

Dominique Gonzalez-Foerster
Opera (QM.15), 2016

Mirjam Schaub

QM, ein Akronym für *Quand même*, findet sich im Titel einer Werkgruppe von Dominique Gonzalez-Foerster, in der das Nichts-desto-trotz, das against-all-odds, das „comunque“ Programm ist. Es geht um die Selbstbehauptung und den Triumph einer Kunst, allen Schicksalsschlägen zum Trotz. Und um mehr: um die Arbeit am Mythos der künstlichsten aller Künste, der Oper. Die in aller Bescheidenheit in vielen Medien versierte und die Kollaboration (u.a. mit ihrem Namensvetter Felix Gonzalez-Torres) liebende Künstlerin spielt mit *QM.15* nicht einfach auf den abgedroschenen Topos vom armen Poeten oder der verkrachten Künstlerexistenz an.

Vielmehr verfolgt Gonzalez-Foerster medienphilosophische Fragen über den Grund von Erscheinung, Verklärung, Verzauberung. In den Fokus rücken damit jene Kunstformen, die sich buchstäblich des ganzen Körpers bemächtigen, wie, um ihrer eigenen Flüchtigkeit und Vergänglichkeit zu spotten. Kunstformen also, die nicht nur nach den Zuschauer_innen greifen, ein Feuerwerk der Affekte induzieren und in dessen Eingeweiden zu wühlen beginnen, sondern auch den Künstler/die Künstlerin mit Haut und Haaren selbst zu verschlingen drohen.

„Research is a permanent feature for me“, erklärt die Künstlerin im Gespräch mit Hans Ulrich Obrist sehr sachlich, „because I’ve always looked for a relationship to the environment, an immersion, rather than a relationship to the object.“¹

Im Fall von *QM.15* zielt Gonzalez-Foersters künstlerisch forschende – d.h. explorative wie immersive – Arbeit auf jene zu gleichen Teilen invasiven und multisensoriellen Künste, bei denen die Unterscheidung zwischen Kunstkörper und Körperkunst zu einer Frage der nuancierten Beleuchtung, der klugen Inszenierung und der wundersamsten Erscheinungen wird.

Denn da, mitten im projizierten Licht, steht, – nein, schwebt sie! –, fünfzehn Meter von den Betrachter_innen entfernt, völlig frei in einem dunklen Gang, wunderschön, mit schwarzem, hochgesteckten Haar, wie eine Priesterin, herabgestiegen auf die Erde, heilig, huld- und würdevoll, in einem lebensgroßen Hologramm. In rotem, glitzernden, fließenden Gewand, hebt und senkt sie die filigranen Hände zu Kelchen, beschwört die Himmel, schürzt die Lippen, hebt den Kopf, sinkt zurück ins Dunkel, Anklage erhebend, um von Neuem aus dem Dunkel hervortreten, den Mund nun weit geöffnet, Vokale formend, schillernd und flüchtig wie Seifenblasen, den Blick zugewandt, sanft und fest zugleich – und singt: „lo Son [sic!] Medea!“

¹ Dominique Gonzalez-Foerster/Hans Ulrich Obrist. *The Conversation Series*. Köln: Buchhandlung Walther König, 2008, S. 19.

Medea, die gleich ihre Kinder töten wird, um den treulosen Gatten zu bestrafen und die Euripides sagen lässt: „Wie möchte ich dreimal lieber im Kampfe bestehen als einmal zu gebären!“

Aber es ist nicht Medea. Es ist die Callas, Maria Callas (1923–1977), die Göttliche genannt, bekannt nicht nur für ihre überirdische Stimme, sondern auch für ihre Exzesse, Affären, Tragödien, zu denen auch zählt, dass sie selbst gerne Kinder gehabt hätte.

Aber es ist nicht Callas, die da zum ersten Mal 2016 in der Hayward Gallery in London im Raum schwebend zu sehen ist. Wir hören fraglos ihre Stimme. Nur ihre Stimme.

Das hat trotzdem seine Richtigkeit. Denn, wenn wir Gonzalez-Foerster, dramatisch geschminkt und in Abendrobe, schwere- aber nicht körperlos im Raum stehen sehen und Callas hören, verstehen wir umso sicherer die Ungeheuerlichkeit der Medea. Dazu müssen wir uns nicht allein beim Komponisten Luigi Cherubini oder gar bei Euripides bedanken, sondern über die Kunst des 'bodysnatching' verständigen, also von jenen Leihkörpern sprechen, an denen eine übermäßige, kurz oft 'göttlich' genannte Begabung als das erscheint, was sie ist: ein nonchalanter Missbrauch der Natur an einem Geschöpf, das sich, statt einfach glücklich vor sich hinleben zu dürfen, auf Gedeih und Verderb in den Dienst seines eigenen Genies zu stellen hat.

Die Seltenheit des Genies verpflichtet, wie jede andere Form des Eigentums auch. Oder handelt es sich um einen ausgeborgten Besitz, bei dessen Erwerb es nicht mit rechten Dingen zugeht und um dessen Neuaufteilung nun eifersüchtig gestritten wird?

Die Beweglichkeit, Elastizität und Eleganz der Stimme erschien in der Opernpraxis vor dem Auftreten von Maria Callas auf den Opernbühnen dieser Welt einen hohen Preis zu verlangen, Klammheit, Ungelenkheit und Unförmigkeit des restlichen Körpers einzufordern.

»Opera« von Gonzalez-Foerster legt in ihrer HD-Video-Installation nun mit ausgefeilten, technischen Mitteln das Dilemma der körpernahen Form einer performativ-immersiven Hochkultur bloß. Sie zeigt mit ihrer Arbeit die uralte Asymmetrie auf, die skandalöse Unabhängigkeit und damit die *natürliche* Getrenntheit des Singens und des Schauspielens, der Stimme und seines dazugehörigen Körpers.

Im Innern dieser Asymmetrie entspinnt sich das Drama einer sich frei im Raum entfaltenden, raumgreifenden Stimme: nämlich, dass sie in ihren Wirkungen denen

des erdbehafteten Leibes entgegengesetzt ist, auch, weil sie wenig oder überhaupt keine Ähnlichkeit mit dem Körper unterhält, dem sie entkommt. Da in einer außergewöhnlich biegsamen Opernstimme bereits alle Expressivität und alle Flexibilität liegen, hängt sie den Körper, der zu ihrer Erzeugung nötig ist, beinahe zwangsläufig ästhetisch ab und rückt ihn in eine unheimliche Distanz zum Geschehen.

Roland Barthes nennt diesen Umstand noch wohlmeinend die „ganze Stereophonie der Sinnlichkeit (une stéréophonie de la chair profonde), die einem die Rauheit der Kehle (le grain du gosier), die Patina der Konsonanten (la patine des consonnes), die Wonne der Vokale (la volupté des voyelles)“² zu hören gibt.

Wer erinnert nicht den Moment der Bestürzung und der Erkenntnis angesichts einer vollendet gesungenen Koloratur, wenn man die das Zwerchfell unterstützenden, hilflos wirkenden Gesten sieht, welche die Seelendramen, welche die Stimme besingt, nur müde zu illustrieren vermögen, wenn sie diese nicht sogar konterkariert?

In der Oper, der künstlichsten aller Kunstformen, funktioniert deshalb als ästhetisches Mittel nur die *weitere* Überhöhung alles Geschehens und damit die Transzendierung sterblicher Körper, etwa durch ein Kostüm. (Das lernt man vom Opernregisseur und Künstler Reinhard von der Thannen!³) Jeder Rekurs auf Natürlichkeit erscheint damit, wenn es um das Drama der Stimme geht, als sinnloses, von der Kunstform selbst immer wieder desavouiertes Unterfangen.

Schon im Mythos von Narziss und Echo bestand ja das Drama darin, dass Narziss' Spiegelbild im Wasser und die körperlose Stimme der in Liebe zu ihm entbrannten Quellnymphe Echo ihre jeweiligen Adressaten zielstrebig verfehlten und also aus einer möglichen, liebenden Begegnung bittere Verkennung und Tod wurde. (Nebenbei bemerkt war Echos Los das einer selbstgewählten Anorexie, womit sich der Teufelskreis aus Körperkontrolle, Liebesentzug und Selbstopfer schloss.) Eine Stimme ohne eigenen Körper, ohne Resonanzraum, verkommt seither ganz sprichwörtlich zum Echo. Aber was heißt das umgekehrt: Was wäre der rechtmäßige, der eigene und zugleich ephemere Körper einer Stimme, die selbst keinen festen Ort braucht, um sich zu entfalten?

Gonzalez-Foerster legt sich genau diese Frage vor: Sie reagiert mit einer Vertiefung der Spaltung, gerade indem sie diese sanft überhört. Der schwebenden Stimme der Callas wird ein schwebendes Körperbild an die Seite gestellt; ein Bild, von dem wir uns wünschten, es wäre die Callas selbst. Gonzalez-Foerster entwirft eine Séance

² Roland Barthes: Die Lust am Text. [Le Plaisir du Texte] Aus dem Französischen von Traugott König. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1974, S. 98.

³ Reinhard von der Thannen: Kostüm braucht Überhöhung. <https://www.der-theaterverlag.de/free/artikel/reinhard-von-der-thannen-die-ratten-bayreuth-kostuem-braucht-ueberhoehung/>

mit Maria Callas. Sie lädt nicht nur zum Genießen ein, sondern gibt auch dem Zweifel neben der schwebenden Erscheinung und der Verwunderung darüber Raum. Mit ihrer eigenen künstlerischen Arbeit überprüft und prüft sie mit suggestiven Mitteln Roland Barthes' Vermutung: „besteht die Wahrheit der Stimme nicht darin, daß sie halluziniert wird?“⁴

Gonzalez-Foerster lädt die Betrachter_innen im Medium einer Séance mit Hologramm dazu ein, das Ephemere, das Allzumenschliche und das Übermenschliche, Unerträgliche darin ernst- und anzunehmen.

Denn bei Callas wurde es übermenschlich, gerade weil sie sich beharrlich weigerte, die Unterscheidung zwischen Körperkontrolle, Schauspiel und Stimmführung dauerhaft anzuerkennen. Sie war vielmehr an ihrem Einsturz interessiert. (Horkheimer/Adorno würden vermutlich sagen, sie versuche sich, wie Odysseus, am „Opferbetrug“.)

Die Lücke, die Callas selbst zu schließen gedachte, indem sie ihrem Körper ungeahnte Torturen, Kuren und Prüfungen auferlegte, wird von Gonzalez-Foerster nun retrospektiv und retardierend mit dem eleganten, technischen Mitteln des Hologramms geschlossen – aber eben auch bewehrt, ausgestellt, betont, indem sie schlicht ihrem eigenen Körper als den einer anderen zum Einsatz bringt.

Gonzalez-Foerster bemüht sich erkennbar *nicht* um Perfektion in der Lippensynchronisation, sondern um die *innere* Wahrheit der Kunstfigur Callas. Der Titel der Arbeit verrät, dass dies nur möglich ist, weil es in der Oper längst eine *ingeschriebene Differenz* gibt, die zwischen einer Person und ihrer Kunst besteht, die das *quand même* zu überbrücken sucht. Gonzalez-Foerster zeigt in ihrer graziösen Performance die heimliche Wahrheit von Callas' Stimme als dreistem bodysnatcher, gerade dadurch, dass sie ihren eigenen Körper als Leihkörper und Projektionsfläche für die Ikone zur Verfügung stellt.

„Ich habe mich immer gewundert, daß diejenigen, die Maria Callas gehört haben, nicht darüber hinausgekommen sind, in ihr eine außerordentliche, allen Fähnissen unterworfenen Stimme zu hören“, schreibt die Dichterin Ingeborg Bachmann 1960 in einer fragmentarisch gebliebenen »Hommage à Maria Callas«: „Es hat sich wohl nicht nur um eine Stimme gehandelt, oh keineswegs, in einer Zeit, in der so viele ausgezeichnete Stimmen zu hören waren.“

Was die Callas so besonders machte, war eben nicht allein ihre Stimme, sondern die Logik der Verausgabung, die ständige Überschreitung, welche den eigenen Körper makellos wissen wollte und um jeden Preis in den Dienst der Gesangkunst zu

⁴ Barthes, „Die Rauheit der Stimme“, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990, S. 274.

nehmen versuchte. Der Körper durfte der Schönheit der Stimme in nichts nachstehen. Unklar, ob die Geschichte vom Bandwurm im Champagnerglas als Roßkur, um binnen weniger Monate 50 kg zu verlieren, stimmt. Oder ob sie in den Bereich der gut erfundenen Legenden gehört oder unter kalkulierter Selbstzerstörung zu verbuchen ist.⁵

Vermutlich stimmt für Callas dasselbe, was von Hobbes überliefert ist: „Die einzige Passion meines Lebens war die Angst.“

Ingeborg Bachmann begreift Callas' Dilemma so: "Nicht ihre Koloraturen sind überwältigend, nicht ihre Arien, sondern allein ihr Atemholen, ihr Aussprechen. Sie hat nicht Rollen gesungen, niemals, sondern auf der Rasierklinge gelebt."

Je länger die drei verschiedenen, nur mit einer Schwarzblende getrennten musikalischen Einspielungen währen – neben der Medea ist Callas noch als Violetta aus Verdis *La Traviata* und die Selbstmordarie aus *La Gioconda* zu hören – desto mehr fürchtet man, die Künstlerin werde ihren Mund gleich für immer schließen und den weiteren Dienst als Leihkörper für Callas' Stimme verweigern.

Besonders das für Callas so charakteristische, dramatische Atemholen wird von Gonzalez-Foerster immer weiter zurückgenommen, wie, um die bleibende Differenz zwischen Körper und Stimme trotz schwebender Übereinkunft im Hologramm zu betonen, um jede Verwechslungsgefahr durch eine billige Illusion auszuräumen.

Denn in einer Séance geht nicht um Illusion, sondern um anwachsende Klarheit. Es geht um Einsicht, nicht um Täuschung.

Für Ingeborg Bachmann gemahnt Callas' Stimme in diesem Sinne daran, „daß es Ich und Du gibt, daß es Schmerz gibt, sie ist groß im Haß, in der Liebe, in der Zartheit, in der Brutalität, sie ist groß in jedem Ausdruck, und wenn sie ihn verfehlt, was zweifellos nachprüfbar ist in manchen Fällen, ist sie noch immer gescheitert, aber nie klein gewesen. Sie kann einen Ausdruck verfehlen, weil sie weiß, was Ausdruck überhaupt ist.“ Callas' Stimme habe noch in ihrer Imperfektion „immer direkt getroffen“.

Für Bachmann war Callas Stimme deshalb selbst ein vollkommenes Medium, und zwar gemessen an ihren luziden Wirkungen. Denn ihre Stimme war „der Hebel, der

⁵ Der Regisseur Ersan Montag griff übrigens 2017, ein Jahr nach Gonzalez-Foersters Séance das Gerücht auf und ließ im Museum für Moderne Kunst (MMK) in Frankfurt a.M. für die Ausstellung »I am a problem« einen 30 Meter langen Wurm aus Plastik zimmern, in dessen Inneren er dann die übrigen Künstler_innen mit ihren Werken platzierte, gleichsam aus dem hyperrealistischen Innern der unsterblichen Callas heraus. Was bei Montag grotesk und monströs gerät, bleibt bei Gonzalez-Foerster fein und differenziert.

eine Welt umgedreht hat, zu dem Hörenden, man konnte plötzlich durchhören, durch Jahrhunderte, sie war das letzte Märchen.“⁶

Der unheimliche und daher oft vergessene Grund für dieses Transparent-Werden, dieses „Durchhören“ durch die Jahrhunderte, ist auch ein philosophischer: Auf die beste aller möglichen Weisen stiften Stimmen Geborgenheit und machen uns damit anschlussfähig und sensibel für die Schönheiten wie für die Zumutungen dieser Welt. Ist dieser Selbstverlust nicht eine wesentliche Bedingung von Sozialität – und ein probates Gegengift gegen eine um sich greifende Kultur des vollendeten Narzissmus und der Selbstbespiegelung? Auch darum geht es in Gonzalez-Foersters bestechender Séance, wenn es gelingt, den Mythos von Narziss und Echo umzuschreiben, um aus der notorischen Verkennung endlich eine Begegnung auf Augenhöhe zu machen.

Roland Barthes verweist in diesem Zusammenhang auf das Bindeglied der „Rauheit der Stimme“, die man wohl besser mit Körnung oder Körnigkeit übersetzt (grain de la voix). Es geht dann darum, eine neue Kategorie dafür zu finden, „den Atem, die Rauheit, das Fleisch der Lippen, die ganze Präsenz des menschlichen Maules hören zu lassen (die Stimme, das Schreiben müssen nur frisch, schmiegsam, fettglänzend, leicht rau und vibrierend sein wie die Schnauze eines Tieres)“.

Wichtig, und leider häufig missverstanden, ist dabei eine tiefer greifende Unterscheidung: Dieses körperliche Signieren der Stimme – für dass die ‘Rauheit’ stellvertretend steht – ist nicht mit der Persönlichkeit oder Befindlichkeit des Sängers oder der Sängerin zu verwechseln. Vielmehr geht es darum, im Namen der Rauheit der Stimme einen *eigenen* Körper zu geben, jenseits des aktuellen, und zwar um „den anonymen Körper des Schauspielers sozusagen in mein Ohr zu werfen: das knirscht, das knistert, das streichelt, das schabt, das schneidet: Wollust.“⁷

Dieses bedrohliches Kippmoment aus Barthes’ Wollust und Hobbes’ Angst bleibt der Séance von Gonzalez-Foerster klug eingeschrieben. Das Atemholen und seine Zurücknahme in die Unhörbarkeit, der Verzicht, den eigenen Körper hörbar werden zu lassen, um ihn umso besser zu sehen zu geben als Leihkörper für Callas’ Stimme, wird hier zum Schlüssel einer so losen wie notwendigen Verbindung, die Gonzalez-Foerster in ihrer Performance aufnimmt und für uns weiterspinnt.

2.240 Wörter Text

Single-channel HD video installation, color, sound, 8 min 30 sec

⁶ Ingeborg Bachmann: „Hommage à Maria Callas“, in: dies., *Kritische Schriften*. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München/Zürich 2005, S. 409–411.

⁷ Roland Barthes: Die Lust am Text, ebd., S. 98.

MARIA CALLAS (1923–1977)

Born as daughter of Greek immigrants in New York in 1923, she is perhaps the most famous opera singer of the 20th century. Callas is best known for the virtuosity of her somehow unconventional voice, as well as for her dramatic musical interpretations. During her career, she performed more than forty different roles and recorded over twenty complete operas.

Music excerpts from:

"Medea," 'E Che? Io Son Medea!', Luigi Cherubini

Maria Callas, soprano

Orchestra del Teatro alla Scala di Milano directed by Leonard Bernstein (1953)

(P) EMI Classics - all rights reserved

"La Traviata," 'Dammi tu forza o cielo...', Giuseppe Verdi

Maria Callas, soprano

Orchestra del Teatro alla Scala di Milano directed by Carlo Maria Giulini (1955)

(P) Warner Classics - all rights reserved

"La Gioconda," 'Act 4: Suicidio!', Amilcare Ponchielli

Maria Callas, soprano

Orchestra del Teatro alla Scala di Milano directed by Antonino Votto (1960)

(P) Warner Classics

Courtesy of Warner Music France, a Warner Music Group Company

OPERA (QM.15 was premiered in the Hayward Gallery's exhibition [The Infinite Mix: Contemporary Sound and Image](#) in 2016.

Quelle: Erscheint auf Englisch (übersetzt von Julius de Michelis) unter:

Mirjam Schaub: *Carnal stereophony in a hologram. On Dominique Gonzalez-Foerster's »Opera (QM.15)«*. In: The Collection Book. Hg.: Eva Ebersberger. Berlin: Sternberg Press 2020, S. 390–399.