

Benjamin Sprick

Kurze Einführung in *Überwachen und Strafen*

Seminar: ›Musik und Macht‹, 16. & 23.10.2015

Das 1975 erschienene Buch *Überwachen und Strafen – Die Geburt des Gefängnisses*¹ ist wahrscheinlich eines der wichtigsten und – neben *Die Ordnung der Dinge*² – auch eines der populärsten Bücher des französischen Philosophen und Historikers Michel Foucault. Auf jeden Fall ist es, wie Foucaults Biograph Didier Eribon festgestellt hat, »eines seiner schönsten, vielleicht sogar das schönste.«³ Eine Schönheit allerdings, die einem das Blut in den Adern gefrieren lassen kann, angesichts der kühlen Strenge, mit der Foucault hier eine ›Mikrophysik der Macht‹ analysiert, die in der Institution des modernen Gefängnisses eine würdige Komplizin gefunden hat.

Das Cover der deutschen Taschenbuchausgabe zeigt Foucault in einer für ihn typischen Pose: Als furchtlosen Denker, der den politischen Gegebenheiten seiner Zeit unverhohlen ins Auge blickt. Foucaults rechter Zeigefinger verkehrt die machtvolle Geste des Schweigens (›sch-ttt‹) ins Konspirative und zeigt dabei deutlich nach links: auf die weiße Leinwand einer noch unbeschrifteten politischen Zukunft, die sich von der rechtslastigen, im Bücherregal aufgestellten Phalanx des französischen Wissens wegbewegt.

Das auf dem Bild zu erahnende Motto ›Weg vom theoretischen akademischen Wissen, hin zur politischen Praxis‹ lässt sich auch auf *Überwachen und Strafen* beziehen. Einerseits handelt es sich um Foucaults erste und minutiös vorbereitete Publikation, nachdem er 1970 den Thron des damaligen Olymps der französischen Geisteswissenschaften erklommen hatte: eine eigens für ihn eingerichtete Professur zur Erforschung der ›Geschichte der Denksysteme‹ am *College de*

¹ Foucault 1976.

² Foucault 1971.

³ Eribon 1991, 335.

France in Paris. Andererseits klingt im Forschungsgegenstand des Buches auch Foucaults damaliges Engagement in der G.I.P. (*Groupe d'information sur le Prison*) wieder, einer linksradikalen Gruppierung, die sich gegen die Todesstrafe und reaktionäre Gefängnisreformen im Frankreich der Post-1968er Jahre stark machte.

Die Fragestellung von *Überwachen und Strafen* ist auf den ersten Blick denkbar einfach. Foucault fragt, weshalb sich die Institution des Gefängnisses zu Beginn des 19. Jahrhunderts innerhalb einer sehr kurzen Zeitspanne als zentrale Strafinstitution durchsetzt, obwohl es davor im System der Strafen eine eher marginale Rolle spielte. Mit dieser Frage ist eine kritische Perspektive auf die Geschichte der Institutionen verbunden, die Foucault bereits zuvor in Bezug auf das Krankenhaus (*Die Geburt der Klinik*⁴) und der modernen Psychiatrie (*Wahnsinn und Gesellschaft*⁵) entwickelt hatte. Institutionen sind für Foucault nicht – wie für herkömmliche Auffassungen – ›Träger‹ oder Repräsentanten gesellschaftlicher Macht, sondern produktive Effekte verschiedener, sich historisch beständig verändernder Machtformationen. Die Institution des Gefängnisses wird damit für Foucault – wie der Untertitel *Die Geburt des Gefängnisses* bedeutungsschwanger ausdrückt, zum Effekt bzw. zum ersten und bedrohlichen Produkt der zu Beginn des 19. Jahrhundert auftauchenden ›Disziplinarmacht‹.

Die Disziplinarmacht ist Foucault zufolge kennzeichnend für die zur gleichen Zeit einsetzende ›Disziplinargesellschaft‹, einer Gesellschaft, die auf der kontinuierlichen Umformung der Individuen und Anpassung an normative Vorgaben beruht. In einer Disziplinargesellschaft regiert die Norm, die über bestimmte Techniken der Disziplinierung Konformität herstellt. Ihr entspricht ein von Foucault als »Mikrophysik der Macht«⁶ bezeichnetes Kräfteverhältnis, das am Körper nicht mehr – wie zu früheren Zeiten – deutlich erkennbare Male der Rache, sondern feingliedrige Spuren der Disziplinierung hinterlässt. Die Mikrophysik der Disziplinarmacht richtet sich auf den ›gelehrigen Körper‹ des einzelnen Individuums, der, in kleinsten Details seiner Haltungen, Bewegungen und Gesten zerlegt, bis in die »Automatik der Gewohnheiten«⁷ umgeformt und zu einem effektiven Kräftekörper neu zusammengesetzt wird.

⁴ Foucault 1973.

⁵ Foucault 1969.

⁶ Foucault 1976, 38.

⁷ Ebd., 173.

Mit Foucaults Diagnose einer Disziplinargesellschaft, die sich im modernen Gefängnis gewissermaßen unendlich kreativ ausdrücken kann, ist eine neue Konzeption der Macht verbunden, die sich von zur damaligen Zeit gängigen, repressionslogischen und marxistischen Machtbegriffen absetzt.⁸ Das macht ein Zitat aus *Der Wille zum Wissen* deutlich:

Macht ist nicht eine Institution, ist nicht eine Struktur, ist nicht eine Mächtigkeit einiger Mächtiger. Die Macht ist der Name, den man einer komplexen strategischen Situation in einer Gesellschaft gibt.⁹

Macht ist also für Foucault nicht mehr etwas »was man erwirbt, wegnimmt, teilt, bewahrt oder verliert.« Die Macht ist vielmehr etwas »was sich von unzähligen Punkten aus und im Spiel ungleicher und beweglicher Beziehungen vollzieht.«¹⁰

Überwachen und Strafen setzt – für Foucault typisch – fulminant ein, indem zwei der oben genannten »strategischen Situationen« schroff gegenübergestellt werden. Auf der einen Seite die Folterung und Hinrichtung eines gewissen Robert Francois Damiens, der 1757 vergeblich versucht hatte, den französischen König zu töten. Auf der anderen Seite einem Reglement für jugendliche Gefangene, das 1838, also ungefähr 80 Jahre später, im Zusammenhang mit umfassenden Strafreformen in Frankreich verfasst worden ist.¹¹ Wie in einem Film, versucht Foucault hier durch einen hart montierten Schnitt die Veränderungen erfahrbar zu machen, die sich zwischen den beiden Situationen vollzogen haben. Während die Marter den Körper des Verurteilten Damiens im Wortsinn Stück für Stück vernichtet – er wird gevierteilt – hält der minutiöse Tagesablauf im Gefängnis die Körper der Jugendlichen gesund und arbeitsfähig. Zwischen den beiden Ereignissen liegt im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert die Epoche »aufgeklärter« Rechts- und Justizreformen, die im Sinne einer »Verbürgerlichung des Rechts« einen humaneren Strafvollzug anstrebten. Foucault sieht – entgegen herkömmlichen, eher fortschrittsorientierten Lesarten dieser Entwicklung – in der »Milderung der Strafstrenge im [19.] Jahrhundert« weniger eine Intensitätsminderung staatlicher Ge-

⁸ Diese quasi-nietzschianische »Umwertung« traditioneller Machtkonzepte fasst Gilles Deleuze in seinem Buch *Foucault* einleitend zusammen. Vgl. Deleuze 1987, 38–47.

⁹ Foucault 1983, 113f.

¹⁰ Ebd., 115.

¹¹ Foucault 1976, 9–14.

walt, als eine »Verschiebung im Ziel der Strafoperation.«¹² Dieses besteht ihm zufolge nicht mehr in einer brachialen Demonstration souveräner Machtfülle, sondern in der Ausweitung einer »politischen Ökonomie« des Körpers«, die die Körper in Bezug auf ihre »Kräfte«, ihre »Nützlichkeit und Gelehrigkeit« bzw. »Anordnung und Unterwerfung« eingeschleifen und ausdifferenzieren will.¹³

Der Körper steht somit im Zentrum von Foucaults Machttheorie:

[D]ie Machtverhältnisse legen ihre Hand auf ihn; sie umkleiden ihn, markieren ihn, dressieren ihn, [und] zwingen ihn zum Arbeiten, verpflichten ihn zu Zeremonien, verlangen von ihm Zeichen. Diese politische Besetzung des Körpers ist mittels komplexer und wechselseitiger Beziehungen an seine ökonomische Nutzung gebunden; zu einem Gutteil ist der Körper als Produktionskraft von Macht- und Herrschaftsbeziehungen besetzt; [...] zu einer ausnutzbaren Kraft wird der Körper aber nur, wenn er sowohl produktiver als auch unterworfenen Körper ist.¹⁴

In derartigen Passagen fasst Foucault die neuartige Doppelbewegung der Disziplinarmacht zusammen, die die Subjekte zu disziplinieren aber dadurch auch zu produzieren. Sie unterwirft und beherrscht die Körper zwar, steigert dadurch aber auch ihre Produktivität. Denn Disziplinierung ist, wie Christoph Menke deutlich macht, »eine Beherrschung, die die Beherrschten zu ›Subjekten‹ macht.«¹⁵ Die Unterwerfung durch die Disziplinarmacht besteht demzufolge darin, »den Unterworfenen die Form und den Status von Subjekten einzuprägen.«¹⁶

Der Gang der Analyse in *Überwachen und Strafen* folgt in vier Hauptkapiteln – ›Martern‹, ›Bestrafung‹, ›Disziplin‹ und ›Gefängnis‹ – der historischen Entwicklung des Strafsystems von den absolutistischen Hinrichtungsspielen bis zu den Korrekptionsanstaltungen des 19. Jahrhunderts. Im Kapitel über die »Martern« im absolutistischen Zeitalter zeigt Foucault die enge Verflechtung von Schuldermittlung, Verurteilung und Bestrafung auf.¹⁷ Während Ermittlung und Urteilssprechung im Verborgenen stattfinden, richtet sich hier das Strafen an die Öffentlichkeit. Der Vollzug der Körperstrafen wie Auspeitschungen und Todesstrafe findet

¹² Ebd., 25.

¹³ Ebd., 36.

¹⁴ Ebd., 37.

¹⁵ Menke 2003, 113.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. Foucault 1976, 9–90.

im Rahmen eines Rituals vor aller Augen statt. Die Bestrafung vereint soziale Beschämung und die Rache mit einer Demonstration souveräner, staatlicher Macht.¹⁸

Das Kapitel über ›Bestrafung‹ widmet sich der Transformationsphase des Strafsystems, Ende des 18. Jahrhunderts.¹⁹ Zu diesem Zeitpunkt wächst die Kritik an öffentlichen Hinrichtungen, Abscheu vor den Martern wird geäußert. Die Grausamkeit der Strafe gilt den Kritikern als Schule der Rohheit in einer ansonsten nach höheren Zivilisationsgraden strebenden aufgeklärten Gesellschaft. In dieser Übergangsphase setzt sich die Vorstellung durch, dass der Zweck der Strafe nicht Rache, sondern Besserung sein müsse. Grundvoraussetzung dafür ist, dass die Gesetze nicht willkürlich, die Strafen nicht maßlos sind. Foucault sieht darin kein Anwachsen der Achtung einer ›Menschenwürde‹, sondern vielmehr die Tendenz »zu einem lückenloseren Durchkämmen des Gesellschaftskörpers« nach den Ursachen und Anfängen des Verbrechens.²⁰ Die Strafgewalt reicht nun, obwohl oder weil die Strafen milder werden, tiefer in die Gesellschaft hinein. Die unkontrollierte und verschwenderische Gewalt eines Souveräns wird auf eine »Straf-Gesellschaft« verteilt, die sie kontrolliert und effektiv einsetzt und anstelle der großen, den Alltag unterbrechenden Hinrichtungszeremonien »tausend kleine Züchtigungstheater« in der Öffentlichkeit errichtet.²¹

Im dritten und ausführlichsten Kapitel des Buches widmet Foucault sich unter dem Titel ›Disziplin‹ dem, was er als Prozess der Formierung eines ›Gehorsams-subjektes‹ bezeichnet hat.²² Unter ›Disziplin‹ versteht er über den üblichen Wortgebrauch hinaus einen Typus von Macht, der enge Korrespondenzen zwischen einer ›inneren‹ Ordnung der Subjekte und der ›äußeren‹ Ordnung ihrer Lebensbedingungen herstellt. Während die Herausbildung moderner Subjektivität in der Geistesgeschichte meist mit der Befreiung von den Zwängen der Natur und den Konventionen der Gesellschaft in Verbindung gebracht wird, stellt Foucault sie auf provokative Weise als Ergebnis der Disziplinierung des Körpers und der Kontrolle und Überwachung sämtlicher, auch der intimsten Lebensäußerungen dar.

¹⁸ Vgl. Kammler/Parr/Schneider 2009, 72.

¹⁹ Vgl. Foucault 1976, 93–170.

²⁰ Foucault 1976, 99, vgl. auch Bogdal 2009, 73.

²¹ Foucault 1976, 145, vgl. auch Bogdal 2009, 73.

²² Foucault 1976, 173–292.

Die »Disziplin ist die politische Anatomie des Details«²³ und zwar der Details des Körpers. Der »historische Augenblick der Disziplin« ist Foucault zufolge dementsprechend der Moment,

in dem eine Kunst des menschlichen Körpers das Licht der Welt erblickt, die nicht nur die Vermehrung seiner Fähigkeiten und auch nicht bloß die Vertiefung seiner Unterwerfung im Auge hat, sondern die Schaffung eines Verhältnisses, das in einem einzigen Mechanismus den Körper umso gefügiger macht, je nützlicher er ist und umgekehrt.²⁴

Diese neue, gemeinsam mit der Disziplinarmacht auftretende »Kunst« des Körpers zielt nicht mehr darauf ab, den Körper eines souveränen Herrschers in seinem Glanz zu repräsentieren bzw. machtvoll am Körper des Untertanen zu demonstrieren. Sie dient vielmehr einer Realisierung von Nützlichkeit und Normalität, die »gelehrige Körper« herstellt, die gerade deshalb gefügig sind, weil sie über sich selbst bestimmen können.²⁵

Disziplin der Ästhetik vs. Ästhetik der Disziplin?

Eine durch Disziplin subjektivierende »Kunst des menschlichen Körpers«, wirft die Frage auf, welche Rolle die philosophische »Disziplin« der Ästhetik in der machtanalytischen Gesamtarchitektur von *Überwachen und Strafen* spielen könnte. Von ihr ist zwar an keiner Stelle des Buches explizit die Rede, dennoch ist sie in einer eigenartigen Weise omnipräsent, was sich zum Beispiel in der hingebungsvollen Genauigkeit bemerkbar macht, mit der Foucault banale Details einer alltäglichen disziplinargesellschaftlichen Strafpraktix sprachlich durchleuchtet.²⁶

Foucaults Buch ist voller Freude, voller Jubel, der sich mit dem Glanz des Stils und der Politik des Inhalts vereint. Sein Rhythmus bestimmt sich durch die liebevollen Beschreibungen des Schrecklichen: die große Marter von Damians und ihre kleinen Fehlschläge; [...] im Gegensatz hierzu, die neue Isolationsmaschine, das Gefängnis, der Zellenwagen, die eine neue »Sensibilität in der Kunst des Strafens« bekunden.

²³ Foucault 1976, 178.

²⁴ Ebd., 176.

²⁵ Menke 2003, 110.

²⁶ Foucaults »ästhetisierende« Schreibweise macht sich schon an den Überschriften des Kapitels »Die gelehrigen Körper« (Foucault 1987, 173–219) bemerkbar: »Die Kunst der Verteilungen« (ebd. 181ff.), »Die Kontrolle der Tätigkeiten« (ebd., 192ff.) »Die Organisationen von Entwicklungen« (ebd., 201), »Die Zusammensetzung der Kräfte« (ebd., 209ff.).

Immer hat es Foucault verstanden, vor dem Hintergrund seiner Analysen wundervolle Bilder zu zeichnen. [V]om Rot der Martern bis zum Grau in Grau des Gefängnisses. Die Analyse und das Bild stimmen zusammen; Mikrophysik der Macht und politische Besetzung des Körpers. Farbige Bilder auf einer feingerasterten Karte.²⁷

Neben der von Gilles Deleuze hier beschriebenen impliziten, in der Stilistik eingehüllten ästhetischen Dimension berührt *Überwachen und Strafen* allerdings auch noch eine systematische Fragestellung, die das Verhältnis der von Foucault diagnostizierten ›Disziplinargesellschaft‹ und der philosophischen ›Disziplin‹ der Ästhetik betrifft. Die »Kunst des menschlichen Körpers« kann nämlich durchaus als Gegenstück zu einer disziplinierten Philosophie der Kunst gelesen werden, die sich ebenfalls im Verlauf des 18. Jahrhunderts entwickelt und die neue Funktionsweise der Künste in einer ›aufgeklärten‹ Gesellschaftsordnung philosophisch reflektiert.²⁸ Die Kunst in einer Weise als ›ästhetisch‹ zu verstehen, wie es die Philosophie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tut, heißt, sie nicht mehr – wie es im 16. und 17. Jahrhundert üblich war – als das Medium der Repräsentation von Souveränität, sondern als Produktion und Reproduktion von Subjektivität zu denken. Die Gleichzeitigkeit der Entstehung der Disziplinargesellschaft und der Disziplin der Ästhetik ist daher kein Zufall. Die philosophische Disziplin der Ästhetik lässt sich vielmehr als Strategie der Disziplinarmacht begreifen, die von ihr ausgehenden Machtbeziehungen auf den Bereich der Künste auszuweiten. Die philosophische Ästhetik bringt damit den disziplinargesellschaftlichen Schritt von der Souveränitätsrepräsentation zur Subjektivitäts(re-)produktion auf den Punkt. Gleichzeitig unterläuft ein ästhetisches Subjekt aber immer wieder auch die disziplinargesellschaftlichen Techniken von Kontrolle und Unterwerfung: Das Subjekt, »wie es in der ästhetischen Theorie gedacht und in den ästhetischen Übungen und Praktiken gemacht wird – ist der Ort und die Instanz der Erfahrung der letzten Undisziplinierbarkeit eines Subjekt.«²⁹

Diese Paradoxie lässt sich abschließend an einem musikalischen Beispiel verdeutlichen, das die Doppelsinnigkeit einer ›Disziplin der musikalischen Ästhetik‹ am

²⁷ Deleuze 1987, 37f.

²⁸ Alexander Gottlieb Baumgarten hat eine derartige philosophische Ästhetik zwar nicht erfunden, gibt ihr aber in seiner 1750 erschienenen *Ästhetik* zum ersten Mal einen Namen: »§1 DIE ÄSTHETIK (Theorie der freien Künste, untere Erkenntnislehre, Kunst des Schönen Denkens, Kunst des Analogons der Vernunft) ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis.« Baumgarten 2007, 11. Vgl. auch Menke 2003, 110.

²⁹ Menke 2003, 120.

Ende des 18. Jahrhunderts erahnen lässt. Es handelt sich um die Konzertarie *Vorrei spiegarvi, oh Dio!* von Wolfgang Amadeus Mozart, die dieser 1783 als sogenannte ›Einlagearie‹ anlässlich der Wiener Erstaufführung von Pasquale Anfossis Oper *Il curioso indiscreto* komponierte.³⁰ *Vorrei spiegarvi, oh Dio!* erklingt in der sechsten Szene des ersten Aktes. Marchese Calandrano möchte die Treue seiner Braut Clorinda auf die Probe stellen und überredet seinen Freund, den Grafen Ripaverde, Clorinda zu verführen. Nach anfänglichem Zögern Clorindas ist Ripaverdes zweiter Versuch erfolgreich. Vom Marchese allein gelassen, gesteht die verwirrte Clorinda dem Grafen ihre Liebe. Im Adagio-Teil der Arie führt Clorinda zunächst ein Zwiegespräch mit Gott. Hin- und hergerissen zwischen ihren Gefühlen – der Liebe zu dem Grafen und ihrer Solidariät der eigentlichen Braut von Ripaverde, Emilia gegenüber – schickt sie ihn schließlich zu dieser zurück und beklagt ihr Schicksal:

Vorrei spiegarvi, oh Dio
qual è l'affanno mio;
Ma mi condanna il fato
a piangere e tacer.

Ich möchte Dir erklären mein Gott,
was meine Sorge ist.
Aber das Schicksal veurteilt mich
zu weinen und zu schweigen.

Arder non può il mio core
per chi vorrebbe amore
E fa che cruda io sembri,
un barbaro dover.

Mein Herz kann nicht für denjenigen brennen,
der Liebe gerne hätte.
Das lässt mich grausam erscheinen,
welch barbarische Pflicht.

Ah Conte, partite
correte, fuggite
lontano da me.
La vostra diletta
Emilia v'aspetta
Languir non la fate
è degnar d'amor

Oh Graf, geht fort,
lauft und flieht,
weit fort von mir.
Eure Lüste und Begehren,
erwartet Emilia.
Lasst sie sich nicht nach Euch verzehren
sie ist der Liebe würdig.

Ah stelle spietate!
Nemiche mi sietè
Mi perdo s'ei resta

Ah, ihr erbarmungslosen Sterne!
Feindlich seid ihr mir gestimmt.
Ich bin verloren, wenn er bleibt.

Partite, correte.
D'amor non parlate,
è vostro il suo cor.

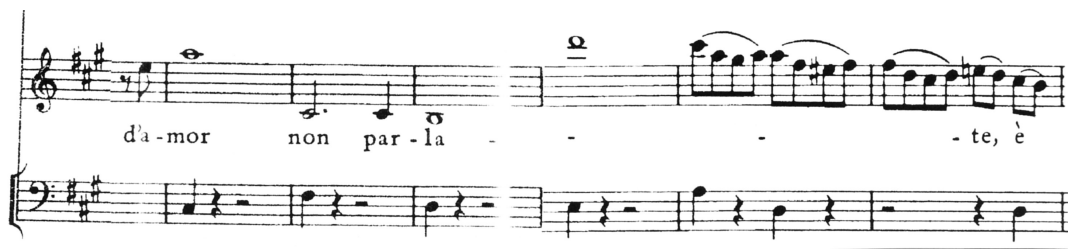
Geht fort, lauft.
Sprecht nicht von Liebe,
ihr Herz gehört Euch.

³⁰ Zur Entstehungsgeschichte der Arie vgl. ausführlich: Sprick 2011, 327.

Clorinda trifft offensichtlich eine ›Vernunftentscheidung‹. Sie folgt der ›barbarischen Pflicht‹ (›barbaro dover‹) den eigentlich begehrenswerten Ripaverde wegzuschicken. Die Befriedigung gönnt sie einer anderen (›Emilia [...] è degar d'amor‹) und erweist sich damit für ihren zukünftigen Gatten Marchese Calandro als heiratsfähig.³¹ Clorinda trifft ihre Verzichtentscheidung nicht aufgrund einer äußerlichen Bedrohung. Sie artikuliert vielmehr einen inneren Interessenkonflikt, den sie zugunsten einer normativen Vorgabe (›Pflicht‹) vorläufig entscheidet. Die Szene zeigt also ein (musikalisches) Subjekt, das innerlich reflektiert ist. Clorinda ist das klingende Medium einer spezifischen Weise der Reflexion, die die Prozesse ihrer eigenen Subjektivierung wiederholt und nachvollzieht: Sie handelt diszipliniert, indem sie verzichtet. Die Schmerzen dieses Verzichts drücken sich allerdings in undisziplinierten, weil in Bezug auf die musikalische Tradition unbekanntem Klanggestalten aus. Die musikalische Resonanz der in der Arie verhandelten Subjektivierung klingt also in der Musik als Normüberschreitung wieder. Im Zwischenraum dieser paradoxen Bewegung leistet das musikalische Material ganze Arbeit. Seine Kräfte werden durch Mozarts minutiöse Feinabstimmung freigesetzt, was zur Unterhöhlung einer musikalischen ›Barbarei der Norm‹ führt.

Vorrei spiegarvi eröffnet ein breites Spektrum musikalischer Ausdrucksmittel. Der hohe technische Anspruch der Arie zielt dabei nicht auf die Ausführung von schnellen ›Koloraturen‹, also die Virtuosität der Stimme repräsentierender Sechszehntelketten, wie sie noch in der *Opera Seria* in der Mitte des 18. Jahrhunderts charakteristisch waren. Vielmehr wird hier die Fähigkeit zur *kontrollierten Führung der Stimme* bei langsamen Passagen in extrem hoher Lage exponiert auf die Probe gestellt. Die Arie fordert von der Sängerin einen Ambitus von zwei Oktaven plus einer Quarte von h bis e^3 , ein auch für die damalige Zeit monströser Stimmumfang. Das wird zum Beispiel in Takt 135/36 deutlich, wo mit den Tönen h und d^2 die äußere Begrenzungstöne des Stimm-Ambitus fast unmittelbar aufeinander folgen. Clorindas innerer Konflikt klingt also im musikalischen Material in Form einer ›auseinandergerissenen Stimme‹ wider: »D'amor non parlate« – Sprecht nicht von Liebe!

³¹ Zunächst müsste man hier sagen, denn Clorinda und Ripaverde werden sich am Ende der Oper glücklich in die Arme fallen.



Notenbeispiel 1: *Vorrei spiegarvi*, T. 132ff.

Eine weitere technische Schwierigkeit besteht in der Arie darin, dass sehr hohe Töne quasi aus dem ›Nichts‹, das heißt mit vorangehender Pause und im *piannissimo* sauber intoniert werden müssen. Auch dieser Umstand verlangt nach einer ›disziplinierten Stimmführung‹, die sich nicht auf einstudierte Effekte verlassen kann. Die Virtuosität ist in Bezug auf den musikalischen Stil und die technischen Mittel des Gesangs nach innen gekehrt: Es geht darum, durch kleine Feinheiten bzw. eine ›musikalische Anatomie des Details‹ einen großen Eindruck beim Publikum zu hinterlassen.

Ungewöhnlich ist in *Vorrei spiegarvi*, dass der Gesangspart vorwiegend ›instrumental‹ behandelt wird. Er bildet mit einer solistisch eingesetzten Oboe zahlreiche Echowirkungen aus.³² Teilweise ist bei diesen Echo-Effekten nicht genau auszumachen, ob es sich um ein Instrument oder um eine menschliche Stimme handelt. Mozarts Materialbehandlung entgrenzt die klangliche Charakteristik von Oboe und Sopran, sie lässt sie ununterscheidbar werden. Auch hierbei handelt es sich um eine ›disziplinierte Undiszipliniertheit‹: Durch die Überschreitung einer klanglichen Unterscheidung wird der Versuch einer klaren Klassifizierung (›Das ist eine Stimme, das ist eine Oboe‹) erschwert.

Die Tendenz einer Verbindung von Normüberschreitung und Disziplinierung zeigt sich auch im Orchestervorspiel der Arie und zwar in Form einer unendlich feinen Abstimmung der musikalischen Parameter Rhythmus, Metrum und Klangfarbe. Mozart verteilt die musikalischen Individuationen hier derartig differenziert auf die verschiedenen Ebenen eines musikalischen Klangraums, dass der affektive Konflikt, von dem Clorinda im Folgenden berichten wird bereits durchlaufen werden kann, bevor die Gesangsstimme in T. 12 überhaupt einsetzt:

³² Vgl. zum Beispiel Takt 70ff.

Notenbeispiel 2: *Vorrei spiegarvi, oh Dio!*, T. 1–12

Die Streicher erzeugen durch das Pizzicato und die gedämpften 1. Violinen eine pulsierende Klang-Fläche, von der sich die weichen Bläserfarben (zwei Oboen, zwei Fagotti, zwei Hörner) deutlich absetzen können, um gleichzeitig von ihr eingehüllt zu werden. Die ersten zwei Takte verbinden drei rhythmische Elemente – liegende Akkorde in den Bläsern, gleichmäßige Achtelbewegung in Bratschen und 2. Violinen und dynamische Punktierung in der 1. Violine –, Elemente die die in Takt 3 einsetzende Oboen-Kantilene aufgreift und melodisch integriert.

Das Eingangsritornell des Orchesters beruht zwar auf dem gleichen ›satztechnischen Modell‹, wie die Eröffnungstrophe der Gesangsstimme ist aber in metrischer Hinsicht wesentlich komplexer angelegt. Während der Beginn der ersten Gesangs-Strophe ›regelmétrisch‹ ist (4 Takte), fällt beim Vordersatz der Orchestereinleitung eine Erweiterung des konventionellen Schemas auf sieben Takte auf.³³ Es lässt sich dabei nicht eindeutig sagen, ob die Einleitung des Orchesters nun eine Erweiterung der Gesangstrophe darstellt oder vielmehr die Strophe eine Reduzierung der Einleitung. Auf diese Weise werden instrumentale und vokale Aspekte diese Komposition von Anfang an ineinander verschränkt.

The image shows a musical score for two systems of music. The top system is labeled 'T. 1 - 7' and the bottom system is labeled 'T. 12 - 15'. Both systems feature a vocal line in the upper staff and an orchestral line in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The vocal line includes lyrics: 'Vor- rei spiegar - vi, oh Di - o! qual è l'affan - no mi - o,'. Below the vocal line, there is figured bass notation: '6 4 2' and '6 4 2' for the first system, and '6 4 2' and '6 4 2' for the second system. The orchestral line consists of a single bass line with notes and rests.

Notenbeispiel 3: Vergleich des Vordersatzes der Einleitung und der ersten Strophe

Hinzu kommt, dass die Arie nicht – wie üblich – in der Terz- sondern in der ›Quintlage‹ anhebt. Eine in kompositionstechnischer Hinsicht riskante Entscheidung, weil offene ›Quintparallelen‹, also einen Verstoß gegen die Regeln der ›Stimmführung‹ im Übergang vom ersten zum zweiten Akkord drohen. Mozart weicht dem sich hier selbst gestellten Problem strategisch aus: durch den Quartsprung im ersten Horn von *a* nach *d'* und dem gleichzeitigen Fallen des zweiten Fagott ins *h* wird ermöglicht, die als Durchgang erscheinende chromatische Eintrübung der Quinte *fis* zu *f* (T. 4-5) in das erste Fagott zu legen und auf diese Weise klanglich zu akzentuieren.³⁴ Ein derartiger ›chromatischer Durchgang‹ erscheint in einem konventionellen und viertaktigen Vordersatz in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes. Im Orchesterritornell von *Vorrei spiegarvi* nimmt er statt-

³³ Sprick 2013, 331.

³⁴ Ebd., 330.

dessen einen ganzen Takt ein (T. 5) und löst auf diese Weise eine umfassende Erweiterung der gesamten Taktgruppe auf 7 Takte aus. Die Wahl der Quintlage könnte also unter anderem dadurch motiviert sein, in die Metrik der Arie von Anfang an eine gewisse Doppelbödigkeit einzuführen. Durch eine besondere Kontrolle der Führung der instrumentalen Einzelstimmen wird ein ungewöhnliches harmonisches und metrisches Klang-Gefüge ermöglicht, das traditionelle Formmodelle hinter sich lässt.

Notenbeispiel 4: Vierstimmige Fassung des ‚Initialmodells‘ (a) und harmonisches Exzerpt der Takte 1 bis 5 von *Vorrei spiegarvi, oh Dio!* (b)

Die das Orchestervorspiel eröffnenden sieben Takte lassen sich nicht ausschließlich in 2 plus 5 Takte gliedern. Die Figurationen der ersten Violinen machen deutlich, dass die beiden vorangestellten Takte auf der Ebene der rhythmischen Zeitgestaltung zu einem Ablauf von drei Takten gehören, der in den Takten 4 bis 6 wiederholt wird. Zu diesem Effekt trägt auch die auffällige Pausensetzung in den Fagotti und dem ersten Horn in Takt 3 bei.³⁵

Der schwebende Charakter der Oboenkantilene, der eine nur von Clorinda vernommene, göttliche bzw. ›innere‹ Stimme klanglich andeutet, resultiert daher unter anderem aus einer *polymetrischen Anlage*, deren Konfliktpotential in einer subtilen Weise latent bleibt. Der chromatische Durchgangston *f* im Fagott (T. 5) erscheint in Bezug auf die fünftaktige Kantilene der Solo-Oboe zwar einerseits gedehnt, die metrische Unregelmäßigkeit wird aber von zwei ›Dreiern‹ im Begleit-

³⁵ Ebd. 332.

satz abgeschwächt. Der durch die vorhergehende Pause vorbereitete Sekundakord in Takt 4 wirkt als plötzlicher Einbruch einer Mollfarbe in die gelöste A-Dur Stimmung dabei »nachdrücklich und verhalten zugleich.«³⁶

Die hier angedeutete disziplinierte und detaillierte Behandlung der musikalischen Parameter führt bei Mozart also in eine paradoxe Situation: sie sprengt *gleichzeitig* traditionelle Normen und verschiebt das metrische Gefüge der Musik aufs Äußerste. Dadurch wird angedeutet, dass sich zwischen dem (musik-)ästhetischen und dem disziplinargesellschaftlichen Subjekt eine Differenz auf tun könnte. Die Macht der Disziplin setzt die Möglichkeit der Selbstkontrolle und -beherrschung zwar voraus. Die Disziplin der musikalischen Ästhetik zeigt allerdings, »dass die Bedingung dieser Möglichkeit zugleich die ihrer Unmöglichkeit ist, der Unmöglichkeit ihrer strengen Reinheit.«³⁷ Die musikalische Ästhetik ist deshalb weder nur ein Element in der Disziplinarmacht noch eine grundlegende Alternative zu ihr. Sie gehört in den »epochalen Prozess der Subjektivierung«, den Foucault als Disziplinierung beschreibt; »deshalb ist sie nicht das ganz Andere der Disziplinarmacht oder gar die Befreiung aus ihr.«³⁸ In ihr kann das in seiner Eigenlogik freigesetzt werden, was aller disziplinierenden Subjektivierung zugrunde liegt und gleichzeitig niemals in ihr aufgeht.³⁹ Die Herausforderung besteht nun darin, diese These an diversen musikalischen Beispielen im Detail nachzuvollziehen.

³⁶ Ebd. 330.

³⁷ Menke 2003, 120.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd. 121.

Literatur:

Eribon, Didier (1991): *Michel Foucault. Eine Biographie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles (1987): »Ein neuer Kartograph«, in: *Foucault*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 37–65.

Foucault, Michel (1969): *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahnsinns im Zeitalter der Vernunft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

— (1971): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

— (1973): *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

— (1976): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

— (1983): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Bogdal, Klaus-Michael (2009): »Überwachen und Strafen«, in: Kammler, Clemens/Parr, Rolf/Scheider, Ulrich Johannes (Hrsg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler.

Menke, Christoph (2003): »Die Disziplin der Ästhetik. Eine Lektüre von »Überwachen und Strafen««, in: Koch, Gertrud/Sasse, Sylvia/Schwarte, Ludger (Hrsg.): *Kunst als Strafe. Zur Ästhetik der Disziplinierung*, München: Fink, 109–121.

Sprick, Jan Philipp (2011): »Modellinszenierung as Ereignis – Die Orchestereinführung von W. A. Mozarts Arie *Vorrei spiegarvi, oh Dio!*, KV 418«, in: Bork, Camilla/ Klein, Tobias Robert/Meischein, Robert/Meyer, Andreas/Plebuech, Tobias (Hrsg.): *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik: Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, Berlin: Argus, 325–334.

Musik:

Mozart, Wolfgang Amadeus (1733): »Vorrei spiegarvi, Oh Dio!« KV 418
[=><https://www.youtube.com/watch?v=TNn7f4tMaOU>]