Die Neue Eva und die Taktik des Guerrilla-Zölibats

‘Placebo’ Uraufführung beim Choregie Festival in Maribor

Graham Lack, Komponist und ständiger Mitarbeiter des ICB

Es ist ein Aberglaube des menschlichen Geistes, Jungfräulichkeit als eine Tugend anzusehen und nicht als ein Hindernis, das Unkenntnis von Wissen trennt.[1]

François-Marie Arouet Voltaire

Die grundlegende Wirkung, die religiöser Glaube auf die Menschheit hat, kann man schwer bestreiten. Schwieriger ist es schon, exakt die Entstehung von Religionen zu quantifizieren und die spezifische Natur ihres überaus kraftvollen Mechanismus. Wo Glaubenssysteme Kunst negativ beeinflussen, ist es vielleicht hilfreich zu untersuchen, wie Individuen beeinflusst sind und in welchem Ausmaß irgendwelche Veränderungen an Herz und Seele stattgefunden haben. In einer Ausgabe mit dem Titel “Glauben spezial”, veröffentlichte der *New Scientist* gerade eine sehr ähnliche Umfrage, einfach um festzustellen, warum wir glauben, was wir glauben. Robin Dunbar hob hervor:

“Religiöser Glaube ist uns ein Rätsel. In unserem tagtäglichen Leben versuchen die meisten von uns zumindest ein wenig, die Richtigkeit der an uns selbst gestellten Anforderungen zu überprüfen. Wenn es dann zur Religion kommt, zeigen Studien,

dass wir am meisten überzeugt sind von Geschichten, die den bekannten Gesetzen der Physik vollkommen zuwider laufen. Geschichten von übernatürlichen Wesen, die über das Wasser laufen, Tote auferwecken, durch Wände gehen, die Zukunft voraussagen und ähnliches, sind allgemein beliebt. Gleichzeitig jedoch erwarten wir von unseren Göttern normale menschliche Gefühle und Empfindungen. Wir lieben unsere Wunder und diejenigen, die sie vollbringen, um gerade die richtige Mischung aus Jenseitigkeit und alltäglichem Verhalten zu bekommen. Warum verschreiben wir Menschen uns so bereitwillig einem religiösen Glauben, den wir niemals hoffen können zu verifizieren?”[2]

Sicher, nicht auf dieser Welt und nicht in diesem Leben braucht es diese Verifikation, würden viele einwenden. Sei es wie es will, jede Begutachtung, wie Kunst – in diesem Fall zeitgenössisches Musiktheater – effektiv Religion erkunden kann, hängt vor allem von der Begutachtung eines physischen Raumes ab, einem, in dem Glauben aufgeführt wird und wo künstlerisches Denken diese zeitweise sturen Überzeugungen widerspiegelt. Der virtuelle Raum war das Internationale Festival für Zeitgenössisches Musiktheater “Choregie”, das zwischen dem 8. und 13. Januar 2012 in der Union Hall in Maribor (Slowenien) stattfand, sowie an anderen Orten wie zum Beispiel in der Kathedrale von Ljubljana. Zum 3. Mal gab es diese offensichtlich innovative Veranstaltungsreihe.

Als Aufhänger für diesen Artikel dient ein neues Werk für Musiktheater der Gründerin von “Choregie”, Karmina Šilec, mit dem Titel *Placebo – Is There One Who Would Not Weep.*

Das Stück war das Ergebnis von fünf kunstvoll inszenierten Events (die anderen hießen *Oriana*, *La licorne de la vierge*, *Women’s delights* und *Who’d have thought that snow falls*) und muss vor dem Hintergrund eines tief katholischen Landes wie Slowenien gesehen werden. Vorgelegt als ein “Szenisches

Konzert in 14 Bildern”, beschäftigt sich *Placebo* wie die anderen Stücke anscheinend mit dem Thema “Jungfräulichkeit”, wie es in der Bibel und anderen Annalen des Christentums berichtet wird. Eine Anzahl vom Festival so genannter “Superstar-Jungfrauen” glossiert im Sinne einer Exegese das Thema, das, weit entfernt davon ein Tabu darzustellen, immer wieder auftaucht im Verlauf der Geschichte des Christentums. Die Figuren reichen von der Braut Christi über die Jungfrau Maria, die Töchter Jerusalems, Königin Elizabeth I., die Einhorn Jungfrau und, auf den ersten Blick etwas rätselhaft, aber beim Nachdenken versteht man, Rand Abdel-Qader.[3]

Karmina Šilec erklärt, dass es: “… jungfräuliche Lamas, Hamster, Ratten, Elefanten, Schimpansen, Lemuren, Wale und so weiter gibt”, und fügt hinzu, dass jede solche Wertschätzung von Jungfräulichkeit “eine Menge Sinn” ergebe, da Jesus “an Eunuchen jeder Art interessiert war, und bald nach seinem Tod entwickelte sich während der nächsten 500 Jahre die Idee eines christlichen Zugangs zu diesem Thema”, und sie kommt zu dem Schluss, dass diese Entwicklung – von Monotheismus in diesem Fall – “unterschiedliche frauenfeindliche und anti-erotische Behandlungen – unter der Verwendung von guerillahaften Zölibat-Taktiken beinhaltet”, um Jungfräulichkeit zum “höchsten moralischen Wert zu erheben” [4]. So viel ist klar.

Šilecs Überlegungen mögen umgekehrt in einem gewissen literarischen Umfeld gesehen werden, in dem:

“Eine Wende im Feminismus… begann damit, die Schuld für Neurosen in der Kindheit direkt auf die Mutter zu beziehen. Ihre feministische Welt war sauber gegen sich selbst aufgeteilt: jede Menge von Feministinnen wollten noch ihre Ablehnung gegenüber der patriarchalen Gesellschaft erklären, andere Feministinnen jedoch machten einen Schritt zurück von ihrer Kampagne für Gleichberechtigung. Postmoderne Lesarten von Nietzsche haben die Ähnlichkeit zwischen Nietzsches

Gedanken über Feminismus und denjenigen biologischer Feministinnen wie Luce Irigaray hervorgehoben… Am Ende des 20. Jahrhunderts verschaffte sich ein biologischer Feminismus eines von Simone de Beauvoir verhassten Typus neue Geltung: es wurde modisch zu glauben, dass Frau und Mann verschieden waren, eine unterschiedliche Sprache sprachen und in unterschiedlichen Sphären lebten. Irigaray stand an vorderster Front mit dem Versuch, Theorie in Praxis umzusetzen, indem sie "ihren Körper beschrieb", nicht immer sehr nachvollziehbar."[5]

Die Konsequenzen für ein Stück wie *Placebo* sind vorgegeben. Im ersten Teil, den man mehrheitlich als marianisch beschreiben kann, wird Weiblichkeit im Kontext von Mutterschaft subsumiert und diese mütterliche Libido wird weitestgehend in einen Zusammenhang mit dem Thema Tod gestellt. Das christliche Konzept der jungfräulichen Mutter wird in eine Metapher für das "Werden" zur Frau verwandelt. Als signifikantestes religiöses Bild der westlichen Welt hat die Jungfrau Maria, wenn auch inoffiziell, den Status einer katholischen Gottheit, aber als Mutter Maria beweist sie, dass sie ein soziales Konstrukt ist und so Teil einer historischen Realität, in der sie ein Instrument der Überwachung und Kontrolle darstellt. Im zweiten Teil kommen einige grundsätzliche Charakterzüge in der Figur der Maria zusammen, die zur neuen Eva wird. Sie ist ein Objekt imaginärer Liebe und ein Ersatz für unterdrückte männliche Libido.

Sapphic moments during the premiere of 'Placebo' © Chorregie Festival Maribor

Natürlich ist es die Musik, die die bis hierhin diskutierten Vorstellungen transportiert. Und *Placebo* bezieht sich intensiv auf das *Stabat Mater* von Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) mit seinen bewegenden Texten mit Kultcharakter 'Stabat Mater Speciosa' und 'Stabat Mater Dolorosa' von Jacopone de Todi (1230/1236–1306). Das Werk wurde nicht vom Komponisten verfasst sondern, wie der zeitgenössische italienische Romanschriftsteller Nicola Lecca folgert, von "Gott, der Pergolesi lediglich benutzt".[6]

Die seitdem vergangene Zeit hat scheinbar die sexuelle Mehrdeutigkeit von Pergolesis Stück nicht beeinträchtigt. Aber Rezeptionsgeschichte ist ein unbeständig Ding, und einige feministische Schriftstellerinnen wie Julia Kristeva[7] hatten Probleme, Musik mit der neuen feministischen Ethik zu verbinden. Wir gehen hier mit einem Paradoxon um, wenn die Jungfrau Gott gebiert und doch "ihm Treue schuldet", als "Königin des Himmels regiert, aber vor ihrem Sohn kniet " und sich des Privilegs erfreut, ohne Sünde zu sein, aber "ihrem Körper abschwört, um so zu bleiben".[8]

Wie Richard Will in einem scharfsinnigen Aufsatz über den Komponisten aufzeigt, in dem er, neben vielen gängigen Auffassungen, Kristevas Ansichten behandelt:

"Der junge Pergolesi…starb an Tuberkulose, während er sein unsterbliches *Stabat Mater* schrieb…Der Mensch überwindet das Unfassbare des Todes, indem er stattdessen Mutterliebe einfordert. Wie die Abneigung im 18. Jahrhundert gegen Pergolesis "Weiblichkeit" könnte die Hervorhebung mütterlicher

Wärme im *Stabat Mater* seine politische Bedeutung als feministisch erscheinen lassen.”[9]

Hier gibt es leider nicht den Raum, die beschreibenden und flehenden Passagen des Werkes zu besprechen, es genügt zu sagen, dass die Grundstruktur sehr überlegt scheint. Die Affektenlehre ist perfekt genutzt, wenn Es-Dur zu D-Dur führt und F-Dur zu f-Moll. Fünf der sechs Sätze beginnen und enden zudem in derselben Tonart. Im Mikrokosmos der Melodieführung gibt es kleine Atempausen in Bezug auf Dissonanzen. Die Mutter wird durch Schmerzen gekennzeichnet. Aber um mit einigen der Kategorien fortzufahren, die Kristeva vorschlägt:

“Trotz ihrer Wertschätzung von Mutterschaft öffnet ihre Gleichsetzung mit dem Ausdruck unbedingter Liebe den Weg zu derselben Art von Zwang, den Liguori bei der Jungfrau Maria praktizierte. Wieviel Kraft kann eine Mutter haben, wenn sie in Ermangelung der kritischen Fähigkeit von Sprache auf die Bitten nach Unsterblichkeit nur mit einer physischen Umarmung antworten kann?”[10]

Das *Stabat Mater* wurde gesungen vom Mädchenchor Carmina Slovenica und dem Slowenischen Kammerchor, kundig begleitet von Marko Hatlak (Akkordeon), Karmen Pečar (Violoncello) und dem Violenconsort Musica Cubicularis. Dieses Werk wurde kombiniert mit anderen Stücken, darunter Vivaldis *Stabat Mater*, einem *Stabat Mater Dolorosa* von einem Jacob Cooper, dem ‘Gramatam čellam’ des Streichquartetts Nr. 4 von Peteris Vasks, dem *Adnan Songbook* von Gavin Bryars, *Chocolate Jesus* von Tom Waits (arr. Martin Ptak), und einem maronitischen Hymnus, *Wa Habibi* (arr. Karmina Šilec). Jegliche dramaturgische Bedeutung wurde in den Fluss der Musik verwoben, in den “Fluss des Projekts”, auf der Basis der Idee

des “langsamen Hörens”.[11]

Eigenartig vermischen sich freundliche sapphische Momente mit frechen – Tom Waits war nie jemand, der seine Worte zerstückelte, aber er hielt immer stand gegen allzu kitschiges – und oft war es die zeitweise gewollt spastische Choreografie für Carmina Slovenica, die willkommene visuelle Ablenkung bot. Wenn das einerseits dazu führte, plötzliche Klischees zu vermeiden, die, sagen wir, zu Maurice Béjart oder Merce Cunningham führen könnten, so erzeugten sie doch eine behutsame Hommage an das Ballet Rambert[12] *der 1970iger Jahre und an seinen viel geliebten sur la demi-pointe-Stil.*

Die Versammlungshalle in Maribor ist schwer auszuleuchten. Der mit dieser Aufgabe betraute Andrej Hajdinjak hätte sich wohl eine Kirche gewünscht, um nicht in eine Lage zu kommen, in der das Publikum mehr oder minder gleich beleuchtet war wie die Sänger. Aber ‘Choregie’ besteht erst im dritten Jahr und solche Anmerkungen sind sicher kleinlich. Ein roter Faden verbindet die verschiedenen Events: Jungfräulichkeit, wie sie in der Dokumentation des Festivals selbst reflektiert wird. Und die Taktiken des Guerrilla-Zölibats tragen viel dazu bei, beim biologischen Feminismus zu schnorren. Es ist ein Prozess der Kanalisation, ein Prozess, innerhalb dessen ein kräftiges Kabel in einen Kanal führt. Und wenn der letzte Schritt getan ist (wir reden natürlich von der Entstehung des weiblichen Körpers im Mutterleib), tendiert die Vagina endlich zu einem Ausgang. Das bedeutet:

“…bringt das Hymen hervor…derselbe Stoff, der die innere Schicht des Rests der Vagina bildet. Es ist eine dünne, flexible, feine, unbehaarte, schleimige Membrane. Ganz wie die Innenfläche von Mund oder Nase oder die Innenseite des Lides, die den Augapfel berührt, ist sie feucht und sehr zart. Anders als der Rest der Vagina aber hat das Hymen kein Muskelgewebe unterhalb dieser dünnen, feinen Oberschicht…Es besitzt wenig

oder gar keine Nerven. Hymen gibt es in vielen Ausbildungen und Grössen. Ein Hymen kann zerbrechlich und kaum vorhanden sein, oder auch elastisch und gummiartig, es kann so klein sein, dass man es übersieht, oder es kommt in reichhaltigen, empfindlichen, blumigen Falten vor, die sich übereinander legen. Das Hymen ist Teil und Verkleidung der Vagina…Wie die Spitze des Rists des Fusses…Jungfräulichkeit widerspiegelt kein bekanntes biologisches Gebot und gewährt keinen vorzeigbaren evolutionären Vorteil, noch konnte man irgendwo nachweisen, dass sie irgend jemandes Chancen auf Reproduktion oder Überleben erhöhen würde.”[13]

Solch literarischer Höhenflug bleibt undurchdringlich. Es lässt uns glauben:

“…um das Hymen zu kämpfen als einen Ort der Sicherheit kann als Paradigma dienen für die problematische Erkenntnistheorie des weiblichen Körpers”.[14]

Also, wenn die neue Eva sich tatsächlich über einen Diskurs über die Bedeutung des Hymen entwickelt, muss das sowohl theatralisch als auch anatomisch betrachtet werden. Das scheint die Sache spannend zu machen.

---

[1] Im Original: “C’est une des superstitions de l’esprit humain d’avoir imaginé que la virginité pouvait être une vertu.” Notizbücher (ca. 1735 – ca. 1750) entnommen aus dem *Leningrad Notebook*, oder ‘Le Sottisier’, posthum veröffentlicht.

[2] Robin Dunbar, ‘How Evolution found God’, in *New Scientist*, Ausgabe 2536, 28. Januar 2006, S. 30.

[3] Ein irakischer Teenager, brutal ermordet von ihrem Vater am 16. März 2008 in einem Auftragsmord, nachdem sie sich in einen britischen Soldaten in Basra verliebt hatte.

[4] Karmina Šilec, ‘Die Bedeutung eine Jungfrau zu sein’, im Programmbuch zum ‘Choregie’ Festival 2012, übersetzt aus dem Slowenischen von Saša Požek, unnummerierte Seiten.

[5] Carol Diethe, ‘Nietzsche Emasculated: Postmodern Readings’, in *Ecce opus: Nietzsche-Revisionen im 20. Jahrnundert*, ed. Rüdiger Görner & Duncan Large, Vandenhoeck & Ruprecht, Band 81 der Reihe ‘Publications of the Institute of Germanic Studies’ (University of London School of Advanced Study), Göttingen, 2003, S. 53.

[6] Zitiert der Aufsatz eines unbekannten Autors ‘About Music’ im Programmheft zu *Placebo*, ‘Choregie’ Festival 2012, Seiten unnummeriert. Die Passage wird von einem der Charaktere in seinem Werk *Hotel Borg* gesprochen. Der Autor bedankt sich für diese Information.

[7] Zwei ausführliche Zitate, vermutlich aus ihrem Aufsatz ‘Stabat Mater’ sind im Programm zu *Placebo* enthalten, ‘Choregie’ Festival 2012, siehe Fußnote 8 unten.

[8] Julia Kristeva, ‘Stabat Mater’, in *Tales of Love*, übers. Leon S. Roudiez, New York: Columbia University Press, 1987, S. 257.

[9] Richard Will, ‘Pergolesi’s *Stabat Mater* and the Politics of Feminine Virtue’, *Musical Quarterly*, Vol. 87 (Herbst) Issue 3 (2004), S. 608.

[10] *Ibid*., S. 608.

[11] Unbekannt, ‘About Music’ im Programmheft zu *Placebo*, ‘Choregie’ Festival 2012, Seiten unnummeriert.

[12] Heute die Rambert Dance Company.

[13] Karmina Šilec, ‘Hymenology’, im Programmheft zum ‘Choregie’ Festival 2012, übersetzt aus dem Slowenischen von Saša Požek, Seiten unnummeriert.

[14] Marie H. Loughlin, *Hymeneutics: Interpreting Virginity on the Early Modern Stage*, *Bucknell* University Press, Lewisburg, PA, 1997, S. 31.

Graham Lack studierte Komposition und Musikwissenschaft am Goldsmiths’ College und am King’s College, an der Londoner Universität (BMus Hons, MMus), Musikpädagogik an der Universität von Chichester (State Certificate), zog 1982 nach Deutschland um (Technische Universität Berlin, Doktorarbeit). Er hatte einen Lehrauftrag in Musik an der Universität von Maryland, leitete die Symposien Contemporary Finnish Music (Universität von Oxford, 1999) und das erste internationale Symposium der Komponisten-Institute (Goethe-Institut, 2000), and trägt zu *Groves Dictionary* und *Tempo* bei. Seine *a cappella* Werke umfassen *Sanctus* (Queens’ College Cambridge), *Two Madrigals for High Summer*, *Hermes of the Ways* (Akademiska Damkören Lyran), und einen Zyklus für die King’s Singers, *Estraines*, aufgenommen bei Signum. Der Philharmonische Chor München gab *Petersiliensommer* in Auftrag, der Münchner Bach-Chor *Gloria* (Chor, Orgel, Harfe). *The Legend of Saint Wite* (SSA, Streichquartett) gewann 2008 einen Preis der BBC. REFUGIUM (Chor, Orgel, Percussion) wurde vom Trinity Boys Choir in London im Jahr 2009 uraufgeführt. Die jüngsten Werke umfassen *Wondrous Machine* für den Multi-Percussionisten Martin Grubinger, *Five Inscapes* für Kammerorchester und *Nine Moons Dark* für großes Orchester. Premieren der 2010-11er Saison

umfassten das Streicher-Terzett *The Pencil of Nature* (musica viva, München), *A Sphere of Ether* (für Young Voices of Colorado) und einen Lobgesang, *The Angel of the East*. Zukünftige Projekte bleiben ein First Piano Concerto für Dejan Lazić und *The Windhover* (Violine solo und Orchester) für Benjamin Schmid. Er ist korrespondierendes Mitglied des Institute of Advanced Musical Studies King’s College London, regelmäßiger Teilnehmer an ACDA (American Choral Directors Association)-Konferenzen. Er wird verlegt bei: Musikverlag Hayo, Cantus Quercus Press, Schott Music, Josef Preissler, Tomi Berg. Email: graham.lack@t-online.de

Übersetzt von Martina Pratsch, Switzerland