

Tiina Rosenberg

Frauen und Oper

Für die Diskussion zu Frauen in der Oper stehen zwei konkurrierende Diskurse. Erstens, die Frauen werden als Opfer der Opernkunst betrachtet und besitzen deswegen keine eigene „Stimme“, d. h. keine Subjektposition.¹ Cathérine Cléments feministische Pionierarbeit *Opera, or the Undoing of Women* analysiert die Oper als eine Form von Opferritual, das von männlichen Librettisten, Komponisten, Regisseuren, Dirigenten und Opernchefs inszeniert wird. Clément schreibt:

„Opera is not forbidden to women. That is true. Women are its jewels, you say, ornament indispensable for every festival. No prima donna, no opera. But the role of jewel, a decorative object, is not a deciding role; and on the opera stage women perpetually sing their eternal undoing. The emotion is never more poignant than at the moment when the voice is lifted to die. Look at these heroines. With their voices they flap their wings, their arms writhe, and then there they are, dead, on the ground.“²

Die Oper ist ein männliches Paradigma *par excellence*. Auch die tatkräftigen, selbstständigen und aktiven Frauen sterben am Ende. In erster Linie werden Frauen, die Widerstand leisten, geopfert. Clément deutet in ihrem Buch darauf hin, dass es letzten Endes nicht darum geht, dass die Frauen sterben, sondern *wie* sie sterben. Carmen, Gilda, Butterfly und viele andere werden mit dem Messer getötet, nicht selten geht es um Selbstmord. Violetta und Mimi sterben an Tuberkulose; Norma, Brünnhilde und Jeanne d’Arc werden verbrannt. Einige ertrinken, andere werden vergiftet. Ein Theaterbesuch wird für Frauen zu ihrem eigenen Begräbnis, konstatierte Héléne Cixous in den siebziger Jahren.³

Die Oper der toten Frauen hat eine Grundstruktur, in der die Frauen am Anfang Widerstand leisten, danach zum Schweigen gebracht und schließlich getötet werden. Die Musikwissenschaftlerin Susan McClary stellt fest, dass Cléments deprimierende Aufzählung toter Frauen in der Oper leider stimmt.⁴ Clément analysiert jedoch vor allem weibliche Charaktere in der *opera seria*, der seriösen oder tragischen Oper. Sie ignoriert die komische Oper und das genderüberschreitende Potential der Hosenrollen. Heldinnen der komischen

¹ Cathérine Clément: *Opera or the Undoing of Women*, London, New York: I.B. Tauris Publisher 1988.

² Ebd., S. 5.

³ Héléne Cixous: „Aller à la mer“, in: Richard Drain, *Twentieth Century Theatre. A Sourcebook*, London, New York: Routledge 1995, S. 133-135.

⁴ Susan McClary: *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*, Minnesota, London: University of Minnesota Press 1991, S. 171.

Opern und deren Hosenrollen sind dagegen tatkräftig und setzen ihre Vorsätze in der Regel in die Tat um.⁵

Eine interessante Ausnahme sind die drei Gemeinschaftsproduktionen von Lorenzo da Ponte und Mozart, in denen es je ein zentrales weibliches Trio gibt: Dorabella, Fiordiligi und Despina in *Così fan Tutte*; Anna, Elvira und Zerlina in *Don Giovanni*; Susanna, die Gräfin Almaviva und die Hosenrolle Cherubin in *Figaros Hochzeit*. In diesen Werken leisten die Frauen dem Patriarchat gegenüber Widerstand. Sie sind die eigentlichen Hauptpersonen dieser Opern. Sie führen die Intrige weiter, bilden Allianzen über Klassengrenzen hinweg, gewinnen die Sympathie des Publikums und stehen am Ende als Sieger da.

Der zweite Diskurs zu Frauen in der Oper ist von der Musikwissenschaftlerin Carolyn Abbate in ihrem Aufsatz *Opera: or, the Envoicing of Women* präsentiert worden. Im Gegensatz zu Clément behauptet sie, dass die Oper als Kunstform den Frauen eine „Stimme“ (*envoicing*) gebe. Auch wenn der Handlungsspielraum in den Libretti für die Frauen begrenzt ist, der vokale Spielraum sei umso größer. Die Kastratenstimmen ebenso wie später die Frauenstimmen sind grundlegend für die Oper. Sie ermöglichen den Marginalisierten eine Stimme. Das Stimmerlebnis, nicht die Notation der Stimme, überschreitet die ‚Maskulinität‘ der Musik.⁶ So gelingt es diesen Stimmen, ganz neue und unerwartete Bedeutungsräume zum Leuchten zu bringen.

aus: Tiina Rosenberg: *Stimmen der Queer-Diven: Hosenrollen in der Oper und Zarah Leander auf der Schlagerbühne*. In: Kolesch, Doris / Pinto, Vito / Schrödl, Jenny (Hg.): *Stimm-Welten. Philosophische, medientheoretische und ästhetische Perspektiven*. Bielefeld: transcript Verlag 2009, 189-211, S. 191-192.

⁵ Ralph P. Locke: „What Are These Women Doing in Opera?“, in: Corinne E. Blackmer/Patricia Juliana Smith (Hg.), *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*, New York: Columbia University Press 1995, S. 59-98, hier S. 62.

⁶ Carolyn Abbate: „Opera: or, the Envoicing of Women“, in: Ruth A. Solie (Hg.), *Musicology and Difference. Gender, Sexuality and Music Scholarship*, Berkely, Los Angeles, London: University of California Press 1993, S. 225-258. Vgl. auch: Wayne Koestenbaum: *The Queen’s Throat. Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*, London: Penguin Books 1993.