Hermes Andreas Kick, Theo Sundermeier (Hg.)

Gewalt und Macht
in Psychotherapie, Gesellschaft und Kunst
Inhalt

Vorwort 7

Einleitung
Hermes Andreas Kick
Die interaktive Institution als Voraussetzung von Macht-Balance und gesellschaftlicher Zukunftsgestaltung 9

Grundlagen im Spiegel der Fakultäten

Theo Sundermeier
Zwischen Gewalt und Gewaltlosigkeit, Macht und Ohnmacht. Religionsgeschichtliche und theologische Perspektiven 21

Dieter Dölling
Gewalt, Macht und Recht aus kriminologischer und strafrechtlicher Perspektive 33

Hermes Andreas Kick
Die therapeutische Situation. Handlungsfeld zwischen Macht und Ohnmacht, Gewalt und friedensstiftender Form 45

Hartmann Römer
Schöpfermacht und Unverfügbarkeit 61

Auseinandersetzung als Grenzsituation

Wolfram Schmitt
Gewaltverhalten bei Depressionen als Paradox 83

Walter von Lucadou
Gewalt in neureligiösen Gruppen? Destruktivität und Probleme von Sektentraumatisierern 97

Heinz Scheurer
Macht und Machtmissbrauch in der Psychotherapie von Straftätern 113
Kunst – Überwindung von Dilemmana

Birgit Harress
Die Macht der Gewaltlosigkeit in Tolstojs Leben und Werk 127

Elke Lang-Becker
„Ich fühle Luft von anderem Planeten …“
Arnold Schönberg – künstlerische Existenz zwischen Schöpfermacht, Ohnmacht und Gewalt 141

Kadjia Grönke
Wo das Schreckliche des Schönen Anfang ist:
Zum Zusammenhang von Gewalt, Schrecken, Macht und Kreativität im Werk von Violeta Dinescu 159

Violeta Dinescu
Tauromaquia. Musikalischer Diskurs für Blockflöte(n), Flöte(n), Fagott, zwei Gitarren, Cello und Akkordeon und Schlagzeug ad libitum 173

Die Autoren 207

Vorwort

Das vorliegende Buch greift in von der Macht in der ethischen, der politischen, der philosophischen und der sozialen Rechtstradition Strukturkrisen. Viel mehr als das bisherige Gelehrtenverständnis der friedfertigen Bürger unterrichtet es die menschliche Verantwortung.

Wo das Schreckliche des Schönen Anfang ist:
Zum Zusammenhang von Gewalt, Schrecken, Macht
und Kreativität im Werk von Violeta Dinescu

Kadja Grönke

Zielsetzung

„Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
uns zu zerstören.“

In Rainer Maria Rilkes erster „Duineser Elegie“ ist „das Schöne des Schreckli-
chen Anfang, den wir noch gerade ertragen“. Angesichts der Musik von Violeta
Dinescu mag hier nun Rilkes Gleichung umgekehrt werden zu der Frage, ob in
der Kunst das Schreckliche nicht viel mehr des Schönen Anfang sein kann – und
zwar insofern als Grausiges, Grausames, Schreckliches, das die rumänische
Komponistin in der Welt vorfindet, Ausgangspunkt für den Prozess seiner ästheti-
sehen Bewältigung wird.

Ziel dieser Abhandlung ist freilich nicht, eine ästhetisch-philosophische Theorie
von Violeta Dinescu Musik zu fundieren, sondern rachzusuchen, in welcher
Form das Schreckliche in ihre Werke Eingang findet und in ein Ästhetisches
transformiert wird, das von seiner künstlerischen Gestaltung her den Anspruch
stellt, als Ästhetisches grundsätzlich zugleich ein Schönes zu sein.

Die Ausführungen beziehen sich auf drei Kompositionen aus unterschiedlichen,
für das Oeuvre von Violeta Dinescu zentralen Gattungen, nämlich Oper (1992),
Orchesterwerk (2000) und solistisch besetzte Ensemblemusik (2012), letztere am
Beispiel des in diesem Band auch komplett aufgenommenen Werks „Tauroma-
quia“.

---

1 Für Elena Dinescu (1926-2008).
2 Rainer Maria Rilke: „Duineser Elegien“, Nr. 1 (1912), zitiert nach Rilke 1982: S. 441.
„Eréndira“. Oper in sechs Szenen nach Gabriel García Márquez (1992)


Insbesondere in „Eréndira“ erleben wir die prismenartige Brechung eines überdeutlich brutalen, inhumanen Handlungskerns und seine Auffüllung in mannigfache Facetten von Gewalt und Schrecklichkeiten.


In dieser Oper gibt es weder Identifikationsfiguren noch Hoffnung noch Perspektiven. Das Bühnenspiel kommt aus dem Schrecken und kehrt in diesen zurück, wobei es nur Opfer hinterlässt – Opfer freilich, mit denen sich das Mitleid in Grenzen hält, da alle Gestalten zugleich Opfer und Täter sind.

Erst die Umwandlung der Erzählung in ein Bühnenwerk mit Musik verleiht dem Kunstwerk eine Form von ästhetischer Autonomie, aus der heraus der Schrecken

3 Kammeroper in drei Bildern nach dem gleichnamigen Roman (1964) von Eugène Ionesco, Uraufführung 1986 in Freiburg.
4 Oper in sieben Bildern nach der gleichnamigen Novelle (1941) von Stefan Zweig, Uraufführung 1994 in Schwetzingen.
6 Die Komponistin selbst betont die Offenheit des Schlusses für unterschiedliche Deutungen; siehe auch: Grönke 2006: S. 63, Anm. 29.

Die gesamte Szenerie bleibt. Gleichsam als Feilschen und Übelbleibendes mit verfeinertem Schrecken 

Damit ist das Geschehen nicht als fehlerhaft oder durchzuführen. Dennoch wird das Drama in der Gesellschaft mit verfremdetem Vernehmen behandelt, die Verhältnisse, die nicht auf der Flucht stehen, in einer Hilfe der immerhin nicht auf der Flucht Stehenden.

„Tabar“. Komödie


Ein dritter, um einen dritten Weg der Transformation schildern – und übrigens auch von Alfred Schnittke, der eine Komposition von neuen Klangen zu跡

7 Partitur S. 123.
8 Das Orchester ist einzigartig, eine Kombination aus einem Orchester und einer einzelne Holzhilfe.
seine Unmittelbarkeit verliert. Das ist freilich nur in Grenzen möglich, denn das ästhetische Kunstwerk hat in diesem Fall nicht zugleich auch eine ethische Komponente.


Die gesamte Szene ist so komponiert, dass das teils gesungene, teils gesprochene Feilschen um den materiellen Gegenwert von Jungfräulichkeit klarst verständlich bleibt. Gleichzeitig ist die Orchesterbegleitung⁷ farbenreich schillernd, fast verführerisch schön.

Damit ist das, was auf der Bühne an Handlung geschieht, schrecklich, und die Szenerie bietet sich dazu an, in vollem Realismus inszeniert und rezipiert zu werden. Dennoch (und das ist opernbedingt) schafft die Tatsache, dass das Lebensende trotz allem gesungen, mit Klängen und Klangschönheit verbunden und damit verfremdet wird, jenen Hiatus, der es dem Zuhörer ermöglicht, sich von dem Verhalten der Personen zu distanzieren und es zu reflektieren. Ethik findet also nicht auf der Bühne statt, sondern liegt in der Aufforderung an das Publikum, mit Hilfe der immanenten Ästhetik der Musik zu einer eigenen Ethik zu gelangen.

„Tabar“. Konzert für vier Schlagneuße und Orchester (2000)

Während die explizite Darstellung von Gewalt und Schrecken zu den Möglichkeiten szenischer Gattungen gehört, gibt es bei rein instrumentaler Musik wohl nur zwei wirklich eindeutige Wege, Schreckliches in eine Komposition zu transformieren: entweder durch Aufdeckung des Kompositionsauflösendes in Form von verbalen Beigaben (also Titel oder Programm) oder durch klingende Abbildung, Imitation und Tommalerei.

Ein dritter, ungleich differenziertere, aber auch schwerer zu dechiffrierender Weg der Transformation des Schrecklichen in Ästhetik ist der, den Violeta Dinescu — und übrigens auch andere große Komponisten wie Dmitri Schostakowitsch, Alfred Schnittke oder Myriam Marbe — finden, nämlich das mehr oder weniger

---

⁷ Partitur S. 123, 2. Szene, Takt 90.
⁸ Das Orchester nutzt hier die volle Streicherbesetzung, farbenreiches Schlagwerk, Cembalo und einzelne Holzbläser.
abstrakte musikalische Nachdenken, zum Beispiel durch Findung von Analogien oder assoziationsfähigem Material.

Ein Beispiel bietet das im Jahre 2000 in Mannheim uraufgeführte Konzert für vier Schlagzeuger und Orchester mit dem Titel „Tabar“. Der Titel bezeichnet eine orientalische Streitaxt, also eine martialische Waffe, gefertigt zum Töten, und zwar zu einem Töten mit vehementeem Kraftaufwand, geringer Zielgenauigkeit und großen, äußerst blutigen Wunden.


Dass diese gleichermaßen als Schmuck wie als Mordinstrument hergestellte Tabar Violeta Dinescu zu einem Konzert ausgerechnet für vier Schlagzeuger inspirierte, lässt fast annehmen, dass die Aktion des Schlagens, des Kopf-Abschlagens, assoziativ in die Musik Eingang findet. Tatsächlich aber benutzt Violeta Dinescu keineswegs nur klangmächtige, massiv dröhndende Schlaginstrumente, sondern überwiegend die vielfältigen Metallklingen sowie Holz und Glocken – und damit eine reich ausdifferenzierte Klangpalette der unterschiedlichsten großen und kleinen Perkussionsinstrumente. Der wuchtige Paukendonner markiert lediglich die Kulmination des Werks in Form einer großangelegten Kadenz. Diese wird zwar vorbereitet, ist also integrativer Bestandteil der Werkskonzeption, doch in ihrer Verbindung mit dem sowohl klanglich wie auch rhythmisch höchst differenzierten Werkumfeld prägt das, was als gewaltsam empfunden werden kann, nur einen Teil und nicht das gesamte Werk.

Wer beim ersten Hören von „Tabar“ vorab die Bedeutung des Titels und die Ambivalenz der titelgebenden Schmuckaxt kennt, mag in der Komposition unwillkürlich nach Parallelen, Analogien, Abbildungen der Waffe und dessen, was mit der Waffe getan wird, suchen und nach einem Zusammenhang zwischen der Komposition und dem Kontext von Gewalt und Schrecken forschen. Angesichts einer Musik, die solche malerische Eindeutigkeit eher vermeidet, stellt sich jedoch die Frage, ob ohne Aufdeckung des Kompositionsaußlösers die Musik nicht eher als reine Freude am Rhythmus und als Lust am differenzierten Klang der zahllosen Perkussionsinstrumente, als eine mal tänzerische, mal obstinat, aber stets virtuose und facettenreiche Etüde über die Möglichkeiten des Schlagwerks gehört werden. Im Spiel der Möglichkeiten und der künstlerischen Freiheit stellt sich die Frage, ob die Musiker – verbunden mit dem Prinzip der Musik als Aufklärungs- und Konfrontationsmittel – auf der Suche nach dem Widerspruchskontrast fordernd wirken.

„Tauromaquia“

Während Violeta Dinescu die von ihr grausamen, tödlichen Akte aus ihrer Heimat fremdet, steht der argentinische Komponist mit der Musik als Mittel der Kommunikation zwischen Menschen und Gesellschaften als solches zwei Gitarristen vor einer Aufgabe zu hinterlassen.


Dinescu geht in ihrem Konzert „Tauromaquia“ Stier weit hinein: „Las maquinas“ bedeutet in der Sprache der Spanier Schrecken. Regeln des Schreckens, die das totale dominierende männliche Gewaltverhältnis symbolisieren, notautores, eine...
Gewalt, Schrecken, Macht und Kreativität im Werk von Violeta Dinescu


Die Deutungsvielfalt, die ein solcher Aufführungsrahmen der Musik von vornherein beinhaltet, wird in „Tauromaquia“ von der Komponistin weitergedacht im Sinne einer Öffnung – aber auch als ein Appell an rücksichtsvolle Hörer und Interpreten.

Das durch den Titel des Werks angedeutete Assoziationspotential kristallisiert sich zu sechs musikalischen Aktionen, die entweder einzeln zwischen den Vorträgen oder als Gesamtwerk durchgehend gespielt werden können. Damit treten die sechs Aktionen ebenso in Verbindung mit einander wie mit den mehr oder weniger zufälligen, der Komponistin vorab nicht bekannten Wortbeiträgen, so dass sich aus dem Kontext neue Assoziationen und neue Bedeutungsfelder ergeben.

---

13 Widerstandskämpfer im II. Weltkrieg.
14 Aufständische gegen das Franco-Regime.
15 „...um leben zu können...“, Musikalischer Diskurs zu Tetten von Karl Jaspers für Sprech- und Singstimme mit Schlagwerk, Blockflöte(n) und Flöte(n), Analogie Werkkonzepte entstehen 2009 („Aulos und Kithara“, Anotimien mit Texten von Karl Jaspers für Blockflöte(n), Flöte(n) und zwei Gitarren mit Schlagwerk) und 2010 („Maladies salariaires“, Musikalischer Diskurs für Flöte(n), Flöte(n), Celli, Gitarre/Kontrabass und Akkordeon mit Sprechstimmen und Schlagwerk), alle in Mannheim uraufgeführt.
ben. Daraus folgt, dass der Sinn der titelgebenden „Tauromaquia“ nicht allein in der Partitur niedergelegt ist, sondern sich zusätzlich in der Aufführungssituation konstituiert und damit im Bewusstsein der Interpreten und Zuhörer erst hergestellt werden muss.


Eine besondere Funktion für die Komposition besitzt das Gedicht „Freiheit“ von Günter Dietz. Zwar bleibt sein Titel ungenannt, aber in der abschließenden, sechsten Nummer von „Tauromaquia“ wird das Gedichtkorpus einmal komplett laut verlesen: „Wirf die Last ab / den obersten / Zweifel / die scheinbarste / Bitterkeit / bevor wir / die Schranke / durchschreiten / ein wenig / heller / wie körperlos / auf der Spur / des Vergessens / zu lieben / was uns / verwundete“.

Auszüge aus diesem Gedicht fungieren als stumme Satzüberschriften. Das erste Stück der „Tauromaquia“ ist überschrieben mit der verstümmelten (und dadurch assoziativ weiterzudenkenden) ersten Gedichtzeile: „Wirf die Last ...“; das Wort „ab“ fehlt. Laut dagegen wird von allen Interpreten außer dem Cellisten das Wort „Tauromaquia“ musikalisch artikuliert, bevor sich ausgedehnte Klangflächen anschließen, die durch eingesprengte instrumentale Kurzereignisse aufgebrochen werden. Die ideelle Komponente des poetischen Textes von Dietz und das facet-

---

16 Dietz 2005.
tenreiche Assoziationspotential des Kompositionstitels treten ebenso unvermittelt nebeneinander wie die beiden widerstreitenden kompositorischen Elemente.

Der zweite Satz, überschrieben „... Zweifel ...“, ist ein Duo für Fagott und Cello, in dem der Cellist erstmals das Wort ergreift, und zwar mit der dringlicher Frage „Wo ist dein Bruder Abel?“ aus der Genesis (Gen. 4,9). Verschwiegen, aber assoziierbar ist die Fortsetzung des biblischen Zitats, der Ausruf „Blut schreit nach Blut!“, der eine Gedankenkette zurück zum Stierkampf auslösen könnte.

Der dritte Satz überspringt einen Großteil aus Dietz’ Gedicht und ist mit den Worten „... Wie körperlos ...“ überschrieben. Als Solo für Flöte komponiert und bei der Uraufführung als Solo für die chinesische Bambus- (oder Knochen-)flöte Dizi besetzt, enthält die Musik den gesprochenen Text „so bedeutet Macht ebensoviel Möglichkeit zum Guten ... wie zum Bösen und Zerstörenden.“ „Zum Guten“ „wie zum Bösen“ wird wiederholt und kann damit sowohl als Postulat als auch als Frage gedeutet werden. Die Musik legt sich nicht fest, ob es sich bei dieser Phrase um eine Behauptung, einen Wunsch oder eine Utopie handelt.


Der sechste und letzte Satz, ein Tutti aller sieben Instrumentalisten, zitiert unter der Überschrift „... Verwundete ...“ endlich den kompletten Gedichttext von Günter Dietz, von einem Interpreten ganz, von den übrigen in unterschiedlich langen


Die Frage bleibt, was ein derartig facettenreiches Kunstwerk mit dem Thema „Gewalt“ und „Macht“ oder gar mit dem Konglomerat von „Gewalt, Schrecken, Macht und Kreativität“ zu tun hat, dem die vorliegende Ausarbeitung gewidmet ist.


Für eine solche interpretierende Aneignung bieten sich, wie erläutert, unterschiedliche sinngebende Ebenen an: die der nur gelesenen Sprache, die der verbal erklingenden Wörter, die des instrumental Tönenden und die des Aufführungskontexts.


Violeta Dinescu postuliert im Text zu „Tauromaquia“: „Wahrheit und Gewalt schließen sich gegenseitig aus. Ein wahrer Mythos muss, gerade weil er wahr ist, nicht mit Gewalt durchgesetzt werden.“17 „Schöpferische Macht bewirkt nicht Abhängigkeit, sondern Mündigkeit und Eigenständigkeit. Sie nimmt zu, wenn sie geteilt wird“18 In diesem Sinne nimmt auch der mündige Rezipient an der Schöpfermacht teil.

Entsprechend geht die Komponistin davon aus, dass Menschen sich unweigerlich und immerzu in Kontexten von Macht befinden; ein Leben außerhalb von Macht ist für sie undenkbar.19 Auch Musik bewegt sich in einem Spannungsfeld von Macht, und so spiegelt ihre Komposition dieses Thema in unterschiedlichen Facetten. In „Tauromaquia“ beispielsweise kristallisiert sich diese Macht und führt zu den unterschiedlichen Besetzungen von Solo, Duo oder Tutti.20

---

20 Ebd.
Weil Macht grundsätzlich auch Schöpfermacht sein kann, wird sie von Dinescu dem Bereich der Kreativität und der Wahrheit zugeordnet. Gewalt, so ergibt sich im Umkehrschluss, ist der Gegenpol dazu, also die Zerstörung von Kreativität und damit per se unwahr.

Ein ebenso offenes wie assoziationshaltiges Kunstwerk wie „Taufirmauicia“ ermächtigt die Rezipienten durch die Besonderheit seiner künstlerischen und ästhetischen Gestalt zur Mitwirkung. Die Deutungsvielfalt bzw. die Öffnung des Kunstwerks zu mannigfachen, alternativen Sinngebungen impliziert einen immensen Akt von Freiheit – freilich einer Freiheit, die zugleich die Gefahr ihres Misslingens in sich trägt.

Zugleich übt jeder Rezipient durch den Akt der aneignenden Deutung auch selbst Macht über das Kunstwerk aus insofern, als er ihm entweder seine Sinngebung auferlegt oder ihm Bedeutung verweigert.21

Aus dieser Sicht heraus ist Violeta Dinescu zuzustimmen, dass ein Leben, ein Denken, ein Kunst-Machen und Kunst-Erleben ohne Machstrukturen nicht denkbar ist. So erklärt sich auch die Phrase aus dem dritten Teil der „Taufirmauicia“: „Macht [bedeutete] ebensoviel Möglichkeit zum Guten ... wie zum Bösen und Zerstörenden."

Im Sinne der Kompositorin bedeutet die Freiheit zur eigenaktiven Aneignung eines Kunstwerks folglich eine „Möglichkeit zum Guten“, und die Ästhetisierung sogar von Gewaltbildern (in Fall von „Taufirmauicia“ von Stierkampf, Brudermord, Angst und Verwundung) gilt der Erzeugung von Wahrheit.

**Schlussüberlegung**


---

21 Die ethischen Implikationen einer solchen Wechselwirkung von Macht wären noch zu reflektieren.

Diese Frage stellt sich umso nachdrücklicher, als die Musik in der sakralen wie der bildungsbürgerlichen Tradition wie keine andere Kunst das Ethos des Schönen und Guten verkörpert. Eine Antwort auf diese Frage muss im Rahmen des Spekulativen bleiben. Sicher ist, dass Violeta Dinescu durch ihre Herkunft aus einem totalitären Staat, durch ihre innere Verbundenheit mit einer Heimat, die sie noch heute als eine politisch korruptierte erleben muss, und durch ihre Familiengeheime nur zu gut weiß, was Menschen anderen Menschen antun können und wie lange und tief Wunden in Körper und Seele nachwirken. So scheint es nahezu, dass die Verbindung von Macht, Gewalt und Kunst die Komponistin in besonderem Maße betrifft und Dinescu in ihrem ureigenen Medium der Kunst unterschiedliche Versuche anbietet, sich dem Problemfeld zu nähern.


Für das Schaffen von Violeta Dinescu scheint es psychologisch interessant, dass dasjenige Werk, in dem die Künstlerin das Schreckliche am eindeutigsten, am abbildhaftesten in ihr Kunstwerk aufnimmt (die Oper), zugleich das früheste dieser Reihe ist. Das auskomponierte Nachdenken über die Möglichkeiten und Facetten der Verbindung von Schönheit und Schrecken (das Schlagzeugkonzert)

Literatur


Rilke R. M.: Werke in sechs Bänden, Band 1/2. Frankfurt am Main 1982