

SONDERDRUCK AUS:

Hermes Andreas Kick (Hg.)

Eros und Grenzsituation

Von der Verliebtheit zur Beziehungskultur

Weibliche Psychogramme Anmerkungen zu Violeta Dinescus Herzriss-Kompositionen

Kadja Grönke

Libretto der Mannheimer Aufführung

- I Circe**
Wer bist du? Und wo ist deine Geburtsstadt? Staunen ergreift mich, da dich der Zaubertrank nicht verwandelt!
(Homer: „Odyssee“)
- II Tante Adelaide, verstorbene Tante von Hans**
Ich komme zu Besuch und so werde ich empfangen, ich Adelaide. Die Familie hat mich immer unterschätzt. Ich weiß alles, aber ihr versteht gar nichts. Aber ich habe keinen Hunger und habe keinen Durst, ich trinke nie Kaffee und trinke nie Wein. Mein ganzes Leben lang habe ich gearbeitet. Ich habe es niemandem gesagt, ich bin bescheiden. Ich bewege mich, ich spreche, ich habe Beine, meine Schenkel sind schön, ich habe einen schönen Busen trotz meines Alters. Ich habe schönes, rotes Blut in den Adern.
(Ionesco: „Hunger und Durst“)
- III Circe**
Wer bist du? Staunen ergreift mich, da dich der Zaubertrank nicht verwandelt! Denn kein sterblicher Mensch ist diesem Zauber bestanden, welcher trank, sobald ihm der Wein die Zunge hinabglitt. Wer bist du?
(Homer: „Odyssee“)
- IV Abuela, die Großmutter**
Schimpft: Desconsiderados, mampolones, pervertidos. *Lacht diabolisch.*
Träumt: In jener Zeit brachten sie dich ins Haus. Du glichst einer in Watte gewickelten Eidechse. Amadis war an jenem Nachmittag so froh, dass er johlend und blumenwerfend durch die Gassen zog, bis das ganze Dorf vergoldet war wie das Meer. Andere Zeiten... Lange vorher, es war zu den Zeiten als das griechische Schiff ankam; es war eine Besatzung von Verrückten, die die Frauen glücklich machten und sie nicht mit Geld sondern mit Schwämmen bezahlten, lebenden Schwämmen, die dann im Haus herum liefen wie Hospitalkranke und die Kinder zum Weinen brachten, um die Tränen zu trinken. Und dann kam er. Mein Gott! Stärker, größer und

viel männlicher als Amadis. Und ich fühle den Todesatem, als er sagte: Ich bin tausendmal um die Welt gefahren und habe alle Frauen aller Nationen gesehen, darum bin ich ausersehen, dir zu sagen, dass du die schönste Frau auf Erden bist. *Wird wach, flucht:* Desconsiderados, mampolones, perversidos.

(*Márquez: „Eréndira“*)

V Circe

Wer bist du?

(*Homer: „Odyssee“*)

VI Eréndira, die Enkelin

Abuela, si Abuela. Ein eigenes Haus... frei und glücklich... wann...? Ich werde eine hochherrschaftliche Hausbesitzerin sein, mit Herkunft und Schützlingen und Ehren und Ansehen; es gefällt mir; der Ruf meines Hauses wird von Mund zu Mund fliegen Die Schiffskapitäne werden mir aus allen Häfen der Welt Postkarten schicken. Postkarten! Postkarten! Postkarten! Postkarten! Ich werde nicht ausgeliefert an die Gnade der Männer, wenn du ausfällst, Abuela, WENN... Si, Abuela.

(*Márquez: „Eréndira“*)

VII Circe

Denn kein sterblicher Mensch ist diesem Zauber bestanden, welcher trank, sobald ihm der Wein die Zunge hinabglitt. Aber du trägst ein unbezwingliches Herz in dem Busen!

(*Homer: „Odyssee“*)

VIII Abuela, die Großmutter

Träumt: Eréndira, meine Tochter, ich weiß, ich sehe, du liebst mich, du suchst den Weg zu mir; die Sehnsucht macht dich klug wie eine Schlange, Eréndira, ich weiß, du kommst... *Wird wach, schimpft:* Desconsiderados, mampolones, perversidos!

(*Márquez: „Eréndira“*)

IX Circe

Bist du jener Odysseus, der, viele Küsten umirrend, wann er von Ilion kehrt im schnellen Schiffe, auch hierher kommen soll?

(*Homer: „Odyssee“*)

X Maria, Frau von Hans

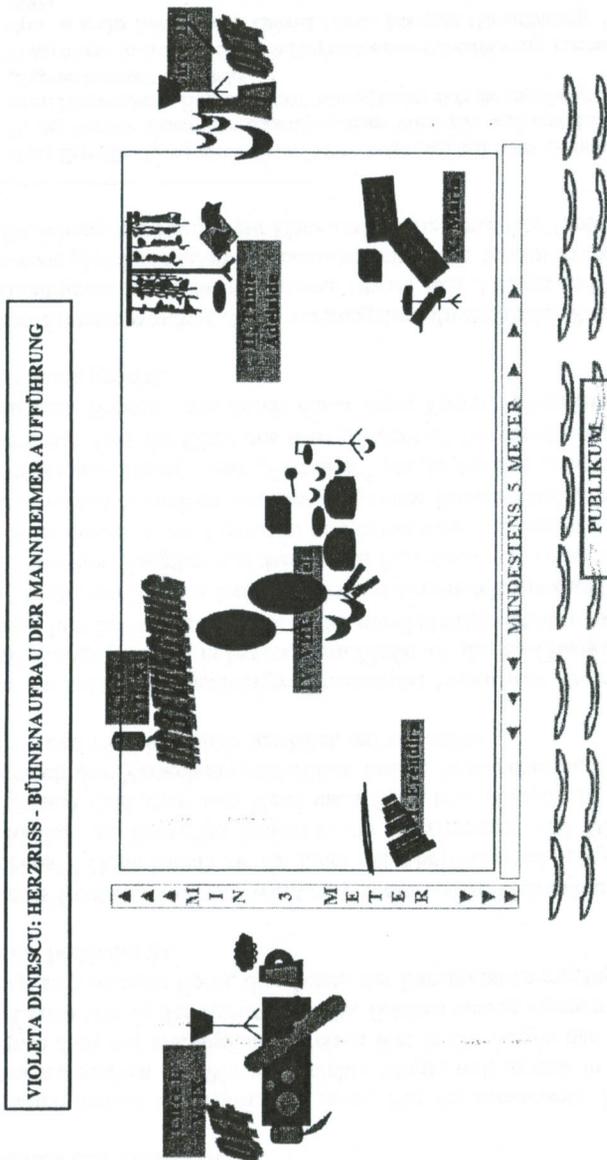
Verwandle deine Nöte in Traurigkeit, deine Traurigkeit und Melancholie und nähre dich davon; du trinkst aus dem Kelch der Hoffnung. Ich liebe dich. Könntest du die Liebe aus deinem Herzen ausreißen? Niemals könntest du die Wunde heilen, du kannst die Liebe aus deinem Herzen nicht ausreißen“

(*Ionesco: „Hunger und Durst“*)

XI Circe

Bist du jener?

(*Homer: „Odyssee“*)



Instrumentarium

- I. **Circe**
Springdrum I; Toaca; Klangschalen (tiefes A); Holzhämmerchen
- II. **Tante Adelaide**
Tamburine; Metallschrott-Mobile; zwei Burma-Bells (F/A)
- III. **Circe**
Schlitztrommel; Japanese Temple Bell; weicher Schlägel; zwei Sticks; Posaundämpfer; Klangschalen (E/E/F)
- IV. **Abuela**
Feng-Gong (A); 2 Bodhrans und 4 Hundebälle; Rahmentrommel und Kette; weicher Gongschlägel
- V. **Circe**
wie oben, plus zwei harte Schlägel; Flüstertüte
- VI. **Eréndira**
Glockenspiel (rahmenlos); zwei Geigenbögen
- VII. **Circe**
Springdrum II; Stick
- VIII. **Abuela**
wie oben, plus Schrottglocken; Feng-Gong (C), Klangschalen (C/C/C/# C tief/C hoch); Crotales (A hoch); Stein-Claves
- IX. **Circe**
wie oben, plus Klangschale (D); zwei Holzhämmerchen
- X. **Maria**
Becken (hoch); drei Glas-Glocken (D/D/A); vier Glas-Glocken (C/C/C/C); weicher Schlägel; Stricknadel; drei Fingerhüte
- XI. **Circe**
Springdrum II; drei Fingerhüte

Deuten und Bedeuten

Träume deuten und Kaffeesatz lesen: Für die rumänische Komponistin Violeta Dinescu reichen die Wurzeln solcher Magie weit zurück in ihre Kindheit – und setzen sich auf mannigfache Weisen fort in der Magie der Musik. Denn in den Träumen wie in der Kunst folgt das Erleben seinen eigenen Gesetzen: Die Welt zeigt sich in einer Form, die ebenso der Interpretation zugänglich wie der Interpretation bedürftig ist.

Dieses Deutungspotential wirkt zurück auf unsere Wahrnehmung des „lebendigen Lebens“.¹ Denn Musik als ein Spiel mit Abbildern und Spiegelbildern von Wirklichkeiten zu begreifen bedeutet, die Interferenzen und Differenzen zwischen Welt und Bild stets aufs Neue nach ihren Bedeutungen zu befragen, bis dieser Versuch des Verstehens schließlich unsere Wahrnehmung beider Seiten verändert – und vielleicht auch den Blick auf uns selbst.

Für ein solches vielschichtiges Vexierspiel bieten sich Violeta Dinescus „Herzriss“-Kompositionen in besonderem Maße an, da das Changieren von Interpretationen hier bereits auf der Ebene der musikalischen Struktur anhebt. In elf Szenen auf Texte von Eugène Ionesco², Gabriel García Márquez und Homer treten Spiegelbilder und Facetten aus drei älteren Partituren der Komponistin so zusammen, dass sie einander wechselweise neu beleuchten und ergänzen. Und zwar werden die zentralen Monologe der vier prägenden Frauengestalten aus Dinescus Opern „Hunger und Durst“³ und „Eréndira“⁴ abschnittsweise nebeneinandergestellt und durch den Text der Circe aus dem „Concerto“ für variable Orchestergruppen mit obligatem Sopran⁵ wie durch einen roten Faden verbunden und zueinander in Beziehung gesetzt.

„Eine Stimme wandert durch verspiegelte labyrinthische Räume. Sie illuminiert Frauenfiguren aus Violeta Dinescus Opern. Aus ‚Hunger und Durst‘ nach Eugène Ionescos gleichnamigem Bühnenwerk treten die beiden Frauengestalten auf, die in Beziehung zur Hauptfigur Hans stehen: die verrückte Tante Adelaide als Spuk-

gestalt und Maria, seine ewig liebende Frau. Aus ‚Eréndira‘ aus Gabriel García Márquez’ Erzählung ‚Die unglaubliche und traurige Geschichte der einfältigen Eréndira und ihrer herzlosen Großmutter‘ treten auf die archetypische, naturgewaltige Großmutter ‚Abuela‘ und ihre Enkelin ‚Eréndira‘. Aus einem konzertanten Werk der Komponistin zu einem Text aus der ‚Odyssee, 10. Gesang‘, erklingt fragend, vibrierend, fordernd Circes Stimme. Sie ‚umstrickt‘ – beginnend, immer wiederkehrend und beendend – sämtliche Szenen der ‚Opera in nuce‘. Die Fragen der Circe konfrontieren die Frauencharaktere, und das dadurch entstehende Wechselspiel regt zu einer Synthese der unterschiedlichsten seelischen Zustände dieser Figuren an.“⁶

Während das Libretto wörtlich aus den Vorlagen übernommen und allenfalls straffer arrangiert ist, wird die Musik neu gestaltet, so dass die jeweilige Art des Singens und die Untermalung mit spezifischen Klängen fünf weibliche Kurzporträts entstehen lassen, die in der Zusammenschau überraschende Deutungsnuancen gewinnen.

Der Akt des Verstehens ist freilich im wesentlichen dem Publikum angetragen, denn Dinescus Komposition gibt keine Erzählhandlung vor, sondern präsentiert die Frauengestalten als ein Neben-, Durch- und Gegeneinander von in sich abgeschlossenen weiblichen Selbstdarstellungen. Erst in den Köpfen der Zuhörer treten diese in eine stete, interpretationsbedürftige Wechselwirkung. Beim Prozess der Interpretation hilft es, die Bühnencharaktere sowohl punktuell für sich zu begreifen als auch Verknüpfungen herzustellen, die zugrunde liegenden Opernhandlungen zu kennen und sensibel auf die Vertonung zu lauschen. Während der Aufführung erkennt das Publikum dann weibliche Psychogramme, deren Verständnis immer auch davon beeinflusst ist, welche Auffassung von ‚Weiblichkeit‘, ‚Menschlichkeit‘ und ‚Liebe‘ der jeweilige Hörer an das Werk heranträgt. Diese subjektive Zugangsweise macht aus Violeta Dinescus „Herzriss“-Kompositionen eine Art ‚opera overta‘ im Sinne Umberto Ecos, die Fragen aufwirft und zu Interpretationen anregt, aber bewusst keine endgültigen Antworten geben will.

Zur klanglichen Realisierung

Die konzeptionelle Grundidee existiert in zwei Fassungen: einer ersten (Duo-)Version für Frauenstimme (mit Schlagwerk) und Violoncello unter dem Titel ‚Aus deinem Herzen kannst du die Liebe nicht ausreißen‘ mit einer Spieldauer von 60 Minuten und in einer zweiten (Solo-)Version für weibliche Stimme allein (mit Schlagwerk) unter dem Titel ‚Herzriss‘ und einer Spieldauer von

¹ Diese Begriffsprägung stammt von Fëdor Dostoevskij und lautet auf russisch „živaja žizn“.

² Da der Verweis einem französischsprachigen Werk gilt, wird statt der ursprünglichen rumänischen Namensform „Eugen Ionescu“ im folgenden stets die eingebürgerte französische Variante „Eugène Ionesco“ verwendet.

³ Kammeroper in drei Bildern nach Eugène Ionesco (Uraufführung: Freiburg 1986).

⁴ Oper in sechs Szenen nach Gabriel García Márquez (Uraufführung: Stuttgart und München 1992).

⁵ Text von Homer: „Odysseus bei Kirke“. Als Fassung für Sopran mit dem Titel „Concerto“ (Uraufführung: Ulm 1987) und als Fassung für Mezzosopran (bzw. für die Stimme von Christina Ascher) mit dem Titel „Concertino“ (Uraufführung: Baden-Baden 1988). Daneben gibt es Varianten für Klarinette und Orchester (1988) bzw. Klarinette und großes Orchester (1987) sowie eine Fassung für Klarinette, Cello und Orchester (1987).

⁶ Violeta Dinescu: Einführungstext zur Partitur.

30 Minuten. Die Aufführung erfolgt in beiden Fällen halbszenisch, d. h. unter Einbeziehung des Raumes, aber ohne Bühnenbild und Kostüme.

Die kreative Ausnutzung des Raumes kann zwar als eine notwendige Anpassung an die jeweiligen Aufführungsbedingungen gedeutet werden; rasch aber zeigt sich, dass hierin ein eigenständiges Moment liegt, das die Komponistin in ihrer Partitur akribisch festgelegt hat. Jeder der elf Abschnitte des Werks ist nicht nur jeweils einem der fünf weiblichen Charaktere zugeordnet, sondern besitzt auch seine individuelle Klangkonstellation, die durch wechselnde Schlaginstrumente, Idiophone und geräuscherzeugende Objekte geprägt ist. Diese sind nach Gruppen getrennt im Raum aufgestellt und werden von der Sängerin bedient, die von Szene zu Szene diese Klangstationen abschreitet und sich auch auf dem Weg dazwischen (bei der Verklangerlichung der Circe) perkussiv selbst begleitet und den Hall ihrer Stimme durch Hilfsmittel verändert. Dabei soll die Sängerin sowohl ihre Bewegungen als auch das Bedienen der Instrumente mimisch-gestisch mit Bedeutung aufladen.

Ebenso wichtig ist das Moment des Verbergens, das die Circe-Passagen prägt. Das hohepriesterartige Schreiten von Klangstation zu Klangstation soll nach Möglichkeit vom Publikum optisch getrennt ablaufen und nur teilweise optisch wahrnehmbar sein. Dadurch wird die Bewegung der Stimme im Raum (die sowohl vom Klang als auch von der singenden Person vollzogen wird) in den wichtigsten Phasen allein von den Ohren nachvollzogen, während das Auge nur andeutungsweise erkennt, wo sich Circe gerade befindet und welche Art der Klangerzeugung sie nutzt.

Auf diese Weise entwickeln sich Art und Ort der Klangerzeugung zu einer attraktiven Gestaltungskomponente. Das Bedienen der Instrumente und die Bewegung im Raum bilden das Äquivalent zu einer Inszenierung und lassen die von Dinescu gewählten Gattungsbezeichnungen einer ‚Opera in nuce‘ oder einer ‚Kurzoper‘ gerechtfertigt erscheinen, obwohl es keine nacherzählbare Handlung, keine sichtbaren Interaktionen der dramatis personae und für alle fünf Charaktere insgesamt auch nur eine einzige Stimmdarstellerin gibt.

Zur Duofassung

Die Uraufführung der Duofassung fand am 14. Januar 2005 im Frauenmuseum in Bonn statt. Im Rahmen der Veranstaltung⁷ „Lichtwellen – Violeta Dinescu trifft [die Photographin] Elke Seeger“ gaben Christina Ascher (Stimme und Schlagwerk) und Christoph von Erffa (Violoncello) ein Konzert mit vier Kompositionen

⁷ Veranstaltet mit freundlicher Unterstützung der Kunststiftung NRW vom Essener Kolleg für Geschlechterforschung und vom Frauenmuseum Bonn.

Violeta Dinescus, deren letzte „Aus deinem Herzen kannst du die Liebe nicht ausreißen“ war.⁸ Auch wenn diese Aufführung von den Bildern Elke Seegers räumlich getrennt war⁹, fand sie dennoch in einem Ausstellungssaal statt, so dass sich – ebenso spontane wie zufällige – Assoziationen zu den dortigen Exponaten ergaben.

Ein wichtiges Merkmal war die Größe des zur Verfügung stehenden und ausstellungskonform gegliederten Raumes. Sie ermöglichte einen spannungsvollen Kontrast zwischen dem ortsfest auf einem Podium sitzenden Cellisten und der Sängerin, die szenenweise zwischen vier separat im Raum aufgestellten Perkussionsinseln wechselte und während der Circe-Passagen auch den Weg durch den Saal (unsichtbar hinter den das Publikum umgebenden Exponaten entlang) in die Klangwerdung der Partitur mit einbezog. Während der Cellist zum Publikum auf Distanz blieb und nach Noten spielte, inszenierte die Sängerin Nähe und Ferne nicht nur zu ihrem Musikerkollegen, sondern auch zum Publikum.

In dieser speziellen Konstellation diente der Cellopart nicht nur dazu, die Frauenporträts begleitend mitzucharakterisieren und die Szenen- und Ortswechsel der Sängerin zu überbrücken, sondern erfüllte zugleich die dramaturgische Funktion, sichtbar und hörbar als Pol der Anziehung und Abstoßung zu fungieren. Der Kontrast zwischen ortsfest und bewegt duplizierte dabei den Kontrast zwischen Mann und Frau, den die beiden Interpreten zwar nicht explizit in die Ausdeutung der Komposition mit einbezogen, der aber bei jeder entsprechend besetzten Duo-Aufführung als latente Wahrnehmungsnuance vorhanden ist. Somit regt die Anwesenheit des Cellisten immer auch zu Deutungen an, die nicht aus der Partitur, sondern aus der Aufführungssituation erwachsen.

Da die Sängerin zudem die einzelnen Phasen der Partitur regelrecht zelebriert und durch das Spiel mit Stimme und Schlagwerk sowie durch Körperhaltung, Mimik und Gestik ausdeutende Elemente in die Ausführung einbringt, erhält die Realisierung der Partitur ein stark theatralisches Moment. Diese inszenatorische Komponente kam bislang wohl am deutlichsten bei der zweiten Aufführung der Duofassung durch Christina Ascher und Christoph von Erffa am 22. April 2005 im Kleinen Haus des Oldenburgischen Staatstheaters zur Geltung – und zwar bedingt durch die opernartige Aufführungssituation auf einer erhöht liegenden Guckkastenbühne. Auf dieser war das Cello etwas links von der Bühnenmitte positioniert,

⁸ Auf dem Programm standen außerdem „Dona nobis pacem“ (1987) für Singstimme (mit Schlagwerk) und Cello, „Quatrain“ (1986) für Singstimme auf einen Text von François Villon und „Intarsien“ (1984) für Cello.

⁹ Die Fotografien von Elke Seeger bildeten assoziative künstlerische Reaktionen auf andere Kompositionen Violeta Dinescus, so dass die räumliche Trennung von Klang und Bild eigentlich zu bedauern war.

und die Schlaginstrumente standen, nach Instrumentengruppen gebündelt, frontal zum Zuschauerraum.

Die Wege zwischen diesen Klangstationen fanden in Oldenburg in deutlicher Distanz zum Publikum statt, und zwar als ein Schreiten hinter dem rückwärtigen, blau beleuchteten Bühnenvorhang entlang, wobei die ins Übergroße projizierte Silhouette der Sängerin lediglich als Schatten zu erkennen war. Dieser fantasieanregende optische Effekt hatte freilich die eher konventionelle Kehrseite, dass Christina Ascher zwischen den einzelnen Szenen in gewohnter Bühnenmanier auf- und abtreten musste, um hinter den Vorhang bzw. auf die Bühne zu gelangen.

Beides unterstützte auf seine Weise die Assoziation einer Operninszenierung, und weil das Moment der Vorführung, der Präsentation bei der Oldenburger Version derart stark in den Vordergrund rückte, war das Publikum in besonderem Maße bereit, die Musik als eine vertonte Handlung wahrzunehmen – wobei es die Handlung aus dem Prisma der Frauengestalten selbst konstruieren musste.

Zur Solofassung

Die Uraufführung der Solofassung fand am 24. September 2005 unter dem Titel „Herzriss“ statt, und zwar im Rahmen des 6. Mannheimer Ethik-Symposiums zum Thema „Erotik, Sexualität und Beziehungskultur“. Hier wurde das über die gesamte Breite des Raumes reichende Vortragspodium in eine Art Bühne verwandelt, auf der durch Podeste bzw. Tische und stehend oder sitzend zu bedienendes Instrumentarium ein musikalisches Geschehen auf mehreren Ebenen stattfinden konnte; Christina Ascher bezog aber auch den Gang durch die Reihen der Zuhörer und den nur durch die Tür sichtbaren Nebenraum als Aufführungsstationen mit ein.¹⁰ Ein geöffneter Flügel in der linken vorderen Bühnenecke diente einerseits als Resonanzraum für bestimmte akustische Effekte, andererseits als Sichtschutz, hinter dem die Sängerdarstellerin halb den Blicken der Zuhörer entzogen war. Wie in den Bonner und Oldenburger Aufführungen der Duofassung betonte also auch die Mannheimer Realisierung der Solofassung das Moment des Verbergens. Die Idee eines Klanges, der durch den Raum wandert und in seiner Erzeugung mal deutlich zu beobachten, mal nur zu erahnen ist, gehört demnach untrennbar zum dramaturgischen Konzept der „Herzriss“-Kompositionen hinzu und ist ein sinnfälliger Hinweis darauf, dass das Halbsichtbare, bloß Angedeutete mit seinem folgerichtigen Bedarf nach Bedeutung und Ausdeutung einen Grundzug des Werks darstellt.

¹⁰ Diese Lösung erwies sich als Äquivalent zu den Bonner Museumsstellwänden bzw. zu dem Oldenburger Vorhang. Der Verzicht auf die schützende Distanz zum Publikum dürfte auch auf Seiten des Publikums die Wahrnehmung des Werks verändert haben.

Durch den Verzicht auf den Cellopart wirkte das Klangbild der Solofassung zwar homogener, gleichzeitig entfielen aber auch der Dialog zwischen der (überwiegend in den hohen Registern angesiedelten) Gesangspartie und der tieferen Stimme des Streichinstruments sowie sämtliche auskomponierte Überleitungspassagen. Das führte dazu, dass die Uraufführung der Solofassung stärker in Einzelszenen gegliedert wahrgenommen wurde als die Duoversion. Dramaturgisch und musikalisch standen die Frauenporträts stärker für sich und erschienen nicht als einander ergänzende, auseinander hervorgehende, sondern eher als kontrastierende Facetten von Weiblichkeit.

Bei späteren Aufführungen hat Christina Ascher die Solofassung von „Herzriss“ gern mit zwei anderen Kurzoperen für Stimme solo und Schlagwerk zu einem abendfüllenden Programm kombiniert, so dass in der Verbindung wieder neue Aspekte der Dinescuschen Frauenporträts aufscheinen.¹¹ Folglich muss jede Präsentation dieses Werks in ihrer dramaturgischen Anlage eigenständig erfasst werden. Der Kontext der Aufführung und die Individualität der halbszenischen Realisierung verändern das Bedeutungsgeschehen, auch wenn die musikalische Substanz unverändert bleibt.

Zur Widmungsträgerin

Solo- wie Duofassung der „Herzriss“-Komposition sind der Sängerin Christina Ascher gewidmet, die den Entstehungsprozess aktiv begleitet und kreativ mitgestaltet hat. Obwohl Violeta Dinescu grundsätzlich das engagierte Mitdenken ihrer Musiker befürwortet und in ihre Werke immer wieder Phasen des gesteuerten Mitkomponierens in Form von improvisatorischen Momenten einbaut, ist die Partitur der „Herzriss“-Kompositionen akribisch ausnotiert – und zwar bis hin zu Mimik und Gestik der Stimmdarstellerin. Diese Genauigkeit ist das Ergebnis des gemeinsamen Erarbeitungsprozesses und kodifiziert gewissermaßen den Anteil, den die Sängerin improvisierend, experimentierend und inspirierend in die Entstehungsphase der Partitur mit eingebracht hat. Als Zeichen des tiefen Respekts vor den stimmlichen und darstellerischen Möglichkeiten der Sängerin (mit der Dinescu seit Jahren zusammenarbeitet) wurden diese Vorschläge von der Komponistin gewissermaßen autorisiert und fest in das eigene Werkkonzept integriert.

Da die „Herzriss“-Kompositionen so stark auf die Persönlichkeit der Uraufführungsinterpretin zugeschnitten sind, ist Christina Ascher bislang die einzige Inter-

¹¹ Das Programm unter dem Titel „Encounters with the many voices of Christina Ascher“ enthält neben „Herzriss“ die Werke „Die Maulgeburt des Ohrs“ von Georg Nussbaumer und „One-Woman-Opera“ von Charlotte Seither, beide für Stimme mit Schlagwerk.

pretin dieser Partituren geblieben. Nicht nur der immense Stimmumfang¹² der Sängerin, ihr kreativer Klangsinn, ihre Experimentierfreude und ihre Lust am extrovertierten Spiel mit den eigenen Möglichkeiten, sondern auch ihre Bühnenpräsenz prägen der Partitur einen individuellen Stempel auf, und es ist kein Wunder, dass bei den Aufführungen alles andere „an die Wand gespielt und gesungen“¹³ wird.

Zum strukturellen Aufbau der Partitur: Kettendenken

Für das Neben-, Gegen- und Ineinander der fünf Frauengestalten kombiniert Violeta Dinescu in ihrer Partitur zwei Bauprinzipien: ein Kettendenken und eine spiegelsymmetrische Struktur.

Verantwortlich für das Kettendenken ist die Figur der Circe (aus dem „Concerto“ für variable Orchestergruppen mit obligatem Sopran). Ihre Passagen alternieren regelmäßig mit den Monologen der zentralen Frauengestalten aus den Opern „Hunger und Durst“ und aus „Eréndira“. Auf diese Weise formt Circe gewissermaßen die Szenenwechsel und knüpft Anfang und Ende eines musikalisch-sprachlichen Ariadne-Fadens, der sich als bewegtes Band um die stationären Frauenporträts schlingt.¹⁴

Diese szenenverbindende Idee spiegelt sich in den Texten der elf Werkabschnitte, denn Circes sechs Monologe variieren beharrlich die zentrale Frage „Wer bist du?“, also eine dynamische, auf Reaktion ausgerichtete Formulierung, während die Frauen aus „Hunger und Durst“ und aus „Eréndira“ fünf statische, affirmative Selbstporträts anbieten. Auch wenn es keine unmittelbare Interaktion zwischen den Gestalten gibt, so entsteht doch durch das Neben- und Nacheinander eine Art assoziativer Kommunikationsstruktur, bei der die Frauenselbstdarstellungen wie mögliche Antworten auf die Fragen der Circe wirken. Gleichzeitig geben die Operngestalten weit mehr von sich preis, als die klaren Fragen¹⁵ der Circe nahe

¹² Christina Ascher bezeichnet sich selbst als „Sängerin, Alt“. Vgl. Rakow 2005 (Rezension der Oldenburger Aufführung).

¹³ Rakow 2005.

¹⁴ Die Formulierungen „bewegtes Band“ und „stationär“ verweisen ganz konkret auch auf die Tatsache, dass die Sängerin ausgewählte Circe-Passagen im Gehen musiziert, während die aus den Opern übernommenen Charaktere ortsfest an die ihre instrumentalen Klangstationen gebunden sind.

¹⁵ Der Text der Circe suggeriert eigentlich ein klares Erkenntnisinteresse, entsprechend den existenziellen Grundfragen der Philosophie: Die zentrale Frage („Wer bist du?“) wird aufgefüchert nach den biographischen Daten („Wo ist deine Geburtsstadt?“), der Herkunft („Wes Volkes bist du?“), der individuellen Natur („kein sterblicher Mensch ist diesem Zauber bestanden“) und schließlich nach der Bedeutung für den Fragesteller bzw. die Fragestellerin („Bist du jener Odysseus, der ...?“).

legen, so dass auch der Grad der Abweichung kennzeichnend und aussagekräftig wird.

Als Echo auf die dreifach insistierende Formulierung „Wer bist du?“ in Szene 1, 3 und 5 entwerfen sowohl Tante Adelaide aus „Hunger und Durst“ als auch Abuela, die Großmutter¹⁶ aus „Eréndira“, ein plastisches Bild ihrer weiblichen Attraktivität. Adelaide betont: „Ich habe einen schönen Busen“ (Szene 2). Abuela erinnert sich an die erhaltene Liebeserklärung: „...daß du die schönste Frau auf Erden bist“ (Szene 4). Beide setzen ihre weibliche Identität also mit dem Optischen, der Außenseite gleich.¹⁷ Zwischenmenschliches erlangt erst im Anschluss an diese körperliche Selbstversicherung Bedeutung. Dabei geht es jedoch nicht darum, altruistisch sich selbst in Bezug auf den anderen zu definieren, sondern egoistisch-ichbezogen allein danach zu fragen, was der andere einem nützen kann. Dementsprechend träumt sich die Großmutter wie in einer magischen Beschwörung ihre Enkelin herbei, denn deren Anwesenheit ist für die alte Frau unabdingbar, weil (gemäß der zugrunde liegenden Opernhandlung) nur das Mädchen Reichtum und Machtposition der Greisin wiederherstellen kann: „Eréndira, ... ich weiß, ich sehe, du liebst mich, du suchst den Weg zu mir“ (Szene 8). Eréndiras Vorstellung einer glücklichen Zukunft ist dagegen an den Tod ihrer Großmutter gebunden: „Ein eigenes Haus... frei und glücklich... wann...? wenn du ausfällt“ (Szene 6).

Erst das letzte Frauenporträt vermag sich scheinbar ganz einem anderen Menschen zuzuwenden, denn Maria spricht zu ihrem geliebten Hans: „Verwandle deine Nöte in Traurigkeit... du kannst die Liebe aus deinem Herzen nicht ausreißen“ (Szene 10). Aber auch diese ausschließliche Orientierung auf den anderen erweist sich als eine, wenn auch versteckte, Form der Selbstvergewisserung: „Ich liebe dich“, lautet Marias zentraler Satz, und von ihm ausgehend, dienen die suggestiven Imperative und Behauptungen einzig und allein dazu, diese Liebe festzuhalten und es Hans unmöglich zu machen, sich aus der Liebesbindung zu lösen – mit dem gegenteiligen Effekt, dass er die Flucht ergreift. Circes beharrliche Nachforschungen („Bist du jener...“ in den Szenen 9 und 11) suggerieren daher

¹⁶ In der Oper wird die Großmutter stets auf Spanisch „Abuela“ genannt. Sowohl der Sprung in eine andere Sprache als auch die Namenlosigkeit gehören zur Charakterisierung ihrer Person untrennbar hinzu. Innerhalb der „Herziss“-Kompositionen ist zudem der Vergleich mit Tante Adelaide interessant: einer Frau, die ebenfalls durch ihren Verwandtschaftsgrad gekennzeichnet wird. Obgleich diese beiden Gestalten nur sich selbst zu kennen scheinen, bindet ihr Name sie fest an eine andere Person, ohne die sie gewissermaßen ihre Identität verlieren. Gleichzeitig entsprechen beide nicht den üblichen positiven und liebevollen Konnotationen, die man gemeinhin mit solchen Verwandten verbindet.

¹⁷ Auffälligerweise definieren sie sich über das, was ein Mann als erstes an einer Frau wahrnimmt. Zu dem Problem der Selbstkonstruktion über andere und der Internalisierung von Erwartungshaltungen vgl. Grönke 2004: S. 98 f.

berechtigte Zweifel, ob Maria tatsächlich die „ewig liebende Frau“¹⁸ ist, die sie zu sein vorgibt.

Auf die Frage „Wer bist du?“ zeigen die Frauen in „Herzriss“ also zwei unterschiedliche Reaktionen: einmal die Manifestation der eigenen Leiblichkeit, dann die vom einseitigen Nutzen diktierte Form der abhängigen Zweierbeziehung. Diese Selbstdarstellungen bleiben auch dann unreflektiert und folgenlos, wenn Circe immer konkreter, immer drängender nachfragt. Offenkundig ist den weiblichen Charakteren also die Verbindung zu ihrem Wesenskern – bewusst oder unbewusst – verstellt, Veränderung erscheint unmöglich, weil über Grund und Auswirkungen des eigenen Daseins nicht nachgedacht wird, und so bleibt der auf Menschlichkeit abzielende Impuls der Circe ungenutzt.¹⁹ Anders gesagt: Den Frauen fehlt sowohl die Fähigkeit zu lieben als auch die Begabung, geliebt zu werden.

Spiegelsymmetrische Struktur

Das Zusammentreten von Fragen und Selbstdarstellungen in den „Herzriss“-Kompositionen gewinnt neue Interpretationsperspektiven, sobald die spiegelsymmetrische²⁰ Struktur der Partitur in den Verstehensprozess miteinbezogen wird. Denn im Wechselbezug der Charaktere changieren und interagieren die möglichen Antworten auf Circes Fragen auf eine Weise, die über die lineare Aneinanderreihung der Monologe hinausgeht.

Eine entsprechende Betrachtungsweise erfordert ein wenigstens annäherungsweise Wissen um die Operncharaktere sowie einen genaueren Blick auf die Vertonung, denn jede Figur besitzt ihr eigenes Instrumentarium, das der Gestalt nicht nur ein unverwechselbares Klangprofil verleiht, sondern zugleich auch etwas über ihren Charakter aussagt: Eréndira benutzt ein mit Geigenbögen angestrichenes rahmenloses Glockenspiel, die Großmutter Gong und verfremdet gespielte Trommeln, Tante Adelaides Instrumentarium besteht aus Schrott, Marias aus Glas, und Circe spielt vor allem Springdrum und Toaca (ein mit dem Holzhammer zum Klingeln gebrachtes Holzbrett).

¹⁸ Einführungstext zur Partitur (wie Anm. 6).

¹⁹ Die Frage „Wer bist du?“ zielt ja nicht nur auf den Befragten, sondern auch auf das Verhältnis zum Fragesteller; echte zwischenmenschliche Kommunikation fehlt jedoch in den Frauenselbstporträts.

²⁰ Violeta Dinescu betont im Gespräch, dass dieser spiegelsymmetrische Formaufbau der Partitur mit inhaltlichen Asymmetrien einhergeht. Beispielsweise demonstriert die matriarchalische Gestalt der Großmutter eine ganz andere Form übersteigerten Ichbewusstseins als die egozentrische Tante Adelaide; Eréndiras Vorstellung von Liebe ist eine andere als die von Maria. (Violeta Dinescu in einem Gespräch mit der Autorin am 5. und 6. Juni 2006 in Oldenburg.)

Eréndira und die Großmutter verbindet die atypische Spielweise ihrer Instrumente, Tante Adelaide und Maria das unkonventionelle Instrumentarium. Circe hebt sich deutlich von diesen vier Gestalten ab, denn sie allein verfremdet ihre eigene Stimme mit Hilfe von Instrumenten, und zwar durch Hall- und Echoeffekte. Während bei den Frauenselbstporträts Sprache als semantisches Material benutzt wird, nutzt Circe also auch – und schwerpunktmäßig – den abstrakten klanglichen Aspekt ihres Texts. Der Sinn ihrer Fragen geht ein in die musikalische Substanz, so dass die Tatsache der Vertonung an sich als eine permanente Wahrheitssuche begriffen werden kann.

Parallel zu den gesungenen Texten existiert in den „Herzriss“-Kompositionen also auch auf der musikalisch-instrumentalen Ebene ein Netz von Querbezügen, Verweisen und Assoziationen – das in der nachfolgenden Analyse aus Platzgründen allerdings nur andeutungsweise zur Sprache kommen kann.

Die spiegelsymmetrische Struktur der „Herzriss“-Kompositionen ergibt sich aus der klaren Zentralstellung der Titelfigur aus der Oper „Eréndira“. Dieses Frauenselbstporträt wird umrahmt von zwei Auftritten ihrer despotischen Großmutter, an die wiederum als erstes und letztes Frauenporträt die Stimmen aus „Hunger und Durst“ angehängt sind.

Dieser von der Mitte des Werks vor- und zurückblickende Aufbau der Partitur bewirkt zunächst eine Fokussierung auf Eréndira. Ihre Großmutter aber tritt zweimal auf und gewinnt dadurch unleugbare Dominanz. Dieser Dominanz trägt Christina Ascher Rechnung, indem sie die zu dieser Gestalt gehörenden Perkussionsinstrumente in der vorderen Bühnenmitte exponiert, so dass die Großmutter bereits optisch als ein beherrschender, besitzergreifender Charakter in Erscheinung tritt, der auch ohne viel Aktivität in den Vordergrund rückt und mühelos die gesamte Bühne beherrscht.²¹

Dieser Spontaneindruck vertieft sich beim Hören. Als erstes erheischt ein gewaltiger Gongschlag Aufmerksamkeit für die Sängerin, die sich mit derben, ganz unweiblichen Flüchen, irrem Lachen, Knurren und exaltierten Spitzentönen präsentiert: „Desconsiderados, mampolones, pervertidos.“ In der Erzählung von Márquez und der Oper von Dinescu erklärt sich der ebenso herrische wie vulgäre Gossentonfall aus der Herkunft der Alten, denn diese soll in ihrer Jugend in einem Bordell gearbeitet haben, bevor sie als Witwe eines Schmugglers zur unumschränkten Herrin eines Anwesens in der Wüste aufstieg. Violeta Dinescu sieht in dieser Gestalt aber auch eine Art kosmischer Urmutter, die elementare Macht

²¹ Im Gegensatz dazu bedarf Tante Adelaide der optischen Überhöhung: Seit der Mannheimer Aufführung pflegt Christina Ascher die Klangstation Adelaides möglichst hoch zu legen, um auch visuell zu verdeutlichen, wie sich diese gespenstische Gestalt in ihrem übersteigerten Überlegenheitsgefühl selbst überhöht.

sowohl über das Gute als auch über das Böse besitzt²², was sich mit in ihrer deftigen Sprache niederschlägt.

Obwohl die Großmutter dem Schmuggler Reichtum und Prestige verdankte, galt ihre Liebe einem fremden Seemann. Die Erinnerung an ihn zerfrisst ihre Träume, die im Mittelpunkt der 6. „Herzriss“-Szene stehen. Das gleichförmige Geräusch von Bällen, die auf dem Fell umgedrehter Handtrommeln bewegt werden, untermauert die gebetsmühlenartig herbeizitierten Erinnerungen. Eine Kette, die auf der Trommelmembrane geschüttelt wird, erweist sich klanglich wie optisch als Sinnbild für die Lebenssituation der Großmutter, denn gekettet an die Familienehre, hat sie den Geliebten mit eigener Hand getötet, ohne sich je aus den Fesseln ihrer unglücklichen Liebe befreien zu können.²³

Mit der Beschwörung der Vergangenheit korrespondiert in der 8. „Herzriss“-Szene die Beschwörung Eréndiras. Hier nutzt die Sängerin verstärkt Klangschalen, Glocken und Schlaghölzer, um klangschön wie eine Sirene²⁴ das Erscheinen der jungen Frau herbeizusingen.²⁵ Weil aber der Gong als musikalisches und gestisches Leitmotiv der fluchenden Alten erhalten bleibt, verwandeln sich die Träume vom geliebten Mann und von der liebenden Enkeltochter in verlogene Masken, die das eigentliche Wesen der Großmutter nur unzulänglich kaschieren.

Neben einer solchen elementaren Person kann sich kein zweiter Mensch gleichwertig behaupten, und folgerichtig klingt Eréndiras Selbstporträt wie aus einer anderen Welt: Ein mit zwei Geigenbögen gestrichenes rahmenloses Glockenspiel²⁶ verleihen den Zukunftsträumen des Mädchens eine geisterhafte Unwirklichkeit – aber auch eine durchdringende Penetranz. Und so drängt sich bald die Frage auf, ob diese Zukunftsträume nicht viel eher Alpträume sind, denn in ihnen lassen sich nur allzu leicht die materialistischen Ideale der Großmutter wiedererkennen.

Das ist auch kaum verwunderlich, denn Eréndira lebt bereits viel zu lange in der Abhängigkeit, um einen eigenen Lebens- und Selbstentwurf formulieren zu kön-

²² Dinescu (wie Anm. 20).

²³ Dieser Mord steht als interpretationsförderndes Wissen hinter diesem Frauenporträt, wird im Text des „Herzriss“-Librettos jedoch nicht erwähnt.

²⁴ Die Assoziation zu Circe, die Odysseus beriet, wie er ungefährdet an den Sirenen vorüberkommen könne, liegt nahe und bildet eine weitere Facette des Deutungspotentials, das die „Herzriss“-Kompositionen in sich bergen.

²⁵ Eréndira war entführt und in ein Kloster gesperrt worden, so dass der Großmutter die Einnahmen aus der Prostitution entgingen.

²⁶ Während die Großmutter aufrecht an ihren Schlaginstrumenten sitzt, beugt sich Eréndira tief zu ihrem Instrument hinab. Diese beiden Körperhaltungen spiegeln die typischen Körperhaltungen von Großmutter und Eréndira in der Inszenierung der Oper durch Mascha Pörzgen in der Saison 2002 am Oldenburgischen Staatstheater, in der Christina Ascher die Rolle der Großmutter sang.

nen.²⁷ Zunächst hat sie als persönliche Bedienstete unablässig gearbeitet, um den reibungslosen Tagesablauf der Großmutter zu ermöglichen, und anschließend durch den pausenlosen Verkauf des eigenen Körpers den Wohlstand der Alten garantiert. Nun träumt sie von dem, was die Großmutter besitzt und ihr vorenthält: Reichtum und Ansehen. Beides gilt ihr als Garant für persönliche Freiheit – die für Eréndira nichts anderes bedeuten kann als die Befreiung von der Großmutter. Diese wiederum kann sie sich nur vorstellen, wenn sie selbst die Stelle der Alten einnimmt: In der Oper lässt sie die Greisin töten, nimmt ihr Gold an sich und kehrt zurück in die Wüste, in der die Geschichte ihren Anfang nahm.

Indem Violeta Dinescu in „Herzriss“ die drei Szenen aus „Eréndira“ nicht auseinanderreißt, betont sie die symbiotische Beziehung der beiden Frauen.²⁸ Die dramaturgische Umklammerung der zentralen, Eréndira gewidmeten Passage durch die zweifach auftretende Großmutter lässt erkennen, dass der strangulierende Einfluss der Älteren aus der Jüngeren eine nicht minder gierige und selbstsüchtige Frau gemacht hat, die wie diese bereit ist, zum eigenen Nutzen über Leichen zu gehen. Eréndira wird zum Schatten und zum Echo der Großmutter. Beide sind gewissermaßen zwei Altersstufen ein und desselben bösen Lebensprinzips, und so wird im dramaturgischen Aufbau der „Herzriss“-Kompositionen beinahe noch deutlicher als in der Oper, warum Eréndira schließlich als geistige Erbin der Großmutter nach deren Werten weiterlebt.²⁹

Während die Frauengestalten aus „Eréndira“ auch in der Opernvorlage aufs Engste miteinander verbunden sind, leiten die Heldinnen aus „Hunger und Durst“ ihre Existenzberechtigung beide aus ihrer Beziehung zur männlichen Hauptfigur, Hans, her. Adelaide ist seine verrückte, exaltierte Tante, Maria seine Ehefrau.

Während Tante Adelaide ausschließlich sich selbst sieht, ist Maria allein auf Hans fixiert. Dementsprechend lautet Tante Adelaides Kernwort „ich“ („Ich komme zu Besuch... ich bin bescheiden... ich habe schönes, rotes Blut in meinen Adern“), Marias wichtigstes Wort dagegen heißt „Du“ („du kannst die Liebe aus deinem Herzen nicht ausreißen“).

²⁷ Wenn Eréndira „nicht ausgeliefert an die Gnade der Männer“ sein will und ihren Ruf dennoch ausschließlich über das Interesse der Männer definiert („Die Schiffskapitäne werden mir aus allen Häfen der Welt Postkarten schicken“), dann wiederholt das Mädchen nur, was ihre Großmutter ihr vorgelebt hat. – Zur Definition der Frauen durch die Erwartungshaltung der Männer vgl. auch Anm. 17.

²⁸ Die Positionierung der Klangstation Eréndiras unmittelbar hinter der der Großmutter machte bei den Oldenburger „Herzriss“-Aufführungen auch optisch deutlich, wie das Bild des Mädchens hinter dem der Alten aufscheint.

²⁹ Zur Auffassung, dass Eréndira sich am Ende der Oper zu einer neuen Großmutter entwickelt, vgl. Grönke 2004: S. 106. Violeta Dinescu dagegen betont in Gesprächen gern, dass das Ende offen bleibt (vgl. Dinescu, wie Anm. 20).

Das Wort „Ich“ erlaubt mannigfaltige Facetten der Selbstdarstellung, so dass Tante Adelaide relativ viel von sich preisgibt: Tätigkeiten (besuchen, arbeiten, sprechen), Charakterzüge (bescheiden sein), Relationen („Die Familie hat mich immer unterschätzt“) und Körperlichkeit (Beine, Schenkel, Busen, Blut) lassen das plastische Bild einer Frau entstehen, die mitten im Leben steht. Paradoxerweise ist aber gerade diese höchst lebendig anmutende Person nichts weiter als eine Geistererscheinung, die über den Tod hinaus nach Aufmerksamkeit verlangt.³⁰ Maria dagegen lebt kein eigenes Leben; sie zieht sich ganz hinter das „Du“ ihres Monologs zurück: In Form von besitzanzeigenden Fürwörtern („deine Nöte“), Imperativen („Verwandle deine Nöte in Traurigkeit“) und Tätigkeitsbeschreibungen („du trinkst aus dem Kelch der Hoffnung“) entsteht das Bild des Mannes, den sie liebt – und ihre einzige Selbstaussage („Ich liebe dich“) bleibt ebenfalls fest an das beschworene Gegenüber gekettet.

Klanglich kombiniert Violeta Dinescu die Spukgestalt der Tante Adelaide vor allem mit an Ketten hängenden Metallteilen, deren Klirren an ein Schlossgespenst erinnern mag. Maria schlägt mit weichen Paukenschlegeln und Metallstricknadeln gegen Schüsseln voller Wasser, das Assoziationen an Tränen ermöglicht. Die Art, in der die Sängerin das metallische Scheppern und Klappern der Tante Adelaide mit virtuoseren Vokalisieren, Spitzentönen und Geräuschen verbindet, lässt in Tante Adelaide eine schrille, exaltierte und egomane Person erscheinen, während die leisen, weit ausschwingenden Klänge Marias eher einen verhaltenen, introvertierten und unselbständigen Charakter assoziieren.

Zur Titelgebung der Herzriss-Kompositionen

Der Selbstfetischismus von Tante Adelaide und die Selbstaufgabe von Maria spiegeln Charakterzüge, die auf andere Art auch in der Großmutter und in Eréndira zur Geltung kommen: Die herrische, alles dominierende Großmutter und die Beachtung einfordernde Adelaide bleiben jede auf ihre Weise von Selbstkritik und Zweifeln unberührt, und Marias unreflektierter Rückzug in sich selbst erinnert an die geistlose Introversion, die Eréndira während ihres Sklavendienstes für die Großmutter an den Tag legt.³¹ Diese Vernetzung zwischen den Figuren lässt weitere Gemeinsamkeiten vermuten und rückt dabei den Titel des Werks ins Blickfeld.

³⁰ Die Initialstellung dieses Monologs macht deutlich, wie fragwürdig Selbstdarstellungen überhaupt sind.

³¹ Eine tiefergehende Interpretation dieser Querbezüge müsste Violeta Dinescus Hinweis auf inhaltliche Asymmetrien aufgreifen (vgl. Anm. 20) und aus den Differenzen, die sich sodann trotz aller Ähnlichkeiten auftun, Personencharakteristika ableiten.

Die Namensgebung der Duofassung erweist sich als ein Zitat aus Marias Monolog. Die Formel „Aus deinem Herzen kannst du die Liebe nicht ausreißen“ wirkt wie eine Beschwörung³², die sich – passend zur Besetzung für Stimme und Violoncello – auf ein sprechendes Ich und ein angesprochenes Du bezieht. Der Titel der Solofassung, „Herzriss“, wirkt dagegen sachlich distanziert, fast klinisch. Die Assoziationen, die er erlaubt, sind nicht unbedingt angenehm: Herzschmerzen, Herzstillstand, herzerreißend, Gliederreißen, Bänderriss...

Geht es also um ein Gefühl, das angeblich aus dem Herzen nicht auszureißen ist, oder um eine Verhaltensweise, die zum Herzriss führt? Anders gefragt: Geht es um einen integralen Bestandteil von Menschlichkeit – oder um eine Bedrohung?

An diesem Punkt der Untersuchung kommt der Begriff der Liebe ins Spiel. Dieser wird innerhalb der „Herzriss“-Kompositionen erst relativ spät *expressis verbis* ausgesprochen: In Szene 8 geht es um die Liebe Eréndiras zur Großmutter, die die Großmutter betont, um daraus finanziellen Gewinn zu ziehen, und in Szene 10 um die Liebe von Hans zu Maria, die Maria betont, um daraus Halt und Selbstbestätigung zu ziehen. Diese signifikante Verknüpfung von Liebe und persönlichem Nutzen lässt jedoch bereits in den vorausgegangenen Frauenselbstporträts ähnlich selbstbezogene Grundeinstellungen erkennen.

Tante Adelaide bedarf der Anerkennung durch andere Menschen, nutzt also Liebe zur Selbstaufwertung. Ihr übersteigertes Ichbewusstsein führt trotzdem dazu, dass sie sich „immer unterschätzt“ fühlt. Daher legt sie besonderen Wert auf messbare, objektivierbare Qualifikationen wie Fleiß, Bescheidenheit, körperliche Attraktivität. – Ihren Körper schätzt die Spukgestalt noch aus einem weiteren Grund: Er ist gleichbedeutend mit Leben und Lebenskraft; und mit Busen und Schenkeln hebt sie insbesondere diejenigen Körperteile hervor, die Männer erotisch anziehen in der Lage sind.

Eine ähnlich sexualisierte Beziehung zum eigenen Körper hegt die Großmutter – allerdings nicht, um sich ihrer Lebenskraft zu versichern, sondern um der Macht willen. Auch sie gewinnt aus körperlicher Attraktivität das Bewusstsein von Überlegenheit, und diese Überlegenheit garantiert ihr das Leben und Überleben in einer von Männern dominierten Welt. Wie aus der Opernhandlung hervorgeht, liegt der eigentliche Grund für ihre Machtposition nämlich darin, dass Männer ihr aufgrund ihrer körperlichen Schönheit einen Teil der männlichen Macht übertra-

³² Marias Monolog lebt ebenso wie das Selbstporträt Eréndiras von repetitiven Elementen, die als magische Rituale interpretiert werden können. Violeta Dinescu sieht in Marias Monolog eine Art weißer Magie zur Beschwörung des nie erreichbaren Mannes, in Eréndiras Monolog schwarze Magie zur Beschwörung eines Todesfalls. (Vgl. Dinescu, wie Anm. 20.)

gen haben³³, so dass sie über den Tod dieser Männer hinaus ihre weibliche Attraktivität fetischhaft kultiviert.

Die Gleichsetzung von Schönheit und Überleben überträgt die Großmutter auf Eréndira. Indem die Alte den Körper des Mädchens verkauft, gewinnt sie Geld (gleichzusetzen mit Einfluss und Unabhängigkeit) und macht zugleich die Männer abhängig (entmachtet sie gewissermaßen, wie die geradezu parodistischen Prostitutionsszenen der Oper zeigen). Eréndira nutzt diese Lehre auf eigenwillige Art: Sie verkauft ihren Körper an Ulysses, der sie zu lieben glaubt³⁴, und nutzt seine Abhängigkeit, um ihn zum Mord an der Großmutter anzustacheln und deren Macht zu übernehmen.³⁵

Liebe ist in den „Herzriss“-Kompositionen also etwas höchst Einseitiges, etwas, das instrumentalisiert wird. Denn allen Frauen gemeinsam ist der extreme Bezug auf sich selbst und den eigenen Nutzen. Trotz eines fragilen Geflechts aus körperlicher Attraktivität und immanenter Abhängigkeit geht es den Frauen niemals darum, selbst etwas zurückzugeben. Weil ihr Überleben einzig auf ihrem übersteigerten Ich-Gefühl basiert, können sie tatsächlich die Liebe (oder das, was sie darunter verstehen) „aus ihrem Herzen nicht ausreißen“, denn das würde für sie unweigerlich den „Herzriss“, den Tod bedeuten.³⁶

Circe

Im Kreis der weiblichen Operngestalten bleibt Circe eine Fremde – nicht nur durch ihre musikalische Herkunft aus einem nichtszenischen Werk, sondern vor allem, weil sie nicht sich selbst darstellt, sondern die anderen Frauen zur Darstellung animiert.³⁷ Als mythologische Gestalt, die einerseits Verderben bringt, indem sie Männer in wilde Tiere verwandelt, andererseits ihren Bezwinger Odysseus vor Verderben bewahrt, indem sie ihm den Weg unversehrt an den Sirenen

³³ So zumindest geht es aus der Oper hervor, die zum besseren Verständnis der „Herzriss“-Kompositionen stets hinzugezogen werden sollte.

³⁴ In diesem Zusammenhang sei auf den Gedanken von Violeta Dinescu verwiesen: „Eine Beziehung, die eine unmoralische Tat provoziert, ist keine Liebe!“ Dinescu (wie Anm. 20).

³⁵ In den „Herzriss“-Kompositionen ist von dieser Instrumentalisierung der Gefühle freilich nichts zu erleben; in den Zukunftsfantasien Eréndiras kommt ausschließlich die Fixierung auf den eigenen Nutzen zur Geltung.

³⁶ Da der Begriff „Herzriss“ auf alle Gestalten anwendbar ist, wurde dieser Titel in der vorliegenden Untersuchung als Oberbegriff sowohl für die Solo- als auch für die Duofassung gewählt.

³⁷ Eine von der hier vorgeschlagenen Deutung abweichende Interpretationsnuance bietet die Komponistin, die in der Circe ihrer „Herzriss“-Kompositionen eine andere Form von Matriarchat erkennt und sie daher als ein asymmetrisches Gegenstück zur Großmutter interpretiert. (Dinescu, wie Anm. 20.) Musik und szenische Darstellung würden allerdings eher auf etwas Hohepriesterliches hindeuten.

vorüber weist³⁸, ist sie zudem eine doppelgesichtige Figur: Ihre Fragen verlocken Tante Adelaide, die Großmutter, Eréndira und Maria zu Selbstdarstellungen, die sich – wie im Rahmen dieser Ausführungen gezeigt – nicht als Antworten erweisen, sondern als Rätsel, die es für die Zuhörer zu entschlüsseln gilt. Eine endgültige Lösung aber ist unmöglich, da das Neben- und Nacheinander der Gestalten immer neue Denkaufgaben aufwirft – entsprechend einer ‚Opera overta‘ im Sinne Umberto Ecos.

Ein naheliegender Interpretationsansatz wäre es zweifellos, Circes Fragen als Versuch einer Entschlüsselung der weiblichen Identität aufzufassen. Denn während Frau-Sein in den einzelnen „Herzriss“-Szenen jeweils nur bruchstückhaft zur Geltung kommt, entstehen in der Zusammenschau Facetten eines umfassenderen Bildes. Ganz in diesem Sinne betont Violeta Dinescu ausdrücklich, dass sie in „Herzriss“ kein Opern-Potpourri komponiert habe, sondern das „Psychogramm einer Frau: Eine [reale] Frau kann in sich selbst all diese Frauen haben, und je nach Lebenskontext kommen phasenweise einzelne Facetten an die Oberfläche – von Eréndira, die noch nicht weiß, wer sie ist, bis hin zu dem archaischen, unsterblichen Urbild der Großmutter.“³⁹

Aber auch wenn die einzelnen Porträts einander wechselweise ergänzen, muss die grundsätzliche Frage nach weiblicher Identität in den „Herzriss“-Kompositionen zwingend unvollständig bleiben. Denn angesichts der Ausschließlichkeit, mit der Tante Adelaide, die Großmutter, Eréndira und Maria ihre selbstsüchtigen Ziele verfolgen, bleibt jede für sich ein defekter Charakter; und aus der Zusammenschau derartig limitierter Gestalten kann letztlich nur ein horribles Monstrum kosmischer Unvollkommenheit entstehen, das – hoffentlich – fern jeder Realität liegt.

Frau-Sein aber bedeutet mehr – und Violeta Dinescus Kunstwerk enthält einen klaren Hinweis darauf, dass es sich bei den „Herzriss“-Kompositionen keinesfalls nur um ein misogynen Zerrbild dämonisierter Weiblichkeit handelt: Der Schlüssel für das Verständnis liegt in der Gestalt der Circe. Sobald klar wird, dass diese bei

³⁸ Circe, die Tochter des Sonnengottes, wird bei Homer als eine mächtige Zauberin beschrieben, die auf ihrer Insel Áaa lebt (einem onomatopoetischen Wort, das dem Urschrei ähnelt, mit dem wir zur Welt kommen und in dem Klage, Anklage, Schmerz, Lust oder Freude, in jedem Fall aber Atem und Leben mitschwingen). Auf dieser Insel gibt es Männer nur in den Gestalten, die Circe ihnen durch ihren Zaubertankt verleiht, nämlich in Form von wilden Tieren, die sich zahm verhalten. Odysseus entkommt dieser Verwandlung durch eine List. Ein Jahr lang lebt er mit Circe in Liebe auf ihrer Insel, bevor er erneut in See sticht. Zum Abschied zeigt sich die andere Seite der mächtigen Zauberin: Sie gibt ihm die notwendigen Hinweise, die letztlich zu seiner Heimkehr führen. Aus dieser Doppelgesichtigkeit der Zauberin leiten sich für die „Herzriss“-Kompositionen weitere Aspekte zum Verständnis des Begriffs „Liebe“ ab: Zum einen wird die Frau zum Leitbild des Mannes, zum anderen mutiert der verliebte Mann zum Tier...

³⁹ Dinescu (wie Anm. 20).

Homer eigentlich einen Mann, nämlich Odysseus, befragt, spiegelt sich in den elf Szenen der „Herzriss“-Kompositionen nicht mehr ein krankhaft deformiertes Frauenbild, sondern die Suche nach einer grundsätzlichen Erkenntnis über die *conditio humana*. Als ein „cognosce te ipsum“ appelliert Circes „Wer bist du?“ in einem Maß an Selbsterkenntnis und Selbstreflexion, bei dem die geschlechtliche Perspektive hinter der persönlichen zurückstehen muss. Frau-Sein erweist sich als eine wichtige und selbstverständliche Facette des Mensch-Seins.

Dementsprechend sind Tante Adelaide, die Großmutter, Eréndira und Maria in ihrer einseitigen Orientierung auf sich selbst nicht nur selbststüchtige Frauen, sondern tief in ihrer Menschlichkeit zerstört. Die Isolierung ihrer negativen Seiten in den einzelnen Szenen der „Herzriss“-Kompositionen zeigt vier Frauen, die zu Mitmenschlichkeit so sehr unfähig sind, dass ihre Umgebung an ihnen zugrunde geht. Das wiederum legt die nicht geschlechtergebundene Einsicht nahe, dass Menschlichkeit erst im aktiv gelebten Miteinander entstehen kann – ebenso wie Liebe nur als etwas Wechselseitiges gelebt werden kann.

Diese Erkenntnis wiederum lässt hoffen, dass Kunst in der Lage sein könne, einseitige, limitierte und defekte Charakterzüge, wie sie in Tante Adelaide, der Großmutter, Eréndira und Maria personifiziert werden, durch Einsicht, Erkenntnis und Abschreckung zu heilen... oder gar ihnen vorzubeugen. Unter dieser Perspektive kann dann sogar ein Kunstwerk voller Nicht-Beziehungen wie Violeta Dinescus „Herzriss“-Partitur mit vollem Recht der Trias von Erotik, Sexualität und Beziehungskultur zuarbeiten, so wie das bei der Mannheimer Uraufführung der Solofassung eindrucksvoll geschehen ist.

Literatur

Dinescu V.: Herzriss. Partitur. Handschriftliches Exemplar aus dem Besitz der Komponistin.

Grönke K.: Von der Verdinglichung des Menschseins. Zu der Oper „Eréndira“ von Violeta Dinescu. In: Eva-Maria Houben (Hrsg.): Violeta Dinescu. Saarbrücken 2004

Rakow R.: Mit Witz, Herzenswärme und mächtiger Stimme. Nordwest-Zeitung Nr. 95, 25. April 2005, S. 27

Dinescu v.: Aus deinem Herzen kannst du die Liebe nicht ausreißen. Handschriftliches Exemplar aus dem Besitz der Komponistin