

Gender.Komik.Subversion

Gespräch mit Johanna Doderer, Helga Utz, Susana Zapke, moderiert von Irene Suchy

Irene Suchy: Unser Ausgangspunkt ist das thematische Dreieck Gender, Komik und Musiktheater. Gleich zu Beginn maße ich mir Kritik an: ich habe im *Lexikon Musik und Gender* nachgeschlagen – Komik kommt darin nicht vor. In Rebecca Grotjahns musikwissenschaftlichem Beitrag für das Handbuch *Frauen- und Geschlechterforschung* kommt das Musiktheater kaum vor. In der Operngeschichte von Michael Walter wird Gender und Komik gar nicht thematisiert. Wir berühren hier eine Schnittstelle, die fehlt. Komik, Musiktheater, Gender: was wäre – ausgehend von deinem Œuvre oder sonstigen Werken – deine erste Assoziation zu diesem Thema, Johanna?

Johanna Doderer: Die zeitgenössische Musik ist sehr humorlos. Das ist bestimmt ein Grundproblem. Gewollte Komik ist wahnsinnig sensibel, hängt sehr von den InterpretInnen ab und auch von einer gewissen Lust oder Freiheit im Geist. In der zeitgenössischen Musik ist das eher die Ausnahme.

Irene Suchy: Das ist ein gutes Stichwort: Komik hängt von den InterpretInnen ab. InterpretInnen und Interpreten haben einen Körper. Performance und Körper sind in Bezug auf die Komik für mich die wesentlichsten Schnittstellen. Mit den beiden Begriffen „Körper“ und „Performance“ steche ich in alle Gebiete der Musikwissenschaft, da es kaum Studien zur Performance gibt. Ich halte mich an Erika Fischer-Lichte und verwende den Begriff „Aufführung“. Ein weiterer Begriff, der damit zu tun hat, ist der des „Neuen Musiktheaters“ bzw. der „Avantgarde“, welcher ebenfalls in der Musikwissenschaft umstritten ist. Wir tun uns in der Musikwissenschaft diesbezüglich sehr schwer und grenzen viel aus. Wie hast du in deinem Werk versucht, Komik anzustreben? Wie gehst du das als Komponistin an?

Johanna Doderer: Auch der ernsteste Moment hat etwas Komisches in sich. Um dies zu verstärken, ist Komik notwendig. Absichtlich kann Komik jedoch nicht hergestellt werden.

Irene Suchy: Wie gehst du beim Komponieren vor? Es gibt zum Beispiel komische Instrumente oder Entkoppelungen von Instrumenten, die aus einem anderen Milieu kommen und Reisen durch soziale Schichten unternehmen. Bei gestopften Instrumenten lacht man immer. Witzig wäre etwa auch eine Mundharmonika, die in einer Oper verwendet wird. Das wäre ein sehr komisches Requisit.

Johanna Doderer: Oder Instrumente in extremen Lagen, die sehr hoch oder sehr tief sind. Auch Imitationen können lustig sein. In der Instrumentation ist eine große Vielfalt möglich.

Gerne lasse ich den Interpreten Freiräume, in denen Komik entstehen kann. Dies ist das Schwierigste und Sensibelste beim Komponieren.

Irene Suchy: Ein gutes Libretto hat Komik. Opern waren immer komisch, das sieht man an den komischen Intermezzi in der Opera seria. Auch in Japan ist das der Fall, ich denke an das Kyōgen Theater. Frau Utz, wie gehen Sie als Librettistin Komik und Gender im Musiktheater an? Was sind Ihre Erfahrungen? Die Aufführung Ihres Stücks *Das Imaginäre nach Lacan* im Konzerthaus Wien, welches im Rahmen des Festivals Wien Modern gespielt wurde, erinnert an eine theatrale Performance. Wie haben Sie dabei Komik hergestellt? Wie funktionierte die Komik der sanften Entkoppelung von Text und Kleidung sowie der Instrumente?

Helga Utz: Es gibt keine Theorie des Komischen, die in sich stimmig ist. Die verschiedenen Ansätze, besonders auch jene von Sigmund Freud, haben gemeinsam, dass es sich bei Komik um eine Kombination von mehreren nicht zusammengehörigen Dingen handelt. Darauf reagieren wir mit Lachen, Entspannung oder einer Erkenntnis, die lustgewinnend ist.

Irene Suchy: Man muss allerdings die Regeln kennen, um sich darüber hinwegzusetzen und Komik herzustellen. Bei Joseph Haydn hat das Publikum schallend gelacht, wenn die Reprise um einen Takt kürzer war. Wir erwarten ein Regelsystem, um darüber lachen zu können.

Helga Utz: Die Kenntnis der Regeln, um diese zu durchbrechen, ist hauptsächlich für die Parodie wichtig. Überraschend war bei der Aufführung im Konzerthaus insbesondere die Gegenüberstellung, die Einfachheit der Verwandlung einer Muslima zu einer europäischen Frau und umgekehrt. Dies hat einen starken Lustgewinn durch Erkenntnis hervorgerufen. Es war nicht direkt komisch angelegt, aber Sie haben Recht, dass der Mechanismus der gleiche ist.

Irene Suchy: Komponiert wurde das Stück *Das Imaginäre nach Lacan* von Iris ter Schiphorst, die sehr bewusst mit Körper und Performance umgeht. Das Stück fußt auf Dichtungen arabischer Autorinnen. Salome Kammer, die Interpretin, war nicht nur sehr virtuos, sondern musste sich auch zwischen diesen Welten bewegen und wandeln. Das Lustige war, dass im Publikum – mit Max Reinhardt gesprochen im „dritten Ensemble“ – dreißig Frauen mit Kopftuch saßen und mit ihren Handys gespielt haben. Dieses Publikum hat das Konzert zu einem anderen gemacht. Wussten Sie davon? Haben Sie das gesteuert?

Helga Utz: Wir wussten davon, haben es aber nicht direkt gesteuert. Wir haben die muslimische Jugend Österreich zur Kostümberatung kontaktiert. Es ist nicht einfach, eine „typische“ Muslima darzustellen. Daraus ist diese Zuschauerinnengruppe mit Eigendynamik entstanden.

Irene Suchy: Komik entsteht nicht nur, wenn der Schwächere gegen den Stärkeren gewinnt. Sehr viele Witze bestehen darin, sich über Schwächere lustig zu machen. Besonders in Operetten lachen Männer oft über Frauen. Inwieweit ist Komik subversiv? In welchem Verhältnis stehen Komik und Subversion?

Susana Zapke: Komik ist ein weites Feld, und daher ist es nicht einfach, generalistisch darüber zu sprechen. Man muss dabei differenzieren. Komik ist kulturell bedingt: das, worüber der eine lacht, findet der andere nicht lustig. Des Weiteren ist Komik zeitlich bedingt. Komik hat ein Verfallsdatum. Es gibt Witze, die durch historische Dekontextualisierung keinen Sinn mehr machen. Komik ist ephemere, sie verflüchtigt sich, ist zeithistorisch gebunden und kulturell bedingt. In Bezug auf den Zusammenhang von Komik und Subversion möchte ich einen wichtigen Begriff hinzufügen: die Grotteske. Komik tendiert zur absoluten Grotteske. Besonders in den 1920er Jahren in Wien war die Grotteske ein wichtiges Thema. Die Grotteske besteht darin, die Komik auszudehnen und so anzuspannen, dass es fast nicht mehr komisch ist, sondern in den Bereich des Karikaturesken, des Verzerrten hineinführt. Das gibt es in der Musik sehr oft, auch, wie bereits erwähnt, durch die Instrumentation. Wilhelm Grosz etwa verbindet das Komische und das Subversive, indem er eine feine Palette absurder Instrumente auf die Bühne bringt. Plötzlich wird etwas, das fast einen Hauch von Wiener Schule hatte, in einen sehr komischen, grotesken Klang umgewandelt. Indem etwas Erwartetes in etwas Schockierendes verwandelt wird, wirkt es subversiv.

Irene Suchy: Ich möchte unseren Begriff der Komik auf die Zeit nach den 1960er Jahren fokussieren – auf die Avantgarde. Auch in der Wiener Avantgarde gibt es mit Schwertsik, Zykan Rühm und Jandl eine Musiktheatralik, die auf Schmäh, Komik und im weitesten Sinne auf Heiterkeit basiert. Wichtig ist außerdem der Bezug zur Satire und zur „höheren“ Komik. Auffallend ist, dass es eine Männergesellschaft ist. Die *Salonkonzerte* von MOBart & tonART ensemble können hier als Beispiel dienen. Auch „die reihe“ war – trotz der riesigen Verdienste von Gertraud Cerha – eine reine Männergesellschaft. Komik im Musiktheater ist männlich geprägt. Auch *Der Herr Karl* ist aus einer Subversion geboren, aus einem Widerstand gegen eine herrschende Kompositionsmeinung, gegen eine herrschende Stilmeinung. MOBart & tonART ensemble hat sich gegen die Zwölftonmusik gewendet. Beides ist aus der Subversion heraus entstanden, dennoch ist es eindeutig männlich. Dadurch ist es erlaubt, politisch zu sein und Themen wie den Austrofaschismus aufzugreifen. Wann kommt der Gender-Aspekt hinzu und von welcher Seite kommt Gender in ein komisches und subversives Musiktheater? In der Bildenden

Kunst und der Performance ist es den Frauen, etwa Pipilotti Rist oder Madonna, leichter gefallen, das Thema „Gender“ zu verarbeiten. In der Oper ist dies anders. Wo sehen Sie im Nachkriegsmusiktheater einen komischen Gegenpol zu einem patriarchalen System?

Helga Utz: Ich würde John Cage nennen, weil er einen umfassenden Humanitätsbegriff hat. Das ist für mich das wirksamste Mittel einer Gegenposition. Cathy Berberian ist natürlich ebenfalls ein gutes Beispiel, wobei sie erstaunlicherweise auf uns heute weniger komisch wirkt als Marilyn Horne und Joan Sutherland, wenn die beiden das *Norma*-Duett in den MET-Kostümen singen. Was bleibt, ist diese unglaubliche Virtuosität – genuin komisch ist es aber nicht. Es hat ein Verfallsdatum, weil es sich gegen den Musikbetrieb wendet.

Irene Suchy: Komik braucht Virtuosität!

Helga Utz: Ohne Können ist Komik immer unfreiwillig.

Irene Suchy: Cage durchbricht Regeln der Professionalität – er hat ein Laienorchester im Hinterzimmer. 4'33 ist ein gutes Beispiel für diesen Regelbruch. Bei Berberian spielten Mimik und Gestik eine große Rolle, hinzu kommt die neue Notation bzw. Komposition. Haben Sie weitere Beispiele für Gender im Musiktheater oder in der Performance der Avantgarde?

Helga Utz: VALIE EXPORT.

Johanna Doderer: Das Heitere hat oft den Touch des Banalen, häufig ist es auch sentimental. Es handelt sich um eine Nische innerhalb des Musiktheaters. Dort trauen sich Frauen nicht hin, weil sie im Musiktheater als Künstlerinnen sowieso auf dünnem Boden stehen. Wir sind schon froh, dort stehen zu dürfen. Ich habe eine Oper über eine Liebesgeschichte zwischen zwei Männern geschrieben. Angeboten habe ich diese Oper einem Intendanten, der selbst schwul ist. Damit habe ich mir ein Eigentor geschossen. Es ist nicht gut angekommen, dass sich eine Frau traut, eine solche Liebesgeschichte auf eine sehr direkte Art zu beschreiben.

Irene Suchy: Die Traditionslinie Gender – Musiktheater gibt es dennoch, auch im deutschsprachigen Raum. Denken Sie etwa an die Diseusen. Interessant finde ich diesbezüglich Marie-Thérèse Escribano. Man muss die Kategorien Performance und Kabarett mitdenken, dann fallen uns mehr Frauen ein.

Helga Utz: Als Lektüre kann ich die Biographie von Liesl Karlstadt empfehlen.

Irene Suchy: Wie vorhin erwähnt, muss der/die InterpretIn virtuos sein, um komisch zu sein. Hier wird es in Bezug auf den Forschungsstand schwierig. Denn Forschungsarbeiten aus dem Bereich der feministischen Musikologie gibt es eher über Komponistinnen, aber nur wenige über die Interpretinnen. Es ist furchtbar schwer, über Interpretinnen zu forschen. Wie gehen Sie in der Lehre vor? Machen Sie diese Problemstellungen zum Thema?

Susana Zapke: Wir haben keine spezifische Lehrveranstaltung unter dem Titel „Gender“. In der Musikgeschichte kommt das Thema nur kurz vor, da es nicht viele Beispiele zu nennen gibt. Es ist keine dezidierte Stelle, die wir markieren, und ich würde sie auch gar nicht so dezidiert markieren wollen. Die Isolation dieses Themas in einer Art Exodus erachte ich als gefährlich. Das Thema Gender soll nicht in einen konservierten, abgesonderten Raum gestellt werden. Was mich beschäftigt, ist nicht so sehr die Beziehung Mann – Frau, sondern die Beziehung Frau – Frau. Die Frauensolidarität geht leider völlig unter. Dem Patriarchat ein Matriarchat entgegenzustellen oder das Ausbauen eines kollektiven Bewusstseins würde mehr helfen als die Extrapolierung des Themas Gender. Das Thema Gender ist unsympathisch, es kommt zu kämpferisch daher und wird häufig auf das Körperliche reduziert. Es geht nicht um Körperlichkeit, sondern um subtile Alltagssituationen, Gestiken und einen sehr unterschweligen Habitus.

Irene Suchy: Es fehlt die Komik, die politische Relevanz und der gesellschaftspolitische Bezug im Musiktheater. Was könnten Themen sein, die vorhandene hemmende Strukturen und einengende Hierarchien durch Heiterkeit in Frage stellen? Was wäre diesbezüglich ein gutes Libretto?

Johanna Doderer: Wir leben in einer unglaublichen Komik. Ich habe selten so gelacht wie bei zeitgenössischer Musik – mit welchem Tönerst da gekratzt wird! Es erinnert an eine Messe, eine Anbetung, nur dass die scheußlichsten Geräusche aus den Instrumenten kommen. Das hat einen sehr komischen Beigeschmack. Dass KünstlerInnen mit Lust etwas schreiben, was sie gerne hören wollen, ist ein großes Tabu. Mit diesem Ernst und dem Anspruch, um alles in der Welt über sich hinauszuwachsen, funktioniert das nicht.

Helga Utz: Ein wichtiger Aspekt ist die Unversöhnlichkeit und Verbohrtheit jener, die die Probleme der Welt hauptsächlich auf die Auseinandersetzung mit Gender-Themen zurückführen. Ich bin, was das anbelangt, sehr pessimistisch. Frauen werden nach wie vor sehr unterdrückt. Dass Gender keinen guten Duft verströmt, ist ein großes Problem. So wie die Suffragetten damals diffamiert wurden, ist es heute auch, nur in einem anderen Gewand. Darin liegt sehr viel Komik. Selbstironie würde uns gut anstehen. Daraus könnte ein gutes Libretto entstehen.

Irene Suchy: Eine Facette des komischen Musiktheaters nach den 1960er Jahren ist das Ende der Geschichte. Wir erzählen keine Geschichte mehr, sondern haben nur Szenen. Bei Lampersberg und Zykan gibt es nur noch Szenen. Oft sind es Szenen des Scheiterns – Komik ist Scheitern, aber virtuoseres Scheitern.

Johanna Doderer: Ich habe einmal mit einer sehr etablierten und berühmten Sängerin zusammengearbeitet, welche Briefe in einer Solo-Performance gesungen hat. Sie verliert dabei ihre Stimme und lallt nur noch. Das Publikum hat schallend gelacht. Niemals hätte ich mich das mit

einer Sängerin getraut, die nicht so gut ist. Aber Angelika Kirchschrager, die fantastisch ist und von der jeder weiß, dass sie singen kann, kann es sich erlauben, lallend und spuckend auf der Bühne zu stehen. Man muss sich trauen, auch das Blamable und Peinliche zu zeigen. Solche Möglichkeiten bieten sich nur, wenn man mit großartigen KünstlerInnen zusammenarbeitet. Hier sind Männer deutlich im Vorteil. Frauen müssen einen weiteren Weg gehen, um das zu erreichen.

Irene Suchy: Die Virtuosität hängt mit der Beherrschung der Stimme sowie der Mimik und Gestik zusammen. Die Mimik darf dem, was sie singt, nicht zuwider laufen. Sie muss wissen, was sie mit ihrem Gesicht macht.

Albert Gier: Sie haben gesagt, dass die Geschichte von Szenen abgelöst wird. Hier gibt es aber derzeit eine sehr gegenläufige Tendenz, die wieder zum erzählenden Musiktheater hinführt. Häufig werden politische Themen durch Geschichten thematisiert. Der Aspekt des Erzählenden wäre mit Ihrer Problematik sehr gut zu verbinden. Wie geht man unter dem Gesichtspunkt Gender mit der Form der traditionellen Erzählung um?

Irene Suchy: Welche Geschichten erzählt man, in denen man nicht das Patriarchat erhärtet? Es gibt – im Gegensatz zu Drehbuchhandbüchern – keine Librettohandbücher, die behandeln, welche Strukturen ein Libretto haben soll oder welche Fehler vermieden werden sollen. Das letzte ist meines Wissens von Edgar Istel aus dem Jahr 1913. Auch wenn Ihr Buch zur Theorie und Geschichte des Librettos sehr wertvoll ist, ist es keine Anweisung. Es wäre interessant, beim Schreiben eines solchen Buches zu berücksichtigen, welche Ingredienzien ein Librettist haben muss, um Komik zu erzeugen. Warum trauen wir uns das beim Film, nicht aber bei der Oper?

Albert Gier: Ich denke, dass es aus mehreren Gründen nicht funktionieren würde. Erstens finden wir beim Libretto eine andere Konstellation als beim Drehbuch vor. Ein Drehbuch wird von einem Drehbuchautor, manchmal von mehreren, geschrieben. In der Gegenwart gibt es in der Entstehung einer Oper eine/n KomponistIn und eine/n LibrettistIn. Die beiden müssen sich zusammenraufen und ihre Basis finden. Dafür gibt es keine Regeln. Es sind zwei Charaktere, die hier zusammenkommen müssen. Ein weiteres Problem ist, dass das Libretto heute nicht mehr als eigene literarische Gattung verstanden wird, da das Libretto zu einem Diskurs geworden ist. In Form eines Librettos kann jedes Thema behandelt werden – von der Fußballweltmeisterschaft bis hin zu Kriminalfällen oder zu Problemen der Quantenphysik. Dafür können keine Regeln erstellt werden. Es gibt KomponistInnen und LibrettistInnen, die großen Wert auf Verständlichkeit legen. Anderen ist dies völlig egal. Besonders bei abstrakten Themen ist es nicht relevant, jedes Wort zu verstehen. Auf der Bühne des Musiktheaters kann all das funkti-

onieren. So gesehen gibt es keine Regeln für ein Libretto. Es ist ähnlich wie bei Kriminalromanen: Sie können, wenn Sie wollen, jedes gesellschaftliche oder individuelle Problem in der Form eines Kriminalromans behandeln. Ganz egal, ob es um Aids, die Flüchtlingsproblematik, Auswüchse der Psychiatrie oder internationale Kriminalität geht. Sie müssen sich nur vorstellen, dass irgendwo eine Leiche liegt; danach braucht es eine/n Ermittler und Leute, die befragt werden können. Jedes beliebige Thema kann so aufgerollt werden. Musiktheater funktioniert ähnlich. Aus meiner Sicht gibt es eine Regel, die man befolgen sollte: in einem Musiktheaterstück sollte es individualisierte Figuren geben. Wenn es nur eine Stimme in einem Raum gibt, entsteht keine Theatralik. Die Stücke, die überzeugend sind, haben mindestens zwei ProtagonistInnen, zwei individualisierte Figuren. Das erscheint mir sinnvoll. Mit anderen Formen im Musiktheater, wie beispielsweise der Installation, ist es sehr viel schwieriger, das Publikum zu erreichen. Daher sind individualisierte Figuren, das Substrat einer Geschichte und ein definierter Raum jene Elemente, die ich zwar nicht für absolut unverzichtbar, aber für KomponistInnen und LibrettistInnen als sehr hilfreich erachte. Wenn ich ein Lehrbuch dafür schreiben würde, bräuchte ich nur zwei Seiten.

Irene Suchy: Im Laufe des Nachmittags kam der Gedanke auf, dass man im Theater näher an den Fragen der Zeit, an politischen Themen und an dem, was uns berührt, dran ist, während man im Musiktheater weiter davon entfernt ist. Das hängt unter anderem damit zusammen, dass die Entstehung von Musiktheaterwerken länger dauert. Wie siehst du das als Komponistin?

Johanna Doderer: Ich habe das Gefühl, dass ich mit meiner Arbeit und meiner Tonsprache immer sehr am Puls der Zeit bin, und zwar so haarscharf, dass es die Menschen auch bewegt und berührt.

Irene Suchy: Selbst wenn du nicht ein halbes Jahr nach einem öffentlichen aktuellen Ereignis reagierst?

Johanna Doderer: Das ist nicht meine Aufgabe. Ich muss die Menschen ganz woanders berühren. Es gibt größere, übergreifendere Themen.

Irene Suchy: Ist Oper zu weit weg von dem, was uns betrifft?

Johanna Doderer: Nein, Oper ist zu nah dran. Oper ist so unmittelbar.

Helga Utz: Ja natürlich, Oper ist ein Museum. Was in der Staatsoper passiert, ist eine Touristenattraktion, die manchmal ein kleines Quäntchen von Analyse bietet, aber im Grunde zu weit weg ist.

Irene Suchy: In welcher Operngruppe oder in welchem Haus ist Oper näher an der Gegenwart?

Helga Utz: Es gibt gutes und schlechtes Musiktheater. Wenn gutes Musiktheater passiert, macht mich das glücklich – das kann überall sein. Aber es ist leider nur ein geringer Prozentsatz.

Judith Kemp: Ich möchte zwei Punkte aufgreifen: erstens zu Komik und Subversion, zweitens zu Komik und Gender. Beim Zusammenhang von Komischem und Subversivem ist es wichtig, die verschiedenen Formen der Komik genauer zu betrachten. Satire ist Humor bzw. kann Humor haben. Die Groteske ist vielleicht die subversivste Form. Ich denke beispielsweise an das Kabarett mit den Diseusen und an Yvette Guilbert, welche das Lied *Le Fiacre* gesungen hat. Es handelt von einer Frau, die mit ihrem Liebhaber in einer Droschke ein Stelldichein hat. Plötzlich gibt es einen Ruck – die Frau denkt, sie sei von ihrem Mann ertappt worden. Sie öffnet die Türe und sieht, dass ihr Mann von der Droschke überfahren wurde. Sie sagt, es sei alles wunderbar und sie könnten weiterfahren. Das ist die schärfste, bitterste Form des Humors. Es gibt einen grotesken Bruch, und eine grauenhafte Situation tritt ein, auf die nicht adäquat reagiert wird. Vielleicht ist diese Form, die etwas untergräbt, auch jene, die am stärksten aufrütteln kann. Zum Thema Komik und Gender möchte ich zwei – vielleicht etwas polemische – Anmerkungen machen. Die Frage war: wie oft wird bei Frauen, die komisch sind, thematisiert, dass sie Frauen sind? Wie oft kann es weggelassen werden? Wie oft greifen es Frauen automatisch auf, wenn sie komisch sind? Der zweite Punkt ist: diejenigen, die komisch bzw. ironisch sind, sind die Überlegenen. Sind wir Frauen noch immer gesellschaftlich nicht stark genug, um ironisch sein zu können? Sind Männer immer noch gefestigter als wir Frauen?

Irene Suchy: Generalisierungen sind natürlich zu vermeiden, gerade weil Elfriede Jelinek und Olga Neuwirth das Gegenteil beweisen. Ich fasse zusammen, was alles zu Komik zählt: verwandt ist Komik mit dem Schmäh, hat Ähnlichkeiten zur Parodie, zur Groteske und zur Satire. Sie braucht die Sichtbarkeit, die Darstellung, sie braucht Requisiten und hat nichts mit Authentizität zu tun. Sie erzeugt ein Bild, ist eine Inszenierung. Komik kann durch Musik erzeugt werden – durch Rhythmen, Formen, Instrumentation oder Stimmgebung. Komik kann im Text eingeschrieben sein, das ist am einfachsten. Auch Gestik, Bewegung oder Haltung können komisch sein.

Helga Utz: Ganz wichtig ist die unfreiwillige Komik. Komische Situationen, wie der Sturz von Jennifer Lawrence bei der Oscarverleihung, passieren ungeplant. Das hängt natürlich mit der Schadenfreude zusammen. Bei der Komik gewinnt nicht immer der Schwache gegen den Starke, es ist viel komplexer. Wer der/die Schwache ist und ob wir über ihn/sie lachen dürfen, wird durch das Aussehen gesteuert. Charlie Chaplin mit den großen Schuhen und Karl Valentin mit den langen Gliedmaßen sowie Nestroy signalisieren: „Ihr dürft über mich lachen und euch überlegen fühlen!“ Das ist ein ganz wichtiger Aspekt.

Irene Suchy: Charlie Chaplins Gang ist dadurch entstanden, dass er eine behinderte Frau, die schlecht gehen konnte, nachgeahmt hat. Seine Mutter hat es vehement verurteilt, Kranke nachzumachen. Wir wissen nichts mehr von dieser Frau, wir kennen nur noch Charlie Chaplins Gang. Was sind die Grenzen, die Tabus, an welche die Komik stößt? Wo können wir nicht weiter? Es gab andere Zeiten, andere Länder, andere Milieus, wo der Witz weiter gehen durfte, das sieht man am Beispiel von *Le Fiacre*. Österreich beschränkt sich diesbezüglich relativ stark. Die Grenzen, in denen die Komik steckenbleibt, sind Autoritäten wie die Politik oder die katholische Kirche. Diese hemmende Funktion kann auch die Political Correctness einnehmen. Wo siehst du als schaffende Künstlerin die Grenze, die dein Witz nicht überschreiten darf?

Johanna Doderer: Im Rahmen dieser Veranstaltung einen Witz über Gender zu machen, wäre wahrscheinlich eine Grenzüberschreitung.

Irene Suchy: Was wäre der Witz?

Johanna Doderer: Mir fällt jetzt keiner ein, aber ich würde mich vermutlich damit unbeliebt machen.

Irene Suchy: Sich unbeliebt zu machen ist eine Sache. Wo wäre auf einer großen Bühne das Ende des Witzes? Wo würden uns die gesellschaftlichen Vereinbarungen einengen? Das homosexuelle Paar ging vermutlich in diese Richtung.

Johanna Doderer: Das war harmlos.

Irene Suchy: Jelinek hat diese Grenzen hundertmal erlebt. Mit dem Fall Fritzl kommt man nicht weiter, mit dem Don Juan ebenfalls nicht. Wir sind weit von einer tabufreien Gesellschaft entfernt.

Johanna Doderer: Es gibt riesengroße Tabus.

Irene Suchy: Ein Witz über einen Holocaust-Überlebenden ist undenkbar.

Johanna Doderer: Armut ist ebenfalls ein großes Tabu.

Irene Suchy: Auch körperliche Behinderung ist ein Tabu. Den *Glöckner von Notre-Dame* könnte man heute nicht mehr schreiben. Wie sieht es diesbezüglich am Konservatorium aus?

Susana Zapke: Wir befinden uns in einer sehr prüden Zeit. Wenn ich an die Musikproduktion der 1920er und 1930er Jahre denke, die Cabarets und Revuen, die unglaubliche Vielfalt an leichten Unterhaltungsgattungen – die sind alle voller Witz. Dieser jüdisch-wienerische Witz ist völlig verlorengegangen. Es fehlt die dafür notwendige kulturelle Schicht, das spürt man bis heute. Die Texte von Carola Sokol für Wilhelm Grosz sind grandiose komische Werke, die sich über Männer lustig machen. Diese sind nur mit ihrem Business beschäftigt; die Frauen können kaum mit ihnen in Kontakt treten, weil sie ständig am Telefon hängen. Diese Texte sprechen ganz direkt Sex, Begierde und Lust an. Die Frauen traten in der Annagasse halbnackt auf. Eine

Bude stand neben der anderen, jeden Abend gab es Programm. Mit dem Ersten Weltkrieg entstand die erste große Frauenemanzipation. Die Frauen waren sehr selbstbewusst, rauchten und entfalteten sich. Diese Entwicklung ist im Moment eher regressiv. Die Rolle der Frau wird immer pröder, die gesamte nächste Generation ist eher prude. Es gibt eine neue Tendenz zum Spießertum und einem sehr traditionellen Frauenbild. Junge Mädchen sind sehr objekt- und körperbezogen.

Irene Suchy: In der Zeit des Ersten Weltkriegs und in der Nachkriegszeit kommt es zu einer Wiener Frauen- und Gesangskultur, die inzwischen fast der Vergangenheit angehört. Ein Beispiel sind die Dudlerinnen.

Gabriele Proy: Ich finde überhaupt nicht, dass die jetzige Zeit so prude ist. Die Produktion der Frauen in meiner Kompositionsklasse an einer amerikanischen Universität ist sehr lustvoll. Sie schreiben die Werke, die sie schreiben wollen und halten sich nicht an einen Kanon, der vorschreibt, was geschrieben werden muss.

Susana Zapke: Meine Beobachtungen beziehen sich nicht auf den kreativen Bereich, sondern auf den Habitus der Frauen, das Frauenbild.

Gabriele Proy: Junge Frauen setzten heute eine andere Taktik ein, um zu ihrem Ziel zu kommen. In unserer Generation gab es andere Taktiken. Die heutigen Studentinnen haben einen anderen Weg gewählt. Das bedeutet nicht, dass sie kein lustvolles oder freudiges Leben haben.

Irene Suchy: Insofern ist es besonders schön, dass es solch ein Symposium gibt. Olga Neuwirth und Elfriede Jelinek markieren einen sehr erfolgreichen Weg, der sich teilweise gegen die Institutionen richtet. Dennoch bewältigen sie auch Kooperationen mit den großen Institutionen. Das sind schöne Role Models.

Gabriele Proy: Auch Johanna Doderer ist ein Role Model.

Judith Kemp: Den USA steht derzeit ein Präsident vor, der damit prahlt, vielen Frauen zwischen die Beine gegriffen zu haben. Er wurde dafür zwar medial abgestraft, aber dennoch scheint es großteils akzeptiert zu werden. Wenn das in die Köpfe der Menschen sickert, unterscheidet sich dieses Frauenbild stark von dem, welches sich seit den 1960er Jahren etabliert hat.

Gabriele Proy: Der Großteil der Bevölkerung hat nicht Trump gewählt, und die amerikanischen Studentinnen, welche ich in Wien unterrichte, waren entsetzt, als Trump Präsident wurde.

Judith Kemp: Wir sprechen nicht nur über Studentinnen und AkademikerInnen. Wie sieht es die Gesamtbevölkerung? Wie sehen es weniger gebildete Menschen? Viele Menschen bekommen es zu Ohren und manche verinnerlichen es, weil Trump der wichtigste Mann des Landes ist.

Susana Zapke: Interessant war, dass die amerikanische *Lulu* von Olga Neuwirth mit Marisol Montalvo sehr schlecht angekommen ist, weil sie sich als Schwarze mit gewissen untergriffigen Rassismen konfrontiert sah. Sie hat diese Rolle sehr ungern gespielt. Die Komposition stammt von einer Frau. Sie hat gesagt, dass sie dieses Werk nie wieder aufführen wird.

Irene Suchy: Ich habe bewusst vermieden, dass wir „Gender“ nur auf Frauen beschränken. Damit würden wir den Begriff zu sehr verengen.