

HYUNSEON LEE, ISABEL MAURER QUEIPO (HG.)

Mörderinnen

Künstlerische und mediale Inszenierungen

weiblicher Verbrechen

Das Mörderinnen-Projekt wurde vom GeStu_S: Zentrum für Gender Studies
Siegen großzügig finanziert und freundlich unterstützt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2013 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Frontispiz: Archangelus mortis – Isabella Dumancic 2013,
mit freundlicher Genehmigung
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-8376-2358-1

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>
Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de



Archangelus mortis © Isabella Dumancic, 2013

Das Mörderinnen
Siegen großartig

Inhalt

Einleitung | 11

Hyunseon Lee/Isabel Maurer Queipo

Vorspann I:

Mörderinnen – von der Gatten- bis zur Serientötung | 17

Stephan Harbort

Vorspann II:

Alles für die Liebe: Der Fall Violette Nozière | 39

Peter Hiess/Christian Lunzer

MORDSZENARIEN IN DER LITERATUR

Heroinnen, Giftmischerinnen und verzweifelt Liebende.

**Eine kleine Typologie mordender Frauen in Literatur und Film
von der Antike bis zur Gegenwart** | 51

Heinz-Peter Preußner

**Vor Gericht. Kindsmord im Sturm und Drang und
Heinrich Leopold Wagners Drama**

***Die Kindermörderin* (1776)** | 89

Hyunseon Lee

Maskerade des Begehrens:

Lust- und Sexualmörderinnen

in der deutschen Gegenwartsliteratur | 111

Irina Gradinari

Vergewaltigung und Vergeltung:

Mord als gewaltsame Genese des weiblichen Subjektes –

André Brink, Karen Duve, Libuše Moníková | 135

Urania Milevski

WEIBLICHE VERBRECHEN IM FILM

**Ist ein weiblicher Hannibal Lecter denkbar?
Die mediale Inszenierung von (realen) Serienmörderinnen** | 161
Ruth Neubauer-Petzoldt

Lady Snowblood (Shurayukihime, 修羅姫) und
Lone Wolf and Cub (Kozure Ôkami, 子連れ狼).
**Ein Vergleich zwischen weiblicher und männlicher Rache
im Manga und in der Filmadaption** | 197
Andreas Becker

**Whatever Happened to Bette Davis?
Die zweite Karriere der Hollywood-Diven
im Psychothriller der 1960er Jahre** | 219
Marcus Stiglegger

UNDOING MEN? MÖRDERINNEN IN DER OPER

**Die mordende Frau auf der Opernbühne –
ein Rollenprofil im Spannungsfeld
von Ästhetik und Moral** | 235
Kadja Grönke

**Für eine Philosophie des Mordes.
Mit Analysen zum Medea-Komplex
im zeitgenössischen Musiktheater** | 249
Michael Bastian Weiß

(KINDS-)MÖRDERINNEN UND MASSEN MEDIEN

„Erst die Kinder, nur zur Qual“: Der Fall Monika Weimar | 291
Peter Hiess/Christian Lunzer

**Kindsmord als Phänomen Ostdeutschlands? –
Eine Analyse medialer Diskursverschiebungen** | 305
Kathleen Heft

**Die gute Mutter im Mörderinnendiskurs:
Experten, Leute und Medien
über Frieda Schulze und andere Fälle** | 329
Eva Tolasch

**Abspann: „Die zarte Hand des Todes.
Wenn Frauen morden...“** | 359
Peter Hiess/Christian Lunzer

Kurzbiographien | 365

Die mordende Frau auf der Opernbühne – ein Rollenprofil im Spannungsfeld von Ästhetik und Moral

KADJA GRÖNKE

Auf der Opernbühne sind Mord und Totschlag allgegenwärtig – und es sind vorrangig Männer, die töten. Mordende Frauen dagegen bilden die Ausnahme. Sie haben andere Motive, z. T. andere Waffen und das Geschehen wird anders in die Bühnenhandlung eingebettet, anders vorbereitet und grundlegend anders beurteilt als beim mordenden Mann. Hinter den verwendeten musikdramaturgischen Darstellungsmitteln stehen Denkfiguren, die im Geschlechterverhältnis und in tradierten Frauenbildern wurzeln und die mordende Frau auf eine spezifische Art ästhetisch und moralisch verorten.

Die folgenden Ausführungen umfassen einen knappen Überblick über grundsätzliche Aspekte des Rollenprofils und über die vier opernhistorisch relevanten Kategorien mordender Frauen vom 17. bis 20. Jahrhundert. Abschließend wird das Spannungsfeld von Ästhetik und Moral, in dem dieser Rollentypus angesiedelt ist, am Beispiel von Giuseppe Verdis Oper *Macbeth* (1847, Zweitfassung 1865)¹ verdeutlicht.

Die Themenstellung ‚mordende Frau‘ impliziert zwei Voraussetzungen: Zum einen ist die Mörderin eine zwar fiktive, aber dennoch menschlich denkende und handelnde Person. Nicht in diese Kategorie fallen also Märchen- und Sagenfiguren, mythologische Figuren oder Frauen, die durch übersinnliche Kräfte den Tod bringen, sofern sie nicht zugleich als menschliche Charaktere mit eigenem Verantwortungsbewusstsein ausgestaltet sind. Zum anderen bleiben all jene Opernheldinnen unberücksichtigt, die einen Mord zwar planen, ihn letztlich aber nicht verwirklichen (wie Vincenzo Bellinis *Norma*, 1831), für seine Ausführung männliche Hilfe benötigen (wie *Elektra* von Richard Strauss, 1909, Abb. II) oder

¹ Angegeben ist hier und im Folgenden jeweils das Jahr der Uraufführung.

gar sich selbst töten (wie Giacomo Puccinis *Madama Butterfly*, 1904). Ebenso bleiben Opern außer Acht, in denen der Mord zur Vorgeschichte gehört (wie in Verdis *Il Trovatore*, 1853).

Dass eine Frau unmittelbar im Verlauf der Opernhandlung tötet, bedeutet nicht, dass der Mord² tatsächlich zur Bühnendarstellung gebracht wird. Im Unterschied zu männlichen Mördern, für die entsprechende Skrupel kaum gelten, gelangt bei mordenden Frauen überwiegend das „Gebot des Horaz“ zur Anwendung, „das Grauenhafte nur berichten zu lassen“.³ Nur etwa zwei Fünftel der für diesen Beitrag erfassten Morde sind tatsächlich auf der Bühne zu sehen.

Als Mordwaffen überwiegen Gift und Stichwaffen; weitere Todesarten sind Ertränken, Erschießen und Erschlagen, womit die Palette der Tötungsarten breiter ist als bei Männern, da es offenbar keine Oper gibt, in der ein Mann sein Opfer vorsätzlich ertränkt.

Immerhin knapp ein Drittel der Täterinnen wird für ihr Vergehen durch eine soziale Institution (Polizei, Justiz oder Dorfgemeinschaft) zur Rechenschaft gezogen, während männliche Tötungen nur in den seltensten Fällen öffentlich geahndet werden.

In der Zusammenschau der in Frage kommenden Opern wird freilich rasch deutlich, dass weder die Morddarstellung noch die gesetzliche Bestrafung im Zentrum des Interesses stehen. Die künstlerische Intention bei Frauen, die auf der Opernbühne töten, liegt auf einem ganz anderen Bereich und fordert die ästhetische Darstellungskraft des Komponisten ebenso heraus wie sein moralisches Urteil. Dementsprechend ist auch die juristische Definition der Täterin als ‚Mörderin‘ nicht immer eindeutig. In den meisten Fällen gehört es zum dramaturgischen Konzept, die Frage nach der Schuld in die Oper zu integrieren, und oft nehmen Entschuldungsstrategien und Mitleidsfaktoren einen wichtigen Raum ein. Im Folgenden werden daher entgegen der juristischen Definition von ‚Mord‘

2 Das Strafgesetzbuch der Bundesrepublik Deutschland in der Fassung vom 13. November 1998 (BGBl. I S. 3322), zuletzt geändert durch Gesetz vom 25. Juni 2012 (BGBl. I S. 137), definiert Mord über den Täter. Im besonderen Teil, 16. Abschnitt, §211 heißt es: „Mörder ist, wer aus Mordlust, zur Befriedigung des Geschlechtstriebes, aus Habgier oder sonst aus niedrigen Beweggründen, heimtückisch oder grausam oder mit gemeingefährlichen Mitteln oder um eine andere Straftat zu ermöglichen oder zu verdecken, einen Menschen tötet.“

3 Corinna Herr: *Medeas Zorn. Eine ‚starke Frau‘ in Opern des 17. und 18. Jahrhunderts*, Herbolzheim 2000, S. 50. Herr verweist durch ihr Zitat auf das barocke Trauerspiel und auf Carsten Zelle: *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg 1987, S.1-16.

pauschal alle Frauen, die mit eigener Hand ein fremdes Leben auslöschen, in die Untersuchung einbezogen und zwischen Mord, Totschlag, Notwehr und Versehen nicht differenziert.

Der entsprechende Werkbestand ist zahlenmäßig überschaubar (er umfasst knapp 50 Partituren), aber inhaltlich breit gefächert und beinhaltet zentrale Opern des 17. bis 20. Jahrhunderts aus dem gesamten west- und osteuropäischen Repertoire.

In der Kontinuität der Darstellung gibt es allerdings zwei signifikante Pausen: Nach 1848 und nach 1945 versiegt dieser Rollentypus fast ganz. Das lässt vermuten, dass die Behandlung des Themas mit gesellschaftspolitischen Entwicklungen einhergeht. Diese These erhärtet sich angesichts der Beobachtung, dass die Abfolge der künstlerischen Frauenbilder in groben Zügen den kulturhistorisch relevanten Frauenbildern entspricht. Das heißt, dass die Komponisten anfangs vor allem sogenannte ‚femmes fortes‘⁴, also starke, aktive und politisch engagierte Frauen zur mordenden Bühnenheldin erheben oder sich den ‚femmes faibles‘ oder ‚femmes fragiles‘ zuwenden, also schwachen, passiven und in den meisten Fällen unschuldig leidenden Frauen, wie sie im 18. Jahrhundert durch Jean-Jacques Rousseau in das Gedankengut des europäischen Bürgertums Eingang finden. Um die Wende zum 20. Jahrhundert dominiert dann die sogenannte ‚femme fatale‘ die Bühnenhandlung, also eine Frau, deren selbstbestimmte Sexualität für den Mann zum Verhängnis wird, die aber für ihr Verhalten am Ende mit dem Tod bestraft wird. Sobald dann die Frauenbewegung solche typisierten Frauenbilder vehement in Frage stellt, sind sie für die Umgestaltung zur mordenden Opernheldin nicht mehr relevant.

Die Vermutung liegt nahe, dass die schöpferische Beschäftigung mit den aktuellen Weiblichkeitsbildern nicht nur deskriptiv gemeint ist, sondern normativ auf das tatsächliche Verhalten der Frauen zurückwirken soll. Um es mit den Worten der Musik- und Kulturwissenschaftlerin Eva Rieger zu sagen: „Die [Opern-]Handlung mochte in einer Scheinwelt stattfinden, die Moral dagegen war auf das weibliche Publikum zugeschnitten.“⁵

4 Im Unterschied zu der ‚femme fatale‘ und der ‚femme fragile‘, die von Männern geprägte, künstliche Konstruktionen vermeintlicher oder erwünschter Weiblichkeit darstellen, handelt es sich bei der ‚femme forte‘ um ein bis ins 17. Jahrhundert hinein von Frauen positiv definiertes und real gelebtes Weiblichkeits- und Tugendmuster, das auf der Opernbühne mit Verzögerung rezipiert und gestaltet wird.

5 Eva Rieger: „Zustand oder Wesensart? Wahnsinnsfrauen in der Oper“, in: Sybille Duda/Luise F. Pusch, (Hgg.): *Wahnsinnsfrauen*, Bd. 2. Frankfurt a.M. 1996, S. 379.

Um zu verdeutlichen, wie ausgerechnet eine Verbrecherin zur moralischen Prägung und Erziehung des weiblichen Publikums dienen kann, ist mehr nötig als nur eine Ausdeutung der Bühnenhandlung. Am Beispiel von Giuseppe Verdis Oper *Macbeth* soll verdeutlicht werden, wie die Analyse von Libretto und Partitur, musikdramaturgischen Faktoren und kompositorischen Mitteln ineinander greifen. Zuvor jedoch erfolgt ein systematischer Überblick über die etwa 50 Opern, die dem Themenkreis zuzuordnen sind.

Hier gibt es drei klar umrissene Gruppen, nämlich ‚Mord aus Eifersucht‘, ‚Kindsmord‘ und ‚politische Morde‘. Eine vierte Kategorie umfasst differenziert ausgeformte ‚Einzelschicksale‘, die sich keiner der drei vorgenannten Gruppen eindeutig zuordnen lassen.

Der ‚Mord aus Eifersucht‘⁶ bildet die homogenste Gruppe weiblicher Opernmorde. Offenkundig handeln eifersüchtige Frauen auf der Opernbühne nach einem Schema, das vom Publikum als ‚typisch‘ für ihr Geschlecht wahrgenommen wird. Zum einen dominieren hier die Giftmorde als vermeintlich geschlechtsspezifische Tötungsart, zum anderen handelt es sich um Frauengestalten mit einem starken Willen, deren Mordplan von ihrer eigenen Triebhaftigkeit gelenkt ist.

Dementsprechend ist die Mörderin aus Eifersucht fast immer die stimmmächtige *Seconda donna* und damit eine Mezzosopran-Partie, während in fast allen anderen Fällen der Mord der weiblichen Hauptrolle und damit einer Sopranistin zufällt.⁷

Die Eindeutigkeit des Mordmotivs macht für den Mord aus Eifersucht sowohl die Differenzierung von Gut und Böse als auch die moralische Nutzenanwendung dieser Opern einfach: Der Mord aus Eifersucht erfolgt aus niederen Beweggründen; er wird nicht reflektiert und erzeugt auch keine inneren Konflikte. Folglich führt er zwar zu effektvollen dramatischen Konstellationen, seine Botschaft an das Publikum beschränkt sich jedoch auf eine Negativbelegung weiblicher Sexualität, die als Wurzel der Mordtat herausgestellt wird. Die mangelnde Differenzierung dieser Aussage lässt den Erziehungsfaktor deutlich hervortreten

6 Beispiele: Peter Tschaikowsky: *Tscharodeika/Die Zauberin* (1887), Giacomo Puccini: *Edgar* (1889), Nikolai Rimski-Korsakow: *Zarskaja nevesta/Die Zarenbraut* (1899).

7 Zur Charakteristik der weiblichen Stimmlagen vergleiche z. B. Elizabeth Wood: „Sapphonic“, in: Philip Brett/Elizabeth Wood (Hgg.): *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, London 1994, S. 27-66; dort auch weiterführende Literatur.

und entspricht der Moral eines bürgerlichen Publikums. Für den Mord aus Eifersucht gibt es keine Entschuldigung.

Auch der ‚Kindsmord‘⁸ wird als typisch weiblich wahrgenommen, wobei die Opernbühne nicht nur den Kindsmord im engeren Sinne, also die Tötung eines Säuglings kennt, sondern auch den Mord an einem älteren, eigenen oder fremden Kind. Zugleich fällt auf, dass die Tötungen in dieser zahlenmäßig größten Gruppe weiblicher Bühnenmorde nahezu durchgehend von der szenischen Darstellung ausgenommen bleiben. Das mag damit zusammenhängen, dass das Sterben von Kindern auf der Bühne ohnehin einem starken Tabu unterliegt und einer skrupulösen dramaturgischen Motivation bedarf, wenn es gerechtfertigt sein soll.⁹ Die Unsichtbarkeit der Mordtat hat aber auch mit der eigentümlich ambivalenten moralischen Bewertung der Kindsmörderin zu tun. Denn die Kindsmörderin handelt zumeist aus einer Extremsituation heraus. Der Mord erfolgt überwiegend unvorbereitet und spontan. Nach Bewusstwerden der Tat gibt es für die Mörderin keine Lebensperspektive mehr. Daher findet der Kindesmord zumeist ganz am Ende der Oper statt. Entweder bleibt das Schicksal der Mörderin offen oder aber sie kommt aus ihrer Extremsituation nicht mehr heraus und verfällt wie Gretchen¹⁰ aus den Vertonungen nach Goethes *Faust* dem Wahnsinn.

Das zeigt, dass im Verständnis des bürgerlichen 19. Jahrhunderts eine Frau den Mord an einem schwächeren Wesen offenbar nur dann begehen kann, wenn sie gewissermaßen nicht sie selbst ist. Damit werden sowohl ihr Verhalten als auch der aus diesem Verhalten resultierende Tötungsakt als unnatürlich, als ein Verbrechen wider die Natur gedeutet – woraus sich im Umkehrschluss die Botschaft an das Publikum ergibt, dass die wahre Natur der Frau im liebevollen Schützen der Schwächeren besteht. Auf diese Weise wird das Wesen der Frau auf Mutterschaft festgelegt, so dass die entsprechenden Opern die Kindestötung als eine Entmenschlichung der Frau begreifen und die deutliche Warnung aussprechen, nicht von vermeintlich gottgewollten Wesenszügen abzuweichen. Gleichzeitig laufen die szenischen Milderungstendenzen bei Morddarstellung, Mordthematisierung und Mordabsicht darauf hinaus, dass sowohl die Konflikte

8 Beispiele: Arrigo Boito: *Mefistofele* (1868/1875), Leos Janáček: *Jenufa* (1904), Gian Carlo Menotti: *The Medium* (1946/47).

9 Vgl. Benjamin Britten: *The Turn of the Screw* (1954), Gian Carlo Menotti: *The Consul* (1959). In Werken wie *Boris Godunov* (Modest Musorgskij, 1874) und *Il Trovatore* (Giuseppe Verdi, 1853) gehört der Tod eines Kindes zur Vorgeschichte und wird bezeichnenderweise nicht in die Bühnenhandlung integriert. Lediglich in *Il Trovatore* ist die Mörderin eine Frau.

10 Vgl. Charles Gounod: *Faust* (1859/1869), Boito: *Mefistofele*.

innerhalb der Person als auch die Schuldzuweisungen gering gehalten werden. Beim Publikum steht neben dem Entsetzen über das unweibliche Verhalten auch der Appell an das Mitleid mit der ihrem Wesenskern entfremdeten Mutter.

Auffällige Ausnahme ist die Kindstötung in den mannigfachen Opern zu der kolchischen Königstochter Medea (Abb. 1).¹¹

Abbildung 1: Luigi Cherubini, *Medea*, 1797, hier Florenz 1953 mit Maria Callas in der Hauptrolle



Auch Medeas Mordtat wird als Vernichtung ihrer menschlichen Seite gedeutet. In diesem besonderen Fall wird er aber nicht ausschließlich negativ gewertet, denn nur indem die von ihrem Geliebten, Jason, verlassene Medea die liebende und die aus der Liebe erwachsene mütterliche Seite in sich bewusst auslöscht, kann sie zu ihrem Dasein als Halbgöttin und ‚femme forte‘ zurückkehren. Die Wendung ins Mythologische verändert die Einschätzung des Mordes und macht die Medea-Opern zugleich zu einem Grenzfall des Themas ‚mordende Frau‘, da die Rückverwandlung in eine Halbgöttin das Rollenprofil sprengt – allerdings erst nach dem Mord. Es wundert kaum, dass Medea-Opern im Kernrepertoire

¹¹ Beispiele: Vertonungen von Marc-Antoine Charpentier (1693), Luigi Cherubini (1797), Johann Simon Mayr (1813).

des 19. Jahrhunderts keine Rolle spielen.¹² Denn Medea ist nicht nur Halbgöttin, verletzte Liebende oder Mutter, sondern auch eine politisch aktive Frau. Aber Stärke, Willenskraft und politische Aktivität gehören im Verständnis des 19. Jahrhunderts nicht zu den vorgeblich gottgewollten Wesenszügen einer Frau. Weibliche Selbstermächtigung wird daher ausdrücklich negativ bewertet. Frauen wie Lucrezia Borgia¹³ oder Lady Macbeth¹⁴ (Abb. 2), die wie Männer an politischer Macht teilhaben, diese für ihre eigenen, egoistischen Ziele missbrauchen und dafür auch vor Mord nicht zurückschrecken, erweisen sich im Vergleich als die schlimmeren Männer und die skrupelloseren Täterinnen.

Abbildung 2: Johann Heinrich Füssli: *Lady Macbeth nimmt die Dolche entgegen*, um 1801



¹² Nur zwei entsprechende Opern werden in diesem Zeitraum komponiert: *Medea in Corinto* von Johann Simon Mayr (1813) und *Medea* von Giovanni Pacini (1843).

¹³ Gaetano Donizetti: *Lucrezia Borgia* (1833).

¹⁴ Giuseppe Verdi: *Macbeth* (1847/1865), Ernest Bloch: *Macbeth* (1910).

Dennoch scheinen die Opernkomponisten nicht recht zu wissen, wie sie mit ihnen umgehen sollen. Einige dieser Bühnengestalten erringen tatsächlich Macht, andere werden wahnsinnig, aber selbst ihr Tod wird nicht eigentlich als Bestrafung inszeniert. Hier herrscht ein gewisses Maß an Ambivalenz vor; außer dem Hervorrufen von Abscheu gibt es kein verbindendes Moment. Da diese Frauen aus dem Rahmen des zeitbedingt Möglichen und Vorstellbaren herausfallen, fehlt ein gesellschaftlicher Werte-Konsens.

Nicht eindeutig einer der zuvor genannten Kategorien Mord aus Eifersucht, Kindsmord und politische Morde zuzuordnen sind eine Reihe von ‚Einzelschicksalen‘. Diese werden komplex ausgearbeitet und lassen in Musik und Bühnendhandlung individuelle Motivations-, Rechtfertigungs- und Bestrafungsstrategien erkennen, die diese Opern zumeist zu Meilensteinen des Opernrepertoires machen: Gaetano Donizettis *Lucia di Lammermoor* (1835, Abb. 3) und Puccinis *Tosca* (1900) gehören dazu, aber auch Albert Lortzings leider kaum gespielte Oper *Regina* (1848). Auch Alban Bergs *Lulu* (1937), deren Titelgestalt ja über ihren initialen Mord an ihrem Liebhaber Dr. Schön hinaus Auslöser für eine Reihe weiterer gewaltsamer Tode wird, fällt in diese Gruppe, ebenso wie die Mehrfachmörderinnen Katerina Ismailowa aus Schostakowitschs Oper *Lady Macbeth aus Mzensk* (1934/1963) und Geesche Gottfried aus Adriana Hölszkys Bühnenstück *Bremer Freiheit* (1988).

Abbildung 3: Screenshot aus: Luc Besson: *Das 5. Element*, 1997.



Die Operndiva Plavalaguna singt in der Space Oper die Wahnsinnsarie (*Il Dolce Suono*) der Lucia aus Gaetano Donizettis *Lucia di Lammermoor* (1835)

Geesche Gottfried tötet nahezu wahllos und aus immer nichtigeren Anlässen in einer sich verselbständigenden Spirale des Schreckens insgesamt zehn Menschen in ihrer nächsten Umgebung, ohne dass sie eine Einsicht in ihr Tun hätte – und auch ohne dass die Komponistin werkinterne Rechtfertigungsstrategien für die Bluttaten entwirft. In diesem radikalen Verzicht auf Mordauslöser und Mordmotiv geht sie weit über das zu Grunde liegende Sprechtheaterstück *Bremer Freiheit* (1971) von Rainer Werner Faßbinder hinaus. Die Sinnlosigkeit des Mordens, der Verzicht auf Hintergründe und vor allem das völlige Fehlen innerer Konflikte erzeugen dringenden Erklärungsbedarf¹⁵ – der aber nicht gestillt wird. Hölszkys *Bremer Freiheit* bietet den Extremfall eines Opernkonzeptes, bei dem die Dramaturgie und die Art der Vertonung keinerlei Sympathie oder Antipathie gegenüber der mordenden Frau zum Ausdruck bringen. Einschätzung und Bewertung der Tat werden ganz dem Publikum anheim gelegt. Auf diese Weise kann Hölszkys Massenmörderin als ein (wohl nicht zufällig von einer Frau komponierter) Gegenentwurf zu den geschlechtergebundenen Idealisierungs-, Dämonisierungs- und Bestrafungsstrategien wahrgenommen werden, wie sie in den (von Männern auf die Bühne gestellten) Weiblichkeitsentwürfen insbesondere der Opern des 19. Jahrhunderts zur Geltung kommen.¹⁶

Wie ein Mann rund 130 Jahre früher ganz anders als Adriana Hölszky eindeutige dramaturgische und musikalische Wertungsstrukturen entwirft, um seine mordende Bühnenheldin ästhetisch und moralisch festzulegen, mag abschließend ein Blick auf Verdis Oper *Macbeth* verdeutlichen. Auch dieses Bühnenwerk dreht sich – wie Hölszkys *Bremer Freiheit* – um eine Frau, die aus eigenem Impuls und ohne äußere Druck zur Mörderin¹⁷ wird und auf der Bühne folglich keine Rechtfertigung erhalten kann. Verdi aber macht das Böse in seiner Lady

15 Siehe hierzu auch: Kadja Grönke: „Mörderinnen auf der Opernbühne“, in: Dietrich von Engelhardt/Manfred Oehmichen (Hgg.): *Der „Mord“*. Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten, Lübeck 2007, S. 219-235, speziell S. 234f.

16 Im Rumänischen, also in der Muttersprache der Komponistin, besitzt das Wort ‚Tod‘ das Genus Femininum. Da Gesche Gottfried keinen Unterschied zwischen ihren Opfern macht und Männer wie Frauen, Erwachsene wie Kinder tötet, kann sie daher auch als ‚moderne Personifikation des Todes‘ gedeutet werden.

17 Die Frage, ob Lady Macbeth tatsächlich als Mörderin klassifiziert werden kann, auch wenn sie nicht allein und mit eigener Hand tötet, wird hier dahingehend beantwortet, dass sie bewusst als Initiatorin der Morde fungiert und den zögernden Lord Macbeth erst zum Mörder macht. Die Mordwaffe ist hier gewissermaßen der von ihr manipulierte Mann.

Macbeth explizit zum Gegenstand eines ästhetischen Diskurses, welcher zugleich die moralische Wertung der Gestalt bestimmt.

Das ist nur möglich, weil das Libretto von Francesco Maria Piave und Andrea Maffei die Rolle der Lady Macbeth gegenüber Shakespeares Dramenvorlage signifikant erweitert. Handlungsmotive, Entscheidungsprozesse, Konflikte mit dem zögerlichen und von Skrupeln gequälten Lord Macbeth und Lady Macbeths eigene Skrupellosigkeit gelangen weit ausführlicher zur Bühnendarstellung als im Sprechtheater, so dass Lady Macbeth für die Opernhandlung den Status einer treibenden Kraft erhält und zu einer gleichwertigen zweiten Hauptrolle aufsteigt. Insbesondere im direkten Kontrast zu ihrem Mann gewinnen Lady Macbeths zielgerichtete Aktivitäten Züge, die im Geschlechterkanon des 19. Jahrhunderts eigentlich männlich konnotiert sind. Diese Vermännlichung wiederum wird – wie in den Ausführungen über politische Morde erläutert – bei einer Frau nicht als Stärke gesehen, sondern negativ gedeutet, während es bei Lord Macbeth gerade seine anfänglichen Bedenken, seine Handlungsschwäche sind, die ihn als unmännlich kennzeichnen und als positiven Helden ausschließen. Verdi gestaltet also den Sonderfall einer Oper, die zwei Hauptrollen, aber keinen positiven Helden (oder Heldin) hat.

Nicht nur Libretto und Dramaturgie, sondern auch die musikalische Umsetzung demonstrieren, wie stark die Vertonung einer literarischen Vorlage die Interpretation der Gestalten prägen und verändern kann. Denn für Verdi gilt eine der zentralen ästhetischen Grundbedingung des europäischen Theaters, nämlich die Gleichsetzung des Schönen mit dem Guten, die besonders im 19. Jahrhundert fast schon automatisch vollzogen wird. Einer derart negativ vermännlichten Mörderin wie Lady Macbeth vermag Verdi keinerlei ästhetische Schönheit zuzubilligen. Von der idealen Interpretin dieser Rolle wünscht er sich eine Stimme, die „hart, erstickt und dunkel, wie die eines Teufels sein sollte“¹⁸. „Ich will nicht, daß die Lady Macbeth überhaupt singt,“¹⁹ pointiert er.

In radikaler Abwendung von allen opernästhetischen Prinzipien seiner Zeit komponiert er für die mordende Frau eine Musik, die gänzlich gegen den Stimmtypus des Belkanto und gegen die physischen Möglichkeiten eines Soprans angeschrieben ist. In der zentralen Arie²⁰ „La luce langue“ (II. Akt, Nr. 2), in der Lady Macbeth ihre Entscheidung für das Böse, für den politischen Mord, explizit

in Worte fasst, kreist die Melodieführung immer wieder um den natürlichen Laugenbruch eines Soprans zwischen Brust- und Kopfstimme und rechnet folglich mit dem Aufeinanderprallen von unterschiedlichen Stimmfärbungen, die nicht vermittelt, nicht geglättet werden sollen. Die Vortragsanweisung lautet „legato e cupo“, also ‚gebunden und dumpf‘. Schließlich führt Verdi die Stimme so stark in die Tiefe, dass sich gar kein rechter Ton mehr entwickeln kann. Um überhaupt über den Orchestergraben hinwegzukommen, muss die Sängerin ihre Tonbildung mehr und mehr dem Sprechen annähern, und das Timbre erhält eine flüsternde und raue Qualität, der Mühe und Anstrengung deutlich anzumerken sein sollen.

Neben dem Stimmklang deformiert Verdi auch die musikalische Form. Er verzichtet auf eine klare, regelhafte und damit nach klassischem Verständnis schöne kompositorische Gestaltung und lässt das traditionelle Modell einer zweiteiligen Arie nur noch rudimentär durchscheinen. Während der erste Arienteil auf fast überdeutliche Weise aus Zweitaktgruppen aufgebaut ist und Wiederholungsstrukturen der Musik eine Einheitlichkeit verleihen, die etwas geradezu zwanghaft Angespanntes hat, zerbricht die Musik im zweiten Arienteil den Käfig aus Zweitaktgruppen. Sie sprengt alle Symmetrien, alle vorhersagbaren Regeln und Normen und explodiert gewissermaßen in einem hektischen Jubel, der aber durch einen willkürlich anmutenden Wechsel von Voll- und Auftakten und eine irreguläre Rhythmik voller Stauchungen, Stauungen und beklemmender Ausbrüche geprägt ist. Der Gegensatz der beiden Arienteile ist ein extremer, wie er zum extremen Charakter der Lady passt – und die innermusikalische Gestaltung ist so unbefriedigend heterogen und unausgewogen, dass sie ebenfalls ein bezeichnendes Licht auf die Bühnenfigur wirft.

An die Stelle der Gleichsetzung des Schönen mit dem Guten stellt Verdi bei seiner Lady Macbeth explizit das negative Gegenstück, nämlich die Identifikation des Hässlichen mit dem Bösen. Das ästhetisch Böse ist zugleich moralisch böse, und um dies ganz klar zu zeigen, darf das Böse nicht überleben. Die Lady muss sterben – wenn auch nicht vor aller Augen, damit kein Vergleich zu den von ihr initiierten Tötungen gezogen wird.

Für die finale Schlafwandelszene, die ihrem Dahinscheiden hinter der Bühne vorausgeht, bedient Verdi sich grundsätzlich derselben musikalischen Mittel wie in der Arie „La luce langue“ und nutzt sie nur noch extrovertierter. Dadurch verweist dieser große Soloauftritt musikalisch eindeutig auf den Topos der weiblichen Wahnsinnszene, hat jedoch innerhalb des werkinternen Motivationsgefüges zugleich eine klare moralische Funktion. So wie die Musik aus allen musikalischen Normen und nachvollziehbaren kompositorischen Strukturen herausfällt, löst sich auch die machtgierige Lady aus dem Bereich des Menschlichen und Vernünftigen. Im Unterschied zu der ähnlich komponierten Wahnsinnszene in

18 Zit. nach. Rieger, S. 381.

19 Ebda.

20 Diese Arie kommt bezeichnenderweise in der zweiten Fassung der Oper neu hinzu und schärft das dramaturgische Profil der Lady Macbeth endgültig in dem hier beschriebenen Sinne.

Donizettis Oper *Lucia di Lammermoor* dienen die Besonderheiten der Musik nicht als ästhetische Rehabilitierung einer unschuldig-schuldig gewordenen Mörderin,²¹ sondern als endgültige, vernichtende Verurteilung. Sie zeigen, wie sehr sich Lady Macbeth von allem rational Begreifbaren, allem Menschlich-Vernünftigen und sozial Sinnstiftenden abgelöst hat. Die Auslöschung musikalischer Normen bildet die sinnbildliche Entsprechung für die Auslöschung alles Guten, Schönen und Weiblichen und für die Vernichtung eines funktionierenden Gemeinschaftsgefüges, also für jenen Prozess, den die Lady durch ihre geschlechteruntypische Hinwendung zum Politischen und zum Mörderischen selbst in Gang gesetzt hat.

Zugleich steht der geistige Verfall in Widerspruch zu dem von Verdi aufgebauten Charakterbild einer starken, unbarmherzigen Frau und fungiert damit als eine von außen, vom Komponisten und den Wertmaßstäben seiner Gesellschaft, gewaltsam herbeigeführte Bestrafung. Die weit über Shakespeare hinausgehende moralische Verurteilung trifft die Mörderin stärker als den Mörder, weil zusätzlich zu der Bluttat nicht nur das unmenschliche, sondern auch das unweibliche Verhalten der Lady bestraft werden muss.

Damit begründen die musikalische Degradierung zur Hässlichkeit und die dramaturgische Degradierung zur Unweiblichkeit die vollständige musikalisch-szenische Auslöschung der Lady. Eine Frau, die mordet, darf bei Verdi nicht nur nicht schön singen, sondern sie darf auch nicht überleben.

Auch Lord Macbeth überlebt nicht. Sein Tod im offenen Kampf steht jedoch jenseits jedes musikalisch und dramaturgisch konstruierten Zusammenhangs von Ästhetik und Moral. Lord Macbeth ist ein Mann, und männliche Mörder werden auf der Bühne vollkommen anders behandelt als mordende Frauen.

Zusammenfassend wird deutlich: Anders als bei Männerrollen erfordert die Frage nach der Wahrnehmung der weiblichen Mordtat einen doppelten Blick. Zum einen bedarf es selbstverständlich einer dezidiert werkbezogenen Analyse, die sowohl den Weg von der literarischen Vorlage zum Opernlibretto als auch den werkiternen dramaturgischen Aufbau der Oper berücksichtigt und eine akribische Notenanalyse als Beweismittel nutzt. Zum anderen gilt es, die in die Partitur hineinkomponierten Hinweisen des Komponisten oder der Komponistin zu den Hintergründen, Auslösern und Bewertungen der Mordtat zu entdecken. Nur eine solche Einordnung der mordenden Frau und ihrer Tat auf der Basis von werkiternen Kriterien anstelle von werkexternen Moralvorstellungen und zeit- oder personengebunden Vorverurteilungen vermag das musikalisch intendierte

21 Siehe Grönke, S. 233f.

Frauenbild ernst zu nehmen und die Stellung und Funktion der jeweiligen Operngestalt in ihrer jeweiligen Epoche erkennbar zu machen.

In der Zusammenschau von Dramaturgie, Musik und Ethik ergeben sich sodann übergreifende Erkenntnisse zu Geschlechter-Zuweisungen und ästhetischen Diskursen, welche letztlich einen Ausblick auf den Zusammenhang zwischen Bühne und Leben eröffnen.

LITERATUR

- Grönke, Kadja: „Mörderinnen auf der Opernbühne“, in: Dietrich von Engelhardt/Manfred Oehmichen (Hgg.): *Der „Mord“ . Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten*, Lübeck 2007, S. 219-235.
- Herr, Corinna: *Medeas Zorn. Eine ‚starke Frau‘ in Opern des 17. und 18. Jahrhunderts*, Herbolzheim 2000.
- Rieger, Eva: „Zustand oder Wesensart? Wahnsinnsfrauen in der Oper“, in: Sybille Duda/Luise F. Pusch (Hgg.): *Wahnsinnsfrauen*, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1996.
- Strafgesetzbuch der Bundesrepublik Deutschland in der Fassung vom 13. November 1998 (BGBl. I S. 3322), zuletzt geändert durch Gesetz vom 25. Juni 2012 (BGBl. I S. 137).
- Wood, Elizabeth: „Sapponics“, in: Philip Brett/Elizabeth Wood (Hgg.): *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, London 1994, S. 27-66.
- Zelle, Carsten: *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg 1987.

OPERN²²

- Bellini, Vincenzo: *Norma* (1831).
- Bloch, Ernest: *Macbeth* (1910).
- Boito, Arrigo: *Mefistofele* (1868/1875).
- Britten, Benjamin: *The Turn of the Screw* (1954).
- Donizetti, Gaetano: *Lucrezia Borgia* (1833).
- Gounod, Charles: *Faust* (1859/1869).

22 Hier nur die im Text genannten Werke. Eine ausführliche, thematisch gegliederte Auflistung der thematisch relevanten Opern siehe Grönke.

Janáček, Leos: *Jenufa* (1904).

Mayr, Johann Simon: *Medea in Corinto* (1813).

Menotti, Gian Carlo: *The Medium* (1946/47).

Ders.: *The Consul* (1959).

Musorgskij, Modest: *Boris Godunov* (1874).

Pacini, Giovanni: *Medea* (1843).

Puccini, Giacomo: *Edgar* (1889).

Ders.: *Tosca* (1901).

Ders.: *Madama Butterfly* (1904).

Rimski-Korsakow, Nikolai: *Zarskaja nevesta/Die Zarenbraut* (1899).

Strauss, Richard: *Elektra* (1909).

Tschaikowsky, Peter: *Tscharodeika/Die Zauberin* (1887).

Verdi, Giuseppe: *Macbeth* (1847/1865).

Ders.: *Il Trovatore* (1853).

Für eine Philosophie des Mordes

Mit Analysen zum Medea-Komplex im
zeitgenössischen Musiktheater

MICHAEL BASTIAN WEISS

„Their anger, in darkness turning, unreleased,
unspoken, its mouth a red wound, its eyes hun-
gry ... hungry for the moon“ [Alan Moore¹]

„– denn heute ist das wissenschaftliche Gewis-
sen ein Abgrund –“ [Friedrich Nietzsche²]

Abbildung 1: Harmen Jansz Muller (*Stecher*): Du sollst nicht töten, um 1566



1 Alan Moore/Stephen Bissette/John Totleben et al.: *Saga of the Swamp Thing*, New York 1983ff./2010, Bd. 3, S. 140.

2 Friedrich Nietzsche: „Zur Genealogie der Moral“, in: Ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München 1967ff./1988, Bd. 5, S. 396.