

Hochschule Merseburg

FB Soziale Arbeit. Medien. Kultur



Titel:

Weibliche Hauptcharaktere in der Oper: Zwischen Tradition und Aktualität -

Eine Analyse des zeitgenössischen Umgangs mit Rollenbildern in Opern des 19. und 20. Jahrhunderts

Title:

Female Protagonists in Opera: Between Tradition and Modernity -

An Analysis of the contemporary Treatment of Role Models in Operas of the 19th and 20th Centuries

Bachelorarbeit im Studiengang: Kultur- und Medienpädagogik

vorgelegt von: Käthie Lu Schumann

Erstgutachter*in: Maria Urban

Zweitgutachter*in: Prof. Dr. Maika Böhm

Abgabedatum: 08.08.2024

Abstract:

Die Bachelorarbeit untersucht die literarischen Weiblichkeitsbilder in europäischen Opern des 19. und 20. Jahrhunderts im Kontext ihrer zeitgenössischen Inszenierungen. Im Vordergrund steht die Frage nach der Relevanz dieser Inszenierungen im Umgang mit traditionellen, männlich-patriarchal geprägten weiblichen Rollenbildern. Dabei werden literarische Figuren wie die *Femme Fatale*, *Femme Fragile* und *Femme Enfant* sowie Beispiele für deren Vertreterinnen analysiert, um die Vielfalt und Verbreitung dieser Darstellungen zu beleuchten. Die Arbeit bietet einen Beitrag zur gesellschaftlichen Debatte über Geschlechterdarstellung in der Oper und reflektiert die Rolle der Theaterpädagogik und Dramaturgie in diesem Kontext. Als exemplarisches Fallbeispiel dient die Inszenierung von „*Madama Butterfly*“ am Anhaltischen Theater Dessau 2023, um den Umgang mit literarischen Weiblichkeitsbildern in modernen Aufführungen zu untersuchen und kritisch zu reflektieren. Es wurde gezeigt, dass die Typen der literarischen Weiblichkeitsdarstellung nicht nur künstlerische Archetypen sind, sondern tief in den patriarchalen Strukturen verwurzelt sind. Die Untersuchung betont die Notwendigkeit, traditionelle Rollenbilder kritisch zu hinterfragen und durch zeitgenössische Interpretationen zu ersetzen. Die Arbeit plädiert dafür, dass sich die Oper als dynamische Kunstform den gesellschaftlichen Veränderungen anpassen und aktiv reflektieren muss, um ihre Relevanz zu bewahren. Sie hebt die Bedeutung der Theaterpädagogik und Dramaturgie hervor, um die Oper als inspirierendes und relevantes Medium weiterzuentwickeln. Die Zukunft der Oper hängt davon ab, wie sie traditionelle Sichtweisen überwindet und neue Perspektiven integriert, um eine breitere gesellschaftliche Debatte zu fördern und ein diverses Publikum anzusprechen.

Schlagwörter: Geschlechterdarstellung, Oper, Weiblichkeitsbilder, Patriarchale Strukturen

The bachelor thesis examines literary representations of femininity in European operas of the 19th and 20th centuries within the context of their contemporary productions. It focuses on the relevance of these productions in addressing traditional, male-patriarchal depictions of female roles. Literary figures such as the *Femme Fatale*, *Femme Fragile*, and *Femme Enfant*, along with examples of their representatives, are analyzed to illuminate the diversity and prevalence of these portrayals. The study contributes to the societal debate on gender representation in opera and reflects on the role of theater education and dramaturgy in this context. Using the production of "*Madama Butterfly*" at the Anhaltisches Theater Dessau in 2023 as a case study, it examines and critically reflects on the handling of literary representations of femininity in contemporary performances. It has been demonstrated that these literary representations are not merely artistic archetypes but deeply rooted in patriarchal structures. The research underscores the necessity to critically question traditional role models and replace them with contemporary interpretations. The thesis advocates for opera as a dynamic art form that must adapt to and actively reflect societal changes to maintain its relevance. It emphasizes the significance of theater education and dramaturgy in further developing opera as an inspiring and pertinent medium. The future of opera depends on its ability to transcend traditional viewpoints and incorporate new perspectives to foster broader societal discourse and appeal to a diverse audience.

keywords: Female archetypes, Opera, Patriarchal structures, Gender representation

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	4
2.	Die Oper.....	7
2.1	Die Geschichte der Oper.....	8
2.1.1	Die Geschichte der Oper im italienischen Raum.....	8
2.1.2	Die Geschichte der Oper im französischen Raum.....	9
2.1.3	Die Geschichte der Oper im deutschen Raum.....	11
2.2	Die Oper als gesellschaftlich relevantes Medium.....	12
2.3	Die Chancen der Oper in der heutigen Gesellschaft.....	14
3.	Die Stellung der Cis-Frau in der Gesellschaft.....	16
3.1	Die Cis-Frau im 19. Jahrhundert.....	16
3.2	Die Cis-Frau im 20. Jahrhundert.....	18
3.3	Die Wellen der Emanzipation.....	20
4.	Die literarische Darstellung weiblicher Charaktere in der Oper.....	21
4.1	Die Femme Fatale.....	22
4.1.1	Carmen als Femme Fatale.....	24
4.1.2	Lulu als Femme Fatale.....	26
4.2	Die Femme Fragile.....	28
4.2.1	Turandot als Femme Fragile.....	29
4.2.2	Violetta als Femme Fragile.....	31
4.3	Die Femme Enfant.....	32
4.3.1	Lulu als Femme Enfant.....	33
4.3.2	Madama Butterfly als Femme Enfant.....	34
5.	Die Madama Butterfly am Anhaltischen Theater.....	36
5.1	Die Relevanz der Theaterpädagogik.....	37
5.2	Die Relevanz der Regie und Dramaturgie.....	39
6.	Fazit und Ausblick.....	40
7.	Literaturverzeichnis.....	45
8.	Eidesstaatliche Erklärung.....	50

1. Einleitung

Der Oper kann ein majestätischer Rang in den vielfältigen Formen des musikalischen Theaters zugeschrieben werden, da sie über eine ausgewogene Proportion zwischen dramatischen und musikalischen Grundelementen verfügt (vgl. Egk 1955: 219). Sie kann als musikalisches Drama bezeichnet werden, in dem die Musik an der Handlung und der Schilderung von Gefühlen und Stimmungen große Anteile besitzt (vgl. Michels 1977: 133). Die Gattung der Oper entstand historisch gesehen schon im 16. Jahrhundert (vgl. Keil 2012: 111ff.). Über einen weiten Zeitraum entwickelte sich die Oper in verschiedenen Ländern Europas, bis sich schließlich die unterschiedlichen Strömungen im Laufe des 20. Jahrhunderts durch die Globalisierung angleichen und verschmelzen (vgl. Schulmeyer 2021: 13). Bis heute gibt es den häufigen Einwand gegen die Oper, sie sei ein „fossiles Überbleibsel längst verrotteter bürgerlicher Konvention, die mit dem gründlichen Zerfall der bürgerlichen Gesellschaft jede Existenzberechtigung verloren habe“ (Egk 1955: 219). Erwähnenswert sind in diesem Kontext die Frauenbilder, die in dieser Zeit entstanden sind. Dort hatte die Frau in der Kunst und Literatur entweder eine gewisse Distanz als überirdische Erscheinung, oder eine Nähe als Ausdruck faszinierender Sinnlichkeit, aber auch eine dämonisierende Wahrnehmung der Frau war in den Werken des 19. und 20. Jahrhunderts stark repräsentiert (vgl. Rode-Breymann 2000: 89). Dabei handelt es sich aber hier um kollektive Fantasien, die „bestimmte männliche Vorstellungen des Weiblichen“ (Diederich 2008: 18) widerspiegeln. Die Frau hatte an der Entstehung dieser Bilder selbst keinen Anteil (vgl. Bovenschen 1980: 125). Ursprung des grotesken Verhältnisses zwischen der wirklichen Frau und der literarischen Frau bestand in dem Emanzipationsgedanken der Jahrhundertwende (vgl. Diederich 2008: 21). Diese unter anderem dämonischen und übermächtigen Frauenbilder zeigen die eigentliche „Krise des [männlichen] Selbstbewusstseins“ (Hilmes 1990: 14). Entweder wird „das Hemmungslose Weib [...] mit dem Tod bestraft“ (Hofmann 1995: 8), oder stirbt im Liebesleiden, denn dieser „Charakter hat in den Opern keine weitere Aufgabe, als zu lieben, oder aus Liebe zu leiden“ (Ivchenko 2013: 28). Bis heute werden die Opern häufig wie im 19. und 20. Jahrhundert aufgeführt und repräsentiert. Erwiesenermaßen nimmt die Gesellschaft das Wissen darüber, was Eros und Sexualität repräsentieren, aus den Medien und ebenso aus Opern (vgl. Rode-Breymann 2000: 92). Vor allem diese Weiblichkeitsbilder werden zu unterschwelligen und nicht hinterfragten Vorprägungen, wenn die Gesellschaft es

nicht schafft, diese Bilder kritisch zu hinterfragen und sie in den Vergleich zu unserer realen Lebenswelt zu setzen (vgl. ebd.: 92). Es stellt sich also die Frage welche Relevanz die zeitgenössische Darstellung von Opern und weiblichen Hauptcharakteren für die Theaterpädagogik und Dramaturgie hat.

In der Bachelorarbeit werden literarische Weiblichkeitsbilder der Zeit des 19. und 20. Jahrhunderts aufgearbeitet und Beispiele anhand von verschiedenen Opernfiguren gefunden werden. Es bleibt zu erwähnen, dass es sich bei der Betrachtung von Opern ausschließlich um solche der Gattung der tragischen Oper handelt, da dort diese literarischen Weiblichkeitstypen zu finden sind. In der Arbeit werden verschiedene weibliche Hauptfiguren aus Opern in den Beispielen angeführt, um einerseits zu zeigen, wie stark diese Typen verbreitet sind, andererseits wird auch deutlich gemacht, wie unterschiedlich die Ausprägungen der sogenannten *Femme Fatale*, *Femme Fragile* und *Femme Enfant* sein können. Folglich wird im Laufe der Arbeit auch auf die realgeschichtliche gesellschaftliche Stellung der Cis-Frau eingegangen. Mit der Aufarbeitung über den Ursprung dieser Frauenbilder in der Historie ist ein erster Ansatz geboten, um einen kulturpädagogischen Umgang mit der Thematik zu finden. Die Hauptfragestellung lautet also:

Welche Relevanz haben zeitgenössische Inszenierungen weiblicher Hauptcharaktere im Umgang mit der männlich patriarchalen Perspektive europäischer Opern des 19. und 20. Jahrhunderts?

Anhand der Inszenierung von „*Madama Butterfly*“ im Jahr 2023 am Anhaltischen Theater Dessau soll einerseits darauf eingegangen werden, wie moderne Inszenierungen mit dem Widerspruch zwischen Realität und Oper umgehen. Andererseits soll aufgezeigt werden, welche Mittel die Theaterpädagogik im Umgang mit diesem Themengebiet nutzen kann. Denn erst durch die bewusste Anpassung von Rollenbildern an unsere heutige Zeit, ist es möglich die festgelegten und älteren Rollenbilder aus der Literatur zu erfassen und sie kritisch mit der aktuellen Lebenswelt zu vergleichen.

Als Einführung in die unterschiedlichen Darstellungen der Geschlechter in der literarischen Darstellung eignet sich die Lektüre von Barbara Vinken. Sie zeigt weibliche Rollen in den verschiedenen Opern und verdeutlicht auch, warum die Frauenfiguren oft am Ende der Geschichte nach der Logik der Dichter sterben müssen (Vinken 2023). Auch Eva Rieger ist eine der führenden deutschen Musikwissenschaftlerinnen, die sich mit Geschlechterungleichheiten, unter anderem im Musiktheater beschäftigt und lässt sich hier

einordnen. Sie zeigt deutlich wie beschränkt die Frauenrollen auf der musikalischen Ebene dargestellt werden (Paas 1993). Im Bereich rund um die *Femme Fatale* ist die Datenlage breit, da es sich hier um ein stark glorifiziertes Frauenbild handelt. Autoren wie Hilmes (1990), Holišová (2016), Csef (2019), Bronfen (2004) und Rode-Breymann (2000) beschreiben unter anderem das Phänomen dieses Frauentypus. Die anderen beiden literarischen Darstellungen von Frauen haben nach wie vor Forschungslücken vorzuweisen. Hier ist Thomalla (1972) mit ihren Analysen maßgebend für andere Arbeiten. Es bleibt zu erwähnen, dass in der Recherche zu dieser Thematik nicht auf zeitliche Aktualität geachtet werden muss, da die Erkenntnisse sich seit der Erschließung des Forschungsgebietes unmerklich verändert haben. In der internationalen Literatur kann man vor allem die Bearbeitung dieses Themengebietes im italienischen, französischen und deutschen Sprachraum erkennen. Das ist möglicherweise auf die Entwicklung verschiedener Strömungen der Oper im 18. und 19. Jahrhundert in diesen Gebieten zurückzuführen. Bei der Literaturrecherche fällt auf, dass die kulturpädagogische Aufarbeitung dieser Problemstellung noch nicht weit fortgeschritten ist. Auch Theater beginnen sich nach und nach mit den Inszenierungsformen von den damaligen Darstellungen zu lösen und erzeugen somit nur langsam eine kritische Auseinandersetzung mit den Rollenbildern in der Gesellschaft. Deswegen kann diese Bachelorarbeit eine gewisse Relevanz für dieses Fachgebiet haben.

Zunächst soll in der Arbeit die Definition und auch die Entwicklung der Oper im europäischen Raum betrachtet werden. Diese zeitliche Einordnung macht das Verständnis der gesellschaftlichen Relevanz des Mediums erkennbar. Im nächsten Kapitel wird auf die gesellschaftliche Stellung der *Cis-Frau* im 19. und 20. Jahrhundert eingegangen. Für eine umfassende Erklärung der Thematik sollen dabei die Emanzipationsbewegungen des Zeitraums beleuchtet werden, da sie einen beträchtlichen Einfluss auf die Bildung der literarischen Frauendarstellungen hatten. Die dabei entstandenen Darstellungen werden im Folgenden näher erläutert und die klare Einteilung der drei Hauptfiguren in der Literatur, nämlich die *Femme Fatale*, die *Femme Fragile* und die *Femme Enfant*, wird anschließend vorgenommen. In den folgenden Beispielen von weiblichen Hauptfiguren in der Oper, die sich in diese Kategorien einordnen lassen, wird die Vielfalt der Darstellungsweisen der literarischen Frauenbilder genauer analysiert. Zuletzt wird an dem aktuellen Beispiel der Inszenierung der „*Madama Butterfly*“ von 2023 am Anhaltischen Theater die zeitgenössische Relevanz der literarischen Weiblichkeitsbilder näher betrachtet. Dabei soll auf die Arbeit der

Theaterpädagogik, Dramaturgie und Regie in diesem Feld eingegangen werden, da diese einen Vermittlungspunkt zwischen Gesellschaft und Theater darstellen.

2. Die Oper

Die Oper lässt sich als musikalisches Drama beschreiben in dem die Musik mit entsprechenden Einlagen am Handlungsablauf und der Schilderung von Atmosphären und Stimmungen beteiligt ist (vgl. Michels 1977: 133). „In der Oper wird eine dramaturgische Dichtung vertont. Diese Vertonung wird [...] von einem Sängereensemble und einem Orchester sowie gegebenenfalls einem Chor ausgeführt“ (Schulmeyer 2021: 1). Dieser Gattung des Musiktheaters wird eine ausgewogene Proportion der dramatischen und musikalischen Grundelemente zugeschrieben (vgl. Egk 1955: 219). Für diese Theaterform braucht es keine breite literarische Ausformung, da das Dramatische sich bereits im dramaturgischen Bauprinzip der Oper manifestiert (vgl. Egk 1955: 219). Allein deshalb kann der Oper unter allen Formen des Musiktheaters ein höherer Rang zugeordnet werden (vgl. ebd.: 219). Generell kann sie jedoch auch als ein „unmögliches Kunstwerk“ (Bie 1983: 9) beschrieben werden. Trotzdem finden Menschen an ihr gefallen, obwohl Zuschauer:innen oft die gesungene Sprache nicht verstehen und das physische Auftreten der Sänger:innen meist nicht der literarischen Vorlage entsprechen (vgl. Abbate und Parker 2013: 30f.). Wie sich die Oper zu dem entwickelte, wie sie heute vielen bekannt ist und welche gesellschaftliche Relevanz sie in den Jahrhunderten hatte, soll in den folgenden Abschnitten näher betrachtet werden.

2.1 Die Geschichte der Oper

Die Geschichte der Oper erstreckt sich über einen weiten Zeitraum und findet ihren Ursprung im 16. Jahrhundert in Florenz. (vgl. Schulmeyer 2021: 1). Sie kann unter dem Begriff Florentiner Camerata zusammengefasst werden (vgl. ebd.: 1). In dieser Strömung bewegte man sich von derzeit vorherrschenden Musikvorstellungen weg und widmete sich vordergründig dem solistischen Gesang, welcher von einem Zupfinstrument begleitet wurde (vgl. Keil 2012: 111 ff.). Von diesem Ursprung ausgehend begannen sich vom 17. bis zum 20. Jahrhundert unterschiedliche Strömungen der Oper in verschiedenen Teilen Europas zu entwickeln (vgl. Schulmeyer 2021: 3). Wie sich die Strömungen in den verschiedensten Teilen Europas entwickelten, wird in den folgenden Kapiteln näher erörtert.

2.1.1 Die Geschichte der Oper im italienischen Raum

Im 17. Jahrhundert bildeten sich in Venedig, Rom und Neapel drei Opernzentren im italienischen Raum (vgl. Keil 2012: 118 f.). „Das hatte eine Kommerzialisierung der Oper zur Folge“ (Schulmeyer 2021: 3). So wurden nicht nur Orchester kleiner und der Einsatz von Chören entfiel, es entwickelte sich auch ein Starkult um die Sänger:innen (vgl. Keil 2012: 118 f.). Im Zuge des Konkurrenzkampfes waren die unterschiedlichen Opernzentren zu stetigen Neuerungen gezwungen. So traten in Rom ab dem 17. Jahrhundert das erste Mal Kastraten auf der Opernbühne auf (vgl. Schulmeyer 2021: 3). Bei Kastraten handelt es sich um Männer die im Alter von acht bis neun Jahren noch vor dem Beginn der Pubertät und dem Einsetzen des Stimmbruchs in einem operativen Eingriff kastriert wurden (vgl. Hatzinger et al. 2009: 649). Durch diesen Eingriff behielten die Männer ihre hohen Kinderstimmen und konnten als Ersatz für Frauenrollen und deren Stimmen, dienen, da weiblichen Darstellerinnen in dieser Zeit der Auftritt untersagt war (vgl. ebd.: 649). In Neapel dagegen wollte man die Oper an das Niveau des Sprechtheaters anpassen und begann mit einer formalen Vereinheitlichung der Oper und ihren künstlerischen Richtlinien (vgl. Schulmeyer 2021: 4).

Trotz der unterschiedlichen Entwicklungen in den Opernzentren Italiens kristallisierten sich zwei große Opernstile in der zeitlichen Entwicklung heraus. Es handelt sich hierbei um die Opera seria und die Opera buffa, erstere ist dabei die ernste Oper (vgl. Michels 1977: 373).

Sie bildete sich im 17. Jahrhundert und erreichte im 18. Jahrhundert ihre Hochzeit (vgl. Schulmeyer 2021: 4). Hier sind handlungstragende und betrachtend-kommentierende Abschnitte klar getrennt (vgl. Michels 1977: 373). In der Opera seria werden heroische Stoffe behandelt oder solche, die der Mythologie entstammen (vgl. Schulmeyer 2021: 4). Die Opera buffa hingegen ist die komische oder auch scherzhafte Oper (vgl. Michels 1977: 375). „Ihre Hauptfiguren sind keine Adelligen, sondern Bauern, Diener und Staatsbürger“ (Schulmeyer 2021: 5). In der Opera buffa werden Alltagssprache, Dialekt oder Parodien verwendet (vgl. ebd.: 5). Im 19. Jahrhundert dann überwiegt die ernste Oper, die thematisch die Schranken von Moral und die Konventionen niederschmetternder Liebesleidenschaft behandelt (vgl. ebd.: 8). Diese Erzählungen nehmen oft ein tragisches Ende und stellen eine Vertonung dramatischer Stoffe der Literatur dar (vgl. ebd.: 8 f.).

Das 20. Jahrhundert war in der zeitgeschichtlichen Entwicklung so komplex, dass sich spezifisch für den italienischen Raum keine weiteren Entwicklungen in der Operngeschichte feststellen lassen (vgl. Schulmeyer 2021: 13).

2.1.2 Die Geschichte der Oper im französischen Raum

In Frankreich versuchte man im 16. Jahrhundert, ausgehend vom antiken Theater, eine neue Gattung zu schaffen, in der alle Künste gewürdigt werden (vgl. Michels 1977: 317). Es entstanden im folgenden verschiedene Stile der Oper. Einerseits war das Ballet de cour bekannt, welches neben Tänzen auch mehrstimmige Chöre, Solistengesänge und auch Instrumentalmusik bietet und mythologische Stoffe behandelt (vgl. Schulmeyer 2021: 5). Andererseits bildete sich Ende des 17. Jahrhunderts das Opéra Ballet in denen Ballett- und Musikeinlagen im Schauspiel zu einem Programm komponiert werden (vgl. ebd.: 6). Es entwickelte sich aber auch ähnlich zum italienischen Raum eine Art der ersten Oper: Die Tragédie lyrique oder auch Tragédie musique (vgl. ebd.: 6). Sie entstand ab dem späten 17. Jahrhundert und entfaltete sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts zur heute bekannten Grand Opéra (vgl. Michels 1977: 317). Auch das Gegenstück zu ersten Oper entwickelte sich ab den 1750er Jahren und stellte die Opéra comique dar (vgl. Schulmeyer 2021: 6). Auch hier waren die Themen der komischen Oper ähnlich zum italienischen Pendant: In den Erzählungen handelt es sich um damals aktuelle Stoffe aus dem Bürgertum, sowie dem

Alltagsleben und von thematisierte Begebenheiten vom Lande (vgl. ebd. : 6). Die Opernreform von Christoph Willibald Gluck brachte entscheidende Neuerungen in die Opernentwicklung Frankreichs (vgl. Fisher 2005: 38 ff.). Es sollten dadurch keine historischen, sondern mythologische Stoffe vertont werden, um eine größere Ernsthaftigkeit zu erreichen (vgl. ebd.: 38 ff.). Mit diesen Neuerungen wollte Gluck unter anderem erreichen, dass keine nationalen Stile mehr vorherrschen, sondern die Musik international zugänglich wird (vgl. ebd.: 38 ff.). Neben Glucks Opernreform gab es jedoch noch eine weitere Entwicklung der Oper: Die Revolutions- und Schreckensoper (vgl. Schulmeyer 2021: 7). Diese Gattung entstand im 19. Jahrhundert und handelt vom Schrecken der Revolution, aber auch Tugend, Freiheit und Menschenwürde sind häufig verwendete Thematiken dieser Operngattung (vgl. ebd.: 7). Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich aus der Opéra comique das Drame lyrique mit ernsteren und dramatischeren Merkmalen (vgl. Michels 1977: 447 ff.). Es behandelt ernste Stoffe und zeigt Einzelschicksale in einer intimen Atmosphäre ohne die Hinzunahme von großen Volksmassen (vgl. ebd.: 447 ff.). Jedoch verschwimmen im Laufe des 19. Jahrhunderts die Grenzen zwischen den Operngattungen immer mehr (vgl. Schulmeyer 2021: 10). Im Laufe des 20. Jahrhunderts bildete sich in Frankreich die Groupe de Six (vgl. ebd.: 13). Sie war ein loser Zusammenschluss französischer Komponisten, die eine gemeinsame Ablehnung der romantischen Musik nach Wagner und die Abwendung vom Impressionismus verband (vgl. ebd.: 13).

2.1.3 Die Geschichte der Oper im deutschen Raum

In Deutschland übernahm man die Gattung der Oper aus Italien, da dort zuvor nur das lehrreiche Schulddrama bekannt war (vgl. Keil 2012: 187). Angeregt von den Entwicklungen der französischen Opéra comique entstand in der Mitte des 18. Jahrhunderts, im deutschen Raum, das Singspiel (vgl. ebd.: 187). Zudem entwickelte sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts das *Dramma giocoso*, welches sich jedoch als *Opera buffa* mit geänderten Namen herausstellte, um die Geringschätzung im höfischen Kreis zu umgehen (vgl. ebd.: 187 f.). Im Laufe des 19. Jahrhunderts entstand aus der Tradition des Singspiels die heitere Operette (vgl. Schulmeyer 2021: 11). Neben der Operette bildete sich im deutschen Raum vor allem die deutsche romantische Oper (vgl. ebd.: 11). Sie behandelt vor allem Volkssagen und Märchen (vgl. ebd.: 11). Hier nimmt die Natur, aber auch Übernatürliches eine große Rolle ein (vgl. ebd.: 11). Die Handlung wird oft von der Erlösung von Menschen bestimmt, die von Schuld und Schicksal umzingelt sind (vgl. ebd.: 11). Auch Deutschland war im 20. Jahrhundert wie viele andere Teile Europas von einem starken Umbruch gezeichnet, welcher mit: „schwerwiegenden wirtschaftlichen und sozialen Konsequenzen behaftet war“ (Bermbach 2017: 25). Die Oper musste ihren Platz, sowohl gesellschaftlich als auch künstlerisch, innerhalb der turbulenten Veränderungen neu bestimmen (vgl. ebd.: 26). So lässt sich zwischen 1918 und 1920 ein Umbruch der Oper feststellen, der mit der Entwicklung neuer Musik schon vor dem ersten Weltkrieg begann (vgl. ebd.: 26). Dieser Verlauf lässt sich auf die zweite Wiener Schule zurückzuführen, die sich als Komponistenkreis rund um Arnold Schönberg bildete (vgl. Schulmeyer 2021: 13). In unterschiedlichen Schaffensperioden widmete sich der Kreis tonaler, atonaler und zwölftöniger Musik (vgl. ebd.: 13).

2.2 Die Oper als gesellschaftlich relevantes Medium

Die Oper kann, wie schon zuvor erwähnt, als ein „unmögliches Kunstwerk“ (Bie 1983: 9) beschrieben werden. Die Besucher:innen verstehen beim Hören von Opern meist nicht die Sprache und haben zudem oft nur eine vage Vorstellung von dem was auf der Bühne geschieht (vgl. Abbate und Parker 2013: 30f.). Auch das physische Äußere der Akteur:innen auf der Bühne ähnelt nur entfernt der Rollenbeschreibung (vgl. ebd.: 30f.). Man könnte also meinen, dass die Zuschauenden gewisse Voraussetzungen erfüllen müssen, um eine Faszination für die Oper entwickeln zu können (vgl. Höflich 2017: 259). Dabei gibt es keine vererbte Affinität zur Oper (vgl. Benzecry 2009: 138). Vielmehr sind es soziale Schlüsselerlebnisse, die den Gang in die Oper zu einer angenehmen Freizeitaktivität werden lassen (vgl. Gebhardt und Zingerle 1998: 161). Um ein Opernfan werden zu können, müssen also Opern erst erlernt werden (vgl. Benzecry 2009: 134.).

Das Lernen ist eine soziale Aktivität, die durch informelle Unterhaltungen und formale Anlässe erfolgt (vgl. Höflich 2017: 260). „Aber auch durch ein Lernen in situ, bei dem man sich eine Etikette eines Opernbesuchs aneignet“ (ebd.: 260). Durch diese Interaktionsweisen wird die Oper zu einem bedeutungsvollen sozialen Objekt (vgl. ebd.: 260). So wird schließlich die Oper „mehr als nur Vergnügen an Musik und Gesang“ (vgl. Höflich 2017: 260). Die Menschen gehen einerseits in die Oper, um Teilhabe an einem musikalischen Kunstwerk zu erfahren (vgl. ebd.: 261). Andererseits wird auch der Besuch des Opernhauses mitgemeint (vgl. ebd.: 261). Somit erschließt sich aus dem Theatererlebnis nicht nur die Partizipation am Gesamtkunstwerk, sondern auch am Gesamterlebnis (vgl. ebd.: 261). Aber auch für die Oper selbst hat der Besuch einen Wert. Denn die sie definiert sich durch ihr Publikum (vgl. ebd.: 262). Sie zeigt die „soziodemografischen oder biografischen Merkmale der Besucher“ (ebd.: 262) und zeichnet sich vielmehr auch durch die geteilten „Vorstellungen und Bedeutungswelten aus“ (ebd.: 262). Dadurch entsteht nicht nur eine „Erlebnisgemeinschaft“ (Poerschke 1951: 48), sondern auch eine „Bedeutungsgemeinschaft“ (Höflich 2017: 262).

Historisch gesehen gab es in der Entwicklungsgeschichte der Oper eine stärker werdende Disziplinierung des Publikums, die sich auch als „Entmündigung“ (Dreßler 1993: 23) beschreiben lässt. Mit der Bestuhlung des Zuschauerraums, dem Zugangsverbot zur Bühne, der Reglementierung des Beifalls sowie der Verdunklung des Zuschauerraums wurden seit dem 19. Jahrhundert eine diszipliniertere Rahmung der Publikumsaktivitäten vorgenommen

(vgl. Höflich 2017: 263). Mit diesen Änderungen entwickelten sich die extravertierten Besucher:innen zu schweigenden und konzentrierten Zuschauenden (vgl. ebd.: 263). Die Zuschauenden wurden somit immer mehr zu „reglosen Gestalten“ (Brecht 1969: 142) im Saal. Als Folge dieser Disziplinierung änderte sich auch die Idee von Oper von einem Ort der Geselligkeit hin zu einem der Konzentration und Musikrezeption (vgl. Höflich 2017: 263).

So wie sich die Oper als Ort änderte, so änderten sich auch die Gründe für den Opernbesuch. Im 19. Jahrhundert gingen die Menschen hauptsächlich in die Oper, um die eigene Person und den sozialen Status zu repräsentieren und somit auch öffentlich einen überlegenen Geschmack zur Schau zu stellen (vgl. Müller 2006: 179). In der heutigen Zeit jedoch stehen Motive wie der Musikgenuss, aber auch die Entspannung und der Spaß an der Atmosphäre, sowie Unterhaltung und die Bildungsmöglichkeit im Vordergrund des Opernbesuches (vgl. Höflich 2017: 265). Opern werden in der heutigen Zeit vielmehr als Gesamterlebnis gesehen und auch die Geselligkeit steht im Vordergrund (vgl. Föhl und Lutz 2011: 51).

Die Oper hatte jedoch auch in anderen Aspekten einen Einfluss auf die Gesellschaft. So lässt sich feststellen, dass an den Standorten mit separat gebauten Opernhäusern zeitgleich eine Verankerung musikalisch-künstlerischer Interessen und Fähigkeiten der Orte zu erkennen sind (vgl. Falck et al. 2017: 8). Diese Errichtungen stellten nicht nur ein langfristiges Engagement der Kunstschaffenden dar, sondern bedeuteten zudem, dass die Opernvorstellungen nunmehr kein einmaliges Ereignis mehr waren und somit für das Publikum außerhalb des Hofes zugänglich wurden (vgl. ebd.:8). Dies trug zu einer „Verbreitung der Opern-Kultur in der Bevölkerung“ (ebd.: 8) bei. Durch das langfristige Engagement der Kunstschaffenden sahen diese die Möglichkeit weiteres Einkommen zu generieren, indem sie neben ihrer Tätigkeit im Opernhaus unterschiedlichen kulturellen Tätigkeiten als Musiklehrer:innen oder ähnlichem nachgingen (vgl. ebd.: 8). Sie verbreiteten damit die künstlerischen Interessen und Fähigkeiten in der betreffenden Region (vgl. ebd.: 8). Dies wirkt bis in die heutige Zeit nach und die erwähnten Standorte mit barocken Opernhäusern weisen signifikant höhere Anteile freiberuflicher Künstler:innen wie zum Beispiel Schriftsteller:innen in der Erwerbsbevölkerung aus (vgl. ebd.: 9). Zudem wird in den betreffenden Regionen pro Kopf mehr für die Kultur ausgegeben (vgl. ebd.: 9). Die aufgeführten Ergebnisse lassen erkennen, wie groß der direkte als auch indirekte Einfluss der Oper auf die Gesellschaft war und noch immer ist.

2.3 Die Chancen der Oper in der heutigen Gesellschaft

„Die Gesellschaft in der Oper heute gespielt wird, hat sich entscheidend verändert“ (Bermbach 2017: 40). Heutzutage gibt es keine homogene bürgerliche Bildungsschicht und auch keine verbindlichen ästhetischen Maßstäbe mehr (vgl. ebd.: 40). Die heutige Gesellschaft hat durch eine komplexe Ausdifferenzierung zu einer „Pluralisierung von Lebens- und Verhaltensstilen geführt“ (ebd.: 41). Mit den gebotenen neuen Hör- und Sichtweisen durch die neuen Medien werden vor allem in der etablierten Mediengesellschaft die Lebenseinstellungen mit starkem Anteil bestimmt (vgl. ebd.: 41). Die Konsequenzen dessen können doppelt ausgelegt werden. Einerseits ist der Blick auf die Fähigkeit Techniken problemlos zu bedienen positiv, andererseits kann der Verlust überholter Kulturtechniken als negativ angesehen werden, da sie auch eine Erosion der Tradition betrifft (vgl. ebd.: 41). Es zeigt sich, dass die Gesellschaft sich in einem Umbruch befindet und es keine verbindlichen moralisch-ästhetischen Maßstäbe mehr gibt (vgl. ebd.: 41). Junge Komponist:innen als auch Produktionsstätten befinden sich im Anbetracht der Heterogenität der Gesellschaft in einer Art ‚Unübersichtlichkeit‘ (vgl. ebd.: 41). Das Publikum ist heute nicht mehr so einheitlich zu beschreiben wie früher (vgl. ebd.: 41).

Heutzutage können in dieser Gesellschaft mehrere Formen sozialer und kultureller Selbstbestimmung zeitgleich nebeneinander bestehen, ohne dass diese auf eindeutige Gruppen festzulegen sind (vgl. ebd.: 41). Diese Erkenntnis hat auch Folgen für die Oper. „Gesellschaften, die sich als Netzwerke sozial-kultureller Erlebniswelten verstehen, haben Schwierigkeiten, einzelne ‚Sonderkulturen‘, wie die Oper eine ist, besonders zu privilegieren“ (ebd.: 42). Der einzige Maßstab, der in dieser Art von Gesellschaften noch gilt, ist der der Konkurrenz (vgl. ebd.: 42). So kann nicht mehr mit einer festen Klientel gerechnet werden (vgl. ebd.: 42). Vielmehr müssen Institutionen wie die Oper mit anderen Kulturmilieus konkurrieren und Teile des Publikums dieser Milieus für sich gewinnen (vgl. ebd.: 42). Dies zwingt viele kulturelle Einrichtungen in eine Situation, in der Erfolg über die eigene Zukunft entscheidet (vgl. ebd.: 42). Aus dieser Situation ergibt sich jedoch wiederum die Chance alles „vom traditionellen Repertoirestück bis hin zum avantgardistischen Experiment“ (ebd.: 43) zu wagen, da die Oper bereits eine enorme Bandbreite besitzt.

In der Vielfalt der Aufführungsstile kann sich auch die Vielfalt der Gesellschaft mit ihren potenziellen Bedürfnissen widerspiegeln (vgl. ebd.: 43). So muss auch die Programmgestaltung diesem diversen Publikum entgegen kommen, indem der ‚schöne Opernabend‘ die gleiche Relevanz wie schockierende Inszenierungen vertrauter Stücke hat (vgl. ebd.: 43). Zwar hat Musiktheater immer noch die Pflicht aufzuklären, jedoch gilt auch ein recht auf Unterhaltung im Musiktheater (vgl. ebd.: 44). Nur wenn der Oper dort die Balance gelingt, kann ein Fortbestand der Gattung gesichert werden (vgl. ebd.: 44).

Es gilt also die Existenz der Oper in der heutigen Gesellschaft zu sichern. Doch diese Überlebensfähigkeit hängt auch davon ab, wie sich das Opernhaus selbst medial öffentlich präsentiert (vgl. Bermbach 2017: 45f.).

„Oper ist, das muss man sich in aller Deutlichkeit klarmachen, in einer Gesellschaft mit schwindendem kulturellem Bewusstsein, mit beängstigendem Traditionsverlust und zunehmendem Mangel an Bildungsvoraussetzungen hinsichtlich der Opernstoffe für eine Mehrheit der Bevölkerung ein Luxusprodukt, das sich die Voraussetzungen für einen adäquaten Zugang zu seinen Aufführungen immer wieder neu und zunehmend verstärkt selbst schaffen muss“ (ebd.: 46).

So muss sich die Oper einerseits mit öffentlichen und massenwirksamen Auftritten in die Gesellschaft hinein öffnen, andererseits erfordert es eine Professionalisierung der eigenen Darstellung gegenüber der Politik und Öffentlichkeit (vgl. ebd.: 46).

Oper kann jedoch als eine Art Museum der Musik verstanden werden (vgl. Bermbach 2017: 47). Der Grund für die Beliebtheit von Museen lässt sich mit unserer modernen Gesellschaft verbinden, in der sich alles mit einer nie dagewesenen Geschwindigkeit erneuert und verändert (vgl. ebd.: 47). In der Oper lebt das Selbstverständnis jahrhundertalter Sehnsüchte und Hoffnungen, die so auch noch immer in der Gegenwart vorzufinden sind (vgl. ebd.: 47). Sie ist ein Ort, an dem die Gefühle vorangegangener Generationen und historische Geschichten aufgearbeitet werden und in einer erlebbaren Form auf die Bühne gebracht werden (vgl. ebd.: 47). Hier kann sich Vergangenheit mit Gegenwart vermischen und Aufschluss über deren Wechselwirkungen geben (vgl. ebd.: 47). Allein diese Möglichkeit die Oper zu einem lebenden Museum der Musik- und auch Menschheitsgeschichte zu machen, gibt der kulturellen Institution Oper eine orientierende Sicherheit, die andere dieser Art sich nicht mehr leisten können (vgl. ebd.: 48).

3. Die Stellung der Cis-Frau in der Gesellschaft

Im 19. Jahrhundert existierte eine klare Trennung zwischen den männlichen und den weiblichen Merkmalen, die sich auch im Verhalten des Geschlechts manifestieren sollte (vgl. Ivchenko 2013: 23). Der Cis-Mann hatte sich als leitende und dominierende Kraft zu präsentieren, wozu die Cis-Frau mit ihrem zarten, altruistischen und sentimentalischen Gemüt einen Gegenpol zu diesem darzustellen hatte (vgl. ebd.: 23). Die Unabhängigkeit der Frau galt in diesem Kontext als ‚unfeminin‘ (vgl. ebd.: 26). Im folgenden Abschnitt soll die tatsächliche gesellschaftliche Stellung der Cis-Frau genauer analysiert werden, um eine spätere Einordnung der Hintergründe für die Entstehung literarischer Frauenbilder zu ermöglichen. Hierbei liegt das Augenmerk auf der Cis-Frau, die mit diesem Geschlecht geboren wurde und sich als Frau identifiziert, da die historische Aufarbeitung dieser Gesellschaftsgruppe in diesem Kontext am breitesten erforscht ist. Der Überblick über die historische Situation soll einen Eindruck der zeitgenössischen Erwartungen und Erfordernisse gegenüber der Cis-Frau verdeutlichen. Aber auch der Umbruch, der sich mit der Frauenbewegung niederschlug, wird im folgenden Abschnitt genauer erläutert, um einen Aufschluss über nicht realitätsgetreue Frauenrollen in der Kunst zu geben.

3.1 Die Cis-Frau im 19. Jahrhundert

Das 19. Jahrhundert zeichnet sich als ein Wendepunkt für die Cis-Frauen ab, indem die ersten Frauenbewegungen entstehen (vgl. Novotná 2012: 9). Der erste Zeitpunkt dieser Entstehung lässt sich rund um die Französische Revolution datieren (vgl. ebd.: 9). Zwar war die Gesellschaft sich einig, dass die Cis-Frau ein freies und vernunftbegabtes Wesen sei, dennoch wurde ihr eine abhängige Stellung zugeschrieben und so wusste man, dass die Cis-Frau ihre Stellung als Ehefrau und Mutter behalten sollte (vgl. Höffe 2001: 306 ff.). Da die Cis-Frau immer in einer Abhängigkeit zum Cis-Mann stand, hatten ihre Rollen der Tochter, Mutter oder Gattin immer eine Beziehung zu ihm (vgl. Novotná 2012: 10). Dabei waren die Rollen der Mutter und Gattin in der Gesellschaft hoch geschätzt (vgl. ebd.:10). Cis-Frauen wurden rechtliche Privilegien untersagt und sie standen im Gesetz als unselbstständige Subjekte immer unter dem Cis-Mann (Allgemeines Landrecht für die Preußischen Staaten

Zweyter Theil 1794). Das Schicksal der Cis-Frau hing schon im Kindesalter von den Entscheidungen des Vaters ab (vgl. Novotná 2012: 11). Ein hoher Wert wurde der Familie und Ehe beigemessen, weswegen sie nicht ohne Grund als Fundament der Gesellschaft galten (vgl. ebd.: 12). Von Cis-Frauen wurde es deshalb erwartet die Rolle als Gattin, Hausfrau und Mutter vollkommen zu erfüllen (vgl. ebd.: 12). Mädchen wurden schon früh auf diese Rollen vorbereitet und dahingehend geschult (vgl. ebd.: 12). Im Unterricht erlernten die Töchter meist gut situierter Familien wünschenswerte Verhaltensweisen, wie die korrekte Körperhaltung, Sauberkeit, Eleganz und auch Selbstbeherrschung (vgl. Abrams 2005: 57). Durch eine günstige Heirat erreichten Cis-Frauen letztendlich den Höhepunkt der weiblichen Erziehung und widmeten sich fortan der wichtigsten Aufgabe, indem sie sich als „Trägerin des Hauses“ (Ellinger 1970: 194) und sorgfältige Mutter beweisen mussten, die ihren eigenen Ehemann achtet. Unverheiratete Cis-Frauen waren in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zwar rechtsfähig, jedoch wurden sie weniger geschätzt (vgl. Novotná 2012: 13). So war auch im Fall von Untreue ein Ende des gesellschaftlichen Lebens der Cis-Frau mit Ausgrenzung als Folge zu erwarten (vgl. ebd.: 13). Jedoch änderte sich die Vorstellung der Institution Ehe im Laufe des 19. Jahrhunderts vom patriarchalen Prinzip zu einer Form der Partnerschaft und die Zahl der freiwillig unverheirateten Cis-Frauen stieg (vgl. ebd.: 14).

Auch bei Thematiken wie der Gesundheit und Sexualität konnte man klare Unterschiede bei der Behandlung der Cis-Frauen feststellen. So wurden Krankheiten und auch die Sterblichkeit dem „schwachen biologischen Wesen“ (vgl. Novotná 2012: 15) zugewiesen und man sah sie als ewig Kranke. Dem ‚schwachen Geschlecht‘ wurde zudem keine eigene Sexualität zugeschrieben, diese beschränkte sich, wenn überhaupt vorhanden, lediglich auf die Befriedigung sexueller Bedürfnisse des Ehemannes und der Zeugung von Kindern (vgl. ebd.: 16). Für tugendhafte Cis-Frauen schickte es sich nicht sexuell zu sein oder Lust zu empfinden (vgl. ebd.: 16).

Das Thema der ‚Frauenarbeit‘ wurde ebenfalls im 19. Jahrhundert diskutiert (vgl. Novotná 2012: 16). So waren Cis-Frauen in der Lage produktive Arbeit zu verrichten, sollten aber ab der Geburt des ersten Kindes die Lohnarbeit einstellen und erst zurück kehren, wenn der Ehemann die Familien nicht mehr allein ernähren konnte (vgl. ebd.: 16). Wenn sich Cis-Frauen neben der Tätigkeit als Hausfrau und Mutter jedoch weiterhin einem Beruf hingaben, so galten sie nicht selten als „sexuelles Triebwesen, unfähige Hausfrau und Mutter“ (Scott 1994: 463). Man sah sie dann als „ein Wesen, das erst zur Frau gemacht werden muss“ (ebd.:

474). Es kann jedoch festgehalten werden, dass der Bedarf weiblicher Arbeitskraft in der Lohnarbeit durch die wirtschaftlichen Gegebenheiten des Staates bestimmt wurde, das heißt ein Arbeitskräftemangel zwang Cis-Frauen in die Erwerbstätigkeit, wohingegen das Gegenteil die Ehefrauen wieder in die Rollen der Hausfrau und Mutter drängte (vgl. Novotná 2012: 17).

3.2 Die Cis-Frau im 20. Jahrhundert

Durch die Entstehung der Sozialstaaten im 20. Jahrhundert konnte sich auch die Stellung der Cis-Frau in der Gesellschaft verbessern (vgl. Novotná 2012: 18). Obwohl das Sozialrecht immer noch Züge der geschlechtlichen Ungleichheit besaß, waren die Chancen der Cis-Frauen auf die eigene Selbstständigkeit durch neue Bildungs- und Arbeitsmöglichkeiten und die Einrichtung sozialer Absicherung erhöht (vgl. ebd.: 18). Dennoch lässt sich rückblickend erkennen, dass sowohl die Geburten und Eheschließungen zurückgingen als auch die Zahl der erwerbstätigen Cis-Frauen anstieg (vgl. ebd.: 18).

Bereits im Laufe des Ersten Weltkrieges zeichneten sich erste Veränderungen in der binären Rollenverteilung ab. So wurde mit der Rekrutierung der Cis-Männer zeitgleich auch die Cis-Frau berufen der als natürlich angesehenen Bestimmung als Hausfrau und Mutter nachzugehen (vgl. Thébaud 1995: 38). Durch den Krieg zerfiel die zuvor festgelegte binäre Arbeits- und Aufgabenteilung und die Cis-Frauen drangen in ursprünglich männliche Bereiche der Technik oder übernahmen die Rolle des Oberhauptes der Familie (vgl. Novotná 2012: 18). Doch mit der Rückkehr der Personen, die im Krieg kämpften, wurden die Cis-Frauen wieder in die gleichen Rollen wie vor Kriegsbeginn gezwängt und „der alte Mythos der geschlechtlichen Komplementarität“ (ebd.: 19) lebte wieder auf. Zudem wandelten sich mit dem Krieg auch die Vorstellungen von traditionellen Ehen (vgl. ebd.: 19). In rechtlichen Belangen gab es ebenfalls Veränderungen nach dem Ersten Weltkrieg. So wurden weibliche Personen zwar als Rechtspersonen anerkannt, ihre Unterlegenheit gegenüber dem Cis-Mann zeigte sich jedoch weiterhin im Gesetzbuch (vgl. ebd.: 20). Zuvor galten nur Cis-Männer als Staatsbürger und verdienten als überrepräsentiertes Geschlecht auf dem Arbeitsmarkt deutlich mehr als Cis-Frauen (vgl. Bock 1995: 427).

In der Zeit während und nach dem Zweiten Weltkrieg änderte sich die Stellung der Cis-Frau ein weiteres Mal dramatisch. Cis-Frauen sollten sich beispielsweise in der nationalsozialistischen Ideologie darauf konzentrieren die nationale Einheit zu stärken und dem Staat arische Nachkommen zu sichern (vgl. Novotná 2012: 21). Sie hatten die Pflicht dem Staat im häuslichen als auch im beruflichen Bereich zu dienen (vgl. ebd.: 22). So wurde die „Frauenerwerbsarbeit“ (ebd.: 22) immer weiter propagiert, bis sie 1943 zur Pflicht wurde. Der Blick auf die Ehe und Familie änderte sich mit dem Aufkommen der nationalsozialistischen Ideologie. So entstand in dieser Zeit ein regelrechter Mutterkult, der den ökonomischen Erfordernissen untergeordnet war und Mutterschaft nicht mehr als Hindernis für Erwerbstätigkeit angesehen wurde (vgl. ebd.: 23). Das somit geschaffene Idealbild entsprach wieder einer klischeebehafteten Rolle der Cis-Frau als Mutter und Hausfrau, die kein Recht auf Mitbestimmung und keinen Zugang zu politischen Sachverhalten hatte (vgl. ebd.: 24).

Nach dem Zweiten Weltkrieg wandelten sich die Werte der Institution Familie und sie verlor an Wichtigkeit (vgl. Novotná 2012: 24). Dennoch wurde auch in dieser Zeit die negative Haltung gegenüber alleinstehenden Cis-Frauen nicht vollständig abgebaut und sie galten immer noch als „irrational, ungesund, männlich oder frigide“ (Cott 1995: 98). Mit dem Ende des 19. Jahrhunderts breitete sich in den Industrieländern eine Geburtenkontrolle aus, die es den Cis-Frauen ermöglichte nicht mehr den Großteil ihres Lebens mit Schwangerschaften und Kinderpflege zu verbringen, sondern sich für den Arbeitsmarkt freustellen zu lassen (vgl. Novotná 2012: 25).

3.3 Die Wellen der Emanzipation

Wie bereits erwähnt begannen die ersten emanzipatorischen Bestrebungen zur Zeit der Französischen Revolution (vgl. Novotná 2012: 25). Dennoch wurde der Kampf der Cis-Frauen anfangs durch die Tatsache erschwert, dass diesen zu diesem Zeitpunkt noch keine eigenen Rechte zugesprochen wurden (vgl. ebd.: 25). In der ersten Frauenbewegung in Deutschland kämpften die Cis-Frauen für mehr Unabhängigkeit und Mündigkeit, sowie ein Recht auf Bildung und Arbeit (vgl. ebd.: 26). Damit wollten sie ihre Chancen auf bessere berufliche Qualifikationen erhöhen und sich „eine selbstständige materielle Existenz ermöglichen“ (ebd.: 26). Einige ‚Frauenbewegungen‘ wurden dabei auch von männlicher Seite unterstützt, doch politische Gleichberechtigung stand für die Unterstützer außer Frage und wurde gar abgelehnt (vgl. ebd.: 26). 1894 bildete sich dann ein Dachverband, der mehrere ‚Frauenvereine‘ zusammenschloss (vgl. ebd.: 27). Dort entstanden letztlich zwei Strömungen, in der die erste proletarische ‚Frauenbewegung‘ die Gleichheit der Geschlechter betonte und die zweite bürgerliche ‚Frauenbewegung‘ eine radikalere „Politik der Weiblichkeit“ (Nave-Herz 1993: 30) vertrat. Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts erzielten die deutschen Frauenbewegungen auch Erfolge im Bereich Bildung und Beruf, wie das Immatrikulationsrecht für das Studium an der Universität Anfang des 20. Jahrhunderts (vgl. Novotná 2012: 28). Dennoch standen die Forderungen nach politischer Gleichberechtigung zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch immer nicht im Vordergrund (vgl. ebd.: 28). Dieser Wandel begann erst mit dem Ersten Weltkrieg in welchem die Cis-Frauen für ein Wahlrecht, den Zugang zu öffentlichen Ämtern und die vollständige Staatsbürgerschaft kämpften, um insgesamt eine formale Gleichberechtigung zu den Cis-Männern zu gewinnen (vgl. ebd.: 28). Jedoch veränderte sich die Lage durch die Machtergreifung Hitlers und die bereits erkämpften Privilegien wurden den Cis-Frauen aberkannt (vgl. ebd.: 29).

Die nächste Welle der ‚Frauenbewegung‘ unterschied sich von den vorangegangenen in ihrer Strategie und ihrem Weg zur Erfüllung (vgl. Novotná 2012: 30). Die Anfänge dieser Welle hingen mit den Studentenbewegungen der 1960er Jahre zusammen und kennzeichneten sich durch eine Umwandlung der bereits vorhandenen gesellschaftlichen Werte zu einem neuen politischen Bewusstsein (vgl. ebd.: 30). Die Anhänger:innen der Bewegung forderten eine Stärkung eine liberale Einstellung zur Sexualität und stärkten somit das eigene Bewusstsein und die Selbstwahrnehmung (vgl. ebd.: 30). In der zweiten Hälfte der 70er Jahre entstanden

auch ‚Frauenprojekte‘ die neben Tätigkeiten in Kultur und Freizeit unter anderem als Beratungsstelle für Schwangerschaftsverhütung oder Möglichkeiten zur Abtreibung dienten und sich auch verstärkt mit dem Problem der Vergewaltigung auseinandersetzten (vgl. ebd.: 31 f.). In Folge dieser Bewegungen und Umbrüche in der Gesellschaft entschieden sich immer mehr Cis-Frauen gegen die Rolle der Mutter und verliehen dieser Haltung Ausdruck, indem sie dem Muttertag in den Internationalen Frauentag umbenannten (vgl. ebd.: 32).

4. Die literarische Darstellung weiblicher Charaktere in der Oper

In der Zeit der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert entstand die Epoche des *Fin de siècle*, die sich als ein Zusammenschluss unterschiedlicher Literaturströmungen beschreiben lässt (vgl. Diederich 2008: 14). In der „von Männern feminin stilisierten Epoche“ (Basil 1968: 107) verbreiteten sich dabei unterschiedliche Weiblichkeitsbilder. Zudem sind auch die bereits erwähnten gesellschaftlichen Umbrüche mit den veränderten Lebensbedingungen für Cis-Frauen an der Entstehung von diesen Bildern beteiligt (vgl. Diederich 2008: 14). Als ein entscheidender Marker der Historie lässt sich hierbei die aufkommende Sexualwissenschaft erwähnen, deren Auslöser die Diskussionen um die Stellung der Cis-Frau und die Institution Ehe waren (vgl. ebd.: 15). Im Zuge dessen entwickelten sich zwei Strömungen: einerseits die konservative Strömung, die die Zügelung der Triebe forderte und andererseits die liberalen Vertreter, die eine befreite Sexualität für angebracht hielten (vgl. ebd.: 15). Wissenschaftler der konservativen Seite leugneten die „weibliche Libido“ (Freud 1999: 141). Die andere Strömung folgte jedoch der Auffassung, dass die Cis-Frau ein Geschlechtswesen sei und man bei ihr von einer unbändigen, weiblichen Sexualität ausgehen müsse (vgl. Diederich 2008: 15). Beide Strömungen kamen zu demselben misogynen Ergebnis: Die Cis-Frau kann aufgrund der abwesenden beziehungsweise übermäßigen Triebsteuerung keinen Geist und auch kein ‚Ich‘ besitzen (vgl. ebd.: 15). Diese intensiven Beschäftigungen mit dem weiblichen Körper und dessen Erotisierung, sowie der sexualwissenschaftliche Diskurs führen zur Entstehung und Ausbreitung festgelegter Vorstellungen der Weiblichkeit (vgl. ebd.: 17). Als Folge dessen entwickeln sich kollektive Fantasien, die das Weibliche idealisieren oder abwerten (vgl. ebd.: 17). So rückt zum Beispiel die Frau in der Oper entweder wie eine „überirdische

Erscheinung“ (Rode-Breymann 2000: 89) in die Ferne oder kommt in einer Art „faszinierender Sinnlichkeit“ (ebd.: 89) näher. So unterliegt die Darstellung des Weiblichen einer „idealisierenden oder dämonisierenden Wahrnehmung“ (ebd.: 89) und wird in allen Fällen auf eine „von der Realität losgelöste Weiblichkeit reduziert“ (ebd.: 89). Diese Darstellung erfasst nur vermeintlich die Realität des Weiblichen (vgl. Diederich 2008: 17 f.). Zwar spiegeln die erzeugten Bilder reale Geschichten und den Zeitgeist wider, dennoch herrscht kein Bezug zu wirklichen Weiblichkeitspräsentationen (vgl. Hilmes 1990: 55). Die den Cis-Frauen dort zugeschriebenen Wirkungen stehen „in einem grotesken Verhältnis zu den Möglichkeiten der wirklichen Frau“ (Bovenschen 1980: 13). Die literarische Darstellung des Weiblichen ist daher nur das „Ergebnis des Phantasierens, des Imaginierens“ (ebd.: 47). Sie spiegeln nur männliche Vorstellungen wider, an deren Entstehung die Cis-Frau selbst keinen Anteil hat (vgl. ebd.: 125).

4.1 Die Femme Fatale

Der Mythos der Femme Fatale ist neben dem Muttermythos eine der verbreitetsten Vorstellungen über das weibliche Geschlecht und hat eine lange Tradition in der Menschheitsgeschichte (vgl. Csef 2019: 1 f.). ‚Fatal‘ bedeutet im herkömmlichen Verständnis unheil- und todbringend, sowie verhängnisvoll (vgl. Moog Grünewald 1983: 242). Im ursprünglichen Wortsinn bedeutet es jedoch auch gottbestimmt oder durch eine Gottheit gesetzt (vgl. ebd.: 242). Das Modell der Femme Fatale wird als Chiffre für ausgewählte weibliche Merkmale wie „sexuelle Attraktivität, Verführungskünste, Abgründigkeit und sogar Zerstörungslust“ (Csef 2019: 2) verwendet. Carola Hilmes beschreibt diesen Typus wie folgt:

„Eine meist junge Frau von auffällender Sinnlichkeit, durch den ein zu ihr in Beziehung geratender Mann zu Schaden oder zu Tode kommt. Die Verführungskünste einer Frau, denen ein Mann zum Opfer fällt, stehen in den Geschichten der Femme fatale im Zentrum. Oft agiert die Frau in der Funktion eines Racheengels und wird in vielen Fällen am Ende der Geschichte für ihre Taten mit dem Tode bestraft.“
(Hilmes 1990: 3)

Die Femme Fatale bricht Gesetze, nutzt den verblendeten männlichen Helden ohne Scham aus, hält diesen emotional in Schach und bringt ihn statt sich selbst in Gefängnis (vgl. Bronfen 2004: 100). Für seinen Tod ist sie selbst verantwortlich (vgl. ebd.: 100). Es geht eine gewisse Gewalt von ihr aus, die sich jedoch auch gegen sie kehrt (vgl. Hofmann 1995: 8). Dennoch lässt sich die Darstellung der Femme Fatale nicht vollständig als negativ bewerten:

„Die Femme fatale fasziniert durch ihre Schönheit und das in ihr liegende Versprechen auf Glück, einen Wunsch nach leidenschaftlicher Liebe. Gleichzeitig wird sie aber auch als bedrohlich empfunden.“ (Hilmes 1990: 13)

Die Femme Fatale wird zudem als ein „Entwurf orientalischer Pracht, mythisch ferner Gestalten, exotischer Buntheit und Fülle, exuberanter Kostbarkeit und ungezügelter Sinnhaftigkeit“ (Moog Grünwald 1983: 247) beschrieben, welcher sich auch in einigen Vertreter:innen der weiblichen Darstellung widerspiegelt.

Die „immanente Widersprüchlichkeit“ (ebd.: 3) der Figur der Femme Fatale erschweren deren Definition und Charakterisierung. Diese Figur hat trotz der zahlreichen bekannten Vertreter:innen keinen tatsächlichen Prototyp (vgl. Diederich 2008: 20). Daher lässt sich dieser Typus nur ansatzweise beschreiben, aber nicht präziser fassen.

Die Femme Fatale ist eine männlich geschaffene Kunstfigur, die die Cis-Frau in ihrer Urgestalt darstellen soll (vgl. Hofmann 1995: 1). „Sie repräsentiert eine ambivalent besetzte Sexualität, mit der das Weibliche gleichgesetzt wurde“ (ebd.: 7). Die Macht, die die Femme Fatale auf die ihr zugetanen Männer hat, ist nur auf die Erotik und Sexualität begrenzt (vgl. ebd.: 7). Die „dämonische Verführerin“ (ebd.: 7) wird für ihre Wollust und Grausamkeit verurteilt und die alten patriarchalischen Machtverhältnisse werden wieder hergestellt (vgl. Hilmes 1990: 14). Die Femme Fatale bleibt im patriarchalen Diskurs bestehen und konstituiert sich „im Kontext einer allgemeinen Frauenfeindschaft und Sexualunterdrückung“ (Hofmann 1995: 7). Sie stellt sich als männliche Wunschfantasia dar, in der sich die Angst vor dem sinnlichen Weiblichen gegen sie selbst wendet (vgl. Hilmes 1990: 159). Zudem lassen sich in literarischen Darstellungen des Weiblichen nicht nur Wunschfantasien ihrer männlichen Autoren erkennen, auch ist die Femme Fatale Ausdruck eines Fetischs (vgl. Vinken 2023: 386). Als Kunstfigur, auf die eine unheimliche Macht projiziert wird, ist sie menschengemacht und erfüllt somit die Merkmale eines Fetischs (vgl. ebd.: 386).

Die reale gesellschaftliche Stellung der Cis-Frau hatte jedoch wenig mit den Darstellungen der Femme Fatale gemein (vgl. Ivchenko 2013: 29). So mussten sich Cis-Frauen innerhalb der Normen und ihrem sozialen Stand angemessen verhalten und sollten nicht, ganz im Gegensatz zur Femme Fatale, ihre eigenen sexuellen Reize freizügig zur Schau stellen (vgl. ebd.: 29). So schlossen sich die Cis-Frauen in verschiedenen Verbänden zusammen und begannen gegen das Wertesystem der Gesellschaft zu protestieren (vgl. ebd.: 29). Weiblichkeitsentwürfe wie die Femme Fatale sind ein Zeugnis von Unsicherheit und Angst und erscheinen deshalb in Zeiten von Verunsicherung und Orientierungslosigkeit (vgl. Hilmes 1990: 14). So ist die Femme Fatale in der Jahrhundertwende der „Ausdruck einer Krise des [männlichen] Selbstbewusstseins“ (ebd.: 14). Literarische Darstellungen wie die Femme Fatale sagen somit weniger über die Cis-Frau, als über die Vorstellungen der Cis-Männer aus (vgl. Diederich 2008: 21). Diese Darstellungen sind daher kein weiblicher Emanzipationsentwurf und gelten nicht als Ausdruck weiblicher Freiheitsvorstellungen (vgl. ebd.: 22). Im Zuge dieser Darstellungen wird lediglich die Dämonisierung des Weiblichen ästhetisch ansprechend gestaltet (vgl. ebd.: 22). Abschließend muss erwähnt werden, dass ähnlich zu den weiteren literarischen Weiblichkeitsdarstellungen, deren Vertreterinnen nicht immer alle Merkmale des jeweiligen Typus erfüllen. Im Folgenden sollen zwei weibliche Hauptrollen von Opern mit ihren Merkmalen und ihren Hintergründen aufgezeigt werden, um den Typus der Femme Fatale genauer zu beschreiben und seine Vielfalt aufzuzeigen.

4.1.1 Carmen als Femme Fatale

Als eine der Vertreterinnen der Femme Fatale kann die Titelfigur der gleichnamigen Oper „Carmen“ gesehen werden. Die eigenwillige und selbstbewusste Frau teilt zahlreiche Merkmale mit diesem Mythos (vgl. Wörsdörfer 2018: 237). Zunächst soll jedoch die Handlung der Oper von Georges Bizet aus dem Jahre 1875 zusammengefasst werden, um eine weitere Analyse der Merkmale und Charakteristiken zu ermöglichen.

In Sevilla zieht Carmen erneut einen Mann in ihren Bann: den Soldaten Don José (vgl. Schmidt 2018: 19). Als Carmen im Streit eine Kollegin verletzt, wird sie verhaftet, kann jedoch den Soldaten José überreden sie freizulassen, indem sie ihm eine Liebesnacht verspricht (vgl. ebd.: 19). Als José sich später in den Bergen einer Schmugglerbande

anschließen muss, wird er zunehmend eifersüchtig auf Carmen, da sie sich von ihm abwendet, hin zu dem neuen Liebhaber und Stierkämpfer Escamillo (vgl. ebd.: 19). In einem finalen Stierkampf, zu dem Escamillo lädt, stellt sich schließlich für Carmen das Ultimatum zwischen José und Escamillo (vgl. ebd.: 19). Als sich Carmen weigert zu dem unglücklich verliebten Don José zurückzukehren, wird sie von ihm in einem Anfall der Eifersucht erstochen (vgl. ebd.: 19).

Carmen hat als „Zigeunerin“ (Wörsdörfer 2018: 237) Merkmale der exotischen Schönheit und Sinnlichkeit, die sich auch in der Darstellung der *Femme Fatale* widerspiegeln. Einerseits geht von Carmen eine diebische als auch magische Bedrohlichkeit aus, andererseits hat sie auch den Drang sich den Herrschaftsansprüchen des männlichen Gegenübers zu entziehen (vgl. ebd.: 237). Die erste Begegnung von Carmen und ihrem späteren Mörder Don José findet in einer Zigarrenmanufaktur in Sevilla statt (vgl. ebd.: 238). Durch die Hitze in der Manufaktur sind die Damen dort stets leicht bekleidet, was die Mittagspause im Freien für die umstehenden Soldaten zu einem voyeuristischen Ritual werden lässt (vgl. ebd.: 238). Generell verletzen diese Mitarbeiterinnen jegliche Normen von Weiblichkeit in der Zeit und unterschreiten diese in Richtung Männlichkeit (vgl. Vinken 2023: 339). Es handelt sich bei ihnen um „herrenlose Frauen“ (ebd.: 339) die unbegleitet und frei im öffentlichen Raum agieren. Es sind „arbeitende Frauen, Frauen, die rauchen, halbnackte Frauen, Frauen, die in gegenseitigen Beleidigungen und Messerstechereien verwickelt sind“ (ebd.: 339 f.) Zudem sind diese Arbeiterinnen auch in der Liebe sehr erfahren (vgl. ebd.: 340). Man erkennt, dass sie keine der damaligen gesellschaftlichen Konventionen erfüllen, die für Cis-Frauen festgelegt wurden. Zigarrenarbeiterinnen stellen nicht nur in der Oper „Carmen“ eine Schande für die bürgerliche Geschlechterordnung und die Ehedoktrin in der Mitte des 19. Jahrhunderts dar, sondern berauben zudem die „Männer schlicht ihrer Männlichkeit“ (ebd.: 340).

Dieses Merkmal hat auch Carmen an sich: Sie ‚entmännlicht‘ Don José und dominiert ihn (vgl. Wörsdörfer 2018: 238 f.). Sie deutet seine ‚männlichen‘ Tätigkeiten in „typisch weibliche Arbeit“ (ebd.: 239) um und bewirkt somit Don Josés „verhängnisvollen Eintritt in den Bannkreis der *femme fatale*“ (ebd.: 239). Zu Beginn führt Carmen Don José als erfahrene Frau in die Liebe ein und verkehrt somit die bürgerlichen Vorstellungen (vgl. ebd.: 354). Durch ihre Liebeskünste entmannt sie José, indem sie ihm „das Trugbild ganzer Männlichkeit“ (ebd.: 357) vorspielt. Carmen hat eine starke Wirkungsmacht (vgl. Vinken

2023: 342). Als „der Traum der Männer und der Alptraum der Mütter“ (ebd.: 342) singt sie im Habanera davon, wann und wie sie die jungen Männer lieben wird, die ihr verfallen sind, denn ihre Liebschaften dauern keine sechs Monate an (vgl. ebd.: 324). Mit ihrem aufreizend feuerroten Kleid verkörpert sie den Reiz und zeitgleich die Bedrohung, die für die Femme Fatale bezeichnend sind (vgl. ebd.: 341 ff.). Als „Zigeunerin“ (Wörsdörfer 2018: 237) steht Carmen außerhalb des Gesetzes und der bürgerlichen Hierarchien und Rollenvorstellungen (vgl. ebd.: 350). Als starke Hauptfigur bleibt sie sich vom Anfang bis zu ihrem eigenen Ende treu (vgl. ebd.: 344 f.). Sie erkennt vor Don José die Liebe zu einem anderen an und unterschreibt somit ihr Todesurteil, das sie widerspruchslos annimmt und es sogar einfordert (vgl. ebd.: 325 f.). Das war ihr Preis für die Freiheit von Bindungen, Hierarchien und bürgerlichen Konventionen, von denen sie sich lösen wollte (vgl. ebd.: 345). Sie war eine ungebundene, freie Frau, „die sich in ihrer Außenseiterrolle aller Ordnung widersetzt und sich jeglicher Einordnung entzieht“ (Wörsdörfer 2018: 240) und wegen ihrer Unberechenbarkeit in der Geschichte mit dem Tode bestraft werden musste.

4.1.2 Lulu als Femme Fatale

Auch Lulu aus der gleichnamigen Oper von Alban Berg aus dem Jahre 1937 kann als Inbegriff der Femme Fatale verstanden werden (vgl. Vinken 2023: 378). Um jedoch auch hier einen genaueren Einblick in den Charakter zu ermöglichen, soll die Handlung zunächst einmal zusammengefasst werden.

Lulu ist ein junges Mädchen, das in ärmlichen Verhältnissen lebt (vgl. Csef 2019: 5). Der reiche Chefredakteur Dr. Schön nimmt sie zu sich, gibt ihr Bildung und macht sie zu seiner Geliebten (vgl. ebd.: 5). Als er sie loswerden will, verkuppelt er sie mit dem älteren Medizinalrat Dr. Goll, den sie später mit einem Maler betrügt, woraufhin Goll an einem Herzinfarkt stirbt (vgl. ebd.: 5). Lulu heiratet den Maler Schwarz und wird durch Erbschaften wohlhabend (vgl. ebd.: 5). Doch sie setzt ihre heimliche Affäre mit Dr. Schön fort, bis dieser Schwarz von ihrer Untreue erzählt, woraufhin sich der Maler Schwarz das Leben nimmt (vgl. ebd.: 5). Lulu heiratet schließlich Dr. Schön, der sie drängt, sich selbst zu töten, aber sie erschießt ihn stattdessen (vgl. ebd.: 5). Nach ihrer Verurteilung wegen Mordes an Dr. Schön flieht Lulu und lebt zunächst luxuriös in Paris, bis sie verarmt und nach London geht (vgl.

ebd.: 5). Dort endet sie als Straßenhure und wird schließlich vom Serienmörder Jack the Ripper getötet (vgl. ebd.: 5).

Ähnlich wie das Konstrukt der Femme Fatale ist auch Lulu nur eine Kunstfigur, die von ihren männlichen Gegenspielern geschaffen und immer wieder neu konzipiert wird (vgl. Hofmann 1995: 1). Sie ist wie die literarische Darstellung des Weiblichen nur eine Projektion männlicher Fantasien und eine eigene Persönlichkeit kann ihr abgesprochen werden (vgl. ebd.: 1). Eher spielt Lulu nur mit den ihr zugewiesenen Rollen und erfährt darüber hinaus eine ständige Umbenennung durch ihre eigenen Ehemänner (vgl. ebd.: 1 f.). Dabei gesteht kein Liebhaber Lulu eine eigene Identität zu, vielmehr dient sie nur als Spiegelbild männlicher Weiblichkeitsvorstellungen (vgl. ebd.: 2). Durch dieses Verhalten erschaffen die Ehemänner aus Lulu eine „männermordende Vamp, als eine männervernichtende Verführerin“ (Csef 2019: 7), die wie die Femme Fatale, ihre männlichen Gegenspieler, zugrunde richtet, wenn sie in ihrer Verführung verfallen oder in ihren Bannkreis geraten. Sie denkt nicht, sondern handelt instinktiv und gehorcht nur den eigenen Trieben, wie es ihre Ehemänner ebenfalls tun (vgl. Hofmann 1995: 3). Lulu ist ähnlich zu anderen Vertreterinnen der Femme Fatale ein Gegenbild der domestizierten Ehefrau und stellt sich „gegen die Vergesellschaftung der Frau in bürgerlicher Zeit“ (ebd.: 5). Zudem verinnerlicht sie als Opfer männlicher Gier und Triebentgleisung, sowie aggressiver Sexualität ein übergriffiges patriarchales Männerbild (vgl. Csef 2019: 7). Um dies zu überleben passt sich Lulu chamäleongleich an die Situationen und an die ihr zugeschriebenen Rollen an und lässt sich zudem auch immer wieder durch die eigene Umbenennung durch ihre Ehemänner in deren Besitz zwingen (vgl. Hofmann 1995: 3). Die damit erzeugte Femme Fatale ist eine Reaktion auf das in der Zeit vorherrschende Männlichkeitsbild und demonstriert dennoch die „vom Mann eingeforderte Unterordnung der Frau in brutalster Weise“ (Csef 2019: 7).

Lulu erfüllt somit viele Merkmale der Femme Fatale. Sie ist nicht nur eine Vereinigung von frauenfeindlichen Klischees, mehr noch ist sie das Negativ der zeitgenössischen Ideale und das Gegenstück zum bürgerlichen Subjekt, das an sich arbeitet (vgl. Vinken 2023: 378). Wie auch der Typus der Femme Fatale wird Lulu als eine Art Geißel der Menschheit gesehen, die Unheil stiften und alle bestehenden Werte auf den Kopf stellen soll (vgl. ebd.: 383). Durch die Misshandlung von ihren Ehemännern wurde Lulu zu einer Trägerfigur verschiedener Weiblichkeitseinschätzungen ihrer aktuellen Partner (vgl. Hofmann 1995: 3). Sie hat kein eigenes Innenleben mehr und besitzt weder Herz noch Seele, sie kennt keine Werte und weiß

nicht was Gott, Liebe oder Familie ist (vgl. Vinken 2023: 384). Lulu wird zu einem stummen, den männlichen Blick einladenden Objekt sexueller Begierde und zu einem Inbegriff des sinnlichen und künstlichen Wesens (vgl. Hofmann 1995: 1 f.). Dieser Mythos wird aufrechterhalten durch die Annahme, dass sie nicht geboren, sondern nur für die Männer gemacht wurde (vgl. ebd.: 3). Letztendlich wird Lulu durch das System zerstört, dessen Instrument sie ist (vgl. ebd.: 1).

4.2 Die Femme Fragile

Die Femme Fragile ist ähnlich zur Femme Fatale ein weiterer Weiblichkeitstypus der Literatur. Statt einer alles vernichtenden Frau zeigt sich hier ein Typus der „zerbrechlichen Frau“ (Diederich 2008: 23). Thomalla lehnt die Bezeichnung der Femme Fragile an den Typus der Femme Fatale an und beschreibt und kategorisiert diesen Weiblichkeitstypus sehr ausführlich.

„Es ist ein zerbrechliches, schönes Geschöpf ›mit todestraurigen und wundersam tiefen Augen, von ›heller wehrloser Anmut‹ und mit schmalen Schultern, auf die ›eine unsichtbare und ungeheure Schwermut wie eine allzu gewichtige Bürde gelegt‹ scheint. Es ist eine kindlich junge Frau, perlbläß und fast durchsichtig, die müde und angestrengt schaut und eine große Sehnsucht im Herzen trägt ›nach stillem, leise gleitendem Leben‹.[...] Ihre ätherische Seelenschönheit, anämische Kränklichkeit und unterentwickelte Weiblichkeit sind nicht weniger morbide und dekadent als die perverse Grausamkeit der femme fatale und verraten ebensoviel wie diese über die spezifische Sensibilität der Epoche.“ (Thomalla 1972: 13)

Die Figuren des Typus der Femme Fragile sind oft von Krankheit geplagt, wodurch ihnen jedoch eine „höhere und elegantere Form des Lebens“ (ebd.: 29) und eine „geistige Verfeinerung“ (ebd.: 29) zugesprochen wird. Nicht nur deswegen wurde dieser Weiblichkeitstypus oft repräsentiert (vgl. Ivchenko 2013: 28). Mitunter kam die Femme Fragile aus den gleichen Gründen zustande, wie die weitaus populärere Femme Fatale (vgl. Diederich 2008: 23). Beide hängen mit der „sexuellen Nervosität“ (Thomalla 1972: 61) des 19. Jahrhunderts zusammen und bilden die Kehrseite dieser Sexualmoral. Beide drücken die Verkämpfung aus und zeigen den Versuch die sexuelle Unruhe mit Hilfe der Literatur zu überwinden (vgl. ebd.: 61). Im Gegensatz zu den Dichtern die den Typus der Femme Fatale verwendeten, lehnten die Vertreter der Femme Fragile „die Sexualität als niedrig und böse

ab“ (ebd.: 61) und ließen die Charaktere freiwillig auf sexuelle Entwicklung verzichten. Denn diese Vertreterinnen haben in den literarischen Werken sowie in den Opern „keine weitere Aufgabe als zu lieben und auch aus Liebe zu leiden“ (Ivchenko 2013: 28). Es lässt sich also festhalten, dass die Femme Fragile im Vergleich zur realen Gesellschaftsstellung der Frau zwar wirklichkeitsnäher, aber dennoch geringer glorifiziert wird als der Typus der Femme Fatale (vgl. ebd.: 29). Die folgenden Kapitel der Arbeit erläutern zwei weibliche Hauptrollen, die als Vertreterinnen des eben beschriebenen Weiblichkeitstypus gesehen werden können. Diese Analyse soll dazu beitragen den Typus näher zu beleuchten und dessen Hintergründe deutlich zu machen, um den Charakter mit seinen Beweggründen für Handlungen besser zu verstehen.

4.2.1 Turandot als Femme Fragile

Obwohl die asiatische Prinzessin Turandot aus der gleichnamigen Oper mit ihren eigenwilligen Praktiken der Partnerwahl als „männermordende Protagonistin“ (Ivchenko 2013: 81) auch als eine Repräsentantin der Femme Fatale gesehen werden könnte, zeigen sich auf den zweiten Blick Merkmale der Femme Fragile, die diese Figur ausmachen (vgl. ebd.: 87). Zunächst soll jedoch auch hier noch einmal die Handlung der Oper „Turandot“ aus dem Jahre 1926 von Giacomo Puccini zusammengefasst werden.

Prinzessin Turandot, die alle Männer hasst, gibt jedem Anwärter auf ihre Hand drei unlösbare Rätsel (vgl. Beckmann 2022: 24). Wer scheitert, wird hingerichtet (vgl. ebd.: 24). In der Menge der Zuschauenden finden sich Timur, ein entthronter König, und sein Sohn Kalaf, der von der treuen Sklavin Liu begleitet wird (vgl. ebd.: 24). Kalaf ist von der Schönheit Turandots fasziniert und beschließt, trotz der Warnungen seines Vaters und Lius, die ihn heimlich liebt, um die Hand der Prinzessin anzuhalten (vgl. ebd.: 24). Bei der nächsten Zeremonie stellt Turandot Kalaf ihre drei Rätsel und zum Erstaunen aller, löst Kalaf die Rätsel (vgl. ebd.: 24). Turandot bittet den Kaiser, sie von ihrem Versprechen zu befreien, den Sieger zu heiraten, aber der Kaiser lehnt ab (vgl. ebd.: 24). Kalaf stellt Turandot ein eigenes Rätsel: Wenn sie bis zum Morgengrauen seinen Namen herausfindet, darf sie ihn töten (vgl. ebd.: 24). Turandot befiehlt, dass niemand in Peking schlafen darf, bis der Name des Prinzen bekannt ist (vgl. ebd.: 25). Die Minister und Soldaten versuchen erfolglos, seinen Namen

herauszufinden (vgl. ebd.: 25). Liu wird gefangen genommen und behauptet, nur sie kenne den Namen, und als sie gefoltert wird, nimmt sie sich das Leben, um Kalaf zu schützen (vgl. ebd.: 25). Turandot ist von Lius Opfer tief bewegt (vgl. ebd.: 25). Kalaf nennt seinen Namen und gibt sich in ihre Hand (vgl. ebd.: 25). Am nächsten Tag verkündet Turandot vor allen, dass der Name des Prinzen „Liebe“ ist, und sie akzeptiert ihn als ihren Gemahl (vgl. ebd.: 25).

Der Beginn der Oper kennzeichnet sich durch die Abwesenheit der Protagonistin und kommt mit einer bloßen Beschreibung ihrer Grausamkeit durch die Untertanen daher (vgl. Ivchenko 2013: 82). Als Negativcharakter des ersten Aktes schafft Turandot somit schon Antipathien (vgl. ebd.: 84). In ihrem ersten Auftritt erscheint sie mit Stolz und Würde und stellt sich als allen anderen überlegen und unerreichbar dar (vgl. ebd.: 85). Geschützt wird sie dabei von „den geheimnisvollen Rätseln, die kein männliches Wesen sich ihr nähern lassen“ (ebd.: 85). Man erkennt, dass es sich dabei um einen errichteten Schutzwall und eine Fassade ihrer Macht handelt, hinter der die Angst steckt (vgl. ebd.: 85). Sie greift zuerst an, um nicht selbst verletzt zu werden und schreckt dabei vor keiner Maßnahme zurück (vgl. ebd.: 85 f.). Nicht nur will sich Turandot keinem männlichen Wesen unterwerfen, sie prüft auch die potenziellen Partner mit den Rätseln auf Ebenbürtigkeit (vgl. Rode-Breymann 2000: 82). Hinter dieser ‚fatalen‘ Fassade lassen sich „Verletzlichkeit, Zerbrechlichkeit, Angst und höchstwahrscheinlich Herzengüte“ (Ivchenko 2013: 87) vermuten. „Ihre Rache trifft jeden Fremdling, der es wagt, Turandot sein eigen nennen zu wollen“ (ebd.: 87). Sie will niemandem ‚gehören‘, Turandot sieht sich nicht als Menschen, sondern als Gottheit (vgl. ebd.: 91). Sie möchte in dem erreichten Entwicklungsstadium verbleiben und erbaut eine Femme Fatale um sich selbst, um der Angst vor dem Erwachsenwerden zu entgehen (vgl. ebd.: 91). So erkennt man, dass diese Figur sich aus Angst vor der Sexualität zum Selbstschutz eine ‚fatale‘ Fassade errichtet.

4.2.2 Violetta als Femme Fragile

Im Gegensatz zu Turandot ist Violetta aus der Oper „La Traviata“ von Giuseppe Verdi aus dem Jahre 1853 keine hinter einem zerstörerischen Schutzwall versteckte Femme Fragile. In Violettas Existenz stellt sich die Frage, ob nur eine tote Frau auch eine gute ist (vgl. Vinken 2023: 186). Um den Typus der Femme Fragile anhand der Violetta jedoch besser analysieren zu können, wird auch hier die Oper „La Traviata“ zusammengefasst.

In Paris gibt die bekannte Kurtisane Violetta eine rauschende Party. Alfredo, der Violetta heimlich liebt, wird ihr vorgestellt (vgl. Losert 2023b: 5). Später gesteht Alfredo Violetta seine Liebe (vgl. ebd.: 5). Nach der Party denkt Violetta über ihr Leben und die Möglichkeit echter Liebe nach und entscheidet sich für Alfredo (vgl. ebd.: 5). Violetta und Alfredo leben glücklich auf dem Land (vgl. ebd.: 5). Alfredo erfährt, dass Violetta ihr Vermögen aufgebraucht hat, um ihren gemeinsamen Lebensstil zu finanzieren, und eilt nach Paris, um Geld zu holen (vgl. ebd.: 5). In seiner Abwesenheit besucht Alfredos Vater Violetta und fordert sie auf, die Beziehung zu beenden, um die Familie und besonders Alfredos Schwester vor einem Skandal zu bewahren (vgl. ebd.: 6). Violetta willigt schweren Herzens ein und verlässt Alfredo, um nach Paris zurückzukehren (vgl. ebd.: 6). In Paris trifft Alfredo Violetta bei einer Party, begleitet vom Baron Douphol (vgl. ebd.: 6). Alfredo ist wütend und eifersüchtig (vgl. ebd.: 6). Um Alfredo zu schützen, behauptet sie, den Baron zu lieben. Alfredo beschimpft sie öffentlich und wirft ihr Geld für ihre Dienste vor die Füße (vgl. ebd.: 6). Wochen später ist Violetta todkrank und fast mittellos (vgl. ebd.: 7). Sie nimmt Abschied vom Leben und hofft, dass Alfredo nach der Erkenntnis rechtzeitig erscheint, um sie um Verzeihung zu bitten (vgl. ebd.: 7). Alfredo kommt, aber es ist zu spät und Violetta stirbt in seinen Armen, während Alfredos Vater eintrifft und erkennt, dass es keine Rettung mehr gibt (vgl. ebd.: 7).

In „La Traviata“ wird aus einer vergnügungssüchtigen Hauptcharakterin eine große Liebende, die sich für ihre große Liebe opfert und dieser entsagt (vgl. Vinken 2023: 194). Sie besitzt den Großmut sich von ihrem Geliebten zu trennen, da sie weder die Werte der weiblichen Jungfräulichkeit noch die der patriarchalen Ehe und Ehre erfüllt (vgl. ebd.: 222). Doch der Tod erlöst Violetta und sie wird letztlich rehabilitiert und den Schoß der Familie aufgenommen, die sich anfänglich als Bedrohung ansah (vgl. ebd.: 197). Violetta ist an der Schwindsucht erkrankt, die ihr nicht nur eine vornehme Blässe und somit einen geistig

höheren Zustand als Kranke verleiht, sondern auch eine Metapher für ihren ‚fatalen‘ Lebensstil darstellt (vgl. ebd.: 200). Sie leidet und stirbt eher am gebrochenen Herzen als an ihrer Tuberkulose (vgl. Vill 2013: 35). Der Tod mit der medizinischen Ursache wird heroisiert und sakralisiert, indem sie sich zur Schutzpatronin von Alfredos Liebe macht (vgl. Vinken 2023: 208-221). Mit ihrem Opfer betrügt sie letztlich nur sich selbst um das einzige Glück, was ihr im Leben vergönnt gewesen wäre (vgl. Schläder 2002: 283). Das Finale von „La Traviata“ formuliert das zeitgenössische Idealbild eines „aufopferungsvollen, erfüllten Lebens der Frau im Opfer für den geliebten Mann“ (ebd.: 284). Violetta spielt somit nicht nur die dienende Rolle, durch deren Hingabe erst der männliche Part zu seiner gesellschaftlichen Bedeutung aufsteigen kann, sondern erfüllt mit ihrem Opfer auch noch ihre gesellschaftliche Pflicht, indem sie die Hochzeit der unschuldigen Schwester Alfredos rettet (vgl. ebd.: 283 f.). Sie lebte als Sünderin und wurde als Märtyrerin verewigt (vgl. Hülk 2023: 115).

4.3 Die Femme Enfant

Die Femme Enfant bedeutet in der deutschen Übersetzung so viel wie ‚Kindfrau‘ (vgl. Ivchenko 2013: 30). Sie ist eine „junge Frau, die infantile Züge aufweist“ (ebd.: 30). Doch im Gegensatz zur Femme Fatale verliert der männliche Part nicht seine Kraft. Die Femme Enfant gibt ihm diese zurück, da sie ihm in vielfachen Ebenen unterlegen ist (vgl. ebd.: 30). Sie gewährt ihm somit Überlegenheit im Alter, in Lebenserfahrung, in Bildung sowie in gesellschaftlichen Bindungen und kann ihm deshalb niemals ebenbürtig sein (vgl. Diederich 2008: 26). Ebenso wie die Femme Fragile kann also auch die Femme Enfant als zeitgenössischer Versuch begriffen werden, die Cis-Frau unschädlich zu machen (vgl. ebd.: 26). Es handelt sich bei diesem literarischen Weiblichkeitstypus nicht nur um einen Entwurf, der sich nicht auf herkömmliche Weiblichkeitsbilder reduzieren lässt, sondern sorgt aufgrund der widersprüchlichen Eigenschaften des Bildes auch für Schwierigkeiten bei der Charakterisierung (vgl. ebd.: 11-26). Insgesamt kann die Femme Enfant als Kombination der Femme Fatale und der Femme Fragile beschrieben werden (vgl. ebd.: 25). Durch diese Kombination machen die Eigenschaften wie jugendliche Unschuld mit ungezügelter Triebhaftigkeit die Femme Enfant zu einem „idealen Objekt stilisierter Begierde“ (ebd.: 26). Manchmal jedoch kann zum Beispiel durch Frust und Rachegeleuten über den eigenen Verrat

aus einer Femme Enfant auch eine Femme Fatale werden (vgl. Ivchenko 2013: 30). Um auch den letzten Weiblichkeitstypus, der in dieser Arbeit aufgeführt wird, umfassend zu beschreiben, werden im Folgenden zwei weibliche Hauptrollen von Opern analysiert.

4.3.1 Lulu als Femme Enfant

Lulu wurde als Titelfigur der gleichnamigen Oper von Alban Berg schon als eine Art der Femme Fatale vorgestellt, jedoch kann an der Entwicklung der Figur zu Beginn der Oper herausgestellt werden, dass Lulu auch Merkmale einer missbrauchten Kindfrau aufweist. Diese Entwicklung zu einer fatalen Version ist bei der Femme Enfant möglich (vgl. Ivchenko 2013: 30). Die Femme Enfant kann also bei Missbrauch eine Vorstufe zur Femme Fatale darstellen (vgl. ebd.: 30). So wurde auch in „Lulu“ aus einer missbrauchten Kindfrau eine Femme Fatale erschaffen. Denn schon als junges Mädchen kommt sie in die rein körperliche Ausbildung von Doktor Schön (vgl. Hofmann 1995: 9). Sie wird von ihm zur ‚perfekten‘ Ehefrau ausgebildet und wird somit statt zum romantischen Liebesideal zur Ware (vgl. ebd.: 9). Lulu wird zu einer innerlich leeren Trägerfigur unterschiedlichster Weiblichkeitseinschätzungen (vgl. ebd.: 3). So verwandelt sie sich schließlich zu einer ‚männervernichtenden Verführerin‘ (Csef 2019: 7). Doch es gibt noch die andere Seite dieser Figur: Die Femme Enfant (vgl. ebd.: 7). Man erkennt Andeutungen, dass Lulu schon zeitig sexuellen Missbrauch erfahren musste und sexuell freizügig agieren musste (vgl. ebd.: 7). Doktor Schön lässt das Kind zu seiner eigenen Mätresse werden und macht sie somit schon früh zu einem ‚Opfer männlicher Gier, Triebentgleisung und aggressiver Sexualität‘ (ebd.: 7).

4.3.2 Madama Butterfly als Femme Enfant

Cio Cio San aus der Oper „Madama Butterfly“ aus dem Jahre 1904 von Giacomo Puccini, können zu Beginn der Handlung wesentliche Charaktereigenschaften der Femme Enfant zugewiesen werden. Doch „Madama Butterfly“ ist mehr als nur eine stereotype Geschichte einer unterwürfigen Orientalin, die auf einen rassistischen und imperialistischen Gegenspieler trifft (vgl. Vinken 2023: 286). Um die Geschichte jedoch genauer analysieren zu können, soll im Folgenden die Handlung noch einmal verkürzt erläutert werden.

Ein amerikanischer Leutnant namens Pinkerton hat sich in die japanische Geisha Cio-Cio-San, genannt Butterfly, verliebt (Loges und Dieterle 2023: 4). Um sie „besitzen“ zu können, heiratet er sie, obwohl er die Ehe nicht ernst nimmt (vgl. ebd.: 4). Butterfly liebt Pinkerton aufrichtig und konvertiert ihm zuliebe zum Christentum (vgl. ebd.: 4). Konsul Sharpless warnt Pinkerton vor den möglichen Folgen, aber dieser ignoriert ihn (vgl. ebd.: 4). Nach der Hochzeit verflucht Butterflys Onkel Bonze sie, weil sie ihren Glauben und ihre Herkunft verraten hat (vgl. ebd.: 4). Ihre Verwandten verlassen sie entsetzt und Butterfly bleibt allein, aber glücklich, da sie mit ihrem Amerikaner verheiratet ist (vgl. ebd.: 4). Drei Jahre später wurde Pinkerton wieder nach Amerika abberufen und Cio Cio San hat einen Sohn zur Welt gebracht (vgl. ebd.: 5). Sie wartet vergeblich auf ein Lebenszeichen von ihm (vgl. ebd.: 5). Butterfly lebt in Armut und lehnt das Heiratsangebot des Fürsten Yamadori ab, weil sie an Pinkertons Rückkehr glaubt (vgl. ebd.: 5). Schließlich kehrt Pinkertons Kriegsschiff nach Nagasaki zurück und Butterfly bereitet voller Freude seinen Empfang vor (vgl. ebd.: 5). Am Morgen kommen Konsul Sharpless, Pinkerton und dessen neue amerikanische Frau Kate zu ihrem Haus (vgl. ebd.: 5). Butterflys Vertraute Suzuki erfährt, dass Pinkerton das Kind nach Amerika mitnehmen will (vgl. ebd.: 5). Butterfly begreift die Wahrheit, als sie Kate sieht (vgl. ebd.: 5). Sie überlässt ihnen ihr Kind, verabschiedet sich von allen und begeht Harakiri, um ihre Ehre zu bewahren (vgl. ebd.: 5). Im Sterben hört sie Pinkerton, der ihren Namen ruft, doch es ist zu spät, sie stirbt in der Tür (vgl. ebd.: 5).

Als sich Cio-Cio-San und Pinkerton in „Madama Butterfly“ das erste Mal begegnen, kann man nur erahnen, dass es sich bei dem männlichen Protagonisten um das Gegenteil eines Heldenentors handelt, der als eher abschreckendes Beispiel Unheil verkündet (vgl. Vinken 2023: 286 f.). Denn gleich zu Beginn vergleicht er sie mit einem Schmetterling, deren Flügel er am liebsten ausreißen möchte, was er auch im Laufe des Geschehens im übertragenen

Sinne tun wird (vgl. ebd.: 308). Butterfly beginnt von ihrer Herkunft und ihrer Abstammung zu erzählen, aber Pinkerton interessiert sich nur für die Art, wie sie es sagt und „entflammt“ (ebd.: 310) an ihrer Puppenhaftigkeit. Die Folgen der Abkehr von ihrer Vergangenheit sind ihm gleich und eher unverständlich (vgl. ebd.: 313). Im Laufe der Handlung wird klar, dass Cio-Cio-San mit ihrer Konvertierung in den westlichen Glauben und dessen Werte auch die Einzige ist, die diese verkörpert (vgl. ebd.: 287). Dabei nimmt sie nicht nur den Namen Pinkertons an, sondern konvertiert zudem zum christlichen Glauben und bekommt einen Sohn, der in Aussehen und Erscheinung mehr einem Amerikaner ähnelt (vgl. ebd.: 303). Die Rolle der Butterfly ist ihrem männlichen Gegenspieler so sehr in mehreren Ebenen unterlegen, dass sie den Glauben an die universelle Liebe, an den Ehemann und an das Land, die sie letztlich verraten und ausbeuten werden, nicht verliert (vgl. ebd.: 298).

Die ausgeprägte sexuelle Neigung der Kindfrau wie bei Lulu ist jedoch bei Cio-Cio-San nur in der Hinsicht vertreten, dass sie diesen Weg aus Geldnot einschlagen musste (vgl. ebd.: 317). Doch die Kindfrau in „Madama Butterfly“ wird nicht aus Groll und Rachegeleuten zu einer alles vernichtenden Femme Fatale, sondern durchläuft eine innere Entwicklung, bis zur „alles überstrahlenden Heldin“ (ebd.: 299). Sie wird von einer mit Todesahnungen verfolgten, dennoch hoffenden Braut, die alles aufgibt und konvertiert, zu einer von Gott und den Menschen verlassenen Mutter, die bis zum Ende auf die Wiederkehr des eigenen Ehemannes hofft (vgl. ebd.: 299). Erst am Ende der Oper kommt die Erkenntnis den Zweck der Ehe und die eigene Zukunft sowie die ihres illegitim geborenen Sohnes und sie wendet sich wieder der erbarmungslosen Härte der japanischen Tradition zu (vgl. ebd.: 299). Madama Butterfly stirbt in einem rituellen japanischen Selbstmord, um die Schande von ihrer Familie abzuwenden (vgl. ebd.: 285). Durch die Übernahme der westlichen Werte, sieht sich Butterfly als geschundene Frau, obwohl diese westlichen Vorstellungen der tugendhaften Frau in Japan nicht gelten und sie dort eine Chance auf ein Leben gehabt hätte (vgl. ebd.: 291-301). Doch Butterfly ist bereits konvertiert und behält diese Werte bis in den Tod und wird somit von einer verlassenen Ehefrau und einer ihres Sohnes beraubten Mutter zu einer verkehrten Pieta (vgl. ebd.: 285 f.). Die Kindfrau stirbt und hinterlässt die Ikonografie einer Madonna (vgl. ebd.: 286).

5. Die Madama Butterfly am Anhaltischen Theater

Am Anhaltischen Theater Dessau jedoch hat man mit der aktuellsten Inszenierung der „Madama Butterfly“ 2023 von Angela Zacek, den nicht notwendigen Tod der Butterfly verstanden und eine neue Inszenierung gewagt (vgl. Scholz 2023). Denn am Ende dieser Inszenierung steht kein ritueller Selbstmord, sondern der Abgang der Titelheldin mit ihrem Sohn und ihrer Vertrauten Suzuki (vgl. ebd.). Im Zentrum dieser Inszenierung steht die Selbstermächtigung Butterflys (vgl. Losert 2023a: 8 f.). Fragen wie „Wer bin ich? Und wie geht man mit mir um?“ (ebd.: 9) stehen hier im Vordergrund von „Madama Butterfly“ als „feministisches Emanzipationsstück“ (Scholz 2023). Doch auch Thematiken wie „ghosting“ (Losert 2023a: 10), die im heutigen Zeitalter eine gewisse Aktualität aufweisen, stehen hier im Vordergrund und ziehen das Geschehen der Handlung in einen Zusammenhang mit der heutigen Zeit. Als Butterfly auf die Rückkehr Pinkertons wartet, bildet sie sich in der Dessauer Inszenierung mit feministischer Literatur weiter und begreift die Möglichkeiten, die ihr offen stehen (vgl. ebd.: 14).

Im Anhaltischen Theater werden mit dieser Inszenierung menschliche Begegnungen „wie in einem wissenschaftlichen Experiment“ (vgl. Losert 2023c: 15) erprobt, ohne dabei die negativen Konsequenzen tragen zu müssen. In den folgenden Kapiteln soll daher erläutert werden welche Umgänge eine solche Inszenierung sich für die Bereiche des Theaters bieten können, die mit kulturpädagogischen Mitteln arbeiten. Denn die „Oper ist hier nicht allein Kunstwerk, sondern auch lehrreiches Artefakt vergangener Zeiten“ (Losert 2023c: 23).

5.1 Die Relevanz der Theaterpädagogik

Die Theaterpädagogik bietet unterschiedliche Methoden für Zugänge zu sprachlichem Wissen und zur Erweiterung der eigenen Kompetenzen von Teilnehmenden (vgl. Scherr 2013: 22). Der Begriff selbst stammt aus den 1970er Jahren und richtet sich an Personen, die keine bis wenig Erfahrung mit dem Schauspiel haben (vgl. Wrentschur 2004: 22). Man unterscheidet zwei Arten der Pädagogik im Theater (vgl. Scherr 2013: 22).

Einerseits gibt es die produktorientierte Theaterpädagogik, die auf die Ausdrucksmöglichkeiten und -fähigkeiten von Teilnehmer:innen abzielt und es als Aufgabe sieht, interessierte Personen für „das Medium Theater zu schulen und zu ästhetisieren“ (Kempe und Winkelmann 1998: 18). Am Ende der Einheiten werden dann Endergebnisse in der Form einer Sequenz oder der Szene eines Theaterstückes präsentiert (vgl. ebd.: 18). Diese Form der Pädagogik wird als Ausbildungskonzept begriffen und soll die Fähigkeit der Schüler:innen schulen, bewusst die Gefühle eines Charakters aufzunehmen und diese wenn notwendig auch wieder ablegen zu können (vgl. Czerny 2004: 63). Die Theaterpädagogik weckt die individuellen Selbstbildungskräfte, fördert das ästhetische Bewusstsein und Verhaltensweisen, zudem appelliert es an das soziale Verantwortungsbewusstsein, indem es die Fähigkeit stärkt und hilft initiativ Verhaltens- und Wahrnehmungsgewohnheiten zu überwinden (vgl. ebd.: 19). Diese Form der theatralen Pädagogik zeigt sich als ein mehrseitiges Betätigungsfeld (vgl. Scherr 2013: 24). Sie findet nicht mehr nur in Schulen, sondern auch in Kindergärten, Bereichen der Erwachsenenbildung und auch neuerdings in therapeutischen Bereichen immer mehr Einsatz (vgl. ebd.: 24). Wie bereits erwähnt dient sie dem Zweck durch die verschiedenen Methoden der Theaterkunst den Teilnehmenden einen Zugang zu diesen zu verschaffen und vielleicht in ihnen auch die Lust auf den eigenen Theaterbesuch zu wecken (vgl. ebd.: 25).

Andererseits gibt es auch die Dramapädagogik, die in Theatern verwendet wird und die Mittel eines Theaters für pädagogische Zwecke einsetzt (vgl. Bohn 1999: 21). Im Vordergrund steht hierbei nicht das Produkt was im Laufe der Einheit erzielt werden soll, sondern der Lernprozess in allen Dimensionen, der ein „handlungsbezogenes ganzheitliches Lernen“ (ebd.: 21) herbeiführen soll. Doch auch hier kann man im Spiel in andere Rollen schlüpfen, nur dass hierbei im Vordergrund steht, sonst fremd gebliebene Erfahrungen zu ermöglichen und somit eine neue Formen des Lehrens und Lernens herbeizuführen (vgl. Kempe und

Winkelmann 1998: 16). Die Ziele der Dramapädagogik sind also: Die Entwicklung der Persönlichkeit, die Entstehung einer Sensibilität für ein soziales Miteinander, das Schaffen einer gewissen Wissensbreite und das Verständnis für die dramatischen Ausdrucksformen im Drama (vgl. ebd.: 17).

Die Spielleitenden haben in diesen theaterpädagogischen Formaten die Aufgabe verschiedene Übungen und Spiele in ein Stück einzuleiten und falls erforderlich auch die Konzentration und Leidenschaft der Teilnehmenden zu fördern (vgl. Scherr 2013: 30). Zudem gilt es die Teilnehmenden auf eine „Ebene der sinnlichen Wahrnehmung zu führen“ (ebd.: 30) und ihnen somit zu zeigen, wie der eigene Körper als Element der Gestaltung verwendet werden kann (vgl. Girod 2007: 111). Die Spielleitenden sollen den Teilnehmer:innen eine neue Art von Wahrnehmung aufzeigen und die „Kunst der Beobachtung“ (Scherr 2013: 31) schulen.

Die Theaterpädagogik des Anhaltischen Theaters Dessau hat es sich zudem zur Aufgabe gemacht, die Theatergänger:innen mit sogenanntem „Theaterpädagogischem Begleitmaterial“ den entsprechenden Theaterbesuch vor- und nachzubereiten. So geht es in diesen Materialmappen nicht nur um die Geschichte rund um die Oper, sondern auch um das Regiekonzept und die Lesart der Regisseurin der aktuellen „Madama Butterfly“ (vgl. Eimer 2023: 3). Doch weil es sich bei diesem Stück um eine feministisch emanzipatorische Version der Oper handelt, wird zudem auf Thematiken wie Frauenemanzipation, Gewalt gegen Frauen und Identitätssuche eingegangen (vgl. ebd.: 3). Im theaterpädagogischen Teil der Materialmappe wird im Folgenden auf verschiedene Übungen eingegangen, die zum Beispiel im Unterricht ausgeführt werden können und somit die Thematiken auf einer körperlichen Ebene erfahrbar und verarbeitbar machen (vgl. ebd.: 31-36). So soll die Oper mit sogenannten „Seh- und Höraufträgen“ weniger oberflächlich geschaut werden, um die ganze Arbeit des Stückkonzeptes wie zum Beispiel das Zusammenspiel von Kostüm, Licht und Requisite im Zusammenhang mit dem Regiekonzept besser analysieren zu können (vgl. ebd.: 36).

Der Arbeit der Theaterpädagogik lässt sich somit insbesondere im Zusammenhang mit der Aufarbeitung solcher anspruchsvollen und neuartigen Inszenierungen ein hoher Wert beimessen. Durch sie können die Thematiken des Stückes entsprechend aufgearbeitet und auf einer neuen Ebene erlebbar gemacht werden.

5.2 Die Relevanz der Regie und Dramaturgie

Die Form des Theaters, die mit der aktuellen Inszenierung der „Madama Butterfly“ am Anhaltischen Theater Dessau zu sehen war, ist das Regietheater. Sie ist in Deutschland bereits zur dominierenden Praxis geworden (vgl. Reuband 2017: 287). Der Grund dafür ist, dass das Opernrepertoire immer weiter schrumpft und neue Opern in einem nicht nennenswerten Maße hinzugekommen sind (vgl. ebd.: 287). Viele der heute bekannten Werke, entstanden vor mehr als 100 Jahren (vgl. ebd.: 287). Die häufige Kritik dabei: Die Thematiken der damaligen Opern entsprechen nicht mehr „dem Blick der heutigen Zeit“ (ebd.: 287). Das Regietheater, zu dem auch die Arbeit der Dramaturgie hinzuzufügen ist, versucht dieser Kritik entgegenzuwirken und verlegt zum Beispiel das Geschehen des Stückes zum Zeitpunkt der Entstehung oder sogar bis in die eigene Gegenwart (vgl. ebd.: 288). So beginnen die gesellschaftlichen Bedingungen und Strukturen Einfluss auf das Werk zu nehmen und stellen, wie auch in der genannten Inszenierung der „Madama Butterfly“, eine retrospektive Gesellschaftskritik mit Bezügen zur Gegenwart dar (vgl. ebd.: 288). Das Regietheater und auch die Dramaturgie, die mitunter immer auf eine Vereinbarkeit zwischen aktueller Inszenierung und Uraufführung achtet, schaffen somit andere Strukturen und Sichtweisen der Erzählung (vgl. ebd.: 290).

Dabei gilt oft: „Je bekannter das Werk, desto eher die Versuchung, sich mit einer eigenwilligen Inszenierung zu profilieren und der Oper eine andere Lesart als bisher zu verleihen“ (ebd.: 291). Die Elemente der Verfremdung und Mehrdeutigkeit werden dafür als essenzielle Mittel angesehen, um die vorher bekannten Konventionen zu durchbrechen (vgl. ebd.: 291). Aber auch der Gegenwartsbezug ist in der Arbeit des Regietheaters notwendig, um das Theater und auch die Oper nicht zu einem Museum werden zu lassen und die Aktualität des Werkes deutlich zu machen (vgl. ebd.: 291). Die dadurch entstehenden Provokationen und Widersprüche sollen laut Regietheaterfans gewinnbringend für neue Sichtweisen und die Bildung von Reflexionsprozessen sein (vgl. ebd.: 291).

Im Kulturbetrieb gilt das Regietheater, im Gegensatz zum zuvor praktizierten, konventionellen und antiquierten Inszenierungsstil, immer noch als „Verkörperung der Moderne“ (ebd.: 292). Dennoch ist es, wie auch andere Kunstformen, eine Folge einer „selbstreferenziellen kulturellen Eigenentwicklung“ (ebd.: 338) und sind somit wechselnden Paradigmen, Moden und Ideologien unterlegen. Es ist daher auch nicht verwunderlich, dass

die „besser Gebildeten“ (ebd.: 341) unter anderem auch für das Regietheater in der Einstellungsebene aufgeschlossener sind und häufiger deren Inszenierungen besuchen. Man kann also behaupten, dass diese Form des Theaters, entgegen der eigenen Proklamation, eher zu einer Vergrößerung der sozialen Spaltung des Publikums führt (vgl. ebd.: 341). Die Zahl der Zuschauer:innen von Werken des Regietheaters spiegelt eigentlich nur die Anzahl der Opernliebhaber:innen wider, die wegen der Aufführung der Oper und nicht wegen der neuartigen Inszenierungsweise das Stück besuchen (vgl. ebd.: 343 f.). Wenn es jedoch für die Zuschauenden keine weiteren Wahlmöglichkeiten zwischen den Inszenierungsweisen gibt, sind längerfristig Rückzugsprozesse und Erosionen in der Publikumsgunst die Folge (vgl. ebd.: 344). Nicht nur Deutschland muss sich mit Umgangsmöglichkeiten im Zusammenhang mit Regietheater im Verhältnis zu anderen Inszenierungsformen auseinandersetzen. Denn auch in anderen Ländern wie Großbritannien, Frankreich oder den USA findet die Form des Regietheaters langsam immer weiter Verbreitung (vgl. ebd.: 346). Ein fehlerhafter Umgang mit dieser Thematik bedeutet damit nicht nur für Deutschland langfristig ein Ende der Oper.

6. Fazit und Ausblick

Die vorliegende Arbeit hat sich intensiv mit der Darstellung weiblicher Hauptcharaktere in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts auseinandergesetzt. Die zentrale Fragestellung dieser Bachelorarbeit lautete, wie weibliche Hauptcharaktere in der Oper des 19. und 20. Jahrhunderts dargestellt werden und welche gesellschaftlichen und kulturellen Implikationen diese Darstellungen in Bezug auf die männlich patriarchale Sichtweise haben. Die Analyse hat gezeigt, dass die Typen der *Femme Fatale*, *Femme Fragile* und *Femme Enfant* nicht nur künstlerische Archetypen sind, sondern auch tief in den patriarchalen Strukturen ihrer Zeit verwurzelt sind. Diese Rollenbilder spiegeln die damaligen Vorstellungen von Weiblichkeit und die sozialen Erwartungen an Frauen wider, die oft auf Unterwerfung, Opferbereitschaft und exotischer Faszination basierten. Es wird deutlich, dass die Oper ein bedeutendes Medium für die gesellschaftliche Reflexion und das Verständnis von Geschlechterrollen darstellt. Die Untersuchung der Typen der *Femme Fatale*, *Femme Fragile* und *Femme Enfant* zeigt auf, dass diese zentralen Figuren nicht nur die damalige patriarchale

Gesellschaftsstruktur widerspiegeln, sondern auch Einfluss auf die heutige Wahrnehmung und Inszenierung von Geschlechterrollen haben.

Die Analyse verschiedener Inszenierungen ergab, dass die Darstellung dieser Weiblichkeitsbilder stark von historischen und kulturellen Kontexten geprägt ist. Dies bestätigt auch wie stark die Rollenbilder der Frauen in Opern von männlichen Perspektiven dominiert sind und wie diese Darstellungen bis heute nachwirken. Die patriarchalen Strukturen, die in vielen Opernwerken verankert sind, führen oft zu einer stereotypen, einseitigen und realitätsfernen Darstellung von Frauen, die es zu hinterfragen gilt.

Ein besonderes Augenmerk wurde auf die Inszenierung von "Madama Butterfly" am Anhaltischen Theater Dessau aus dem Jahr 2023 gelegt. Diese Inszenierung verdeutlicht, wie moderne Theaterproduktionen versuchen, den Spagat zwischen traditioneller Oper und zeitgenössischer gesellschaftlicher Realität zu meistern. Die Arbeit zeigt, dass Opernregisseur:innen und -produzent:innen eine wichtige Rolle dabei spielen, diese ‚traditionellen‘ Weiblichkeitsbilder zu hinterfragen und durch moderne Interpretationen zu ersetzen, die den heutigen gesellschaftlichen Normen und Werten entsprechen. In der Ausarbeitung wird klar, dass es unerlässlich ist, Rollenbilder kritisch zu hinterfragen und sie an die heutige Lebenswelt anzupassen, um eine sinnvolle und reflektierte Auseinandersetzung mit der Oper zu ermöglichen. Die Inszenierung in Dessau zeigte, dass es möglich ist, historische Werke in einen modernen Kontext zu stellen, ohne deren künstlerische Integrität zu verlieren.

Ein zentrales Ergebnis dieser Arbeit ist die Erkenntnis, dass die Oper trotz ihrer historischen Verwurzelung eine dynamische Kunstform ist, die kontinuierlich neu interpretiert und an die Bedürfnisse und Erwartungen eines modernen Publikums angepasst werden muss. Die Auseinandersetzung mit den Weiblichkeitsbildern und deren zeitgenössischer Inszenierung bietet dabei wertvolle Ansätze für die Theaterpädagogik, Dramaturgie und Regie, um die Oper weiterhin als relevantes und inspirierendes Medium zu erhalten. Die moderne Oper muss sich der Herausforderung stellen, sowohl die historischen Werke zu bewahren als auch neue, zeitgenössische Werke durch innovative Inszenierungen und moderne Interpretationen zu fördern, die die aktuellen gesellschaftlichen Themen und Entwicklungen aufgreifen.

Die methodische Herangehensweise dieser Arbeit, hat es ermöglicht, ein umfassendes Bild der Darstellung weiblicher Hauptcharaktere zu zeichnen. Durch die Verwendung von mehreren Beispielen weiblicher Hauptcharaktere war es möglich die vielfältige Ausdrucksweise einer jeden literarischen Weiblichkeitsdarstellung einzufangen. Dadurch konnte gezeigt werden, dass nicht jede Darstellung der anderen gleicht, obwohl diese unter Umständen der gleichen Gattung angehören.

Besonders hervorgehoben werden muss die Bedeutung der Inszenierungspraxis für die zeitgenössische Relevanz der Oper. Die Inszenierung der "Madama Butterfly" zeigt exemplarisch, wie durch gezielte dramaturgische und regieästhetische Entscheidungen traditionelle Stoffe neu interpretiert werden können. Dies macht deutlich, dass die Oper nicht nur ein historisches Erbe ist, sondern ein lebendiges Medium, das in der Lage ist, auf gesellschaftliche Veränderungen zu reagieren und diese zu reflektieren. Denn genau in diesen Merkmalen der Theatergattung lassen sich auch die Möglichkeiten für die Zukunft der Oper erkennen. Sie ist nicht nur zu einem klingenden Museum der damaligen Gefühlswelten geworden, sondern hat auch bis heute immer noch einen Einfluss auf die Gesellschaft, den es nicht zu unterschätzen gilt. Es liegt jetzt jedoch an der Oper selbst, wie sie diese Entwicklung und somit auch die Sicherung der eigenen Existenz vorantreibt, um ihren Platz in der Kultur und in der Gesellschaft längerfristig zu sichern.

Die Zukunft der Oper als Kunstform hängt entscheidend davon ab, wie sie sich den Herausforderungen der modernen Gesellschaft stellt. Eine zentrale Aufgabe wird es sein, die traditionellen Rollenbilder in der Oper weiter zu hinterfragen und durch zeitgemäße Inszenierungen zu ersetzen, die die Vielfalt und Komplexität der heutigen Geschlechterrollen widerspiegeln. Dies erfordert nicht nur eine enge Zusammenarbeit zwischen Regie, Dramaturgie und Theaterpädagogik, sondern auch eine verstärkte Einbindung des Publikums in den kreativen Prozess.

Ein weiterer Schritt in diese Richtung könnte die verstärkte Nutzung digitaler Medien und Plattformen sein, um ein breiteres und diverseres Publikum zu erreichen. Durch interaktive und multimediale Inszenierungen kann die Oper neue Zielgruppen ansprechen und ihre Relevanz in einer digitalisierten Welt unter Beweis stellen. Die Einbindung von Virtual Reality könnte neue Möglichkeiten eröffnen, Opernerlebnisse zu gestalten und ein jüngeres Publikum zu begeistern. Dabei ist es essenziell, dass die Opernhäuser ihre Programmgestaltung diversifizieren und sowohl traditionelle als auch avantgardistische

Werke präsentieren, um den unterschiedlichen Interessen und Bedürfnissen ihres Publikums gerecht zu werden.

Langfristig wird die Oper nur dann überleben und gedeihen, wenn sie es schafft, sich als offenes und inklusives Medium zu positionieren, das die gesellschaftlichen Veränderungen aktiv aufgreift und reflektiert. Dies beinhaltet auch, dass die Oper sich verstärkt als Plattform für gesellschaftliche Debatten und Diskurse versteht und somit ihre Rolle als kulturelle Institution neu definiert. Opernhäuser könnten verstärkt Podiumsdiskussionen, Workshops und andere partizipative Formate anbieten, um einen Dialog mit dem Publikum zu fördern und gesellschaftlich relevante Themen zu diskutieren. Themen wie Diversität, Inklusion und Gleichberechtigung sollten nicht nur in den Inszenierungen, sondern auch in der Institution Oper selbst eine zentrale Rolle spielen.

Eine weitere Herausforderung wird es sein, die Oper als integralen Bestandteil der kulturellen Bildung zu etablieren. Durch gezielte theaterpädagogische Programme und Kooperationen mit Schulen und Universitäten kann die Oper dazu beitragen, junge Menschen für die Kunstform zu begeistern und langfristig zu sichern, indem ihnen die historischen und kulturellen Hintergründe nähergebracht werden. Kulturelle Bildung in Schulen könnte die Oper als Bestandteil des Lehrplans integrieren, um den Schülern die Möglichkeit zu geben, sich intensiv mit der Kunstform auseinanderzusetzen.

Ein weiterer wichtiger Aspekt wird die Förderung junger Talente sein. Die Ausbildung und Unterstützung junger Sänger, Regisseure und Dramaturgen ist essenziell, um frische Impulse und innovative Ideen in die Opernwelt zu bringen. Kooperationen mit Hochschulen und anderen kulturellen Institutionen könnten hier eine wichtige Rolle spielen.

Die Auseinandersetzung mit den Themen Gender und Diversität in der Oper wird auch in den kommenden Jahren eine zentrale Rolle spielen. Durch die kritische Reflexion und Neuinterpretation von Opernwerken können neue Perspektiven und Erzählweisen entwickelt werden, die den aktuellen gesellschaftlichen Entwicklungen gerecht werden. Dies erfordert Mut zur Veränderung und die Bereitschaft, traditionelle Sichtweisen zu hinterfragen und zu überwinden. Opernhäuser könnten verstärkt Stücke von weiblichen Komponistinnen und Librettistinnen ins Programm aufnehmen, um eine größere Vielfalt an Perspektiven zu bieten.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die internationale Zusammenarbeit zwischen Opernhäusern. Durch Koproduktionen und den Austausch von Inszenierungen können wertvolle Impulse gesetzt werden, die die Oper als globale Kunstform stärken. Solche Kooperationen ermöglichen es, verschiedene kulturelle Perspektiven zu integrieren und die Oper weltweit als relevantes und inspirierendes Medium zu etablieren.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Oper als Kunstform vor großen Herausforderungen steht, aber auch immense Chancen bietet. Die kontinuierliche Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Themen und die aktive Einbindung des Publikums sind dabei entscheidende Faktoren für den Fortbestand und die Weiterentwicklung der Oper. Wenn es gelingt, die Oper als dynamisches und lebendiges Medium zu positionieren, das sowohl die Tradition bewahrt als auch die Moderne aufgreift, wird sie auch in Zukunft weiterhin eine Rolle in der kulturellen Landschaft spielen. Opernhäuser müssen sich als flexible und innovative Institutionen präsentieren, die bereit sind, sich den wandelnden gesellschaftlichen Bedingungen anzupassen und diese aktiv mitzugestalten.

Abschließend bleibt festzuhalten, dass die Oper eine einzigartige Kunstform ist, die durch ihre Verbindung von Musik, Theater und visueller Kunst eine besondere emotionale und intellektuelle Tiefe erreicht. Diese Qualität zu bewahren und gleichzeitig die notwendigen Veränderungen und Modernisierungen vorzunehmen, wird die zentrale Herausforderung der kommenden Jahre sein. Wenn dies gelingt, wird die Oper auch in Zukunft ein unverzichtbarer Bestandteil des kulturellen Lebens bleiben und weiterhin Menschen auf der ganzen Welt begeistern und inspirieren.

Die Erkenntnisse dieser Arbeit tragen dazu bei, ein tieferes Verständnis für die Notwendigkeit der Modernisierung und Anpassung der Oper zu schaffen. Sie zeigen auf, dass die Oper, um ihre Relevanz zu bewahren, stetig in Dialog mit der Gesellschaft treten muss. Dies erfordert eine Balance zwischen der Bewahrung des reichen kulturellen Erbes und der Offenheit für neue Entwicklungen und gesellschaftliche Bedürfnisse.

Letztlich ist die Oper ein Spiegelbild der Gesellschaft, in der sie existiert. Ihre Zukunft wird davon abhängen, wie gut sie es schafft, dieses Spiegelbild zu aktualisieren und zu reflektieren, um weiterhin eine bedeutende und bewegende Kunstform zu bleiben.

7. Literaturverzeichnis

- Abbate, Carolyn; Parker, Roger (2013): Eine Geschichte der Oper. Die letzten 400 Jahre. München: Beck, zuletzt geprüft am 04.06.2024.
- Abrams, Lilly (2005): Zrození moderní ženy. Evropa 1789-1918. Eva Lajkepová (Übs.): Centrum pro studium demokracie a kultury, zuletzt geprüft am 11.06.2024.
- Allgemeines Landrecht für die Preußischen Staaten Zweyter Theil (1794). Online verfügbar unter <https://opiniojuris.de/quelle/1623>, zuletzt aktualisiert am 08.06.2024, zuletzt geprüft am 11.06.2024.
- Basil, Otto (1968): Ein wilder Garten ist dein Leib: die Frau um die Jahrhundertwende. Wien, Hannover: Forum, zuletzt geprüft am 13.06.2024.
- Beckmann, Jana (2022): Handlung. In: Staatsoper Unter den Linden (Hg.): Puccini Turandot. Berlin, S. 24–25, zuletzt geprüft am 20.06.2024.
- Benzecry, Claudio E. (2009): Becoming a Fan: On the Seductions of Opera. In: *Qual Sociol* 32 (2), S. 131–151. DOI: 10.1007/s11133-009-9123-7, zuletzt geprüft am 10.06.2024.
- Bermbach, Udo (2017): Politik, Gesellschaft und Oper im 20. Jahrhundert. In: Karl-Heinz Reuband (Hg.): Oper, Publikum und Gesellschaft. Düsseldorf: Springer-Verlag, S. 19–49, zuletzt geprüft am 29.05.2024.
- Bie, Oskar (1983): Die Oper. Berlin: S. Fischer Verlag, zuletzt geprüft am 04.06.2024.
- Bock, Gisela (1995): Weibliche Armut, Mutterschaft und Rechte von Müttern in der Entstehung des Wohlfahrtsstaats 1890-1950. In: Françoise Thébaud (Hg.): Geschichte der Frauen Band 5, 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Campus, S. 427–462, zuletzt geprüft am 12.06.2024.
- Bohn, Rainer (1999): Elektra I. Tselikas: Dramapädagogik im Sprachunterricht. Zürich: Orell Füssli (39), zuletzt geprüft am 23.06.2024.
- Bovenschen, Silvia (1980): Die imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. Online verfügbar unter <https://ixtheo.de/record/023759569>, zuletzt geprüft am 13.05.2024.
- Brecht, Bertholt (1969): Schriften zum Theater. 24. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, zuletzt geprüft am 10.06.2024.
- Bronfen, Elisabeth (2004): Liebestod und Femme fatale. Der Austausch sozialer Energien zwischen Oper, Literatur und Film. In: *Erbschaft unserer Zeit : Vorträge über den Wissensstand der Epoche* (13), S. 7–205. Online verfügbar unter https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/8061/medrez_2004_4_415_loechel.pdf?sequence=1, zuletzt geprüft am 02.05.2024.
- Cott, Nancy F. (1995): Die moderne Frau. Der amerikanische Stil der zwanziger Jahre. In: Françoise Thébaud (Hg.): Geschichte der Frauen Band 5, 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Campus, S. 93–110, zuletzt geprüft am 12.06.2024.

- Csef, Herbert (2019): Der Femme fatale-Mythos und seine moderne Inszenierung in 'Lulu' von Frank Wedekind. In: *Internationale Zeitschrift für Philosophie und Psychosomatik* (1-12). Online verfügbar unter https://izpp.de/fileadmin/user_upload/ausgabe_1_2019/008_csef_1_2019.pdf, zuletzt geprüft am 02.05.2024.
- Czerny, Gabriele (2004): Theaterpädagogik: ein Ausbildungskonzept im Horizont personaler, ästhetischer und sozialer Dimension. Augsburg: Wißner-Verlag (Augsburger Studien zu Deutschdidaktik, 5), zuletzt geprüft am 22.06.2024.
- Diederich, Madeleine (2008): Die Inszenierung der Kindfrau in Wedekinds LULU Dramen. Untersuchungen zur Erfassung und ihrer szenischen Umsetzung durch Peter Zadek. Diplomarbeit. Universität Wien, Wien. Online verfügbar unter https://is.muni.cz/th/407149/ff_b/bak_katerina_holisova.pdf, zuletzt geprüft am 03.05.2024.
- Dreßler, Roland (1993): Von der Schaubühne zur Sittenschule: das Theaterpublikum vor der vierten Wand. Berlin: Henschel, zuletzt geprüft am 10.06.2024.
- Egk, Werner (1955): Die Oper als Wille zum Universellen // DIE OPER ALS WILLE ZUM UNIVERSELLEN. In: *Maske und Kothurn* 1 (3-4), S. 219–221. DOI: 10.7767/muk.1955.1.34.219, zuletzt geprüft am 11.05.2024.
- Eimer, Jana (2023): Madama Butterfly: Materialmappe der Theaterpädagogik. Hg. v. Anhaltisches Theater Dessau. Dessau, zuletzt geprüft am 02.06.2024.
- Ellinger, Edeltraud (1970): "Das Bild der bürgerlichen Gesellschaft" bei Fontane. Inaugural- Dissertation. Philosophischen Fakultät der Julius-Maximilians-Universität, Würzburg, zuletzt geprüft am 11.06.2024.
- Falck, Oliver; Fritsch, Michael; Heblich, Stephan (2017): Was trägt die etablierte Hochkultur zur Regionalentwicklung bei? Die wirtschaftliche Bedeutung von Opernhäusern. In: Karl-Heinz Reuband (Hg.): *Oper, Publikum und Gesellschaft*. Düsseldorf: Springer-Verlag, S. 3–18, zuletzt geprüft am 01.06.2024.
- Fisher, Burton D. (2005): *A History Of Opera. Milestones and metamorphoses*. Miami, Florida: Opera Journeys Publishing (Opera classics library), zuletzt geprüft am 11.06.2024.
- Föhl, Patrick S.; Lutz, Markus (2011): Publikumsforschung in öffentlichen Theatern und Opern: Nutzen, Bestandsaufnahme und Ausblick. In: Patrick Glogner-Pilz und Patrick S. Föhl (Hg.): *Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung*. 2., erweiterte Auflage. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss, S. 53–125. Online verfügbar unter https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-531-93297-2_3, zuletzt geprüft am 10.06.2024.
- Freud, Sigmund (1999): *Gesammelte Werke*. 15. Band. Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag (15). Online verfügbar unter <https://ixtheo.de/record/1103472747>, zuletzt geprüft am 13.06.2024.
- Gebhardt, W.; Zingerle, A. (1998): *Pilgerfahrt ins Ich: die Bayreuther Richard-Wagner-Festspiele und ihr Publikum; eine kultursoziologische Studie*. Konstanz: Universitätsverlag

Konstanz. Online verfügbar unter <https://ixtheo.de/record/242944353>, zuletzt geprüft am 10.06.2024.

Girod, Ruth (2007): Bewegung als Kommunikation, Ausdruck und Performance. In: Adriana Büchler, Elisabeth Karrer und Jürg Jaberg (Hg.): Schule muss schön sein. Facetten des ästhetischen Bildungsauftrags. München: kopaed, S. 111–125, zuletzt geprüft am 23.06.2024.

Hatzinger, M.; Vöge, D.; Sold, M.; Sohn, M. (2009): Kastraten--alles für den Ruhm. In: *Der Urologe. Ausg. A* 48 (6), S. 649–652. DOI: 10.1007/s00120-008-1932-x, zuletzt geprüft am 07.06.2024.

Hilmes, Carola (1990): Die Femme Fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der Nachromantischen Literatur. Stuttgart: J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH, zuletzt geprüft am 13.05.2024.

Höffe, Otfried (Hg.) (2001): Johann Gottlieb Fichte. Grundlage des Naturrechts. Berlin: Akademieverlag (Klassiker Auslegen, 24), zuletzt geprüft am 12.05.2024.

Höflich, Joachim R. (2017): Der Opernbesuch als soziale Angelegenheit. Zur kommunikativen Konstruktion eines ‚unmöglichen Kunstwerks‘. In: Karl-Heinz Reuband (Hg.): Oper, Publikum und Gesellschaft. Düsseldorf: Springer-Verlag, S. 259–284, zuletzt geprüft am 01.06.2024.

Hofmann, Heike (1995): Spieglein, Spieglein an der Wand... Wedekinds Lulu: Femme fatale par excellence? In: *Focus on German Studies* (1), S. 1–10. Online verfügbar unter <https://journals.uc.edu/index.php/fogs/article/view/183/154>, zuletzt geprüft am 18.04.2024.

Hülk, Walburga (2023): »Paris était là.«. Wie Theater, Oper und Salon außereheliche Lust befriedigten und Ehen stabilisierten. In: Teresa Hiergeist und Christina Wieder (Hg.): Brüchige Ehen, Alternative Konzeptualisierungen partnerschaftlicher Sozialität in der Romania um 1900. Bielefeld: transcript Verlag, S. 105–120, zuletzt geprüft am 11.05.2024.

Ivchenko, Lina-Eugenie (2013): Die Frau im Schaffen Giacomo Puccinis. Diplomarbeit. Universität Wien, Wien. Online verfügbar unter <https://phaidra.univie.ac.at/detail/o:1299219.pdf>, zuletzt geprüft am 02.05.2024.

Keil, Werner (2012): Musikgeschichte im Überblick. 2. Auflage. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, zuletzt geprüft am 12.05.2024.

Kempe, Andy; Winkelmann, Ulrike (1998): Das Klassenzimmer als Bühne. Dramenpädagogische Unterrichtseinheiten für die Sekundarstufe. Donauwörth: Auer. Online verfügbar unter <https://cir.nii.ac.jp/crid/1130000796754566656>, zuletzt geprüft am 22.06.2024.

Loges, Bernhard F.; Dieterle, Felix (2023): Handlung. In: Deutsche Oper Am Rhein (Hg.): Madama Butterfly. Giacomo Puccini. Düsseldorf, Duisburg, S. 4–5, zuletzt geprüft am 21.06.2024.

Losert, Felix (2023a): Butterfly ergreift die Gelegenheit. Gespräch mit der Regisseurin Angelika Zacek. In: Anhaltisches Theater Dessau (Hg.): Madama Butterfly. Dessau, S. 8–15, zuletzt geprüft am 22.06.2024.

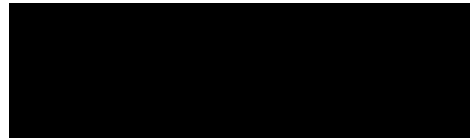
- Losert, Felix (2023b): Handlung. In: Anhaltisches Theater Dessau (Hg.): La Traviata Oper von Giuseppe Verdi. Dessau, S. 5–7, zuletzt geprüft am 20.06.2024.
- Losert, Felix (2023c): Oper als Zeugin ihrer Zeit- Puccinis Madama Butterfly. In: Anhaltisches Theater Dessau (Hg.): Madama Butterfly. Dessau, S. 15–23, zuletzt geprüft am 22.06.2024.
- Michels, Ulrich (1977): Dtv-Atlas zur Musik: Tafeln und Texte. Kassel, München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, zuletzt geprüft am 12.05.2024.
- Moog Grünewald, Maria (1983): Die Frau als Bild des Schicksals. Zur Ikonologie der Femme fatale. In: *arcadia* (1-3), S. 240–257. Online verfügbar unter <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/arca.1983.18.1-3.240/html>, zuletzt geprüft am 02.05.2024.
- Müller, Sven Oliver (2006): Distinktion, Demonstration und Disziplinierung: Veränderungen im Publikumsverhalten in Londoner und Berliner Opernhäusern im 19. Jahrhundert. In: *International review of the aesthetics and sociology of music* 37 (2), S. 167–187. Online verfügbar unter <https://hrcak.srce.hr/clanak/51837>, zuletzt geprüft am 10.06.2024.
- Nave-Herz, Rosemarie (1993): Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss, zuletzt geprüft am 12.06.2024.
- Novotná, Markéta (2012): Das Bild der Frau im 19. und im 20. Jahrhundert am Beispiel ausgewählter Prosawerke. Diplomarbeit. Karls-Universität, Prag. Online verfügbar unter <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/58858>, zuletzt geprüft am 12.05.2024.
- Poerschke, Karl (1951): Das Theaterpublikum als soziologisches und sozialpsychologisches Phänomen. Dissertation. Philosophische Fakultät, Köln, zuletzt geprüft am 10.06.2024.
- Reuband, Karl-Heinz (2017): Erneuerung der Oper aus dem Geist der Moderne? Das Regietheater und sein Publikum. In: Karl-Heinz Reuband (Hg.): Oper, Publikum und Gesellschaft. Düsseldorf: Springer-Verlag, S. 287–353, zuletzt geprüft am 01.06.2024.
- Rode-Breymann, Susanne (2000): Die bedrohliche Frau. Genderkonstruktionen auf der Opernbühne um 1900. In: Freia Hoffmann, Bowers Jane und Ruth Heckmann (Hg.): Frauen- und Männerbilder in der Musik. Festschrift für Eva Rieger zum 60. Geburtstag. [Elektronische Ressource]. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, S. 81–94, zuletzt geprüft am 02.05.2024.
- Scherr, Melanie (2013): Vorhang auf für – Falstaff: Sinn und Einsatzmöglichkeiten theaterpädagogischer Methoden im Italienischunterricht. Diplomarbeit. Karl-Franzens-Universität, Graz. Online verfügbar unter <http://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/content/titleinfo/232374>, zuletzt geprüft am 02.06.2024.
- Schläder, Jürgen (2002): Die sinnlos-süßen Opfer und ihre Verklärung Frauenrollen in Verdis Opern seit 1850. In: Hanspeter Krellmann (Hg.): Die Wirklichkeit erfinden ist besser. Opern des 19. Jahrhunderts von Beethoven bis Verdi. Berlin, Heidelberg, Stuttgart, Weimar: Springer-Verlag; Verlag J.B. Metzler, S. 278–290. Online verfügbar unter https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-476-02817-4_33, zuletzt geprüft am 02.05.2024.

- Schmidt, Olaf A. (2018): Handlung. In: Bregenzer Festspiele (Hg.): Carmen - Georges Bizet. Bregenz, S. 18–19, zuletzt geprüft am 18.06.2024.
- Scholz, Dieter David (2023): „Madama Butterfly“ als feministisches Emanzipationsstück am Anhaltischen Theater in Dessau. Hg. v. nmz- neue musikzeitung. Online verfügbar unter <https://www.nmz.de/kritik/oper-konzert/madama-butterfly-als-feministisches-emanzipationsstueck-am-anhaltischen-theater>, zuletzt aktualisiert am 2023, zuletzt geprüft am 22.06.2024.
- Schulmeyer, Klara (2021): Die Oper. Hausarbeit. Hochschule der Medien, Stuttgart. Online verfügbar unter <https://curdt.home.hdm-stuttgart.de/pdf/oper.pdf>, zuletzt geprüft am 11.05.2024.
- Scott, Joan W. (1994): Die Arbeiterin. In: Geneviève Fraisse und Michelle Perrot (Hg.): Geschichte der Frauen. Band 4: 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Campus (4), S. 451–480, zuletzt geprüft am 11.06.2024.
- Thébaud, Françoise (1995): Der Erste Weltkrieg. Triumph der Geschlechtertrennung. In: Françoise Thébaud (Hg.): Geschichte der Frauen Band 5, 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Campus, S. 33–92, zuletzt geprüft am 12.06.2024.
- Thomalla, Ariane (1972): Die >femme fragile<. Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Literatur in der Gesellschaft. 15 Bände. Düsseldorf: Bertelsmann. Online verfügbar unter <https://cir.nii.ac.jp/crid/1130000798235274624>, zuletzt geprüft am 13.05.2024.
- Vill, Susanne (2013): Liebeskonflikte in Verdis Räderwerk der Macht. In: *Österreichische Musikzeitschrift* (1), S. 31–38. Online verfügbar unter <https://www.degruyter.com/document/doi/10.7767/omz.2013.68.1.31/html>, zuletzt geprüft am 10.05.2024.
- Vinken, Barbara (2023): Diva. Eine etwas andere Operführerin. Stuttgart: Klett-Cotta, zuletzt geprüft am 30.04.2024.
- Wörsdörfer, Anna Isabell (2018): Europäisches Zentrum und seine Peripherien in zwei Reisenovellen Prosper Mérimées: Interkulturelle Begegnungen eines gelehrten Erzählers mit einer femme fatale (Carmen) und einem Bärenmenschen (Lokis). In: Maria Ortrud Hertrampf und Harald Völker (Hg.): Zentrum und Peripherie. Beiträge zum 32. Forum Junge Romanistik in Würzburg (16.–19. März 2016). München: AVM- Akademische Verlagsgemeinschaft München, S. 233–246, zuletzt geprüft am 02.05.2024.
- Wrentschur, Michael (2004): Theaterpädagogische Wege in den öffentlichen Raum: zwischen struktureller Gewalt und lebendiger Beteiligung. Stuttgart: ibidem-Verlag, zuletzt geprüft am 22.06.2024.

8. Eidesstaatliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit eigenständig und ohne fremde Hilfe angefertigt habe. Textpassagen, die wörtlich oder dem Sinn nach auf Publikationen oder Vorträgen anderer Autoren beruhen, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Dessau-Roßlau den 08.08.2024

A solid black rectangular box used to redact the signature of Käthie Schumann.

Unterschrift Käthie Schumann