
Sabine Meine

**PUPPEN, HUREN, ROBOTER
Körper der Moderne in der Musik**

1. Körpergeschichte als Kulturgeschichte

Puppen, Huren, Roboter sind keine genuin musikalischen Figuren, treten aber in der modernen Musikgeschichte verstärkt auf. Dies ist kein Zufall: Die Musik der mechanisch tanzenden Puppe oder der musikalische Ausdruck der die Norm sprengenden Hure spiegeln Bewegungs- und Verhaltensmuster, in denen sich die Moderne selbst darstellt. Wie die Kunst, überhaupt ist die Musik ein Ort, an dem sich Modernierungsprozesse abzeichnen. Ihre Strukturen verweisen auf typische Regelmäßigkeiten, Gewohnheiten, Wünsche und Ängste, kurz Mentalitäten einer Epoche, die gerade deshalb lohnend, aufgedeckt zu werden, weil sie sich oft dem Bewusstsein derer entziehen, die die Musik produziert und gehört haben.

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts zeichnen sich umfassende Veränderungen der Verbürgerlichung und Industrialisierung ab. Das stetig steigende Tempo der industriellen Produktion, die effektive Anpassung an Tempo und Arbeitsformen der Maschine und die Ballung des kulturellen Lebens in den Großstädten ziehen eine Normierung des Lebens und entsprechender Körperbilder nach sich, die besonders tiefgreifend und lange wirken konnten, weil sie als naturgegeben dargestellt und empfunden wurden. Ein zentrales Feld dieser Diskursivierungsprozesse ist bekanntermaßen die Geschlechterdifferenz, für die Ende des 18. Jahrhunderts die Weichen gestellt wurden. Damals wurde eine «spezifisch weibliche Sensibilität erfunden», von der man annahm, dass sie – vom Uterus dominiert – «den Körper und die Psyche der Frau vollständig bestimme». Die Geschlechterdifferenz bildete somit die «einzige, tiefe wirkliche Differenz innerhalb des Feldes bürgerlicher Körper»¹. Dass man dem weiblichen Körper eine wesentlich andere Konstitution als dem männlichen zuschrieb und dies medizinisch zu begründen suchte, hatte entscheidende und durchaus ambivalente Folgen: bildete er die Ausnahme und Abweichung von der männlichen Norm² – eine Ausgrenzung, die gleichermaßen der Bestätigung des Normalen diene, nämlich der des öffentlichen Arbeitslebens, von dem die Frau in ihrer Konzentration auf Mutterschaft und Familie ausgeschlossen war. Dadurch entsteht die widersprüchliche Situation, dass sich in Bildern von Frauen zugleich der

1 P. Sarasin, *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765-1914*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2001, S. 192.

2 C. von Braun, *Gender, Geschlecht und Geschichte*. In dies. und I. Stephan (Hg.), *Gender-Studien. Eine Einführung*, Metzler, Stuttgart 2000, S. 25ff.

F ilosofia e...

Randbereich der Gesellschaft *und* deren Normen widerspiegeln – eine Ambivalenz, die sich besonders in der Rolle von Frauen in den verschiedenen Künsten zeigt.

Es war ein wesentliches Motiv für die Entwicklung der Gender-Studies der ersten Jahrzehnte, aufzudecken, dass die scheinbar biologisch bestimmte, restriktive Rollenaufteilung und entsprechende Verhaltensformen kulturell konstruiert sind und bis in die heutige Zeit hinein wirken. In den Musikwissenschaften ist dadurch u. a. das Musikleben von Frauen erstmalig der Forschung zugänglich gemacht worden – ein notwendiger, verdienstvoller Prozess, der noch lange nicht abgeschlossen sein wird. Nachdem in der Aufarbeitung vernachlässigter Frauengeschichte die Basis gelegt ist, ist es umso wichtiger, entsprechende Ergebnisse in ein breiteres Diskussionsforum einzubinden und die Gender Studies auch auf anderen Wegen innerhalb der Geistes- und Kulturwissenschaften zu verorten, Perspektiven zu erweitern und nach Vernetzungen mit anderen Disziplinen zu suchen. Die Körper-Perspektive bietet dafür Gelegenheit, gerade auch, weil sie für andere Disziplinen nicht neu ist: Als einschneidend für ein neues Denken über den Körper kann eine Studie des Ethnologen Ethnologen Marcel Mauss 1935 betrachtet werden. Er fand damals heraus, dass verschiedene Völker und Nationen anders gehen, schwimmen und laufen, weil sie unterschiedliche kulturelle Techniken beherrschen. Mit dieser Beobachtung rührte Mauss an das überlieferte Gemeindenken, dass der Körper und alles, was mit ihm verbunden ist, naturgegeben und unveränderlich seien³. In den Geschichtswissenschaften war es in den 1940er Jahre Marc Bloch, der ähnlich weit führende Gedanken äußerte:

Nous avons appris que l'homme aussi a beaucoup changé: dans son esprit et, sans doute, jusque dans les plus délicats mécanismes de son corps. Comment en serait-il autrement ? Son atmosphère mentale s'est profondément transformée; son hygiène, son alimentation, non moins⁴.

Bis in die 1980er Jahre hat es gedauert, bis der Körper in breiten Diskussionen als ein historisches und soziales Phänomen analysiert wurde. Maßgeblichen Einfluss übten hier insbesondere die Arbeiten von Michel Foucault aus. Seit Mitte der 1970er Jahre wurde der menschliche Körper auch ein zentrales Thema der nunmehr entstehenden Gender-Studies. Wegweisend für sie war Judith Butlers Argumentation, dass die naturalisierte Oberfläche von Geschlecht kein Ausdruck feststehender Gegebenheiten, sondern das Ergebnis inszenierter Bedeutungen ist, die als solche zu entlarven bzw. zu interpretieren den Kulturwissenschaften ein weites Forschungsfeld eröffnet hat⁵. Diesen Hintergrund haben wir zum Anlass genommen haben, Musikgeschichte als Körpergeschichte zu betrachten.

An einzelnen Fallbeispielen innerhalb eines zeitlich begrenzten Rahmens soll der Frage nachgegangen werden, wie sich in Musik und ihren jeweiligen Ausdrucksformen historische Vorstellungen von Geschlecht und Körperlichkeit manifestieren.

Fragt man nun nach der Bedeutung von Puppen, Huren, Robotern und anderen Körperbildern, die sich in der Musik der Moderne zwischen 1860 und 1930 tummeln, sind ent-

³ Vgl. M. Mauss, *Les techniques du corps. Extrait du Journal de Psychologie* (1936), 3-4, in ders., *Sociologie et anthropologie*, Presse universitaire de France, Paris 1983, bes. S. 365-372.

⁴ M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*, Colin, Paris 1949, S. 13.

⁵ Grundlegend war J. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1990.

F Sabine Meine
Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne...

sprechende Bewegungsformen gattungsübergreifend an der Arbeit: Körperhaft anmutende Bewegungen, mechanische, hämmernde, sich obsessiv wiederholende Abläufe oder ekstatische, rauschhafte Momente lassen sich auch in der sogenannten absoluten Musik als Ausdruck zugrundeliegender kulturgeschichtlicher Einstellungen analysieren. Besonders aber drängt sich für unsere Fragestellung Musik der darstellenden Gattungen auf, wodurch sich erklärt, dass Beispiele aus Musiktheater, Tanz und Revue in den einzelnen Beiträgen überwiegen. Während in der Opernanalyse bislang meistens Frauengestalten im Vordergrund standen, bietet der Ansatz hier die Chance, männliche wie weibliche Körperbilder gleichermaßen zu berücksichtigen. Gleichwohl scheint uns nach wie vor vor allem die Ambivalenz brisant, die Körperbildern von Frauen in der Geschichte innewohnt: Über Jahrhunderte assoziieren sich mit dem Weiblichen auf der einen Seite Phantasien der heilen Einheit, der Zusammengehörigkeit und Gesundheit: Von der antiken Gesellschaft bis in die modernen Nationen wurden gemeinschaftstiftende Begriffe durch weibliche Gestalten und Allegorien verkörpert wie Ecclesia, Pallas Athene, Patria, Germania, Marianna, Flora oder auch Musica. Auf der anderen Seite steht Weiblichkeit aber auch für das Andere, die Bedrohung und Zerstörung eben dieser Vorstellungen. So Christina von Braun:

Der weibliche Körper repräsentiert also sowohl die Einheitlichkeit als auch die Verletzlichkeit der Gemeinschaft. Er symbolisiert einerseits den *Gemeinschaftskörper*, als individueller Körper aber auch das ganz ‚Andere‘ der Gemeinschaft. [...] Das heißt, [er] symbolisiert die Ganzheitlichkeit *und* zugleich das unsichere Element der Gemeinschaft⁶.

2. Maria und der Roboter – Körperbilder in Metropolis und anderswo

Deutlicher als in Fritz Langs frühem Science-Fiction *Metropolis* aus dem Jahr 1926 kann die Ambivalenz des Weiblichen zwischen der verletzlichen Kollektivseele und dem bedrohlichen Anderen kaum illustriert werden. Das plakative Textbuch von Thea Harbou sieht eine blonde Lichtgestalt namens Maria vor, die dem Arbeitervolk einer Heiligen gleich Liebe und Milde predigt und es vor dem Untergang durch die Maschinen rettet.

Auf den Auftrag eines Großindustriellen hin ersetzt allerdings ein böswilliger Erfinder, der insgeheim gegen den Auftraggeber agiert, Maria durch ein Roboter-Double und lässt es als teuflische Demagogin agieren. Diese menschliche Maschine liefert eine Tanz-Verführungsszene à la Salome und zieht dabei massenhaft Männer in den Abgrund. Wirkungsvoll werden Gemeinplätze abgerufen: Die Heilige Maria wird zur Hure – eine Umkehrung bzw. Perversion, die offenbar den Machtgelüsten der Herrschenden zuzuschreiben ist.

Langs Erfolgspläne sind in kommerzieller Hinsicht gescheitert. Nachdem die Filmproduktion 40 Millionen Mark bzw. umgerechnete 27 Millionen Euro unter Beteiligung von 40.000 Mitwirkenden erfordert hatte, interessierten sich 1927 nur 15.000 Zuschauer für den Film; und auch Kürzungen und Schnitte änderten wenig daran, dass die zweifellos fragwürdige sozial-romantische Utopie *Metropolis* bis in die Nachkriegszeit hinein keine Massen anzog. Die hi-

6 C. Von Braun, *Gender, Geschlecht*, zit., S. 28.

F ilosofia e...

storische Bedeutung des Films wird erst durch die Rekonstruktion der originalen Filmmusik von Gottfried Huppertz nachvollziehbar; demnach war *Metropolis* am Ende der Stummfilmära eine berauschte Musikalität eigen, die wiederum von der visuellen Bewegung ausging. Es war damals eine Ausnahme, dass die Musik bereits während der Dreharbeiten entstand⁷.

Die Szene der Verwandlung des Roboters in einen gedoubleten Maria-Körper ist – wie im ganzen Film – leitmotivisch gestaltet; Huppertz hat sich dabei vom Vorbild Wagner inspirieren lassen, wie dies offenbar auch für Drehbuch und Regie der Fall war.

Zuvor hatte Huppertz die Musik für Langs Film *Die Nibelungen* geschrieben, ohne deren Wagnersches Vorbild das Arbeitervolk in *Metropolis* nicht vorstellbar wäre. In der Musik zur Verwandlungsszene der Maria sind vor allem drei Motive zentral: das des Maschinenschen (ein dreigeteiltes chromatisch abfallendes Motiv cis-c-cis / h-ais-h / h-ais-gis), begleitet von Streicherglissandi, das des Erfinders Rotwang, das ähnlich wie der Beginn des Tarnhelmmotivs aus Wagners *Ring des Nibelungen* zwei entfernte Molltonarten auf irritierende Weise verbindet (gis-Moll und e-Moll) und letztlich das Motiv des Industriellen Fredersen, das mit aufsteigender Sekunde, Tritonus, Quarte und Quinte zugleich diabolisch und stabil wirkt (c-cis-g / c-d-g).

Luis Buñuel kommentierte *Metropolis* 1927 als eine «Symphonie der Bewegung [...], eine wunderbare Ode, eine neue Poesie für unsere Augen», und empfand, dass sich hier «Physik und Chemie wundersam in Rhythmik verwandeln»⁸.

Zeitlich gesehen steht dieses Beispiel fast am Ende des von uns ins Auge gefassten Entwicklung. Von hier aus ist der kulturpolitisch verhängnisvolle Schritt zu den demagogischen Inszenierungen des Faschismus greifbar nahe, die sich etwa in den technisch zukunftsweisenden Darstellungen perfekter Körperbilder in Leni Riefenstahls Olympia-Film nach 1936 manifestieren. Hier, im neuen Genre des Tonfilms, unterstützt der Filmmusikkomponist Bruno Wind die Charakterisierung des heldenhaften Athleten, der vom antiken Athen auf direktem Weg nach Berlin läuft, durch archaische, dumpfe Klänge in einer simplen, repetitiven Motivik. Leni Riefenstahls und Bruno Winds Darstellung der Ball spielenden Sportlerinnen, deren musikalische Süße keinen Zweifel an einer fragwürdig holzschnittartigen Rollendualität lässt, erinnert zugleich an Bilder aus der vorausgehenden Bewegung der Lebensreform.

Hier lassen sich Bezüge herstellen zwischen der Verdrängung musikalischer Avantgarde, einer eingängigen und modernistischen Tonsprache und der Suggestion fragwürdig heiler,

⁷ Nachdem zahlreiche, oft anspruchslose Musikfassungen zum Film erstellt wurden, ist die Originalmusik 1988 auf der Grundlage der Partitur von Gottfried Huppertz wiederaufgeführt worden (Ltg. Berndt Heller, Münchner Philharmonie). Im Zuge der digitalen Restaurierung von *Metropolis* (Friedrich-Wilhelm-Murnau Stiftung, Wiesbaden, Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin u.a.) ist die Filmmusik 2001 eingespielt worden (Ltg. Berndt Heller, Sinfonieorchester des Saarländischen Rundfunks; DVD und Video Transit Münster, dvdfabrik classics, © Friedrich-Wilhelm-Murnau Stiftung 2003. Exemplare der Partitur befinden sich in Wiesbaden und im Filmmuseum Berlin – Stiftung deutsche Kinemathek. Ein Drehbuch der Premierenfassung mit einigen Anmerkungen zur musikalischen Leitmotivik (Rainer Fabich) ist Teil von E. Patalas, *Metropolis in/aus Trümmern. Eine Filmgeschichte*, Bertz, Berlin 2001.

⁸ «Une symphonie du mouvement, une ode admirable, une poésie toute nouvelle pour nos yeux. [...] La Physique et la Chimie se transforment par miracle en Rhythmique» (L. Buñuel, *Kommentar zum Film* [1927], in *Metropolis. Un film de Fritz Lang. Images d'un tournage*, La Cinémathèque Française, Paris 1985, S. 15).

F Sabine Meine
Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne...

vor Energie strotzender Körperbilder. Ähnliche Zusammenhänge zwischen musikalischer Ästhetik, Kulturpolitik und der Affirmation bestimmter Geschlechterrollen wird in Tobias Widmaier in seinem Beitrag zu Hans Pfitzners Streitschrift *Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz* von 1920 nachweisen. Pfitzners existenzielle Angst, durch die musikalische Moderne im männlichen "Schöpfertum" bedroht zu sein, rekuriert letztlich auf ein traditionelles Paradigma der "orpheischen Produktion" (im Sinne Klaus Theweleits) und wird später in der Kulturpropaganda des Nationalsozialismus genutzt⁹.

Der sich frei bewegende Körper war ein Gegenkonzept zur beengenden, lärmenden und stickigen Großstadt der Jahrhundertwende geworden; der moderne Ausdruckstanz, von Mary Wigman und anderen entworfen fungierte als Gegenbild zum klassischen Ballett, auch aber zu den «beinwerfenden Automaten»¹⁰. So bezeichnete Josephine Baker die Revuegirls der 1920er und frühen 1930er Jahre, die – als Mode aus den USA importiert – den bereits kriegs- verwundeten und -demoralisierten Deutschen der Weimarer Republik mit schmissigen Rhythmen eine im wahrsten Sinne in-takte Gemeinschaft vorspielen sollten.¹¹ Josephine Baker dagegen wurde den Berlinern mit frenetischen Tanz- und Gesangsshows zur Ikone einer entgrenzten, erotischen Lebenshaltung.

In ähnlicher Weise wie Josephine Baker deutet auch Siegfried Kracauer das Spiel der Revues in scharfen, zynischen Bildern:

[Die Posen der Girls] entsprechen dem Ideal der Maschine. Drückt man auf einen Knopf, so wird die Mädchenvorrichtung angekurbelt und leistet die gewaltige Arbeit von 32 PS. Alle Glieder rollen, alle Wellen geraten in Umlauf. Und während der Mechanismus stampft, zittert und dröhnt wie ein Sägewerk oder eine Lokomotive, trieft fortwährend das Öl des Lächelns in die Gelenke, damit nicht plötzlich ein Rädchen versagt. Zuletzt wird auf ein unhörbares Sirenenzeichen hin die maschinelle Tätigkeit abgestoppt, und das tote Ganze zerlegt sich automatisch in seine lebendigen Teile. Ein Zerstörungsprozeß, der das traurige Gefühl hinterläßt, daß diese Teile gar nicht selbständig weiterzueexistieren vermögen¹².

Die Botschaft ist klar: Wo Körperbewegung sich der Maschine zu stark angenähert hat und nicht mehr als die entfremdete Arbeit einzelner Teile bedeutet, ist alles scheinbare Leben nur eine Fassade, hinter der ein mächtigeres Zerstörungsprinzip waltet. Diesem bereits von den Zeitgenossen kritisch wahrgenommenen "Sachlichen Vergnügen" des Revue-theaters geht Anne Fleig in ihrem Beitrag weiter nach. Claudia Maurer Zencks Darstellungen zu den damals ebenfalls neuen Moden des "Kuchentanzes" bzw. Cakewalks, Foxtrotts und

-
- 9 Vgl. K. Theweleit, *Buch der Könige 1: Orpheus und Eurydike*, Stroemfeld, Basel und Frankfurt a.M. 1988.
- 10 Josephine Baker, zit. nach K. Beuth, „Die wilde Zeit der schönen Beine“. *Die neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, hg. v. K. Sykora-A. Dogerloh u. a., Jonas, Marburg 1993, S. 95-106, S. 321.
- 11 A. Fleig, *Sinnliche Maschinen. Repräsentationsformen der Beine in der Moderne*, in *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, hg. von C. Benthien und C. Wulff, Rowohlt, Reinbek 2001, S. 495.
- 12 S. Kracauer, *Girls und Krise* (1931), in ders., *Aufsätze 1927-1931, Schriften Bd. 5, 2*, hg. von I. Müller-Bach, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1990, S. 320-322.

F ilosofia e...

Ragtime verdichten die Eindrücke davon, wie stark der Tanz dem modernen Großstädter zur Projektionsfläche unbewusster Sehnsüchte wurde. Wie Befreiungsschläge gegen die spätbürgerliche Kultur und besonders gegen die als Last empfundene romantische Musiktradition wirken die exzentrischen Rhythmen, die seit 1900 zunehmend in Klavierkompositionen Debussys und in den 1920er auch in die neue Gattung der Zeitoper eingehen.

3. Am Anfang: L'homme machine

Hinter dem Enthusiasmus für die automatisch bewegte Puppe steckte seit der Aufklärung die Sehnsucht nach einer rationalistischen Durchdringung von Körper und Welt, die auch an die Musik herangetragen wurde. Voraussetzungen dafür waren unter anderem medizinische Erkenntnisse über die hohe Sensibilität des menschlichen Körpers. Julien Offray La Mettrie konzipierte den Menschen bereits 1747 als eine Reiz-Reaktions-Maschine und illustrierte an einem automatischen Flötenvirtuosen, der alle für das Musizieren nötigen Körperbewegungen perfekt nachahmte, dass *l'homme machine* – so der Titel seines Buches – dem bewusstseinsgesteuerten Menschen in nichts nachstehe, mehr noch, dass der Bewusstseinsapparat nichts anderes sei als eine komplexe Maschine:

Da nun aber einmal alle Funktionen der Seele dermaßen von der entsprechenden Organisation des Gehirns und des gesamten Körpers abhängen, daß sie offensichtlich nichts anderes sind als diese Organisation selbst, haben wir es ganz klar mit einer Maschine zu tu n¹³.

Die Emanzipation der Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geht letztlich mit solchen Aspekten der Aufklärungsdiskussion einher. Demnach ist ohne die Vorstellung vom Subjekt eines selbstdisziplinierbaren Körpers und einer entsprechenden bürgerlichen Arbeitsmoral die Genese einer musikalischen Gattung wie der Klavieretüde nicht vorstellbar, die vorrangig auf die virtuose Perfektionierung bewegungstechnischer Abläufe der Hände und die Verschmelzung des Körpers mit dem Instrument zielt¹⁴. Faszinierend ist in dem Zusammenhang, dass einer der Enzyklopädisten, Diderot selbst, literarisch ausgerechnet an einem Tastenspieler illustriert, dass man optimale Leistungsfähigkeit nur über das höchste Maß

an Körperbeherrschung erreichen kann. In dem Roman *Rameaus Neffe* nimmt ein Pianist Martern auf sich, um sich seinen Bewegungsapparat untertan zu machen. Auf die Warnung, seinen Knochen am Ende zu großen Schaden zuzufügen, lässt Diderot ihn antworten:

Fürchtet nichts. Das sind sie gewohnt. Seit zehn Jahren hab' ich ihnen schon anderes aufzuraten gegeben. So wenig sie daran wollten, haben die Schufte sich doch gewöhnen müssen, sie haben lernen müssen, die Tasten zu treffen und auf den Saiten herumzuspringen¹⁵.

13 J. Offray de la Mettrie, *Der Mensch als Maschine* (1748), aus dem Französischen übersetzt von B.A. Laska, LSR Verlag, Nürnberg 1985, S. 67.

14 A. Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente Teil 2: Von 1750 bis 1830*, Laaber Verlag, Laaber, S. 272.

15 D. Diderot, *Le Neveu de Rameau* (ca. 1762), übersetzt von J.W. Goethe (1805), in *Goethes Werke Bd. 21: Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen I*, Aufbau-Verlag, Berlin 1977, S. 588f.

F Sabine Meine
Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne...

Der Selbstdisziplinierungsgedanke erhält Ende des 18. Jahrhunderts Einzug in die Klavierpädagogik. Johann Peter Milchmeyer hat in der Schule *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen* für den «guten Musikus» ein striktes, Übungsprogramm entworfen, das bis in physiologische Details geht, wann man wie die einzelnen Hände zu trainieren habe:

Von der darinnen einmal angenommenen Ordnung muß man denn so wenig als möglich abweichen, sondern auf den [sic] einmal betretenen Wege gleichsam mechanisch fortgehen. [...] Vollkommenheit besteht denn darinn [sic], daß die Finger beider Hände, sowohl an der Stärke, als in der Bewegung, völlige Gleichheit haben¹⁶.

Das rationalistische Streben nach absoluter mechanischer Gleichförmigkeit musste dabei nicht unbedingt im Widerspruch zum Glauben an Transzendenz stehen – ein Verhältnis, das in seiner Doppelbödigkeit etwa in Heinrich von Kleist Abhandlung *Über das Marionettentheater* (1810) thematisiert wurde, der eine besondere, kritische Position innerhalb der späten Aufklärung verkörperte: Die Puppe erscheint dem Erzähler besser als der Tänzer, weil sie von menschlichen Fehlern frei sei.

Nichts [habe der Tänzer], was sich nicht auch schon hier [in der Puppe] fände; Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit – nur alles in einem höheren Grade; und besonders eine naturgemäße Anordnung der Schwerpunkte¹⁷.

Kleists Erzähler ist auf der Suche nach einer verlorenen metaphysischen Grazie, die er durch die bewusstseinslose Puppe eher wiederzufinden glaubt als über die mühsamen Bewegungen des denkenden Menschen. Denn die Grazie, so heißt es,

[erscheint] zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott¹⁸.

Im Zuge der ansteigenden Popularität des Virtuositums und der Perfektionierung musikalischer Techniken im 19. Jahrhundert bleibt das Ideal des Maschinenmenschen umstritten: Wenn E. T. A. Hoffmann in seinem Nachtstück *Der Sandmann* (1816) eine Puppe namens Olympia, die stupide Koloraturen singt, zum erotischen Objekt stilisiert, steckt dahinter zum einen bittere Kritik an einer musikalischen Praxis. Hoffmann empfand die zunehmende Entseelung der Virtuosenpraxis als erheblichen Verlust höherer menschlicher Qualitäten. Ebenso lächerlich erschien ihm die Anpassung von Musikmaschinen an menschenähnliche Klänge, wie er es z. B. 1814 in der Erzählung *Die Automate* beschreibt.

16 J. P. Milchmeyer, *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, Dresden 1797, S. 72, zit. nach A. Edler, *Klavierschulen um 1800 als Quelle zur musikalischen Mentalitätsgeschichte*, in J. Heidrich-U. Konrad- H.J. Marx (Hg.), *Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte*, Festschrift Martin Staehelin, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2002, S. 404.

17 H. von Kleist, *Über das Marionettentheater* (1810), in ders., *Werke und Briefe in 4 Bänden, Bd. 3*, hg. v. Siegfried Streller, Dt. Klassiker Verlag, Weimar -Berlin 1984, S. 476.

18 Ebd., S. 480.

F ilosofia e...

Eine Parallelerscheinung zu einer solchen Kritik ist die Darstellung von Sängerinnen zu seelenlosen, veräußerlichten Wesen, für die entsprechend schablonenhafte Vorstellungen von Weiblichkeit Pate stehen. Wenn etwa die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts weltberühmten Geschwister Patti als zahme Singvögel karikiert werden, wertet man damit deren künstlerische Höchstleistungen als uneigenständige, mechanische Dressurakte ab¹⁹. In Bezug auf die dahinterstehenden Vorstellungen von Körperlichkeit ist bemerkenswert, dass sich das Bild puppenhafter Künstlichkeit im Bild der Diva mit der Abwertung zur "Sängerin als Hure" verbinden kann. So Rebecca Grotjahn: «Diva wie Prostituierte werden unangemessene Einnahmen unterstellt, weil man ihre Tätigkeit nicht als Arbeits- oder Dienstleistung sieht, sondern [...] als bloßes Zu-r-Verfügung-Stellen des Körpers»²⁰.

In diesem Zusammenhang ist auch die scharfe Kritik an Rossinis Opern und deren Interpretinnen zu sehen, die deren außerordentlichen Erfolg begleitete. Die Gesangsvirtuosität in Rossinis Werken wurde von einigen Komponisten, von Hoffmann über Robert Schumann bis zu Richard Wagner, als Ausdruck fehlender Innerlichkeit empfunden und als Inbegriff einer restaurativen Musikästhetik abgewertet. Hoffmann spricht von «fratzenhafte[n] Sprünge[n] und Rouladen», von «widerwärtigem Getrille r, welches oft statt der Melodie dastehe und dann von Sängerinnen zum Überdruß abgegurgelt würde»²¹. Auch im Vokabular von Wagners Kritik an Rossinis Musik zeigt sich, dass hier die Figur der Puppe im negativen Sinn Pate steht. Er beschreibt seine Melodien als formalistisch und seelenlos, nicht ohne allerdings zum Ausdruck zu bringen, welche «narkotisch-berauschende Wirkung [diese] auf das breite Publikum» hätten²². Den Komponisten selbst bezeichnet er als demagogischen Puppenspieler, dessen "amüsanten Gaukeleien" sich die Sängerinnen ausgeliefert hätten. Der so entstehende Eindruck eines gekünstelten, mechanistischen Singens ist zweifellos ein subjektiv verkürztes Bild der zeitgenössischen Opernpraxis; er macht allerdings verständlicher, warum Wagner eine Reform der sängerischen Darstellung besonders am Herzen lag²³.

Für die Opernbühne treibt Jacques Offenbach die Kritik an der Gesangsvirtuosenpraxis in *Hoffmanns Erzählungen* (1881) zynisch auf die Spitze. Die Künstlerin Antonia lässt er an ihrem eigenen Triller zu Tode singen. Die Rolle der Olimpia ist darüber hinaus eine Satire auf die Pariser Gesellschaft, die ihre Verhaltensmaßstäbe an einem stereotypen, geistlosen Püppchen misst: Nathanael liebt Olimpia, weil keine so kristallin singt, keine den Takt so beherrscht, keine so «unverrückt [...] Ah, Ah, Ah» seufzen kann wie sie. Wie blind und stumpf müssen die Sinne geworden sein, wenn sie gar nicht merken, dass es nur Holz- und Glasteile sind, woran sie sich entflammen. In Olimpias Lied steht die Einförmigkeit der repetitiven Melodik mit auffällig schematischen Koleraturen in einer simplen G-Dur-Kadenz-Harmonik für mehr als die Reformbedürftigkeit des Opernbetriebs.

19 R. Grotjahn, *Diva, Hure, Nachtigall: Sängerinnen im 19. Jahrhundert*, in S. Rode-Breyman (Hg.), *Frauen in der Musikgeschichte. Dokumentation der Ringvorlesung im Sommersemester 2001*, Hochschule für Musik, Köln 2001, S. 41-55.

20 Ebd., S. 44.

21 E.T.A. Hoffmann, *Schriften zur Musik. Nachlese*, hg. v. F. Schnapp, Hanser, München 1963, S. 365.

22 R. Wagner, *Oper und Drama*, hg. und kommentiert v. K. Kropfinger, Kohlhammer, Stuttgart 1984, S. 45.

23 Vgl. dazu R. Wagner, *Über Schauspieler und Sänger* (1872), in ders., *Die Hauptschriften*, hg. v. E. Bücken, Kohlhammer, Stuttgart 1956, S. 325-333.

F Sabine Meine
Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne...

Darin folgt Offenbach Hoffmann, der am Schluss seiner Erzählung *Der Sandmann*, als Olympias Glanz längt als Splitterhaufen am Boden zerstört ist, seine Stimme überdeutlich in den Text verpflanzt:

Hochzuverehrende Damen und Herren! Merken Sie denn nicht, wo der Hase im Pfeffer liegt? Das Ganze ist eine Allegorie – eine fortgeführte Metapher²⁴!

Im Ballett hat Hoffmanns Olimpia-Figur in den 1870er Jahren unter dem Namen Coppélia eine Erfolgsgeschichte begonnen; in der Bearbeitung von Arthur Saint-Léon und Léo Delibes gehört sie noch heute zum Repertoire²⁵.

Unter den weiteren musikalischen Aufarbeitungen der Puppen-Thematik fallen um die Jahrhundertwende zahlreiche Clowns, Pierrots und Harlekins der Volkstheatertraditionen auf. Parallel zur Suche nach neuen Formen jenseits der durch die Dur-Moll-Tonalität vorgegebenen Wege eignen sich die grotesken Überzeichnungen tragikomischer Clowns, um das Gefühl von Absurdität, Bedrohung und einer allgemeinen Verunsicherung künstlerischer Ausdrucksformen wiederzugeben, das die Zeit um 1910 bestimmt. Schönbergs Melodramen des *Pierrot lunaire* op. 21 sind vom Bewusstsein durchdrungen, dass die traditionellen Formen, die für die musikalische Wahrnehmung und Empfindung des Subjekts bis dato zur Verfügung standen, in der fortgeschrittenen Moderne an ihre Grenzen gestoßen sind. In diesem Sinn sind die auffällig tonalen Reminiszenzen am Schluss des *Pierrot lunaire* nichts als "alter Duft aus Märchenzeit".

Wenige Jahre später, 1914, komponierte Igor Strawinsky drei Stücke für Streichquartett, die vorerst das Ende dieser traditionsbehafteten Gattung par excellence markieren. Im zweiten Stück mit dem Titel *excentrique* hat er sich von der grotesken Gangart des zwergengroßen Clowns Little Tich inspirieren lassen, der seine überlangen Schuhe als Stelzen benutzte. Strawinsky hat seine Show in London selbst erlebt, dessen Show Igor Strawinsky in London erlebte²⁶.

Mit dem dumpfen Abbremsen ostinater Rhythmen und fragmentarischer melodischer Gesten setzt Strawinsky aber nicht nur Little Tich in Szene, sondern lässt auch das damalige Lebensgefühl von Verunsicherung und Traditionskrise musikalisch Raum greifen.

Die Exzentrik der Clowns und Pierrots nach 1900 wirkt letztlich wie eine Synthese der für die Puppe typischen Mechanik und Objektivität und eines sinnlich-bedrohlichen Ausdrucks, der sie dem Körperbild der Hure annähert.

4. Die Hure – Sinn- und Schreckbild der Moderne

Der Begriff der Hure im Titel des Projekts steht für Körperbilder, die die Grenzen der bürgerlichen Normen sprengen. Wieder handelt es sich um weibliche Körper in der be-

24 E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*, in ders., *Fantasie und Nachtstücke* (1844-45), hg. v. W.M. Seidel, DTV, München 1976, S. 360.

25 A. Oberzaucher, Arthur Saint-Léon: *Coppélia ou la Fille aux yeux d'émail. Ballet en deux actes et trois tableaux*, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* 5, Piper, München-Zürich 1994, S. 504-508.

26 Vgl. *Strawinskys Erinnerungen* in I. Stravinsky, *Memories and Commentaries*, hg. v. R. Craft, Faber & Faber, London 1960, S. 95f.

F ilosofia e...

kannten, ambivalenten Funktion: Sie stehen am Rand der Gemeinschaft, verkörpern aber auch ein Urbild der Gemeinschaft selbst.

Die Frau, die ihren Körper käuflich macht, ist ein logisches Produkt einer Gesellschaft, die auf den Tausch von Ware gegen Geld ausgerichtet ist. Wie andere Verkaufsprodukte unterliegt der Körper der Prostituierten dem Druck der Perfektionierung und der Konkurrenz und entwickelt sich zu einer autonomen Instanz, die sich zugleich von traditionellen Aufgaben der Frau emanzipiert: Eine Sexualität, die Lust von Liebe trennt und sich von den Pflichten der Mutterschaft, der Ehe und der Kindererziehung emanzipiert, bedeutet eine radikale Modernisierung des Körpers. In diesem Sinn bezeichnet Walter Benjamin die "Prostitution" als "Ausdruck" der «revolutionäre[n] Seite der Technik. [...] Denn sie [die Prostitution] geht [...] davon aus, die Natur [dem Lustwillen] gefügig und angemessen zu machen»²⁷. Die Hure steht für das moderne Lebensgefühl der Flüchtigkeit, des Rauschs, der sinnlichen Gefahr, aber auch für die Todesnähe, da sie das lebensfördernde Prinzip der Fruchtbarkeit verweigert. Diese Spannung, gleichermaßen das Leben als Lustprinzip und den Tod als Vernichtungsprinzip zu verkörpern, macht sie zur gesuchten Allegorie der Dichter und Künstler: In der Beschwörung absoluter Schönheit bezieht sich Charles Baudelaire 1857 in den *Fleurs du mal* auf Merkmale der femme fatale, die sich wie die Lust selbst in einer sinnlichen Halbwelt zwischen Himmel und Hölle bewegt:

De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends – fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine !-
L'univers moins hideux et les instants moins lourds²⁸?

Unabhängig von der Diskrepanz, die man zwischen einer solchen Idealisierung und der Lebensrealität der Prostituierten selbst annehmen muss, finden sich Künstler in der Radikalität der Hure selbst wieder, die wie sie bürgerliche Normen sprengt. Zugleich stilisieren sie die Hure zur Ikone der Moderne; in ihr sehen sie die verhängnisvollen Konsequenzen der Industrialisierung und Verstädterung verkörpert, die in der Zeit um 1900 zu einem allgemeinen Kulturpessimismus führen. *Der Untergang des Abendlandes*, so der Titel von Oswald Spenglers Zivilisationskritik von 1919, schien damals direkt bevor zu stehen. Die Fülle an abgründig schillernden Bildern der femme fatale, des vamps, der Kurtisane oder anderen Imaginationen von Weiblichkeitsformen in Kunst, Literatur und Musik bestätigen das Gewicht des Paradigmas "Weiblichkeit und Tod" um die Jahrhundertwende. Stilbildend für die Opernbühne wird z. B. Bizets *Carmen* (1875) in der Mischung aus Erotik, Exotik und Bedrohung. Die Titelrolle veränderte auch die bisherigen Stimmfach-Zuschreibungen: Hatte bis dahin das Sopran-Fach die Konnotation weiblicher Verführung, wurde nun der dramatische Mezzo zum Sinnbild sexueller Attraktivität²⁹.

27 W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, in ders., *Gesammelte Schriften V,1*, hg. v. R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, S. 616f.

28 C. Baudelaire, *Die Blumen des Bösen*, in ders., *Sämtliche Werke-Briefe in 8 Bänden*, hg. v. F. Kamp und C. Pichois, Hanser, München-Wien 1989, S. 96.

29 M. Unseld, „Man töte dieses Weib!“ *Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Metzler, Stuttgart 2001, S. 73.

F Sabine Meine
Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne...

Für musikalische Frauenbilder um 1900 steckt ein «alles überwölbende[s] Urbild» in Kundry aus Wagners *Parsifal*, nach dem weibliche Gestalten in der Musik häufig als ewige Sünderin und als Namenlose dargestellt werden³⁰. Für die Komposition liegen in der Darstellung von Verführung, Sinnlichkeit und Exotik besondere Reize aufgrund des Spannungs- und Farbpotentials der Thematik.

In der Drastik der Darstellung einer radikalen Sexualität war die Oper *Salome* von Richard Strauss im Jahr 1905 für die deutsche Opernbühne eine Provokation. Salomes Verführungstanz steht dramaturgisch im Zentrum der Oper, ist kein Dekor, sondern muss von der Sängerin selbst bewältigt werden, die damit ihren Körper nicht nur metaphorisch, sondern real dem Publikum zur Schau stellt³¹. Dass das zeitgenössische bürgerliche Publikum guten Gewissens die Oper verlassen konnte, verdankte es der geschickten Konstruktion, dass die eigene Schaulust, die zweifellos der Tanz auch in ihnen provoziert hatte, in das Drama selbst zurückgeleitet werden konnte: Der Voyeurismus des Publikums trifft sich mit dem von Herodes; Schuld an allem aber ist Salome durch ihre als krankhaft wahrgenommene Sexualität, die sie letztlich mit dem Tod zu bezahlen hat. Diese Doppelmoral erinnert an den Umgang mit Prostitution im realen bürgerlichen Leben, in dem eine ungleichgewichtete Dreieckskonstruktion zwischen Ehemann, Gattin und Prostituiertes als Garant bürgerlicher Ordnung diente. Die staatliche Genehmigung der Prostitution gründete in der Annahme, dass Sexualität um der Lust willen innerhalb der Ehe zu vermeiden war. Für Ehemänner, denen ein stärkerer Sexualtrieb unterstellt wurde, war der Besuch bei Prostituierten daher legitim, sogar eheunterstützend, um unvermeidbare Körpersünden vom bürgerlichen Haus fern zu halten³². Männlicher Ehebruch wurde erst strafbar, wenn er im eigenen Haus stattfand. Dagegen zeigt in extremer Form der Fall der Mata Hari, dass es für Frauen, die jenseits bürgerlicher Grenzen lebten, kein beschützendes Haus gab, noch nicht einmal im Tod. Sie war eine erfolgreiche, freizügige Tänzerin und wurde als Spionin zum Tod verurteilt. Da niemand sich bereit fand, sie zu beerdigen, wurde ihr toter Körper zu Anatomiestudien in die Sorbonne gebracht³³.

30 R. Gerlach, *Musik und Jugendstil der Wiener Schule 1900-1908*, Laaber Verlag, Laaber 1985, S. 24-25.

31 Der Fall Salomes kann in dieser Hinsicht als Extremfall in einer Musikgeschichte der Schaulust interpretiert werden, in der die Konstruktion weiblicher Schönheit an normierte musikalische Praktiken gebunden ist und einen besonderen Blickfang aus männlicher Perspektive darstellt. Voraussetzungen dafür sind bereits in der Renaissancekultur gegeben, in der sich eine geschlechtsspezifische Zuordnung der Sinne abzeichnete. Wie Linda Austern aufzeigen konnte, wurden Männer generell mit dem Sehsinn assoziiert, Frauen dagegen mit dem Hörsinn, so dass sich männliche Blicke auf musizierende Frauen zu Sinnbildern von Schönheit und Harmonie schlechthin etablierten, deren Konnotationen dabei zwischen Tugend- oder Sündhaftigkeit schwankten. (Vgl. besonders für den englischen und französischen Kontext L. Austern, „*For Love's a Good Musician*“ *Performance, Audition, and Erotic Disorders in Early Modern Europe*, „*The Musical Quarterly*“ 1998, 68, S. 614-653.) Für das Bürgertum des 19. Jahrhunderts sind durch Freia Hoffmanns Studie zu den Bedingungen weiblichen Musizierens (*Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Insel Verlag, Frankfurt a.M. u. Leipzig 1991) und durch Richard Leperts Untersuchung des Körpers als “sight” und “site”, also als Visier und als Schauplatz der abendländischen Musikgeschichte neue Einsichten in die Ikonographie von Musik und deren Einfluss auf die Etablierung von gender- und klassenspezifischen Normen hervorgegangen. (*The sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*, University of California Press, Berkeley 1993).

32 P. Sarasin, *Reizbare Maschinen*, zit., S. 375ff.

33 M. Unseld, *Man töte*, zit., S. 176-177.

F ilosofia e...

Aufs Deutlichste hat Strauss in der Partitur das Abnorme von Salomes Sexualität zum Ausdruck gebracht: Vom ersten Takt der Oper an verbindet sich mit Salome ein Leitmotiv, durch das die zentrale Rolle ihres widersprüchlichen und facettenreichen Charakters für den Handlungsverlauf besonders gut zum Ausdruck kommt³⁴. Als sie als Preis für ihren Tanz Jochanaans Kopf fordert, liegt das Motiv erstmalig nicht mehr im Orchester, sondern in ihrer Gesangslinie.

Es wuchert geradezu in der Partitur, als man ihr schließlich den Kopf auf einem Tablett reicht. Für die Hinrichtungsszene Jochanaans selbst hat Strauss eine besondere Instrumentationstechnik von Berlioz übernommen: Zu dumpfen Trommelwirbeln und Kontrabass-Tremoli erklingen im Solo-Kontrabass einzelne sforzato-Achtel.

Strauss erläutert diese Technik in einer Fußnote:

Dieser Ton, statt auf das Griffbrett aufgedrückt zu werden, ist zwischen Daumen und Zeigefinger fest zusammenzuklemmen; mit dem Bogen ein ganz kurzer, scharfer Strich, sodaß ein Ton erzeugt wird, der dem unterdrückten Stöhnen und Ächzen eines Weibes ähnelt³⁵.

Der Mord an Jochanaan wird eindeutig inszeniert als orgastische Erfüllung der sexuellen Wünsche Salomes – ein in der Musik deutlich nachvollziehbarer Zusammenhang³⁶.

Von *Salome* ist der Schritt zur Darstellung von Hysterie nur noch ein gradueller, wurde doch die Krankheit im 19. Jahrhundert im Falle der Frauen auf Störungen der Sexualität zurückgeführt, wodurch sich der griechische Ursprung des Wortes Hysterie, hysteros, zu deutsch Gebärmutter erklärt. Allerdings ging bereits aus den Untersuchungen des Arztes Jean-Martin Charcot Anfang des 20. Jahrhunderts hervor, dass es sich dabei weniger um eine klinisch verifizierbare Krankheit als um ein psychologisches Phänomen handelte, das durch den Dialog mit der vermeintlichen Kranken erst provoziert werden konnte. Ähnlich wie auch Salomes Auftritt erst durch den Blick von außen seine gleichermaßen faszinierende wie befremdende Wirkung entfaltet und als Abweichung von der sexuellen Norm wahrgenommen wird, kann man das Verhältnis Charcots zu seinen Patientinnen als das eines Regisseurs zu Schauspielerinnen betrachten, das in einem theatralen Raum verortet war. Charcot war Chef der Pariser Klinik *Salpêtrière*, die er selbst als anatomisches Museum verstanden wissen wollte. Indem er den körperlichen Ausdruck seiner Patientinnen mit dem noch neuen Medium der Fotografie festhielt, wurde deutlich, dass die hysterischen Anfälle selbst abhängig von diesen Inszenierungsformen selbst waren.

In der Tat strömten Anfang des 20. Jahrhunderts Mediziner, Dichter, Schauspieler, Journalisten in die Dienstagsvorlesungen von Charcot wie ins Theater und beobachteten an einzelnen hypnotisierten Schaupatientinnen den Zusammenhang von Körperausdruck und Unbewusstem³⁷. Die Tatsache, dass Charcot auch künstlerische Quellen der Vergangenheit ein-

34 M. Unseld spricht in dem Zusammenhang von einem *femme fatale*-Motiv, Ebd. 179-180.

35 R. Strauss, *Salome*, Partitur 294.

36 M. Unseld, *Man töte*, zit., S. 186. Zum Zusammenhang von Sexualität und Figurenkonzeption in Strauss' Operschaffen vgl. K. Hottmann, „Er ist kein ganzer Mann“. *Komponierte Männlichkeit in „Arabella“ von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss*, in *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts*, hg. von R. Grotjahn-F. Hoffmann, Centaurus, Herbolzheim 2002, S. 87-99.

37 I. Baxmann, *Mythos Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, Fink, München 2000, S. 47-50.

F Sabine Meine
Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne...

bezog, z. B. die Darstellung von Hexen in die Krankheitsbilder der Hysterie einordnete, inspirierte zeitgenössische Künstler, das Phänomen Stoff neu aufzuarbeiten. Es war also nicht nur Freud, übrigens ein Schüler von Charcot, der dem Musiktheater neue Tiefen eröffnete.

Während psychisch pathologische Aspekte in Schönbergs Monodram *Erwartung* oder Richard Strauss' *Elektra*, deren Exposition zu Beginn der Oper wie eine musikalische Choreographie eines Hysterieanfalls wirkt³⁸, vorrangig an der jeweils weiblichen Hauptperson demonstriert werden, veranschaulicht Prokofieffs Oper *Der Feurige Engel* (1927) nach dem Libretto des symbolistischen Dichters Valerij Brjussow (1909), dass der moderne Körper stets auch ein Massenkörper ist. Hier reicht ein einzelner Hysteriefall, um eine ganze Kommunität vom rechten Glauben abzubringen: Der vom Satan besessene Engel Renata entflammt ein Kloster in Massenhysterie – eine Thematik, die Prokofieff im amerikanischen Exil eine musikalische Expressivität abforderte, die in seinem Werk isoliert steht, aber für die Zeit symptomatisch ist.

In denselben Kontext von Tiefenpsychologie, Ästhetizismus und Sinnlichkeitskult, der um die Jahrhundertwende das Musiktheater prägte, gehört Eugen d'Alberts Oper *Die toten Augen*. Von ihr ging eine ähnlich provozierende Wirkung wie von Strauss' Salome aus, wenn auch vor allem auf der Ebene des paradox wirkenden Sujets, das erst durch die Annäherung an vergleichbare zeitgenössische Libretti, Mythen- und Märchenbearbeitungen einsichtig wird. Dass eine ungewöhnlich schöne Frau zugunsten ihres missgestalteten und letztlich ohnmächtig destruktiv handelnden Mannes ein Wunder rückgängig macht, auf ihr gerade gewonnenes Augenlicht verzichtet und sich freiwillig in einen Zustand blinder Lüge versetzt, ist hier Ausdruck eines für die Dekadenz der Belle Époque typischen Schönheitskultes, der sich in dieser Oper auf ebenso rätselhafte wie plakative Weise manifestiert. Am Ende bleibt eine Beziehung, die ausschließlich auf die sinnliche Erfahrung ihrer Körper setzt.

In ihrem Buch *Mythos: Gemeinschaft* setzt Inge Baxmann den Beginn eines somatischen Gemeinschaftsbegriffs in Richard Wagners Gesamtkunstwerk und Nietzsches Philosophie an und begründet die Entwicklung von modernen Tanz-, Sport- und Körperkulturen aus der Parallelbewegung zwischen steigender Technisierung, Politisierung und Sakralisierung des Körpers. Somit wird nachvollziehbar, dass die Fortschritte in der Technik, Erfindung von Fotografie, Film, Kino und Radio die Vorstellung einer Magie des Körpers, und v. a. der Massenbewegung nur gesteigert haben³⁹.

Vor diesem Hintergrund noch einmal zurück zu einer Szene aus *Metropolis*, an der nun nachvollziehbarer wird, inwiefern Lang in dem Film «die unsagbare Rhythmik der Zivilisation» zum Ausdruck bringen wollte⁴⁰.

Es genügt, dass einer der Arbeiter, deren Körper sich sämtlich im Takt der Großmaschine bewegen, aus dem Rhythmus gerät und keine Kraft mehr hat, um die ganze Maschinerie zum Kollabieren zu bringen. In der Vision eines Einzelnen, der von dieser Unterwelt of-

38 Vgl. C. Khittl, „Nervenkontrapunkt“. Einflüsse psychologischer Theorien auf kompositorisches Gestalten, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 1991, und ders., „Nervenkontrapunkt“ als musikalische Psychoanalyse? Untersuchungen zu „Elektra“ von Richard Strauss, in Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Frauenbilder, hg. v. I. Dürhammer und P. Janke, Praesens, Wien 2001, S. 211-229.

39 I. Baxmann, *Mythos: Gemeinschaft*, zit.; zu Wagner und Nietzsche siehe v. a. S. 15-25.

40 So Buñuel über Lang in seinem *Kommentar zum Film* (1927), zit., S. 15.

Filosofia e...

fenbar bis dahin nichts wusste – er ist ein weißes Gegenbild zur sonstigen Dunkelheit – wird die Maschine zum Moloch. Durch diese menschenfressende Urgöttin in moderner Gestalt vergegenwärtigen Harbou und Lang den Preis, den die Menschen zu zahlen haben, die sich auf die Maschine eingelassen haben.

ABSTRACT

Bambole, Robot e Prostitute costituiscono le immagini esemplari del corpo in cui si condensano le sfide che la modernità ha lanciato alla vita ed al corpo umani; la quotidianità, a partire dal XIX secolo, è stata determinata in misura sempre crescente dal ritmo delle macchine, sottoponendo in tal modo il corpo alla pressione operata dalla standardizzazione e dalla meccanizzazione, ma anche allo stesso tempo offrendo uno spazio per articolazioni progettuali di segno diverso, non addomesticato e non dominabile secondo tali parametri. In tal senso delineare la storia dei corpi significa al contempo procedere alla rappresentazione di una storia della cultura, in sintonia con le linee interpretative della École des Annales. Questo discorso informa, beninteso, non solo la storia in generale o la storia della cultura, ma anche la storia delle arti – della musica in particolare, come del cinema, del teatro, della danza.

Le figure di donne isteriche presenti nelle opere musicali, la nuova ritmica liberatrice nella danza, nel cabaret o nell'avanspettacolo, così come i movimenti di massa coreografici dei primi film sonori riflettono così le nuove sensibilità all'opera nella società moderna. Ritmo e movimento dei corpi producono nuova libertà, nuove paure, una nuova conseguente normalizzazione, che finiscono per sottrarsi alla coscienza del singolo. Il tutto viene ricostruito in un percorso interdisciplinare tra musica, cinema, teatro e balletto che ha lo scopo innanzitutto di misurare il rapporto tra produzione culturale e percezione corporea: così la figura di Maria, la protagonista di Metropolis di Fritz Lang (1926), riproduce interamente le caratteristiche ambivalenti del corpo femminile, scisso tra santità e pericolosa seduzione, con sullo sfondo i grandiosi movimenti di massa che rendono il film un tipico prodotto di quel periodo. I movimenti coreografici presenti nell'opera rimandano direttamente sia alla danza espressiva di Mary Wigman, che alle innovazioni di Josephine Baker, che alla retorica dei corpi nudi di Olympia di Leni Riefenstahl. Tutto rimanda alla trasformazione in senso macchinale dei movimenti corpo rei.

Tale processo ha la sua genealogia nell'illuminismo, ne L'homme machine di Offray La Mettrie (1747), come anche nel coevo processo di emancipazione della musica strumentale, che comincia a gettare le basi del virtuosismo proprio del XIX secolo. In tal senso le figure della prostituta, del robot e della bambola si ripresentano anche all'interno del paesaggio culturale romantico: da Coppelia al Sandmann hoffmanniani, alle marionette di Kleist, ai personaggi femminili di Offenbach, e che culmineranno nel Pierrot lunaire di Schönberg e nel Little Tich di Strawinsky, così come nelle figure baudelairiane di prostitute. Tra la fine del XIX secolo e la prima guerra mondiale, in particolare, la prostituta asurge al ruolo di vera e propria icona del moderno: la Carmen di Bizet, la Kundry del Parsifal wagneriano o la Salome di Strauss rispondono ai desideri ed alle proiezioni più inconscie del pubblico, ed insieme rappresentano i grandiosi movimenti del moderno.