

Editors

*Prof. Dr. med.*  
**Manfred Oehmichen**

*Former Director, Departments  
of Legal Medicine,  
Universities of Kiel and Lübeck*

*Prof. Dr. med. Dr. med. h. c.*

**Klaus-Steffen Saternus**

*Director, Department  
of Legal Medicine,  
University of Göttingen*

# Der „Mord“

## Darstellung und Deutung in den Wissenschaften und Künsten

### „Murder“

#### Reproduction and Interpretation in Sciences and Arts

**Dietrich v. Engelhardt und  
Manfred Oehmichen**  
(Hrsg.)

Schmidt-Römhild · Lübeck

2007

Den Referentinnen und Referenten, die ihre Vorträge für die Publikation überarbeitet und zur Verfügung gestellt haben, sei an dieser Stelle herzlich gedankt. Ebenso gebührt ein besonderer Dank Frau Dagmar Angermann für die technisch-redaktionelle Bearbeitung der Manuskripte, sowie Herrn Hans-Jürgen Sperling, der bereit war, auch dieses Thema in die Buchserie „Research in Legal Medicine“ des Schmidt-Römhild Verlages aufzunehmen.

D. v. Engelhardt

M. Oehmichen

Lübeck, 2007

## Inhalt

Vorwort .....	5
Autoren .....	11
<b>M. Oehmichen, H.G. König, C. Meissner</b>	
Mord: Die Realität.	
Definition, Epidemiologie, Ermittlungen, Prävention. ....	13
<b>J. Glatzel</b>	
Empirisch begründete Mutmaßungen über das Morden .....	37
<b>M. Schmidt-Degenhard</b>	
Mord aus strafrechtlicher und forensisch-psychiatrischer Sicht	
Ein kasuistischer Beitrag zum Problem des Verstehens in der	
Begutachtungssituation .....	53
<b>H. Dilling</b>	
Vatermord .....	77
<b>F. Grigenti</b>	
Die Topologie des Mordes Dantes <i>Göttliche Komödie</i> .....	95
<b>L. Pikulik</b>	
Psychologie und Ästhetik des Mordes bei Schiller .....	111
<b>H.-J. Gerigk</b>	
De Quinceys <i>Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet</i> –	
eine Parodie auf Kants <i>Kritik der Urteilskraft</i> ? .....	131
<b>M. Misch</b>	
„...‘s kommt doch alles an die Sonnen.“	
Mord und tödliche Vergeltung in deutschen Kriminalerzählungen	
des 18. und 19. Jahrhunderts .....	143
<b>F. Vercellone</b>	
Der symbolische Mord.	
Der Mord der Kunst, des Menschen und Gottes zwischen	
Hegel und Nietzsche .....	163
<b>W. Schmitt</b>	
Büchners Woyzeck als geisteskranker Mörder .....	175

## R. Neuhäuser

Mord in Moskau.

Ein post-sowjetischer Raskolnikow: Vladimir Makanins Roman  
*Underground oder Ein Held unserer Zeit* ..... 187

## F. La Manna

M als Mörder.

Die Symbolik der Kriminalität in der Literatur des deutschen  
Expressionismus ..... 205

## K. Grönke

Mörderinnen auf der Opernbühne ..... 219

## D. v. Engelhardt

Der geistesranke Sittlichkeitsmörder Moosbrugger

in Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*

im Kontext der Wissenschaft und Literatur um 1900 ..... 237

## H. Wißkirchen

Oskar tötet seinen Vater.

Zum Mordthema in der *Blechtrommel* von Günter Grass ..... 267

## M. Bormuth

„Es war Mord“ – „Todesarten“ im Werk von Ingeborg Bachmann . 283

## A. Reinthal

Alfred Kubin: „Ein Mord“ ..... 313

## G. C. Fischer

Der Mord als beiläufiges Ereignis

in *Erweiterung der Kampfzone* von Michel Houellebecq ..... 327

## H. A. Kick

Von dem Versuch das Böse zu töten:

Zu Werner Herzogs *Nosferatu*-Verfilmung ..... 339

## A. Pernice

Mord im Beziehungsnetz.

Psychopathologie der „Lücke“ in Literatur, Film und  
therapeutischer Praxis

(Agatha Christie und David Lynch sowie ein Fallbeispiel) ..... 349

## M. Hurst

Mord im Film.

Hitchcock und Kieslowski: Ästhetik und Ethik des Tötens ..... 367

## G. F. Frigo

Mors tua vita mea: Die Rolle von Tod und Mord

in der Konstitution des Subjekts ..... 393

*Sachverzeichnis* ..... 419

*Personenverzeichnis* ..... 423

ist zum ersten Mal innerhalb der Gesellschaft.<sup>26</sup> Der Protagonist ist ein Kindermörder. Die Filmsymbolik dreht sich im Kreis und bringt den Diskurs noch einmal auf eine geschlossene Form von Gesellschaft zurück. Ein scheinbar harmloser Mann ohne lombrosianische Ausklügelungen, ein Mann mit einem kindischen und zarten Aussehen im Stile Döblins ist der Mörder. Es ist seine Strafe, die ihn in Verbindung mit denjenigen Helden setzt, die unschuldige Schuldige sind. Der Amoklauf ist in ihm, er ist gespalten, er sagt, „ich will nicht, ich muß“ und schreit „Ich kann nichts dafür.“

Der „Mord“ (v. Engelhardt D, Oehmichen M, Hrsg.). *Research in Legal Medicine*, Vol. 35, Lübeck/Germany, Schmidt-Römhild, 2007

## Mörderinnen auf der Opernbühne

Kadja Grönke

### Zusammenfassung:

*Auf der Opernbühne morden Frauen weitaus seltener als Männer, da eine solche Gewalttat offenkundig nicht mit zeittypischen Weiblichkeitsbildern konform geht. Der Beitrag nähert sich dem Thema auf systematische Weise. Weibliche Mordtaten werden nach ihren Motiven klassifiziert, wobei Mord aus Eifersucht, Mord am Kind und politische Morde eine vergleichsweise eindeutige moralische Stellungnahme durch das Publikum zulassen. Diffiziler wird es im Fall prominenter Einzelschicksale. In dieser Gruppe finden sich so berühmte Mörderinnen wie Lucia di Lammermoor (von Gaetano Donizetti), Tosca (von Giacomo Puccini), Lulu (von Alban Berg), Katerina Ismailowa (aus Dmitri Schostakowitschs Oper „Lady Macbeth aus Mzensk“) und Geesche Gottfried (aus Adriana Hölszkys Oper „Bremer Freiheit“). An ausgewählten Beispielen wird gezeigt, mit welchen dramaturgischen und musikalischen Mitteln die Komponisten eine Identifikation mit der mordenden Frauengestalt verhindern, die Fragen nach Schuld und Sühne stellen und an das ethische und moralische Wertungsempfinden des Opernpublikums appellieren.*

**Schlüsselwörter:** Mordende Frau – Mordmotive – einkomponierte Bewertungshilfen

### Summary:

*On the opera stage women commit murder far more rarely than do men, since such an act of violence obviously does not conform with typical female images. The essay approaches the topic in systematic way. Female murderers are classified according to their motives. Murder from jealousy, murder of a child, and political murders permit a comparatively clear moral judgement by the public. This becomes more difficult in the case of prominent individual fates, to which belong such famous murderers like Lucia di Lammermoor (Gaetano Donizetti), Tosca (Giacomo Puccini), Lulu (Alban Berg), Kateri-*

<sup>26</sup> Vgl. Siegfried Kracauer: *Cinema tedesco*, Milano 1977, S. 226f.

na Ismailowa (from Dmitri Schostakowitsch's opera „Lady Macbeth of Mzensk“) and Geesche Gottfried (from Adriana Hölszky's opera „Bremer Freiheit“). Selected examples illustrate which dramaturgical and musical means the composers use to prevent identification with the murdering woman, how they ask questions about debt and expiation and appeal to the ethical and moral valuations of the audience.

**Key words:** Murdering woman – motives of murder – work-integrated aids to judgement

## I. Hinführung und Eingrenzung des Themas

Auf der Opernbühne sind Mord<sup>1</sup> und Totschlag allgegenwärtig. Zumeist sind es Männer, die solche Untaten begehen sei es im offenen Kampf um Liebe, Ehre oder Macht, sei es als Meuchelmörder oder als eifersüchtige Rächer an der treulosen Geliebten. Frauengestalten dagegen bringe sehr viel seltener den Tod und wenn, dann haben sie andere Motive, präferieren andere Waffen, und das grausige Geschehen wird auf ganz andere Art und Weise in die Bühnenhandlung eingebettet. Auch die Beurteilung der Tat verläuft grundsätzlich anders und rekuriert auf sehr spezifische Denkfiguren, die im Geschlechterverhältnis und in tradierten Frauenbildern wurzeln.

Die nachfolgenden Ausführungen geben einen Überblick über einen speziellen Teilbereich der todbringenden Weiblichkeit: Es geht um menschliche Wesen, die innerhalb der Bühnenhandlung eine andere Bühnengestalt mit eigener Hand gewaltsam ums Leben bringen. Nicht berücksichtigt werden folglich all jene Opernheldinnen, die einen Mord zwar planen, ihn letztlich aber nicht verwirklichen,<sup>2</sup> für seine Ausführung männliche Hilfe benötigen<sup>3</sup> oder gar sich selbst töten.<sup>4</sup> Ebenso

<sup>1</sup> Meyers Lexikonverlag (CD ROM) definiert Mord unter dem Stichwort „Tötung“ folgendermaßen: „Mord ist die durch bes. sozialeth. Verwerflichkeit charakterisierte vorsätzl. Tötung. Als die Verwerflichkeit kennzeichnende Mordmerkmale nennt § 211 StGB Tatmotive (Mordlust, Befriedigung des Geschlechtstrieb [Lustmord], Habgier und sonstige niedrige Beweggründe), die Art der Tatausführung (heimtückisch, grausam, Verwendung von gemeingefährl. Mitteln) und Ziele der T. (um eine andere Straftat zu ermöglichen oder zu verdecken). Mord ist mit lebenslanger Freiheitsstrafe bedroht. Fehlen die Mordmerkmale, wird die vorsätzliche T. als Totschlag i. d. R. mit 5 bis 15 Jahren Freiheitsstrafe bestraft (§ 212 StGB).“

<sup>2</sup> Vgl. z. B. Vincenzo Bellini: Norma (1831 - angegeben ist hier und im folgenden jeweils das Jahr der Uraufführung).

<sup>3</sup> Vgl. z. B. Richard Strauss: Elektra (1909).

<sup>4</sup> Vgl. z. B. Giacomo Puccini: Madame Butterfly (1904).

bleiben Opern außen vor, in denen der Mord zur Vorgeschichte gehört.<sup>5</sup> Und schließlich sind all jene weiblichen Opernheldinnen aus der Betrachtung ausgeschlossen, die als Märchen- und Sagengestalten oder gar postum durch übersinnliche Kräfte jemandem den Tod bringen: Medusen,<sup>6</sup> Elementargeister wie Undine<sup>7</sup> und Rusalka,<sup>8</sup> untote Jungfrauen, die als Sylphiden<sup>9</sup> junge Männer in den Tod locken, oder die Stimme der verstorbenen Mutter, die in Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann* (*Hoffmanns Erzählungen*) ihre Tochter Antonia aus dem Jenseits dazu bringt, sich um ihr Leben zu singen.

Der untersuchungsrelevante Werkbestand umfaßt insgesamt 19 Opernsujets aus allen Epochen der Musikgeschichte, wobei der *Medea*- und der *Judith*-Stoff, Goethes *Faust* sowie Shakespeares *Macbeth* jeweils in mehreren Vertonungen vorliegen.<sup>10</sup>

## II. Zur Chronologie

Die mordende Frau wird ab dem ausgehenden 17. Jahrhundert zwar sparsam, aber regelmäßig von Komponisten bedacht. Typologisch handelt es sich zunächst entweder um sogenannte starke, also aktive und politisch engagierte Frauen (in der Terminologie des 16. und 17. Jahrhunderts «femmes fortes»<sup>11</sup> genannt), oder aber (seltener) um «femmes faibles» oder «femmes fragiles», also um schwache, passive und in den meisten Fällen unschuldig leidende Frauen, wie sie später durch Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) in das Gedankengut des europäischen Bürgertums Eingang gefunden haben. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts scheint das Thema dann an Interesse zu verlieren, und erst um die Wende zum 20. Jahrhundert treten wieder vermehrt mordende Frauen auf der Bühne auf, wobei die Komponisten nun (wie noch einmal im

<sup>5</sup> Vgl. z. B. Giuseppe Verdi: *Il trovatore* (1853).

<sup>6</sup> Vgl. z. B. Arnaldo de Felice: *Medusa* (2005).

<sup>7</sup> Vgl. die entsprechenden Opern von E.T.A. Hoffmann (1816) und Albert Lortzing (1845).

<sup>8</sup> Vertont von Antonín Dvořák.

<sup>9</sup> Vgl. z. B. Puccinis Oper *Le Villis* (1884) oder Adolphe Adams Ballett *Giselle* (1841).

<sup>10</sup> Es ergibt sich ein Gesamtbestand von rund 30 Werken. In der nachfolgenden Statistik wird nicht von Einzelkompositionen, sondern von Sujets ausgegangen.

<sup>11</sup> 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 wird.

zweiten Drittel des 20. Jahrhunderts) die sogenannte «femme fatale» bevorzugen, also eine Frau, deren selbstbestimmte Sexualität für den Mann zum Verhängnis wird, die aber für ihr Verhalten am Ende den Tod erleidet.

Die Diskontinuität der Themenbehandlung mit ihren auffälligen Lücken nach 1848 und 1904 sowie dem fast völligen Erlöschen nach dem Zweiten Weltkrieg läßt vermuten, daß die Behandlung des Themas mit politischen bzw. gesellschaftspolitischen Entwicklungen einhergeht. Diese These erhärtet sich angesichts der Beobachtung, daß die Abfolge der vorherrschenden künstlerischen Frauenbilder in groben Zügen den historisch relevanten Frauenbildern der jeweiligen Zeit entspricht. Daher liegt die Vermutung nahe, daß die schöpferische Beschäftigung mit diesen Weiblichkeitsbildern nicht nur deskriptiv gemeint ist, sondern zugleich auf das tatsächliche Verhalten der Frauen normativ zurückwirken soll. Um zu verstehen, wie ausgerechnet eine Verbrecherin auf der Opernbühne zur Prägung oder gar Erziehung<sup>12</sup> des weiblichen Publikums dienen kann, sollen nachfolgen immer auch Art und Intention der Darstellung mit herausgearbeitet werden.

### III. Kurzer Überblick über die Behandlung des Sujets

Ein statistischer Überblick über die entsprechenden Opernstoffe zeigt, daß in der Mehrzahl der Sujets die Mörderin zugleich die weibliche Hauptfigur des jeweiligen Bühnenstücks darstellt, was dazu führt, daß Sopranistinnen als Mörderinnen überwiegen. Ein Viertel der Täterinnen sind Mehrfachmörderinnen.<sup>13</sup> Außerdem erweisen sich die Verbrecherinnen in den Opern *Macbeth* (Giuseppe Verdi, 1847 und 1865) und *Lulu* (Alban Berg, 1937) über ihre eigene Mordtat hinaus für weitere Todesfälle mit verantwortlich, auch wenn sie nicht selbst Hand anlegen. Als Mordwaffen überwiegen Gift und Stichwaffen; weitere Todesarten sind Ertränken, Erschießen und Erschlagen.

<sup>12</sup> Eva Rieger: Zustand oder Wesensart? Wahnsinnsfrauen in der Oper, in: Sybille Duda u. Luise F. Pusch, Hg.: Wahnsinnsfrauen, Bd. 2, Frankfurt a.M. 1996, S. 379: „Die Handlung mochte in einer Scheinwelt stattfinden, die Moral dagegen war auf das weibliche Publikum zugeschnitten.“

<sup>13</sup> Ohnehin gibt es fast keine Oper, in der nicht neben dem Mordopfer noch weitere Tote zu vermerken sind sei es durch Selbstmord oder Ermordung der Täterin oder durch Selbsttötungen Dritter, die auf diese Weise auf die Bluttat reagieren.

Damit ist die Palette der Waffen breiter als bei männlichen Mördern, denn die Entscheidung, das Opfer zu ertränken, bleibt auf der Opernbühne den Frauen vorbehalten. Auch die Bevorzugung von Gift erweist sich als spezifisch weiblich. Das mag damit zusammenhängen, daß Giftmorde vor allem Eifersuchtsmorde sind und eifersüchtige Frauen dazu tendieren, ihre Nebenbuhlerin planmäßig, aber heimlich auszuschalten, während Männer den Rivalen offen zum Duell fordern (wie 1879 in Ājkovskijs *Evgenij Onegin*) oder aber (in perverser Umkehrung der Schuldfrage) ihr Liebesobjekt vernichten (wie 1887 in Verdis *Otello*). - Nebenbei fällt auf, daß die vermeintlich männlichen Schuß und Stichwaffen auf der Opernbühne keineswegs geschlechtsspezifisch, sondern gleichermaßen von Männern wie von Frauen genutzt werden.

Das „Gebot des Horaz, ‚das Grauenhafte nur berichten zu lassen‘“,<sup>14</sup> führt dazu, daß gut die Hälfte der Morde nicht auf der Bühne zu sehen ist. Und nur knapp ein Drittel der Täterinnen wird für ihr Vergehen durch eine soziale Institution (also Justiz, Polizei oder Dorfgemeinschaft) zur Rechenschaft gezogen. Beides steht in deutlichem Unterschied zu männlichen Mordtaten, bei denen die Komponisten wenig Scheu haben, das blutige Geschehen zur Bühnendarstellung zu bringen (man denke an den Anfang von Mozarts *Don Giovanni*, 1787), das Verbrechen aber nur in den seltensten Fällen offiziell ahnden lassen.

Die eigentliche Diskussion um Schuld und Sühne erfolgt allerdings auch bei den mordenden Frauen unabhängig von Recht und Gesetz. Das bedeutet freilich nicht, daß das Opernpublikum sein Urteil frei nach Sympathie und Antipathie fällen kann. Vielmehr setzen die Komponisten sowohl innerhalb ihrer Musik als auch durch den Handlungsaufbau klare Orientierungspunkte, nach denen die weibliche Mordtat bewertet und eingeordnet werden soll.

Einen Sonderfall bilden die biblische Gestalt der Judith, die antike Halbgöttin Medea sowie die Titelfigur aus Albert Lortzings Revolutionsoper *Regina* (1848 komponiert, aber erst 1998 uraufgeführt), deren Morde eindeutig positiv bewertet und aus der Dichotomie von Schuld und Strafe herausgenommen werden: Regina tötet in Notwehr einen politischen Freischärler, der sie als Geisel genommen hat, Judith mordet, um ihr Volk zu befreien, und Medea gewinnt durch den Mord an ihren Kindern ihre ursprüngliche göttliche Natur zurück.

<sup>14</sup> 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. 116.

#### IV. Mordmotive

Aus dieser kurzen Übersicht wird deutlich, daß der Untersuchungsgegenstand keinesfalls in sich homogen ist, daß es aber dennoch Aspekte gibt, die einen Vergleich ermöglichen. Noch klarer wird dies, wenn die Opernsujets nicht chronologisch, sondern nach Mordmotiven gegliedert werden. Insgesamt lassen sich vier Gruppen herausfiltern. Die ersten drei, nämlich die Mörderinnen aus Eifersucht, die Kindesmörderinnen und die Mörderinnen aus politischen Motiven, sind unproblematisch und für die Untersuchung eher wenig ergiebig. In der vierten Gruppe dagegen, in der alle übrigen Mordmotive zusammengefaßt sind, finden sich eine Reihe spektakulärer Einzelschicksale und damit nicht nur die bekanntesten, sondern auch die aussagekräftigsten Opern zum Thema. Ein paar Worte zu jeder dieser vier Gruppen!

#### V. Mord aus Eifersucht

Tabelle 1:

Komponist (UA-Jahr)	Operntitel	wer <sup>15</sup> tötet wen?	Stimm-lage	Mord-waffe	Bühnen-darstellung?	Motivation	Frau-enbild	Folgen für die Mörderin
Charpentier (1693) Salomon (1713) Cherubini (1797) Mayr (1813)	Médée Médée et Jason Médée Medea in Corinto	<b>Medea*</b> tötet ihre Nebenbuhlerin	Sopran	Gift / Magie	nein	Vorsatz (Eifersucht/ Rache am ungetreuen Mann)	femme forte	wird wieder zur Göttin
Donizetti (1834)	Rosmonda d'Inghilterra	Leonora tötet die Titelfigur	Mezzo	? <sup>16</sup>	?	Vorsatz (Eifersucht)	?	?
Čajkovskij (1887)	Čarodejka (Die Bezaubernde)	die Fürstin tötet die Titelfigur	Mezzo	Gift	ja	Vorsatz (Eifersucht)	femme forte	verliert Sohn und Mann
Puccini (1889)	Edgar	Tigrana tötet die Titelfigur	Mezzo	Dolch	ja	Vorsatz (Eifersucht)	femme fatale	Triumph?
Rimskij-Korsakov (1899)	Carskaja nevesta (Die Zarenbraut)	Ljubascha tötet die Titelfigur	Mezzo	Gift	ja	Vorsatz (Eifersucht)	femme fatale	wird getötet
Sostakovič (1934/63)	Ledi Makbet Mcenkogo uezda (Lady Macbeth aus Mzensk)	<b>Katerina*</b> tötet ihre Nebenbuhlerin	Sopran	Er-trän-ken	ja	Vorsatz (Eifersucht)	femme fatale	Selbstmord

<sup>15</sup> Fettdruck markiert die Titelgestalt, ein Asteriskus (\*) weist auf Mehrfachmörderinnen hin.

<sup>16</sup> Bei Werken, zu denen mir keine Partitur vorlag, müssen in den Übersichten einige Fragen offenbleiben.

Beim Mord aus Eifersucht (Tabelle 1) lassen sich die meisten Gemeinsamkeiten beobachten. Offenkundig handeln eifersüchtige Frauen auf der Opernbühne nach einem Schema, das vom Publikum als «typisch weiblich» wahrgenommen wird. Zum einen dominieren hier die Giftmorde (Gift gilt – wie erwähnt – als eine spezifisch weibliche 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 stimm-mächtige Seconda donna und damit zumeist eine Mezzosopran-Partie. Im Unterschied zur hohen Frauenstimme, bei der für gewöhnlich Jugend und Reinheit assoziiert werden und der Aspekt der Sexualität signifikant abwesend ist,<sup>17</sup> bringt das breite dramatische Ausdrucksspektrum der mittleren weiblichen Stimmlage die dunklen Seiten der Seele zum Ausdruck. Einer tiefen Stimme werden nicht nur quasi männliche Tatkraft und Skrupellosigkeit zugetraut, sondern auch die Abhängigkeit von niederen Instinkten und körperlichen Leidenschaften, so daß hier der Frauentypus der femme fatale überwiegt.

Das Opfer ist häufig nicht nur unschuldig am Aufkommen des Liebeskonflikts, sondern auch vollkommen ahnungslos hinsichtlich der Mordpläne ihrer Widersacherin. Besonders tragisch ist diese Konstellation in Čajkovskijs Oper *Čarodejka* (zu deutsch *Die Bezaubernde* oder *Die Zauberin*, 1887), wo die Titelheldin gegen ihren Willen vom Statthalter Nischni Nowgorods begehrt und von dessen eifersüchtiger Ehefrau gerade in dem Augenblick vergiftet wird, als sie vor dieser aufgezwungenen Liebe endgültig zu fliehen versucht.

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

<sup>17</sup> Vgl. Jens Wildgruber: Zur Entwicklung der Sopranfächer in der deutschen Oper des 19. Jahrhunderts, in: Heinz Becker, Hg.: Beiträge zur Geschichte der Oper. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 15.) Regensburg 1969, S. 147-164.

## VI. Kindesmörderinnen

Table 2:

Komponist (UA-Jahr)	Operntitel	wer <sup>18</sup> tötet wen?	Stimm-lage	Mord-waffe	Bühnen-darstel-lung?	Motiva-tion	Frau-enbild	Folgen für die Mörderin
Charpentier (1693) u. a. → siehe Übersicht 3	Médée	<b>Medea*</b> tötet ihre beiden heran-wachsen-den Söhne	Sopran	Dolch	nein	Vorsatz (Rache)	femme forte	wird wieder zur Göttin
Donizetti (1833)	Lucrezia Borgia	<b>Lucrezia*</b> tötet 7 junge Männer, darunter ihren illegitimen Sohn	Sopran	Gift	ja	Vorsatz (Rache)	femme forte/ femme fatale	Verzweiflung über ihren toten Sohn
Gounod (1859) Boito (1868/75)	Faust / Marguerite Mefistofele	Gretchen tötet ihr Neugeborenes	Sopran	Erträn-ken	nein	soziale Notlage	femme faible	Haft, Wahn, Tod
Janáček (1904)	Jenufa	die Küsterin tötet Jenufas Säugling	Sopran	Erträn-ken	nein	soziale Notlage der Stief-tochter	–	Gewissens-bisse
Menotti (1946/47)	The Medium	<b>die Titelgestalt</b> tötet einen Negerjun-gen	Alt	Pistole	ja	situativ (Alkohol)	–	glaubt, einen Geist getötet zu haben
Henze (1966)	Die Bassariden	Agave tötet ihren Sohn	Mezzo	Zerrei-ßen	?	situativ (Rausch)	–	Zusammen-bruch / Ver-bannung
Hölszky (1988)	Bremer Freiheit	<b>Geesche Gottfried*</b> tötet ihre beiden Kinder und treibt ein drittes ab	Mezzo	Gift	Kinder: nein	situativ (Hörig-keit?)	femme forte?	Verhaftung angedeutet

Ein typisch weibliches Mordopfer ist das eigene oder ein fremdes Kind fast jeden Alters, wobei auffällt, 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.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Fettdruck markiert die Titelgestalt, ein Asteriskus (\*) weist auf Mehrfachmörderinnen hin.

<sup>19</sup> Vgl. Benjamin Britten: *The Turn of the Screw* (1954), Gian Carlo Menotti: *The Consul* (1959), Giuseppe Verdi: *Rigoletto* (1851). 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.

Wohl wegen dieser Problematik verzichtet Šostakovic in seiner Oper *Ledi Macbeth Mcenskogo uezda* (*Lady Macbeth aus Mzensk*, 1934, Zweitfassung 1963 unter dem Titel *Katerina Izmajlova*) auf den Kindesmord obwohl dieser in der literarischen Vorlage von Nikolaj Leskov nicht nur die Peripetie der Handlung darstellt, sondern vom Autor eine geradezu musikalische Sprachstruktur zugewiesen bekommt<sup>20</sup> In Adriana Hölszkys Bühnenstück *Bremer Freiheit* (1988) nach Rainer Werner Fassbinder sind die Tötung zweier Kinder und eines Ungeborenen die einzigen Morde, die nicht auf der Bühne dargestellt werden und die auch musikalisch weitaus unauffälliger gestaltet werden als die übrigen sieben Todesfälle dieser Oper. Und In den Vertonungen des Faust-Stoffs wird Gretchens Kindesmord zwar als Grund für ihre Inhaftierung genannt, als Mord aber nicht weiter thematisiert und bei Berlioz sogar gänzlich eliminiert.<sup>21</sup>

Demselben Zug zur Vermeidung entspricht die Entscheidung für Tötungsdelikte, die keine Morde im engeren Sinne einer intentionalen und besonders verwerflichen Tat darstellen. In Gian Carlo Menottis Oper *The Medium* (1946, Zweitfassung 1947) erschießt die Titelgestalt ein Kind im Alkoholdelirium, und in Henzes *Bassariden* (1966) befindet sich die Täterin im Dionysosrausch, als sie ihren Sohn rituell zerreißt. Donizettis *Lucrezia Borgia* (1833) mordet dagegen vorsätzlich; ihr eigener, bereits erwachsener Sohn fällt dem Anschlag allerdings nur durch einen Zufall zum Opfer, so daß die Klassifikation als Kindesmord hier fragwürdig wird.

Solche Milderungstendenzen hinsichtlich der Morddarstellung, der Mordthematisierung und der Mordabsicht laufen darauf hinaus, daß sowohl die Konflikte innerhalb der Personen als auch die Schuldzuweisungen gering gehalten werden. Entsprechend erfolgt der Mord (außer in *Lucrezia Borgia*) unvorbereitet und aus einer Extremsituation heraus. Für einen solchen Mord existieren weder ein rationaler Grund noch eine innere Rechtfertigung, ebenso wie es für die Mörderin nach Bewußtwerden der Tat keine Lebensperspektive mehr gibt. Daher erfolgt der Kindesmord entweder ganz am Ende der Oper (das Schicksal der Mörderin bleibt also offen), oder aber die Mörderin kommt aus ihrer Extremsituation nicht mehr heraus, d. h. sie verfällt wie Goethes Gretchen dem Wahnsinn.

<sup>20</sup> Die Oper folgt der Povest' (d. i. eine russische Erzählgattung) *Ledi Makbet Mcenskogo uezda* (1865) von Nikolaj Leskov.

<sup>21</sup> Gretchen ist wegen Mordes an ihrer Mutter eingekerkert, denn Mephistos Schlafmittel, das sie ihrer Mutter gab, hat sich als Gift entpuppt.

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 erläuterten Opern die Kindestötung als eine Entmenschlichung der Frau begreifen und die deutliche Warnung aussprechen, nicht von gottgewollten Wesenszügen abzuweichen.

Von diesem Darstellungsschema gibt es nur zwei Ausnahmen, die auffälligerweise in historischen Randlagen entstehen, in denen ein solches bürgerliches Frauen- und Mutterbild noch nicht oder nicht mehr manifest ist. Es handelt sich um vorsätzliche Morde, die ausführlich problematisiert werden und zu einem Konflikt im Innern der Personen führen. Gemeint sind Janáèeks Oper *Jenufa* (1904), in der die Küsterin heimlich Jenufas illegitimen Säugling ertränkt, um dessen Mutter eine bürgerliche Ehe und ein von Gewissensbissen unbelastetes Leben zu ermöglichen, sowie all jene Opern, die die antike Zauberin Medea betreffen.

## VII. Der Sonderfall Medea

Tabelle 3:

Komponist (UA-Jahr)	Operntitel	wer <sup>22</sup> tötet wen?	Stimm-lage	Mord-waffe	Bühnen-darstel-lung?	Motiva-tion	Frau-enbild	Folgen für die Mörderin
Charpentier (1693)	Médée	<b>Medea*</b> tötet ihre beiden heran-wachsen-den Söhne	meist Sopran	Dolch	nein	Vorsatz (Rache)	femme forte	wird wieder zur Göttin
Salomon (1713)	Médée et Jason							
G.A. Benda (1755)	Medea							
Cherubini (1797)	Médée							
Mayr (1813)	Medea in Corinto							
Döhl (1989)	Medea							
Liebermann (1995)	Freispruch für Medea							
Volker Blumenthaler (1995)	Jason und Medea							
Theodorakis (2001)	Midea							

<sup>22</sup> Fettdruck markiert die Titelgestalt, ein Asteriskus (\*) weist auf Mehrfachmörderinnen hin.

Medea ist eine der signifikantesten Mehrfachmörderinnen auf der Opernbühne, denn um Jason, ihren Ehemann, für seine Untreue zu bestrafen, tötet sie sowohl die gemeinsamen halbwüchsigen Söhne als auch ihre Nebenbuhlerin.<sup>23</sup> Dennoch scheint Medea auf den ersten Blick aus der anfangs definierten Gruppe mordender Frauen herauszufallen, da sie keine gewöhnliche Sterbliche, sondern eine mythologische Gestalt und eine mächtige Zauberin und Halbgöttin ist, die ihre Rivalin durch Magie, nämlich durch ein vergiftetes Gewand, tötet.

Dramaturgisch prägend ist allerdings der Kindesmord, und bei diesem verliert Medea ihre Zauberkräfte vollständig. Die Kinder, die sie selbst geboren hat, stehen für ihre menschliche Seite, die sie durch die Beziehung zu Jason angenommen hat, und so kann auch nur der Mensch in Medea diesen Teil ihres Wesens wieder auslösen.

Dementsprechend erweist sich Medea, als sie den Mord beschließt, als eine zutiefst tragische Frauenfigur, die ihre göttliche Herkunft hinter sich läßt und zwischen dem Schmerz über den Betrug ihres Mannes, dem Wunsch nach Rache und der Liebe zu ihren Kindern hin- und hergerissen ist. Der eigentlichen Tat geht ein langes inneres Ringen voraus: Die Mutter in Medea möchte die Kinder retten, die Halbgöttin in ihr beschwört dagegen Zorn und Wut, um sich für die Bestrafung des ungetreuen Kindesvaters zu rüsten. Der Konflikt zwischen der menschlichen und der göttlichen Natur Medeas wird für das Opernpublikum in allen Facetten emotionsreich offengelegt und problematisiert.<sup>24</sup>

Da Jasons Untreue aber ganz wesentlich auch ein Verbrechen an der Gottheit ist, das nach Rache verlangt, muß Medea am Ende ihrem Schicksal gehorchen, die Muttergefühle in sich abtöten und ihre Kinder erdolchen. Durch diese Tat gewinnt sie ihre magischen Kräfte zurück und wird wieder zu einer numinosen Gestalt, die im Drachenzug gen Himmel fährt und die irdische Gerechtigkeit hinter sich zurückläßt.

Diese Rückkehr in den Mythos stellt eine wichtige Strategie zur Rechtfertigung des Kindesmords dar und erklärt, warum das Bild der liebenden Mutter nicht siegen kann. Gleichzeitig wird die (vor allem durch Euripides und Seneca überlieferte) literarische Vorlage durch die Vertonung auf signifikante Weise umgedeutet: Während in der Antike Medeas Lebensphase als Frau und Mutter als Selbstentfremdung wahrgenommen wird, die es der Zauberin unmöglich macht, ihre Kräfte auszuüben,

<sup>23</sup> Vgl. Corinna Herr: *Medeas Zorn*, s. Anm. 14.

<sup>24</sup> In einigen Libretti bittet Medea sogar darum, man möge ihr die Kinder fortnehmen, damit sie von der Notwendigkeit, ihren eigenen Mythos zu vollenden, befreit wird.

gilt in den Opern umgekehrt die Rückkehr Medeas zu ihrem alten göttlichen Ich als Selbstverlust. Im antiken Mythos vertritt Medea ein matrilineares Weltbild,<sup>25</sup> in dem Leben und Tod als zwei Seiten einer Medaille in den Händen der Frau liegen. Das ausgehende 18. Jahrhundert dagegen deutet Medeas Bindung an Jason und damit an patriarchale Strukturen als einen Zivilisationsprozeß, angesichts dessen der Kindesmord einen Rückfall in Irrationalität und Barbarei darstellt, der nachhaltig abschreckende Wirkung erzeugen soll. Die Vertonungen machen deutlich, welchen immensen Wandel das europäische Weltbild durch die Aufklärung erfährt und wie eine Oper auch dann, wenn sie sich auf eine historisch weiter zurückliegende Vorlage bezieht, diese im Sinne der eigenen Gegenwart und des zeitgenössischen Frauenbildes umdeuten kann.<sup>26</sup>

## VIII. Politische Morde

Tabelle 4:

Komponist (UA-Jahr)	Operntitel	wer <sup>27</sup> tötet wen?	Stimm-lage	Mord-waffe	Bühnen-darstel-lung?	Motiva-tion	Frauen-bild	Folgen für die Mörderin
Donizetti (1833)	Lucrezia Borgia	Lucrezia* tötet 7 junge Männer	Sopran	Gift	ja	Vorsatz (Rache)	femme forte/ femme fatale	Verzweiflung über ihren toten Sohn
Verdi (1847/65) Ernest Bloch (1910)	Macbeth	Lady Macbeth tötet König Duncan	Sopran	Lord Macbeth und sein Dolch	nein	Vorsatz (Machtgier)	femme forte	Wahn und Tod
Serof (1863) Honegger (1925/26)	Judith	Judith tötet den Feldherrn Holofernes	Sopran Mezzo	Schwert	? ?	Vorsatz (Patriotismus)	femme forte/ femme fatale	wird als Heldin gefeiert

<sup>25</sup> Der Name Medea („Die Weise“) leitet sich sprachwissenschaftlich ab von „me“ (bezeichnet im Babylonischen Mutterweisheit, Heilmagie und die Macht des Schicksals) bzw. „medha“ (Sanskrit) bzw. „met“ (ägyptisch bezeichnet die weibliche Weisheit) oder „meter“ (griechisch für „Mutter“ wie in „Demeter“ oder „Medusa“). Als Muttergöttin der Meder ist Medea eine in der weiblichen Heilkunst bewanderte Zauberin (vgl. „Medizin“) mit Macht über die Gestirne und der Fähigkeit, Tote zu erwecken; sie wird durch blutrünstige Riten geehrt. - Vgl. Barbara G. Walker: Das geheime Wissen der Frauen. Ein Lexikon, München 1999 (5.), S. 690 f. Amerikanische Originalausgabe als *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, New York 1983.

<sup>26</sup> Im 20. Jahrhundert erfährt der Opernstoff Medea eine Wiederbelebung - allerdings aus veränderter Perspektive. Die Gestalt der Medea wird erneut umgedeutet, wobei der Aspekt der neu erstarkenden Göttlichkeit immer weniger relevant wird. Daher wird Medea auch nicht mehr als femme forte klassifiziert, ihr Kindermord kann zur Fiktion oder zur Abtreibung abgemildert werden, und bei Liebermann entfällt zudem der Mord an ihrer Nebenbuhlerin, so daß seine Medea eindeutig eine femme faible ist.

<sup>27</sup> Fettdruck markiert die Titelgestalt, ein Asteriskus (\*) weist auf Mehrfachmörderinnen hin.

Der Seitenblick auf Medea sensibilisiert dafür, daß eine Frau, die sich das Recht nimmt, ihre gekränkte Ehre aktiv wiederherzustellen, Verhaltensweisen zeigt, die im Verlauf der Geschichte immer eindeutiger mit Männlichkeit assoziiert und als Vorrecht des sogenannten starken Geschlechts interpretiert werden. Auf der Opernbühne des 19. Jahrhunderts wird eine solche weibliche Selbstermächtigung daher ausdrücklich negativ bewertet, so daß Frauen wie Lucrezia Borgia oder Lady Macbeth, die wie Männer an politischer Macht teilhaben und diese für ihre eigenen, egoistischen Ziele mißbrauchen, sich im Vergleich als die schlimmeren Männer und die skrupelloseren Täterinnen erweisen.

Der direkte Kontrast zwischen Lord und Lady in Giuseppe Verdis<sup>28</sup> Oper *Macbeth* (1847, Zweitfassung 1865) führt diese negative Vermännlichung der Frau besonders drastisch vor Augen und demonstriert zudem, wie stark die Vertonung einer literarischen Vorlage die Interpretation der Gestalten verändern kann.

Während der Mann vor dem Morden zurückschreckt, Gewissensbisse fühlt und von der Last seiner Schuld erdrückt wird, unterliegt die Frau keinerlei inneren Konflikten. Trotzdem billigt das Sprechtheater Lord Macbeth einen Tod in direkter Konfrontation mit einem Gegner zu, während seine Frau unerwartet dem Wahnsinn verfällt und im Hause stirbt. Ihre Geistesverwirrung dient Shakespeare als Zeichen, daß die Frau der Last der Verbrechen nicht gewachsen ist; Lady Macbeth bleibt eine Nebenfigur von geringem Konfliktpotential.

Giuseppe Verdi interpretiert diese Gestalt anders. Zwar übernimmt er die dramatische Grundkonstellation, verschärft aber deren Interpretation, so daß der Tod der Lady in anderem Licht erscheint. Sein Hauptansatzpunkt besteht darin, die Partie der Lady Macbeth gegenüber Shakespeare deutlich auszubauen, sie schärfer zu profilieren und ihr von Anfang an den entscheidenden Anteil an den verbrecherischen Aktivitäten zuzuweisen. Die Frau wird zur grauen Eminenz im Hintergrund, die die mittelbare Verantwortung für alles Töten trägt. Insbesondere der erste Mord (an König Duncan) ist allein ihrer Initiative zu verdanken; sie übernimmt die Planung, stachelt ihren Mann zur Tat an, zwingt ihn zur Ausführung und indem sie sich mit dem Blut des Opfers besudelt, identifiziert sie sich mit der Rolle des Mörders und nimmt die Verantwortung auf sich.

<sup>28</sup> Außerdem gibt es eine Macbeth-Vertonung von Ernest Bloch. Vgl. Melanie Krämer: Die „Macbeth“-Opern von Giuseppe Verdi und Ernest Bloch. Ein textueller und musikalischer Vergleich, Marburg (Tectum-Verlag) 2000.

Angesichts dieser Unbarmherzigkeit läßt sich der abrupte Ausbruch von Wahnsinn, der ihrem Tod vorausgeht, aus dem Verlauf der Oper nicht mehr schlüssig nachvollziehen und erscheint sogar als Widerspruch zu dem von Verdi aufgebauten Charakterbild. Damit fungiert der geistige Verfall als eine von außen, vom Komponisten und den Wertmaßstäben seiner Gesellschaft, gewaltsam herbeigeführte Bestrafung der bösen Frau. Die von Shakespeare abweichende moralische Wertung verurteilt 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.

## IX. Prominente Einzelschicksale

Tabelle 5:

Komponist (UA-Jahr)	Operntitel	wer <sup>29</sup> tötet wen?	Stimm-lage	Mord-waffe	Bühnen-darstel-lung?	Motiva-tion	Frau-enbild	Folgen für die Mörderin
Donizetti (1835)	Lucia di Lammermoor	Lucia tötet den ungeliebten Ehemann	Sopran	Schwert	nein	situativ (Liebesintrige)	femme faible	Wahn, Tod
Berlioz (1846)	La damnation de Faust	Gretchen tötet ihre Mutter;	Mezzo	Gift	nein	Mutter: Versehen; Kind: Notlage	femme faible	Haft, Wahn, Tod
Boito (1868/75)		Gretchen* tötet Mutter und Neugeborenes	Sopran	Gift und Ertränken				
Lortzing (komp. 1848)	Regina	Regina tötet ihren Entführer	Sopran	Pistole	?	situativ (Befreiung)	femme forte	Sieg über Aufständische
Humperdinck (1893)	Hänsel und Gretel	Gretel (und Hänsel) töten die Hexe	Sopran	Verbrennen	ja	situativ (Befreiung)	—	Befreiung
Puccini (1900)	Tosca	Tosca tötet den Polizeichef Scarpia	Sopran	Messer	ja	situativ (Erpressung)	Künstlerin	Selbstmord
Šostakovič (1934/63)	Ledi Makbet Mcenskogo uezda (Lady Macbeth aus Mzensk)	Katerina* tötet ihren Schwiegervater, ihren Ehemann und ihre Nebenbuhlerin	Sopran	Gift, Erschlagen und Ertränken	ja	situativ (Haß/Erniedrigung, Sexualität, Habgier)	femme fatale	Selbstmord
Berg (1937)	Lulu	Lulu tötet ihren Liebhaber Dr. Schön	Sopran	Pistole	ja	situativ (Überdruß?)	femme fatale	Gefängnis; Ermordung
Hólszky (1988)	Bremer Freiheit	Geesche Gottfried* tötet 7 Verwandte und Freunde sowie zwei Kinder und ein Ungeborenes	Mezzo	Gift	7 x ja. 3 x nein	situativ (Unangetastetheit?)	femme forte?	Verhaftung ange-deutet

Ein ähnliches Beispiel, bei dem die Musik die Wahrnehmung und Deutung der Mörderin verändert, im Vergleich zur Literatur ganz andere moralisch-ethische Wertmaßstäbe setzt und damit ein zeittypisches Frauenbild unterstützt, soll abschließend aus der vierten Mörderinnen-Gruppe der prominenten Einzelschicksale (Tabelle 5) herausgegriffen werden: *Lucia di Lammermoor* (1835) von Gaetano Donizetti nach einer literarischen Vorlage von Sir Walter Scott.<sup>30</sup>

Aufgrund einer Familienfehde kann Lucia ihre Liebe zu Edgardo nur heimlich leben. Als sie gegen ihren Willen mit einem ungeliebten Mann vermählt wird, erschlägt sie diesen in der Hochzeitsnacht mit seinem eigenen Schwert. Zugleich verfällt sie dem Wahnsinn; ihre Seele verdrängt die Bluttat und gaukelt ihr das Liebesglück an der Seite Edgardos vor.

Während die geistesranke Lucia in der literarischen Vorlage nur noch häßlich stammeln kann und sich wie ein Tier in die Zimmerecke zurückzieht, schreibt Donizetti für die wahnsinnige Mörderin die kunstvollste Musik seiner Oper. Ihr hochvirtuoser Belkanto-Gesang und die Kommentare des Chores schüren Emotionen wie Ergriffenheit und Mitleid und deuten die blutbefleckte Verbrecherin zum unschuldigen Opfer böser Intrigen um. Ihr Mord wird nicht als Straftat wahrgenommen; statt dessen verwandelt die Schönheit des Singens Lucia in den Prototyp einer der Wirklichkeit entrückten, reinen Heldin.<sup>31</sup>

Diese radikale Umwertung wird in Dramaturgie und Musik der Oper vom ersten Akt an vorbereitet. Lucias Konflikt zwischen Familie und Liebe erzeugt innere Spannungen, die sich in einer extrovertiert-virtuosen Musik, einer in sich brüchigen kompositorischen Struktur und irrationalen inhaltlichen Bildern äußern. Von Anfang an ist ihr Part also einerseits durch besondere musikalische Schönheit und Kunstfertigkeit gekennzeichnet, andererseits bewegt er sich nahe am Abgrund des Durchbrechens handwerklicher Normen.<sup>32</sup> Auf diese Weise komponiert

<sup>30</sup> Die Oper folgt dem Roman *The bride of Lammermoor* (1819) von Sir Walter Scott.

<sup>31</sup> Zum Wahnsinn auf der Opernbühne vgl. z. B. Eva Rieger: *Zustand oder Wesensart?* (s. Anm. 12), S. 366-389. Susan McClary: *Excess and Frame: The Musical Representation of Madwomen*, in: dies.: *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*, Minnesota u. Oxford 1991, S. 80111. - Als kritischen Kommentar zu den von der Frauenforschung vertretenen Thesen vgl. z. B. Tobias Robert Klein: „Il dolce suono ...“ *Gender-Studies und italienische Oper des 19. Jahrhunderts*. Sozial und musikhistorische Problemskizzen, in: Stefan Fragner u.a., Hg.: *Gender Studies & Musik*, Regensburg 1998, S.172-188.

<sup>32</sup> Die Musikwissenschaftlerin Susan McClary (s. Anm. 31) hat das als Neigung zum Exzeß interpretiert.

<sup>29</sup> Fettdruck markiert die Titelgestalt, ein Asteriskus (\*) weist auf Mehrfachmörderinnen hin.

Donizetti die psychische Instabilität seiner weiblichen Hauptfigur konsequent in seine Partitur mit hinein.

Parallel dazu suggeriert er durch den Kontrast zwischen den egoistischen politischen Plänen von Lucias Bruder und Lucias idealistischen Liebeshoffnungen eine klare Polarisierung in die böse, machtbezogene Welt der Männer (an der auch Lucias Geliebter teilhat) und die ideale, aber handlungsunfähige Welt der Frauen, so daß Lucias Liebe zwar musikalisch als Gefährdung, dramaturgisch jedoch ausschließlich positiv gewichtet wird.

In ihrer anrührenden Schönheit, verbunden mit Leid, Hilflosigkeit, Krankheit und Tod verkörpert Lucia alle Eigenschaften einer femme fragile. Ihr Ende bedeutet eine doppelte Manifestation dieses Frauenbildes und gleichzeitig eine doppelte Bestrafung. Denn Lucias verbotene Liebe ist eine Eigeninitiative, die der Aura von weiblicher Passivität und körperlich-seelischer Reinheit widerspricht und folglich als eine moralische Schuld gewichtet wird.<sup>33</sup> Diese Schuld kann paradoxerweise nur durch den Mord rückgängig gemacht werden. Denn durch ihre Gewalttat befreit Lucia sich von der körperlichen Verbindung mit einem Unge liebten – und auch von der politischen Instrumentalisierung durch den Bruder. Für diese zweite, dem Weiblichkeitsideal noch stärker widersprechende Aktivität wird sie jedoch mit Wahnsinn geschlagen und muß am Ende sterben. Wahnsinn und Tod fungieren gleichermaßen als Bestrafung wie als Fluchtraum und als Idealisierungsverfahren, denn sie zwingen Lucia in den fiktiven Zustand ewiger Reinheit und sexueller Inaktivität, den sie durch ihre Liebe zu Edgardo freventlich verlassen hatte.

Das Publikum spürt Mitleid und Anteilnahme nicht mit der erotischen Seite Lucias und auch nicht mit der Verbrecherin, sondern mit einer Frau, deren Strafmaß den Grad ihrer Verbrechen weit überschreitet. Die abschreckende Wirkung, die aus diesem Mißverhältnis resultiert, macht die erzieherische Wirkung dieser Operngestalt aus.

## X. Schlußwort und Ausblick

Die Vorstellung, daß erotische Aktivität eine Frau zum Mord befähigt, verschärft sich um die Wende zum 20. Jahrhundert und läßt das Bild der

<sup>33</sup> Daß der Wahnsinn in jener Zeit explizit als Folge moralischer Verfehlungen wahrgenommen wird, unterstreicht, welche Bedeutung Lucias verbotener Liebe für die Interpretation dieser Gestalt zu kommt.

dämonischen femme fatale entstehen, der ihr Schicksal nicht mehr zugewiesen wird, sondern die es selbst aktiv auf sich zieht. Aber je mehr sich im wirklichen Leben die Konstellationen zwischen Mann und Frau verändern, desto mehr lockert sich auch in der Kunst die Bindung moralischer Fragestellungen an die Geschlechter. Vielleicht ist es kein Zufall, daß der wohl radikalste Gegenentwurf zur Tradition von der einzigen komponierenden Frau der vorliegenden Werkesammlung stammt: In Adrians Hölszkys Musiktheaterstück *Bremer Freiheit* vergiftet die Hauptfigur Geesche Gottfried Männer, Frauen und Kinder, Familienmitglieder, Freunde und Fremde ohne Unterschied und aus immer nichtigeren Anlässen, ohne daß sie am Ende dafür bestraft wird aber auch ohne daß die Komponistin Rechtfertigungsstrategien für die Bluttaten entwirft. Die Sinnlosigkeit des Mordens, der Verzicht auf Hintergründe und vor allem das völlige Fehlen innerer Konflikte erzeugen dringenden Erklärungsbedarf der aber nicht gestillt wird.<sup>34</sup>

Hölszkys Massenmörderin kann als Gegenentwurf zu den geschlechtergebundenen Idealisierungs- und Bestrafungsstrategien wahrgenommen werden, wie sie in den männlichen Weiblichkeitsentwürfen insbesondere des 19. Jahrhunderts zur Geltung kommen. Hölszky arbeitet weder mit präformierten Vorstellungen von Mann und Frau oder Schuld und Sühne, noch konstruiert sie als Ersatz ein neues Frauenbild, und sie suggeriert auch keine moralische Stellungnahme. Diese muß jede Zuschauerin und jeder Zuschauer für sich selbst vornehmen und dazu sein ureigenes Wertesystem mobilisieren, wenn er aus der Oper eine Nutzenanwendung für sein eigenes Leben ziehen will. Hinter dieser Art von Musiktheater steht nicht mehr der Gedanke der Publikumserziehung, sondern der des mündigen, selbständig denkenden Individuums. Damit tritt die Gattung Oper in eine neue Entwicklungsphase ein, die ihr für Gegenwart und Zukunft vielfältige Perspektiven eröffnet.

<sup>34</sup> In der Diskussion zu diesem Beitrag wurde auf die Tatsache verwiesen, daß das Wort „Tod“ im Rumänischen das Genus Femininum besitzt. Da Geesche keinen Unterschied zwischen ihren Opfern macht, wurde angeregt, sie als moderne Personifikation des Todes zu deuten.