

Musik und Macht

Seminar-Handouts

(HFBK WS 2015/16)

Seminar: Musik und Macht

(HFBK WS 2015/16)

Musik und Macht bilden eine Allianz, die erst noch zu entziffern ist. Während zeitgenössische Machtbegriffe in vielen ästhetischen Feldern diskutiert werden, ist die Musik von einer machttheoretischen Reflexion bislang weitgehend unberührt geblieben. Wie alle ästhetischen Dispositive geht aber auch Musik aus einer machtförmigen Disziplinierung hervor, die sich nur nachträglich entziffern lässt – und durch diese Entzifferungsarbeit permanent selbst erneuert.

Bereits die Rede von *der* Musik ist problematisch. Sie unterwirft eine Vielzahl ästhetischer Praktiken und kultureller Techniken einer begrifflichen Eingrenzung, welche die differentiellen Formen ästhetischer Schallorganisationen nur ungenügend erfassen kann. Die unüberschaubare Vielfalt von musikalischen Epochen, Genres, Techniken und Funktionen ist zu divers, als dass sie sich in einer vereinheitlichenden Definition zusammenfassen ließe. Ihre Reduktion und Zurichtung auf einen einzigen Musikbegriff erscheint selbst als Ausdruck konkreter gesellschaftlicher Machtverhältnisse.

Doch inwiefern lässt sich in musikalischer Hinsicht überhaupt Macht ausüben? Und wo wird Musik selbst machtförmig kontaminiert bzw. durchstrukturiert? Gibt es eine Sphäre ›reiner‹, von allen Mächten unbehelligter Musik? Oder geht vielmehr jede musikalische Artikulation immer schon aus ihr vorausliegenden symbolischen Ordnungen hervor, die eingesetzt wurden, um klangliche Kräfte der Logik ökonomischer Zirkulationsbewegungen zu unterwerfen? Muss nicht auch ›die Musik‹ selbst als eine symbolische Funktion aufgefasst werden, welche die auditiven Vermögen des Menschen machtförmig organisiert und eine Verbindung zwischen ›Gehör‹ und ›Gehorsam‹ herstellt?

Von solchen Fragen ausgehend soll im Seminar, das den Faden der *Aufruhr und Lärm*-Veranstaltungen der letzten Semester weiterspinn, diskutiert werden, wie sich die Effekte von Macht *in der* und *durch die* Musik konkret aufzeigen und analysieren lassen. Als theoretische Bezugspunkte dienen dabei vor allem Jacques Lacans Theorie der drei Ordnungen des Symbolischen, des Imaginären und des Realen, Michel Foucaults ›Mikrophysik der Macht‹ und Auszüge aus Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Buch *Tausend Plateaus*.

Fr 16.00 – 18.00, Raum 213 a/b Le

Kontakt: Npunkt-0@web.de

Seminar: Musik und Macht

Letztendlicher Seminarplan

- 16.10.2015 **Einführung:** ›Die gelehrigen Körper‹ – Musik und Macht in Michel Foucaults *Überwachen und Strafen*
- 23.10.2015 **Kastration I:** Die Geschichte der Kastratensänger
- 30.10.2015 **Kastration II:** Die ›entgrenzte‹ männliche Stimme
- 7.11.2015 **Kastration III:** Von Freud zu Lacan
- 8.11.2015 *12 Variationen aus Überwachen und Strafen – Performance bei der ›Langen Nacht des Wissens‹*
- 14.11.2015 **Brutal Death Metal – Vortrag von Patrick Viol**
- 20.11.2015 **Lacan I:** Mangel und Begehren bei Franz Schubert
- 27.11.2015 **Lacan II:** Die (de-)territorialisierte Stimme: Amy Winehouse
- 4.12.2015 **Lacan III:** Das Reale der Musik? – Harsh Noise Wall
- 11.12.2015 *agoRadio-Sendung ›Musik und Macht‹*
- 11.12.2015 **Kontrapunkt – Vortrag von Reinhard Bahr**
- 8.01.2016 Musikalische Kräfte: ›Komplex Klangfarbe‹
- 15.01.2016 **Resonanzen I:** *Kräfte hörbar machen...* (Gilles Deleuze)
- 22.01.2016 **Resonanzen II:** *Das Thema von Vinteuil* (Marcel Proust)
- 29.01.2016 **Resonanzen III:** *Nymphomaniac* (Lars von Trier)
- 12.01.2016 **Abschlussdiskussion**

Aristoteles *Politik* und die Musik

Musik und Macht, 16.10.2015

Im letzten Semester haben wir uns intensiv mit der *Politik der Stimme* beschäftigt, speziell in den Lesarten von Mladen Dolar und Hans-Joachim Lenger. Ein wichtiger Bezugspunkt für beide ist die *Politik* des Aristoteles, auf deren ersten Seiten eine Trennlinie zwischen Mensch und Tier, bzw. zwischen Herren (den freien Bürgern der griechischen Polis) und Sklaven, sowie zwischen Männern und Frauen/Kindern gezogen wird. Diese Unterscheidung bezieht sich auf den Zugang zur Sprache, bzw. zum vernünftigen Sprechen, im Gegensatz zu dem bloßen „animalischen Lärm“ der Stimme.

Nun ist aber der Mensch unter allen animalischen Wesen mit der Sprache begabt. Die Stimme ist das Zeichen für Schmerz und Lust und darum auch den anderen Sinnenwesen verliehen, indem ihre Natur soweit gelangt ist, daß sie Schmerz und Lust empfinden und beides einander zu erkennen geben. Das Wort aber oder die Sprache ist dafür da, das Nützliche und das Schädliche und so denn auch das Gerechte und das Ungerechte anzuzeigen. Denn das ist den Menschen vor den anderen Lebewesen eigen, daß sie Sinn haben für Gut und Böse, für Gerech und Ungerecht und was dem ähnlich ist. Die Gemeinschaftlichkeit dieser Ideen aber begründet die Familie und den Staat.¹

Die Sprache und die durch sie ermöglichte Unterscheidung von Gut und Böse, Recht und Unrecht, ist bei Aristoteles Grundbedingung eines jeden Gemeinwesens. Wir haben uns mit der Frage auseinander gesetzt, welche Mechanismen des Ausschlusses eingesetzt werden müssen, um eine solche Symbolische Ordnung zu schaffen und was ausgeschlossen werden muss (der „animalische“ Lärm der Stimmen), um an unerwarteter Stelle wieder aufzutauchen, bzw. seine Präsenz geltend zu machen.

Welche Rolle aber spielt die Musik in dem von Aristoteles skizzierten Gemeinwesen? Welche Verbindung unterhält die Musik zu Stimme und Sprache, ist sie Teil einer Symbolischen Ordnung, schafft sie ihre eigene oder bedroht sie wohlmöglich die bestehende?

¹ Aristoteles 1990, 1253 a

Vor Aristoteles hat Platon in seinem *Staat* die Musik als etwas tendenziell die Ordnung der Gesellschaft bedrohendes definiert. Die Musik erscheint ihm so bedrohlich, weil sie eine direkte Verbindung zwischen der „Animalität“ der Stimme und dem Wort, dem *logos*, dem Gesetz herstellt – eine Subversion der Ordnung, der nach Platon Einhalt zu gebieten ist, wenn nicht die Gesellschaft ins Wanken kommen soll:

Denn eine neue Art von Musik einzuführen, muß man sich hüten, da hierbei das Ganze auf dem Spiel steht. Werden doch nirgends die Tonweisen verändert ohne Mitleidenschaft der wichtigsten staatlichen Gesetze [...] Sie richtet auch nichts anderes an, als daß sie sachte Schritt für Schritt sich einfürend in die Sitte und Beschäftigungsweise eindringt; von da aus wendet sie sich, schon erstarkt, dem öffentlichen Geschäftsverkehr zu; von dem Geschäftsverkehr aus aber macht sie sich dann an die Gesetze und staatlichen Einrichtungen heran [...] bis sie schließlich alles in persönlichen wie in öffentlichen Verhältnissen auf den Kopf stellt.²

Platon will „so wenig Musik wie möglich“, nur die „männlichen“ Tonarten *dorisch* und *phrygisch* gelten lassen und gewisse Instrumente wie die Flöte verbannen. Der dorische Modus ist interessanterweise mit unserem heutigen Moll und der pentatonischen Skale verwandt. Symbolische Funktionen von Musik unterliegen einem historischen Wandel. Die Flöte ist von Übel, weil sie für Platon der menschlichen Stimme am nächsten kommt, dieser aber zu einem asignifikanten Eigenleben verhilft. Zudem eliminiert sie die Möglichkeit des Vortrags. Besonderes Augenmerk wird auf Musik als Mittel der Erziehung gerichtet:

Ist nun [...] die Erziehung durch Musik nicht darum von entscheidender Wichtigkeit, weil Rhythmus und Harmonie am meisten in das Innere der Seele eindringen und sie am stärksten ergreifen, indem sie edle Haltung mit sich bringen und den Menschen demgemäß gestalten, wenn er richtig erzogen wird, wo nicht, das Gegenteil?³

Im letzten Buch seiner *Politik* beschäftigt sich Aristoteles eingehend mit der Rolle der Musik in der Erziehung. Hier deuten sich Techniken einer „Kanalisation“ oder „Ruhigstellung“ der Musik an, die uns vielleicht im Laufe des kommenden Semesters öfter begegnen werden. Das Buch

² Platon 1993, 424c-e

³ Ebd. 401d-e

dreht sich hauptsächlich um die Frage, ob die Musik überhaupt als Unterrichtsfach für die Jugend in Betracht kommt. Aristoteles unterscheidet drei legitime Hauptfunktionen der Musik – eine ethische, die direkt an die „sittlichen Gefühle“ appelliert, also vor allem der „männliche“ dorische Modus; eine kathartische, also reinigende, die hauptsächlich im Theater eine Rolle spielt und zum „abfließen lassen“ negativer Affekte wie Trauer und Mitleid dient; und eine praktische – Musik als bloßes Mittel der Entspannung. Als schlecht beurteilt er die „enthusiastische“ bzw. „orgiastische“ (bacchantische oder dionysische) Musik.

Die Jugend soll zur „Sittlichkeit“ erzogen werden, hierzu kann die Musik nützlich sein, zugleich geht von ihr aber eine Gefahr aus. Denn neben ihrer ethischen Funktion (d.h. „gemütsbildend“, bzw. „kathartisch“) kann sie auch als geistiger Genuss eine sittlich schädigende Wirkung entfalten. Musik muss kontrolliert werden, denn sie verfügt über „gemeine Reize“, für die auch „gewisse Tiere mit dem großen Haufen der Sklaven und kleinen Kinder empfänglich sind“⁴. Sie bedroht als solche die „Sittlichkeit“ der Jugend und es muss streng ausgewählt werden, welche Instrumente und welche Tonarten unterrichtet werden. Es sollen keine Instrumente zum Musikunterricht zugelassen werden, die eine gewisse „Kunstherrlichkeit“ erfordern. „Man darf für den Unterricht weder Flöten zulassen, noch sonst ein bloß für den Künstler von Fach bestimmtes Instrument [...], sondern nur diejenigen, die geeignet sind, gute Schüler der Musik [...] zu bilden. Auch bringt die Flöte nicht so sehr eine sittigende, als vielmehr eine stimulierende Wirkung hervor, so daß man sie für die Gelegenheit verwenden muß, wo bei dem Hörer mehr auf homöopathische Reinigung der Affekte als auf Belehrung hingearbeitet wird.“⁵

Musikalische Erziehung soll nach Aristoteles „die Jugend“ dahin bringen, Musik verstehen und beurteilen zu können, aber keineswegs auf Virtuosität zielen:

Wir lehnen für die Jugend die Ausbildung zum Virtuositentum in der Musik ab und bezeichnen als solche diejenige Ausbildung, die zu den musikalischen Wettkämpfen erfordert wird. Denn wer hier seine Kunst zeigt, der betreibt sie nicht, um sich selbst sittlich zu veredeln, sondern um den Hörern ein Vergnügen, und dazu noch ein grobsinnliches, zu bereiten. Daher geht unser Urteil dahin, daß ein solcher Betrieb keines freien Mannes würdig, sondern eine höhere Lohnarbeit ist,

⁴ Aristoteles 1990, S.295

⁵ Ebd. S. 295-96

wie denn auch die Erfahrung beweist, daß die Virtuosen zu Handwerkern herabsinken, weil der Zweck, den sie verfolgen, verwerflich ist.⁶

Die Muße scheint eine Bedrohung für den Zusammenhalt der Gesellschaft zu sein, schon „die Jugend“ muss sittlich gedrillt werden, um sie vor dem dekadent-werden zu schützen. Dekadenz scheint eine große Bedrohung für eine Sklavenhaltergesellschaft zu sein – der mit Muße geschlagene Herr muss sich selbst und die Jugend disziplinieren, um nicht der Dekadenz anheimzufallen. Programmatisch in diesem Zusammenhang ist ein Satz aus Aristoteles *Politik*:

Daß man nun die Jünglinge nicht des Spieles halber erziehen soll, steht außer Zweifel. Beim Lernen spielt man nicht. Lernen tut weh.⁷

Dies ist eine Möglichkeit, den Komplex von Musik und Macht anzugehen. Bestimmte Musikformen als gesellschaftliche Bedrohung anzusehen ist eine Sichtweise, die sich durch die Geschichte zieht und auch heute nicht verschwunden ist. Musik als Objekt von Disziplinierung und Agens von Erziehung – wir werden uns im Folgenden einem anderen Zusammenhang zuwenden, in dem Musik nicht explizit auftaucht, aber ihre Terminologie zum Gegenstand von Disziplinierungstechniken wird. Eine Gesellschaft, in der sich das Problem der Muße (heute würde man Freizeit sagen) anders stellt, kann anders mit den ihre Ordnung bedrohenden kulturellen Phänomenen umgehen (vgl. etwa die Funktion des Karnevals in den feudalen Gesellschaften). Harmonisierung und Rhythmisierung gesellschaftlicher Tätigkeiten werden sich als potente Werkzeuge der Disziplinierungstechniken in der sich entwickelnden kapitalistischen Gesellschaft erweisen.

Aristoteles (1990): *Politik*, Hamburg: Felix Meiner

Platon (1993): *Sämtliche Dialoge*, Hamburg: Felix Meiner

⁶ Aristoteles 1990, 1341 b 8

⁷ Aristoteles 1990, 1339 a 11

Seminar: Musik und Macht

Reale Kastration

(23.10.2015)

Heute:

I. Noch einmal: »Die Kontrolle der Tätigkeiten« aus *Überwachen und Strafen*

=> ›Rhythmus‹

=> ›Subjekt‹

II. Die Kastraten

=> Zwei Texte (Ortkemper, McClary)

=> Drei Beispiele

Nicola Porpora
IN BRACCIO A MILLE FURIE

Aria first sung by Carlo Broschi
in SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA (1729)



SCORE

Edited by Oleg Dikansky

2015

IN BRACCIO A MILLE FURIE

SEMIRAMIDE RICONOSCIUTA (1729)

III.04. Aria of Mirteo

Nicola Porpora (1686-1768)

Edited by Oleg Dikansky

Presto

VIOLINO I *f*

VIOLINO II *f*

VIOLA *f*

MIRTEO
Signor Farinelli

BASSI *f*

tr *p*

tr *p*

p

p

In bracc-cio a mil - le fu - ri - e sen - to che l'al - ma fre - me,

p

10

sen - to che u - ni - te in - sie - me col - le pas - sa - te in - giu - ri - e tor - men - - -

13

- ta - no il mio cor, tor - men - - - - -

16

- - - - - ta - no, tor - men - ta - no il mio

19

f

f

f

cor, tor-men-ta-no il mio cor.

f

22

f

f

f

f

f

25

p

p

p

p

p

In brac-cio a mil-le fu - ri-e sen-to che l'al-ma fre-me, sen-to che u-ni-te in-

p

28

sie-me col - le - pas - sa - te in - giu - ri - e, col - le - pas - sa - te in - giu - ri - e tor - men -

31

34

37



- ta - no, tor-men-ta - no il mio cor, tor-men-ta - no il mio cor.

40



42



Fine

44 45

p

p

p

tr *tr* *tr*

Quel - la l'a-mor sprez - za - to den - tro al pen - sier mi

p

47

p

p

p

tr *tr*

de - sta e mi ram - men - ta que - sta, e que - sta mi ram - men - ta l'in - ven - di -

p

50

p

p

p

tr

ca - - - - -

p

52



to, l'in - ven - di - ca - to o - nor, l'in - ven - di - ca - to o - nor.

Nicola Porpora: »In braccio a mille furie« (Semiramide, 1720)

›Repräsentation der Souveränität‹?

- Das Sänger-Subjekt wird hier von tausend Rachegöttinnen umarmt...
- Es gibt eine Einheit des musikalischen Affekts: *Molto furioso*
- Die menschliche Stimme wird zum (maschinischen) Instrument, das die Streicher nachahmt
- Die Sechzehntel-Kolloraturen stellen das metrische Gefüge der Musik nicht in Frage
- Eine fremde Affekt-Macht fährt in den Sänger-Körper und treibt ihn über seine Grenzen

28. „Vorrei spiegarvi, oh Dio!“

Arie für Sopran und Orchester

Einlage in die Oper „Il curioso indiscreto“ (I, 6) von Pasquale Anfossi

Textdichter unbekannt

KV 418*)

Datiert Wien, 20. Juni 1783

Adagio

Solo

p

Oboe I

Oboe II

Fagotto I, II

Corno I
in Re/D

Corno II
in La/A

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano

Violoncello
e Basso

con sordino

pizz.

p

p

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

6

sfp

sfp

p

p

f

p

f

p

f

p

f

p

*) Eine nur im Klavierauszug überlieferte, vermutlich frühere Fassung dieser Arie sowie eine Melodieskizze sind im Anhang I als Nr. 2, S. 210–213, bzw. im Anhang II als Nr. 1, S. 214, wiedergegeben.

11

CLORINDA

Vor-rei spiegar-vi, oh Di - o! qual è l'affan - no mi - o, qual è l'af -

17

Solo

fan - no, l'af - fan - - - no mi - o;

22

mf p mf p

mf p mf p

f p f p f p p

f p f p

ma mi condan - na il fa - to, ma mi condan - na il fa - to a pian -

f p f p

28

mf p mf p

mf p mf p

f p f p f p p

f p f p

- ge - re e ta - cer, a pian -

f p f p

33

ge - re e - ta - cer.

39

Ar - der non può il mio co - re per chi vor - reb - be a -

44

mo-re e fa-che cru-dai-o sem-bri, un ba-ba-ro do-ver, e

49

fa-che cru-dai-o sem-bri, un bar-ba-ro, un bar-ba-ro do-ver. Vor-

*) T. 53, Sopran, Vorschlag zur Auszierung der Fermate: (do)-ver . Vor-rei

54

rei spiegar-vi, oh Di-o! qual è l'affan-no mi-o, qual è l'af-fan-no, l'af-

60

Solo

fan - - - no mio; ma mi condan - nail

65

fa - to, ma mi con dan - nail fa - to a pian -

71

ge - re e ta -

77

cer, a pian-ge-re e ta-cer, a pian-ge-re e ta-

81 *Ob. I, II* Allegro

cer. Ah con-te, par-ti-te, cor-re-te, fug-gi-te, par-ti-te, cor-re-te, fug-

*) T. 80, Sopran, Vorschlag zur Auszierung der Fermate: *piango-re e ta-cer*

87

gi-te lon-ta-no da me, lon-ta-no da me. La vo-stra di-let-ta E-mi-lia và-

94

spetta, languir non la fa-te, à de-gna dà-mor. Ah stel-le spie-ta-te!

102

fp f fp f

scendo f p p *cresc.* f p

scendo f p p *cresc.* f p

scendo f p p *cresc.* f p

ne-mi - che mi sie - te, ne-mi - che mi sie-te. Mi perdo s'ei resta, oh Di-o! mi

scendo f p p *cresc.* f p

111

a 2 p p

per - do ———. Ah con-te, par-ti-te, cor-re-te, fug-gi-te, la vostra di - let-ta E -

119 più allegro

mi-lia vè-spet-ta —, lan-guir non la fa-te, è de-gna d'a-mor. Par-ti-te, cor-re-te, d'a-

127

mor non par-la-te, è vo-stro il suo cor; par-ti-te, cor-re-te, d'a-mor non par-la-

136

te, è vo - stro il suo cor, è vo - stro il suo cor, è

144

vo - stro il suo cor, è vo - stro il suo cor.

Wolfgang Amadeus Mozart: »Vorrei spiegrvi, oh Dio!« (KV 418, 1783)

›Ästhetische Subjektivitäts(re-)produktion‹?

- *Clorinda* befindet sich in einem ›emotionalen Konflikt‹...
- Überlagerung verschiedener musikalischer Affektebenen
- Die Sopran-Stimme hallt in der Oboe wieder und umgekehrt (Echo)
- Unendliche Abstimmung musikalischer Details (z.B. Metrik)
- Das ›Barbarische‹ geht hier ganz nach innen (*pianissimo*)

Aus: Kittler/Macho/Weigel (Hg.):

Zwischen Rauschen und Offenbarung - Zur Kultur und Mediengeschichte
der Stimme

Berlin: Akademie-Verlag 2002



Fetisch Stimme: Professionelle Sänger im Italien der frühen Neuzeit

Susan McClary

Im Jahre 1580 ersann Fürst Alfonso II. d'Este für seine fünfzehnjährige Braut Margherita Gonzaga eine neue Art der Unterhaltung; als seine dritte Frau war sie seine letzte Hoffnung, daß ihm ein Erbe geboren und damit der Besitz in Ferrara für seine Familie gesichert würde. Darauf bedacht, seine junge Gattin von den allzu überschwenglichen Vergnügungen seiner Höflinge fernzuhalten, stellte Fürst Alfonso eine kleine Gruppe perfekt ausgebildeter Sängerinnen zusammen, deren Aufgabe es war, als Ensemble für Gesangsdarbietungen in Margheritas Privaträumen zur Verfügung zu stehen: für Konzerte, die als *musica secreta* bekannt werden sollten (Newcomb 1980). Der Fürst erreichte sein größtes Ziel nicht, seine Frau – obwohl königlich umsorgt – verhalf ihm zu keinem Nachfolger, und das Besitztum von Ferrara geriet, als Alfonso 1597 starb, wieder unter päpstliche Herrschaft. Aber trotz seines persönlichen Mißerfolgs gelang es dem Fürsten, den kommenden Generationen ein Erbe von unschätzbarem Wert zu hinterlassen. Denn die Frauen, die er anwarb und ausbilden ließ – Laura Peverara, Anna Guarini, Livia D'Arco und Tarquinia Molza – veränderten die abendländische Einstellung gegenüber der Stimme in einer Art und Weise, die einer Revolution gleichkam. Wir betrachten heutzutage die Vielfalt professioneller Opernsänger, die aufgrund ihrer Stimmkunst hochbezahlte internationale Stars geworden sind, als Selbstverständlichkeit. Wir erwarten von ihnen nicht, daß sie zusätzlich neue Musik produzieren oder ihre Stimmen rhetorisch dazu verwenden, um in der Politik ihre eigene Mei-

nung zum Ausdruck zu bringen; ihr Ruhm beruht auf der reinen Herrlichkeit ihrer Stimmen und auf ihrer Fähigkeit, die schwierigen Gesangspartien zu bewältigen, die von den Komponisten zu Papier gebracht wurden. Diese auf der Objektivierung der Stimme beruhende Arbeitsteilung war jedoch nicht immer vorherrschend gewesen.

Neben der Fetischisierung der Stimme, die er der westlichen Kunstwelt als Erbe hinterließ, übte Fürst Alfonsos *privates concerto delle donne* einen tiefen Einfluß auf unsere kulturellen Vorstellungen von Subjektivität, Geschlecht, Körper, musikalischem Genre, Aufführungspraxis und Erziehungsprozessen aus.

Natürlich gab es schon lange vor den Auftritten der Damen von Ferrara hervorragende Sänger. Die Musik von Hildegard von Bingen, von Perotin und den Manieristen des 14. Jahrhunderts, um nur einige Beispiele zu nennen, erforderte außergewöhnlich erfahrene Vokalistinnen; das gesamte Repertoire der Madrigale aus dem 16. Jahrhundert setzte in musikalischen Dingen eine äußerste Perfektion voraus. Darüber hinaus waren in Italien ungefähr seit 1530 Manuale verbreitet, mit deren Hilfe sich die Kunst der reichen Ornamentierung (*passagi*) erlernen ließ; zudem gab es damals eine Vielzahl virtuoser Lautenisten, Cembalisten und Violaspieler (Brown 1976). Doch die Idee professioneller Sängerinnen verletzte eine ganze Reihe tiefsitzender kultureller Tabus.

Bereits die Vorstellung, seine Stimme zu verkaufen – unabhängig vom Geschlecht ihres Besitzers – war auf Widerstand gestoßen. Einen Widerstand, der mindestens bis ins 12. Jahrhundert zurückreichte, als die Stadt Paris versuchte, die wachsende Anzahl dilettierender Künstler einzudämmen, die die aufstrebende Hauptstadt bevölkerten (Page 1989). Der Text einer Motette aus der Zeit um 1400 spricht explizit die Ängste an, die sich mit dieser Praxis verbanden:

Gewisse Händler machen sich jetzt breit im Volk. Sie wandeln feines Gold in Blei und tauschen süßduftende Blumen gegen fauligen Moder. Diese Männer werden, so ich mich nicht täusche, professionelle Sänger genannt. Sehen sie einen hochstehenden Mann im Publikum, suchen sie ihr bestes Lied aus, eines, das sie wirklich lieben. Dann singen sie es mit einem großen Aufwand kleiner Noten und rühmen sich ihrer Gesangkunst. Sie singen nicht, denke ich, zum Lobe Gottes, sondern wegen jenes hochgestellten Mannes. Oh, ihr Heuchler! Habt ihr nie die Heilige Schrift aufgeschlagen, wo ihr das Wort Gottes hättet lesen können? Sei's drum; ihr habt euern Lohn erhalten. (Motette aus *Area post labamina*, Old Hall Manuscript, 14. Jh.; Weiss/Taruskin 1984, S. 71–72)

Dieser kurze Text berührt einige wichtige Punkte. Zunächst stimmt er mit dem berühmten Bekenntnis des heiligen Augustinus überein, der sich selbst oft durch den Klang des Gesangs verführt fand, der ihn von den Psalmen ablenkte, für die die

Stimme eigentlich nur Vermittlerin sein sollte (Augustinus 1961, S. 260 f.). Die Kirche hatte sich immer auf die Kraft der Stimme verlassen, trotz der Warnungen des Augustinus und vieler anderer, die seine Befürchtungen teilten. Sie versuchte das Problem zu lösen, indem sie vor allem jene zu diesem Dienst heranzog, die aufgrund ihrer Berufung innerhalb der kirchlichen Hierarchie fest verankert waren. Das Bestreben einiger Musiker, über das rein Notwendige des liturgischen Gesangs hinauszugehen und dem Bedürfnis nach Selbstdarstellung nachzugeben, führte jedoch zu periodisch wiederkehrenden Säuberungen der Kirchenmusik: Johannes von Salisbury (12. Jahrhundert) und Papst Johannes XXII. (14. Jahrhundert) verdamnten unverhohlen das Aufkommen der Polyphonie – die heute als krönender Höhepunkt der westlichen Musik angesehen wird – und beklagten sich, wie in der Motette, über diesen »großen Aufwand kleiner Noten« (Weiss/Taruskin 1984, S. 62 und 71). Im 16. Jahrhundert versuchten das Konzil von Trient sowie verschiedene protestantischen Sekten die sinnlichen Exzesse der Kirchenmusik zurückzudrängen. Solche Kontroversen zeugen von einer offensichtlichen, sich gegen die Virtuosität richtenden Feindseligkeit, aber auch von deren unzweifelhafter Attraktivität.

Des weiteren drückt der Text der Motette eine Mißbilligung der Praxis aus, gegen Bezahlung zu singen, d. h. die eigene Stimme dem Höchstbietenden zu dessen Unterhaltung zur Verfügung zu stellen, anstatt sie zur authentischen Erweiterung des Selbst zu verwenden. Als das bevorzugte Medium, um Individuen im öffentlichen Raum zusammenzuführen, wird der vokale Ausdruck hoch gepriesen und gleichzeitig mit beträchtlichem Argwohn behandelt: Die platonischen Warnungen vor der Rhetorik gelten nun auch der prunkvollen, aber potentiell leeren oder irreführenden Steigerung der Sprache im Gesang – besonders, wenn aus ihm ein Geschäft gemacht wird.

Im Text der Motette sind die heuchlerischen Händler Männer, die Gefahr nimmt jedoch exponentiell zu, wenn die in Frage stehenden Sänger Frauen sind. Warnungen vor der weiblichen Stimme sind uns überliefert seit Homers Bericht über die Sirenen und seit der Weisung des Apostel Paulus an die Korinther, daß die Frauen zu schweigen hätten; beide Texte wurden in der Renaissance häufig zur Rechtfertigung herangezogen, Frauen die Teilnahme an öffentlichen Musikaufführungen zu untersagen (Austern 1989, S. 420–480 und 1993, S. 349–351).¹ Selbstverständlich san-

¹ Bedauerlicherweise verstummen solche Warnungen auch später nicht: W. Anthony Sheppard hat die Versuche moderner Komponisten des 20. Jahrhunderts, zu einer Aufführungspraxis mit rein männlicher Besetzung zurückzukehren, dokumentiert – Versuche, zu deren Rechtfertigung man sich auf das Modell der griechischen Tragödie, der mittelalterlichen Mysterienspiele und des japanischen No-Theaters bezog (vgl. Sheppard 2000).

gen Frauen im 16. Jahrhundert, wer jedoch auf seinen Ruf hielt, tat dies nur im privaten Rahmen des Hofes, des Konvents oder eines Haushalts. Die Mehrzahl der erfahrenen weiblichen Musikerinnen übte ihre Künste als Kurtisanen aus, wobei sich hier der Verkauf der Stimme unmittelbar mit der Prostitution des Körpers verband und die Gesangkunst geradezu als Sirenengesang wirkte (Newcomb 1986). Fürst Alfonsos Bemühen, den Frauen einen untadeligen Ruf zu erhalten, Ehen anzubahnen und rücksichtslos ihr Privatleben zu überwachen, rührte daher: Andernfalls hätte man angenommen (und oft genug tat man das), bei den Hofdamen handle es sich um Huren.²

Der Madrigalvortrag nahm im kulturellen Leben der italienischen Renaissance einen besondere Stellung ein. Als kunstvolle vier- oder fünfstimmige Vertonungen hochkomplexer Dichtungen – das säkulare Äquivalent der sakralen Motette – stellten diese Stücke komplizierte Analogiebildungen zu subjektiven Erfahrungen dar: zu den Kämpfen zwischen innerem Empfinden und äußerem Schein, zwischen Leidenschaft und Beherrschung, zwischen Irrationalität und Vernunft. Obwohl Madrigale Partien für Sopran- und Altstimmen einschlossen, wurden diese Rollen oft mit Falsettstimmen besetzt, die mit solchen Registern ohne Schwierigkeiten umzugehen wußten. Mitunter sangen Frauen die oberen Stimmen, aber die Tatsache höherer Stimmlagen erhöhte nicht den Anteil an Frauenstimmen. Der intellektuelle Ernst vieler Madrigale machte sie zu einem elitären und überwiegend männlichen Unterfangen; Ensembles aus Hofmusikern und Höflingen sangen sie mit Hilfe von Stimmbüchern, die das Zusammenwirken des ganzen Ensembles erforderten, um das Bild einer einzigen (männlichen) Subjektivität zu erzeugen.³

Fürst Alfonso verfiel auf die Idee des *concerto delle donne*, als er verschiedentlich privaten Gesangsdarbietungen beiwohnte, die von einigen wohlhabenden, am Hof von Ferrara als Hofdamen lebenden, adeligen Damen veranstaltet wurden. Ihr Beitrag zum Musikleben von Ferrara rührte jedoch von ihrem Status als Mitglieder des Hofes her; sie hätten sich nicht in die Rollen gefügt, die der Fürst bereits im Auge hatte, als er sie mit seiner Gruppe professioneller Sängerinnen verdrängte. Alfonsos

² Tatsächlich fielen zwei Mitglieder der ersten weiblichen Ensembles auf ziemlich dramatische Art und Weise in Ungnade: Tarquinia Molza, die überführt worden war, ein Verhältnis mit dem Hofkomponisten Giaches de Wert unterhalten zu haben, wurde 1589 aus Ferrara verbannt, und Anna Guarini (Tochter des Autors von *Il Pastor Fido*) wurde 1598 von ihrem Ehemann, der sie des Ehebruchs verdächtigte, ermordet.

³ Auch heute singen viele männliche Popmusiker – Philip Bailey (von *Earth, Wind and Fire*), Steven Tyler (von *Aerosmith*), Prince und Rob Halford (von *Judas Priest*) – regelmäßig in der Sopran-Stimmelage. Rein männliche Gruppen wie *Boyz-II-Men* nähern sich der Arbeitsteilung, die das Madrigal-Ensemble der Renaissance kennzeichnet, und sie bemühen sich in ähnlicher Weise, die Illusion einer einzigen (männlichen) Subjektivität zu erzeugen.

Hofkomponisten schrieben eine besondere Musik, um diesen Frauen zu einem großen Auftritt zu verhelfen, und sie unterzogen sie langen, zermürbenden Proben, durch die sie ihre Stimmen zu einer noch nie dagewesenen Virtuosität steigerten, und zwar sowohl hinsichtlich der Stimmlage als auch des Tempos. Besonders ausgebildete Lehrer choreographierten ihre Bewegungen und legten im voraus jeden Gesichtsausdruck und jede Handbewegung im Hinblick auf den öffentlichen Auftritt fest. Obwohl ihre Aufführungen Privatveranstaltungen bleiben sollten, wurden die Damen von Ferrara rasch zu einer Attraktion, so daß sich bald der Adel aus ganz Italien in den Privaträumen drängte, wo sie jeden Nachmittag zwischen zwei und sechs Stunden sangen. Nicht lange, und andere Höfe rühmten sich ihrer eigenen rein weiblichen Ensembles. Nur Fürst Guglielmo Gonzaga von Mantua verspottete Alfonsos *concerto*, als er mit dem Ausruf aus dem Raum stürmte: »Die Damen sind tatsächlich sehr beeindruckend – ich wäre freilich lieber ein Esel als eine Dame!« (Newcomb 1980, S. 24); doch schon im darauffolgenden Jahr setzte auch er alles daran, eine konkurrierende Gruppe von professionellen Sängerinnen an seinen eigenen Hof zu locken.

Wie das wohl geklungen haben mag? Hier die Beschreibung eines Zeitgenossen:

Die Damen von Mantua und Ferrara waren überaus gewandt und suchten sich nicht nur im Hinblick auf Klangfarbe und Schulung der Stimme gegenseitig zu übertreffen, sondern auch in der Gestaltung herrlicher Verzierungen, die sie an den geeigneten Stellen, doch ohne Übertreibung, zum Vortrag brachten. Desweiteren ließen sie ihre Stimmen an- und abschwellen, ließen sie laut oder leise, dunkel oder hell werden, gerade so, wie es das Stück, das sie sangen, verlangte; bald sangen sie langsam, öfters mit einem leisen Seufzer abbrechend, bald lange Passagen, die einen gebunden, die anderen abgesetzt; bald *gruppi*, dann Sprünge, bald mit langen Trillern, dann wieder mit süßen, weich gesungenen Läufen. Sie begleiteten die Musik und die Empfindung mit angemessenem Gesichtsausdruck, Blicken und Gebärden, nicht mit Verzerrungen des Mundes oder Verrenkungen der Hände, welche die Empfindung des Liedes nicht zum Ausdruck gebracht hätten. (Giustiniani 1628)⁴

Leider verfügen wir über kein Mittel, die Klangfarben, die sie damals hervorbrachten, wiederaufleben zu lassen, so daß sich inmitten meiner Untersuchung eine Lücke der Absenz auftut (durchaus passend für einen Text, der »Fetisch« im Titel trägt). Doch im Gegensatz zur üblichen Praxis, den Ausführenden zu gestatten, *pas-*

⁴ Obwohl der *Discorso* erst 1628 veröffentlicht wurde, gilt Giustiniani – er wurde 1564 geboren – als einer unserer wertvollsten Augenzeugen der musikalischen Veränderungen, die sich in dieser Periode ereigneten.

sagi selbst *ex tempore* zu verzieren, ließen viele Komponisten den vier Damen keine Wahl: sie schrieben die für das *concerto delle donne* bestimmten Madrigale detailliert aus (eine damals äußerst ungewöhnliche Darstellungsweise) und notierten gewissenhaft jede einzelne Verzierung; dadurch hinterließen sie uns eine außergewöhnlich genaue Aufzeichnung dessen, was die Sängerinnen im Konzert ausführten. Aus naheliegenden Gründen mußten die Komponisten dieser Musik ihre Partituren wie Handelsgeheimnisse schützen, und einige der verblüffendsten Beispiele gelangten erst zur Veröffentlichung, nachdem der Fürst gestorben und der Hof von Ferrara aufgelöst war.⁵ Zu dieser Zeit hatten die von den Sängerinnen in den Räumen der Fürstin vorgeführten *special effects* bereits das gesamte Musikleben in Norditalien und darüber hinaus beeinflußt. Tatsächlich veränderte das Aufsehen, das das *concerto delle donne* auslöste, den Verlauf der abendländischen Musikentwicklung derart, wie es keiner der Beteiligten erwartet hätte.

Nehmen wir zum Beispiel »Non sa che sia dolore« von Luzzasco Luzzaschi, einem der wichtigsten Komponisten der vier Damen.⁶ Obwohl Luzzascis musikalische Vertonung dieser Verse in mancher Hinsicht dem Stil seiner eigenen fünfstimmigen Madrigale ähnelt, weicht sie in einigen Punkten, die sich als äußerst wichtig herausstellen werden, davon ab. Um den drei Solistinnen genügend Freiraum für ihre virtuosen Höhenflüge zu geben und dabei doch ein Minimum an grammatikalischer Kohärenz aufrechtzuerhalten, schrieb Luzzaschi zunächst eine rudimentär ausgeschriebene, nur instrumental zu spielende Version des Stücks. Tenor- und Baßstimmen, die ein gewöhnliches Madrigal grundieren würden, dringen in diesen rein weiblichen Raum nicht ein. Wenn wir den begleitenden Cembalisten oder Lautenisten außer acht lassen, so haben wir eine Art pastorale Landschaft vor uns, mit den drei Grazien als einziger Attraktion, auf deren Texte diejenigen für die Damen oft anspielen.

Im Gegensatz zum polyphonen Madrigal, das als Kammermusik hauptsächlich dem Vergnügen der Beteiligten diente, war die für die Damen komponierte Musik für öffentliche Aufführungen gedacht. Während Cipriano de Rore oder Monteverdi in ihren Madrigalen die rätselhaften Tiefen fremder Subjektivitäten erforschten, lenken Luzzascos Stücke für das *concerto delle donne* das Interesse auf die spekta-

⁵ Luzzasco Luzzaschis *Madrigali per cantare e sonare a uno, due e tre soprani* erschien zum Beispiel erst 1601. Ein einziges Exemplar des Drucks ist erhalten geblieben.

⁶ Bis in jüngste Zeit hielten moderne Musiker diese Partituren für nicht aufführbar. Doch die Rückbesinnung auf die frühe Musik, die in den sechziger Jahren einsetzte, hat inzwischen Virtuosen hervorgebracht, die in der Lage sind, die Höchstleistungen zu erbringen, die ein solches Repertoire voraussetzt. Eine atemberaubende Aufnahme von »Non sa che sia dolore« enthält das Album *Concerto delle donne*, The Consort of Musicke, Harmonia mundi 77154-2-RC (1988): Emma Kirkby, Evelyn Tubb, Deborah Roberts, Sopran; Anthony Rooley, Laute.

kuläre Oberfläche. Zwar bietet auch er uns einige der sehnsuchtsvollen Affektgebärden, die für Madrigalkompositionen typisch sind, doch sind wir hauptsächlich dazu eingeladen, einer sich ständig steigernden Reihe von Höhepunkten zu folgen: der nächsten hohen Note, der nächsten außergewöhnlichen Reihe von *passagi*, dem nächsten überwältigendem Moment des Erschauerns, wenn zwei Stimmen aufeinandertreffen und sich in höchster Tonlage aneinanderschmiegen.

Wer die intellektuell herausfordernden Petrarkischen Allegorien eines Adrian Willaert gewohnt war, wird für die leicht genießbaren erotischen Freuden, die das für die Damen komponierte Repertoire gewährte, nur Verachtung übrig gehabt haben. Tatsächlich gleichen einige Reaktionen auf diese Musik den ablehnenden Kommentaren der Aficionados der alternativen Rockmusik, wenn sie mit den virtuoson Exzessen von Whitney Houston oder Mariah Carey konfrontiert werden. Obwohl die Musik des *concerto delle donne* sich nicht länger an der Komplexität metaphysischer Dichtung ausrichtet, so führt sie doch radikal neue Weisen der Erfahrung des Selbst in die Öffentlichkeit ein: ein Selbst, die nicht länger an die diskursive Sprache gebunden ist, sondern dem es freisteht, die Erregung des Begehrens oder das sich steigernde Gefühl der Ekstase zu üben. Die Stimme hört auf, der Sprache als reines Transportmittel zu dienen, und führt statt dessen metaphorisch vor, wie sich ein von den Zwängen der Schwerkraft befreiter Körper empfinden würde.

Die Aufgabe dieser professionellen Sängerinnen war es, jede Klangnuance herauszuarbeiten und zu vervollkommen. Wie Anthony Newcomb nachgewiesen hat, ermutigten die verschiedenen Effekte, die diese professionellen Sängerinnen zu produzieren vermochten, die Komponisten, eigens in diesem Idiom zu schreiben (Newcomb 1980). Das Vorhandensein gewandter professioneller Sängerinnen führte zur Steigerung der technischen Anforderungen, und so fingen Komponisten an zu erkunden, wie weit sie bei so komplexen Dingen wie strukturellen Diskontinuitäten, schwierigen melodischen Sprüngen, chromatischen Abweichungen oder überreichen Verzierungen gehen konnten – Besonderheiten, die für Amateure, die Kammermusik vom Blatt singen, nicht nur undurchführbar, sondern auch ästhetisch unangemessen gewesen wären. Die Avantgarde der Manieristen des späten 16. Jahrhunderts war abhängig von den eben erst neu herausgebildeten Beziehungen zwischen Komponisten, die eine Vorlage schrieben, Sängern, die sich mühten, die verschwenderische von den Komponisten entworfene Bilderwelt zu beherrschen und vorzutragen, und einem passiven Publikum, das wie gebannt der Ausführung beiwohnte und ihr von außen zusah.

Darüber hinaus wurde Luzzascis rudimentäre Vorlage – in der die Instrumente lediglich einen minimalen, unaufdringlichen harmonischen Rahmen bereitstellten, der den Solisten die Freiheit ließ, ihre eigene Kunstfertigkeit zu beweisen – zum

Grundmuster barocker Komposition. Um 1600 hatten die Musiker entdeckt, daß man mit einer einfachen Methode, dem *basso continuo*, den selben Effekt erzeugen konnte – ein Kompositionsmerkmal, das in Spuren noch bei Mozart zu erkennen ist. Das Beispiel der Damen befreite die Musik aus der höchst introvertierten Polyphonie der Renaissance und ihrer Grundlegung in der pythagoreischen Mathematik und wies bereits auf die im 17. und 18. Jahrhundert favorisierte lineare Zeitauffassung hin – eine Zeitauffassung, die dynamische Wechsel, Geschwindigkeit und Beschleunigung zelebriert und die in ihrer mathematischen Konsequenz die Erfindung der Differentialrechnung erforderlich machte.

Am wichtigsten ist jedoch, daß das *concerto delle donne* den Zuhörern ein unstillbares Verlangen nach hohen Stimmen einflößte – wiederum zur Bestürzung derer, deren Prioritäten bei den männlichen Tugenden komplexer Dichtung, der Erforschung eines widersprüchlichen Inneren, den rhetorischen Glanzleistungen in der öffentlichen Sphäre und den geselligen Formen des Musizierens lagen. Die aus Hofmusikern und Adligen, aber durchaus ernsthaften Musikliebhabern gebildeten Ensembles wichen rasch dem Auftritt planmäßig aufgebauter und hochbezahlter Diven; talentierte Frauen verließen plötzlich ihre Position relativer kultureller Marginalität und gelangten zu ungeahnten Möglichkeiten, Privilegien und Einfluß (Treadwell 1997, S. 55–70, Cusick 1993).

Es überrascht nicht, daß diese Veränderungen mit einem großen Unbehagen betrachtet wurden. Da professionelle Sänger (per Definition) ihre Talente vermarktetten, trugen sie den Makel der Kommerzialisierung an sich. Monteverdi z. B. beklagte sich bitter, daß seine Geldgeber, die Gonzagas von Mantua, sich mehr um ihre Zwerge, Alchemisten und Sängerinnen kümmerten als um seine erhabene Musik. Zwar wurden er und Luzzasci für ihre Dienste entlohnt; doch wie auch heutige Komponisten bestätigen können, ist kreative Arbeit finanziell weitaus schwieriger zu bewerten als die Tätigkeit von Ausführenden, die für die unmittelbar geleisteten Dienste ein einfaches Honorar berechnen können. Monteverdis Gehalt betrug ungefähr ein Zehntel dessen von Adriana Basile, der am Hof singenden Primadonna (Monteverdi 1980, S. 56 und 187), und auch Luzzasci erhielt nur einen kleinen Teil der Mittel, die für sein *concerto delle donne* vorgesehen waren.⁷

In den zehn Jahren, in denen sich das *concerto delle donne* entwickelte, besaßen alle bedeutenden Höfe Norditaliens nicht nur Sängerinnen-Ensembles, sondern auch virtuose Gesangssolisten. Wir kennen viele von ihnen namentlich, denn bei den Veranstaltungen, die für sie ausgerichtet wurden, um ihre Talente zu präsen-

⁷ Professionelle Musikerinnen wurden immer wieder dafür verurteilt, daß sie ihr Honorar bar erhielten, obwohl diese Zahlungsform dadurch notwendig geworden war, daß sie nicht in Hofkapellen einbezogen wurden. (Durante 1998, S. 360)

tieren, drehte sich alles allein um sie. So gehörte zu den Feierlichkeiten, die 1589 die Eheschließung Fernando de' Medicis mit Christine de Lorraine begleiteten, ein abendfüllendes Fest, in dessen Vorfeld sich die führenden Komponisten um das Vorrecht stritten, für die Stimme der Florentiner Diva Vittoria Archilei komponieren zu dürfen. Eines der Resultate dieses Wettstreits ist das Solo, das Emilio de Cavalieri als Eröffnungsnummer von *La Pellegrina* schrieb, die Florentiner Hochzeitskomposition von 1589.⁸ Natürlich gab es auch männliche Gesangsvirtuosen, die nicht weniger versuchten, aus ihrer Stimme Kapital zu schlagen. So komponierte Jacopo Peri, dem zugeschrieben wird, um 1600 die erste echte Oper geschrieben zu haben, für *La Pellegrina* nicht nur ein Stück, sondern sicherte sich darin zudem die Hauptrolle, indem er, verstärkt durch zwei Sänger, die ihm als Echo dienten, auch den Gesangspart übernahm: Dies kann als ein männliches Gegenstück zu den Drei Grazien angesehen werden.

Auch in der Kirche setzte sich mit der Zeit die üppige Ornamentierung durch. Als die Kirche der Gegenreformation auf Mittel und Wege sann, dem Protestantismus die subjektive Ausstrahlung streitig zu machen, gestand sie den Musikern zunehmend die Freiheit zu, die sinnliche Bilderwelt der Ekstase, die im weltlichen Bereich entwickelt worden war, in ihren Kompositionen zu verwenden. Die Gesten des Begehrens im *concerto delle donne* – Gesten, die vom Sprechen ausgegangen waren, um dem Unaussprechlichen nachzuspüren – boten das ideale Mittel, in der Musik jene Erfahrungen auszudrücken, die von der Heiligen Theresa und anderen Mystikern des 16. Jahrhunderts so lebhaft beschrieben worden waren. Monteverdis *Marienvesper* von 1610 enthält den Satz *Duo Seraphim*, in dem drei männliche Gesangsstimmen Engel verkörpern, die um den Thron Gottes schweben und dabei das Sanctus anstimmen. Für dieses Bild ließ Monteverdi seine Sänger die extravagantesten Bewegungen der drei Damen nachahmen, wenn auch eine Oktave tiefer gesetzt.

Diese Oktavverschiebung scheint bei den Zuhörern indes auf wenig Gegenliebe gestoßen zu sein, sie wollten die hohen Stimmen der Damen hören, die Stimme von Vittoria Archilei oder Adriana Basile. Aber die Nachfrage des Publikums nach Sopranstimmen implizierte auch, daß Frauen eine kommerzielle Monopolstellung beibehielten, denn nur sie allein konnten das bieten, was zu einem Warenfetisch geworden war. Und in der Tat beherrschten bei Opernproduktionen ausschließlich Sängerinnen das ganze 17. Jahrhundert hindurch die Bühne: Ihr Geschmack diktierte die Stiländerungen, insbesondere die Bewegung von dem kargen *stile recitativo* zu dem überhandnehmenden Lyriismus der großen Bühnenarien (Rosand 1991).

⁸ Emilio de Cavalieri, »Dalle più alte sfere« aus: *La Pellegrina*, Huelgas Ensemble, Paul van Nevel, Dir., Vivarte S2K 63362 (1998); Katelijne van Laethem, Sopran.

Die Sucht des 17. Jahrhunderts nach hohen Stimmen beeinflusste noch zwei weitere Aspekte musikalischer Aktivität. Beginnen wir zunächst mit dem einfacheren der beiden, dem raschen Aufstieg der Violine zum dominierenden Instrument im Bereich der Instrumentalmusik. Bevor das *concerto-delle-donne*-Fieber Italien erfaßt hatte, wurde die Viola als Streichinstrument bevorzugt. Ihr weicher Klang gestattete eine Form geselligen Musizierens, die auch bei der Aufführung polyphoner Madrigale geschätzt wurde. Sie wies jedoch nicht die Brillanz, die Beweglichkeit und Dynamik auf, die nunmehr im Gefolge der Damen von Ferrara gefragt waren. Um 1600 begannen die Komponisten Stücke zu veröffentlichen, die sie Sonaten für ein, zwei oder drei Violinen nannten. Sie bauten diese Stücke – die erste, relativ autonome Instrumentalmusik der europäischen Kultur – entsprechend der Strategie auf, die für das *concerto delle donne* entwickelt worden war. Wie in Luzzascis Stücken für dessen Gesangsvirtuosen weisen die Sonaten (etwa Giovanni Gabrielis *Sonata con tre violini*) die tieferen Stimmen den continuo-Instrumenten zu, die die hohen Solostimmen unterstützen; und ebenfalls wie bei Luzzasci sind Sonaten gekennzeichnet durch Affektäußerungen wie Seufzer oder sehnsüchtige Appogiaturen (welche auch ohne Unterstützung durch den Text leicht zu verstehen sind) und begeistern durch die lieblichen Verschlingungen ihrer melodischen Linienführung.

In den darauffolgenden einhundert Jahren erreichte der Geigenbau in den Werkstätten Amatis und Stradivaris in Norditalien einen nie wieder erreichten Höhepunkt, denn dort wurden Instrumente gebaut, die sich dem Klang der legendären Sopranstimmen annäherten. Virtuosität bleibt die Zweckbestimmung der Violine in den Konzerten Vivaldis, in der Dämonie Paganinis und auch in den Stücken, die den Kernbestand unseres Solorepertoires ausmachen. Dies ist ein Ergebnis der Modewelle, die durch den Fürsten von Ferrara in Gang gesetzt worden war.

Der kulturelle und kommerzielle Bonus, den die hohe Stimme erhielt, beförderte jedoch auch das Aufkommen der Kastraten: männliche Sopranstimmen, die mit den Frauen, denen die Natur einen scheinbar unbestreitbaren Vorteil verschafft hatte, zu konkurrieren vermochten. Das plötzliche Auftreten der Kastraten in der Kulturszene erinnert an die periodisch wiederkehrenden Neidreaktionen, die die populäre Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts in Bewegung halten: Afro-Amerikaner bringen neue Musikstile auf, auf die zunächst mit sexueller Angst und dem Vorwurf, nur kommerzielle Interessen zu verfolgen, reagiert wird, die jedoch sofort durch weiße Musiker imitiert und vollständig vereinnahmt werden. Mit dem Unterschied, daß der Preis, den die Männer zu zahlen hatten, die am Erfolg der Sängerinnen teilhaben wollten, ungewöhnlich hoch war.

Es wird oft behauptet, daß der Einsatz von Eunuchen als Sopranisten auf die päpstlichen Chöre zurückgehe; tatsächlich trat der erste urkundlich bezeugte Kastrat in den Römischen Kapellen erst 1599 auf – das heißt zwanzig Jahre nach

dem Aufkommen des *concerto delle donne* (Barbier 1996, S. 9); zuvor hatten Knaben und Falsettisten die für hohe Stimmen geschriebenen Partien der liturgischen Musik problemlos bewältigt. Musikwissenschaftler erklären mitunter auch, daß Kastraten benötigt wurden, um die Rollen der weiblichen Opernfiguren zu übernehmen, da den Frauen die Mitwirkung auf der Bühne allgemein verboten war. Doch abgesehen von Rom (das nach 1588 Frauen verbot, öffentlich aufzutreten) spielten Diven weiterhin die Mehrzahl der weiblichen Rollen – und sogar einige der männlichen, *en travesti*.

Seltsamerweise besetzten die öffentlichen Opernhäuser in Städten wie Venedig die Kastraten als männliche, romantische Helden. Wir können diese Praxis daher nicht als pragmatische Lösung für die Schwierigkeit abtun, einen Ersatz für Frauen zu finden. Darüber hinaus hatte die Verbreitung der Kastratensänger, die von der modischen Begeisterung für hohe Stimmen herrührte, neue kulturelle Bilder einer idealen Männlichkeit zur Folge (McClary 1999). Wir dürfen nicht übersehen, daß viele der männlichen Zuschauer und Künstler, die die Sängerinnen-Ensembles in Ferrara hörten, diesen Klang nicht nur als Objekt des Begehrens erfuhren, sondern in Wirklichkeit selbst die Subjektstellung einnehmen wollten; Peris und Monteverdis Übernahme der Strukturen und akrobatischen Gesangsläufe Luzzascis für tiefere Stimmen sind ein Hinweis darauf. In seiner nun freigewordenen hohen Stimmlage konnte sich der Kastrat mit um so größerer Kraft und Agilität bewegen, als er seine Männlichkeit in *Virtuosität* aufgehen lassen konnte. In den Liebesduetten der Oper zeigt sich dies am deutlichsten. Die Bewegungen sich ineinander verschlingender Körper, die von den gleichlagigen Stimmen der Damen nachgezeichnet wurden, werden nun für Darstellungen der heterosexuellen Liebe verfügbar, wie z. B. im Schlußduett von Monteverdis *L'Incoronazione di Poppea*.

Zu oft betrachten moderne Wissenschaftler den Kastraten durch die Brille der Freudschen Kastrationstheorie. Freuds Identitätskonstruktionen hängen stark von der Präsenz bzw. Absenz der männlichen Genitalien ab, und daher übersetzte er alle Schrecken des männlichen Subjekts in die Angst vor metaphorischer Zerstückelung. Vor diesem theoretischen Hintergrund erscheint die Möglichkeit einer buchstäblichen Kastration – mit anderen Worten einer vorgeführten Realisierung von Absenz – praktisch unmöglich; dieser Umstand würde den Sinn männlicher Subjektivität derart erschüttern, daß jedes Dasein bedeutungslos würde.

Dies rührt zum Teil daher, daß das nachaufklärerische Denken das Subjekt zunehmend als sehr privates Wesen verstand, mit dem Sexualapparat als Grundelement – Freud theoretisierte ihn schließlich als *die* Grundlage der Identitätsbildung. Sicher waren auch die Männer des 17. Jahrhunderts auf ihre Zeugungsfähigkeit stolz. Wir müssen die Opernhäuser nicht einmal verlassen, um dies zu verstehen, die Libretti sind voller Prahlereien über ihre Potenz. Aber ihr Ichbewußtsein be-

ruhte weit mehr auf den Beziehungen innerhalb einer sozialen Struktur als auf einem individualisierten und in der Physiologie begründeten Wesen späterer Identitätsmodelle. Die Rolle des *Mannes* auszufüllen, erforderte nicht geringe soziale Fähigkeiten; Männlichkeit war nicht auf den Körper als solchen reduzierbar. (Eine vergleichbare geschichtliche Veränderung zeigt der Übergang vom Begriff des *Sodomiten* als demjenigen, der sich sodomitisch betätigt, zu dem des *Homosexuellen* als desjenigen, der seinem Wesen nach homosexuell ist, unabhängig von seinem tatsächlichen Verhalten.)

Natürlich leitete sich auch die Männlichkeit des 19. Jahrhunderts nicht wirklich von den Genitalien ab. Aber das Mißtrauen gegen kulturelle Konventionen, das mit der Romantik aufkam, verschob den Begriff der Identität zunehmend in Richtung der sexuellen Natur des Subjekts. Bar jeder theologischen Gewißheit wie auch bar jeden Glaubens an den Rationalismus oder an den Gesellschaftsvertrag, erfuhr sich der Mensch des 19. Jahrhunderts auf sich selbst zurückgeworfen. Nicht zufällig verknüpft sich bei Byron, Goethe und Beethoven das Ich gerade nicht mit Männlichkeit, sondern mit einem explizit phallischen Geltungsdrang. Aus diesem Gebaren begründet Freud nachträglich seine Theorie.

Ich möchte hier die physische, emotionale und soziale Not nicht bagatellisieren, die mit der sexuellen Verstümmelung einherging, die zur Hervorbringung des Kastraten im 17. Jahrhundert erforderlich war. Auch möchte ich dem Kulturrelativismus kein Argument liefern, der diese Praxis entschuldigt, denn sie wurde selbst damals als unmenschlich empfunden. Aber ich möchte den faktischen Eingriff einer Kastration (der zumindest einigen Individuen Zugang zu Ruhm, Reichtum und großem sozialen Einfluß eröffnete) von der metaphorischen, wenn auch scheinbar weitaus traumatischeren menschlichen Grundbedingung der Kastration in Freuds Theorie trennen (die ein allgemeines Scheitern des Ich und des sozialen Erfolgs impliziert, auch wenn der Körper unversehrt bleibt). Wenn man fortfährt, den Kastraten in Freudschen Begriffen zu lesen, verhindert man jegliches Verständnis einer kulturellen Praxis, die in der europäischen Musik fast zweihundert Jahre vorherrschte.

Was hat es nun also mit der Sitte auf sich, romantische Hauptrollen mit Kastraten zu besetzen? Ich nehme als Beispiel die Titelrolle in Francesco Cavallis Venezianischer Oper *Giasone* von 1649 (die sehr frei der Sage von Jason und dem Goldenen Vlies folgt). So wie ihn andere Charaktere beschreiben, ist Giasone ein bezaubernder Jüngling, dessen Wangen noch ohne jeden Flaum sind und der für das weibliche Geschlecht unwiderstehlich ist. In diesem Kontext eines ephebischen Erotismus ist seine unveränderte Stimme absolut passend – besonders wenn wir uns in Erinnerung rufen, daß im 17. Jahrhundert Knaben erst gegen Ende ihres zweiten Lebensjahrzehnts körperlich ausreifen. Doch die Schöpfer Giasones erwarteten darüber

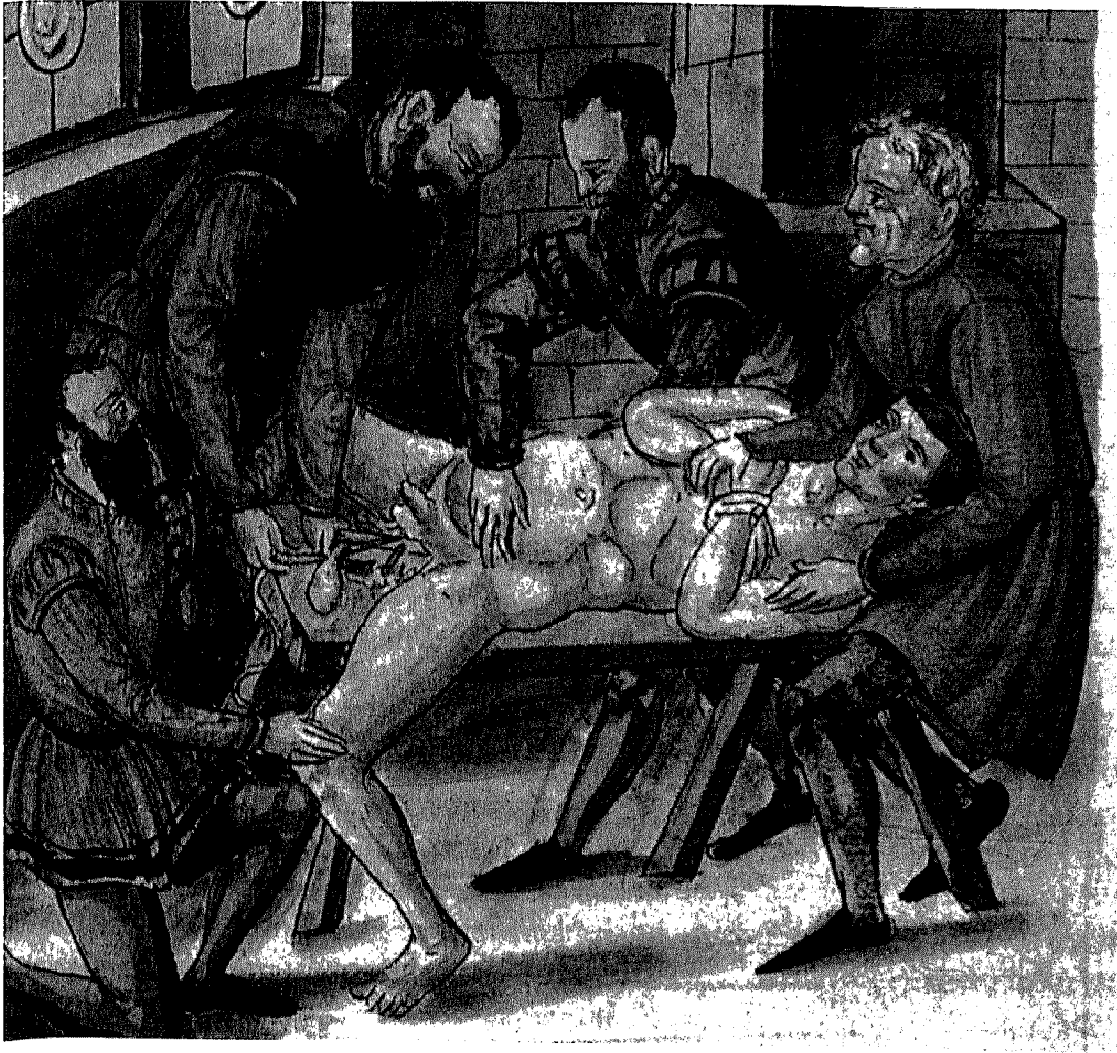


Abb. 20 Kastration. Buchillustration aus *Practica copiosa* von Caspar Stromayr, 1559

hinaus, daß es dem Publikum glaubhaft erschien, daß er fast seine ganze Zeit mit Medea im Liebesspiel verbringt und über eine gewaltige sexuelle Potenz verfügt (wir erfahren, daß er, noch bevor der Vorhang hochgeht, nicht nur ein, sondern zwei Zwillingspaare gezeugt hat). Er befindet sich, mit anderen Worten, an einem Punkt der Entwicklung, an dem er sich sexuell ausleben kann, ohne die Last der patriarchalischen Verantwortung auf sich nehmen zu müssen.

Diese androgyne Gestalt ist jedoch dem heutigen Empfinden nicht so fremd, wie es uns auf den ersten Blick vielleicht erscheint. Giasones Status als Objekt des Begehrens gleicht dem einer ganzen Reihe von Bühnenidolen, angefangen bei Rudolph Valentino über Michael Jackson (der wie durch ein Wunder nach wie vor mit der unveränderten Stimme seiner frühen Kinderkarriere singt) bis hin zu Leo-

nardo DiCaprio. Wie Marjorie Garber gezeigt hat, wird Geschlechterambiguität in solchen Fällen nicht als ein Scheitern der Männlichkeit verbucht, sondern ganz im Gegenteil als Standard, der für vermarktete männliche Sexsymbole charakteristisch ist (Garber 1992, Kapitel 13). Obwohl es beträchtliche Unterschiede zwischen dem Kastraten der Venezianischen Oper und dem Teeny-Idol der heutigen Popmusik bzw. des Hollywood-Films gibt, sollten wir die Ähnlichkeiten nicht aus den Augen verlieren; nur dann können wir verstehen, warum so ungewöhnliche Gestalten eine derart erotische Ausstrahlung ausüben können. Vielleicht wäre dies auch ein Anlaß, unsere eigenen kulturellen Vorlieben einer genaueren Überprüfung zu unterziehen.

Parallel zur zunehmenden Nachfrage nach männlichen Sopranstimmen in der Oper des 17. Jahrhunderts entwickelte sich eine wachsende Abneigung gegen tiefere männliche Stimmen. Die wenigen Rollen, die für Baß- oder Baritonstimmen geschrieben wurden (ein Anzeichen dafür, daß ihre Genitalien unversehrt sind), sind fast nie romantische oder sexuell aktive Charaktere. Unter Historikern wird häufig diskutiert, wie es dazu kam, daß die europäische Männerwelt um 1800 zunehmend die triste Kleidung akzeptierte, die in der neuen Geschäftswelt mit Macht gleichgesetzt wurde, und dabei der prächtigen männlichen Aufmachung der früheren Jahrhunderte entsagte – eine Entsagung, die als der »große männliche Verzicht« etikettiert wurde (Flugel 1930, S. 113). Doch die in der Venezianischen Oper entfaltete Geschlechterökonomie verlangt einen noch weitaus strengeren Verzicht: Ganz gleich, ob sie als Väter, Könige, Philosophen oder allerhöchste Götter auftreten – fast alle Charaktere, die im Baßregister singen, haben das erotische Genießen gegen soziale Autorität eingetauscht: Sie erlangen den Phallus nur, wenn sie akzeptieren, auf den Penis zu verzichten. Wir haben, mit anderen Worten gesagt, die seltsame Situation vor uns, daß sexuell aktive Charaktere nur von Kastraten gespielt werden dürfen, während die Rollen, die sich vom kulturellen Selbstverständnis her gerade nicht für sexuelle Begegnungen eignen, von unverstümmelten Männern gesungen werden.

Der arme unverstümmelte Charakter in einer Venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts, der vom Begehren entflammt ist, ist eine bedauernswerte Gestalt. Nicht selten wird seine deplazierte Lust zum Ziel obszöner Kommentare. Ein Kaiser in seiner vollen Manneskraft, der wie in *Cavallis Ormindo* von einer jungen Frau besessen ist, muß damit rechnen, von einem Kastraten Hörner aufgesetzt zu bekommen. Zudem bieten verliebte Diener mit schöner Regelmäßigkeit groteske Episoden von großer Komik. Eigentlich alt genug, um es besser zu wissen, und sich bewußt, daß sexuelle Aktivitäten zu den wenigen Freuden für Angehörige ihres Standes gehören, verspotten sie sich gegenseitig mit Witzen über Größe, Ausdauer und Alter. Doch Charaktere dieser Art sind nicht dazu gedacht, die libidinösen Phantasien des Publikums anzuregen.

Diese seltsamen Paradoxien und Inversionen der reifen männliche Stimme und ihrer Sexualität erreichen einen schwindelerregenden Höhepunkt mit Cavallis und Faustinos *La Calisto* (1651). Auf einer Fabel Ovids beruhend, stellt die Oper Giove – Zeus, den höchsten der Götter – in eine Reihe von Subjektpositionen, von denen eine unglaubwürdiger als die andere ist. Anfangs weist Giove eine große Ähnlichkeit zu Mozarts Don Giovanni auf: mit dem lüsternen Helfer Merkur, einem Baßbariton wie Don Giovanni Leporello. Gioves erster Versuch, die Nymphe Calisto zu verführen, schlägt fehl, nicht nur weil Calisto Dianas Jungfrauenkult geweiht ist, sondern auch weil Zeus' Stimme verrät, daß er für Liebesdienste gänzlich ungeeignet ist. Nach dieser Zurückweisung verkleidet sich Giove selbst als Diana, was impliziert, daß er seine Baßstimme in eine gekünstelte, komische Falsettstimme verwandelt; er muß mithin auf sämtliche Zeichen seiner Männlichkeit verzichten, um sich für romantische Begegnungen zu qualifizieren.

Der romantische Held mit tiefer Stimme wird erst Ende des 18. Jahrhunderts mit dem eben erwähnten Don Giovanni in Erscheinung treten – ein Charakter, der uns so vertraut ist, daß wir seinen Baß-Bariton-Klang als *natürlich* wahrnehmen. Mozarts Wahl der *tessitura* sollte unter dem Aspekt der Verletzung der Konvention, welche die sexuelle Aktivität auf jene Männer beschränkte, die in derselben Tonlage sangen wie die Frau, die sie verführten, überdacht werden. Vielleicht wäre Don Giovanni besser gefahren, wenn er eine Sopranstimme imitiert hätte?

Eine weitere Auswirkung betrifft die Stimme und das soziale Handeln. Obwohl bereits das *concerto delle donne* die Stimme von den sozialen Handlungsmöglichkeiten trennte und aus ihr eine Ware machte, waren es erst die Lehrer der Kastraten, die diese Tendenz auf die Spitze trieben. Als Alfonso d'Este die Frauen von Ferrara anwarb, hatten sie bereits ein reifes Alter erreicht und ihre Fähigkeiten weitgehend unabhängig von seinen Hofmusikern entwickelt (Klotz 1993). Doch trotz allem, was über ihr überragendes musikalisches Können berichtet wurde, lernten sie, ihre Fähigkeiten in die Hände derer zu legen, die sie zu dem extrem durchinszenierten Bühnenereignis werden ließen, das sie zuletzt darstellten.⁹

Im Gegensatz dazu kamen die meisten der aus Karrieregründen verstümmelten Knaben aus armen Schichten mit nur geringer Vorbildung. Viele wurden in eigens eingerichtete Konservatorien geschickt, um dort eine standardisierte Einheitsausbildung zu durchlaufen: Wo Luzzasci die Damen in perfekter Vortragstechnik ausbildete, arbeiteten nun ganze Lehranstalten 16 Stunden lang täglich daran, kleinen Jungen die Kunst der Vokalisierung, der Verzierungen, des Singens vom Blatt, des

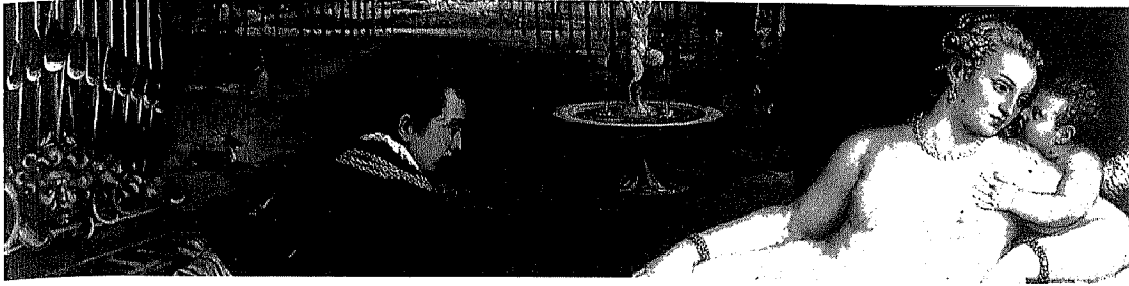
⁹ Meine Studentin Jacqueline Warwick hat darauf hingewiesen, daß zwischen der Behandlung, der sie unterworfen wurden, und jener der Girl-Groups der frühen sechziger Jahre, die in ähnlicher Weise entdeckt und dann von Profis ausgebildet wurden, eine auffallende Parallele besteht.

Bühnenauftritts usw. beizubringen. Ihre Stimmen wurden wie reiner Rohstoff behandelt – Kieselsteine, die zu Diamanten geschliffen werden sollten, in einer Arbeitsteilung, welche sie der Kontrolle über ihren einzigen Besitz entfremdete; hatten sie Glück, gelang es ihren Lehrern, ihre Stimmen in objektivierte, käufliche Produkte zu verwandeln. Zwar erreichten nur verhältnismäßig wenige den Gipfel des Ruhms, der ihr Ziel war, doch die, die es schafften, wurden als kulturelle Idole verehrt. »La voce« wurde zum größten Fetischobjekt, bejubelt mit dem Zuruf: »Evviva il coltello!« (Lang lebe das Messer!)

Obwohl wir keine operativen Eingriffe mehr vornehmen, um die Stimme, die wir uns wünschen, hervorzubringen, leiten sich auch unsere Modelle der Musikpädagogik historisch von dem sorgfältigen Training weitgehend passiver Sänger durch tonangebende Lehrer am Hof von Ferrara her und von Konservatorien, eingerichtet für die Massenproduktion von Kastratensängern. Luzzascis Kontrolle über jedes Detail des *concerto delle donne* erscheint uns heute vielleicht nur deswegen nicht seltsam, weil diese inzwischen eine Selbstverständlichkeit ist. Die Arbeitsteilung zwischen Komponisten, Lehrern und Musikern wurde für die Übermittlung der europäischen und nordamerikanischen Hochkultur zur Norm. Diese Teilung erlaubte es den Musikern, sich allein auf die Vollendung ihrer Virtuosität zu konzentrieren, während sich die Komponisten nicht mehr darum sorgen mußten, ob sie die Noten, welche sie zu Papier brachten, selbst noch spielen konnten. Der Preis für diese ökonomische Lösung war die Abspaltung der wirklichen Stimme (die der Sänger) von der virtuellen Stimme (der des Komponisten). Man versuche nur, einen Musikstudenten zu überreden zu improvisieren – oder umgekehrt einen Komponisten zu singen –, um zu erkennen, wie tief verwurzelt diese vor vier Jahrhunderten entstandene kulturelle Haltung ist.

Wir verdanken diesem Erbe aber auch die Klagen der Königin der Nacht, die Wahnsinnsarie der Lucia di Lammermoor und eine ganze Reihe großartiger Diven wie Maria Malibran, Maria Callas, Joan Sutherland und viele andere: jenen Kult, der umgibt, was Wayne Koestenbaum als »die Kehle der Königin« bezeichnet (Koestenbaum 1993). Das unstillbare Verlangen nach der fetischisierten hohen Stimme, das von Fürst Alfonso ausgelöst wurde, hält bis heute unvermindert an. Und wer wünschte es sich anders?

Aus dem Englischen von Peter Geble



Teuflisch oder göttlich?

Der lyrische Genuß

Michel Poizat

Und es erhob sich ein Streit im Himmel: Michael und seine Engel stritten wider den Drachen. [...] Und es ward gestürzt der große Drache, die alte Schlange, die da heißt Teufel und Satan, der die ganze Welt verführt. Er ward geworfen auf die Erde, und seine Engel wurden mit ihm dahin geworfen.

Und ich sah den Himmel aufgetan; und siehe, ein weißes Pferd, und der darauf saß, hieß: Treu und wahrhaftig, und richtet und streitet mit Gerechtigkeit. [...] Und er war angetan mit einem Kleide, das mit Blut besprengt war, und sein Name heißt: Das Wort Gottes. [...] Und ich sah das Tier und die Könige auf Erden und ihre Heere versammelt, Krieg zu führen mit dem, der auf dem Pferde saß, und mit seinem Heer.

Und ich sah einen Engel vom Himmel fahren, der hatte den Schlüssel zum Abgrund, und eine große Kette in seiner Hand. Und er griff den Drachen, die alte Schlange, das ist der Teufel und Satan, und band ihn tausend Jahre [...]¹

Diese Verse der Apokalypse des Johannes erzählen vom Kampf des Engels mit dem Satan, d. h. des Wortes mit der Bestie. Sie geben so etwas wie das mythische Grundmuster jener Problematik vor, in der sich zwischen Rede und Musik, zwischen Wort

¹ Die Offenbarung des Johannes 12, 7/9; 19, 11/13/19; 20, 1/2.

Concubine

Converge, 2001

♩ = 180

Gesang

gitarre

Bass

Schlagzeug

5 ♩ = 190

8

11



Handwritten musical score for the first system. It consists of four staves: a vocal line at the top with lyrics "(Dear (I'll stay gold)", a piano accompaniment in treble clef, a bass line in bass clef, and a guitar part at the bottom with 'x' marks for fretted notes. The guitar part includes a double bar line and a 'y' mark. There are also 'x' marks above the vocal line.

Handwritten musical score for the second system, continuing the piece with the same four-staff format as the first system.

Handwritten musical score for the third system, starting at measure 19. A tempo marking "♩ = 167" is present above the first staff. The system includes the same four-staff format with a double bar line in the guitar part.

Handwritten musical score for the fourth system, starting at measure 22. It continues the four-staff format with a double bar line in the guitar part.

25

Handwritten musical score for system 25, measures 25-30. It features a vocal line with lyrics 'x' and 'y', a piano accompaniment with chords and arpeggios, and a bass line with rhythmic patterns. The system is divided into two measures of 6/4 and 4/4 time signatures.

28

Handwritten musical score for system 28, measures 31-36. It features a vocal line with lyrics 'x' and 'y', a piano accompaniment with chords and arpeggios, and a bass line with rhythmic patterns. The system is divided into two measures of 6/4 and 4/4 time signatures.

31

Handwritten musical score for system 31, measures 37-42. It features a vocal line with lyrics 'x' and 'y', a piano accompaniment with chords and arpeggios, and a bass line with rhythmic patterns. The system is divided into two measures of 6/4 and 4/4 time signatures.

Handwritten musical score for system 34, measures 43-48. It features a vocal line with lyrics 'x' and 'y', a piano accompaniment with chords and arpeggios, and a bass line with rhythmic patterns. The system is divided into two measures of 6/4 and 4/4 time signatures.

38 ♩ = 190

Handwritten musical score for measures 38-40. The score is written on three systems of staves. The top system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The middle system consists of two staves, each with a treble clef. The bottom system consists of two staves, each with a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. There are several accidentals, including flats and naturals. A double bar line is present at the end of measure 40. A handwritten 'X' with a checkmark is written above the first staff of measure 40.

Handwritten musical score for measures 41-43. The score is written on three systems of staves. The top system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The middle system consists of two staves, each with a treble clef. The bottom system consists of two staves, each with a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. There are several accidentals, including flats and naturals. A double bar line is present at the end of measure 43. A handwritten 'X' with a checkmark is written above the first staff of measure 41.

Handwritten musical score for measures 44-46. The score is written on three systems of staves. The top system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The middle system consists of two staves, each with a treble clef. The bottom system consists of two staves, each with a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. There are several accidentals, including flats and naturals. A double bar line is present at the end of measure 46. A handwritten 'X' with a checkmark is written above the first staff of measure 44. A tempo marking $\text{♩} = 167$ is written above the first staff of measure 44. A tempo marking $\text{♩} = 140$ is written above the first staff of measure 46.

Handwritten musical score for measures 47-50. The score is written on three systems of staves. The top system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The middle system consists of two staves, each with a treble clef. The bottom system consists of two staves, each with a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes. There are several accidentals, including flats and naturals. A double bar line is present at the end of measure 50. A handwritten 'X' with a checkmark is written above the first staff of measure 47. A handwritten 'y' is written above the first staff of measure 50.

Converge: »Concubine« (*Jane Doe*, 2001)

(1:19, 50 Takte, Tempo = 100/140/167/180/190)

Intro I (4)

Intro II (8)

»Verse« I+II (7+7)

Bridge (2)

Refrain I+II (6+6)

Bridge (4)

Breakdown (7)

Bridge (3)

Outro (3)

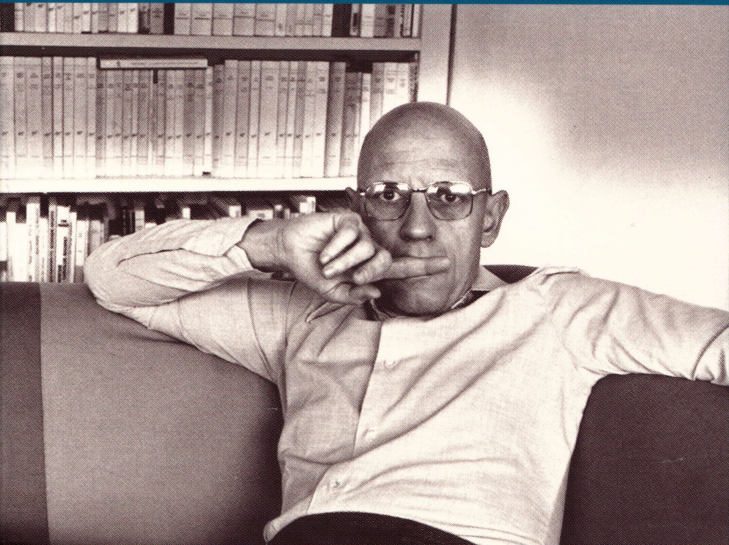
Dear, I'll stay gold just to keep these pasts at bay
To keep the loneliest of nights from claiming you
And to keep these longest of days from waking you
For I felt the greatest of winters coming

And I saw you as seasons shifting from blue to grey
That's where the coldest of these days await me
And distance lays her heavy head beside me
There I'll stay gold, forever gold

Michel Foucault

Überwachen und Strafen

Die Geburt des Gefängnisses



Suhrkamp

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 Olympos 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 Hinrichtungszereemonien »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,
läuft 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‹ (›barbarico 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 unbekannteren 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.

Adagio

Oboe I Solo p

Oboe II

Fagott I, II p

Corno I in Re / D p

Corno II in La / A p

Violino I con sordino p

Violino II pizz. p

Viola I, II pizz. p

Soprano

Violoncello e Basso pizz. p

sfp

p

f p

f p

f p

CLORINDA

Vor - rei

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 'T. 12 - 15'. Both systems feature a vocal line in the upper staff and an orchestral line in the lower staff, both in G major and common time. 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 a figured bass notation: '6 4 2' above the first measure, '6 4 2' above the second measure, and '6 5' above the third measure. An arrow points from the first '6 4 2' to the second '6 4 2', and another arrow points from the second '6 4 2' to the '6 5'. The orchestral line consists of a single melodic line with various rhythmic values 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 (1791): »Vorrei spiegarvi, Oh Dio!« KV 418
[=><https://www.youtube.com/watch?v=TNn7f4tMaOU>]

28. „Vorrei spiegarvi, oh Dio!“

Arie für Sopran und Orchester

Einlage in die Oper „Il curioso indiscreto“ (I, 6) von Pasquale Anfossi

Textdichter unbekannt

KV 418*)

Datiert Wien, 20. Juni 1783

Adagio

Solo

Oboe I

Oboe II

Fagotto I, II

Corno I
in Re/D

Corno II
in La/A

Violino I

Violino II

Viola I, II

Soprano

Violoncello
e Basso

6

*) Eine nur im Klavierauszug überlieferte, vermutlich frühere Fassung dieser Arie sowie eine Melodieskizze sind im Anhang I als Nr. 2, S. 210–213, bzw. im Anhang II als Nr. 1, S. 214, wiedergegeben.

11

CLORINDA

Vor-rei spiegar-vi, oh Di - o! qual è l'affan - no mi - o, qual è l'af -

17

Solo

fan - no, l'af - fan - - - no mi - o;

22

mf p mf p

mf p mf p

f p f p f p p

f p f p

ma mi condan - na il fa - to, ma mi condan - na il fa - to a pian -

f p f p

28

p p p p p

p p p p p

mf p mf p

- ge - re ce - cer, a pian -

33

ge - re e - ta - cer.

39

Ar - der non può il mio co - re per chi vor - reb - be a -

44

mo-re e fa-che cru-dai-o sem-bri, un ba-ba-ro do-ver, e

49

fa-che cru-dai-o sem-bri, un bar-ba-ro, un bar-ba-ro do-ver. Vor-

*) T. 53, Sopran, Vorschlag zur Auszierung der Fermate: (do)-ver. Vor-rei

54

rei spiegar-vi, oh Di - o! qual è l'affan - no mi - o, qual è l'af - fan - no, l'af -

60

Solo

fan - no mio; ma mi condan - nail

65

fa - to, ma mi con - nail fa - to a pian -

71

ge - re e ta -

77

cer, a pian-ge-re e ta-cer, a pian-ge-re e ta-

81 *Ob. I, II* Allegro

cer. Ah con-te, par-ti-te, cor-re-te, fug-gi-te, par-ti-te, cor-re-te, fug-

*) T. 80, Sopran, Vorschlag zur Auszierung der Fermate: *piango-re e ta-cer*

87

gi-te lon-ta-no da me, lon-ta-no da me. La vo-stra di-let-ta E-mi-lia và-

94

spetta, languir non la fa-te, è de-gna dà-mor. Ah stel-le spie-ta-te!

102

fp f fp f

scendo f p p cresc. f p

scendo f p p cresc. f p

scendo f p p cresc. f p

ne-mi - che mi sie - te, ne-mi - che mi sie-te. Mi perdo s'ei resta, oh Di-o! mi

scendo f p p cresc. f p

111

a 2 p p

per - do ———. Ah con-te, par-ti-te, cor-re-te, fug-gi-te, la vostra di - let-ta E -

119 più allegro

mi-lia va-spet-ta —, lan-guir non la fa-te, è de-gna d'a-mor. Par-ti-te, cor-re-te, d'a-

127

mor non par-la-te, è vo-stro il suo cor; par-ti-te, cor-re-te, d'a-mor non par-la-

136

te, è vo - stro il suo cor, è vo - stro il suo cor, è

fp fp fp fp fp fp

144

vo - stro il suo cor, è vo - stro il suo cor.

fp fp cresc. f

David Wallraf

Kastration und Disziplin

Musik und Macht, 30.10.2015

In seinem 1975 erschienenen Buch *Überwachen und Strafen* zeichnet Michel Foucault die Entstehung jener Epoche nach, der er den Namen Disziplinargesellschaft gab. Die Schauplätze dieser Entwicklung sind das Gefängnis, die Schule, die Fabrik und die Armee – „Abschließungsmilieus“, in denen neue Formen der sozialen Organisation erprobt werden, aus denen eine veränderte Aufteilung der Zeit, andere Zugriffsmöglichkeiten auf den menschlichen Körper und eine neue Art von Subjektivierung entstehen werden. Diese Veränderungen vollziehen sich im Straf- und Bildungssystem, im Militär und in der Ökonomie, aber sie betreffen die westlichen Gesellschaften zwischen dem 18ten und 19ten Jahrhundert als Ganze, nichts bleibt von ihnen verschont.

Ein Bereich, in dem die neuen Disziplinierungstechniken eine durchschlagende Wirkung erzielten und der von bisherigen machtanalytischen Untersuchungen weitestgehend unberührt geblieben ist, ist jener der Musik. Barock und Klassik unterscheiden sich nicht bloß stilistisch, in den Jahrzehnten zwischen 1780 und 1850 verändern sich vielfältige Parameter der Musikproduktion, die sowohl das Komponisten- als auch das Musikersubjekt betreffen. Die Disziplinargesellschaft erfindet ein neues Verhältnis zur Übung, das auch an der musikalischen Praxis nicht spurlos vorbeigehen wird.

Paradigmatisch lässt sich diese Veränderung an der Rolle des *primo uomo* in der Geschichte der Opernproduktion ablesen. Die Oper entsteht als Kunstform während der italienischen Spätrenaissance und sie ist nicht von der Praxis der Knabenkastration zu trennen. In der Gestalt des Kastratensängers begegnen wir einer Form des Musizierens, die der des aufgeklärten-bürgerlichen Subjekts der Disziplinargesellschaft fast diametral entgegengesetzt ist. Der Kastrat erhält seine besondere Stimme durch einen drastischen Eingriff und er ist viel mehr Interpret (im Sinne kreativer Auslegung) des zeitgenössischen musikalischen Materials als es späteren Opernsängern gestattet wurde. Nicht nur verschwimmen in der Bühnenperson des Kastraten tendenziell die Geschlechterrollen, auch das Sakrale und das Tabuisierte berühren sich in der Figur des Kastraten enger als in den historisch nachfolgenden Sängergenerationen.

Auch Kastratensänger mussten diszipliniert üben, tatsächlich bestand ihr Leben zwischen dem achten und sechzehnten Lebensjahr kaum aus etwas anderem. Der gravierende Unterschied zu späteren musikpädagogischen Praktiken liegt aber eben in der mehr oder weniger bedenkenlosen und irreparablen Verstümmelung, die eine bestimmte stimmliche Disposition überhaupt erst ermöglicht. Mit dem Übergang von der Souveränitäts- zur Disziplinargesellschaft verändert sich der Zugriff, den Disziplin und Übung auf den Körper haben. Anstatt eine Verstümmelung zur transzendentalen Grundlage möglicher Virtuosität zu machen, werden der Körper und seine Fähigkeiten einem immer engeren Raster auf der Grundlage abstrakter Zeit unterzogen, bildet sich nach und nach ein neues Verständnis von Körper heraus. Michel Foucault notiert in *Überwachen und Strafen*:

Mit [der Unterwerfungstechnik der Disziplinierung] bildet sich ein neues Objekt aus, das den mechanischen Körper langsam ablöst: den festen und beweglichen Körper, dessen Bild die Träumer der Disziplinarvollkommenheit so lange begeistert hatte. Dieses neue Objekt ist der natürliche Körper: ein Träger von Kräften und Sitz einer Dauer; es ist ein Körper, der für spezifische Operationen mit ihrer Ordnung, ihrer Zeit, ihren inneren Bedingungen, ihren Aufbauelementen empfänglich ist. Indem der Körper zur Zielscheibe für neue Machtmechanismen wird, bietet er sich neuen Wissensformen dar. Es handelt sich mehr um einen Körper der Übung als um einen Körper der spekulativen Physik; eher um einen von der Autorität manipulierten Körper als um einen von Lebensgeistern bevölkerten Körper; um einen Körper der nützlichen Dressur und nicht der rationellen Mechanik. (Foucault 1976, S.199)

Es geht also um ein neues Konzept des menschlichen Körpers, als einem Träger von Kräften, der für bestimmte Dressuren empfänglich ist. Vor allem aber ein *natürlicher* Körper, und als solcher sakrosankt. Die Stimme, über die dieser Körper verfügt, ist zu disziplinieren und eben dieser Körper ist in seiner *natürlichen* Einheit zu belassen. Das aufgeklärte, humanistische und disziplinierte Subjekt hat einen unverstümmelten Körper.

Um 1600 vollziehen sich einschneidende Veränderungen sowohl in der Weltlichen- als auch in der Kirchenmusik. Polyphone Gesangskunst hatte schon längere Zeit eine wichtige Rolle an den italienischen Fürstenhöfen gespielt und beim Publikum ein fetischistisches Verhältnis zu hohen Stimmen hervorgerufen. Die amerikanische Musikwissenschaftlerin Susan McClary schreibt von einer „Sucht des 17ten Jahrhunderts nach hohen Stimmen“, die zumindest im Bereich der

Weltlichen Musik zunächst von Sängerinnen befriedigt wurde. Allerdings war es Frauen aufgrund einer für das Abendland spezifischen Konstellation von religiösen, patriarchalen und sozialen Gründen, zumindest was den Bereich der sakralen Musik anging, strikt verboten, öffentlich zu singen. In den um 50 n.Chr. verfassten Korintherbriefen des Apostel Paulus ist folgendes vermerkt: „Wie in allen Gemeinden der Heiligen, so sollen in euren Gemeinden die Frauen schweigen; denn es ist ihnen nicht gestattet, Vorträge zu halten.“, was von der Katholischen Kirche auf die Formel *mulier taceat in ecclesia* – „Die Frau hat in der Kirche zu schweigen“ – gebracht wurde. Der Siegeszug der polyphonen Gesangskunst und der hohen Stimme, auch in der Kirchenmusik, brachte verschiedene Notlösungen mit sich; so behalf man sich etwa mit dem Anheuern spanischer Falsettisten, die jahrzehntelang eine Art Monopolstellung innehatten. Für das Jahr 1601 ist das Vorsingen des Kastraten Girolamo Rosini vor Papst Clemens II. urkundlich belegt, welches dem Sänger ein Engagement in der Sixtinischen Kapelle einbrachte. Innerhalb weniger Jahre waren sämtliche Sopranstimmen in italienischen Kirchenchören mit Kastraten besetzt. Die spezifische Klangfarbe ihrer Stimme traf offensichtlich den Zeitgeist, die von ihr ausgehende Faszination war so groß, dass sie zum unverzichtbaren Bestandteil der sich gerade entwickelnden Kunstform der Oper wurde.

Die frühe Oper war ein aus dem Geist der Renaissance geborener Versuch, das antike Theater wieder aufleben zu lassen. Sie wurde zunächst nur zu besonderen Anlässen an Fürstenhöfen aufgeführt, popularisierte sich aber im Laufe der Jahrzehnte, so dass bald jede größere italienische Stadt ihr eigenes Opernhaus hatte. Das erste kommerzielle Opernhaus wurde 1637 in Venedig eröffnet, was bald Nachahmer in ganz Europa fand. Die italienische Oper blieb bis in das 19te Jhd. weltweit die populärste Form der Musikdarbietung und sie ist nicht zu denken ohne die wichtige Rolle, die Kastratensänger in ihr spielten.

Die meisten Kastraten stammten aus ärmlichen Verhältnissen. Für gewöhnlich wurden sie im achten Lebensjahr, vor Eintritt der Pubertät, einer Operation unterzogen, bei der die Samenleiter durchtrennt wurden. Wie alle operativen Eingriffe des 17ten Jahrhunderts war die Kastration riskant, die hygienischen Bedingungen waren mangelhaft und die Gefahr von Entzündungen, Komplikationen und Verkrüppelung groß. Offiziell war der Eingriff streng verboten und wurde mit Todesstrafe oder Exkommunikation bestraft. Aufgrund dieses Verbots wurden Kastrationen häufig unprofessionell ausgeführt und ist es kaum möglich, Angaben über

die Anzahl der Kastraten zu machen. Es ist aber davon auszugehen, dass zwischen Beginn des 17ten Jahrhunderts und Mitte des 19ten im ländlichen Italien jährlich hunderte Kinder männlichen Geschlechts kastriert wurden, häufig auf gut Glück, d.h. ohne zu wissen, ob aus ihnen große Sänger werden würden. Die Gesangsausbildung der Kastraten wurde von Konservatorien übernommen, die zu damaliger Zeit eine Mischung aus Waisenhaus und Musikschule darstellten. Für gewöhnlich debütierten sie im Alter von 16 Jahren, aus zeitgenössischen Quellen spricht eine Faszination, die nicht nur dem Klang ihrer Stimme, sondern auch ihrer Androgynität gilt. Im Gegensatz zum übrigen Italien war es im römischen Kirchenstaat für Frauen verboten, auf einer Opernbühne zu singen, weibliche Rollen wurden an Kastraten vergeben.

Aus den Memoiren des Giacomo Casanova, um 1761:

Wir gingen ins Teatro Aliberti, in das die ganze Stadt strömte, um den Kastraten zu sehen, der die Rolle der Primadonna spielte [...]. Er war der gefällige Liebling des Kardinals Borghese und speiste jeden Abend mit seiner Eminenz allein [...]. Die Stimme des Kastraten war herrlich. Noch herrlicher aber war seine Schönheit. Ich hatte ihn als Mann gekleidet bei der Villa Medici promenieren sehen. Aber obwohl er sehr hübsch war, hatte sein Gesicht auf mich keinen Eindruck gemacht, denn man sah sofort, daß er ein verstümmelter Mann war. Auf der Bühne dagegen, als Frau gekleidet, entflammte er.

Man sollte denken, daß ein als Frau verkleideter Mann als solcher erkannt werden muß, wenn er zuviel von der Brust sehen läßt. Aber gerade dadurch bezauberte dieser kleine Unhold die Zuschauer. In ein gut gearbeitetes Mieder eingeschnürt, hatte er eine Nymphentaille, und nur bei wenigen Frauen sah man eine festere und lieblichere Brust, als er sie zeigte. Man konnte sich nicht gegen die Täuschung wehren, die er aufkommen ließ. Man starrte ihn wie gebannt an, und man mußte sich einfach in ihn verlieben, wenn man nicht der unempfindlichste aller Deutschen war. Wenn er in Erwartung des Ritornells [...] seiner Arie, die er singen sollte, auf der Bühne auf und ab ging, war sein Schreiten beeindruckend. Und wenn er seine Blicke auf die Logen auf- und niedergleiten ließ, dann entzückte der zärtliche und bescheidene Ausdruck seiner schwarzen Augen das Herz. Es war klar, daß er als Mann die Liebe all jener nähren wollte, die ihn als solchen liebten und die ihn vielleicht nicht geliebt hätten, wenn er kein Mann gewesen wäre. Aber er wollte auch diejenigen verliebt machen, die ihn, um ihn lieben zu können, als eine echte Frau betrachten mußten. Das heilige Rom, das auf diese Weise das Menschengeschlecht zur Päderastie verführt, will dies nicht zugeben und stellt sich, als glaube es nicht an eine Illusion, die es sich im Geiste der Zuschauer zu erwecken bemüht.

Ein Monsignore sagte mir dazu: „Sie fragen, warum erlaubt man diesem Kastraten, seinen Busen zu zeigen, obgleich man möchte, daß alle Welt weiß, daß es ein Mann ist und keine Frau. Und wenn man es den Frauen verbietet, sich auf der Bühne zu zeigen, weil man die Sinne nicht erregen und zu Opfern ihrer Reize machen will, warum sucht man dann Männer, die mit diesen Reizen ausgestattet sind, die die Sinne täuschen und verführen und viel schuldhaftere Begierden erwecken als die natürlichen, die echte Frauen erregen. Die, die sich in jene künstlich veränderten Wesen verlieben, sind weit davon entfernt, es zu bereuen, wenn es zur Aufklärung

kommt. Sie geben sich vielmehr mit Vergnügen der Sache hin und finden schließlich die Nachbildung so angenehm, daß viele Leute mit Geist und Verstand diese Herren den schönsten Mädchen Roms vorziehen. Denn man könnte eine schöne Sängerin nicht zu einem vertraulichen Zwiegespräch zum Souper einladen, ohne daß es einen Skandal gäbe, wogegen man dies mit einem Kastraten tun kann. Natürlich schläft man anschließend mit ihm, aber niemand will das wissen.“ (Casanova 1983-1988, zit. nach Ortkemper 1995, S. 76-77)

Der Barock scheint ein eigenes Verhältnis zu jenen Menschen gepflegt zu haben, welche die Zwischenräume der Geschlechterdifferenz besetzten. Der Opernwissenschaftler Hubert Ortkemper schreibt:

„In den Kastraten erfüllten sich die hermaphroditischen Wunschträume des Barock. Die Suche nach dem Stein der Weisen, die das spekulative Denken dieser Zeit beschäftigt, ist die Suche nach einem mythischen Symbol, das zur Hälfte männlich, zur Hälfte weiblich ist. In den Kastraten schien dieses Ideal gefunden.“ (Ortkemper S. 85) Doch diese Faszination sollte nicht anhalten. Bereits aus den musikwissenschaftlichen Schriften des Aufklärers Rousseau spricht nicht nur ein tiefer Ekel vor der Praxis der Kastration, sondern auch vor Erscheinung und Stimme der Kastraten. In seinem *Wörterbuch der Musik* von 1767 findet sich folgende Passage:

Im übrigen wird der Vorteil einer schönen Stimme bei den Kastraten durch viele andere Verluste aufgehoben. Diese Menschen, die so schön, aber ohne Wärme und Leidenschaft singen, sind auf der Bühne die langweiligsten Darsteller der Welt; sie verlieren ihre Stimme sehr früh und bekommen einen abstoßenden Spitzbauch. Sie sprechen und artikulieren schlechter als normale Menschen, und es gibt sogar Buchstaben wie das „r“, die sie überhaupt nicht aussprechen können. (zit. nach Ortkemper 1995, S. 303)

Im Übergang von der Souveränitäts- zur Disziplinargesellschaft verändern sich nicht nur die musikalischen Dispositive, auch Vorstellungen von Sexualität und Biologie erfahren eine Umstrukturierung. Die in der Figur des Kastraten angedeutete sexuelle Indifferenz erfährt keine mythisierende Aufwertung mehr, wie es noch im Barock geschah, die hermaphroditischen Anklänge des Kastratenkörpers werden zu einer Anomalie erklärt, die nicht mehr in die zunehmend normativ werdenden Raster von Naturwissenschaften und Rechtsprechung passen. In dem 1978 entstandenen Text *Das wahre Geschlecht* weist Foucault darauf hin, dass es bis ins 18te Jahrhundert allgemein üblich war, dass Hermaphroditen, sobald sie ins heiratsfähige Alter kamen, ihre Geschlechtszugehörigkeit selbst wählen konnten:

Biologische Sexualtheorien, juristische Bestimmungen des Individuums und Formen administrativer Kontrolle haben seit dem 18. Jahrhundert in den modernen Staaten nach und nach dazu geführt, die Idee einer Vermischung der beiden Geschlechter in einem einzigen Körper abzulehnen und infolgedessen die freie Entscheidung der zweifelhaften Individuen zu beschränken. Fortan jedem ein Geschlecht, und nur ein einziges. [...] In der Rechtsprechung führte das selbstverständlich zum Verschwinden der freien Entscheidung. Nicht mehr das Individuum entscheidet über das Geschlecht, zu dem es in rechtlicher und sozialer Hinsicht gehören will, sondern der Experte bestimmte, welches Geschlecht die Natur für es ausgewählt hat und an welches sich zu halten die Gesellschaft darum von ihm verlangen muß. (Foucault 1998, S. 8f)

Natürlich sind Kastraten keine Hermaphroditen, ihre physische Disposition ist durch einen operativen Eingriff erfolgt und nicht angeboren. Es ist aber von Interesse, dass sich in dem hier abgeschrittenen Zeitraum die Parameter einer normativen Heterosexualität ebenso verschieben wie eine spezifische Form des Gesangs und das beide Prozesse in der populärsten der musikalischen Darbietungen jener Zeit auf engste ineinander verschränkt sind. In der bürgerlichen Gesellschaft des 19ten Jahrhunderts ist kein Platz mehr für Kastraten. Die Mode ist einem umfassenden Wandel unterworfen, an dessen Ausgangspunkt die Französische Revolution steht. Der gewaltsame Umsturz des *ancien regime* schaffte kulturelle Präzedenzfälle, die für lange Zeit in verschiedenen Nationen und gesellschaftlichen Bereichen nachhallten. In *His Masters Voice – Eine Theorie der Stimme* notiert der slowenische Philosoph Mladen Dolar für die Jahre der Revolution:

1793, auf dem Höhepunkt der siegreichen Revolution, hatte jemand den glänzenden Einfall, das Institut national de la musique zu gründen, eine Institution, mit deren Hilfe sich der Staat von nun an zum Wohle des Volkes der Musik annehmen würde. [...] Die Musik müsse aus den Fürstenthöfen, Kirchen und Konzerthallen herausgeholt und für alle zugänglich im Freien gespielt werden; die Melodien sollten so gehalten sein, daß das Volk sie mitsingen könne, es sollten keine bombastischen und präntiösen Kunststücke sein, die nur den Degenerierten frommten. [...] Statt auf die Großzügigkeit der Reichen angewiesen zu sein, sollten die Musiker zu Staatsbediensteten werden, und das ganze Musikleben sei am besten zentral zu planen und zu organisieren. Der Spieß ließ sich also umdrehen, dieselben Waffen ließen sich gegen die Kirche kehren, die nun als wichtigste Repräsentantin der bedeutungsfeindlichen Stimme angesehen wurde. In einem jedoch waren sich die Verteidiger der Vernunft und ihre Feinde unwissentlich vollkommen einig: Die sinnlose und weibische Stimme galt beiden als gefährlich. Es ist bezeichnend, daß eines der ersten Revolutionsdekrete den öffentlichen Auftritt von Kastraten untersagte, die nach und nach zu monströsen Sinnbildern der Perversion und Korruption des *ancien régime* wurden, zur Verkörperung seiner degenerierten *jouissance*, deren Inbegriff eben

die Stimme war. Kastraten waren nicht nur die Helden der Barockoper und der klassischen Oper (sogar noch für Mozart), sondern auch Sinnbilder der katholischen Musik; ihre Wiege und ihr Heiligtum war die Sixtinische Kapelle, das Zentrum der Perversität im Herzen der Kirche.“
(Dolar 2007, S. 71f)

Und schließlich waren es auch die katholischen Päpste, die die Geschichte der Kastratensänger bis ins 20te Jahrhundert andauern ließen und diese vom Zeitgeist überholte Praxis konservierten. Bis 1903 sangen Kastraten in der päpstlichen Kapelle, ihre Abschaffung wurde erst durch eine von Pius X. vollzogene Reform der Kirchenmusik erwirkt. Zur damaligen Zeit war der 1858 geborene Alessandro Moreschi Chorleiter der Cappella Sistina und von ihm wurden die einzigen bekannten Tonaufnahmen einer Kastratenstimme eingesungen. Sein 1904 auf Grammophonplatten aufgezeichnetes *Ave Maria* ist das letzte verfügbare Tondokument, das eine Ahnung von den Klängen einer vergangenen Epoche vermitteln kann.

Literatur:

Dolar, Mladen (2007): *His Master Voice – Eine Theorie der Stimme*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp

Foucault, Michel (1976): *Überwachen und Strafen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp

(1998): *Über Hermaphroditismus*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp

Ortkemper, Hubert (1995): *Engel wider Willen – Die Welt der Kastraten*, München: dtv

Seminar: Musik und Macht

3 Beispiele einer entgrenzten ›männlichen‹ Stimme

(30.10.2015)

Beispiel 1: Georg Friedrich Händel – ›Ombra mai fu‹ (1738)

- Philippe Jaroussky singt bei der *ECHO-Klassik Preisverleihung 2012* im ZDF
- Anfang der Oper ›Xerxes‹:
- Xerxes, König von Persien und Tyrann, liebt die Bäume. Er wandelt in seinem Garten und erklärt einer Platane seine Liebe:

Ombra mai fù

Nie war der Schatten

di vegetabile

einer Pflanze

cara ed amabile

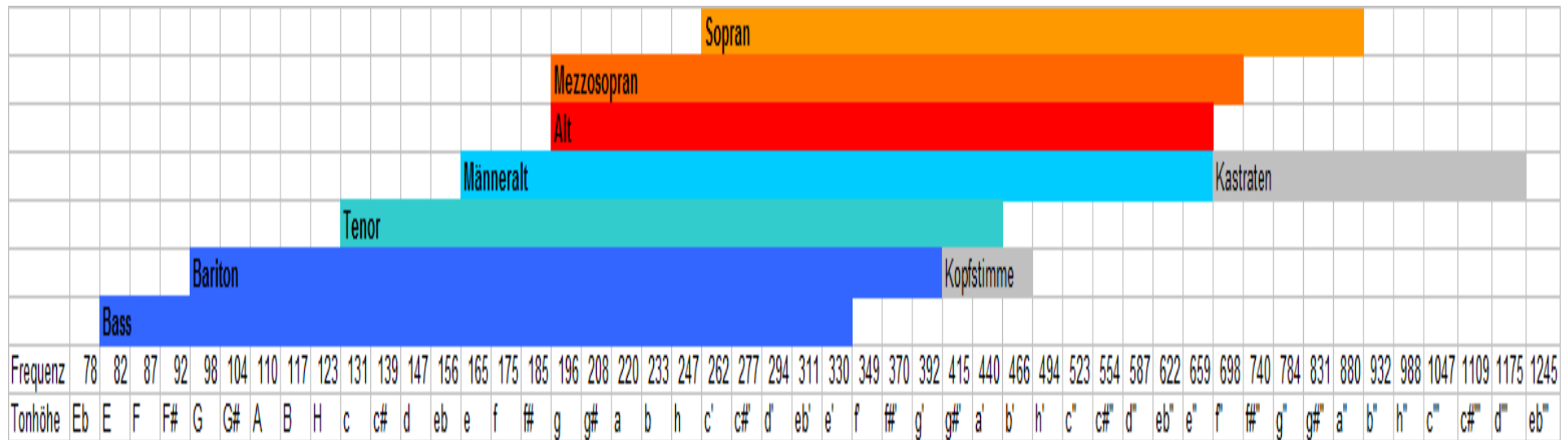
lieblicher und angenehmer,

soave più.

süßer.

›Historische Aufführungspraxis‹?

Der Trend die Musik des Barock ›originalgetreu‹, also auf historischen Instrumenten zu interpretieren stellt vor ein Problem: es gibt keine ›authethischen‹ also ›echt‹ kastrierten Stimmen. Einen Ersatz bildet hier der sogenannte ›Counter-Tenor‹ bzw. ›Altus‹. Ein männlicher Sänger, der mit Hilfe einer Kopfstimmen- bzw. Falsett-Technik in Alt- oder sogar Sopranlage singt. Der Countertenor ist nicht mit einer Kastratenstimme gleichzusetzen, weder im Klang noch im Stimmumfang. (Jaroussky kommt bis zum *f''*)



Tonhöhen der einzelnen Stimmlagen

3 Fragen

- Wie lässt sich die momentane Popularität der Counter-Tenöre in der Klassik-Szene erklären?
- Der *Echo-Klassik*-Preis ist ein Fetisch der ›Kulturindustrie‹. Welche Rolle spielt hier Jarousskys Stimme und sein Auftreten?
- In der Uraufführung 1738 sang ein Kastrat die Titelrolle. Was für eine ›Authentizität‹ wird heute in Bezug auf die Musik angestrebt?

Beispiel 2: Kanye West – ›Blood on the leaves‹ (2013)

- Der Song stammt von Kanye West's 6. Studioalbum *Yeezus*.
- Das am Anfang verwendete Sample ist von Nina Simone: Eine 1965 aufgenommene Version von »Strange Fruits« – einem Song von Billie Holiday, der gegen Rassismus und insbesondere das Lynchen von ›African-Americans‹ protestiert.
- Kanye West verwendet hier ausführlich ›Autotune‹, einer automatischen Tonhöhenkorrektur, bei der die Tonhöhe eines Audiosignals korrigiert bzw. verändert wird, ohne Beeinflussung der Obertinstruktur und des Tempos.

›Blood on the leaves‹ (Lyrics)

[Intro: Nina Simone]

Strange fruit hangin from the poplar trees
Blood on the leaves

[Verse 1]

I just have to clear my mind now
It's been racin' since the summertime
Now I'm holdin' down the summer now
And all I want is what I can't buy know
And I told you to wait
Yeah I told you to wait
So I'm a need a little more time now
Cause I ain't got the money on me right now
And I thought you could wait
Yeah, I thought you could wait

These bitches surroundin' me
All want somethin' out me
Then they talk about me
Would be lost without me
We could've been somebody
Thought you'd be different 'bout it
Now I know you naughty
So let's get on with it

[Verse 2]

You could've been somebody
'Stead you had to tell somebody
Let's take it back to the first party
When you tried your first molly
And came out of your body

And came out of your body
Running naked down the lobby
And you was screamin' that you love me
Before the limelight tore ya
Before the limelight stole ya
Remember we were so young
When I would hold you
Before the glory
I know there ain't wrong with me
Something strange is happening
[...]

=> [Outro]

That summer night holdin' long and long,
din long
Now waiting for the summer rose
and (breathe)

And breathe and breathe
And breathe and breathe
And live and learn
And live and learn
And livin' like
I'm lonely
Lonely, lonely
And livin' all I have
And livin' all
And live
And live

Blood on the Leaves?

- ›Eigentlich‹ verwendet der Produzent das Autotune nachträglich. Kanye West ist sein eigener Produzent und macht das Autotune singend zu einem neuen Instrument.
- Seine Stimme kommt im Outro mit Hilfe des Autotune bis zum b'' (*Blue-Note*), also in den ›Kastraten-Bereich‹. Sie überschreitet sich selbst in Richtung eines geschlechtsunspezifischen und ›technischen‹ Klangs, der zwischen männlicher und weiblicher Stimme changiert.
- Ein mehrere Jahrzehnte überbrückendes Blues-Duett mit Nina Simone wird möglich.

Beispiel 3: Converge – ›Concubine‹ (2001)

- Erster Song von Converge's 5. Studioalbum *Jane Doe*
- ›Jane Doe‹ ist die weibliche Form von John Doe, einem englischen Platzhaternamen für eine Person oder auch Leiche mit unbekannter oder geheimer Identität. (Deutsches Pendant ist N.N.)
- Eine ›Concubine‹ ist der weibliche Part eines Konkubinats (lat. *concupinitus*, Beischlaf); einer dauerhaften und nicht verheimlichten Form der geschlechtlichen Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau, die nicht durch das Eherecht geregelt wird.

Concubine

Dear, I'll stay gold just to keep these pasts at bay
To keep the loneliest of nights from claiming you
And to keep these longest of days from waking you
For I felt the greatest of winters coming

And I saw you as seasons shifting from blue to grey
That's where the coldest of these days await me
And distance lays her heavy head beside me
There I'll stay gold, forever gold

Concubine

Converge, 2001

♩ = 180

Gesang

gitarre

Bass

schlagzeug

5 ♩ = 190

8

11



Handwritten musical score for the first system. It consists of four staves: a top staff with rhythmic notation (accents and 'x' marks), a vocal line with lyrics "(Dear I'll stay gold)", a piano accompaniment with chords and notes, and a guitar accompaniment with 'x' marks and rhythmic patterns. The lyrics are written across the vocal staff.

Handwritten musical score for the second system, continuing the piece. It follows the same four-staff structure as the first system, with a vocal line and piano/guitar accompaniment.

19

♩ = 167

Handwritten musical score for the third system, starting at measure 19. It includes a tempo marking of a quarter note equal to 167 beats per minute. The system contains four staves with musical notation for vocal line, piano, and guitar.

22

Handwritten musical score for the fourth system, starting at measure 22. It continues the musical piece with four staves of notation for vocal line, piano, and guitar.

25

Handwritten musical score for system 25, measures 25-30. It features a vocal line with lyrics 'x' and 'y', a piano accompaniment with chords and arpeggios, and a bass line with rhythmic patterns. The system is divided into two measures of 6/4 time each.

28

Handwritten musical score for system 28, measures 31-36. It features a vocal line with lyrics 'x' and 'y', a piano accompaniment with chords and arpeggios, and a bass line with rhythmic patterns. The system is divided into two measures of 6/4 time each.

31

Handwritten musical score for system 31, measures 37-42. It features a vocal line with lyrics 'x' and 'y', a piano accompaniment with chords and arpeggios, and a bass line with rhythmic patterns. The system is divided into two measures of 6/4 time each.

Handwritten musical score for system 34, measures 43-48. It features a vocal line with lyrics 'x' and 'y', a piano accompaniment with chords and arpeggios, and a bass line with rhythmic patterns. The system is divided into two measures of 6/4 time each.

38 ♩ = 190

Handwritten musical score for measures 38-40. The score is written on three staves: Treble clef, Bass clef, and a guitar-style staff with a double bar line. The top staff contains a melodic line with eighth notes and rests. The middle staff contains a bass line with eighth notes. The bottom staff contains guitar chord diagrams with 'x' marks for fretted strings. A tempo marking of ♩ = 190 is at the top left. A wavy line and an 'X' mark are present above the first staff in the second measure.

Handwritten musical score for measures 41-43. The score is written on three staves: Treble clef, Bass clef, and a guitar-style staff. The notation continues with eighth notes and rests. A wavy line and an 'X' mark are present above the first staff in the first measure. A flat symbol (b) is written above the first staff in the second measure.

Handwritten musical score for measures 44-46. The score is written on three staves: Treble clef, Bass clef, and a guitar-style staff. A tempo marking of ♩ = 167 is written above the second measure, and ♩ = 140 is written above the third measure. The notation includes eighth notes, rests, and wavy lines. A flat symbol (b) is written above the first staff in the third measure.

Handwritten musical score for measures 47-50. The score is written on four staves: Treble clef, Bass clef, and two guitar-style staves. The notation includes eighth notes, rests, and wavy lines. A flat symbol (b) is written above the first staff in the second measure. A 'y' mark is written above the first staff in the fourth measure.



Jacob Bannon, Sänger von *Converge*

Concubine

- Der nur 50 Takte umfassende Song ist metrisch komplex [Intro I (4), Intro II (8), ›Verse‹ I+II (7+7), Bridge (2), Refrain I+II (6+6), Bridge (4), Breakdown (7), Bridge (3), Outro (3)] und kombiniert verschiedene Tempi [100/140/167/180/190].
- Die kreischende Stimme von Jacob Bannon führt durch Glissandi und Synkopationen zusätzliche metrische Ebenen ein. Sie ist in Bezug auf Tonhöhe und Text nicht immer deutlich zu identifizieren. Auf jeden Fall kommt Bannon ›höher‹ als ein Kastrat. Aber wie hoch?
- Inwiefern handelt es sich hierbei um eine ›entsubjektivierende‹ Stimme?

Text: Susan McClary – »Fetisch Stimme: Professionelle Sänger im Italien der frühen Neuzeit« [in: Kittler, Friedrich/Macho, Thomas/Weigel, Sigrid (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung – Zur Kultur und Mediengeschichte der Stimme*, Berlin: Akademie-Verlag 2002, 199–215.]

Das Verlangen nach der hohen Stimme?

- Der Text nimmt seinen Ausgang von einer »perfekt ausgebildeten« Sängerinnentruppe, die 1580 »die Einstellung gegenüber der Stimme in einer Art und Weise« veränderte, »die einer Revolution gleichkam.«
- Dieses *concerto delle donne* flößte »den Zuhörern ein unstillbares Verlangen nach hohen Stimmen« ein, allerdings »zur Bestürzung derer, deren Prioritäten bei den männlichen Tugenden komplexer Dichtung, der Erforschung eines widersprüchlichen Inneren« etc. lagen.
- »Das plötzliche Auftreten der Kastraten in der Kulturszene erinnert an die periodisch wiederkehrenden Neidreaktionen, die die populäre Musikentwicklung des 20. Jahrhunderts in

Bewegung halten: Afro-Amerikaner bringen neue Musikstile auf, auf die zunächst mit sexueller Angst und dem Vorwurf nur kommerzielle Interessen zu verfolgen, reagiert wird, die jedoch sofort durch weiße Musiker imitiert und vollständig vereinnahmt werden.«

[=> Inwiefern trifft das auch heute noch zu?]

Verstellt Freud die Sicht?

- »Zu oft betrachten moderne Wissenschaftler den Kastraten durch die Brille der Freudschen Kastrationstheorie. Freuds Identitätskonstruktionen hängen stark von der Präsenz bzw. Abwesenheit der männlichen Genitalien ab, und daher übersetzte er alle Schrecken des männlichen Subjekts in die Angst vor metaphorischer Zerstückelung.«
- Das nachaufklärerische Denken verstand das Subjekt »zunehmend als sehr privates Wesen [...] mit dem Sexualapparat als Grundelement.« Das »Ichbewußtsein« der Männer im 17. Jahrhundert beruhte auch stark auf sozialen Fähigkeiten »Männlichkeit war nicht auf den Körper als solchen reduzierbar.«

- McClary »möchte den faktischen Eingriff einer Kastration (der zumindest einigen Individuen Zugang zu Ruhm, Reichtum und großem sozialen Einfluss eröffnete) von der metaphorischen, wenn auch scheinbar weitaus traumatischeren menschlichen Grundbedingung der Kastration in Freuds Theorie« trennen: »Wenn man fortfährt, den Kastraten in Freudschen Begriffen zu lesen, verhindert man jegliches Verständnis einer kulturellen Praxis, die in der europäischen Musik fast zweihundert Jahre vorherrschte.«

3. Androgyne Bühnenidole?

- Auch heute gibt es McClary zufolge eine Reihe von androgynen Bühnenidolen (M. Jackson, L. DiCaprio), deren »Geschlechtsambiguität [...] nicht als Scheitern der Männlichkeit, sondern ganz im Gegenteil als Standard, der für vermarktete männliche Sexsymbole charakteristisch ist verbucht wird.«

[=> Insistiert die Praxis der Kastration heute auf einer symbolischen Ebene?]

Symbolische Kastration

Musik und Macht 07.11.15

1. Von der „realen Kastration“ zu Freuds Kastrationsbegriff und dessen Rolle im Ödipuskomplex. Die Fallgeschichte des *kleinen Hans*.

Kastrationskomplex - Komplex, der auf die Kastrationsphantasie zentriert ist: diese gibt eine Antwort auf das Rätsel, das der anatomische Geschlechtsunterschied (Vorhandensein des Penis oder Penislosigkeit) dem Kind aufgibt; dieser Unterschied wird dem Wegfall des Penis beim Mädchen zugeschrieben.

Die Struktur und die Wirkung des Kastrationskomplexes sind beim Knaben und beim Mädchen verschieden. Der Knabe fürchtet die Kastration als Realisierung einer väterlichen Drohung und als Antwort auf seine sexuelle Aktivität; daraus entsteht bei ihm eine heftige Kastrationsangst. Beim Mädchen wird die Penislosigkeit als erlittener Nachteil empfunden, den es zu verleugnen, zu kompensieren oder zu reparieren sucht.

Der Kastrationskomplex steht in enger Beziehung zum Ödipuskomplex und spezieller zu dessen verbotener und normativer Funktion.

Für die Entdeckung des Kastrationskomplexes durch Freud war die Analyse des kleinen Hans bestimmend.

J. Laplanche, J.-B. Pontalis – *Das Vokabular der Psychoanalyse*, Suhrkamp 1972, S.242

Der kleine Hans – Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben (1909) – „Normalität“ der Kastrationsdrohung um 1900 – „Wenn du das machst, lass ich den Dr. A. kommen, der schneidet dir den Wiwimacher ab.“ (die Mutter zu dem bei der Masturbation ertappten Hans).

Lacan

Lacan hat zeitlebens ein zweibändiges Buch veröffentlicht und von 1953-1980 jährliche Seminare gehalten, von denen längst nicht alle veröffentlicht wurden. Man kann in seinem Werk grob drei Phasen ausmachen: Eine prästrukturalistische (in der er sich mit der Ordnung des Imaginären, v.a. dem Spiegelstadium beschäftigte, bis ca. Mitte der 50er), eine strukturalistische (die mit der Symbolischen Ordnung korrespondiert, bis Ende der 60er) und eine poststrukturalistische (in der er sich mit dem Realen beschäftigte, in der 70ern). Viele Begriffe seiner Theorie sind nicht einheitlich geblieben, wurden im Laufe der Jahrzehnte verändert oder waren von vornherein paradox/doppeldeutig angelegt. Lacan hat sich intensiv mit Philosophie und Linguistik auseinandergesetzt, aber sein theoretischer Fokus war immer die Ausbildung von Psychoanalytikern und einiges aus seinem Begriffsapparat macht im engeren Sinne nur im Kontext des psychoanalytischen Settings Sinn. Dennoch wurde und wird er breit rezipiert, nicht nur in der Psychoanalyse, auch Kulturwissenschaften und Philosophie beziehen sich auf ihn. Einen

besonderen Status hat er für den französischen Poststrukturalismus, es gibt kaum Theoretiker/innen desselben, die sich nicht auf ihn bezogen oder an ihm abgearbeitet haben. Der Mehrdeutigkeit seines Werks korrespondiert eine Vielzahl an Auslegungen. Sekundärliteratur ist häufig widersprüchlich, was in den Quelltexten teilweise bereits angelegt ist. Es gibt einen spezifischen Lacanianismus, in dem versucht wird, das „Wort des Meisters“ zu kanonisieren und letztlich zu glätten (vgl. etwa J.A. Miller und die Editions-geschichte der Seminare). Die lacansche Psychoanalyse konnte sich nur in wenigen Ländern institutionalisieren (Frankreich, Schweiz, Südamerika, Slowenien), schwerer wiegt ihre kulturwissenschaftliche und philosophische Auslegung. Hier ist Slavoj Žižek hervorzuheben, der allerdings eine sehr spezifische Lesart Lacans vertritt.

2. Die Kastration bei Lacan: Separation/Privation/Kastration. Einführung der Begriffe *jouissance*, *désire* und *Phallus*.

Separation – Das Kind und *der Andere* stehen in einem Verhältnis zueinander, sind sich aber nicht „ebenbürtig“. Das Kind muss sich dem Anderen unterwerfen, um zum Subjekt zu werden – zum Subjekt der Sprache und zum Subjekt in der Sprache. Lacans Subjekt ist nicht das Ich, es ist das Subjekt des Unbewussten. Durch die Sprache wird es geteilt, diese Spaltung kann auch als Kastration bezeichnet werden (§). „Wo Es war, soll Ich werden.“ – Das Ich soll da werden, wo es zuvor war, aber noch nicht gewesen ist.

Die einmal erfolgte symbolische Kastration ist „irreparabel“, setzt aber den Prozess des Begehrens frei. Dieser Satz gilt nur für das neurotische Subjekt, das in der bürgerlichen Gesellschaft (die die Psychoanalyse letztlich konserviert) Normalität beansprucht.

4. Symbolische Kastration als anderer Name für Subjektivierung, Spracherwerb und Einführung in das Symbolische. Kastration als Verzicht auf *jouissance*.

„Was ist Kastration? Es ist gewiss nicht so wie in den Formulierungen, die der kleine Hans vorbringt, dass jemand den kleinen Hahn abschraubt, denn er bleibt trotzdem dran. Worum es geht, ist, dass er seine *jouissance* nicht in sich aufnehmen kann.“ (Jacques Lacan, Seminar XIV, 12.04.1967)

„Kastration hat mit der Tatsache zu tun, dass wir an einem bestimmten Punkt auf einen Teil unserer *jouissance* verzichten müssen. Die direkte Folgerung daraus ist, dass Lacans Begriff der Kastration sich im Wesentlichen auf den Verzicht auf *jouissance* und nicht auf den Penis konzentriert und dass er sowohl auf Männer als auch auf Frauen zutrifft, insofern sie einen Teil ihrer *jouissance* „entfremden“ (im marxistischen Sinne des Wortes).“ (Bruce Fink, *Das lacansche Subjekt*, 2006, S. 132)

Das lacansche Genießen ist an den menschlichen Körper gebunden, vor der symbolischen Ordnung. Diesen vorsymbolischen Körper behalten wir, aber er bleibt „versteckt“.

„Die symbolische Ordnung tötet das Lebewesen oder den Organismus in uns, indem es ihn mit Signifikanten um- oder überschreibt, so dass das Sein stirbt („der Buchstabe tötet“) und allein der Signifikant weiterlebt. Grenze, Mangel, Verlust: diese Begriffe sind für die Logik Lacans von zentraler Bedeutung, und sie konstituieren das, was Lacan als Kastration bezeichnet. In bestimmten Fallgeschichten und bestimmten Teilen oder Phasen der westlichen Kultur werden sie häufig mit Genitalien, der Tumescenz und Detumescenz des männlichen Glieds sowie den kindlichen Theorien über Sex oder darüber, woher die kleinen Kinder kommen, in Verbindung gebracht. *Verglichen mit der Struktur des Mangels bzw. Verlustes selbst sind solche Einzelheiten gleichwohl kontingent.*“ (Fink 2006, S. 135)

Die Ordnungen des Symbolischen, Imaginären und Realen; Musik und die drei Ordnungen – symbolische und imaginäre Aspekte von Musik, Musik als symbolische Funktion.

5. Das Semiotische und die *chora* bei Julia Kristeva.

Die *chora* [gr. $\chi\omega\rho\alpha$ –Platz, Gebiet, Land, Raum] Bei Homer wird der Begriff im Sinne von „fruchtbares Land“ verwendet. Für Platon ist die *chora* die „Amme des Werdens“ und weiblich konnotiert. Die *chora* ist, gemeinsam mit der Idee und dem Demiurgen, eine der Grundbedingungen der Konstituierung von Wirklichkeit. In der *chora* bewegen sich ununterscheidbare Spuren oder Abbilder der Elemente, die Grundbausteine der materiellen Welt. Die *chora* ist als räumliche Ausdehnung undifferenzierter Materie zu fassen. Für Kristeva ist sie ebenfalls weiblich konnotiert, sie steht für den Körper der Mutter, bzw. für das symbiotische Raumgefüge, in dem der Mensch zu seiner Mutter steht, bevor er Subjekt wird, vor der symbolischen Kastration etc.

„Den Terminus *chora* entlehnen wir Platons *Timaios*; er soll eine noch ganz provisorische, im wesentlichen mobile Artikulation kennzeichnen, die aus Bewegungen und deren flüchtigen Stasen besteht [...]. So ist die *chora* zwar einheits-, identitäts- und gottlos, gleichwohl ist sie einer Reglementierung unterworfen, wenn auch nicht der des symbolischen Gesetzes, so doch einer Reglementierung, die provisorische, stets von neuem sich bildende Artikulationen erzeugt.“

(Julia Kristeva, Die Revolution der poetischen Sprache, 1978, S. 36-37)

Das Semiotische [gr. σημεῖον- Zeichen, Signal, An- oder Vorzeichen, Spur] ist für Kristeva die spezifische Organisationsform der chora. Es ist eine vorsymbolische Form der Organisation, die nicht wie das Symbolische auf negativen Differenzen beruht. Den „thetischen“ (einschneidenden, Differenzen schaffenden) Operationen des Symbolischen stehen die „Stasen“ (Verdichtungen) des Semiotischen gegenüber, es ist der Schauplatz der freudschen Primärvorgänge und Triebbahnungen. Im Semiotischen gibt es kein Subjekt, aber es ist Grundbedingung von Sinnggebung, bzw. ermöglicht sie (gemeinsam mit dem Symbolischen). Kristeva beschreibt das Semiotische sowohl als rhythmisch als auch als musikalisch.

„Sagen wir an dieser Stelle [...] daß mit den zwei erwähnten Tendenzen [der linguistischen Forschung] auf die zwei *Modalitäten* dessen hingewiesen wird, was in unseren Augen ein und derselbe Prozeß der Sinnggebung ist. Wir nennen die erste „das Semiotische“ und behalten der zweiten den Terminus „das Symbolische“ vor. Beide Modalitäten sind vom Prozeß der Sinnggebung, durch den sich Sprache erst konstituiert, nicht zu trennen; über die Dialektik, die beide Modalitäten unterhält, lassen sich einzelne Diakurstypen definieren (Erzählung, Metasprache, Theorie, Dichtung etc.), soll heißen: die sogenannte „natürliche“ Sprache läßt verschiedene Artikulationsweisen des Semiotischen mit dem Symbolischen zu. Andererseits gibt es nicht-verbale Zeichensysteme, die ausschließlich auf dem Semiotischen aufbauen (wie die Musik z.B.), doch werden wir sehen, daß diese Ausschließlichkeit ganz relativ ist, eben wegen des dialektischen Verhältnisses zwischen beiden Modalitäten im Prozeß der Sinnggebung, der dem Subjekt eigentümlich ist. Da das Subjekt immer semiotisch und symbolisch ist, kann kein Zeichensystem, das von ihm erzeugt wird, ausschließlich „semiotisch“ oder „symbolisch“ sein, sondern verdankt sich sowohl dem einen wie dem anderen.“ (Kristeva S. 35)

„Die semiotische chora ist für das Subjekt, dessen Geburtsort sie ist, gleichzeitig der Ort seiner Negation, an dem seine Einheit dem Prozeß von Ladungen und Stasen weicht, der diese Einheit allererst herbeiführt.“ (Kristeva, S. 39)

David Wallraf

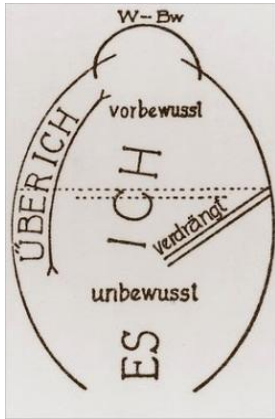
Mangel und Begehren in der Musik

Musik und Macht, 20.11.2015

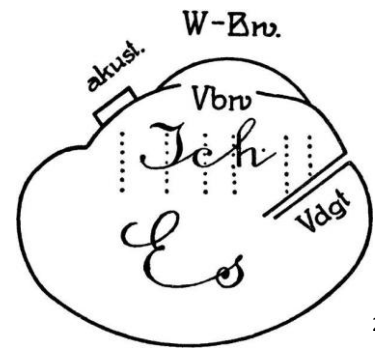
In der vorletzten Sitzung wurde ein grober Überblick über die lacanschen Begriffe der symbolischen Kastration, der *jouissance* und die drei Register des Symbolischen, des Imaginären und des Realen gegeben, sowie der Versuch unternommen, sie in eine Beziehung zur Musik zu setzen. Ein solches Projekt tendiert dazu, unabschließbar zu sein, wir wollen aber heute versuchen, einige lacansche Begriffe im Zusammenhang mit Musik zu explizieren.

Zentral werden für uns die Begriffe des „gebarnten“ Subjekts, des Mangels, des Begehrens und des Phantasmas werden (und es ist, auch als Rückgriff, wichtig im Hinterkopf zu behalten, dass gerade das Subjekt der Schauplatz der borromäischen Verschlingung der drei Ordnungen ist).

Lacan hat eine spezifische Form der Algebra entwickelt (eigentlich ein Zweig der Mathematik, in dem „Problemstellungen in symbolischen Ausdrücken erfolgen“), mit der er sich bemühte, seine psychoanalytischen Theorien zu formalisieren, d.h. seine Theorie auf eine wissenschaftliche Grundlage zu stellen. Schwerer wiegt, dass die Formalisierung mittels algebraischer Symbole der „imaginären Täuschung“ durch „intuitives Verstehen“ einen Widerstand entgegensetzen soll. Psychoanalyse spielt sich im Bereich des Symbolischen ab (d.h. in einer analytischen Sitzung wird zuerst und vor allem gesprochen) und ist letztlich gegen das Imaginäre, den Bereich der Phantasmen, Täuschungen etc. gestellt, bzw. versucht sie, solche Phantasmen zu „durchqueren“, d.h., sie zu symbolisieren. Die Formeln der lacanschen Algebra sollen „gebraucht, manipuliert und genutzt“ werden, um einer „Vereinnahmung durch das Imaginäre“ zu entgehen – wie es etwa den freudschen Topiken ergangen ist, die sich als für eine gewisse Phantasmenbildung anfällig erwiesen haben (wie etwa die, dass das Unbewusste irgendwas mit „Unten“ zu tun hätte, einerseits gibt es die fatale Rückübersetzung des englischen subconscious, andererseits sind Es und Unbewusstes in Freuds graphischen Darstellungen tatsächlich im unteren Bereich positioniert).



1



2

Die lacansche Algebra besteht aus lateinischen und griechischen Buchstaben, großgeschriebene bezeichnen meistens Begriffe des Symbolischen, kleingeschriebene solche des Imaginären. Es ist zu berücksichtigen, dass sie über die Jahrzehnte der lacanschen Lehrtätigkeit nicht statisch geblieben sind. 1957 entwickelt Lacan die Formel des Phantasmas, er schreibt sie: $\$ \diamond a$

Hier begegnen wir in verdichteter Form den Kernbegriffen gespaltenes Subjekt, Mangel, Begehren und Phantasma.



Die Raute ist aus vier Operatoren der formalen Logik zusammengesetzt: $<$ - kleiner als, $>$ - größer als, \wedge - oder, \vee - und. Diese Figur, von Lacan als *pointçon* (dt. – Punze) bezeichnet, stellt also eine Art der unmöglichen Verbindung dar und verweist damit auf das Reale (ein anderer Name des Realen ist das Unmögliche – das, was weder symbolisiert noch imaginiert werden kann). Man könnte es als einen Platzhalter für das *Ding* im freudschen Sinne bezeichnen. Das *Ding* ist vor der Sache, bzw. vor der „Sachvorstellung“, d.h. etwas, das wir uns nicht vorstellen können, bzw. ähnlich dem kantschen *Ding an sich*, von dem man sich ebenfalls keinen Begriff machen kann, über das sich nur fantasieren/spekulieren lässt (da uns immer nur Phänomene begegnen).

¹ Vgl. Freud 1900, Die Traumdeutung

² Freud 1923, Das Ich und das Es

„Die Punze repräsentiert die Instanz des Realen, die das Symbolische des Subjekts und das imaginäre des Objekts miteinander verbindet, ohne sie andererseits in ihrer Besonderheit im je Anderen aufgehen zu lassen.“ (Widmer 1997, S. 185)

Als Platzhalter für das Reale bietet die Raute eine Verknüpfungsmöglichkeit an, wie sie von Lacan später in der Gestalt des Borromäischen Knotens radikalisiert wird – Symbolisches und Imaginäres „fallen auseinander“, wenn sie nicht durch das Reale aneinander gebunden werden.

„Das Ding ist das verlorene Objekt, das kontinuierlich wiedergefunden werden muss, es ist das prähistorische, unvergessliche Andere – mit anderen Worten: das verbotene Objekt des inzestuösen Begehrens: die Mutter. Das Lustprinzip hält das Subjekt in einer gewissen Distanz zum Ding und lässt es um das Ding kreisen, ohne es jemals zu erreichen. Das Ding präsentiert sich dem Subjekt als allmächtige Gute. Wenn aber das Subjekt das Lustprinzip überschreitet und dieses Gute erreicht, wird es als Leiden oder als Böses erfahren, weil das Subjekt nicht fähig ist, das Extrem des Guten zu ertragen, das ihm das Ding ist.“ (Evans 2002, S. 77)

§

Das menschliche Subjekt ist für Lacan immer gespalten, es hat nichts mit dem zu tun, was wir als unser Ich wahrnehmen (das für Lacan eher dem Bereich des Imaginären angehört), es ist Teil des Symbolischen und des Unbewussten. „Ein Signifikant repräsentiert ein Subjekt für einen anderen Signifikanten“ – d.h. das Subjekt lässt sich nur aussagen als Signifikant in der Symbolischen Ordnung, es wird durch Sprache, durch Sprechakte repräsentiert. Das *Subjectum* ist das der Sprache Unterworfenen und wird von ihr gespalten. Diese Spaltung oder Ent-zweiung ist ein anderer Begriff für das, was wir Symbolische Kastration genannt haben.

„Das geteilte oder gespaltene Subjekt wird durch die *Barre* symbolisiert, welche das S durchstreicht und das gebarrte Subjekt § produziert [...]. Die Spaltung bezeichnet die Unmöglichkeit des Ideals eines völlig präsenten Selbst-Bewußtseins; das Subjekt kennt sich nie ganz, es ist immer von seinem eigenen Wissen abgeschnitten. So weist es auf die Präsenz des Unbewußten und ist ein Effekt des Signifikanten. Das Subjekt ist durch die Tatsache, daß es ein

sprechendes Wesen ist, gespalten [...], da das Sprechen das Subjekt des *Sprechaktes* vom Subjekt der Aussage trennt.“ (Evans2002, S. 276) – die *Barre* verweist einerseits auf den Bruchstrich, den Saussure zwischen Signifikant und Signifikat zieht, andererseits auf Heideggers Durchstreichung des Wortes „Sein“.

Es gibt „etwas“ (etwas menschliches?) vor der Sprache, aber es ist die Frage, ob das nach Lacan schon ein Subjekt ist. Peter Widmer schreibt dazu:

„Was aber ist das rohe Subjekt, das Subjekt vor der Sprache? Lacan spricht von ‚Diskontinuität im Realen‘, man könnte auch an das Bild einer Falte denken, deren leerer Ort empfänglich ist für die Berührung mit Signifikanten. Von ihm kann deshalb nur mythisch gesprochen werden, als einem Ort, der, im buchstäblichen Sinn, von der Repräsentation her, von der Signifikantenkette aus de-finiert ist. Anders gesagt: das Subjekt lässt sich nur als ausgegrenztes fassen; als repräsentiertes ist es nicht mehr das rohe, ungeformte Subjekt. Gleichwohl kann es nicht zu seinem Ursprung zurückkehren, da dieser Ursprung sich erst nach dem Sprung, nach der Situierung in der Signifikantenkette, als solcher erweist.“ (Widmer 1997, S. 183).

Es gibt also vielleicht eine primordiale Einheit, aber dort wo sie ist, gibt es noch kein Subjekt. Als Subjekte sind wir gespalten und leben mit einem grundsätzlichen Mangel, der sich eben aus dieser Gespaltenheit ergibt. In gewisser Hinsicht ist der Mangel bei Lacan ein anderer Begriff für die symbolische Kastration, man könnte sich den Balken im gebarrten Subjekt als einen Schnitt vorstellen.

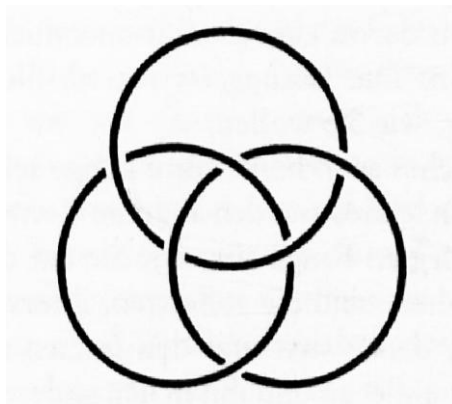
Mangel ist bei Lacan als „Mangel an Sein“ zu verstehen, zugleich ist der durch die symbolische Kastration hervorgerufene Mangel für das Subjekt (über)lebenswichtig. So wird die Psychose etwa als „Mangel des Mangels“ definiert.

a

Die Gespaltenheit durch die Sprache/in der Symbolischen Ordnung und der dadurch resultierende Mangel sind das, was nach Lacan das Begehren freisetzt. Das kleine *a* (a wie *autre/anderer*) als Objekt des Begehrens steht dabei dem großen A (der große Andere – die symbolische Ordnung, so wie sie dem Subjekt gegenüber tritt) entgegen. *Begehren* ist eine

Rückübersetzung des französischen *désire*, was wiederum Lacans Übersetzung des freudschen *Wunsches* ist. Begehren kann erst durch die Sprache entstehen, eine Formel dafür ist Anspruch minus Bedürfnis (der Säugling schreit – *Anspruch* – um gefüttert zu werden – *Bedürfnis* – das was nach der Stillung des Bedürfnisses als Überschuss bleibt ist das *Begehren*, z.B. nach Liebe). Der Anspruch des Säuglings äußert sich in einem Schrei, der zunächst dem Bereich des Asignifikanten, der Vor-Zeichen angehört. Er wird aber von der Mutter oder jemand anderem interpretiert und dadurch signifikant. Das Bedürfnis (als ein biologisches) lässt sich stillen, aber der Teil des Schreis der über diese biologische Transaktion hinausweist, wird quasi zur Keimzelle der Sprache, er bildet einen Surplus/Mehrwert (im marxistischen Sinne), der den Prozess des Begehrens eröffnet.

- Das Begehren ist wesentlich das „Begehren des Begehrens des Anderen“, ergo der Wunsch danach, sowohl das Objekt des Begehrens eines Anderen zu sein, als auch das Begehren, vom Anderen anerkannt zu werden.
- Das Begehren ist ein Begehren *des* Anderen („Das fundamentale Begehren ist das inzestuöse Begehren nach der Mutter, der primordialen Anderen“ – also letztlich nach einem Zustand vor dem Subjekt)
- Das Begehren ist immer „das Begehren nach etwas anderem“, da man nichts begehren kann, dass man schon hat. Das Objekt des Begehrens wird immer weiter hinausgeschoben, in diesem Sinne ist das Begehren einer Metonymie



Das Begehren eines Subjekts kann sich auf verschiedene Objekte richten, hinter ihnen allen steht das, was Lacan das *Objet petit a* nennt (die Kleinschreibung verweist darauf, dass *a* dem

Register des Imaginären zugeschlagen wird, was beim frühen Lacan auch zutrifft, in den 60ern ordnet Lacan ihm auch reale Anteile zu, um es schließlich im Zentrum des Borromäischen Knotens zu verorten, also an der Schnittstelle der drei Ordnungen). Das menschliche Begehren ist nach Lacan unabschließbar und uneinholbar, entsprechend ist das Objekt klein a etwas, das niemals erreicht werden kann. Es ist eine Art Überschuss, der bei der Einführung des Symbolischen in das Reale bleibt, eine Art Erinnerung oder Spur. Das Objekt klein a hat nichts mit den „realen“ Objekten zu tun, auf die sich das Begehren richtet – vielmehr tritt das Begehren immer wieder an die Stelle solcher Objekte, das Objekt hält als ungenügendes das Begehren aufrecht.

Dennoch wird es unablässig im Anderen gesucht. Eine Erfüllung des Begehrens, etwa im Akt des Genießens ist für das menschliche Subjekt aber kaum möglich (*jouissance* rührt an das Reale, das Genießen wird zum Schmerz, das Subjekt kann sie nicht dauerhaft ertragen). Das Objekt klein a ist weniger das, worauf das Begehren zielt, egal, was das sein könnte, sondern der Grund des Begehrens, dass, was das Begehren „ans Laufen bringt“ und es „am Laufen hält“.

Die Symbolische Ordnung ist negativ und von Mangel gezeichnet, das Reale ist Unmöglich, das Objekt des Begehrens entzieht sich unendlich. Das einzige, was diesen Umstand erträglich macht, ist das Phantasma, das eine Verbindung zwischen Subjekt und Objekt herstellen kann – als Täuschung. Das Imaginäre, zu dem das Phantasma gehört, funktioniert als eine Art Kitt, der es erträglich macht, ein Subjekt zu sein. Es ist der Schleier, der vor der Tatsache errichtet wird, dass das Objekt klein a nicht zu erreichen ist.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass $\$ \diamond a$ die allgemeine Struktur der neurotischen Phantasie bezeichnet, in der in der sich das gebarrte Subjekt in Beziehung zu dem Objekt seines Begehrens setzt.

Wie lässt sich dies nun auf unseren Gegenstand, die Musik, beziehen? Wie bereits erwähnt hat Lacan nicht über Musik geschrieben (und folgt darin Freud, der sogar explizit geschrieben hat, dass er mit Musik nichts anfangen konnte). Musik taucht aber immer wieder in Schriften von Lacanianern auf und es ist interessant, in welche Beziehung sie zu Symbolischer Ordnung, symbolischer Kastration und den sich daraus ergebenden weiteren Begriffen gesetzt wird.

Julia Kristeva etwa eröffnet in *Die Revolution der poetischen Sprache* eine Kategorie, die sie als *semiotische chora* bezeichnet. Semiotisch soll hier im Sinne von Vorzeichen oder Spur (das, was noch nicht Symbol ist) verstanden werden, die *chora* ist ein bei Platon entlehntes Konzept, das sich grob als „noch nicht gestaltete Materie“ übersetzen lässt. Die *chora* ist für Kristeva der Körper der Mutter, bzw. das Verhältnis, in dem das Kind vor der symbolischen Kastration zu ihm steht – es gibt noch keine Differenz, keinen „thetischen Einschnitt“, keine Sprache und keine Symbolische Ordnung. Aber es gibt durchaus *etwas*, eine Art Raum, der von Kräften und Ereignissen durchzogen wird, die sich stauen oder entladen können, analog zu den freudschen Verdichtungen und Verschiebungen im Primärprozess. Kristeva bezeichnet die semiotischen Prozesse als rhythmische und vergleicht sie (in einem Nebensatz) mit der Musik.

Der Schweizer Psychoanalytiker Peter Widmer schreibt in *Subversion des Begehrens*, in einer Abhandlung über Metonymie und Metapher: „Jede Metapher setzt das Metonymische, aber nicht jede Metonymie das Metaphorische voraus. Die vor-metaphorische Metonymie zeigt sich bei Psychotikern oder auch bei gewissen Formen der Aphasie. Die Sprache kleiner Kinder lässt sich ebenfalls als metonymisch bezeichnen. Ihr Merkmal zeigt sich darin, daß die Ebenen der Signifikanten und der Signifikate – wie in der Musik – nicht voneinander getrennt sind.“ (Widmer 1997, S.76).

Was sich hier in Nebensätzen manifestiert, scheint die Annahme zu sein, dass Musik auf einen vorsprachlichen, also „unkastrierten“ Zustand des Subjekts verweist. Es muss aber festgehalten werden, dass es ohne Sprache auch keine Musik gibt (Vogelgesang etwa ist zugleich beides und keines von beiden).

Wenn man Mladen Dolars Ausführungen zum Gesang als stellvertretend für die Musik liest, dann findet sich in *His Masters Voice* eine dezidierte Kritik des „unkastrierten“ musikalischen Subjekts, die es als Phantasma offenbart:

Indem er sich so stark auf die Stimme konzentriert, führt der Gesang eigene Codes und Standards ein. Sie sind schwerer zu fassen als die linguistischen, gleichwohl aber hochstrukturiert. Auch der Ausdruck jenseits der Sprache ist eine äußerst komplexe Sprache, die sich anzueignen einer langen technischen Ausbildung bedarf [...]. Indem er sich auf die Stimme konzentriert, läuft der Gesang zugleich Gefahr, genau das zu verlieren, was er doch anbeten und verehren will: Er verwandelt sie in ein Fetischobjekt

– man könnte sagen, in das höchste Bollwerk, die gewaltigste Mauer zur Abwehr der Stimme. [...] Das Fetischobjekt ist folglich das genaue Gegenteil des Objekts *a*; jedoch, wie ich gleich hinzufügen möchte, ist diese Geste immer ambivalent: Die Musik beschwört das Objekt Stimme herauf und verdeckt es; sie fetischisiert es, öffnet aber zugleich die Kluft, die nicht geschlossen werden kann. [...] Sie scheint noch eine Verbindung zur Natur – der Natur eines verlorenen Paradieses – zu bewahren und auf der anderen Seite die Sprache, die kulturellen und symbolischen Barrieren gleichsam in die entgegengesetzte Richtung zu transzendieren: Sie verspricht einen Aufstieg zum Göttlichen, eine Erhebung über die empirischen, vermittelten, begrenzten weltlichen Belange. Die Illusion der Transzendenz hat die lange Geschichte der Stimme als Mittlerin des Heiligen begleitet, und der Jubel, den man der Musik zu allen Zeiten entgegenbrachte, gründete auf ihrer doppelsinnigen Verbindung zur Natur und zum Göttlichen. [...] Natürlich ist dieses Versprechen eines ursprünglichen Verschmelzungszustands, von dem die Stimme künden soll, immer eine nachträgliche Konstruktion. Um kein Missverständnis aufkommen zu lassen: Nur wegen der Sprache, mittels der Sprache, durch das Symbolische gibt es Stimme, und die Musik existiert nur für das sprechende Wesen [...]. Die Stimme als Trägerin eines tieferen Sinns, einer tiefgründigen Botschaft ist eine strukturelle Illusion; im Kern ist es die Phantasievorstellung, die Gesangsstimme vermöchte die von der Kultur geschlagene Wunde zu heilen und den Verlust zu ersetzen, den wir durch die Annahme der symbolischen Ordnung erlitten haben. Dieses trügerische Versprechen leugnet die Tatsache, daß die Stimme ihre Anziehungskraft dieser Wunde verdankt und daß ihre angebliche wunderbare Macht gerade daher rührt, daß sie in dieser Kluft steckt. Sofern der psychoanalytische Name für diese Kluft Kastration ist, dürfen wir uns daran erinnern, daß Freuds Theorie des Fetischismus gerade darauf beruht, daß sich im Fetisch die Verleugnung der Kastration materialisiert.“ (Dolar 2007, S. 46-47)

Musik ist also eine hochgradig ausdifferenzierte, strukturierte und komplexe Form des Ausdrucks und insoweit ähnelt sie der Sprache.

Wenn Musik etwas mit einem vorsymbolischen Zustand zu tun hat, dann nur als Spur, als immer schon der vollen Vergegenwärtigung entzogene Erinnerung. Ihre Möglichkeiten der „affektiven Mobilisierung“ ohne Worte täuschen vielleicht darüber hinweg, dass kein „Zurück zur Natur“ möglich ist. In der Musik resoniert ein Nachhall von *a* und zugleich fungiert sie als Schirm des Phantasmas, der dieses verdeckt...

Literatur:

Dolar, Mladen (2007): *His Masters Voice*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp

Evans, Dylan (2002): *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, Wien: Turia + Kant

Kristeva, Julia (1978): *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp

Widmer, Peter (1997): *Subversion des Begehrens*, Wien: Turia + Kant

Seminar: Musik und Macht

Schubert mit Lacan

(20.11.2015)

Beispiel: Franz Schubert – ›Liebesbotschaft‹ (1828)

- Erstes Lied aus dem Liederzyklus *Schwanengesang* D 957
- Es handelt sich um das letzte Werk von Franz Schubert (1797-1828)
- Der Text ist von Ludwig Rellstab (1799-1860)



Rauschendes Bächlein,
So silbern und hell,
Eilst zur Geliebten
So munter und schnell?
Ach, trautes Bächlein,
Mein Bote sei du;
Bringe die Grüße
Des Fernen ihr zu.

All' ihre Blumen,
Im Garten gepflegt,
Die sie so lieblich
Am Busen trägt,
Und ihre Rosen
In purpurner Glut,
Bächlein, erquicke
Mit kühlender Flut.

Wenn sie am Ufer,
In Träume versenkt,
Meiner gedenkend,
Das Köpfchen hängt;
Tröste die Süße
Mit freundlichem Blick,
Denn der Geliebte
Kehrt bald zurück.

Neigt sich die Sonne
Mit röthlichem Schein,
Wiege das Liebchen
In Schlummer ein.
Rausche sie murmelnd
In süße Ruh,
Flüstere ihr Träume
Der Liebe zu.

SCHWANENGESANG.

1.

Liebesbotschaft.

(Orig G dur.)

Reilstab.

Letztes Werk.

Ziemlich langsam.

45.

Rau - schendes Bäch - lein, so sil - bern und hell,

eilst zur Ge - lieb - ten so mun - ter und schnell?

ach, trau - tes Bäch - lein, mein Bo - te bist du;

brin - ge die Grü - ße des Fer - nen ihr zu.

All ih-re Blu - men im Gar - ten ge - p - f - legt, die sie so lieb - lich am

Bu - sen trägt, und ih - re Ro - sen in pur - pur - ner Glut,

Bäch - lein, er - quik - ke mit küh - len - der Flut, und ih - re Ro - sen in

pur - pur - ner Glut, Bäch - lein, er - quik - ke mit küh - len - der Flut.

Wenn sie am

pp

U - fer, in Träu - me ver - senkt,

mei - - - ner ge - - - den - - - kend, das Köpf - - - chen

hängt, trö - ste die Sü - ße mit freund.li.chem Blick,

cresc.

denn der Ge - lieb - te - kehrt bald zurück; trö - ste die Sü - ße mit

freund - li.chem Blick, - denn der Ge - lieb - te - kehrt bald zu - -

rück. *decresc.*

Neigt sich die Son - ne mit röt - - lichem Schein,

pp

wie - ge das Lieb - chen in Schlum - mer ein.

Rau - sche sie mur - melnd in sü - ße Ruh,

flü - stre ihr Träu - me der Lie - be zu,

flü - - stre ihr Träu - - me der

pp

Lie - - - be zu.

dim.

I. Notentext: Codierung des Begehrens?

Ziemlich



Franz Schubert: »Liebesbotschaft«, Anfang.

- Um überhaupt in den Notentext ›einsteigen‹ zu können müssen eine ganze Reihe schriftlicher Codes entschlüsselt werden, die den musikalischen Informationsfluss regeln und organisieren.
- Es handelt sich um nicht-sprachliche Vorzeichen: ›Notenschlüssel‹, ›Kreuze‹ und ›Hilfslinien‹.
- Der Zugang zum musikalischen Begehren erscheint als versperrt: er ist mit einer ›kryptographischen Hypothek‹ belastet.

II. Klang: ›Mechanik‹ des Bächleins?

Ziemlich langsam.

45.

p

›Liebesbotschaft‹, T. 1-5.

- Die ›fließende‹ musikalische Bewegung, besteht aus äquidistanten musikalischen Mikroelementen, die den musikalischen Zeit-Raum aufteilen und klingend hervorbringen.
- Durch technische Vorrichtungen (Pedal, Klangkörper des Flügels etc.) verschwimmen die erzeugten Schallwellen erst nachträglich zu einem homogenen Klangstrom.
- Es legt sich auf diese Weise ein technisch produzierter und imaginärer ›Klangschleier‹ über die kalte Sphäre des Symbolischen.

III. Sprache: (Er-)Schließung des Metaphorischen?

Rau - schendes Bäch - lein, so sil - bern und hell,
eilst zur Ge - lieb - ten so mun - ter und schnell?

pp

The image displays a musical score for a song. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line. The piano part features a prominent arpeggiated accompaniment in the right hand and a more melodic line in the left hand. The first system ends with a fermata over the final note of the vocal line. The second system follows a similar pattern. The dynamic marking 'pp' (pianissimo) is placed at the beginning of the piano part in the first system.

›Liebesbotschaft‹, T. 6-11.

- Der Einsatz der Gesangsstimme ahmt das Rauschen des Bächleins ›onomapoetisch‹ nach: »RRR—schschsch—sss«. Der auf diese Weise präsentierte Text (er-)schließt den metaphorischen Sinn der Klaviereinleitung.
- Es entspinnt sich ein kleines Duett zwischen ›lyrischem Ich‹ und musikalischem Bächlein: es kommt zu nicht-sprachlichen Echo-Effekten in der Klavierbegleitung.
- Das musikalische Subjekt kommuniziert hier mit einer musikalischen ›Metapher‹, die es selbst überhaupt erst ›kommunikationsfähig‹ gemacht hat (›Liebesbotschaft‹).

=> 3 Fragen

- 1) In welches Verhältnis treten hier die drei Register des ›Symbolischen‹, ›Imaginären‹ und ›Realen‹?
- 2) Und inwiefern überlagern sich ›Mangel‹, ›Begehren‹ und ›Phantasma‹ in der Musik?
- 3) Wo ließe sich hier mit Lacan ein ›musikalisches Subjekt‹ verorten?

De- und Reterritorialisierungen der Stimme:

Amy Winehouse 2007-2008

(M & M, 27.11.2015)

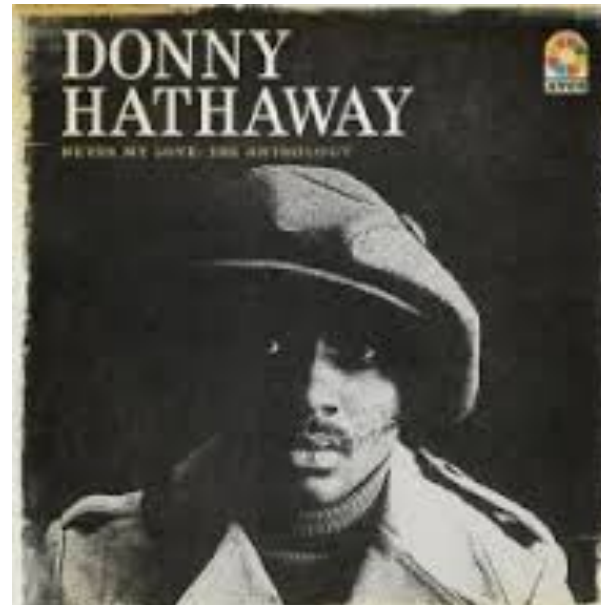


Amy Winehouse: Januar 2007 – Mai 2008

- 25.1.2007** ›I love you more than you`ll ever know‹ (*Live de la Semaine, Paris*)
- 19.2.2007 Beginn der Promotion-Tour für das Album *Back to Black*
- 10.8.2007 Lebensbedrohliche Überdosis (Crack, Heroin, Kokain, Alkohol)
- 14.8.2007 **Rehab I** auf Ocea-Insel
- 17.8.2007 Rückfall I
- 4.09.2007** **Stimme I:** ›Love is a losing game‹ (*Mercury-Prize, London*)
- 5.12.2007 Nominierung für 6 *Grammy-Awards*
- 24.1.2008 **Rehab II** in London
- 10.2.2008. Auszeichnung mit 5 *Grammy Awards*
- 12.2.2008 Rückfall II
- 30.5.2008** **Stimme II:** ›Love is a losing game‹ (*Rock in Rio, Madrid*)
- 28.6.2008** **Stimme III:** ›Love is a losing game‹ (*Glastonbury-Festival*)
- 6.09.2008 Endgültiger Abbruch der Tournee
- 1.10.2008 **Rehab III** auf St. Lucia (6 Monate)

Beispiel: ›I love you more than you`ll ever know‹ (2007)

- Klassische Blues-Nummer vom ersten Album der Band *Blood, Sweat & Tears* (*Child ist Father to the Man*, 1968)
- Es gibt eine ›soulige‹ Cover-Version auf dem letzten Album von Donny Hathaway (*Extension of a man*, 1973), die fast bekannter als das Original ist.
- Der Song avancierte bis heute zu einem ›Klassiker‹ der Bluesrock-Literatur.



Beispiel: Amy Winehouse – ›I love you more than you`ll ever know‹ (Paris, 25.1.2007)

- Amy Winehouse zeigt sich auf der Höhe ihres Könnens und in ihrem ursprünglichen Metier: als klassische Soul- und Jazzsängerin, die in kleinen Clubs auftritt.
- Ihre Stimme wirkt auf eine seltsame Weise ›zu alt‹ für ihr biologisches Alter (23 Jahre) – »An old voice in a younger body.«
- Winehouse ›metonymisiert‹ den Song: sie zersetzt seine ›phallogozentrische‹ Metaphorik und verschiebt metrische und melodische Parameter in Richtung Jazz.

Ab7 *To Coda* ⊕ G7 Cm

You'd think he wants his lit - tle loved one gone. I love you, ba - by.

Eb/Bb F/A Ab7 G7

more than you'll ev - er know, — more than you'll ev - er

›I love you more than you`ll ever know‹, Takt 15 ff.

T. 15 ff.

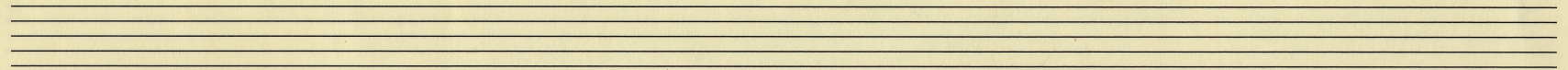
Amy Winehouse: I love you more... (25.1.2007)

Handwritten musical notation on a single staff in G minor (one flat). The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. Above the staff, the numbers "-5-5-" are written. The lyrics "Do you think I want my ^{my} loved one gone" are written below the notes. The staff ends with a quarter rest.

Handwritten musical notation on a single staff in G minor. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The lyrics "Cos I love you" are written below. The staff continues with a quarter rest, a quarter note G4, and a quarter note A4. The lyrics "more than you" are written below. The staff ends with a quarter rest.

Handwritten musical notation on a single staff in G minor. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The lyrics "ever know" are written below. The staff continues with a quarter rest, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note Bb4, and a quarter note C5. The lyrics "more" are written below. The staff ends with a quarter rest.

Handwritten musical notation on a single staff in G minor. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4. The lyrics "than you er-er know" are written below. The staff ends with a double bar line.



Stimme I: ›I love you more than you`ll ever know‹ (London, 4.9.2007)

- Amy Winehouse beherrscht ihre Stimme trotz der Irrungen und Wirrungen des vergangenen Monats souverän.
- Das ist eine sehr ›gefühlvolle‹ und berührende Interpretation des Songs.
- Wirklichkeit und Fiktion (Text) fallen hier fast zusammen.

Stimme I: ›I love you more than you`ll ever know‹ (Lissabon, 30.5.2008)

- Amy Winehouse wirkt wie ein Wrack, ihre Stimme scheint kaputt zu sein.
- Sie deutet die Melodie nur noch an.
- Desorientierung?

Stimme III: ›I love you more than you`ll ever know‹ (Glastonbury, 28.6.2008)

- Amy Winehouse ironisiert den Song und begibt sich in eine innere Distanz.
- Sie führt harmonische Akkordbrechungen in die Melodie ein und verschiebt die Metrik des Songs in Richtung des Jazz.
- Es wird ihr letztes großes Konzert gewesen sein. Reterritorialisiert sich hier eine Jazz-Stimme durch die ironische Deterritorialisierung des Pop-Buisness?

Amy Winehouse: > Love is a losing game <

I (4.9.2007)

T. 16 ♯.

Handwritten musical notation for the first version of the song. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff with lyrics underneath: "Love is a losing game." The notes are mostly quarter and eighth notes, with some slurs and a wavy line above the first measure.

Handwritten musical notation for the second version of the song. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff with lyrics underneath: "Love is a losing game." The notes are mostly quarter and eighth notes, with some slurs and a wavy line above the first measure.

Handwritten musical notation for the third version of the song. It features a treble clef and a key signature of one flat (F). The melody is written on a single staff with lyrics underneath: "Love is a losing game." The notes are mostly quarter and eighth notes, with some slurs and a wavy line above the first measure.

Fm

Original version

To Coda ☐

Cmaj7

16



Musical notation for the original version of the song. It features a treble clef and a key signature of one flat (F). The melody is written on a single staff with lyrics underneath: "love is a losing game." The notes are mostly quarter and eighth notes, with some slurs and a wavy line above the first measure.

love is a los - ing game. ____
love is a los - ing hand. ____
love is a los -

Piano accompaniment for the original version of the song. It features a grand staff with treble and bass clefs. The melody is written on the treble clef staff and the bass clef staff. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some slurs and a wavy line above the first measure.

David Wallraf

Harsh Noise Wall, diesseits der symbolischen Kastration

Musik und Macht, 04.12.2015



hnw

In der letzten Sitzung wurde versucht, die Stimme als Manifestation des Objekt klein a anhand der Karriere von Amy Winehouse zu konkretisieren. Vielleicht kann man als vorläufiges Fazit festhalten, dass das Objekt des Begehrens sich immer wieder entzieht, ebenso wie man den „Ort der Stimme“ nicht genau festlegen kann. An diesem Beispiel hat sich auch gezeigt, dass sich um dieses Objekt eine Maschinerie gebildet hat, der viele Namen gegeben wurden: Kultur-, Bewusstseins- oder Musikindustrie, das Spektakel etc.....

Seitdem es Kapitalismus gibt, gibt es auch eine Warenförmigkeit der Musik, die an verschiedene Trägermedien gekoppelt ist (von Notentexten und Piano-Rolls über die verschiedenen analogen Speichermedien bis zu den aktuellen digitalen Formaten).

Vielleicht könnte man, sehr provisorisch, in der Sprache der Psychoanalyse formulieren, dass die Kulturindustrie/der Kapitalismus sich den Umstand zunutze macht, dass das Objekt des Begehrens (also der Grund des Begehrens) sich entzieht. Es können also immer neue Partialobjekte (Waren) ins Spiel gebracht werden, die niemals ausreichen, den Grund des Begehrens nicht treffen, das Objekt a immer weiter hinausschieben.

Das träfe auf jede Ware zu und würde in den „Musikwaren“ dann eine spezifische Form erhalten.

Der „Club 27“, über der in der letzten Sitzung zur Sprache kam, was hat diese Leute unter anderem in den Selbstmord getrieben, gibt es gemeinsame Muster, hat es evtl. damit zu tun, dass die eigene kreative Tätigkeit (und damit auch Persönlichkeit) radikal warenförmig gemacht wurde (und dass es Menschen gibt, die mit sowas mehr oder weniger gut umgehen können... und als erschwerender Umstand: die Vermarktung einer Labilität oder Persönlichkeitsstörung als „Authentizität“?)

Genauso alt wie diese Warenförmigkeit ist der Protest gegen sie. Daran lässt sich ein großer Teil der Avantgarde- und Popgeschichte des 20ten Jahrhunderts aufrollen, angefangen mit dem Dadaismus. Ein wichtiger Teil dieser „ästhetischen Protestkultur“ war immer das „Anti-Ästhetische“, Hässliche, Verworfenen und Inkommensurable (wobei die Grenzen dieser Begriffe sukzessive hinausgeschoben wurden, auch das ist Avantgardegeschichte). Grob lässt sich diese Entwicklung in zwei Richtungen aufteilen: Autonomie der Ästhetik und Politisierung der Ästhetik. Vielleicht lässt sich die These wagen, dass beiden Richtungen die Suche nach einem Begehren gemeinsam ist, das nicht in den Dienst einer Warenförmigkeit genommen wird.

Eine vergleichsweise aktuelle Ausprägung dieser Bewegung ist das als Noise bezeichnete Musikgenre.

Noise hat sich in den letzten Jahrzehnten in verschiedene Richtungen radikalisiert, eine davon ist das Verstummen (wie es in dem als *Onkyo Kei* bezeichneten Genre praktiziert wird, dessen

ästhetische Mittel sich durch Überbetonung von Stille und Ereignisarmut auszeichnen) und eine andere der statische Lärm, wegen seiner akustischen „Materialität“ als Wand bezeichnet (Harsh Noise Wall).

HNW ist musikalisch „nichts besonderes“ in dem Sinne, dass *jede/r* so etwas machen kann, die technischen Voraussetzungen und notwendigen Fähigkeiten sind minimal. HNW-Tracks lassen sich nicht musikanalytisch auflösen, man stößt auch immer wieder auf die Formulierung, dass das keine Musik sei (auch von Genre-Protagonisten gerne selber vertreten). Viel interessanter ist die Frage, warum jemand sich für diese Form von Schallorganisation entscheidet.

Interessant ist, auch für einen „Noise-Praktiker“, die Haltung dahinter. Es ist tatsächlich schwierig, HNW zu produzieren, also ganz viel *nicht* zu machen, nicht zu spielen, nichts an Parametern des Rauschens zu verändern.

Hier ist es interessant, sich auf *Vomir/Romain Perrot* zu beziehen, der ein „HNW-Manifest“ geschrieben hat, seine Motivation also öffentlich darlegt.

Proclamation of the Bruitist Wall

The individual no longer has an alternative but to completely refuse the promoted and preached contemporary life. The only still free behavior is the noise and withdrawal, to never surrender to handling, socialization, and entertainment. The Bruitist Wall does not promise to repeatedly provide a direction and values with the lived existence. The opaque, dull and continuous noise allows a total phenomenologic reduction, a means against the existential interpenetration : disengaged in the pure and unaltered bestial appeasing.

The Bruitist Wall is pro outsider, the voluntary outsider. It calls in question the institution of any relation, all that destroys occurs.

The Bruitist Wall is a social challenge. He challenges any concept of group, community, organization and admits the alternative of postmodern cloistering withdrawal from society. The refusal in the fold because any act even considered futurist, dada, situ or anarchist/straight edge is vain. The actionism of disrepair cannot face the dilapidation, with factitious recovery, the prostitution of our derivative civilization. To observe contemptible outside should be only one last recall of the human nonsense before the époque protestor. Any thing and any being become without significance. The

Bruitist Wall is the loss of conscience of time to live in void and to let themselves run in the moment.

The Bruitist Wall is the physical loss of conscience. The Bruitist Wall is the uninterrupted practice of the mental noise. The Bruitist Wall is the militant purity in the not-representation. Vigilant of the last sudden starts, let us adopt a new posture in withdrawal – neither tender, neither escape, nor bending - in order to be able to affirm "I never was there" in the desert created by the obliteration of our environment. To lose any hope is freedom. In the insulation of the Bruitist Wall, cellular nothing, to become its shade - impassive murderer of oneself - and thus to become shade of the man, unknowable, impersonal. In the Bruitist Wall, to worsen its being, to be held unaware of and ignorant of all ; withdrawal requires the development of a pure indetermination which is forged in the lapse of memory of the emotional and intellectual constraining elements.

The Bruitist Wall, darkness of a spiritual martyrdom, is the union between the being and nothing, a lullaby without end.

The Bruitist Wall spreads its occult virtues, by hummings and the buzzes of its hermetic formulas, it disaggregates and calls with irrevocable disintegration.¹

Daraus ergeben sich Fragen:

- Warum schreibt jemand, der allen Sinn, alles Symbolische etc. nach eigener Aussage hinter sich lassen will, ein Manifest, produziert also neuen Sinn (ein Genre, einen neuen Signifikanten und eine neue Ware)?
- Wir haben es hier mit einer Verweigerungshaltung und vielleicht mit einem Akt der Revolte zu tun, der nichts Positives setzen will. Ein Rückzug in sich selbst, bloß dass da drinnen gar nichts ist, ein „passive Form von (symbolischem) Selbstmord. Was für ein Begehren äußert sich in einer solchen Haltung?
- Wir sind der Aussage begegnet, dass es eine Art fetischistisches Verhältnis zur „Musik“ gibt, in dem Sinne, dass sie angeblich Zugang zu einem Zustand vor der symbolischen Kastration/vor dem Subjekt ermöglichen würde. Ist *Vomir* evtl. ein sehr gutes Beispiel dafür, steckt das nicht auch in dem Manifest, HNW als eine Art momenthafte, regressive Rückkehr in den Uterus?

¹ Perrot, Romain, www.decimationsociale.com/textes-publications/

Wenn man sich an das längere Zitat von Mladen Dolar erinnert (vom 20.11.), dann lässt sich sagen, dass in der Musik u.U. ein Zustand vor der Kastration gesucht wird, der sich aber nur als Fetisch/Phantasma realisieren lässt. Nun geht Dolar aber von der Stimme/dem Gesang aus und sein Musikverständnis ist sicherlich ein anderes als das, was bei *Vomir* erklingt. Es geht hier vielleicht weniger darum, eine „durch die symbolische Kastration geschlagene Wunde“ imaginär zu heilen, als darum, selber Wunde zu werden, sich mit der Wunde zu identifizieren. Einen Schmerz oder ein Unbehagen mit noch mehr Unbehagen zu bekämpfen, oder eine Art Katharsis durch sensorische Deprivation/Überwältigung erreichen zu wollen. Aller Wahrscheinlichkeit nach gegen jegliche Intention des Verfassers lässt sich doch eine interessante Resonanz herstellen, wenn *Vomir* mit dem folgenden Abschnitt aus Theodor W. Adornos Ästhetischer Theorie konfrontiert wird:

Um inmitten des Äußersten und Finstersten der Realität zu bestehen, müssen die Kunstwerke, die nicht als Zuspruch sich verkaufen wollen, jenem sich gleichmachen. Radikale Kunst heute heißt soviel wie finstere, von der Grundfarbe schwarz. Viel zeitgenössische Produktion disqualifiziert sich dadurch, daß sie davon keine Notiz nimmt, etwa kindlich der Farbe sich freut. Das Ideal des Schwarzen ist inhaltlich einer der tiefsten Impulse von Abstraktion. Vielleicht allerdings reagieren die gängigen Klang- und Farbspielereien auf die Verarmung, die es mit sich bringt; vielleicht wird Kunst, einmal ohne Verrat, jenes Gebot außer Kraft setzen, so wie Brecht es empfunden haben mag, als er die Verse niederschrieb: „Was sind das für Zeiten, wo/ Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist/ Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“ Kunst verklagt die überflüssige Armut durch die freiwillige eigene; aber sie verklagt auch die Askese und kann sie nicht simpel als ihre Norm aufrichten. In der Verarmung der Mittel, welche das Ideal der Schwärze, wenn nicht jeder Sachlichkeit mit sich führt, verarmt auch das Gedichtete, Gemalte, Komponierte; die fortgeschrittensten Künste innervieren das am Rande des Verstummens.²

² Adorno, Theodor W (1970): *Ästhetische Theorie*, S. 55-56, Frankfurt a.M.: Suhrkamp

Komplex Klangfarbe

(Seminar: ›Un/Sichtbarmachungen‹, 6.01.2016)

Bezug zum Thema?

- Die Klang-Farbe macht etwas *Sichtbares* [die Farbe] *hörbar* und somit *unsichtbar*.
- Vielleicht macht sie aber auch etwas *Hörbares* [den Klang] *sichtbar* und damit *unhörbar*?
- Oder beides zugleich und umgekehrt?

Herkömmliche Definition der Klangfarbe:

»Die **Klangfarbe** (auch das **Timbre**) ist in der Musik einer der Parameter des einzelnen Tons und wird bestimmt durch sein Klangspektrum, also das spezifische **Gemisch** aus Grundton, Obertönen, Rauschanteilen sowie dem zeitlichen Verlauf dieses Spektrums und der Lautstärke.« (Quelle: *Wikipedia*)

Unendlich gemischte Klangfarben bei Beethoven?

(173) 15

Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit, in der lydischen Tonart.
(*Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito, in modo lidico.*)
Molto adagio.

The musical score consists of four staves. The top staff (Violin I) begins with a melodic line marked 'sotto voce'. The second staff (Violin II) has a similar melodic line, also marked 'sotto voce'. The third staff (Viola) and the bottom staff (Cello/Double Bass) provide harmonic support with sustained notes and moving lines, also marked 'sotto voce'. Dynamics include 'cresc. - p' (crescendo to piano) in several places. The time signature is common time (C), and the key signature has one flat (A minor).

Ludwig van Beethoven: Streichquartett a-moll op. 132, 3. Satz (Anfang)

Was ist ›Klang‹?

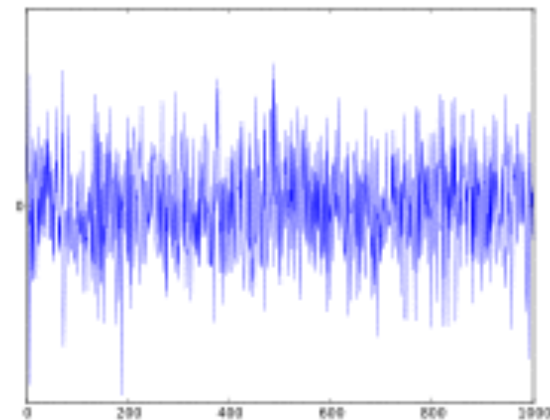
- Etymologie: Abgeleitet vom mittelhochdeutschen Wort *klanc*.
- Physik: »Ein periodischer Schalldruckverlauf mit der Periodendauer T , dessen einzelne Frequenzen in einem ganzzahligen Verhältnis zur Grundfrequenz F stehen.«
- Musiktheorie: Zusammenklang (Konsonanz), Mißklang (Dissonanz), Einklang, Zweiklang (Intervall), Dreiklang (Akkord), Vierklang etc.
- Philosophie und Psychoanalyse: Der Klang der Stimme...
- Raumklang, Klangfläche, Klangteppich

=> Überschneidungen und Differenzen gibt es u.a. mit den Begriffen:

Sound, Timbre, Ton, Rauschen, Geräusch, Lärm u.v.m.

Eigener Definitionsversuch

Klang ist das, was sich *zwischen* dem *reinen Ton* und dem *weißen Rauschen* als Aktualisierung zweier virtueller Bezugsgrößen – die gleichzeitig die immanente Grenze des Klangs selber darstellen – ereignet.



Beispiel I: Richard Wagner – Vorspiel zu *Das Rheingold* (1869)

- Das Vorspiel besteht lediglich aus einem 136 Takte anhaltenden und unterschiedlich ›eingefärbten‹ bzw. ›beleuchteten‹ Es-Dur-Dreiklang.
- Es gibt keine harmonische Entwicklung, der musikalische Prozess entsteht allein durch Instrumentation, Dynamik und Rhythmik.
- Entfaltet sich hier ein ›goldener‹ Es-Dur Klang?

Wagner: Mono-Tonalität

Ruhig heitere Bewegung.

1 u. 2^r
FAGOTT.
3^r

4 erste
CONTRABÄSSE.
4 zweite

8 HÖRNER in Es.
7^r
8^r
3 Fag.
8 Cr. Bs.

p

• Die 4 zweiten Contrabässe haben die unterste Saite nach Es gestimmt.

The image displays a page of a musical score for Wagner's opera. The title at the top is "Ruhig heitere Bewegung." The score is written for several instruments: Bassoon (FAGOTT.), Double Basses (CONTRABÄSSE.), Horns (HÖRNER in Es.), and Bassoons (Fag.). The time signature is 6/8. The key signature has two flats. The score includes dynamics like "p" (piano) and a performance instruction for the double basses: "• Die 4 zweiten Contrabässe haben die unterste Saite nach Es gestimmt." The score is arranged in a system with five staves. The first staff is for Bassoon (1 u. 2^r), the second for Bassoon (3^r), the third for Double Basses (4 erste), and the fourth for Double Basses (4 zweite). The fifth staff is for Horns (8 HÖRNER in Es.). Below the fifth staff, there are three more staves for Bassoons (7^r, 8^r, 3 Fag.) and Double Basses (8 Cr. Bs.).

12 8 HÖRNER.

The image shows a page of musical notation for 12 horns. The score is organized into two systems. The first system contains staves 1 through 8, and the second system contains staves 9 through 12. Staves 1-4 are marked with a 'p' (piano) dynamic. Staves 5-8 are marked with a 'p' dynamic. Staves 9-10 are marked with a '3 Fag.' (3 Bassoons) dynamic. Staves 11-12 are marked with an '8 C. Bs.' (8 Contrabassoons) dynamic. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Richard Wagner: *Das Rheingold*, Vorspiel T. 29 - 40

Beispiel II: César Franck – Cellosonate A-Dur, 1. Satz (1886)

- Die Vertauschung der Töne des in Takt 1 erklingenden E-Dur-Septnonakkordes in Takt 2 hüllt den harmonischen Kontext in ein rätselhaftes Licht: beim Eintritt des Cellothemas ist überhaupt nicht klar, welche Tonart hier eigentlich gemeint ist.
- Auch die in Takt 8 nur flüchtig gestreifte Grundtonart A-Dur wird sofort wieder durch ›chromatische Einfärbungen‹ destabilisiert.
- Das Motto der Sonate ist eines der Vorbilder für das ›Thema von Vinteuil‹ in der *Suche nach der verlorenen Zeit* von Marcel Proust. (=> Wieder aufgegriffen in: Lars von Triers Film *Nymphomaniac*)]

Franck: Ambivalente Tonalität

César Franck.

Violon. *Allegretto ben Moderato.*

Piano. *All. retto ben Moderato.*

molto dolce

scorpe dolce

César Franck, Violoncellosonate A-Dur, 1. Satz (Anfang)

Beispiel III: Claude Debussy: ›Brouillards‹ (1913)

- Polytonalität: Es werden zwei sehr unterschiedliche harmonische Ebenen übereinandergeschichtet (C-Dur und as-moll).
- Klangmalerei: Das Ohr gleitet an den instabilen harmonischen Ebenen ab und erhascht im sich ausbreitenden Klangnebel nur gelegentlich eine Art signalhaftes ›Irrlicht‹.
- Welches Verhältnis gehen Licht und Farbe hier in musikalischer Hinsicht ein?

Debussy: Polytonalität

Modéré

extrêmement égal et léger

la m.g. un peu en valeur sur la m.d.

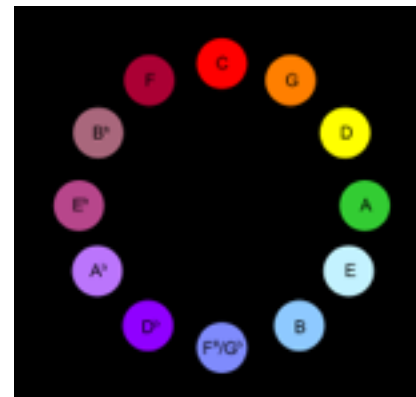
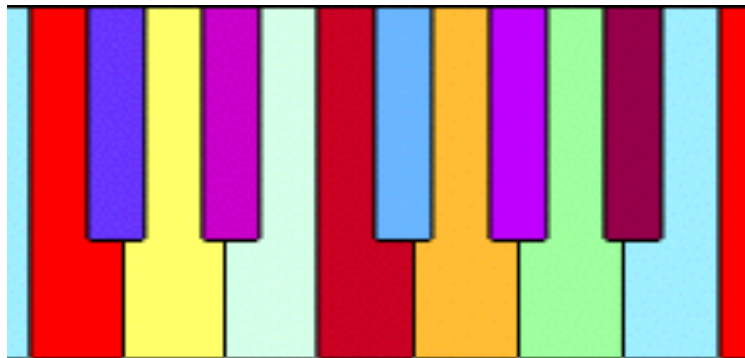
The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/8 time signature. It features a melodic line of eighth notes, grouped into four pairs, each pair beamed together and arched. The lower staff is in bass clef and contains a bass line of eighth notes, also grouped into four pairs, each pair beamed together and arched. The dynamic marking *pp* is placed between the staves. The number '5' is written below the first pair of notes in both staves, indicating a fingering.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system, with eighth notes grouped into four pairs, each pair beamed together and arched. The lower staff continues the bass line, with eighth notes grouped into four pairs, each pair beamed together and arched. The dynamic marking *pp* is placed between the staves. The number '3' is written below the first pair of notes in both staves, indicating a fingering. A circled '8' is written above the third measure of the upper staff, indicating the end of the first section.

Claude Debussy: Prelude II/1 (Anfang)

Beispiel IV: Alexander Scriabin – *Klaviersonate No. 8* (1913)

- Es gibt kein tonales Zentrum mehr.
- Der Synästhet Scriabin schichtet und mischt die (Viel-) Klänge wie auf einer Farbpalette. Es werden diverse harmonische Kontexte eröffnet und angerissen, aber nicht mehr weiter verfolgt.
- Inwiefern folgt die Musik hier einer spezifischen ›Logik‹ der Farbe?



Scriabin: Multitonalität

Sonate №8.

Aufführungsrecht vorbehalten.

A. SCRIBINE. Op.66.

Lento.

Piano.

p

poco

p

poco

p

Alexander Scriabin: Klaviersonate 8 (Anfang)

Beispiel V: Arnold Schönberg – *Farben* op. 16 (1912)

- Ein Beispiel für ›aufgehobene‹ Tonalität. Das Orchester fungiert als quasi-kammermusikalischer ›Farbkasten‹, dessen unterschiedliche Farbkombinationen zur Anwendung kommen.
- Es gibt kein rhythmisch profiliertes Thema mehr, nur noch einen dreitönigen, rhythmisch vollkommen neutralen Grundgedanken.
- »...keine Architektur, kein Aufbau. Bloß ein ununterbrochener Wechsel von Farben, Rhythmen und Stimmungen.« (Schönberg über ›Farben‹)

Schönberg: Aufhebung der Tonalität in der Klangfarbe

III. Farben.

31

*) Mäßig Viertel.

2 kleine Flöten.
2 große Flöten.
3 Oboen.
Englisch Horn.
I II in B.
3 Klarinetten.
III in D.
Baßklarinette
in B.
I II.
3 Fagotte.
III.
Kontrafagott.
I II.
4 Hörner in F.
III. IV.
I II.
3 Trompeten in B.
III.

Arnold Schönberg: *Farben* op. 16 (Anfang)

3 Zitate aus: Deleuze - »Die Kräfte malen«

- »[E]s gibt eine **Gemeinschaft der Künste**, ein **gemeinsames Problem**. In der Kunst und in der Malerei wie in der Musik geht es nicht um **Reproduktion oder Erfindung von Formen**, sondern um das **Einfangen von Kräften**.« (39)
- »Wenn aber die **Kraft die Bedingung der Sensation [Empfindung]** ist, so wird dennoch nicht sie selbst empfunden, da die Sensation etwas ganz anderes ›gibt‹, und zwar ausgehend von Kräften, die sie **bedingen**.« (39)
- »**Die Zeit an sich selbst spürbar machen als gemeinsame Aufgabe des Malers, des Musikers und manchmal des Schriftstellers**. Dies ist eine Aufgabe ganz außerhalb von Maß oder Takt.« (43)

3 Fragen zu: Deleuze – »Die Kräfte malen«

- Welche Kräfte sind hier gemeint?
- Die Kraft die sichtbar/hörbar gemacht werden soll ist selbst nicht erfahrbar.
Was aber heißt dann überhaupt ›Sichtbarmachen‹/›Hörbarmachen‹ von Kräfte? [=> ›Transzendentaler Empirismus‹?]
- Welche Zeit hat die Klang-Farbe?

3 Zitate aus: Deleuze – »Kräfte hörbar machen«

- »[E]ntdeckung in der Musik [...]: eher Klangmoleküle als Noten oder reine Töne. **Verkoppelte Klangmoleküle**, die fähig sind, Schichten von Rhythmisizitat, **Schichten von völlig heterogenen Dauern** zu durchqueren. Dies ist die erste Bestimmung einer **nicht pulsierten Zeit**.« (151)
- »[...] dass die Dauern, die Rhythmen und erst recht die **Timbres** an sich selbst **Farben** sind, **wirkliche Klangfarben**, die sich über die **sichtbaren Farben** legen und die weder dieselben Geschwindigkeiten noch dieselben Übergänge haben wie die sichtbaren Farben.« (151)
- Allenthalben wird uns also nahegelegt, nicht mehr in **Begriffen von Materie und Form** zu denken. [...] Was sich herausgebildet hat, ist ein höchst **elaboriertes Klangmaterial**, nicht mehr eine rudimentäre Materie, die eine Form erhielt. Und die **Kopplung** erfolgt zwischen diesem überaus elaborierten Klangmaterial und Kräften, die von sich aus nicht klanglich sind, sondern durch das Material, das sie wahrnehmbar macht, klanglich oder hörbar werden. [...] **Das Paar Materie-Form wird ersetzt durch *Material-Kräfte***.« (151)

3 Fragen zu »Kräfte hörbar machen...«

- Verkoppelte Klangmoleküle?
- Es ist von Klangfarben die Rede, die »an sich selbst Farben, sind«.
Was heißt ›an sich selbst‹?
- Wie lässt sich die Kopplung zwischen ›elaboriertem Klangmaterial‹ und den ›Kräften‹ jenseits des Materie-Form-Dualismus überhaupt denken?

3 Zitate aus: Nancy – *Zum Gehör*

- »Wenn man vom **Timbre** spricht, meint man das, was gerade nicht von einer **Dekomposition** her rührt: Selbst wenn es möglich und richtig bleibt, es von **Höhe, Dauer, Intensität** zu unterscheiden, gibt es doch keine Höhe, Dauer, Intensität ohne **Klangfarbe** (genau wie es keine Linie oder Oberfläche ohne Farbton gibt). Wir sprechen also von der **Resonanz selbst des Klanglichen**.«
- »Mit den Worten Antoine Bonnets »ist das **Timbre der moderne Name des Klangs**«. Und »das Timbre ist das *Reale* der Musik«. Heute begegnet uns das Timbre – aufgrund der Geschichte und der zeitgenössischen Veränderung der Musik – als **Klangmaterie**. Und die **Klangmaterie** ist genau jene, die einerseits **Materie** bleibt (volumenhaft und undurchdringlich: im gegenwärtigen Fall eher äußerst durchdringend), sich aber zugleich in sich selbst verräumlicht und in (oder von) ihrer eigenen **Verräumlichung** widerhallt. Das Timbre ist somit das **erste Korrelat des Hörens**, und über dieses können wir uns noch besser dem nähern, was hier von

einer schlichten **Phänomenologie** abweicht. [...] In Wahrheit ist die **Resonanz** zugleich das **Hören des Timbres** und das **Timbre des Hörens**, wenn man so sagen darf.«

- »Mit anderen Worten, die **Klangfarbe** hallt mit und in der **Gesamtheit der Sinnesregister** wider. In dieser **Resonanz** unterscheidet sich die gegenseitige **Mimesis der Sinne**, wenn es sie denn gibt, nicht von der bereits erwähnten **Methexis: Teilhabe, Ansteckung (Kontakt), Kontamination, metonymische Kontiguität eher als metaphorischer Transfer.**«

3 Fragen zu: Nancy – *Zum Gehör*

- »Resonanz selbst des Klanglichen«? (Wieso wieder ›selbst«?)
- Inwiefern fallen Hören und Timbre in der Resonanz zusammen?
- Inwiefern fallen Mimesis (Metapher) und Methexis (Metonymie) in der Klangfarbe zusammen?

Resonanzen

(Seminar: ›Musik und Macht‹, 15.01.2016)

Ausgangsfragen

- Was hat das Thema ›Klang-Farbe‹ mit Musik und Macht zu tun?
 - *Macht* Klang-Farbe etwas Unhörbares hörbar?
 - Inwiefern hat Musik das Vermögen (lat. *Potentia* = ›Kraft‹, ›Macht‹, ›Fähigkeit‹), »Kräfte hörbar [zu] machen, die durch sich selbst nicht hörbar sind«?
- => Vielleicht hilft der gleichnamige Text von Deleuze weiter...

Kurze Rekapitulation

Körper. In einem ersten Schritt haben wir uns ausgehend von Michel Foucault Buch *Überwachen und Strafen* mit dem menschlichen Körper als Schauplatz eines Zusammenspiels von Musik und Macht gewidmet. Dieses Zusammenspiel produzierte in erster Linie die disziplinierte Subjektivität eines ›gelehrigen Musik-Körpers‹, beispielsweise den durch Rhythmen gedrillten soldatischen Körper.

Kastration. Als Beispiel einer musikalisch-machtförmigen Subjektivierung zogen wir den kastrierten Musik-Körper heran. Durch einen technischen Einschnitt (den ›Raub‹ der Potenz) wird das Vermögen produziert bzw. ›gezüchtet‹ in ungeahnten Höhen zu singen und die biologische Differenz der Geschlechter dadurch musikalisch zu verunklaren.

Von dieser ›realen‹ Kastration gingen wir zur ›symbolischen‹ Kastration über, die sich Jacques Lacan zufolge ›im Innern‹ des Subjekts bzw. als Bedingung von dessen Möglichkeit vollzieht. Um Subjekt werden zu können, muss die symbiotische Verbindung zur Mutter gekappt werden – ein Trennungsschmerz, dem das Subjekt in

Form eines rastlosen Begehrens nach dem ›Objekt a‹ nachspürt.

In der Musik zeigte sich die symbolische Kastration u.a. zum Beispiel als Bindung an eine ›Notenschrift‹, die den Zugang zum musikalischen Genießen nur um den Preis symbolischer Entzifferungsarbeit gewährt. Musik wird hier als Resonanz eines tief im Subjekt verankerten narzisstischen Konflikts verstanden, der zwischen einem unbeendbarem Begehren auf der einen Seite und einem verstellten Genießen auf der anderen changiert.

=> Tritt der ›Körper‹ hier zugunsten einer ›transzendenten‹ Struktur in den Hintergrund?

Kraft. Dieser Frage lässt sich von Seiten der ›anorganischen‹ Kräfte nachgehen, die auf den musikalisch affizierten Körper einwirken. Gemeint sind Luftschwingungen, neuronale Aktivitäten und die passive Synthesenbildungen der Wahrnehmung.

=> Inwiefern gehen klanglichen Artikulationen ›nicht-klangliche‹, ›prä-subjektive‹ bzw. ›unpersönliche‹ Kräfte voraus?

=> Und wie lassen sie sich *im Klang selbst* erfahren?

=> Wäre die **Resonanz** ein Beispiel einer derartigen Mit-Teilung von klanglichen und nicht klanglichen Kräften?

Was ist überhaupt ›Klang‹?

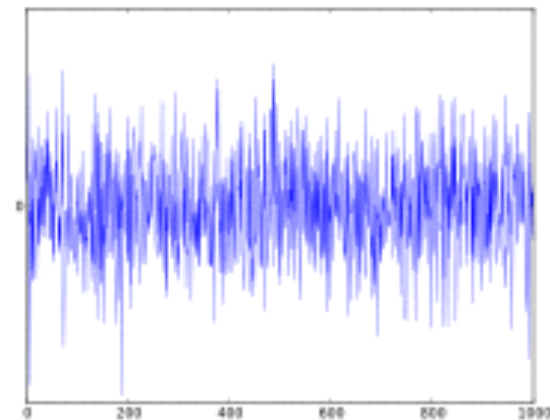
- Etymologie: Abgeleitet vom mittelhochdeutschen Wort *klanc*.
- Physik: »Ein periodischer Schalldruckverlauf mit der Periodendauer T , dessen einzelne Frequenzen in einem ganzzahligen Verhältnis zur Grundfrequenz F stehen.«
- Musiktheorie: Zusammenklang (Konsonanz), Mißklang (Dissonanz), Einklang, Zweiklang (Intervall), Dreiklang (Akkord), Vierklang etc.
- Philosophie und Psychoanalyse: Der Klang der Stimme...
- Raumklang, Klangfläche, Klangteppich

=> Überschneidungen und Differenzen gibt es u.a. mit den Begriffen:

Sound, Timbre, Ton, Rauschen, Geräusch, Lärm etc.

Eigener Definitionsversuch

Klang ist das, was sich *zwischen* dem *reinen Ton* und dem *weißen Rauschen* als Aktualisierung zweier virtueller Bezugsgrößen – die gleichzeitig die immanente Grenze des Klangs selber darstellen – ereignet.



3 Zitate aus: Deleuze – »Kräfte hörbar machen«

- Von einer »[E]ntdeckung in der Musik sprechen: eher Klangmoleküle als Noten oder reine Töne. Verkoppelte Klangmoleküle, die fähig sind, Schichten von Rhythmisizität, Schichten von völlig heterogenen Dauern zu durchqueren. Dies ist die erste Bestimmung einer nicht pulsierten Zeit.«
- »[...] der Meinung sein, dass die Dauern, die Rhythmen und erst recht die Timbres an sich selbst Farben sind, wirkliche Klangfarben, die sich über die sichtbaren Farben legen und die weder dieselben Geschwindigkeiten noch dieselben Übergänge haben wie die sichtbaren Farben.«
- »Allenthalben wird uns also nahegelegt, nicht mehr in Begriffen von Materie und Form zu denken. [...] Was sich herausgebildet hat, ist ein höchst elaboriertes Klangmaterial, nicht mehr eine rudimentäre Materie, die eine Form erhielt. Und die Kopplung erfolgt zwischen diesem überaus elaborierten Klangmaterial und Kräften, die von sich aus nicht klanglich sind, sondern durch das Material, das sie wahrnehmbar macht, klanglich oder hörbar werden. [...]Das Paar Materie-Form wird ersetzt durch *Material-Kräfte*.«

Franck: Ambivalente Tonalität

César Franck.

Violon. *Allegretto ben Moderato.*

Piano. *All: retto ben Moderato.*

molto dolce

scorpe dolce

César Franck, Violoncellosonate A-Dur, 1. Satz (Anfang)

Resonanzen II

(›Musik und Macht‹, 22.01.2016)

Resonanzen?

1) César Franck:

Violinsonate A-Dur (1886)



2) Marcel Proust:

Im Swanns Welt (1913)



3) Lars von Trier:

Nymphomaniac II (2013)

Richard Wagner:

Parsifal (1881)



Franck

Urtext

**Sonate für Klavier und
Violine A-dur
Fassung für Violoncello**

**Sonata for Piano and Violin in A major
Version for Violoncello**

G. Henle Verlag



570

César Franck.

Allegretto ben Moderato.

Violon.

molto dolce

Allegretto ben Moderato.

Piano.

pp

sempre dolce

Der große Dominantseptnonakkord

The diagram illustrates the construction of the dominant seventh chord (D⁷) from the D major scale. At the top, the D major scale is written on a treble clef staff. A red box highlights the notes D, E, F, and G, which are the root, major third, minor third, and perfect fourth of the dominant seventh chord. Below this, three red arrows point to the corresponding intervals: 'moll' (minor third) from D to F, 'Dur' (major third) from D to E, and 'verm.' (minor third) from E to G. The bottom staff shows the seven notes of the D major scale, labeled with Roman numerals I through VII. The notes are D, E, F, G, A, B, and C. The notes E, F, and G are circled in red, indicating their role in the dominant seventh chord.

D79?

- Der große Dominantseptonakkord ist ein in sich gespaltener Klang: in ihm sind sowohl ein moll-, ein Dur als auch ein verminderter Dreiklang ›enthalten‹.
- Die Aufeinanderschichtung von 4 Terzen unterwandert die ›quintbasierte‹ Harmonik.
- Die Veränderung der Schichtung der Töne verändert die Klangcharakteristik des Akkordes sehr stark.



Nr. 3409

The name "WAGNER" is rendered in a large, bold, red, black-outlined Gothic-style font. The letter "W" is particularly large and is filled with a decorative, black-and-white floral pattern. The entire name is set against a background of horizontal lines and is framed by elaborate, black, Art Nouveau-style scrollwork and floral decorations.

PARSIFAL

Klavier=Auszug

(Mottl)

B. Parsifal breitet die Hände über Kundry.

knieenden Kundry und netzt ihr das Haupt).

P. Die Tau - fe nimm, und glaub an den Er - lö - - - ser!

Fl. *pp* *ruhig und zart*

Alt-Ob.

Red. *

(Kundry senkt das Haupt tief zur Erde; sie scheint heftig zu weinen.)

Str. *pp* mit Sord.

(Parsifal wendet sich um und blickt mit sanfter

Sehr langsam.

Sehr ruhig, ohne Dehnung.

ausdrucksvoll

Vc. K B. pizz.

Hr. Fg.

Br.

Red.

Entzückung auf Wald und Wiese, welche jetzt im Vormittagslichte leuchten.)

sehr zart und ausdrucksvoll

Ob.

pp

Vc.

Red. * Red.

* Red. * Red. *

Parsifal.

P. *Wie dünkt mich doch die*

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *sempre pp*

P. *Au - e heut so schön!*

* *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *

P. *Wohl traf ich Wun -*

VI. Kl. *p*
Vc. ausdrucksvoll

P. *- der - blu - men an, die bis zum Haup - te süch - tig mich umranken; doch*

poco cresc. - - - *dim.*

P. sah ich nie somild und zart die Hal-me, Blü - ten und

ausdrucksvoll

Fl. *p*

Ob. *3*

pp *3* *più p* *3*

Red. * Red. *

P. Blu - men, noch duf - tet' all so kin-disch hold und sprach so

Str. *p*

più p

P. lieb - lich traut zu mir. Gurnemanz *Betwas näher tretend.*

G. Das ist — Kar-frei - tags-Zau-ber,

pp *p* *pp*

Hr. Fg. Str. *pp*

Red. * Red. *

P. O We - he, des höchsten Schmer - zen-tags! Da soll - te,

G. Herr!

ausdrucksvoll

Vc. *cresc.*

Pos. *f* *f*

Alt-Ob.

VI.

Red. * Red. * Red. * Red. *

Hrn. + Fg.

Tr. + Pos.
+Tb.

VI. II

Vla.

Gurnemann

Das ist Kar - frei - tags - zau - ber,

Vcl.

Kb.

Hrn. + Fg.

Tr. + Pos.
+Tb.

VI. II

Vla.

Parsifal

Herr! O We - he, des Höch - sten Schmer - zen - tags!

Vcl.

Kb.

This musical score page contains the following elements:

- Instrumentation:** Horns and Flutes (Hrn. + Fg.), Trumpets and Trombones (Tr. + Pos. +Tb.), Violins II (VI. II), Viola (Vla.), Bassoon (Vcl.), and Double Bass (Kb.).
- Vocal Lines:**
 - Gurnemann:** "Das ist Kar - frei - tags - zau - ber,"
 - Parsifal:** "Herr! O We - he, des Höch - sten Schmer - zen - tags!"
- Dynamics and Performance Instructions:**
 - pp (pianissimo) for Horns/Flutes and Trumpets/Trombones.
 - p (piano) for Cello and Double Bass.
 - cresc. (crescendo) for Viola, Bassoon, and Double Bass.
 - poco f (poco fortissimo) for Trumpets/Trombones and Double Bass.
 - molto cresc. (molto crescendo) for Cello.
 - f (forte) for Cello and Double Bass.
- Tempo/Character:** The score is in 3/4 time and features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and slurs.

Montage?

The image shows a handwritten musical score on aged paper, divided into two sections: 'Parsifal' and 'Franck'. The 'Parsifal' section is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The vocal line (top staff) contains the lyrics 'Das ist Ker - frei - tags = Zau - ber'. The piano accompaniment (bottom two staves) features a complex harmonic structure with many accidentals and some triplets. The 'Franck' section is in a key signature of one flat (Bb) and a 9/8 time signature. The vocal line (top staff) is marked 'molto dolce' and features a long, flowing melodic line with a slur. The piano accompaniment (bottom two staves) consists of sustained chords with some movement in the bass line.

Marcel Proust

Auf der Suche nach der
verlorenen Zeit

In Swanns Welt I

SV

es so oft behauptet hatte, daß es nur eine Lüge war, wenn sie sagte, sie würde krank, und nahm wirklich das seelische Verhalten einer Kranken an. Menschen aber, die es müde sind, die Seltenheit ihrer Anfälle immer nur ihrer eigenen Vorsicht zu verdanken, reden sich gern einmal ein, sie könnten ungestraft alles tun, was ihnen gefällt, wofern sie sich in die Hände eines Mächtigen begeben, der sie ohne ihr eigenes Zutun mit einem Wort oder einer Pille wieder auf die Beine bringt.

Odette hatte sich auf ein Tapisseriesofa beim Klavier gesetzt.

– Sie wissen ja, ich habe mein festes Plätzchen, sagte sie zu Madame Verdurin.

Diese sah, daß Swann auf einem Stuhl saß, und hieß ihn aufstehen:

– Da sitzen Sie nicht gut, setzen Sie sich doch zu Odette; nicht wahr, Odette, bei Ihnen ist doch noch ein bißchen Platz für Herrn Swann?

– Was für ein schönes Beauvais, bemerkte Swann, um etwas Nettos zu sagen, bevor er sich niederließ.

– Oh, das freut mich, daß Sie mein Sofa zu schätzen wissen, antwortete Madame Verdurin. Und ich kann Ihnen auch gleich sagen, wenn Sie etwas ebenso Schönes finden wollen, geben Sie es lieber von vornherein auf. Die haben so etwas nur einmal gemacht. Die kleinen Stühle sind auch einzig in ihrer Art. Sie müssen sie sich gleich einmal ansehen. Die Bronzeappliken passen jeweils als Attribut zu dem Mittelstück auf dem Sitz; Sie werden Ihren Spaß haben, wenn Sie sich das alles genau ansehen, ich sage Ihnen voraus, es wird ein Genuß für Sie sein. Allein schon die Bordüren da, sehen Sie sich nur die winzige Rebe auf dem weinroten Grund von ›Der Bär und die Trauben‹ an! Das ist noch gezeichnet, was? Was sagen Sie dazu? Zeichnen konnten die, nicht wahr? Sieht die kleine Traube nicht zum Anbeißen aus? Mein Mann behauptet immer, ich mache mir nichts aus Früchten, weil ich weni-

ger esse als er. Aber nein, ich bin im Grunde versessener als irgend jemand darauf, nur muß ich sie nicht in den Mund stecken, um sie zu genießen; ich weide mich mit den Augen daran. Was habt ihr denn alle zu lachen? Fragen Sie den Doktor hier, er kann Ihnen sagen, daß die Trauben da alles Nötige für meine Gesundheit tun. Andere machen Kuren in Fontainebleau, mir genügt eine Beauvaiskur. Aber, Herr Swann, Sie kommen mir nicht aus dem Haus, ohne daß Sie die kleinen Bronzen auf den Rücklehnen angefaßt haben. Ist sie nicht wie Seide, diese Patina? Nicht so, mit der ganzen Hand, Sie müssen sie richtig befühlen.

– O Gott, wenn Frau Verdurin anfängt, die Bronzen zu streicheln, hören wir heute abend keine Musik, bemerkte der Maler.

– Schweigen Sie, Sie boshafter Mensch. Im Grunde, fügte sie zu Swann gewendet hinzu, verbietet man uns Frauen Dinge, die weit weniger verlockend sind als das; kein Körper hält den Vergleich damit aus. Als Verdurin mir noch die Ehre erwies, eifersüchtig zu sein – geh, sei wenigstens höflich und behaupte nicht, du seiest es niemals gewesen . . .

– Aber ich habe ja gar nichts gesagt. Doktor, Sie sind mein Zeuge: habe ich etwas gesagt?

Swann befühlte aus Höflichkeit die Bronzeappliken und wagte nicht einmal, gleich wieder aufzuhören.

– Kommen Sie, das können Sie später noch tun; jetzt werden Sie selbst gestreichelt, und zwar im Ohr; Sie haben das sicher gern, stelle ich mir vor; hier dieser junge Mann wird es übernehmen.

Als aber der junge Pianist gespielt hatte, war Swann noch lebenswürdiger zu ihm als zu allen anderen, und zwar aus folgendem Grunde:

Im vorhergehenden Jahr hatte er bei einer Abendgesellschaft ein Musikwerk für Geige und Klavier gehört. Zunächst hatte ihn nur der materielle Reiz der von den Instrumenten entsandten Töne entzückt, und es war bereits ein großer Genuß

für ihn gewesen, als unter der zarten, aber zäh sich durchsetzenden, lückenlos führenden Geigenstimme auf einmal der Klavierpart sich erhob, mit einem feuchten Plätschern, vielfarbig, in ungebrochenem Fluß, aber rhythmisiert wie das meergraue Wogen der vom Mondschein in eine weichere Tonart transponierten Brandung. Von einem gewissen Augenblick an aber hatte er, ohne daß er, was ihm eigentlich so gefiel, deutlich sich abzeichnen sah oder hätte benennen können, wie verzaubert die Melodie oder Harmonie – er wußte es selber nicht – festzuhalten versucht, die an sein Ohr drang und ihm die Seele aufat, so wie gewisse Rosendüfte in feuchter Abendluft die Eigentümlichkeit haben, die Nasenlöcher zu weiten. Vielleicht war es, weil er von Musik nichts verstand, daß er einen so unklaren Eindruck haben konnte, einen jener Eindrücke jedoch, die vielleicht die einzigen rein musikalischen sind, da sie an keine Dimension gebunden, da sie ursprünglich sind und nicht auf andere Eindrücke rückführbar. Ein Eindruck dieser Art ist einen Augenblick lang wirklich *sine materia*. Zweifellos neigen die einzelnen Töne, die wir hören, je nach Höhe und Stärke dazu, vor unseren Augen Flächen von verschiedener Größe zu bedecken, Arabesken zu beschreiben, Empfindungen von Breite, Zerbrechlichkeit, Massivität oder spielender Leichtigkeit zu vermitteln. Aber die Töne sind schon verrauscht, bevor noch die Empfindungen in uns so deutlich geworden sind, daß sie nicht von denen überflutet werden könnten, die aus den folgenden oder sogar schon zu gleicher Zeit erklingenden entstehen. Und dieser Eindruck würde auch weiterhin mit seinem schmelzenden Fluß die Motive umspülen, die sich für Augenblicke kaum sichtbar darüber erheben, um gleich wieder unterzutauchen und darin zu verschwinden, spürbar nur durch die ganz eigene Art von Glück, mit dem sie uns beschenken, unmöglich jedoch zu beschreiben oder zurückzurufen, zu benennen, ganz unsäglich mithin – wenn nicht das Gedächtnis wie ein Arbeitsmann inmitten der Flut an der Errichtung eines Fundamentes schaffte und einen

Abdruck jener flüchtigen Takte nähme, so daß wir sie mit den darauf folgenden zu vergleichen und von ihnen zu unterscheiden imstande sind. So war auch kaum für Swann der bezaubernde Eindruck vorbei, als sein Gedächtnis auf der Stelle eine summarische, vorläufige Transkription davon vornahm, auf die er immer wieder einen Blick werfen konnte, während das Stück noch weiterging, so daß der gleiche Eindruck, als er plötzlich wiederkehrte, schon nicht mehr ganz so ungreifbar war. Er hielt ihn sich jetzt in seiner Dauer, seiner Symmetrie, gleichsam graphisch dargestellt, in seinem Ausdruckswert vor und hatte damit schon etwas an der Hand, was nicht mehr reine Musik war, sondern Zeichnung, Architektur, etwas Gedankliches, mit dessen Hilfe es möglich ist, sich an Musik zu erinnern. Diesmal hatte er deutlich ein Thema herausgehört, das sich für Augenblicke aus dem Klanggewoge erhob. Es hatte ihm auf der Stelle ein Glück geschenkt, von dem er nichts gewußt hatte, bevor er diese Musik hörte, und von dem er auch spürte, daß nichts außer ihr es ihm würde schenken können; so ward er denn auch von einer ihm unbekanntem Art von Liebe dafür erfüllt.

In langsamem Rhythmus führte das Thema ihn erst hier, dann dort, dann anderswohin diesem edeln, unbegreiflichen und doch deutlich bewußten Glück entgegen. Auf einmal aber, als er an einem bestimmten Punkte angekommen war, von dem aus er ihm gerade weiter folgen wollte, wechselte es nach sekundenlangem Zögern jäh die Richtung, und in einer neuen, rasch vorwärtsdrängenden, melancholischen, unermüdlichen, leisen Gangart eilte es ihm voraus auf neue Prospekte zu. Dann verschwand es ganz. Er wünschte sich leidenschaftlich, ihm noch ein drittes Mal zu begegnen. Und es tauchte auch wirklich wieder auf, doch ohne deutlicher zu ihm zu reden, ja vielleicht sogar, ohne daß es ihm ein so tiefes Glück schenkte wie zuvor. Zu Hause angekommen aber hatte er auch weiterhin das größte Verlangen danach verspürt, er war wie ein Mann, dessen Leben eine Vorübergehende, die er nur kurz

I. Ohne Materie?

zu weiten. Vielleicht war es, weil er von Musik nichts verstand, daß er einen so unklaren Eindruck haben konnte, einen jener Eindrücke jedoch, die vielleicht die einzigen rein musikalischen sind, da sie an keine Dimension gebunden, da sie ursprünglich sind und nicht auf andere Eindrücke rückführbar. Ein Eindruck dieser Art ist einen Augenblick lang wirklich *sine materia*. Zweifellos neigen die einzelnen Töne, die wir hören, je nach Höhe und Stärke dazu, vor unseren Augen Flächen von verschiedener Größe zu bedecken, Arabesken zu beschreiben, Empfindungen von Breite, Zerbrechlichkeit, Massivität oder spielender Leichtigkeit zu vermitteln. Aber die Töne sind schon verrauscht, bevor noch die Empfindungen in uns so deutlich geworden sind, daß sie nicht von denen überflutet werden könnten, die aus den folgenden oder sogar schon zu gleicher Zeit erklingenden entstehen. Und dieser Eindruck

und sich dabei vorstellte, wie seine Freunde sagten: »Er hat jetzt gar keine Zeit, offenbar ist da eine Frau, die ihn zwingt, immer noch zu ihr zu kommen, wenn es auch noch so spät am Abend ist«, gab ihm das Gefühl, daß er das Leben der Männer führte, in deren Dasein eine Liebesaffäre eine Rolle spielt und für die das Opfer an Ruhe und sonstigen Interessen, das sie für einen Traum der Lust und der Liebe bringen, einen großen intimen Reiz besitzt. Dann trat ein Zustand ein, in dem, ohne daß er sich darüber Rechenschaft gab, die Gewißheit, sie erwarte ihn, sie sei nicht anderswo mit anderen, er brauche nicht nach Hause zurückzukehren, ohne sie gesehen zu haben, jene bereits vergessene, aber immer zum Wiederaufflackern bereite Angst neutralisierte, die er an jenem Abend verspürt hatte, als er Odette nicht mehr bei den Verdurins fand, deren jetzige Beschwichtigung aber derartig wohltuend für ihn war, daß man es Glück nennen konnte. Vielleicht lag es nur an dieser Angst, daß Odette für ihn so wichtig hatte werden können. Die menschlichen Wesen sind uns gewöhnlich so gleichgültig, daß, wenn wir in eines von ihnen solche Möglichkeiten des Leidens und der Freude hineingelegt haben, es uns einer anderen Welt anzugehören scheint, sich mit Poesie umgibt und unser Leben zu einer tief bewegenden weiten Landschaft macht, in der es uns je nachdem näher oder ferner ist. Swann konnte sich nicht ohne innere Erregung fragen, was in künftigen Jahren Odette für ihn bedeuten mochte. Manchmal, wenn er in diesen kühlen Nächten den leuchtenden Mond sah, der seine Helligkeit zwischen seinen Blicken und den öden Straßen ergoß, dachte er an jenes andere klare und wie der Mond leicht rosig getönte Antlitz, das eines Tages in seiner Vorstellung aufgestiegen war und seitdem auf die Welt ein geheimnisvolles Licht warf, in dem er sie erblickte. Wenn er nach der Stunde ankam, da Odette ihre Bedienten zu Bett geschickt hatte, ging er, bevor er an der Vorgartenpforte schellte, erst ein Stück die Straße entlang, an der zwischen den ganz gleichen, aber dunkeln Fenstern der anstoßen-

den Villen das einzig erleuchtete ihres Schlafzimmers lag. Er klopfte an die Scheibe, sie beantwortete diese Botschaft und erwartete ihn auf der anderen Seite an der Eingangstür. Er fand auf ihrem Flügel offen ein paar Stücke liegen, die sie besonders liebte, den »Rosenwalzer« oder »Armer Tor« von Tagliafico (den man nach ihrem schriftlich aufgezeichneten letzten Willen bei ihrer Beerdigung spielen sollte) und er bat sie, statt dessen das kleine Thema aus der Sonate von Vinteuil zu spielen, obwohl Odette sehr schlecht Klavier spielte; aber die schönste Ansicht, die wir von einem Werke haben, ist oft die, welche sich aus den falschen Tönen aufbaut, die ungeschickte Finger einem verstimmtten Klavier entlocken. Das kleine Thema gehörte für Swann auch weiterhin mit seiner Liebe zu Odette zusammen. Er fühlte ganz genau, daß diese Liebe etwas war, was keiner objektiv vorhandenen und von anderen als ihm feststellbaren Sache entsprach; er war sich darüber klar, daß Odettes Vorzüge es nicht rechtfertigten, daß die in ihrer Nähe verbrachten Augenblicke ihm so wertvoll waren. Und oft, wenn die positive Intelligenz in Swann ausschließlich die Oberhand bekam, wollte er nicht länger so viele geistige und gesellschaftliche Interessen diesem eingebildeten Vergnügen opfern. Aber sobald er das kleine Thema hörte, wußte es sich in ihm den nötigen Platz zu schaffen, die Proportionen seiner Seele verwandelten sich; ein breiter Raum entstand darin für einen Genuß, der gleichfalls keiner äußeren Gegebenheit entsprach, der sich aber, anstatt völlig individuell zu sein wie der der Liebe, für Swann als eine den konkreten Dingen überlegene Art von Wirklichkeit darstellte. Solch ein Verlangen nach einem unbekanntem Reiz weckte das kleine Thema in ihm, ohne ihm dabei etwas Bestimmtes als Erfüllung zu geben, so daß die Seelenbezirke Swanns, in denen das kleine Thema die Sorge um materielle Interessen, alle menschlichen und allgemeingültigen Erwägungen ausgelöscht hatte, leer und offen dalagen und es ihm freistand, den Namen Odettes in sie einzutragen. Außerdem

fügte das kleine Thema zu dem etwas Flüchtigen und Enttäuschenden, das Odettes Zuneigung für ihn hatte, seine geheimnisvolle Wesenssubstanz hinzu und verschmolz damit. Wenn man Swanns Antlitz betrachtete, solange er das kleine Thema hörte, hätte man meinen können, ein schmerzstillendes Mittel, das er eingenommen, ließe ihn freier atmen. Tatsächlich glich das Vergnügen, das die Musik ihm schenkte und das bald bei ihm zu einem wirklichen Bedürfnis wurde, dem Vergnügen, das er vielleicht gehabt hätte, mit Düften zu experimentieren, mit einer Welt in Verbindung zu treten, für die wir nicht gemacht sind, die uns formlos erscheint, weil unsere Augen sie nicht wahrnehmen, und ohne Gehalt, weil sie sich unserer Einsicht entzieht, kurz, in die wir mit keinem unserer Sinne eindringen können. Das bedeutete eine große Ruhe und eine geheimnisvolle Erneuerung für Swann – für ihn, dessen Augen, wiewohl zartsinnige Liebhaber der Malerei, dessen Geist, obwohl ein feiner Beobachter der Sitten, für immer die unzerstörbare Spur der Dürre seines Lebens an sich trugen – durch die er sich in ein der Menschheit fremd gegenüberstehendes, blindes, aller logischen Fähigkeiten beraubtes Geschöpf verwandelt fühlte, fast wie das Einhorn der Legende ein Fabelwesen, das die Welt nur mit dem Gehör wahrnimmt. Da er aber in dem kleinen Thema einen Sinn suchte, in den seine Intelligenz nicht einzudringen vermochte, fand er einen seltsamen Rausch darin, seiner innersten Seele alle Hilfen vernunftbestimmten Denkens zu entziehen und sie einzig durch den engen Weg, den dunkeln Filter des Klanges hindurchpassieren zu lassen. Er begann zu verspüren, wieviel Schmerzliches, vielleicht sogar im geheimen Unbeschwichtigtes auf dem Grunde der Süße dieses Themas lag, aber er litt darunter nicht. Was machte es, daß es ihm sagte, die Liebe sei etwas Zerbrechliches, die seine war so stark! Er spielte mit der Trauer, die von ihm ausging, er fühlte sie über sich hinweggehen, doch mehr wie ein Streicheln, welches das Bewußtsein seines Glücks nur tiefer und süßer machte. Er ließ es

sich von Odette zehnmal, zwanzigmal vorspielen und verlangte dazu, daß sie ihn außerdem küßte. Jeder Kuß weckte den nächsten. Ach! in diesen ersten Zeiten einer Liebesprießen die Küsse von ganz allein! Sie wuchern so dicht einer am andern auf; man hätte ebensoviel Mühe, die Küsse, die man sich in einer Stunde gibt, zu zählen, als wolle man die Zahl der Blumen auf einer Maienwiese ermitteln. Dann machte sie manchmal Miene abzubrechen und sagte: »Wie soll ich denn spielen, wenn du mich festhältst? Ich kann doch nicht alles zugleich; du mußt schon wissen, was du eigentlich willst; soll ich das Thema spielen oder nett zu dir sein?« Er wurde dann böse, und sie lachte hellauf, ihr Lachen steckte ihn an in einem Regen von Küssen. Oder aber sie sah ihn unmutig an, er sah wieder ein Gesicht vor sich, das gut im ›Leben Mose‹ von Botticelli hätte figurieren können, er suchte ihm seinen Platz darin und gab dem Nacken Odettes die dafür nötige Biegung; und wenn er sie dann in Wasserfarben nach Art des Quattrocento auf die Wand der Sixtina gemalt hatte, berauschte ihn die Vorstellung, daß sie doch gleichzeitig hier und jetzt am Klavier saß, ganz bereit, von ihm geküßt und geliebt zu werden, die Vorstellung ihrer körperhaften, lebendigen Anwesenheit also mit einer solchen Macht, daß er sich mit verstörtem Blick und verbissenem Gesicht auf diese Jungfrau Botticellis stürzte und sie in die Wangen kniff. Wenn er sie dann verlassen hatte, nicht ohne gleich darauf zurückgekehrt zu sein, um sie noch einmal zu küssen, weil er vergessen hatte, in seiner Erinnerung irgendeine Besonderheit ihres Duftes oder ihrer Züge mitzunehmen, fuhr er in seiner Viktoria heim und segnete Odette, weil sie ihm diese täglichen Besuche erlaubte, die ihr seiner Meinung nach eigentlich kein so großes Vergnügen bereiten konnten, aber ihn – indem sie ihm jede Gelegenheit benahmen, wieder an dem Leiden zu kranken, das bei ihm ausgebrochen war, als er Odette an jenem Abend bei den Verdurins nicht traf – vor Eifersucht bewahrten und ihm dazu verhelfen würden, ohne weitere solcher Anfälle durch-

II. Der leere Platz?

eingebildeten Vergnügen opfern. Aber sobald er das kleine Thema hörte, wußte es sich in ihm den nötigen Platz zu schaffen, die Proportionen seiner Seele verwandelten sich; ein breiter Raum entstand darin für einen Genuß, der gleichfalls keiner äußeren Gegebenheit entsprach, der sich aber, anstatt völlig individuell zu sein wie der der Liebe, für Swann als eine den konkreten Dingen überlegene Art von Wirklichkeit darstellte. Solch ein Verlangen nach einem unbekanntem Reiz weckte das kleine Thema in ihm, ohne ihm dabei etwas Bestimmtes als Erfüllung zu geben, so daß die Seelenbezirke Swanns, in denen das kleine Thema die Sorge um materielle Interessen, alle menschlichen und allgemeingültigen Erwägungen ausgelöscht hatte, leer und offen dalagen und es ihm freistand, den Namen Odettes in sie einzutragen. Außerdem

durch nichts Äußeres bekräftigt würde; er litt ganz besonders und mit einer Intensität, daß selbst der Klang der Instrumente ihm Lust machte, vor Schmerzen aufzuschreien, unter der Tatsache, daß er nun den Aufenthalt an einem Orte noch länger ausdehnen mußte, an den Odette niemals kommen würde, wo niemand, wo nichts sie kannte, von dem sie in jeder Weise abwesend war.

Aber plötzlich war es, als sei sie eingetreten, und dies ihr Erscheinen bereitete ihm einen Schmerz, der ihn so reißend durchfuhr, daß er die Hand an sein Herz führen mußte. Die Geige hatte eine Folge hoher Töne erreicht, auf denen sie unbeirrt verharrte wie in langer Erwartung, als sähe sie beseligt den Gegenstand ihres Sehnsens von ferne näher kommen und versuche nun in verzweifelter Bestreben, bis zu seiner Ankunft auszuhalten, ihn zu empfangen, bevor ihr die Kraft versagte, ihm noch mit äußerstem Bemühen die Wege offenzuhalten, damit er auf ihnen eingehen könne wie durch eine Tür, die man aufzustemmen versucht, da sie sonst zufallen würde. Bevor noch Swann Zeit hatte zu begreifen und sich sagen konnte: »Es ist das kleine Thema von Vinteuil, ich darf nicht hinhören!«, wachten alle seine Erinnerungen aus der Zeit, da Odette in ihn verliebt war, die er bis zu diesem Tage unsichtbar in den Tiefen seines Innern zurückzuhalten vermocht hatte, getäuscht durch diesen flüchtigen Sonnenstrahl aus der Zeit der Liebe, die sie damit zurückgekehrt glaubten, auf, erhoben sich mit mächtigem Flügelschlag und sangen ihm, ohne Erbarmen für seine jetzige Unseligkeit, die vergessenen Strophen des Glückes tönend ins Ohr.

An Stelle abstrakter Vorstellungen wie »damals, als ich glücklich war«, »die Zeit, da sie mich noch liebte«, die er sich oft mit diesen Worten im Geiste vorgestellt hatte, ohne dabei allzuviel Schmerz zu empfinden, denn nur bestimmte Auszüge der Vergangenheit waren darin niedergelegt, tauchte jetzt wieder alles vor ihm auf, was die unverkennbare, flüchtige Essenz dieses Glücks in sich aufgespeichert hatte; er sah

wieder die schneelig weißen, gelockten Blütenblätter der Chrysantheme, die sie ihm in den Wagen geworfen und die er an seine Lippen gepreßt hatte – die in Reliefbuchstaben eingepreßte Aufschrift »Maison Dorée« auf jenem Brief, in dem er die Worte las: »Meine Hand zittert so sehr« – das leichte Zusammenziehen der Brauen, mit dem sie ihn angefleht hatte: »Wird es auch nicht allzulange dauern, bis ich von Ihnen höre?«; er verspürte den Geruch des heißen Eisens, mit dem der Friseur seine »Bürste« gerade richtete, während Loredan die kleine Arbeiterin abholte, den Duft der Gewitterregen, die in jenem Frühling so häufig niedergegangen waren, die fröstelnde Heimfahrt in seinem offenen Wagen im Mondschein, das ganze Maschengefüge aus Denkgewohnheiten, jahreszeitlichen Impressionen, Reaktionen der Körperhaut, die damals über den Ablauf der Wochen wie ein gleichförmiges Netz gebreitet waren, unter dem sein Leib gefangenlag. Damals tat er einer lustvollen Neugier Genüge, indem er die Freuden der Menschen zur Kenntnis nahm, die ganz aus der Liebe leben. Er hatte geglaubt, es dabei belassen zu können und nicht in die Lage zu kommen vermeint, auch ihren Schmerz zu erfahren; wie trat jetzt der Zauber Odettes so völlig hinter dem furchtbaren Grauen zurück, das jenen zu einem trüben Dunstkreis auseinanderzuziehen schien, hinter der ungeheuerlichen Angst, nicht jeden Augenblick zu wissen, was sie tat, sie nicht überall und zu jeder Zeit ganz für sich allein zu haben! Ach, er erinnerte sich, in welchem Ton sie ausgerufen hatte: »Aber immer kann ich Sie sehen, ich bin immer frei!« – sie, die es jetzt niemals mehr war! an das Interesse, die Neugier, die sie für sein Dasein an den Tag gelegt, den leidenschaftlichen Wunsch, den sie bekundet hatte, er möge ihr die Gunst erweisen – die damals in ihm eine Art Furcht wie vor einer möglicherweise ärgerlichen Beeinträchtigung auslöste – ihr Zugang dazu zu gewähren; wie sie ihn hatte bitten müssen, damit er sich zu den Verdurins mitnehmen ließ; und wie, als er sie einmal im Monat zu sich kom-

men ließ, sie ihm jedesmal, bevor er nachgab, wiederholen mußte, wie bezaubernd es sein würde, sich alle Tage zu sehen, ein Brauch, von dem sie damals träumte – während er ihm nur wie eine lästige Störung seiner Gewohnheiten erschien – gegen den dann aber sie eine Abneigung bekam, so daß sie schließlich damit brach, als er für ihn zu einem unbezwinglichen, schmerzhaften Bedürfnis geworden war! Er hatte nur allzu recht gehabt, als er ihr bei ihrer dritten Zusammenkunft, damals, als sie immer wieder sagte: »Warum lassen Sie mich nicht öfter kommen?« galant und lächelnd geantwortet hatte: »Aus Furcht zu leiden.« Jetzt, ach! kam es auch noch öfter vor, daß sie ihm von einem Restaurant oder Hotel aus schrieb auf Papier, das oben den betreffenden Namen trug; jetzt aber waren diese Buchstaben für ihn wie brennende Feuermale. »Sie schreibt aus dem Hotel Vouillemont? Weshalb mag sie da sein? Mit wem? Was hat sich dort zugetragen?« Er dachte an die Gasflammen, die auf dem Boulevard des Italiens ausgelöscht wurden, als er sie wider alle Hoffnung unter den irrenden Schatten getroffen hatte in jener Nacht, die ihm fast übernatürlich vorgekommen war und die tatsächlich – als eine Nacht aus der Zeit, wo er sich nicht einmal zu fragen brauchte, ob er sie durch sein Suchen und Wiederfinden nicht verstimmen würde, so sicher durfte er damals sein, daß es für sie keine größere Freude gab als die, ihn zu sehen und mit ihm nach Hause zu gehen – einer geheimnisvollen Welt angehörte, in die man nie zurückkehren kann, wenn einmal die Pforten wieder geschlossen sind. Und Swann sah vor diesem wiederdurchlebten Glück unbeweglich einen Unglücklichen stehen, der, weil er ihn nicht gleich erkannte, sein Mitgefühl erregte, so daß er die Augen senken mußte, damit niemand sah, daß sie voll Tränen standen. Dieser Unglückliche war er selbst.

Als er es begriffen hatte, hörte sein Mitleid zwar auf, aber er fühlte sich eifersüchtig auf jenes andere Selbst, das sie geliebt hatte, eifersüchtig auch auf die, von denen er sich,

ohne deswegen allzusehr zu leiden, oft gesagt hatte: »sie liebt sie vielleicht«, jetzt, wo er die unbestimmte Idee des Liebens, in der noch selbst keine Liebe liegt, mit den Chysanthemenblüten und dem Briefkopf der Maison Dorée vertauscht hatte, die ihrerseits voll davon waren. Als sein Leiden zu heftig wurde, strich er sich mit der Hand über die Stirn, ließ sein Monokel fallen und rieb das Glas. Hätte er sich in diesem Augenblick gesehen, so würde er bestimmt in seine Sammlung bezeichnender Eingläser auch das seine aufgenommen haben, das er ablegte, als wolle er damit einen lästigen Gedanken abstreifen, und auf dessen beschlagener Oberfläche er mit dem Taschentuch einen Kummer wegzuwischen versuchte.

Es liegt ein Timbre im Klang der Geige – wenn man das Instrument nicht sieht und das, was man hört, nicht auf seinen Anblick beziehen kann, der die Klangfarbe unwillkürlich modifiziert – das so sehr dem gewisser Altstimmen gleicht, daß man der Täuschung erliegen kann, es sei eine Singstimme zu dem Konzert hinzugetreten. Man hebt dann den Blick und sieht nur die Geigenkörper, Schreine, so kostbar wie chinesische Holzarbeit, aber für Augenblicke wird man dennoch wieder durch den betörenden Ruf der Sirene irreführt; manchmal glaubt man auch, einen gefangenen Geist zu hören, der sich in dem von geheimem Wissen verzaubert erbebenden Behältnis regt und sträubt wie der Teufel im Weihwasserbecken; manchmal endlich scheint durch die Luft ein Wesen, rein und aus überirdischen Welten stammend, zu entschweben, indem es eine unsichtbare Botschaft vor uns abrollen läßt.

Es war, als ob die Instrumente das kleine Thema weniger spielten, als daß sie es vielmehr nach den Riten, die es verlangte, heraufbeschworen, um für kurze Zeit sein geisterhaftes Erscheinen zu bewirken und ihm Dauer zu verleihen, und Swann, der es nicht klarer zu erkennen vermochte, als gehöre es einer Welt ultravioletter Strahlungen an, und nur den

leisen kühlen Hauch der Verwandlung in der gegenwärtigen Blindheit erfuhr, mit der er geschlagen wurde, sobald er in seine Nähe kam, spürte dennoch seine Gegenwart wie die einer schützenden Gottheit, die die Vertraute seiner Liebe wäre und die, um inmitten der Menge bis zu ihm vordringen und abseits mit ihm sprechen zu können, die Verkleidung dieser klangvollen Materialisation angenommen habe. Und während sie leicht, mit beschwichtigendem Raunen, wie ein Duft vorüberstrich, ihm sagte, was sie zu sagen hatte, bewegte er in seinem Herzen jedes Wort dieser Botschaft, beklagte, sie so rasch vorüberfliegen zu sehen, und formte unwillkürlich die Lippen zu einem Kuß, den er dem flüchtig und mit süßem Laut entschwebenden Genius aufdrücken wollte. Noch mehr auf sich selbst zurückgeworfen, noch einsamer fühlte er sich, da diese Stimme, die zu ihm sprach, mit gedämpftem Laut von Odette redete. Denn er meinte nicht mehr wie einst, daß die Melodie von ihm und Odette nichts wisse. Zu oft war sie Zeugin ihrer Freuden gewesen! Freilich hatte sie ihn auch oft vor deren Vergänglichkeit gewarnt. Doch während er in jenen Zeiten das Leid in ihrem Lächeln, in ihrem illusionslos klaren Stimmklang erriet, fand er heute eher darin die Anmut fast heiterer Resignation. Von jenen Kümernissen, von denen sie früher schon sprach und die sie, ohne daß er glaubte, von ihnen berührt zu werden, in ihrem rasch und gewunden strömenden Lauf dahintrug, schien sie jetzt, da sie die seinen geworden waren, ohne daß er hoffen durfte, sich jemals daraus zu lösen, wie einstmals von seinem Glück zu sagen: ›Was ist das schon? Es ist alles nichts.‹ Und zum ersten Male dachte Swann mit Mitleid und Zärtlichkeit an Vinteuil, jenen unbekanntem, erhabenen Bruder im Leid, der so großen Schmerz hatte erfahren müssen; wie mochte sein Leben gewesen sein? Aus welchen Leidenstiefen hatte er die Gotteskraft geschöpft, dies grenzenlose Schöpfertum? Wenn das kleine Thema ihm jetzt von der Eitelkeit seines Kummers sprach, fand Swann eine süße Tröstung in jener gleichen

Weisheit, die ihm eben noch unerträglich erschienen war, als er sie auf den Mienen gleichgültiger Menschen zu lesen meinte, die seine Liebe als eine Entgleisung ansahen, der keine Wichtigkeit beizumessen war. Diese kleine Melodie nämlich sah darin, welche Meinung sie auch sonst über die kurze Dauer solcher Seelenzustände haben mochte, nicht wie alle diese Leute etwas weniger Ernstes, als das wirkliche Leben es ist; sondern im Gegenteil etwas, was so sehr darüber erhaben sei, daß nur dies allein sich auszudrücken lohne. Die Reize einer zuinnerst gefühlten Trauer versuchte sie nachzubilden, ja von neuem zu schaffen, und ihr tiefstes Wesen sogar, das doch völlig unmittelbar ist und jedem anderen als dem, der sie an sich erlebt hat, eitel erscheinen muß, hatte sie erfaßt und sichtbar gemacht, so daß alle Zuhörer – wofern sie nur im geringsten musikalisch waren – ihren Wert bekennen und ihre göttliche Süße kosten mußten, sie alle, die im Leben bei jeder Einzelliebe, die sie in ihrer Nähe würden entstehen sehen, sie doch wieder ebenso schmäzlich verkennen würden. Zweifellos konnte die Form, in der sie diese Reize aufgezeichnet hatte, nicht vernunftmäßig analysiert werden. Aber seit mehr als einem Jahr, nachdem die Liebe zur Musik, die ihm so viele Reichtümer seiner Seele offenbart hatte, wenigstens für einige Zeit in ihm aufgekommen war, hielt Swann die musikalischen Motive für wirkliche Ideen aus einer anderen Welt, einer anderen Ordnung angehörig, von Dunkel eingehüllte, unbekannte, mit den Mitteln des Geistes nicht zugängliche Ideen, die dadurch jedoch nicht weniger voneinander unterschieden waren, ungleich an Bedeutung und Wert. Wenn er sich das Thema aus der Sonate von Vinteuil nach jenem Abend bei den Verdurins wieder vorspielen ließ und herauszufinden versuchte, wieso es ihm von allen Seiten entgegenschlug und ihn einhüllte wie ein Duft, wie Zärtlichkeit des Gefühls, war er sich klargeworden, daß durch den geringen Abstand zwischen den fünf Noten, aus denen es bestand, und der unaufhörlichen Wiederkehr von zweien von

III. Musikalisierte Prosa?

Aber plötzlich war es, als sei sie eingetreten, und dies ihr Erscheinen bereitete ihm einen Schmerz, der ihn so reißend durchfuhr, daß er die Hand an sein Herz führen mußte. Die Geige hatte eine Folge hoher Töne erreicht, auf denen sie unbeirrt verharrte wie in langer Erwartung, als sähe sie beseligt den Gegenstand ihres Sehnsens von ferne näher kommen und versuche nun in verzweifelnem Bestreben, bis zu seiner Ankunft auszuhalten, ihn zu empfangen, bevor ihr die Kraft versage, ihm noch mit äußerstem Bemühen die Wege offenzuhalten, damit er auf ihnen eingehen könne wie durch eine Tür, die man aufzustemmen versucht, da sie sonst zufallen würde. Bevor noch Swann Zeit hatte zu begreifen und sich sagen konnte: ›Es ist das kleine Thema von Vinteuil, ich darf nicht hinhören!«, wachten alle seine Erinnerungen aus der Zeit, da Odette in ihn verliebt war, die er bis zu diesem Tage unsichtbar in den Tiefen seines Innern zurückzuhalten vermocht hatte, getäuscht durch diesen flüchtigen Sonnenstrahl aus der Zeit der Liebe, die sie damit zurückgekehrt glaubten, auf, erhoben sich mit mächtigem Flügelschlag und sangen ihm, ohne Erbarmen für seine jetzige Unseligkeit, die vergessenen Strophen des Glückes tönend ins Ohr.

Zusammenfassung

Seminar: ›Musik und Macht‹, 12.2.2016

Was haben wir gemacht? Wir haben versucht, uns im Themenfeld ›Musik und Macht‹ zu orientieren bzw. einen groben Überblick davon zu bekommen, auf welche Weise ›Musik‹ und ›Macht‹ ineinandergreifen. Dabei haben uns drei Schlagworte als Zwischenstationen gedient – ›Körper‹, ›Kastration‹ und ›Kraft‹, begriffliche Resonanzkörper, die das Thema Musik und Macht zusätzlich in Schwingung versetzen sollten. Die drei Schlagworte korrespondierten mit drei theoretischen Positionen, die wir im Seminar diskutiert haben und zwar denjenigen von Michel Foucault (›Körper‹), Jacques Lacan (›Kastration‹) und Gilles Deleuze (›Kraft‹).

Den Ausgangspunkt des Seminars bildete das Kapitel ›Die gelehrigen Körper‹ aus dem Buch *Überwachen und Strafen* von Michel Foucault, das – neben Friedrich Nietzsches *Willen zur Macht* – wahrscheinlich das einflussreichste Buch zum Thema Macht überhaupt ist. Interessanterweise enthält es eine ganze Reihe musikalischer Metaphern, etwa, wenn von einer ›Kontrapunktik der Körper‹, einem ›Zweitaktmechanismus‹ oder gar einer ›Zuchtpolyphonie der Disziplinarübungen‹ die Rede ist. Darüber hinaus rückt bei Foucault der menschliche Körper in den Fokus der Aufmerksamkeit, ein Körper, den wir als zentralen Schauplatz eines Zusammenspiels von ›Musik‹ und ›Macht‹ vermutet haben.

Entgegen traditionellen Konzeptionen begreift Foucault Macht in *Überwachen und Strafen* als produktiv. Das kam uns insofern entgegen, als das wir vermeiden wollten vorschnell in ein gängiges Gefälle zu geraten, in dem eine von Haus aus ›gute‹ und ›natürliche‹ Musik einer ›bösen‹ und ›gefährlichen‹ Macht entgegengesetzt wird. Vielmehr erschien es uns sinnvoll, Musik als einen *Effekt* von Mächten zu begreifen, die ihr vorausgehen und sie durchqueren, dadurch aber immer auch, ganz im Sinne eines ›Resonanzgeschehens‹, von der Musik beeinflusst und modifiziert werden. Die Macht – so lautete in etwa die Ausgangshypothese des Seminars – schwingt in jeder Musik mit, eine Schwingung, die wiederum der Macht gewisse musikalische Dimensionen verleiht.

Eine erste Resonanz von Musik und Macht konnte in dem nachvollzogen werden, was Foucault den Übergang von der Souveränitätsgesellschaft zur Disziplinargesellschaft genannt hat. Um 1800 kommt es Foucault zufolge zu einer fundamentalen Veränderung der Organisation von Gesellschaft. Während die Individuen in der Souveränitätsgesellschaft durch äußerliche Gewalt gezwungen waren, die staatliche Macht zu akzeptieren, beginnen sie in der Disziplinargesellschaft diese zu verinnerlichen und – gewissermaßen ›unfreiwillig freiwillig‹ – zu reproduzieren. Das Anfang des 19. Jahrhunderts auftauchende bürgerliche Subjekt erscheint in Foucaults Lesart daher als eine Art Miniatur-Staat auf zwei Beinen, der sich bereitwillig selbst auferlegten Disziplinarmaßnahmen unterzieht, um auf diese Weise seine ökonomische Produktivität zu steigern.

Diese Entwicklung lässt sich auch in der Musikgeschichte nachvollziehen. Um 1800 kommt es zu einer explosionsartigen Steigerung der technischen Mittel musikalischer Reproduktion kommt. Das, was im heutigen Klavierunterricht als ›Etüde‹ zirkuliert, erblickt zu dieser Zeit das Licht der Welt. => 1. [Carl Czerny: *Von der Fingerfertigkeit*](#).

Um den *Übergang* von der Souveränitätsgesellschaft zur Disziplinargesellschaft nachvollziehen zu können haben wir uns den Kastratensängern zugewandt, die ein erstes Beispiel einer sich auf dem Schauplatz des menschlichen Körpers tummelnden Allianz von Musik und Macht darstellen. Einem Knabekörper wird um 1700 die Möglichkeit zur biologischen Reproduktion genommen, um auf diese Weise eine außergewöhnliche stimmliche Fähigkeit heranzuzüchten, die die auf den Körper seiner Untertanen übergreifende Macht des staatlichen Souveräns repräsentiert. => 2. [Nicola Porpora: ›In braccio di mille furie‹](#)

Die Kastraten verschwinden genau zu dem Zeitpunkt von den Opernbühnen, an dem Foucault den Übergang zur Disziplinargesellschaft ansetzt. Ein manipulierter und künstlicher Kastraten-Körper lässt sich nur noch bedingt mit den Idealen der Aufklärung vereinen, die den »Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmüdigkeit« (Immanuel Kant) zum Wahlspruch erhoben hat. In Mozarts Konzertarie ›Vorreispiagarvi‹ KV 418 von 1783 ist Porporas wilde Kastraten-Furie daher einem emotional reflektierten (und nicht-kastrierten!) Sängerrinnen-Subjekt gewichen, das Virtuosität nicht mehr als rauschhafte ›Kollaturen‹-Orgie, sondern als Fähigkeit zur affektiven Binnendifferenzierung begreift. Der

von Foucault beschriebene Akt der *Selbstdisziplinierung* klingt hier in subtilen, an einen gefährlichen Drahtseilakt erinnernden musikalischen Gesten wieder. => 3.

[Wolfgang Amadeus Mozart: ›Vorrei spiegarvi, oh Dio‹ KV 418](#)

Dass sich in der Epoche der Kastraten ein bis heute wirksames und überhistorisches Potential aktualisiert hat, konnten wir an aktuellen Beispielen einer ›entgrenzten‹ männlichen Stimme nachvollziehen, die zeigen, inwiefern eine über ihre biologischen Grenzen angehobene männliche Stimme immer noch ästhetische Relevanz besitzt. Neben dem Countertenor Philipp Jaroussky und dem ›Autotune‹ von Kanye West war die entsubjektivierte Stimme des Converge-Sänger Jacob Bannon besonders ›aussagekräftig‹. => 4. [Converge: ›Concubine‹](#)

Das Beispiel lässt erahnen, dass ein musikalisches Subjekt immer auch gegen die Grenzen anrennen muss, die ihm sein eigener Körper auferlegt. Musik subjektiviert. Eine Subjektivierung allerdings, die auch Gelüste aufkommen lässt, das normierende Gehäuse des eigenen Körpers zu verlassen. Auf besonders bizarre Weise machte das das von Patrick Viol in einem Gastvortrag vorgestellte Genre des *Brutal Death Metal* deutlich, in dem der männliche Musiker-Körper bis an die Grenzen der Erträglichkeit geformt und trainiert wird, den Frust über den selbst auferlegten Zwang zur Natureherrschaft dann aber an grunzenden Stimmtechniken und abstrusen Plattencovern auslässt.

Mit derartigen musikalischen Pathologien waren wir längst dabei, uns in Richtung der Psychoanalyse Jacques Lacans zu bewegen, die unter anderem zeigen will, wie das menschliche Subjekt nicht müde wird, gegen die Wände anzurennen, die es von einem unmittelbaren Genießen trennt. Lacan nennt diese Trennung ›symbolische Kastration‹, einen ursprünglichen Einschnitt, der dem Subjekt bereits eingeschrieben ist, bevor sich Barbieri oder Gesangslehrer mit ihren Skalpell an seinem Körper vergehen können. Lacan sagt, dass der Eintritt in die ›symbolische Ordnung‹, also in das, was wir ›Sprache‹, ›Welt‹ oder ›Sinn‹ nennen, um den Preis einer unwiderruflichen Abtrennung von der Sphäre reinen Genießens erkaufte ist und einzig in einem rastlosen Begehren nach dem nicht fixierbaren *Objekt a* kompensiert werden kann.

Inwiefern die Hauptbegriffe Lacans (Mangel, Begehren und Kastration) in der Musik wiederklingen haben wir an einem Lied von Franz Schubert (›Liebesbotschaft) und Amy Winehouses stimmlicher Entwicklung in den Jahren 2007 und

2008 nachzuvollziehen versucht. Dabei rückte die menschliche Stimme als paradoxer Ort eines sich selbst entzogenen Genießens in den Fokus der Aufmerksamkeit. Eine ›unpersönlich‹ begehrende Instanz, die ihre autonomen Forderungen an das Subjekt richtet, in dem sie ›sitzt‹. => [5. Amy Winehouse: ›Love is a losing game‹](#)

Nachdem wir uns also tief in die Widersprüche eines psychoanalytischen Subjekts lacanschen ›Zuschnitts‹ vertieft hatten, versuchten wir uns nach dem Jahreswechsel durch einen thematischen Sprung aus dem borromäischen Knoten zu befreien und uns ›präsubjektiven‹ bzw. physikalischen Kräften zuzuwenden, die sich einer ›psychologischen‹ Interpretation von vorne herein entziehen. Derartige a-subjektive Kräfte deuteten sich bereits in dem Vortrag über ›Kontrapunkt‹ von Reinhard Bahr an, etwa, wenn in einer Motette Pierluigi Palestrinas von 1575, die vokale Kraft des Vokales ›O‹ zu hören war. => [6. Pierluigi Palestrina: Osculetur Me Osculo Osiris sui](#)

Der sich bei Palestrina andeutenden Kraft des musikalischen Materials konnten wir dann im Rahmen des ›Komplex Klangfarbe‹ weiter nachhören – in Form von unendlichen Klang-Mischungen, die die Unterscheidung von Subjekt und Objekt in Vibrationen und Resonanzen auflösen. Die Klangfarbe beruht zwar auf klanglichen Differenzen. Diese sind aber derartig ineinander verwoben, dass sie sich nicht mehr analysieren lassen, ohne durch diese Analyse wieder auf neue Mischungen, Klangfarben und Resonanzen zu stoßen. => [7. Ludwig van Beethoven: ›Dankgesang eines genesenden in der lydischen Tonart‹ op. 132](#)

Eben solche Resonanzen bildeten unseren letzten Themenblock, zunächst allerdings eher theoretisch-physikalisch als Kräfte, die *für sich nicht hörbar sind*, durch Musik aber »hörbar gemacht« werden können. Die ästhetische Macht der Resonanz haben wir im Rahmen von Beispielen aus unterschiedlichen ›Medien‹ diskutiert, die in einer nicht-linearen und a-chronologischen Weise miteinander verbunden waren.

Sowohl in Marcel Prousts *Suche nach der verlorenen Zeit*, Richard Wagners *Parzifal* als auch in Lars von Triers Film *Nymphomaniac* wurden Kräfte thematisiert, denen Subjekte ausgesetzt sind, bevor sie sich selbst steuern oder kontrollieren können. Das sind Kräfte, die nicht mehr nur disziplinieren, sondern auch ›modulieren‹, das heißt sich permanent wandelnde Subjektivierungsweisen in kontinu-

ierlichen Variationen hervorbringen. Das disziplinierte Subjekt Foucaults erscheint aus dieser Perspektive als zutiefst gespalten. Es kann die vielfältigen Differenzen, die seine Wahrnehmung durchströmen nicht mehr in die Einheit eines kohärenten Selbstentwurfs eintragen. Es ist in einen Nebel virtueller Kontrollen eingehüllt, die es behutsam formen und regulieren, ohne dass sich die flexible Form selbst noch wahrnehmen ließe. => 8. Claude Debussy: *Brouillards*

Müsste die nächste Frage an ›Musik und Macht‹ daher nicht lauten: Wie hängen Musik und *Kontrolle* zusammen?