers (T. 1f.). Während er sich entschuldigt, erklingt die Gitarre – das Instrument, das mit Louis verbunden ist: Es weist auf die zukünftige Rolle von Louis in Joes Leben hin. Das Vokal-Trio verstärkt diese Künstlichkeit, die Sänger flüstern hier den gleichen Satz wie Joe (T. 3-10). Die E-Gitarre kommt hinzu (ab T. 6), dann zerlegt das Trio den Satz Joes imitatorisch. Obwohl Joe zu diesem Zeitpunkt Louis persönlich noch nicht kennen gelernt hat, weist die Musik bereits auf die zukünftige Verbindung hin. Als Joe nicht mehr

weiß, wie er Harpers Frage, wo er gewesen sei, beantworten kann, gestikuliert er und schweigt. In diesem Moment (T. 19) taucht erneut der Gitarreakkord von Louis auf, der bereits in Szene 4 eingesetzt wird. Joe flüchtet sich dann in die Gegenfrage „How many pills?“ (T. 24) Die folgende Passage wird jedoch stets von Harper dominiert, Joe kann das Gespräch nicht lenken. Die Gitarre und die E-Gitarre (beide wieder mit der Vorschrift *parlando rubato*) bleiben im Hintergrund, bis Joe schließlich die Geduld verliert (T. 27-44). Er ist somit an dieser Stelle musikalisch bereits mit Louis verbunden. Das Sprechen in dieser Szene bleibt sein einziges Ausdrucksmittel, gelegentlich erscheint es auch in rhythmisierter Form. Die Partie von Harper bestimmt die Entwicklung dieses Abschnitts, gleichzeitig grenzt die Orchesterbegleitung Joes Freiheit des Sprechens ein. Während er die Schuld für seine Lustlosigkeit auf die Valiumsucht von Harper schieben möchte, herrscht für einen kurzen Moment über das Orchester (T. 78ff.). Diese Instabilität und seine starken emotionalen Schwankungen werden im T. 80 zum Ausdruck gebracht, wo Joe leise, dann aber auch sehr laut spricht. Die Szene endet mit einer Selbstbeschwichtigung: „What if I... No. I'm not. I don't see what difference it makes“ (T. 84ff.). Diese Illusion wird durch das zu sich Sprechen gefestigt.

Joes Versuch, sich mit seiner eigenen Homosexualität auseinanderzusetzen, wird in der Szene 7 durch seinen Anruf bei seiner Mutter Hannah im Central Park dargestellt. Sein Geständnis kann er erneut nur sprechend artikulieren. Der Ton Cis des Kontrabasses dient für die Dauer dieses Abschnittes (T. 51-79) als tonales Zentrum. Als das Gespräch zum Ende kommt, erklingt das c aus der darüberliegenden Oktave. Das Vokal-Trio bildet hier nicht lediglich eine klangliche Kulisse, sondern spiegelt ebenso Joes psychische Labilität wider (T. 53-61). Zwischen T. 59 und 61 spielt zunächst die E-Gitarre, dann kommt die Gitarre hinzu, zuletzt werden beide ausgeblendet. Dieser kurze Abschnitt könnte als Zeichen für das Zusammenkommen von Joe und Louis interpretiert werden: die E-Gitarre repräsentiert Joe, während die Gitarre für Louis steht. Gleichzeitig wird in der Orchesterbegleitung wieder prominent das Intervall der Sekunde eingeführt; allerdings wird diese hier mit einer Terz zusammengelegt und steht so nicht alleinig im Vordergrund. In T. 62 tritt die Sekunde jedoch noch einmal kurz in den Streichern hervor, dann erklingt wieder das Cis des Kontrabasses, diesmal im Flageolett und sehr leise gespielt (T. 65-79). Bei der Vorbereitung für Joes endgültiges ‚Coming out‘ kehrt die Sekunde ganz leise (im *ppp*) zurück. Bei dem Satz „I'm homosexual“ wird das Sample „Valium 2“ eingesetzt, die Atmosphäre wirkt erdrückend (T. 77ff.). Im Vergleich zu seiner Verleugnung in Szene 5 ist das Geständnis so leise, dass Zweifel entstehen, ob er daran festhalten kann, selbst als er es zwei Mal wiederholt. Bei der ersten Begegnung mit Louis in Szene 8 bleibt er zögerlich; der Anfang der Beziehung weist bereits auf deren Ende hin. Bei der Offenbarung seiner Homosexualität in der zehnten Szene im ersten Teil bleibt ihm nichts

anderes übrig, als zu singen. Er singt jetzt in höherer Lage, bleibt jedoch leise. Diese Überzeugung kann sich jedoch nicht lange halten. Nachdem Harper und Mr. Lies zusammen verschwunden sind, ruft er zwei Mal ihre Namen (T. 70). Das Orchester bleibt still. Die Kraft von Joes Offenbarung verläuft sich schnell. In Szene 13, beim Vorspiel zwischen ihm und Louis, bleibt er zwar beim Singen, jedoch treten ständig Pausen ein und unterbrechen seinen Singfluss. Außerdem wird er immer leiser. Nach dem Geschlechtsverkehr klingt er deutlich anders. Im T. 118 fängt er ganz leise („Sssh“) an, beginnt dann, nun mit weniger häufigen Pausen, zu sprechen. Seine starken Emotionen sind hörbar. Leider hält dieser glückliche Moment nur kurz an. Als Joe an Prior, den Freund von Louis, denkt, kann er seinen Gefühlen nicht mehr freien Lauf lassen. Ab T. 156 nimmt der Anteil der Pausen wieder zu, außerdem kehrt er zum rhythmischen Sprechen zurück. Allerdings ist Joe nun nicht mehr in der Lage, seine wahre Identität für immer zu verstecken. Als er seine Erfahrung leugnet und sie als Albtraum zu begreifen versucht, taucht in den Geigen wieder die Sekunde dis“-e“ auf (T. 187-218). Er wechselt dann zwischen Flüstern und Sprechen, um gleichzeitig mit Harper und mit Louis zu kommunizieren. Die Szene endet mit Tremoli der Geigen.

Das Dasein von Harper ist zum Albtraum geworden, auch wenn sie körperlich nicht bei Joe ist und er sie sich wiederum vielleicht nur einbildet. Joe taucht in der Oper zum letzten Mal in Szene 15, im Mormonenbesuchszentrum, auf. Bei diesem kurzen Auftritt spricht er stets leise, ein Gong leitet das Gespräch zwischen ihm und seiner Mutter Hannah ein. Schließlich verlässt er mit Louis das Zentrum und folgt ihm, obwohl er wahrscheinlich nicht genau weiß, wohin. Er bleibt erneut passiv, wird von einem anderen geleitet. Der religiöse Aspekt bleibt dabei präsent, weshalb er die ‚Grenzen‘ nicht überschreitet. Durch dieses Echo gewinnt die Rolle von Joe eine Tiefe, die durch die Streichungen seiner in der Literaturvorlage vorgesehenen Szenen zunächst nicht abzusehen ist.

Nach dieser Auseinandersetzung mit der Rolle Joes ist deutlich geworden, dass seine Abwesenheit in Szene 18 nicht lediglich auf die Literaturvorlage zurückzuführen ist. Die ihm zugeordnete Musik ist im Grunde genommen gar nicht in diese Schlusszene integrierbar. Joe kann sich selbst kaum behaupten, sondern ist immer auf andere angewiesen. Obwohl er versucht hat, über seine persönlichen Grenzen hinauszugehen, kann er diese Hindernisse nicht überwinden. Trotz der Auseinandersetzung mit sich selbst ist es ihm nicht gelungen, mutig in die Richtung zu gehen, die zu seiner wahren Identität führt. Seine Zurückhaltung und seine Abweichung werden durch die Musik ausgedrückt, weshalb sich die ihm zugeordnete Musik von jener der anderen Figuren hörbar unterscheidet.

Roy

Roy Cohn, der Staranwalt, ist der andere Aids-Kranke in *Angels in America*. Anders als Prior kann er seine Homosexualität nicht akzeptieren, deshalb lehnt er es strikt ab, seine Erkrankung an Aids als solche wahrzunehmen. Der Bassbariton, der für ihn vorgesehen ist, gibt sein Alter zu erkennen; sein Verfall ist im Verlauf des Stückes zu spüren. Durch die Streichung der Szenen, in der er wie ein Schurke auftritt, wie zum Beispiel im Fall des vorgetäuschten Todes (Teil II, IV. Akt, Szene 9), wirkt er menschlicher als im Drama und kann möglicherweise mehr Sympathien beim Publikum hervorrufen.

Das Telefon ist das charakteristische Attribut der Rolle Roys. Es ist nicht nur ein Werkzeug für die Arbeit, sondern Roys Zugang zur Außenwelt, insbesondere zur Welt der Macht. Darüber hinaus werden die Klänge und Geräusche des Telefons, darunter die Telefonklingel und die Stimme, die durch das Telefon zu hören ist – sowohl die menschliche als auch die technisch generierte Stimme –, musikalisch entwickelt und verwendet, um Roy und dessen Welt zu illustrieren. Ein repräsentatives Beispiel ist die Szene 2 des ersten Teils. Während Roy mit seinen Klienten per Telefon verhandelt, bleibt seine Partie in hoher Lage und stark in ihrem Gestus. Zwischendurch wechselt er ein Wort mit Joe, bei dem sich seine Stimme deutlich von jener des Telefongesprächs unterscheidet, die Phrasen sind kurz und von Unterbrechungen durchzogen. Erst nachdem er alle Telefongespräche beendet hat, konzentriert er sich ganz auf Joe. In diesem Moment sind im Orchester lediglich die Celli (mit einem Flageolet auf A) hörbar (T. 141-145). Während seines Gesprächs mit Joe verbleibt Roys Stimme in einer wesentlich tieferen Lage als zuvor, außerdem unterscheiden er und Joe sich deutlich von Harper, die frei nach dem Stil des Walzers singt. Aufgrund des Reisewunsches von Harper erscheint Mr. Lies (T. 192). Diese Aktion wird jedoch durch den Einsatz des Telefons unterbrochen (T. 218). Roy kehrt zum Telefon zurück, seine Stimme verändert sich entsprechend. Sein Ruf „Jesus“ wird auf einem großen Sprung von f bis g und im Fortissimo gesungen (T. 219). Darüber hinaus wird eine Auseinandersetzung um das Thema Religion zwischen Roy und Joe in Szene gesetzt, wobei die Generalpause im T. 237 das Lachen von Roy in T. 238 besonders hervorhebt. Dieser Zusammenhang wird in T. 265 durch das Gewicht, das Roy auf das Telefon legt, unterbrochen. Wie das Motiv ‚Telefon‘ seinen Verfall begleitet, ist anhand einer Gegenüberstellung von Szene 2 und Szene 14 zu erkennen. In Szene 14 ist er zwar am Telefon, aber seine Partie wird von fallenden Phrasen beherrscht. Die Triolen lassen zwar an die Szene 2 denken, doch zeichnet fallende Bewegung seine nachlassende Lebenskraft nach. Die Betonung einzelner Töne und die intensiven Glissandi im Orchester verstärken diesen Eindruck. Neben dem Telefon-Motiv zeigen auch die Auftritte von Ethel Rosenberg Roys Verfall an.

Während Prior von dem Engel besucht wird, erscheint Roy seine Erzfeindin: Der Engel befiehlt Prior, er solle zum Propheten werden, gleichzeitig will Ethel den Untergang von Roy ‚persönlich‘ begleiten. Allerdings ist es nicht ausgeschlossen, Ethel – so wie es bei Prior und dem Engel der Fall ist – als einen Teil der Roy-Figur zu verstehen, das würde bedeuten, dass er Ethel aufgrund seiner Krankheit imaginiert, so als ob sie ihn aus der Vergangenheit einholte. Die irrealen Szenen Roys sind dennoch anders aufgebaut als sonst. Während er sich in Szene sechs noch mit der Sprechstimme gegen den freien Gesang von Ethel wehrt, kann er ihr in der Szene 14 zunächst zwar noch sprechend antworten (ab T. 45), geht dann aber über zu den fallenden Figuren (ab T. 85). Nach Ethels betonter Aussage „You never won“ (T. 109) übernimmt er sogar ihren Stil und sieht in ihr seine Mutter (T. 112ff.). Diese musikalische Entwicklung verdeutlicht seinen Untergang, indem der Stil von Ethel nach und nach die Oberhand gewinnt. Auch Roys Tod findet in Gegenwart von Ethel Rosenberg statt. Bevor er stirbt, spricht er nur, das Lied von Ethel begleitet ihn in seinen ewigen Schlaf. Das Ganze wird im Drama zwar im Nachhinein als ein Täuschungsmanöver von Roy erkennbar, sodass Roy stolz behaupten kann, dass er Ethel zum Singen gebracht habe. Anstelle des neuerlichen und letzten Kampfes mit der Krankheit wie in der Literaturvorlage (Teil II, IV. Akt, Szene 9) lässt Eötvös „Oh God, I’m so sorry“ als den letzten Satz von Roy stehen. Er spricht diesen Satz weinend aus. Sein Tod wird von Ethel entdeckt und verkündet (Teil II, Szene 14). Dadurch wird die negative Zeichnung dieser Figur deutlich abgeschwächt. Diese Bearbeitung schwächt zwar das Profil von Roy, verstärkt aber den Eindruck, dass es sich bei Roy ebenfalls um einen Menschen handele – und zwar um einen normalen Menschen, der gegen sein durch die unheilbare Pandemie bestimmtes Schicksal nichts unternehmen kann.

Belize

Belizes Existenz in *Angels in America* ist die eines „Engels auf Erden“. Er ist eine ehemalige Drag-Queen und ein geschickter Krankenpfleger. Obwohl er als eigenwillig dargestellt wird, ist er eine der wenigen Figuren in dieser Oper, die ständig den Überblick behalten und warmherzig bleiben.

In der Vertonung von Eötvös wird seine Präsenz zwar reduziert, doch diese Figur wirkt niemals künstlich, sie ist unüberhörbar und -übersehbar. Trotz der Streichung seiner politischen Äußerungen wird sein persönlicher Hintergrund durch die Besetzung und die Musik thematisiert. Erstens verknüpft die Besetzung dieser Rolle durch einen Countertenor sie mit der Kategorie der übermenschlichen Wesen und schafft so eine Verbindung zur Tradition dieses Stimmfaches. Sein Status als „Engel auf Erden“ wird damit erneut bestätigt. Durch den

Einsatz des männlichen Mezzos wird diese Rolle sowohl dramaturgisch als auch musikalisch besonders akzentuiert. Die tiefere Stimmlage eines Mezzosoprans passt hier möglicherweise besser als die eines Soprans, denn somit lässt sich Belizes außergewöhnliche Persönlichkeit leicht erkennen. Die Literaturvorlage geht nur wenig auf seine Emotionen ein. Die Stimme des Countertenors, die als mysteriös wahrgenommen wird, passt in dieser Situation und ist in der Lage, diese Leerstelle musikalisch zu füllen. Hinzu kommt, dass Belize in der Oper eine singuläre Erscheinung ist. Die Identitätssuche von Louis, Joe und Harper wird sowohl in der Literaturvorlage als auch in der Oper thematisiert. Belize steht auf der anderen Seite, da er diesen Prozess bereits hinter sich hat.⁴²⁶ Prior und Roy müssen aufgrund ihrer Erkrankung ihr Leben nochmals überdenken. Belize hingegen ist gesund und hat ein Fachwissen zur Bekämpfung der Krankheit. Privat ist er ein treuer Freund für Prior, während der Arbeit zeigt er seine Professionalität und Überzeugungskraft. Trotz seiner Verachtung für Roy pflegt er ihn so gut, wie er nur kann. Der Einsatz des Countertenors ist somit als die musikalische Interpretation seines Einzigartigseins in dieser Oper zu verstehen.

Bei seinem ersten Auftritt in Szene 7 zeigt er bereits seinen vernünftigen und weisen Charakter. Die nuancierte Entwicklung verweist auf seine Sorgfältigkeit und die innere Wärme: Seine Partie ist frei und flüssig, ganz im Gegenteil zu der von Louis, der durch die ständigen kleinen Pausen in einem stolpernden Gestus dargestellt wird. Wenn Louis ankündigt, er gehe in den Central Park, antwortet Belize „Be careful.“ (T. 30). Er artikuliert diesen Satz im rhythmischen Sprechen mit einer lauten Flüsterstimme, ebenso versucht er danach Prior zu beruhigen und wiederholt „He’ll be back“ zwei Mal im gleichen Muster (T. 82ff.). Während Prior hysterisch wirkt, bleibt er ruhig und erinnert seinen Freund laut und bestimmt daran, dass er die Pille nehmen solle. (T. 95) Während Prior ihm ernst von seinem Kontakt mit der mysteriösen Stimme erzählt, bleibt er skeptisch. Seine Emotion erreicht einen Höhepunkt mit seinem lauten und akzentuierten Ausruf nachdem er von Louis’ sexuellem Erlebnis bezüglich der Stimme erfahren hat („Oh, my!“ , T. 115f.). In der danach unter Lachen folgenden und von fallenden Figuren beherrschten Erzählung seines Lebens zeigt Belize mehr von seiner Lebensphilosophie. Im T. 121 singt er das Wort „crazy “ mit Vibrato; es scheint sowohl auf die Drag-Queens als auch auf ihn selbst zuzutreffen. Von T. 128 bis 129 singt er „white“ auf b’ mit einem Crescendo. Diese Betonung der „white people“ verdeutlicht seine eigene Auseinandersetzung mit dem ethnischen Problem in der Gesellschaft. Im T. 130 klagt er mit zwei triolischen Figuren (h’-a’, g’-g’) über seine Unterbezahlung. Prior folgt dieser Bewegung und weist darauf hin, dass Belize ein Märtyrer sei.

⁴²⁶ Obwohl Harper in der Oper eine ähnliche Katalysator-Funktion wie Belize zukommt, fällt es mir aus diesem Grund schwer, sie als eine Gruppe zu betrachten. Mehr zu dieser Gemeinsamkeit siehe Abschnitt 3.5.1.

130

B. I can get under-stand to do it.

PRIOR You're just a Christian martyr.

Notenbeispiel 3-10: Dialog zwischen Belize und Prior (Teil I, Szene 7)⁴²⁷

An dieser Stelle wird deutlich, weshalb Belize als ‚Engel auf Erden‘ gilt. Trotz seiner eigenen Schwierigkeiten bekräftigt er, dass er für seinen Freund Prior da sein werde (T. 136f.). Die leichte steigende Bewegung (e'-fis'-gis') bringt nicht nur Hoffnung ins Spiel, sondern begleitet auch seinen Gang aus dem Zimmer Priors. In Szene 13 geht Belize näher auf seine Lebensphilosophie ein. Der Rhythmus ist frei, die Partie wird hier um den Ton fis' herum entwickelt. Der kurze Abschnitt endet auf es'' (T. 83-97). Dadurch wird verständlich gemacht, wie er seine Emotionen hinter einer äußeren Gelassenheit versteckt. Der Wechsel zwischen Sprechen und Singen in seiner Partie lässt die unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten eines Countertenors deutlich hörbar werden.

Wie seine Kühnheit sich in der Musik ausdrückt, ist am besten anhand eines konkreten Beispiels zu verfolgen. Es handelt sich um die Szene 14 aus dem zweiten Teil; in dieser Szene pflegt Belize den an Aids erkrankten Roy. Belize erscheint nicht lediglich durch sein Verhalten und seine Kleidung extravagant, sondern auch durch die ihm zugeordnete Musik. Zunächst sagt er im rhythmischen Sprechen: „Hang up the phone.“ (T. 21f.). Nachdem er gemerkt hat, dass Roy weiter telefoniert, singt er sehr laut und verärgert: „Put down the phone.“ (T. 33). Trotz der offenen Verachtung und einer rassistischen Anmerkung von Roy ist zu hören, dass Belize versucht, sachlich zu bleiben. Allerdings zeigt er zugleich seine Emotionen, auch wenn sie sich noch in Grenzen halten. Von T. 36 bis 38 betont Belize sehr bestimmt, dass Roy sich in einem Krankenhaus befinde und hier keine Freiheitsrechte habe.

⁴²⁷ Peter Eötvös, *Angels in America*, Opera in two parts by Peter Eötvös, Based on the play by Tony Kushner, Libretto by Mari Mezei, Commande du Théâtre du Châtelet, revised version, Klavierauszug, Mainz: Schott, 2003-04/2005, S. 95.

34

B. ff f
 You're in a hospital, you don't have any cons-ti-

Roy ff f
 I want a white nurse. My constitutional right.

38

B. f
 tutional rights

Roy f
 Find the vein, you moron, don't start jabbing that goddamned spigot in my arm...

Notenbeispiel 3-11: Streit zwischen Belize und Roy (Teil II, Szene 14)⁴²⁸

Im obigen Beispiel ist zu sehen, dass bei der Phrase „You're in“ im T. 36 ein großer Sprung von e⁷ bis d⁷ erscheint, der betont, dass Roy sich in einem Krankenhaus befindet. Im T. 37 spricht Belize zunächst rhythmisch, dann singt er die gleichen Figuren wie im vorherigen Takt. Schließlich, bei der Belehrung, dass Roy keine Rechte habe, führt er einen großen Sprung bis zum cis⁷ aus. Belize bleibt jedoch nicht lange so erregt, bald wechselt er in einen sachlichen und ruhigen Gestus. Nachdem er Roy eine Spritze gegeben hat, singt er für seinen Patienten eine Phrase aus einem Wiegenlied (T. 71f.) und verlässt, nach seinem sehr leisen Abschied, den Raum.

In der letzten Szene der Oper integriert sich Belize zwar in die große Familie, bleibt sich aber dennoch treu. Seine leisen Melismen auf dem Wort „World“ (T. 35-39) sind die einzige Passage dieser Art in der gesamten Oper; dadurch unterscheidet er sich von den anderen Figuren im Schlussensemble (Prior, Louis und Hannah). Sein vorheriges Leben als Drag-Queen hat eine Nachwirkung, die Belize bewusst annehmen und beibehalten will. Dann regt Prior das Quartett zum Singen an (T. 41-47). Nach kurzer Pause beginnt es erneut, dieses Mal wird es zu einem Quintett, da die Stimme des Engels hinzukommt (T. 50-55). Danach bleiben nur die Stimmen des Engels und die Priors übrig. Schließlich ruft Prior leise, jedoch bestimmt: „More Life.“ (T. 63f.). Der familienähnliche Kreis wird Prior zweifellos weiterhin beistehen und ihn bei seinem Kampf um ein längeres Leben unterstützen. Dennoch ist zugleich auch sicher, dass Belize weiterhin seinen eigenen Weg gehen wird. Im Vergleich zu anderen Figuren zeigt er im Lauf des Stücks kaum eine Veränderung, da er von Anfang an mit sich selbst klar kommt und keine Zweifel über seine eigene Identität hat. Sein musikalischer Gestus bleibt aus

⁴²⁸ Ebd., S. 175.

diesem Grund konstant, wobei der Einsatz der Countertenor-Stimme die Grundlage für die Darstellung dieses Charakters in dieser Oper ist.

Insgesamt lässt sich sagen, dass die homosexuellen Figuren in *Angels in America* durch ihre je eigenen, sich voneinander absetzenden musikalischen Zeichnungen differenziert präsentiert werden. Eine pauschale Kollektivbildung ist unmöglich. Dieser Leitfaden aus der Literaturvorlage wird von Eötvös sowohl auf der dramaturgischen als auch auf der musikalischen Ebene konsequent weiterverfolgt. Eine weitere, für die Queer-Forschung seit jeher zentrale Frage wäre noch, ob die Homosexualität in der Musik tatsächlich auf eine spezifische und unverkennbare Weise dargestellt wird.

3.5.4 Zur Darstellung der Homosexualität in der Musik

Im Feuilleton der *Welt am Sonntag* nannte der Musikkritiker Helmut Peters *Angels in America* eine „Aids-Oper“.⁴²⁹ Nach den vorangegangenen Studien zeigt sich jedoch deutlich, dass diese Oper noch einige Dimensionen mehr hat. Allerdings bleibt die Homosexualität ein zentrales Thema. Deshalb stellt sich die Frage, ob und wenn ja auf welche Weise die Homosexualität in der Musik präsent ist.

Auf die Frage, weshalb etwa der amerikanische Dichter Walt Whitman so populär sei, antwortete der Komponist Ned Rorem, der sich offen als schwul zu erkennen gibt: „It’s not his homosexuality but his universality that has made him beloved throughout the globe.“⁴³⁰ Für ihn ist die „Universalität“ im Werk von Whitman der Grund, dass der Dichter weltweit beliebt ist. Ob Whitman eine solche „Universalität“ wirklich zugeschrieben werden kann, darüber ließe sich an anderer Stelle streiten. Durch die Aussage Rorems ist eines dennoch deutlich geworden: Die Homosexualität beziehungsweise Nicht-Homosexualität eines Künstlers spielt in der Rezeption keine zentrale Rolle. Clum stellt in seinem Aufsatz *Queer Music* seine Zweifel an der Diskussion über die sexuelle Orientierung von Komponisten dar:

[...] I'm not sure how relevant a composer's sexual orientation is to his or her music any more than how important a person's gender is to the sort of music one writes. It may be. I've just not seen a convincing argument.⁴³¹

⁴²⁹ Helmut Peters, Visionen eines Infizierten, in: *Welt am Sonntag* (19.06.2005).

⁴³⁰ Lawrence D. Mass, A Conversation with Ned Rorem, in: Ders., *Homosexuality as Behavior and Identity. Dialogues of the Sexual Revolution*, Vol. II, New York: The Haworth Press, 1990, S. 101 (The Haworth Series in Gay & Lesbian Studies Nr. VI).

⁴³¹ John M. Clum, Queer Music, in: *Performing Arts Journal* 53, 18.2, 1996, S. 121.

Ich stimme ihm in dieser Frage zu. Die Entkopplung zwischen der eventuellen Homosexualität der Komponierenden und ihren Werken ist dringend notwendig. Die homosexuelle Identität führt verständlicherweise nicht automatisch zu einem ‚homosexuellen‘ Sound oder bestimmten Eigenschaften der Musik. Natürlich kann sie Einfluss auf die Produktion von Musik ausüben, trotzdem ist ein kausaler Zusammenhang nicht zu beweisen.⁴³² Außerdem bestätigt eine solche Vermutung nur wieder den Mainstream-Status der Heterosexualität. Ansonsten müsste die Frage, wie sich die Heterosexualität der Komponierenden in deren Werke einschreibt ebenfalls auf der Tagesordnung stehen. Das allerdings ist das in der Realität nicht der Fall, obwohl die Heterosexualität als Norm dringend in Frage gestellt werden sollte. Positionen, die diese weiterhin aufrechterhalten, sind für diese Studien kaum brauchbar. Hinzu kommt, dass Analysen, die mittels eines biografischen Ansatzes durchgeführt werden, immer das Risiko einbegreifen, die Komplexität musikalischer Produktionsästhetik zu sehr zu vereinfachen. Aus diesen Gründen wird an dieser Stelle die gleiche Position vertreten, wie Clum sie darlegt: Ein Zusammenhang zwischen der sexuellen Orientierung eines Komponisten und bestimmten Charakteristika seiner Musikproduktion ist nicht herzustellen.

Rorem spricht davon, dass Musik begrifflich nicht so zu bestimmen sei, dass ihr sinnvollerweise irgendeine Art von Sexualität zugeschrieben werden könne. Hingegen könnte die Sprache, insbesondere die Prosa eines Librettos, sehr wohl unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden.⁴³³ Mir ist durch die Beschäftigung mit der Musik in *Angels in America* klar geworden, dass sich die Homosexualität in der Musik schwer beobachten lässt, selbst wenn sie eines der zentralen Themen der Oper ist. In der Kritik von Franz Wille zum Drama *Angels in America* liest man, das Stück bringe „[...] die Homo-Erotik, jene immernoch diskriminierte Leidenschaft [...] ohne Bekenner-Penetranz auf die öffentliche Bühne [...]“.⁴³⁴ In der Oper ist von dieser Art der Homoerotik de facto wenig zu spüren. Der Hauptgrund hierfür ist, dass die Szenen zu dieser Thematik durch Streichungen und Bearbeitungen sehr intensiviert und abstrakt wirken. Im Fall von Louis und Joe wird die Liebesgeschichte nur fragmentarisch dargestellt, die körperliche Annäherung und die sexuelle Anziehungskraft werden dadurch in den

⁴³² Es ist nicht zu verleugnen, dass die sexuelle Orientierung der Komponierenden in der Rezeption längst eine gewisse Rolle spielt. Der Britten-Forscher Mervyn Cooke berichtet in der Einführung des von ihm herausgegebenen Buches *The Cambridge Companion to Benjamin Britten* von einem Gespräch mit einer Frau, die ihn fragte „I’m afraid I find Britten’s music just too *aggressively* homosexual, don’t you?“ (Mervyn Cooke, Introduction, in: Ders. (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, S. 1. [Cambridge Companions to Music]). Unabhängig davon ist die Kenntnisnahme von der homosexuellen Identität eines Komponisten sicherlich nicht obsolet, wobei der problematische Charakter der von Autoren-Biographien ausgehenden Forschung hinreichend dargelegt wurde ist. Ich selbst habe daher in dieser Studie bewusst darauf verzichtet.

⁴³³ Lawrence D. Mass, A Conversation with Ned Rorem, In: ders., *Homosexuality as Behavior and Identity. Dialogues of the Sexual Revolution*, Vol. II, New York: The Haworth Press, 1990, S. 102 (The Haworth Series in Gay & Lesbian Studies Nr. VI).

⁴³⁴ Franz Wille, Zeitrevue und Totentanz. Das ausländische Stück des Jahres: „Angels in America“ in Zürich, Hamburg, Essen und Frankfurt, in: *Theater Heute*, Jg. XXXV, Nr. 94, H. 3, 1994, S. 19.

betreffenden Szenen aus dem Vordergrund verdrängt. Allerdings ist dieser Eindruck ebenfalls durch Eötvös' musikalische Sprache bedingt. Es scheint so, als ob für ihn auf der Opernbühne weniger oft mehr sei. In der Szene 8 aus dem ersten Teil etwa, in der Louis und Joe sich im Central Park zum ersten Mal treffen, leiten die Gitarre und die E-Gitarre im *Parlando rubato* zunächst den Dialog zwischen den beiden Figuren, dann begleiten sie ihn. Die beiden verwandten Instrumente sind hier symbolisch mit den beiden Protagonisten verbunden. Außerdem erscheint im Zusammenhang der Flirt-Situation häufig die verminderte Quinte (Cis-G). Erst als Joe es wagt, seine Hand auf das Gesicht von Louis zu legen und sie dort ruhen lässt, taucht ein Septakkord (F-A-Cis-E) auf, der eine übermäßige Quinte (F-Cis) einschließt (T. 41-48). Allerdings wird diese Eindeutigkeit unterlaufen, sobald die beiden im Begriff sind, den Park zu verlassen (T. 49 bis Ende dieser Szene). Die Musik schafft hier eine Art Nebel-Effekt: Die Homoerotik à la Kushner wird sichtlich in den Hintergrund gerückt, während die Intensität der Beziehung durch die Vertonung hervorgehoben wird. Eine andere Szene (Teil II, Szene 13) kann als Beispiel für Eötvös' dezente Interpretation der Beziehung zwischen Joe und Louis fungieren. Die Akkorde, die hier von Louis auf der Gitarre gespielt werden, begleiten seinen Versuch, Joe zu überreden, Harper zu verlassen (T. 163-176). Die Antwort von Joe wird stets durch die Kombination von D, Dis und E begleitet (T. 187-208). Als Harper verschwindet, bleibt lediglich die Sekunde zwischen Dis und E erhalten. Die innerliche Spannung der Protagonisten wird dadurch musikalisch zum Ausdruck gebracht. Es bleibt aber problematisch, diese Musik der Kategorie ‚Homosexualität‘ zuzuordnen.

So fällt auch die Musiksprache von Peter Eötvös in dieser Oper nicht aus dem Rahmen seines Personalstils. Durch den Einsatz von Gitarren und von Jazz-Musik kommt eine amerikanische *Coleur* ins Spiel; ebenso deutet sich auch seine langjährige Beschäftigung mit der elektronischen Musik an, da die zwei Keyboards und die CD mit vorbereiteten Samples den Verlauf der Oper maßgeblich mitbestimmen. Der Orchesterapparat beschränkt sich auf die notwendigsten Instrumente. Trotzdem werden musikalische Effekte erzielt, die zu einer Verwischung von Raum und Zeit im Bühnengeschehen beitragen können. Das Moment der Halluzination, welches dem Komponisten besonders wichtig ist, wird dadurch intensiviert. Der Kino-Sound war erkennbar ein Vorbild für diese Oper: Alle möglichen Geräusche werden zu klanglichem Material, wodurch die Gattung Oper erweitert wird und eine zusätzliche Dimension erhält. Ebenso hat Eötvös auch die Experimente mit der menschlichen Stimme weiterverfolgt. Die elektronische Verstärkung der Sängerstimmen ist für das Konzept der Oper wesentlich, wodurch zusätzliche vokale Gestaltungsmittel verfügbar werden. Während so der Eindruck entstehen muss, dass Eötvös mit dieser Oper keinen besonderen Stil für das Thema Homosexualität entwickelt hat, entspricht das Endergebnis aus der musikalischen Sicht doch

dem inhaltlichen Kern des Stückes: Homosexualität ist im Bereich der sexuellen Orientierungen nichts anderes als eine Möglichkeit unter vielen.

Im vorliegenden Kapitel habe ich versucht, die Darstellung der Homosexualität in den Opern des 20. und 21. Jahrhunderts exemplarisch darzulegen und zu analysieren. Der Zusammenhang zwischen dieser Thematik und der Frauendarstellung durch männliche Sänger wurde anhand von Peter Eötvös' Auseinandersetzung mit der Stimme des Countertenors thematisiert. Durch die Betrachtung homosexueller Figuren in den Opern *Lulu* von Berg und *The Knot Garden* von Tippett sowie durch die Analyse der künstlerischen Verarbeitung der Themen Homosexualität und Aids im Bereich des Theaters und Musiktheaters sind künstlerische Kontinuitäten hinsichtlich der Darstellung von Homosexualität erkennbar geworden. In der Oper *Angels in America* wird dieser Diskurs aufgenommen und erhält eine neue Richtung. Nachdem die nähere Analyse von *Angels in America* – zunächst des Dramas, daran anknüpfend dann der Oper – allerdings ebenso deutliche Differenzen bezüglich dieser beiden Themen erkennen ließ, ist der Einfluss der gesellschaftlichen Entwicklung wiederum klar belegbar. Durch die Beschäftigung mit der Musik in dieser Oper bin ich zu dem Schluss gekommen, dass Eötvös für diese Oper keine spezifische Musik für das Thema Homosexualität schrieb, wobei ich mit dieser Erkenntnis die Kategorie ‚Homosexualität‘ weder ignorieren noch marginalisieren will. Das Gegenteil ist der Fall: Einerseits basiert die Musik weiterhin auf der individuellen künstlerischen Entfaltung des Komponisten, andererseits trifft das Endergebnis aus der musikalischen Sicht gerade den Punkt, dass Homosexuelle nicht zwingend anders denken, handeln und fühlen als Heterosexuelle oder die Menschen, die eine andere sexuelle Orientierungen haben. Es wäre hier an Judith Butler zu denken, die der Gesellschaft abfordert, dem Individuum eine freie Wahl seiner Identität zu gewährleisten: „Possibility is a necessity“.⁴³⁵ Eötvös' Musik ist als eine Bekräftigung dieses Zieles zu sehen, auch wenn sie keine konkret fassbare Aussage macht.

⁴³⁵ Judith Butler, *Undoing Gender*, New York: Routledge, 2004, S. 219.

Vorläufige Bilanz⁴³⁶ und Ausblick

Die Gesellschaft liegt der Oper zugrunde und die Oper bearbeitet diese mit den ihr eigenen künstlerischen Mitteln. Sie erlangt ihre Bedeutung in der Beobachtung und Wiedergabe der gesellschaftlichen Verhältnisse in künstlerischen Formen. Dieser künstlerische Ausdruck wird wiederum von den Rezipierenden wahrgenommen, in den gesellschaftlichen Alltag miteingebracht und entfaltet so seine Wirkung. Daher verschwindet die Gattung Oper nicht, wie nach dem zweiten Weltkrieg in den Kreisen der Neuen Musik vermutet wurde; so äußerte Boulez 1967 noch provokativ, dass man die Opernhäuser in die Luft sprengen sollte.⁴³⁷ Die Oper, so behauptete er damals, sei verbraucht, veraltet und verblüht. Die historische Entwicklung widerlegt jedoch seine negative Diagnose: Durch die Versuche von verschiedenen Komponisten wie Benjamin Britten und Peter Eötvös wurde der Gattung neues Leben eingehaucht und unendlich viele neue kompositorische Möglichkeiten geschaffen. Gerade diese Eigenschaft wird als Besonderheit der neueren Oper anerkannt und daher sehr geschätzt. Die finnische Komponistin Kaija Saariaho begreift die Oper als eine besondere Gattung innerhalb der (gemeinhin als abstrakt verstandenen) Kunstmusik, denn sie reflektiere mit ihrer Bühnenhandlung im wahrsten Sinne des Wortes unser eigenes Leben. Überzeugende, anrührende Figuren würfen ein neues Licht auf unser eigenes Dasein.⁴³⁸ Auf diese Weise zeigt sich, dass die Überzeugungskraft der Gattung Oper weit über die Mauern der Opernhäuser hinausreicht, denn sie ist eingespannt in ein Wechselspiel mit dem Leben in der realen Welt. Die Vielfalt der Vorstellungen von der Oper bleibt bestehen, und das demonstriert gerade ihre endlosen Möglichkeiten und ihre unwiderstehliche Attraktivität. Peter Eötvös sagt dazu: „Ich entdecke Gott sei Dank in diesem Genre keine Linien und Schulen. Die Oper funktioniert nämlich auch besser, wenn ein Komponist seine eigene Sicht der Welt auf die Bühne bringt.“⁴³⁹ Somit wird auf der Opernbühne ein breites Themenspektrum angeboten, das dieser Gattung weiterhin ihren Lebensinhalt zu geben in der Lage ist. Eines ist auf jeden Fall sicher: Das Ende der Gattung ist nicht in Sicht. Wie die Oper auf den gesellschaftlichen Kontext reagiert, wird auch weiterhin eine spannende Frage bleiben. Die Betrachtung und Analyse dieses Felds ist meiner Ansicht nach eine wichtige Aufgabe der Opernforschung. Dadurch kann der Charakter der Oper als Spiegel der Gesellschaft bewusster wahrgenommen und ihre Wirkung konkreter eingeschätzt werden.

⁴³⁶ Ich verwende hier bewusst den Ausdruck „vorläufig“, da ich meine Arbeit als Teil eines Forschungsprozesses, als eine Momentaufnahme, nicht als ein endgültiges Ergebnis betrachte.

⁴³⁷ Pierre Boulez, Interview mit dem *Spiegel*, Nachdruck in: *Melos*, Jg. XXXIV, H. XII, 1967, S. 435.

⁴³⁸ Kaija Saariaho, Warum eine Oper – Warum diese Geschichte?, in: DVD-Beiheft zur Oper *L'Amour de loin*, DG 00440 073 4026, 2005, S. 11.

⁴³⁹ Peter Eötvös bei der Pressekonferenz, zit. nach: Helmut Peters, Visionen eines Infizierten, *WELT am Sonntag* am 19. Juni 2005.

Um dieses Feld genauer zu betrachten, wurde die Anwendung der hohen männlichen Stimme in der neuen Operngeschichte in den Fokus dieser Untersuchung gerückt. Im Zusammenhang des Diskurses ‚Stimme‘ kann die zentrale Bedeutung des Körpers nicht übersehen werden; die Stimme ist alles andere als körperlos. Die menschliche Stimme wird im Körper erzeugt, die Stimmbänder sind nach Koestenbaum quasi ein sexuelles Organ.⁴⁴⁰ Die Stimme, die durch den Kehlkopf erzeugt wird, wird sowohl als Ausdrucksmittel als auch als Geschlechtsmerkmal verstanden. In dieser Arbeit wird dies bestätigt: Wo immer die männliche Stimme für Frauenrollen und für (vermeintlich) ‚anormale‘ Charaktere wie Homosexuelle vorgesehen ist, wird diese Dualität durch die von der Norm abweichende Darstellung stets thematisiert und steht im Blickpunkt der Forschung. Die Diskurse über Körper und Identität überschneiden sich und beeinflussen sich gegenseitig, der diskursive Zusammenhang zwischen Weiblichkeit und hoher Stimme wird wahrgenommen und bewusst in die Frage gestellt. In dieser Hinsicht bleibt die allmähliche Auflösung dieser Art der Verkopplung in der Gesellschaft nicht ohne Wirkung. Die Ethnologin Susanne Schröter hat festgestellt, dass die Beziehung zwischen Körper und Identität stärker sei als viele Gendertheoretikerinnen angenommen haben: „Körper und Identität sind offensichtlich stärker miteinander verschmolzen, als *gender*-TheoretikerInnen lieb ist, sie spiegeln einander, begründen sich gegenseitig und werden als referentielle Zeichen erlebt.“⁴⁴¹ Ihre These erweist sich bei der Untersuchung der Gattung Oper als zutreffend. Weiterhin sollte die Interaktion zwischen der Identität der Rollen, jener der Sänger und deren Stimme bei der Betrachtung dieser Opern verdeutlicht werden. Die dargelegte Komplexität zeigt, dass die willkürliche Trennung zwischen Körper und Identität wenig Sinn macht und nicht festzuschreiben ist. In der Opernforschung sollte die Rolle des Körpers noch stärker akzentuiert werden, als es bis heute geschehen ist. Nur auf diese Weise können zukünftig weitere Aspekte der Stimme aufgegriffen und entsprechende Untersuchungen darüber ermöglicht werden.

Der Diskurs um die Geschlechtsidentitäten stellt den entscheidenden Impuls für diese Arbeit dar. Butler spricht davon, dass die Geschlechtsidentitäten weder wahr noch falsch, weder wirklich noch scheinbar, weder ursprünglich noch abgeleitet sein können.⁴⁴² Diese Paradoxie beinhaltet eine äußerst spannende Anregung. Die Stereotypen und die Dichotomie der Geschlechter sind zwar nicht mehr gültig, dennoch kann das alte Modell noch nicht zur Gänze aufgegeben werden, da sonst Orientierungslosigkeit droht. In Bezug auf die Darstellung der

⁴⁴⁰ Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat: (Homo)sexuality and the Art of Singing*, in: Diana Fuss (Hrsg.), *Inside/out. Lesbian Theories, Gay Theories*, New York: Routledge, 1991, S. 210.

⁴⁴¹ Susanne Schröter, *FeMale. Über Grenzverläufe zwischen den Geschlechtern*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2002, S. 212.

⁴⁴² Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, übers. von Katharina Menke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, S. 208.

homosexuellen Figuren in den Opern des 20. und 21. Jahrhunderts ist folgende Tendenz zu beobachten: Während der Anteil der Stereotypen stetig abnimmt, nimmt der Anteil der Individualität dagegen zu; die nicht der heterosexuellen Norm entsprechende sexuelle Orientierung führt nicht automatisch zu einem tragischen Ende, die individuellen Seiten der Charaktere gewinnen gegenüber der Zuordnung zur Gruppe der Homosexuellen immer mehr an Gewicht. Die Homosexuellen als homogene Gruppe zu erfassen wird daher tendenziell unmöglich. Aus diesem Grund wird die Idee der generalisierenden Beschreibung der Homosexuellen aufgegeben und die Individualität der Menschen hervorgehoben. Die Frage nach der Existenz einer ‚homosexuellen‘ Musik in der Oper verliert auf diese Weise ihren Sinn. Das Festhalten am Konzept einer spezifischen Musik für Homosexualität und Homosexuelle bildet blinde Flecken und verhindert somit die tiefere Auseinandersetzung mit den einzelnen Fällen. Es ist deshalb dringend zu raten, für die weiteren Untersuchungen bezüglich der Darstellung von Homosexualität in den Opern das Individuum und die Individualität ins Zentrum der Betrachtung zu stellen.

In dieser Untersuchung ist durch die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Stimme in der Oper belegt worden, dass die Veränderung des Gender-Verständnisses in der Gesellschaft einen gewaltigen Einfluss auf die Darstellung der Geschlechter in der Oper ausübt. Durch diese Entwicklung und der daraus resultierenden gegenwärtigen Situation wird das Gender-Bewusstsein der Künstlerinnen und Künstler gestärkt, was gleichermaßen für die Rezipierenden gilt. Die Prozesse der Selbstfindung hören niemals auf – und dies gilt auch für alle an der Oper Beteiligten. Die Opernforschung begleitet diese Suche, beobachtet und analysiert sie. So können Opernforschung und Opernwelt weiterhin in Interaktion bleiben, aufeinander reagieren, sich gegenseitig rückversichern und voneinander profitieren.

Bibliographie

Filme

Eötvös: *The Seventh Door*, Regie: Judit Kele, 1998.

The Three Sisters. Fernsehdokumentation zur Uraufführung der Oper *Tri Sestri* in Théâtre châtelet, Regie: Don Kent, 2001.

Kaija Saariaho: *L'Amour de loin*. Opéra en cinq actes. Livret : Amin Maalouf, Regie: Peter Sellars, 2004.

Tonträger

Britten, Benjamin, *Curlew River*, English Opera Group, dir. von Benjamin Britten und Viola Tunnard, Decca London 421 858-2, 1989 (LP 1966).

Eötvös, Peter, *Drei Schwestern*, CD-Mitschnitt der Uraufführung, Orchestre de l'Opéra de Lyon, dir. von Kent Nagano und Peter Eötvös, DG 459694-2, 1999.

Tippett, Sir Michael, *The Knot Garden. A Child of Our Time*, Orchestra of the Royal Opera House, Covent Garden, dir. von Sir Colin Davis, Philips 446 331-2, 1995 (LP 1974/1975).

Notenausgaben

Berg, Alban, *Lulu*, Oper nach Frank Wedekinds Tragödien Erdgeist und Büchse der Pandora, Klavierauszug, bear. von Erwin Stein, 1. und 2. Akt, Wien: Universal Edition, 1964.

---, *Lulu*, Oper nach Frank Wedekinds Tragoedien Erdgeist und Buechse der Pandora, Klavierauszug, bear. von Erwin Stein, 3. Akt, Wien: Universal Edition, 1978.

Britten, Benjamin, *Curlew River*, A Parabel for Church Performance, Op. 71, Libretto based on the medieval Japanese No-Play 'Sumidagawa' of Juro Motomasa (1395-1431) by William Plomer, German translation by Ludwig Landgraf, Production notes by Colin Graham, London: Faber, 1983 (Erstauflage 1964).

Eötvös, Peter, *Radames*. Kammeroper. Idee und Libretto von Peter Eötvös unter Verwendung von Texten von András Jeles, László Najmányi, Manfred Niehaus und Antonio Ghislanzoni, Spielartitur, Mainz: Schott, 1975/1997.

---, *Tri Sestri*, Oper in drei Sequenzen Klavierauszug, Libretto von Claus H. Henneberg und Peter Eötvös nach Anton Tschechow, übers. von Alexander Nitzberg, München: Ricordi, 1997.

---, *Tri Sestri*, Oper in drei Sequence, Partitur, Libretto von Claus H. Henneberg, und Peter Eötvös nach Anton Tschechow, korrigierte Version, München: Ricordi, 1997/2000.

---, *Angels in America*, Opera in two Parts by Peter Eötvös, Based on the play by Tony Kushner, Libretto by Mari Mezei, Commande du Théâtre du Châtelet/Paris, Direction, Jean-Pierre Brossmann, créée au Théâtre du Châtelet le novembre 2004, revised version, Partitur, Mainz: Schott, 2003-4/2005.

---, *Angels in America*, Opera in two parts by Peter Eötvös, Based on the play by Tony Kushner, Libretto by Mari Mezei, Commande du Théâtre du Châtelet, revised version, Klavierauszug, Mainz: Schott, 2003-04/2005.

- Tippett, Sir Michael: *The Knot Garden*, An Opera in three acts, Word and Music by Michael Tippett, Vocal Score by Michael Tillett, London: Schott, 1970.
- , *Songs for Dov*, for Tenor and Orchestra, Study Score, Mainz: Schott, 1970.
- Verdi, Giuseppe, *Aida*, Opera in quattro atti, Libretto di Antonio Ghislanzoni, Milano: Ricordi, o.A.
- , *Aida*, Oper in vier Akten, Klavierauszug, hrsg. von Kurt Soldan, Frankfurt: C. F. Peters, o. A.

Literatur

- Abbate, Carolyn, *Unsung voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton 1991
- , Opera: or, the Envoicing of Women, in: *Musicology and Difference*, S. 225-258.
- Abel, Sam, *Opera in the Flesh. Sexuality in Operatic Performance*, Boudler: Westview, 1996.
- Abert, Anna Amalie, *Geschichte der Oper*, Kassel: Bärenreiter, 1994.
- Adorno, Theodor W., Bürgerliche Oper, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. XVI., Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978, S. 24-39.
- Alexander, Peter F., A Study of the Origins of Britten's 'Curlew River', in: *ML*, LXIX, 1988, S. 229-243.
- Alexander, Peter F., *William Plomer. A Biography*, Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Anhalt, Rüdiger, Brauchen wir eine neue AIDS-Politik? – Betrachtung aus schwuler Sicht-, in: Forschungsinstitut der Friedrich-Ebert-Stiftung, Abt. Arbeits- und Sozialforschung (Hrsg.), *Brauchen wir eine neue AIDS-Politik? Eine Tagung der Friedrich-Ebert-Stiftung am 18. Januar 1995 in Bonn*, Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung, 1995, S. 61-70 (Gesprächskreis Arbeit und Soziales, Nr. XLVII.)
- Attinello, Paul, Fever/Fragile/Fatigue: Music, AIDS, Present, and..., in: Neil Lerner/ Joseph N. Straus (Hrsg.), *Sounding Off: Theorizing Disability in Music*, New York: Routledge, 2006, S. 13-22.
- , Closeness and Distance. Songs about AIDS, in: *Queering the Popular Pitch*, S. 221-231.
- Die Aufführungsliste von *Tri Sestri*, erscheint in www.eotvospeter.com/index3.htm, 1998f. (Abgerufen am 10.10.2010)
- Aumüller-Roske, Ursula (Hrsg.), *Frauenleben – Frauenbilder. Frauengeschichte*, Pfaffenweiler: Centaurus, 1988 (Frauen in Geschichte und Gesellschaft Bd. X.).
- Backes, Gertrud M., Alter(n): Ein kaum entdecktes Arbeitsfeld der Frauen- und Geschlechterforschung, in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, S. 395-401.
- Baddeley, Gavin, *Dissecting Marilyn Manson*, London: Plexus, 2005 (Erst. Auflage 2000).
- Baldwin, Olive/Thelma Wilson, Alfred Deller, John Freeman and Mr. Pate, in: *ML*, Vol. L, No.1, 1969, S. 103-110.
- Balme, Christopher B., „Of Pipes and Parts.“ Die Kastraten im Diskurs der Darstellungstheorie des frühen 18. Jahrhunderts, in: Hans-Peter Bayerdörfer (Hrsg.), *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, Tübingen: Max Niemeyer, 1999, S. 127-138 (Theatron. Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. Bd. XXIX.).

- Barthe, Roland, *S/Z*, übers. von Jürgen Hoch, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976 (Fran. Original 1970).
- Baumgarten, Edwin, Benjamin Britten's „Curlew River“. Eine Brücke zwischen christlichem und fernöstlichem Mysterienspiel, in: *ÖMZ*, Jg. LIV, H. 5, 1999, S. 18-20.
- Becher, Christoph, Vertraut und fremd, in: Programheft zu *Tri Sestri* (Peter Eötvös), S. 4-6.
- Becker, Heinz (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte der Oper*, Regensburg: Gustav Bosse, 1969 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. XV).
- Becker, Ruth / Beate Kortendiek (Hrsg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*, Wiesbaden: VS, 2004 (Geschlecht & Gesellschaft XXXV).
- Benl, Oscar, Seami Motokiyo und der Geist des No-Schauspiels. Geheime kunstkritische Schriften aus dem 15. Jahrhundert, in: *Abhandlungen der Klasse der Literatur*, Jg. 1952, Nr. 5.
- Berg, Alban, *Briefe an seine Frau*, München: Albert Langen, 1965.
- Bergeron, Katherine, The Castrato as History, in: *Cambridge Opera Journal*, Vol. VIII. No. 2, 1996, S. 167-184.
- Bie, Oskar, *Die Oper*, 8-10. Auf., Berlin: S. Fischer, 1923.
- Blackmer, Corinne E. / Patricia Juliana Smith, Introduction, in: *En Travestie*, S. 1-19.
 --- (Hrsg.), *En Travestie*, New York: Columbia University Press, 1995.
- Blassen, Wilhelm, *Die Bewegungseinheiten (KATA) des Japanischen Nô-Spiels*, Bochum: Brockmeyer, 1987 (Sozialwissenschaftliches Studien Bd. XLII).
- Blomberg, Benjamin von, Klaus Wowereit oder: alles in Butter, in: Programmheft zu *Angels in America* (Peter Eötvös), Hamburgische Staatsoper, 2005, S. 19.
- Bloss, Monika, Musik(fern)sehen und Geschlecht hören? Zu möglichen (und unmöglichen) Verhältnissen von Musik und Geschlecht. Oder: Geschlechterkonstruktionen im Videoclip, in: Peter Wicke (Hrsg.), *Rock- und Popmusik*, Laaber: Laaber, 2001, S. 187-225 (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Bd. VIII.).
- Böhnisch, Lothar, *Männliche Sozialisation. Eine Einführung*, Weinheim: Juventa, 2004.
- Boulez, Pierre, Das Interview in mit dem Spiegel, Nachdruck in: *Melos*, Jg. XXXIV, H. XII, 1967, S. 429-437.
- Bourdieu, Pierre, *Die männliche Herrschaft*, übers. von Jürgen Bolder, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004 (Fran. Original 1998).
- Brett, Philip, 'Eros and Orientalism in Britten's Operas', in: *Queering the Pitch*, S. 235-56.
 --- /Elizabeth Wood/Gary C. Thomas (Hrsg.), *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, New York: Routledge, 1994.
 --- /Jennifer Doctor/Judith LeGrove/Paul Banks, Britten, (Edward) Benjamin, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 4, 2001, S.364-402.
 --- /Elizabeth Wood, *Lesbian and Gay Music*, Electronic Musicological Review, Vol. VII, December 2002 (http://www.rem.ufpr.br/REMr7/Brett_Wood/Brett_and_Wood.html, abgerufen am 25.06.2009).
- Boukoba, Jean-François, Commentaire Musical, in: *Peter Eötvös. Trois Sœurs, L'avant-scène opéra*, N. 204, 2001, S. 8-63.
- Bowers, Jane, Feministische Forschung in der amerikanischen Musikwissenschaft, übers. von Eva Rieger, in: Freia Hoffmann/Eva Rieger (Hrsg.), *Von der Spielfrau zur Performance-*

- Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen*, Kassel: Furore, 1992, S. 20-38 (Schriftenreihe des Internationalen Arbeitskreises Frau und Musik e. V. Bd. II.).
- Boyce, Gary, *Falsetto*, in: <http://home.tiscali.nl/iliboy/How%20One%20Does%20It.htm>. (Abgerufen am 15.05.2008).
- Brinker, Ludger, Jewish-American Literatur, in: Claude J. Summers (Hrsg.), *The Gay and Lesbian Literary Heritage*, NY: Henry Holt and Company, rev. Edition, 2002, S. 408-413 (Erstauflage 1995).
- Bronfen, Elisabeth und Barbara Straumann (Hrsg.), *Die Diva*, München: Schirmer/Mosel, 2005.
- Bronski, Michael, *Culture Clash. The Making of Gay Sensibility*, Boston: South End Press, 1984.
- Brophy, Brigid, *Mozart the Dramatist: The Value of His Operas to Him, to His Age and to Us*. Rev. ed., London: Libris, 1988.
- Budden, Julian / Ellen T. Harris, Travesty, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auf, Vol. 25, 2001, S. 706.
- Büsser, Martin, *On the Wild Side, die wahre Geschichte der Popmusik*, Hamburg: EVA, 2004.
- Butler, Judith, *Das Unbehagen der Geschlechter*, übers. von Kathrina Menke, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991 (Engl. Original 1990).
- , Imitation und die Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität, übers. von Claudia Brusdeylins, in: Andreas Kraß (Hrsg.), *Queer Denken. Queer Studies*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003, S. 144-168 (Engl. Original 1991).
- , *Undoing Gender*, New York: Routledge, 2004.
- Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung (BZgA), *Aids im öffentlichen Bewusstsein der Bundesrepublik Deutschland 2005. Wissen, Einstellungen und Verhalten zum Schutz vor Aids. Eine Wiederholungsbefragung der Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung. Endbericht. August 2006*, Köln: BzGA, 2006.
- Calla, Maria, Maria Callas. 1923-1977. „Die Musik ist die erhabenste Art, Dinge zu sagen“, aus dem Englischen übersetzt von Monica Steegmann, in: Eva Rieger und Monika Steegmann (Hrsg.), *Göttliche Stimmen. Lebensberichte berühmter Sängerinnen. Von Elisabeth Mara bis Maria Callas*, Frankfurt a. M.: Insel, 2002, S. 306 (Eng. Original 1987).
- Carpenter, Humphrey, *Benjamin Britten. A Biography*, London: Faber and Faber, 1992.
- Čechov, Anton, *Anton Tschechows Stücke*, übers. von Sigismund von Radecki, Stuttgart: Reclam, 1985 (Erstauflage 1960).
- Clarke, David, *The Music and Thought of Michael Tippett. Modern Times and Metaphysics*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Clément, Catherine, *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft*, übers. von Annette Holoch, Stuttgart: Metzler, 1992 (Fran. Original 1979).
- Clum, John M., „And Once I Had It All“: AIDS Narratives and Memories of an American Dream, in: Timothy F. Murphy / Suzanne Poirier (Hrsg.), *Writing AIDS. Gay Literature, Language, and Analysis*, New York: Columbia University Press, 1993, S. 200-24.
- , *Acting Gay. Male Homosexuality in Modern Drama*, New York: Columbia University Press, 1994.
- , Queer Music, in: *Performing Arts Journal* 53, 18.2, 1996, S. 118-126.
- , *Still Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama*, New York: St. Martin's Griffin, 2000.

- Cone, Edward T., *The Composer's Voice*, Berkeley: University of California Press, 1974.
- Connell, Robert, *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, übers. von Christian Stahl, 3. Auf., Wiesbaden: VS, 2006 (Eng. Original 1994) (Geschlecht und Gesellschaft, Bd. VIII.).
- Cooke, Mervyn, *Britten and the Far East. Asian Influences in the Music of Benjamin Britten*, Woodbridge: The Boydell Press, 1998 (Aldeburgh Studies in Music, Vol. IV).
- , Introduction, in: *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, S. 1-8.
- , Distant horizons: from Pagoda Land to the Church Parables, in: *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, S. 167-187.
- (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999 (Cambridge Companions to Music).
- Cummingham, Michael, Thinking about Fabulousness, in: *Tony Kushner in Conversation*, S. 62-76.
- Curry, Ramona, Madonna von Marilyn zu Marlene: Pastiche oder Parodie? in: *VIVA MTV! Popmusik im Fernsehen Popmusik*, S. 175-204 (Eng. Original 1988).
- Dahlhaus, Carl, *19. Jahrhundert II, Theorie / Ästhetik / Geschichte: Monographien*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber, 2003 (Gesammelte Schriften Bd. V.).
- Dame, Joke, Unveiled Voices. Sexual Difference and the Castrato, in: *Queering the Pitch, The New Gay and Lesbian Musicology*, S. 139-153.
- David, Hugh, *On Queer Street. A Social History of British Homosexuality 1895-1995*, London: HarperCollins, 1997.
- DeNora, Tia, *After Adorno. Rethinking Music Sociology*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Dlugosch, Ingrid, *Anton Pavlovic Cechov und das Theater des Absurden*, München: Fink, 1977 (Forum Slavicum XLII.).
- Duda, Sybille, Vorwort, in: Sybille Duda / Luise F. Punsch (Hrsg.), *WahnsinnsFrauen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992, S. 7-11.
- Ender, Daniel, Durch Verfremdung der Wahrheit näher. Zu Peter Eötvös' „Drei Schwestern“, in: *ÖMZ*, Jg. LVII, H. 5, 2002, S. 17-22.
- Eötvös, Peter, Peter Eötvös, musicien, übers. von Henri-Alexis, in: Programmheft zu *Trois Sœurs*, Opéra National de Lyon, 1997, S. 43-46 (Original 1991).
- , Peter Eötvös über *Drei Schwestern*. Zitate von der Freiburger Pressekonferenz, 15. September 2000, in: Programmheft zu *Drei Schwestern* (Tri Sestri), Freiburger Theater, 2000, S. 12-15.
- , Kommentar über *Radames*, zit. nach: Sabine Radermacher und Errico Fresis, Programmtext Herne 2005, www.eotvospeter.com/index3.htm (aufgerufen am 25. 6. 2009).
- , Text zu *Angels in America*, publiziert auf der offiziellen Webseite vom Komponisten www.eotvospeter.com/index3.htm (abgerufen am 26. 6. 2009).
- Essinger, Martin W., Die Hosenrolle in der Oper, in: Gabriele Busch-Salmen / Eva Rieger (Hrsg.), *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse*, Herbolzheim: Centaurus, 2000, S. 299-317.
- Erimbter, Willy H. / Alois Hahn / Rüdiger Jacob, *AIDS und die gesellschaftlichen Folgen*, Frankfurt: Campus, 1993.

- Fischer, Angelika, *Die Bühnenwerke Michael Tippetts*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1993.
- Fischer, Erik, *Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert*, Wiesbaden: Franz Steiner, 1982 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. XX).
- Fisher, James, "The Angels of Fructification": Tennessee Williams, Tony Kushner, and Images of Homosexuality on the American Stage, in: *Mississippi Quarterly*, Vol. XLIX. Nr. I, 1995/96, S. 13-32.
- , *The Theater of Tony Kushner. Living Past Hope*, New York: Routledge, 2001.
- Fricke, Stephan, „Wenn man nur wüsste“. Notate zu Peter Eötvös' Oper „Tri Sestri“, in: Programmheft zu *Drei Schwestern* (Drama von Anton Tschechow, Oper von Peter Eötvös), Staatstheater Kassel, 2002, S. 22-28.
- Floros, Constantin, *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1992.
- Flynn, William T., Britten the Progressive, in: *MR*, XLIV, 1983, S. 44-52.
- Foucault, Michel, *Der Willen zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, übers. von Ulrich Raulff / Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1977 (Fran. Original 1976).
- Frantzen, Allen J., *Before the Closet. Same-Sex Love from Beowulf to Angels in America*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- Freese, Peter, 'America': *Dream or Nightmare?*, Essen: Die Blaue Eule, 1994.
- Frei, Florian, Die Engel sind gelandet, in: *Publikumszeitschrift der Hamburgische Staatsoper*, Mai 2005, S. 55.
- Freitas, Roger, The Eroticism of Emasculation: Confronting the Baroque Body of the Castrato, in: *The Journal of Musicology*, Vol. XX., No. 2, 2003, S. 196-249.
- Fricke, Stefan, Über Peter Eötvös und ein komponiertes Harakiri, in: Stefan Fricke / Wolf Frobenius / Sigrid Konrad / Theo Schmitt (Hrsg.), *Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik*, Saarbrücken: PFAU, 1999, S. 178-186.
- Foucault, Michel, *Der Willen zum Wissen*, übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977 (Sexualität und Wahrheit Band I) (Fran. Original 1976).
- Foucault, Michel, im Gespräch mit der französischen Zeitschrift *Masques*, zit. nach: Programmheft zu *Angels in America* (Peter Eötvös), Hamburgische Staatsoper, 2005, S. 21.
- Galliari, Alain, Une réponse à Olga. Entretien avec Peter Eötvös, in: Programmheft zu *Trois Sœurs* (Peter Eötvös), Théâtre du Châtelet, 2001, S. 26-31.
- Garber, Marjorie, *Vested Interests. Cross-Dressing & Cultural Anxiety*, New York: Routledge, 1992.
- , *Die Vielfalt des Begehrens. Bisexualität von der Antike bis Heute*, übers. von Christiana Goldmann / Christa Erbacher-von Grumbkow, Frankfurt a. M.: Fischer, 2000 (Eng. Original 1995).
- Geis, Deborah R. / Steven F. Kruger (Hrsg.), *Approaching the Millennium. Essays on Angels in America*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.
- Gervasoni, Pierre, „J'ai essayé de dépeindre le „théâtre du monde““, *Le Monde* (26.11.2004).
- Giles, Peter, *The History and Technique of the Counter-Tenor*, Hants: Scholar Press, 1994.
- / John Barry Steane, Countertenor, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auf, hrsg. von Stanley Sadie, Vol. 6, London: Grove, 2001, S. 571-573.

- Gill, John, *Queer Noises. Male and Female Homosexuality in Twentieth-Century Music*, London: Cassell, 1995.
- Gilman, Sander L., *Disease and Representation. Images of Illness from Madness to AIDS*, Ithaca: Cornell University Press, 1989.
- Gilman, Richard, *Chekhov's Plays. An Opening into Eternity*, New Haven: Yale University Press, 1995.
- Goffmann, Erving, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, übers. von Peter Weber-Schäfer, München: Piper, 6. Aufl, 1997 (Eng. Original 1959).
- Gottlieb, Vera / Paul Allain (Hrsg.), *The Cambridge Companion to Chekhov*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Grotjahn, Rebecca, "Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei großen Kategorien". Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess, in: *Puppen/Huren/Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, S. 34-57.
- Hagedorn, Volker, Dieser eine Moment, in: Programmheft für *Angels in America* (Peter Eötvös), Hamburgische Staatsoper, 2005, S. 5-7 (Original in: DIE ZEIT vom 02.12.2004).
- Hamburgische Staatsoper, Im Gespräch mit dem Regisseur Benedikt von Peter. Von zu fett gewordenen Engeln und der Unmöglichkeit zu verschmelzen, in: (Hrsg.), Programmheft zu *Angels in America*, Hamburgische Staatsoper, 2005, S. 14-17.
- Hancock, Graham / Enver Carim, *AIDS. The Deadly Epidemic*, London: Victor Gollancz, 1986.
- Hardwick, Mocioel/Mollie Hardwick, *Alfred Deller. A Singularity of Voice*, London: Cassell, 1968.
- Hassehi, Armin/Gerd Nollmann (Hrsg.), *Bourdieu und Luhmann. Ein Theorievergleich*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- Headington, Christopher, *Peter Pears. A Biography*, London: Faber and Faber, 1992.
- von Hessen und bei Rhein, Ludwig, *Ausflug Ost 1956*, Darmstadt, 1956.
- Herr, Corinna, Kastraten in der Musikgeschichte und ihre Rezeption im 20. Jahrhundert, in: *Journal Netzwerk Frauenforschung NRW*, Nr. 16, 2004, S. 54-57.
- /Monika Woitas (Hrsg.), *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Köln: Böhlau, 2006.
- Hill, Egbert, In eigener Sache, in: Programmheft zu *Drei Schwestern* (Peter Eötvös), Deutsche Oper am Rhein, 1999, S. 13.
- Hindley, Clifford, Britten's Parabel Art: A Gay Reading, in: *History Workshop Journal*, Issue 40, 1995, S. 62-90.
- Hodkinson, Paul, *Goth. Identity, Style and Subculture*, Oxford: Berg, 2002 (Dress, Body, Culture).
- von Hoff, Dagmar, Così fan tutte. Konstruktionen des Geschlechts in Oper und Theater am Beispiel von Elfriede Jelinek und Judith Butler, in: Hildegard Lahme-Gronostaj/Marianne Leuzinger-Bohleber (Hrsg.), *Identität und Differenz. Zur Psychoanalyse des Geschlechterverhältnisses in der Spätmoderne*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 2000, S. 239-245 (Beiträge zur psychologischen Forschung, Bd. XL.).
- Hottmann, Katharina, „Wie schön ist unser Herr Hermann heute abend“. Musik und Männerkörper in Zeitopern der 1920er Jahre: *Intermezzo*, *Jonny spielt auf* und *Neues vom Tage*, in: *Puppen/Huren/Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, S. 148-173.

- Hutcheon, Linda / Michael Hutcheon, *Opera: Desire, Disease, Death*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.
- Hüasers, Francis, Aus den bewegten 80ern, in: Programmheft zu *Angels in America* (Peter Eötvös), Hamburgische Staatsoper, 2005, S. 9-10.
- Ishikawa, Iori, *Transformation of No-play "SUMIDAGAWA" into Britten's Opera "Curlew River"*, <http://www.nicol.ac.jp/~iori/home/19990003.html#top>, 2002 (Abgerufen am 10.12.2004).
- Inhaltsangabe für Michael Tippetts Oper *The Knot Garden* für am 14. Mai 2005 von BBC Radio. (<http://www.bbc.co.uk/radio3/operaon3/pip/t6p2p/>) (Abgerufen am 25.06. 2009).
- Japanisches Kulturinstitut Köln (Hrsg.), *Klassische Theaterformen Japans. Einführungen zu Noo, Bunraku und Kabuki*, Köln: Böhlau, 1983.
- Jarman, Douglas, *The Music of Alban Berg*, Berkeley: University of California Press, 1979.
- Jonas, Susan, Tony Kushner's *Angels*, in: *Tony Kushner in Conversation*, S. 157-169.
- Jones, Adam Mars, Tony Kushner at the Royal National Theatre of Great Britain, in: *Tony Kushner in Conversation*, S. 18-29.
- Jones, Richard Elfyn, *The Early Operas of Michael Tippett: A Study of The Midsummer Marriage, King Priam and The Knot Garden*, Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1996.
- Jungheinrich, Hans-Klaus (Übers.), „ Mich interessiert gerade das Gegenteil von mir.“ Schlusdiskussion mit Peter Eötvös zum Motto „Ungar und Weltbürger“, in: *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*, S. 69-81.
- (Hrsg.), *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*, Mainz: Schott 2005 (Edition Neue Zeitschrift für Musik).
- Kalchschmid, Klaus, Auf Höheflug. Wie Countertenöre die zeitgenössische Musik erobern, in: *Opernwelt*, Jg. XLVIII., Nr. VI, 2007, S. 34-41.
- Kesting, Marianne, Musikalisierung des Theaters – Theatralisierung der Musik. in: *Melos*, Jg. LIV, H. 3, 1969, S. 101-09.
- Kekki, Lasse, *From Gay to Queer. Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner's Play Angels in America I-II*, Bern: Peter Lang, 2003.
- Kildea, Paul, Britten, Auden and ‚otherness‘, in: *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, S. 36-53.
- Kittler, Friedrich/Thomas Macho/Sigrid Weigel (Hrsg.), *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin: Akademie, 2002.
- Klinger, Armin, „Ein Gleichnis zur Aufführung in der Kirche“ von Benjamin Britten, in: *Melos*, XXXI, 1964, S. 251-252.
- Klüßendorf, Ricarda, *The Great Work Begins. Tony Kushner's Theater for Change in America*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2007.
- Kolesch, Doris, Die Faszination der hohen Männerstimme. Ergänzende Überlegungen zu den Sängerkastraten des 17. und 18. Jahrhunderts, mit einem kurzen Ausblick auf heute, in: Nicola Gess/Tina Hartmann/Robert Sollich (Hrsg.), *Berocktheater heute. Wiederentdeckungen zwischen Wissenschaft und Bühne*, Bielefeld: transcript, S. 83-87 (Literalität und Liminalität, Bd. VII).
- Komparu, Kunio, *The Noh Theater. Principles and Perspectives*, Warren: Floating World Editions, 2005 (Jap. Original 1983).

- Koestenbaum, Wayne, *The Queen's Throat: (Homo)sexuality and the Art of Singing*, in: Diana Fuss (Hrsg.), *Inside/out. Lesbian Theories, Gay Theories*, New York: Routledge, 1991, S. 205-34.
- , *Königin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren*, übers. von Joachim Kalka, Stuttgart: Klett-Cotta, 1996 (Eng. Original 1993).
- Kortendiek, Beate, *Familie: Mutterschaft und Vaterschaft zwischen Traditionalisierung und Modernisierung*, in: *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*, S. 384-394.
- Kostakeva, Maria, *Die neue Oper „Tri Sestri“ von Peter Eötvös. Reflexionen, ästhetische Fragen, Interpretationsprobleme*, in: *Das Orchester*, Jg. XLVIII, H. 5, 2000, S. 7-11.
- Köhler, Armin, *Still sehen – Unsichtbares hören*, in: Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1999, Saarbrücken: Pfau, S. 73-75.
- Kramer, Larry, *Reports from the Holocaust: the making of an AIDS activist*, NY: St. Martin's Press, 1989.
- Kramer, Lawrence, *Musical meaning: toward a critical history*, Berkeley: University of California Press, 2002.
- , *Opera and Modern Culture. Wagner and Strauss*, Berkeley: University of California Press, 2004.
- Kushner, Tony, *Angels in America. Schwule Variationen über gesellschaftliche Themen. Teil Eins. Die Jahrtausendwende naht*, übers. von Frank Heibert, in: *Theater heute*, H. 1, Jg. XXXIII., 1993, S. 37-53.
- , *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes*, New York: Theatre Communications Group, 1995.
- Laade, Martin, *Benjamin Britten's Mysterienspiel „Curlew River“ und die japanischen Vorbilder*, in: *Musik und Bildung*, Jg. I, H. 12, 1969, S. 562-65.
- Laderrière, Mette, *The Technique of Female Impersonation in Kabuki*, in: *Maske und Kothurn*, Jg. XXVII, H. 1, 1981, S. 30-35.
- , *The Early Years of Female Impersonation in Kabuki*, in: *Maske und Kothurn*, Jg. XXXV, H. 2-3, 1989, S. 31-37.
- Leblé, Christian, *L'Atelier des Expériences. Entretien avec le Compositeur Peter Eötvös*, Théâtre du Châtelet (Hrsg.), Programmheft zu *Angels in America* von Peter Eötvös, 2004, S. 24-29.
- Leims, Thomas Frank, *Die Kontinuität der Form. Probleme der japanischen Theatergeschichte*, in: *Klassische Theaterformen Japans. Einführungen zu Nō, Bunraku und Kabuki*, 1983a, S. 1-11.
- , *Kabuki - Text versus Schauspielkunst*, in: *Klassische Theaterformen Japans. Einführungen zu Nō, Bunraku und Kabuki*, 1983b, S. 67-83.
- , *Japanese Theatre: European Performances and European Research*, in: *Maske und Kothurn*, Jg. XXXV, H.2-3, 1989, S. 7-9.
- , *Die Entstehung des Kabuki als Ergebnis eines Transkulturationsprozesses Europa-Japan im 16. und 17. Jahrhundert*, Leiden: E. J. Brill, 1990.
- Leonardi, Susan J./Rebecca A. Pope, *The Diva's Mouth. Body, Voice, Prima Donna Politics*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1996.
- Liebesgeschichten des japanischen Kavaliers Narihira*, übers. von Oscar Benl, aus dem Ise-Monogatari, München: Carl Hanser, 1957.

- Lièvre, Geneviève, Tchékhov à l'opéra, in: Programmheft zu *Trois Sœurs* (Peter Eötvös), Opéra National de Lyon, 1998, S. 15-21.
- Linke, Hans-Jürgen, "Nicht durchschauen – durchhören!" Vor der Premiere in Frankfurt: Komponist Peter Eötvös über seine Oper „Angels in America“ und ihre Fassungen, in: *Frankfurter Rundschau* am 19. 03. 2009.
- Lochhead, Judy, Hearing Lulu, in: Elaine Barkin / Lydia Hamessley (Hrsg.), *Audible Traces. Gender, Identity, and Music*, Zürich: Carciofoli, 1999, S. 221-255.
- Lorber, Judith, *Gender-Paradoxien*, übers. von Hella Beister, 2. Auflage, Opladen: Leske + Budrich, 2003 (Eng. Original 1995).
- Lorber, Martin, „Mein Musik ist Theatermusik.“ Peter Eötvös im Gespräch, in: *MusikText*, 59, 1995, S. 7-14.
- Lucas, Craig, The Eye of the Storm, in: *Tony Kushner in Conversation*, S. 30-43.
- Lukas, Jean, Pros recueillis/ Peter Eötvös signe un nouvel opéra *Angels in America*, in : *La Terrasse*, Nov. 2004, o. S.
- Lukác, Georg, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*, übers. aus Ungarisch von Dénes Zalán, Darmstadt: Luchterhand, 1981 (Werke Bd. XV.).
- Lütteken, Laurenz (Hrsg.), *Musikwissenschaft. Eine Positionsbestimmung*, Kassel: Bärenreiter, 2007.
- Malm, William P., *Six Hidden Views of Japanese Music*, Berkeley: University of California Press, 1986.
- Marsh, Cynthia, The Stage representation of Chekhov's women, in: *The Cambridge Companion to Chekhov*, S.216-227.
- Mass, Lawrence, Ein Mann wie Rosa (A Man like Rosa). A Conversation with Rosa von Praunheim, in: *Homosexuality as Behavior and Identity. Dialogues of the Sexual Revolution*. Vol. II, S. 23-35.
- , A Conversation with Ned Rorem, in: *Homosexuality as Behavior and Identity. Dialogues of the Sexual Revolution*, Vol. II, S. 78-104.
- , *Homosexuality as Behavior and Identity. Dialogues of the Sexual Revolution*. Vol. II, NY: Haworth, 1990 (The Haworth Series in Gay & Lesbian Studies Nr. VI).
- Matsumoto, Sinko, Three Codes of the Meiji Theatre, in: *Maske und Kothurn*, Jg.XXXV, H. 2-3, 1989, S. 55-63
- Mayer, Mark, *A Structural and Stylistic Analysis of the Benjamin Britten "Curlew River"*, Columbia University Teachers College, Diss., 1983.
- McClary, Susan, *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.
- , Fetisch Stimme: Professionelle Sänger im Italien der Frühen Neuzeit, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*, S. 199-214.
- , *Modal Subjectivities. Self-Fashioning in the Italian Madrigal*, Berkeley: University of California Press, 2004.
- Meine, Sabine/Katharina Hottmann (Hrsg.), *Puppen/Huren/Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, Schliengen: Edition Argus, 2005, S. 34-57.
- Merlin, Christian, Discographie, in: *Peter Eötvös. Trois Sœurs, Peter Eötvös. Trois Sœurs, L'avant-scène opéra*, N. 204, 2001, S. 100-01.

- Minwalla, Framji, When Girls Collide: Considering Race in Angels in America, in: Deborah R. Geis und Steven F. Kruger (Hrsg.), *Approaching the Millennium. Essays on Angels in America*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997, S. 103-117.
- Morris, Mitchell, Reading as an Opera Queen, in: *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*, S. 184-200.
- , Admiring the Countess Geschwitz, in: *En Travestie*, S. 348-370.
- Moulinier, Pierre, Eine große zeitgenössische Oper, in: *Drei Schwestern*, CD-Beiheft, S. 29-35.
- Moulinier, Pierre, „Die Oper ist nicht tot.“ Peter Eötvös im Gespräch mit Pierre Moulinier, übers. von Claudia Jost, in: *Drei Schwestern*, CD-Beiheft, S. 36-40.
- Mungen, Anno, „Anders als die Anderen,“ Or Queering the Song. Construction and Representation of Homosexuality in German Cabaret Song Recording before 1933, in: *Queering the Popular Pitch*, S. 67-80.
- Neumann-Braun, Klaus (Hrsg.), *VIVA MTV! Popmusik im Fernsehen Popmusik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.
- Oshikiri, Hôko, „Izutsu“ und „Shunkan“. *Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis im japanischen Nô-Theater*, Universität zu Köln, Diss., 2003.
- Ortkemper, Hubert, *Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten*, München: DTV, 1995.
- Ortolani, Benito, *The Japanese Theatre. From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism*, Leiden: E. J. Brill, 1991 (Handbuch der Orientalistik, fünfte Abteilung Japan, zweiter Band Literatur, Theater, Musik, erster Abschnitt The Japanese Theatre).
- Pacheco, Patrick R., AIDS, Angels, Activism, and Sex in the Nineties, in: *Tony Kushner in Conversation*, S. 51-61.
- Patton, Cindy, *Last Served? Gendering the HIV Pandemic*, London: Taylor & Francis, 1994.
- Pears, Peter, *The Travel Diaries of Peter Pears: 1936-1978*, hrsg. von Philip Reed, Woodbridge: Boydell Press, 1995 (Aldeburgh Studies in Music Vol. II.).
- Pegley, Karen, Femme Fatale and Lesbian Representation in Alban Berg's Lulu, in: Siglind Bruhn (Hrsg.), *Encrypted Messages in Alban Berg's Music*, New York: Garland, 1998, S. 249-277.
- Perko, Gudrun, *Queer-Theorien. Ethische, politische und logische Dimensionen plural-queeren Denkens*, Köln: PapyRossa, 2005.
- Peter, Helmut, Visionen eines Infizierten, in: *Welt am Sonntag*, am 19. Juni 2005.
- Peters, John Durham, The Voice and Modern Media, in: Doris Kolesch/Jenny Schrödel (Hrsg.), *Kunst-Stimmen*, Berlin: Theater der Zeit, 2004, S. 85-100 (Recherchen 21).
- Poizat, Michel, *The Angel's Cry. Beyond the Pleasure Principle in Opera*, übers. von Arthur Denner, Ithaca: Cornell University Press, 1992 (Fran. Original 1986).
- , Teuflich oder Göttlich? Der Lyrische Genuss, in: *Zwischen Rauschen und Offenbarung*, S. 215-232.
- Pollak, Michaël, Understanding sexual Behaviour and its change, in: Michaël Pollak/Geneviève Paicheler/Janine Pierret, *AIDS: A Problem für Sociological Research*, SAGE Publications, *Current Sociology*, Vol. XL, No. III, 1992, S. 85-102.
- Programmheft zu *Angels in America* (Peter Eötvös), Théâtre du Châtelet, 2004.
- Programmheft zu *Angels in America* (Peter Eötvös), Hamburgischer Staatsoper, 2005.
- Programmheft zu *Curlew River* (Benjamin Britten), Oper Frankfurt, 2005.

- Programmheft der Donaueschinger Musiktage 1999, Saarbrücken: Pfau, 1999.
- Programmheft zu *Drei Schwestern* (Peter Eötvös), Wiener Festwochen, 2002.
- Programmheft zu *Trois Sœurs*, Opéra National de Lyon, 1997.
- Programmheft zu *Tri Sestri* (Peter Eötvös), Nationale Reisopera, Enschede, 1999.
- Programmheft zu *Drei Schwestern* (Peter Eötvös), Deutsche Oper am Rhein, 1999.
- Programmheft zu *Drei Schwestern* (Tri Sestri), Freiburger Theater, 2000.
- Programheft zu *Tri Sestri* (Peter Eötvös), Hamburgische Staatsoper, 2000.
- Programmheft zu *Trois Sœurs* (Peter Eötvös), Théâtre du Châtelet, 2001.
- Programmheft zu *Drei Schwestern* (Drama von Anton Tschechow, Oper von Peter Eötvös), Staatstheater Kassel, 2002
- Plesch, Bettina, *Die Heldin als Verrückte. Frauen und Wahnsinn im englischsprachigen Roman von der Gothic Novel bis zur Gegenwart*, Pfaffenweiler: Centaurus, 1995 (Frauen in der Literaturgeschichte Band IV.).
- Reynolds, Margaret, Ruggiero's Deceptions, Cherubino's Distractions, in: *En Travestie*, S. 132-151.
- Reininghaus, Frieder, „Amerikanische Engel haben es schwer“ in: *NZfM*, Jg. CLXV, H. 1, 2005, S. 62-63.
- Rhoads, Mary Ruth Schneyer, *Influences of Japanese Hogaku Manifest in Selected Compositions by Peter Mennin and Benjamin Britten*, Michigan State University, Diss., 1969.
- Rieger, Eva, Marxistische Wurzeln und exotische Blüten? Anmerkungen zur feministischen und schwul-lesbischen Forschung in der Musikwissenschaft, in: Wolfgang Martin Stroh, Günter Mayer (Hg.), *Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel. Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung. Dokumentation einer internationalen Fachtagung vom 5.-7. November 1999 in Oldenburg*, Oldenburg: bis, 2000, S. 98-111.
- , Oper, in: *Metzler Lexikon. Gender Studies. Geschlechterforschung. Ansätze-Personen-Grundbegriffe*, hrsg. von Renate Kroll, Stuttgart: Metzler, 2002, S. 297-298.
- Rode, Susanne, *Alban Berg und Karl Kraus. Zur geistigen Biographie des Komponisten der „Lulu“*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1988 (Musikwissenschaft, Bd. XXXVI.).
- Rode-Breymann, Susanne, Die bedrohliche Frau. Geschlechterkonstruktionen auf der Opernbühne um 1900, in: Freia Hoffmann/Jane Bowers/Ruth Heckmann (Hrsg.), *Frauen- und Männerbilder in der Musik. Festschrift für Eva Rieger zum 60. Geb.*, Oldenburg: bis, 2000, S. 81-96.
- Román, David, *ACTS of Intervention. Performance, Gay Culture, and AIDS*, Bloomington: Indiana University Press, 1998.
- Rouvière, Olivier, Des anges à l'opéra, in: Programmheft zu *Angels in America* (Peter Eötvös), S. 40-47.
- Röd, Wolfgang, *Die Philosophie der Neuzeit 3. Teil 1: Kritische Philosophie von Kant bis Schopenhauer*, München: C. H. Beck, 2006.
- Saariaho, Kaija, Warum eine Oper – Warum diese Geschichte?, übers. von Eva Zöllner, in: Andrea Hechtenberg (Hrsg.), DVD-Beiheft zur Oper *L'Amour de loin*, Oper in fünf Akten, Libretto von Amin Maalouf, Finnish National Opera, dir. von Esa-Pekka Salonen, Regie: Peter Sellars, DG 00440 073 4026, 2005, S. 11-12.
- Sakurama.com, Das Nō *Sumidagawa* und die Oper *Curlew River*, www.sakurama.com [2001] (Abgerufen am 29.06.2009).

- Sánchez-Eppler, Benigno und Cindy Patton, Introduction: With a Passport Out of Eden, in: Cindy Patton und Benigno Sánchez-Eppler (Hrsg.), *Queer Diasporas*, Durham: Duke University Press, 2000, S. 1-14.
- Schafer, Carol, Chekhov's The Three Sisters: Exploring the Woman Question, in: *Journal of dramatic theory and criticism*, No. 16, H. 1, 2001, S. 39-57.
- Schutte, Sabine, Frauenrollen in Oper und Operette vor und nach 1900, in: *Frauenleben – Frauenbilder. Frauengeschichte*, S. 149-157.
- Schmidt, Eva, Eine Jagd durch die Nacht – The Prodigy und ihr ausgezeichneter/zensierter Videoclip Smack my bitch up, in: *Viva MTV. Popmusik im Fernsehen*, S. 307-322.
- Scheibitz, Christina, *Mensch und Mitmensch im Drama Anton Čechovs. Analyse der Dialogtechnik*, Göppingen: Alfred Kümmerle, 1972 (Göppinger Akademische Beiträge LVI.).
- Scheit, Gerhard, *Dramaturgie der Geschlechter. Über die gemeinsame Geschichte von Drama und Oper*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1995.
- Schreiber, Ulrich, Staatstheater oder unmoralische Anstalt? Zum Wandel in der Wechselbeziehung zwischen Oper und Gesellschaft, in: Udo Bermbach/ Wulf Konold (Hrsg.), *Gesungene Welten. Aspekte der Oper*, Berlin: Diedrich Reimer, 1992, S. 9-30.
- Scheppach, Margaret Andrew, *The Operas of Michael Tippett in the Light of Twentieth-Century Opera Aesthetics*, The University of Rochester, Eastman School of music, Diss., 1974.
- Schlichter, Annette, *Die Figur der verrückten Frau. Weiblicher Wahnsinn als Kategorie der feministischen Repräsentationskritik*. Tübingen: edition diskord (Perspektiven Bd.XV.).
- Schröter, Susanne, *FeMale. Über Grenzverläufe zwischen den Geschlechtern*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2002.
- Schutte, Sabine, Frauenrollen in Oper und Operette vor und nach 1900, in: *Frauenleben – Frauenbilder. Frauengeschichte*, S. 149-157.
- Schweikert, Uwe, „Deller, Alfred (George)“, in: *MGG2. Personenteil Bd. 5*, 2001, Sp. 768.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, *Epistemology of the Closet*, New York: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- , *Tendencies*, Durham, North Carolina: Duke University Press, 1993.
- Seedorf, Thomas, und Wolfram Seidner, Art. „Singen“, in: *MGG2, Sachteil Bd. 8*, 1998, Sp. 1427-1470.
- Senelick, Laurence, Director's Chekhov, in: *The Cambridge Companion to Chekhov*, S. 176-190
- Shakespeare, William, *The Tempest/Der Sturm*, übers. von Gerd Stratmann, Stuttgart: Reclam, 2003.
- Sheppard, William Anthony, *Revealing Masks. Exotic Influences and Ritualized Performance in Modernist Music Theater*, Berkeley: University of California Press, 2001 (California Studies in 20TH-Century Music I.).
- Sheppard, John / Peter Wicke, *Music and Cultural Theory*, Cambridge: Polity, 1997.
- Showalter, Elaine, *The Feminine Malady: Women, Madness, and Culture in England, 1830-1980*, New York: Pantheon, 1985.
- Solie, Ruth A. (Hrsg.), *Musicology and Difference*, Berkeley: University of California Press, 1993.
- Stock, Noel, *The Life of Ezra Pound*, London: Routledge & Kegan Paul, 1970.

- Süß, Peter, Vorwort, in: Michael Thomas Ford, *Viren sind nicht wählerisch. Aids – Fragen, Antworten, Erfahrungen*, übers. von Susanne Koppe, 5. Auf., DTV, 1999.
- Tatnell, Roland Stuart, Falsetto Practice: A Brief Survey, in: *The Consort*, No. 22, 1965, S. 31-35.
- Thiemann, Albrecht, Nicht nur eine Musik des Augenblicks, in: *Opernwelt*, Jg. XLIX, Nr. 6, 2008, S. 22-23.
- Tippett, Michael, *Those Twentieth Century Blues. An Autobiography*, London: Hutchinson, 1991.
- , *Essays zur Musik*, herausgegeben von Meirion Bowen, übers. von Meinhard Saremba, Mainz: Schott, 1998 (Eng. Original 1995).
- Unseld, Melanie, *„Man töte dieses Weib!“ Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart: Metzler, 2001.
- Vermeulen, Ernst: Höhepunkt des Holland-Festivals: „Curlew River“ von Britten, in: *Melos*, XXXI, 1964, S. 313-314.
- Vorlicky, Robert (Hrsg.), *Tony Kushner in Conversation*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1998.
- Watney, Simon, *Policing Desire. Pornography, AIDS and the Media*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- Wechsler, Markus, *Die gesellschaftskritischen Themen und Interpretationen des Autors in Tony Kushners Angel in America*, München: Grin, 2004.
- Wedekind, Frank, *Erdgeist. Die Büchse der Pandora. Tragödien*, hrsg. von Peter Unger und Hartmut Vincon, München: Goldmann, 1980.
- Weeks, Jeffrey, *Coming Out. Homosexual Politics in Britain from the Nineteenth Century to the Present*, revidierte Aufl., London: Quartet, 1990 (Erste Auflage 1977).
- , *Sex, Politics & Society. The Regulation of Sexuality since 1800*, 2. Auflage, London: Langman, 1989 (Erste Auflage 1981) (Themes in British Social History).
- / Peter Aggleton / Chris McKevitt / Kay Parkinson / Austin Taylor-Laybourn, Community Responses to HIV and AIDS: The ‘De-Gaying’ and ‘Re-Gaying’ of AIDS, in: Jeffrey Weeks / Janet Holland, (Hrsg.), *Sexual Cultures: Communities, Values and Intimacy*, London: Macmillan, 1996, S. 161-179.
- , *Making Sexual History*, Cambridge: Polity Press, 2000.
- Welldon, Estela V., *Perversionen der Frau*, übers. von Detlev Rybotycky, Gießen: Psychosozial, 2003 (Eng. Original: 1988).
- Wende, Waltraud, Gender/Geschlecht, in: *Metzler Lexikon. Gender Studies. Geschlechterforschung*, hrsg. von Renate Kroll, Stuttgart: Metzler, 2002, S. 141-142.
- Wetzler, Birgit: *Die Überwindung des traditionellen Frauenbildes im Werk Anton Cechovs (1886-1903)*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1992 (Europäische Hochschulschriften, Reihe XVI, Bd. XL.).
- Whiteley, Sheila / Jennifer Rycenga (Hrsg.), *Queering the Popular Pitch*, New York: Routledge, 2006.
- Whittall, Arnold, *The Music of Britten and Tippett*, 2. Auf., Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Wille, Franz, Zeitrevue und Totentanz. Das ausländische Stück des Jahres: „Angels in America“ in Zürich, Hamburg, Essen und Frankfurt, in: *Theater Heute*, Jg. XXXV., Nr. 94, H. 3, 1994, S. 17-20.

- Willson, Rachel Beckles, Peter Eötvös in Conversation about 'Three Sisters', in: *Tempo*, Vol. LVI, Issue 220, 2002, S. 11-13.
- , Sehnsucht als Mythos. Zur musikalischen Dramaturgie in Peter Eötvös' Oper „Die drei Schwestern“, in: *Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös*, S. 17-24.
- , First Performances, Paris, Théâtre du Châtelet: Péter Eötvös's 'Angels in America', in: *Tempo*, Vol. LIX, Issue 232, 2005b, S. 75.
- Wood, Elizabeth, Gender and Genre in Ethel Smyth's Operas, in: *The musical woman. An interdisciplinary perspective*, H. II, 1984-85, S. 491-507.
- , Sapphonics, in: *Queering the Pitch*, 1994, S. 27-66.
- Zeami (Seami, Yusaki Saburo Motokiyo): *Das Buch vom Überliefern der Blüte (Kwadensho)*, 1400-1418, Übersetzung und Kommentar in: Oskar Benl, *Seami Motokiyo und der Geist des No-Schauspiels. Geheime kunstkritische Schriften aus dem 15. Jahrhundert*, in: *Abhandlungen der Klasse der Literatur*, Jg. 1952, Nr. 5.
- Zenck, Claudia Maurer, Lulu, die Sphinx, und der Traum vom Tropenvogel, in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber, 1988, S. 77-111 (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Bd. X.).