



- 9 Kadja Grönke, Michael Zywietz
Vorwort
- 15 Eva Rieger
Homosexualitäten im Spiegel der
Musikwissenschaft
- 27 Martina Bick
Homosexualitäten in der Musik-
lexikographie und Musikbiographik
- 41 Kevin Clarke
Homosexualität als Thema in der
Operettenforschung
- 51 Hans-Joachim Hinrichsen
(Homo-)Erotik in der Musik
Franz Schuberts?
- 81 Kadja Grönke
Auf der Suche nach der zerbrechlichen
Schönheit des Körpers
- 101 Michael Zywietz
Frömmigkeit und Sodomie:
Nicolas Gombert
- 121 Jürgen Schaarwächter
Unauffällig: Robert Oboussier
- 153 Anna Ricke
Zwischen »geistig höchststehender
Lesbierin« und »verelendeter Geschwitz«:
Smaragda Eger-Berg
- 165 Angelika Silberbauer
»Ich nippe an Dir, wenn ich mich schwach
fühle«: Ethel Smyth
- 175 Cornelia Bartsch
»Nach Freundschaft so ein maßloses
Verlangen«: Ethel Smyth
- 191 Michael Kerstan
Homosexuelle Spuren im Œuvre Hans
Werner Henzes
- 209 Antje Tumat
Biographie und Werk: Henzes *Bassariden*

Kadja Grönke und Michael Zywietz (Hg.)

Musik und Homosexualitäten. Tagungsberichte Bremen 2017 und 2018

Der Band »Musik und Homosexualitäten« vereint die Ergebnisse zweier Bremer Tagungen zu »Stand und Perspektiven musikwissenschaftlicher Homosexualitätenforschung« (2017) und »Homosexualitäten und Manierismen« (2018).

Für die Schriftfassung wurden die Beiträge drei Themenbereichen zugeordnet: »Musikwissenschaftliche Homosexualitätenforschung« zielt auf Methodenfragen und Fachgeschichte. Der Abschnitt »Fallbeispiele« widmet sich Musik-Akteurinnen und Akteuren vom 16. Jahrhundert bis in die Gegenwart und nutzt dabei ganz unterschiedliche Forschungsansätze und Methoden. Das abschließende Kapitel, »Manierismen«, verbindet Homosexualitätenforschung mit Manierismus-Konzepten unterschiedlicher geistes- und kulturgeschichtlicher Disziplinen.

Trotz der Mannigfaltigkeit der Untersuchungsansätze ergeben sich zwischen den 25 Beiträgen aufschlussreiche Querbeziehungen und Denkanstöße, die auch über die Fachgrenzen hinaus zu weiterem respektvollem und kreativem Gedankenaustausch motivieren können.

Inhaltsverzeichnis

- 9 Kadja Grönke, Michael Zywietz
Vorwort

I: Musikwissenschaftliche Homosexualitätenforschung

- 15 Eva Rieger
Homosexualitäten im Spiegel der Musikwissenschaft
- 27 Martina Bick
Homosexualitäten in der Musiklexikographie und Musikbiographik
- 41 Kevin Clarke
Homosexualität als Thema in der Operettenforschung
- 51 Hans-Joachim Hinrichsen
(Homo-)Erotik in der Musik Franz Schuberts?
Anmerkungen zu einem lehrreichen wissenschaftsgeschichtlichen
Fallbeispiel
- 81 Kadja Grönke
Auf der Suche nach der zerbrechlichen Schönheit des Körpers.
Hans Werner Henze und Aribert Reimann, wie Roland Barthes
sie gehört haben könnte

II: Fallbeispiele

- 101 Michael Zywietz
Frömmigkeit und Sodomie.
Der Fall Nicolas Gombert, Kapellmeister am Hofe Karls V.
- 121 Jürgen Schaarwächter
Unauffällig.
Annäherungen an Leben und Schaffen von Robert Oboussier (1900–1957)
- 153 Anna Ricke
Zwischen »geistig höchststehender Lesbierin« und »verelendeter Geschwitz«.
Zur Wahrnehmung der homosexuellen Musikerin Smaragda Eger-Berg
- 165 Angelika Silberbauer
»Ich nippe an Dir, wenn ich mich schwach fühle«.
Strategische Entsexualisierung homoerotischer Narrative um Ethel Smyth
(1858–1944)



Musik und Homosexualitäten. Tagungsbericht Musikwissenschaftliche
Homosexualitätenforschung, Bremen 2017 und 2018
Kadja Grönke und Michael Zywietz (Hg.)

Lektorat: Kadja Grönke
Korrektur: Eileen Jahn, Textem
Konzept und Gestaltung: Eileen Jahn, Sarah Käsmayr
Bildbearbeitung: Carolin Nowicki
Druck: PögeDruck, Leipzig
Umschlagabbildung: Filmstill aus *Anders als die Andern* (D 1919, Regie: Richard
Oswald): Links Conrad Veidt als Geigenvirtuosen Paul Körner, rechts Fritz Schulz
als dessen Schüler Kurt Sievers.

© 2021 bei den Autorinnen und Autoren und Textem-Verlag, Hamburg
ISBN 978-3-86485-259-6
www.textem-verlag.de

Mit freundlicher Unterstützung der Hochschule für Künste Bremen
und der Mariann-Steegman-Foundation.

- 175 Cornelia Bartsch
»Nach Freundschaft so ein maßloses Verlangen«.
Anmerkungen zu Ethel Smyths Opern *Fantasio* und *The Boatswain's Mate*
- 191 Michael Kerstan
Homosexuelle Spuren im Œuvre Hans Werner Henzes
- 209 Antje Tumat
Biographie und Werk: Henzes *Bassariden*
- 223 Klaus Oehl
»Die Geige pfeift ihm ein Liedchen nach«.
Hans Werner Henzes Klarinettenkonzert *Le Miracle de la Rose* nach
Jean Genet als homosexuelles Schlüsselwerk
- 241 Markus Schneider
»I have this pain«.
Beschädigte Identität in Leonard Bernsteins Oper *A Quiet Place* (1983/84)
- 259 Jürgen Schaarwächter
Selbstinszenierung und exotistische Prototypen bei Kaikhosru Sorabji
(1892–1988)
- 271 Juana Zimmermann
»To Peter«.
Über das Künstlerpaar Benjamin Britten und Peter Pears
- 281 Wolfram Boder
Manifest einer homoerotischen Beziehung?
Die Erste Sinfonie des Spohr-Schülers Hugo Staehle und ihr mögliches
Programm von Jakob Hoffmeister
- 303 Katharina Hottmann
»The delusive vision of paradise«.
Zu Sinfonischen Dichtungen von Clement Harris und Siegfried Wagner
- 325 Bernd Feuchtner
War Adorno homophob?
Die Fehde mit Golo Mann und ihr Nachhall
- 399 Kadja Grönke
Schwule Manieren in Ken Russells Film *The Music Lovers* (GB 1970)
- 415 Dieter Ingenschay
Manierismus und (Neo-)Barock in den lateinamerikanischen
Schwulenliteraturen
- 433 Axel Dunker
»Mit 3.000 Fiorituren & Pralltrillern« oder »Schwul wie Winnetou«.
Manieristische Schreibweisen und Homosexualität in den Erzählungen
Arno Schmidts
- 443 Gregor Schuhen
Manierismen, Manieren und Marginalisierung.
Der Dandy zwischen Hegemonieanspruch und Homosexualitätsverdacht

III: Manierismen

- 359 Ulrich Wilker
Heterosexualität als »comédie musicale«.
Zu Ravels *L'heure espagnole* (1911)
- 381 Kevin Clarke
»Musst du aus allem immer so eine große Produktionsnummer machen?«
Manierismus, Musicals als Maske und Homosexualität

seiner sexuellen Orientierung wohl eine der unerheblichsten. Schuberts Musik, die einst als freundliches und tröstliches Heilmittel für die durch zahlreiche Modernisierungsschübe versehrte Seele gelten konnte, ist uns heute in Wirklichkeit wieder weit weniger nah, als wir wohl meinen mögen. Und schon gar nicht so nah, dass sie wem auch immer erneut zum akustischen Identifikationsobjekt dienen kann. Sie ist und bleibt jenseits solcher trügerischen Vertrautheit eine in höchstem Maße irritierende und provozierende Kunst. Recht besehen, kann man darüber nur froh sein.⁷⁴

74 Für Diskussion und mannigfache kritische Hinweise bin ich Till Gerrit Waidelich (Wien) zu herzlichem Dank verpflichtet.

Kadja Grönke

Auf der Suche nach der zerbrechlichen Schönheit des Körpers. Hans Werner Henze und Aribert Reimann, wie Roland Barthes sie gehört haben könnte

»Nach volkstümlicher Auffassung können wir allein an der Stimme schon ablesen, ob jemand schwul ist.«¹

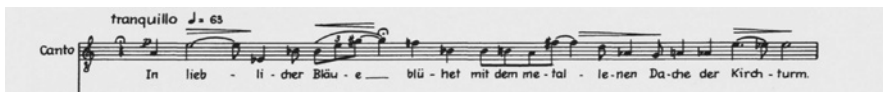
Der erste Satz von Hans Werner Henzes *Kammermusik 1958* über die Hymne *In lieblicher Bläue* von Friedrich Hölderlin für Tenor, Gitarre und acht Soloinstrumente, am 26. November 1958 unter Leitung des Komponisten in Hamburg uraufgeführt durch den Sänger Peter Pears,² beginnt mit einem Solo des Tenors (vgl. Abbildung 1).

Ist diese Musik schön? – Vor der zweifellos subjektiven Antwort steht der Blick auf die Frage, was diese Musik überhaupt ›ist‹. Zunächst einmal ist sie Musik für eine Singstimme. Diese Singstimme bewegt sich allerdings nicht im Rahmen dessen, was in der Musikgeschichte über Jahrhunderte hinweg als kantabel oder gar als ›Belcanto‹, also als Schöngesang, bezeichnet wurde. Denn anstelle eines Singens, das sich in legatogesättigten, kleinschrittigen Linien gelassen entfaltet, stehen große Intervalle in einem regen Auf und Ab, bei dem immer wieder die extremen Außenbereiche der Tenorstimme angesprungen werden. Die Stimme wird nicht als Ergebnis eines elastischen Konglomerats aus Muskeln, Knorpeln und Bändern behandelt, das durch behutsame Dehnung und Weitung seinen organischen Sitz im Körper behauptet und diesen zum Klingen bringt, sondern wie ein beispielbares Instrument, das nach Belieben des Komponisten zu vokalartistischen Hochleistungen herausgefordert wird. Die Anstrengung, die dazugehört, ist selbst bei einem so ausgezeichneten Sänger wie Peter Pears deutlich zu spüren, und es scheint, als ob die Mühe der Ausführung dieser Musik als ein Teil ihrer intendierten Realisierung auch einkomponiert ist.

Wenn wir gewohnt sind, vorzugsweise das als ›schön‹ zu bezeichnen, was dem jeweiligen Instrument angepasst ist und sich nach einer gewissen Einübungsphase mit einer Illusion von Mühelosigkeit realisieren lässt, dann ist diese Musik eindeutig nicht schön. Und wenn wir Schönheit in einer Sinneinheit von Musik und Wort suchen, die von der Intention des Verständlichmachens geleitet wird, dann ist diese

1 Wayne Koestenbaum: *Königin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren*, aus dem Amerikanischen von Joachem Kalka, Stuttgart 1996, S. 16.

2 Eine Aufnahme des Norddeutschen Rundfunks Hamburg vom 26. November 1958 mit Peter Pears (Tenor), Julian Bream (Gitarre) und Orchestermitgliedern des Norddeutschen Rundfunks unter Leitung von Hans Werner Henze dokumentiert die Uraufführung.



1 Hans Werner Henze, *Kammermusik 1958*: Partitur, S. 1 (Auszug).
© Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Vertonung auch in dieser Hinsicht nicht wirklich schön. Denn die instrumentale Behandlung der Vokalstimme besitzt nur vage Analogien zu Intonation und Rhythmus der gesprochenen Sprache und macht es schwer, die Aussage der Verspoetik beim ersten Hören nachzuvollziehen. Wenn wir zudem gewohnt sind, Musik als schön zu empfinden, wenn sie in sich folgerichtig wirkt, dann ist dieses Werk für einen in der deutschen Sprache und der zentraleuropäischen Musikgeschichte aufgewachsenen Menschen auch aus dieser Perspektive heraus nicht schön. Denn die fehlende Metrik, der unregelmäßige Rhythmus und der Verzicht auf ein erkennbares harmonisches Bezugssystem wecken den Eindruck einer zufälligen, unvorhersehbaren Reihung einzelner Gesten. Es scheint keine gesamtverbindlichen Regeln zu geben, die das Erkennen von Wiederholungen, Abwandlungen oder von Kontrasten erlauben – und folglich auch keinen Zusammenhang.

Entgegen dem ersten Höreindruck offenbart der Notentext jedoch durchaus Regelmäßigkeiten: Die Musik entwickelt sich in mehreren an- und wieder absteigenden Bögen, die als eine Art Pulsieren von jeweils einer langen und mehreren kurzen Notenwerten auch ohne Takt oder Metrum phasenweise Zusammenhänge ausbilden. In den Hauptintervallen Quinte, klingende Terz und klingende kleine Sekunde sind diese Melodiesegmente als erweitert tonal erlebbar, und ihre gelängten Spitzentöne bilden unter einander einen weiteren Bogen aus, dessen Großterz-Rahmen die grundsätzliche Assoziation von einer wie auch immer gearteten freien Tonalität verstärkt. Diese Musik besitzt also sehr wohl einen inneren Zusammenhalt: Der musikalische Verlauf kennt Korrespondenzen, Entwicklungen, Analogien und Kontraste – auch wenn sich diese einem klassisch-romantisch geschulten Ohr nicht sofort erschließen, sondern aktiv entdeckt werden müssen. Aus der Reibung zwischen auskomponierter Verstärkung und integrierten Hörhilfen entsteht ein spezifischer Reiz, der es ermöglicht, diese Musik durchaus als ›schön‹ wahrzunehmen – freilich nicht im herkömmlichen, sondern in dem ganz eigenen Sinn jener kennzeichnenden Schönheit zeitgenössischer Musik, die nicht unhinterfragt auf Traditionen zurückgreift, sondern sich Werk für Werk neue, eigene Regeln setzt, welche sie in ihrem Verlauf kompositorisch entfaltet und verstehbar macht. Hier – und nicht in der Entscheidung für dodekaphone, serielle oder gar elektronische Verfahren – liegt damit auch das Moderne des Werks: dass nämlich die ihm zugrundeliegenden Regeln ausschließlich für dieses eine Stück gelten und nicht übertragbar sind.

Ausgehend von der individuellen Schönheit dieser Komposition, in deren Text der Begriff der ›Schönheit‹ auch explizit erscheint und musikalisch wie klanglich umkreist wird, werden im Folgenden Hypothesen zu einer Ästhetik entworfen, die der Musik als eine körperliche Erfahrbarkeit mit eingeschrieben ist und die sich dabei auch einem nicht-heteronormativen Eros öffnet. Bezugspunkte hierfür sind Überlegungen des französischen Strukturalisten, Philosophen, Theoretikers, Literaturkritikers, Essayisten und Homosexuellen Roland Barthes (1915–1980) zum Zeichencharakter der singenden Stimme und zur Körperhaftigkeit des Klingenden. Im Sinne eines ersten Schritts in die genannte Denkrichtung geht es um Merkmale, die den Körper in das Musizieren mit einbringen und die sich mit Hilfe von Barthes als mögliche Ansatzpunkte für eine gewissermaßen schwule Ästhetik des Klingenden verstehen lassen.³

An Barthes andockend, geht diese Ästhetik aber zugleich über Barthes hinaus, denn die gesuchten Merkmale werden dezidiert in der Komposition verortet – und damit im Werk selbst. Ansatzpunkt hierfür ist der Aspekt des Klangs, der in der Musik der Gegenwart ein ausgesprochen produktives Element ist: Komponistinnen und Komponisten experimentieren mit dem, was Instrumenten möglich ist, gehen an die Grenzen des Machbaren, tauchen in die Extreme des Lauten oder des Unhörbaren ein, nutzen das Beklopfen des Korpus oder das Erzeugen von Klappengeräuschen, um bislang unbeachteten Teilen eines Instruments Klänge zu entlocken, arbeiten mit elektronischen Instrumenten oder digitalen Klangmodifikationen und beziehen auch die musizierenden Personen selbst in den Prozess der Klangwerdung mit ein. Eine solche Öffnung neuer Hörräume verändert die Wahrnehmung des Instrumental- und Stimmklangs: Nach 1945 wird die Ästhetik eines dezidiert ›schönen‹ Klangs, der vermeintlich optimal auf die Möglichkeiten seines erzeugenden Instruments zugeschnitten ist und damit dessen gewissermaßen perfekte Beherrschung beweist, aufgehoben zugunsten einer Mannigfaltigkeit, die bewusst auch eine Ästhetik des Hässlichen mit einbezieht.

Hans Werner Henze: *Kammermusik 1958*

Zu Beginn von Henzes *Kammermusik 1958* ist der in Frage stehende Klang der Klang der allein singenden menschlichen (hier: der hohen männlichen) Stimme.

3 »Die Gesangsstimme löst im Körper des Zuhörers Schwingungen und Resonanzen aus. Zuerst kommen die physiologischen Reize, die wir als ›Hören‹ bezeichnen. Dann folgen die antwortenden Gesten, mit welchen der Hörer die Sängerin nachahmt, mit denen er körperliche Sympathie, Wertschätzung, Hochstimmung zum Ausdruck bringt – Erschauern, Aufstöhnen, Seufzen; den Körper reglos

halten, die Schultern entspannen, das Rückgrat durchdrücken. Drittens besitzt die Sängerin eine Präsenz, ein ausdrucksstarkes Verhältnis zum eigenen Körper – und Präsenz ist ansteckend. Der Tanz der Schallwellen auf dem Trommelfell und der Seufzer, den ich voll Sympathie mit der Sängerin ausstoße, bestätigen mir, dass ich einen Körper habe« (Koestenbaum, wie Anm. 1, S. 55).

Durch diese Isolation liegen ihre Möglichkeiten und Grenzen offen vor Ohren und können vom Sänger nicht kaschiert werden. Henze tut nichts, um dem Interpretieren seine Aufgabe zu erleichtern. Im Gegenteil: Die Melodielinie ist entgegen allen Regeln des Belkanto offenbar bewusst so konzipiert, dass sie nur mit beträchtlicher Mühe in schönes Singen umgesetzt werden kann. Dass der Sänger deutliche Anstrengungen unternehmen muss, um die vokaltechnischen Schwierigkeiten zu meistern, gehört also zum inhärenten Konzept dieser Komposition hinzu. Der Mitschnitt der Uraufführung zeigt, dass Peter Pears seine Konzentration 1958 offenbar gezielt auf die saubere und subtil ausmodulierte Artikulation der Einzeltöne gelegt hat (statt auf den musikalischen Fluss der Melodiebögen). Das Ergebnis ist vokaltechnisch bewundernswert, zeigt musikalisch aber eine gewisse Gehemtheit. Auf erfreulich klare Weise verdeutlicht diese Aufnahme damit, dass die Mühe, die der Sänger aufwenden muss, nicht im Dienst einer Textausdeutung steht. Das hörbare Meistern von gesangstechnischen Schwierigkeiten ist kein Teil eines semantischen Ausdruckswillens, kein Versuch, die Dichtung und ihre Vertonung inhaltlich zu interpretieren, sondern elementarer Teil der Musik selbst. Die Mühe des Singens ist es, die diese Musik als Musik definiert.

Eine solche Trennung zwischen Gesang als Textausdeutung und Singen als einem physischen Akt ist grundlegend für die entsprechenden Überlegungen von Roland Barthes. »Der Raum, in dem eine Sprache [in Henzes Fall das Deutsch Hölderlins] einer Stimme begegnet,«⁴ besitzt für ihn einen ersten Bereich der »Gatungsgesetze, [...] der Individualität des Komponisten, [...] der jeweiligen Interpretation etc., kurz: alles, was [...] im Dienste der Kommunikation, der Darstellung und des Ausdrucks steht«⁵ und was normalerweise Gegenstand der Musikwissenschaft und der Interpretationsforschung ist. Daneben aber entdeckt Barthes einen zweiten, anderen Bereich, der sich bei Henze klingend erschließt: den der singenden Stimme selbst. Barthes fesselt hierbei ein Phänomen, das von Gesangsliebhabern gewöhnlich als ästhetisch problematisch wahrgenommen wird, nämlich der physische Vorgang des Singens und Artikulierens und damit zusammenhängend die natürliche Beteiligung »der Lunge, der Zunge, der Glottis, der Zähne, der Zellwände, der Nase«⁶ an der Klangerzeugung.

Während die klassische Gesangsausbildung all diese entsprechenden Körpergeräusche als Nebengeräusche deklariert und danach strebt, sie auszumerzen, ist Barthes der Überzeugung, dass gesangstechnische Perfektion den Körper negiert und das Musizieren verarmen lässt: »In der Perfektion ist alles Musizieren flach geworden«⁷. Seine Wahrnehmung richtet sich stattdessen auf das, was beim Singen mit und im und durch den Körper geschieht: »Da ist etwas, manifest und störrisch (man hört nichts anderes) [...]: etwas, das unmittelbar der Körper des Singenden ist und das aus der Tiefe der Körperhöhlungen, der Muskeln, Schleimhäute, Knorpel [...] an unser Ohr dringt«⁸. Diese Körperhaftigkeit des Singens meint nicht den

Sänger als Individuum, sondern den Körper als Körper, als eigenständiges Phänomen.⁹ Das Vorhandensein solcher »Stimmen innerhalb der Stimme«¹⁰ (wie Barthes dieses Phänomen nennt) bezeichnet er grundsätzlich auch als »le grain de la voix«. Dieser Terminus, der im Deutschen entweder als »die Rauheit der Stimme« oder, etwas näher am französischen Original, als »die Körnung der Stimme« übersetzt wird, definiert er sodann – im Sinne des Strukturalismus – als den eigentlichen Träger von »Bedeutungen: »Le grain« wäre Folgendes: die Materialität des Körpers, der seine Muttersprache spricht: vielleicht das Geschriebene, fast sicher die Bedeutung«¹¹ (wobei »Bedeutung«¹² hier als sprachwissenschaftlicher Fachterminus genutzt wird). Barthes sieht also eine sinnhaltige Verbindung zwischen der Körperhaftigkeit des Singens und der singend artikulierten Sprache – wobei »Sprache« für ihn nicht die Semantik der Wörter und Sätze, sondern das linguistische System bedeutet, das mit der Aussprache der Phoneme, der Körperresonanzen und der klar erkennbaren Leibverhaftung des musikalischen Produktionsprozesses in Verbindung tritt.

Die Nähe zum Beginn der *Kammermusik 1958* von Hans Werner Henze ist auffällig: Auch dort ist ein Sänger zu hören, der mit seiner Stimme, seinem Körper um die Artikulation einer vokalen Linie ringt, welche durch die Struktur der deutschen Sprache bestimmt wird – oder, um es mit den Ohren von Roland Barthes wahrzunehmen: Wir hören im Singen einen Körper und befinden uns damit an

4 Roland Barthes: »Le grain de la voix«, Erstveröffentlichung in *Musique en jeu*, November 1972. Hier zitiert nach: Roland Barthes: *L'obvie et l'obtus* [Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn], Paris 1992, S. 236–245, hier S. 237: »espace [...] où une langue rencontre une voix«. (Hier und im Folgenden stammen die Übersetzungen aller im Original französischsprachigen Passagen von der Verfasserin.)

5 Ebd., S. 239: »des lois du genre, [...] de l'idioclecte du compositeur, du style de l'interprétation: bref, tout ce qui [...] est au service de la communication«.

6 Vgl. Ebd., S. 240: »Bei Fischer-Dieskau glaube ich, ausschließlich die Lunge zu hören, niemals die Zunge, die Glottis, die Zähne, die Zellwände, die Nase« – »Chez F.[ischer] D.[ieskau] je crois n'entendre que les poumons, jamais la langue, la glotte, les dents, les parois, le nez«.

7 Ebd., S. 245: »toutes les jeux sont aplatés dans la perfection«.

8 Ebd., S. 238: »Quelque chose est là, manifeste et tétu (on n'entend que ça) [...]: quelque chose qui est directement le corps du chanteur, amené [...] à votre oreille, du fond des cavernes, des muscles, des muqueuses, des cartilages, et du fond de la langue«.

9 Ebd., S. 238: »Diese Stimme ist nichts Personenbezogenes: Sie bringt nichts vom Sänger, von seiner Seele zum Ausdruck; [...] sie lässt uns einen Körper hören, der, ganz bestimmt, keine Personenstandsdaten, keine »Persönlichkeit« hat und der dennoch ein eigenständiger Körper ist«. – »Cette voix n'est pas personnelle: elle n'exprime rien du chanteur, de son âme; [...] elle nous fait entendre un corps qui, certes, n'a pas d'état civil, de »personnalité«, mais qui est tout de même un corps séparé«.

10 Ebd., S. 240: »[Est-ce que j'entends] des voix dans la voix?«

11 Ebd., S. 238: »Le »grain«, ce serait cela: la matérialité du corps parlant sa langue maternelle: peut-être la lettre; presque sûrement la signification«.

12 Als Strukturalist, also als Sprachwissenschaftler entdeckt er in dem Aufeinandertreffen von Singen und Sprache (bzw. Artikulation) Bedeutungen nicht semantischer Art, sondern Bedeutungen im Sinne von Zeichen, die auf etwas verweisen – in diesem Fall auf das Singen in der jeweiligen Muttersprache des Singenden.

2 Aribert Reimann, *Unrevealed*: 3. Satz, Partitur, S. 1. © Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

dem »basalen Punkt des Hervorbringens, wo die Melodie wahrhaft die Sprache bearbeitet – nicht ihre Semantik, sondern die Sinnlichkeit ihrer bedeutungstragenden Klänge und Silben –, und wo sie entdeckt, wie Sprache funktioniert und sich mit diesem Funktionieren identifiziert.«¹³ Barthes trennt also scharf zwischen dem Singen als einer musikalischen Vermittlung und Ausdeutung von sprachlichen Inhalten und dem Singen als einem eigenständigen Akt der musikalischen Artikulation von Sprache. Sprache, Singen und letztlich auch das Komponieren, das ja die ureigentliche Sprache des Komponisten ist, stehen für Barthes nicht mehr funktional im Dienst der Semantik, des Ausdrucks, des Gefühls und der Vermittlung von Inhalten;¹⁴ sie übersetzen nicht mehr eins ins andere.¹⁵

»Le grain de la voix« ist nicht – oder nicht nur – ihr Timbre; hier entsteht eine Bedeutung, die durch nichts besser ausgedrückt werden kann als

exakt durch die Reibung zwischen der Musik und dem Anderen – und dieses Andere ist die Sprache (aber keineswegs die Botschaft¹⁶).«¹⁷

Die Bedeutung, die an der Reibungsfläche zwischen Singvorgang und Sprachsystem aufscheint, hat also nichts mit dem Inhalt der gesungenen Wörter zu tun. Bei Barthes wird sie nicht weiter konkretisiert außer durch das Entstehen von ›jouissance« (›Genuss« oder in diesem Zusammenhang besser ›Lust«) und ›Erotik«.

Aribert Reimann: *Unrevealed*

Bevor auf Lust und Eros eingegangen werden kann, soll zunächst versucht werden, eine solche Reibungsfläche, ein solches ›le grain de la voix« in einer weiteren Vokalkomposition aufzuspüren, und zwar im dritten Satz des Werks *Unrevealed* für Bariton und Streichquartett von Aribert Reimann (vgl. Abbildung 2). Dieser Komposition liegen Texte des englischen Romantikers Lord Byron zugrunde, die er an seine geliebte Halbschwester Augusta, seine vertrauteste Bezugsperson, schrieb. Das Werk ist viersätzig und von der Gattungszuordnung her formal und kompositorisch eindeutig ein Streichquartett – wobei der dritte Satz besonders auffällt: Anders als in den umgebenden drei Sätzen vertont Reimann in diesem Werkabschnitt keine Dichtung, sondern einen Brief, also keine gebundene (Kunst-)Sprache, sondern einen Gebrauchstext. In ihm artikuliert Byron seine Liebe zu Augusta, seine Sehnsucht nach ihr und seine Verzweiflung auf eine Art, die als privateste Empfindung sogar von dem Dichter selbst kaum in Sprache gefasst werden kann. Hinter

13 Barthes/Grain (wie Anm. 4), S. 239: »c'est cette point (ou ce fond) de la production où la mélodie travaille vraiment la langue – non ce qu'elle dit, mais la volupté de ses sons-signifiants, de ses lettres: explore comment la langue travaille et s'identifie à ce travail«.

14 Ebd., S. 240: »Dort lag die ›Wahrheit« der Sprache, nicht ihre Funktion (Klarheit, Ausdrucksfähigkeit, Kommunikation); und das Spiel der Vokale bekam alle Bedeutung (was der Sinn daran ist, sinnlich sein zu können)« – »la ›vérité« de la langue était là, non sa fonctionnalité (clarté, expressivité, communication); et le jeu des voyelles recevait toute la signification (qui est le sens en ce qu'il peut être voluptueux)«.

15 Ebd., S. 241: »Diese Kultur [...] wünscht sich von der Kunst, der Musik [...], dass sie eine Emotion ›übersetzen« und einen Inhalt abbilden (den ›Sinn« des Gedichts)« – »cette culture [...] veut bien de l'art, de la musique [...] qu'ils ›traduisent« une émotion et représentent un signifié (le ›sens« du poème)«.

16 Damit liegt das Zentrale der Gattung Lied für Barthes gerade nicht in der musikalischen Ausdeutung eines lyrischen Textes, sondern in der Musik selbst – und außerdem in ihrer Ausführung. Dennoch sucht Barthes die Besonderheit zumindest der französischen Vokalmusik nicht in der Musikgeschichte, sondern in der Texttheorie, also in der Sprachwissenschaft. – Vgl. Barthes/Grain (wie Anm. 4), S. 242.

17 Barthes/Grain (wie Anm. 4), S. 241f.: »Le ›grain« de la voix n'est pas – ou n'est pas seulement – son timbre; la signification qu'il ouvre ne peut précisément mieux se définir que par la friction même de la musique et d'autre chose, qui est la langue (et pas du tout le message)«.

dem im Brief nur Angedeuteten steht eine Lebenstragödie, deren Dimension sich der Umsetzung in ein Kunstwerk generell verweigert, zumindest aber den Rahmen von Kammermusik sprengt.

Musikalisch kombiniert Reimann die strenge Form des Streichquartetts und die ungebundene Sprache der Prosa daher mit einer Art von Kammertheater, das ausschließlich auf dem Weg des Hörens, also über die Vorstellungskraft Leben und Dramatik gewinnt. Dabei entstehen Reibungsflächen, die sich als strukturelles Konzept bis in die Details der Partitur fortsetzen. Beispielsweise entspricht dieser dritte Satz im Kontext der Gattung Streichquartett und aufgrund seines erregten Gestus formal zwar einem Scherzo, der Komponist verweigert sich angesichts der geäußerten Seelenpein aber nicht nur allem Scherzhaften, sondern sogar dem Singen: Der Interpret soll den Brieftext rezitieren, wobei die Streichinstrumente einen Zeitablauf vorgeben, innerhalb dessen die Sprechdauer der Sätze fixiert ist; aber innerhalb dieser Fixpunkte ist die Rezitation frei.

Ein solches Sprechen zu fixierten Instrumentalklängen – im Grunde also die musikalische Gattung des Konzertmelodrams – ist für jeden Kunstsänger eine Herausforderung. Ein Interpret wie der von Reimann hochgeschätzte Dietrich Fischer-Dieskau, der das Werk 1990 gemeinsam mit dem Cherubini-Quartett für das Lable Orfeo aufgenommen hat, rezitiert Byrons Brieftext wie jemand, der normalerweise singt bzw. mit seiner Stimme Dichtung vermittelt. Sein Vortrag wirkt außerordentlich kultiviert, kontrolliert und bis ins Detail auf Deutlichkeit und Verständlichkeit ausgerichtet. Im Prinzip könnte dies bereits Ansätze zu »le grain de la voix« aufzeigen, und zwar hinsichtlich der von Barthes beschworenen Reibungsfläche zwischen der Stimmverwendung und dem Wortinhalt. Da aber das Sprechen als solches derartig geglättet und vokal so kunstfertig moduliert ist, würde Barthes (der sich ohnehin nicht sonderlich für die Kunst von Fischer-Dieskau begeistert) hier vermutlich eher von der schon zitierten »Perfektion«, in der »alles Musizieren flach geworden ist«¹⁸, sprechen.

Der Vergleich mit dem Bariton Richard Salter, der das Werk etwa zur selben Zeit im Repertoire hatte und es gemeinsam mit dem Kreuzberger Streichquartett für das Lable cpo einspielte, ist aufschlussreich: Während Fischer-Dieskau sich Zeit nimmt, damit jedes Detail präzise artikuliert wird und ausschwingt, sodass auch ein Nichtmuttersprachler jedes Wort versteht, stürzt sich Salter in ein hastig-gehetztes und manchmal schon fast verwaschenes Flüstern. Auf den ersten Blick handelt es sich um zwei unterschiedliche Interpretationen des Inhalts: Fischer-Dieskau versteht den Brief offenbar als Resultat von Gefühlen, die durch das Formulieren und Niederschreiben gefiltert und in Distanz gerückt sind, während Richard Salter den Brieftext als Stenogramm von spontanen Emotionen deutet, die den Autor im Augenblick der Niederschrift peinigen. Die Partitur unterstützt keine der beiden Deutungen, sondern überlässt die Entscheidung dem Sänger. An Roland Barthes ge-

schulte Ohren erleben bei Salter allerdings gerade in der unterdrückten, hektischen Diktion zugleich das schnappende Luftholen, die Aspiration bei den Explosiva, das Zischen, d. h. die »Lunge, die Zunge, die Glottis, die Zähne, die Zellwände, die Nase«¹⁹, sprich: den Körper des Sänger-Darsteller-Rezitators. Sein ganzer Leib wird gewissermaßen geschüttelt von der Sprache, die ihn gepackt hat, als würde er in Zungen reden. – Wohl gemerkt: Ganz im Sinne von Roland Barthes geht es hierbei nicht um die semantische Botschaft vom verzweifelt liebenden Lord Byron, nicht um seine Wörter, Sätze und Ausrufe an Augusta, sondern um Verzweiflung per se, um ein Leid als solches, das rau, körnig, widerständig an der Grenzlinie zwischen dem singenden Körper und dem hörenden Körper gemäß Barthes eine Reibungsfläche erzeugt, an der dieses Leid als existenzielles Leid vom Zuhörenden mitvollzogen werden kann.

Salter hat gegenüber Fischer-Dieskau einen gewissen Vorteil, da er in seiner Muttersprache rezitiert – und damit explizit die Forderung von Barthes erfüllt nach der »Materialität des Körpers, der seine Muttersprache spricht«²⁰. Für den Komponisten Reimann ist das Englische jedoch keineswegs seine Muttersprache. Vielmehr intensiviert die fremde Zunge die von Barthes beschworene Reibungsfläche noch, und es ist auffällig, wie gern Reimann in seinem Vokalschaffen solche Reibungs- und Verfremdungseffekte wählt. Seine *Neun Sonette der Louise Labé* (1986) etwa lassen Musik von einem Mann aus dem Deutschland des späten 20. Jahrhunderts auf Texte einer Frau aus der französischen Renaissance prallen, und diese Texte sollen laut Vortragsanweisung in der heutigen französischen Aussprache artikuliert werden, sind der Partitur aber in ihrer historischen Schreibweise unterlegt. Dass die singende Stimme zudem ein zwischen allen Lagen changierender Mezzosopran ist, mag das Vexierspiel der Botschaften von Sprachen, Stimmen und Körpern in Gegenwart und Vergangenheit noch weiter komplizieren.²¹

Auch Henze scheint in der fremden Sprache ein bewusstes Gestaltungsmittel zu suchen: In der *Kammermusik 1958*, die er dem Engländer Benjamin Britten widmet und deren Uraufführung von dem Briten Peter Pears übernommen wird, wählt er nicht etwa einen englischsprachigen Text, sondern ringt Pears' Zunge Verse des deutschen Dichters Hölderlin ab. Anders als für Barthes, der den Körper in der Stimme sich an der eigenen Muttersprache abarbeiten lässt, scheint es für Henze und Reimann gerade die Reibung am Fremden, Andersartigen zu sein, die den Körper als Körper in der Musik präsent macht.

18 Ebd., S. 245: »toutes les jeux sont aplatis dans la perfection: il n'y a plus que du phéno-texte«.

19 Barthes (wie Anm. 6).

20 Barthes/Grain (wie Anm. 4), S. 238: »Le »grain«, ce serait cela: la matérialité du corps parlant sa langue maternelle: peut-être la lettre; presque sûrement la signification«.

21 Zur Charakteristik der tiefen weiblichen Stimme siehe z. B. Elizabeth Wood: »Sapponics«, in: *Queering the Pitch. The New Gay and Lesbian Musicology*, 2nd edition, hg. von Philip Brett, Elizabeth Wood und Gary C. Thomas, New York und Abingdon 2006, S. 27–66.

»Le grain de la voix« in der Instrumentalmusik

Denkt man Roland Barthes konsequent weiter, dann muss eine Ästhetik der Reibungsfläche auch dort entstehen können, wo die Körperhaftigkeit des Musizierens sich nicht am Vokalen entzündet, sondern an einer Musik ohne Worte, die, rein als Klingendes betrachtet, selbst eine Sprache ist. In der Tat hat in dem Beispiel aus Aribert Reimanns *Unrevealed* das Streichquartettensemble an der Körperhaftigkeit bzw. an »le grain de la voix« einen entscheidenden Anteil. Während der Vokalpart Art und Grad dieser Körperhaftigkeit dem Sänger anheimstellt, fixiert Reimann in den Instrumentalpartien dezidiert eine Art der Artikulation, die dem traditionellen Streicherklang widerständig entgegensteht: Zu Beginn spielen die Instrumente *col legno* sowie in normalem Pizzikato sowie in hartem Pizzikato, und zwar in einem pausendurchgesetzten mehrstimmigen Satz wechselweise so ineinander verzahnt, dass diese unterschiedlichen Klangumfärbungen deutlich hörbar werden. Und auch Henze liebt es, Einzeltöne auf solche Weisen aufzurauen und dadurch sogar in einer großbesetzten sinfonischen Partitur den Eindruck kammermusikalischer Fragilität zu wecken. Beispielsweise färbt er in seiner Ballettmusik *Le fils de l'air* in allen Instrumenten immer wieder Einzeltöne um und erzeugt durch Flatterzunge, punktuelle Verwendung von Dämpfern, *sul ponticello* und andere Klang-

22 Vgl. dazu Kadja Grönke: »Erlkönigs Kinder. Hans Werner Henzes Ballettmusik »Le fils de l'air ou L'enfant changé en jeune homme« und das Orchesterwerk »Erlkönig. Orchesterfantasie über Goethes Gedicht und Schuberts Opus 1« (1996)«, in: *Gattung, Gender, Gesang. Neue Forschungsperspektiven auf Hans Werner Henzes Werk*, hg. von Antje Tumat und Michael Zywiets, Hannover 2018, S. 205–228.

23 Barthes (wie Anm. 6).

24 Folgerichtig endet dieser Quartettsatz nicht mit dem letzten Satz des Brieftextes, sondern die Streicher spielen weiter, transformieren das, was sich zuvor in Verbindung mit der Stimme ereignet hat, ins Wortlose – das wiederum in seiner Rauheit, in seiner Körnigkeit da ansetzt, wo die Stimme aufhört.

25 Barthes/Grain (wie Anm. 4), S. 244: »Bien plus, en dehors de la voix, dans la musique instrumentale, le »grain« ou son manque persiste; car s'il n'y a plus là de langue pour ouvrir la signifiante dans son ampleur extrême, il y a du moins le corps de l'artiste [...]: je ne jugerai pas une exécution selon les règles de l'interprétation, les contraintes du style (bien illusoire d'ailleurs) [...] (je ne m'extasierai pas sur la »rigueur«, le »brillant« [...] etc.), mais selon l'image du corps (la figure) qui m'est donnée«.

26 Analog zur Körperhaftigkeit des Singens, wo Barthes im Klang nicht den Sänger als Individuum, sondern den Körper des Stimmerzeugenden als eigenständiges Phänomen wahrnimmt, ist offenbar auch hier nicht der konkrete, optisch und physisch anwesende Körper der Instrumentalistin oder des Instrumentalisten gemeint, sondern eine Art Körper im Körper, der (im Sinne des Semiotikers Barthes) als bedeutungstragender Faktor Träger und Hervorrufener einer Bedeutung jenseits des Semantischen wird. – Interessanterweise zieht er als Beispiel ausgerechnet Wanda Landowska heran, die vielleicht bisexuell war (dazu vgl. Martin Elste: *Homosexuelle Musik und/oder Homosexualität unter Musikern. Überlegungen am Beispiel von Wanda Landowska und dem Cembalo*, Vortrag im Rahmen des Symposiums *Musik und Homosexualität – Homosexualität und Musik*, Hochschule für Künste Bremen, 29. Januar 2016).

modifikationen ein in sich feinteilig abgestuftes Ineinander von Sonderklängen, das von eigentümlichem, geradezu sinnlichem Reichtum ist.²² Ein Effekt dieser unkonventionellen Klangdeformationen ist eine Analogie zum Hören »der Lunge, der Zunge, der Glottis, der Zähne, der Zellwände, der Nase«²³, wie Roland Barthes es beim Singen sucht. So resonieren Streichinstrumente, die mit dem Bogenholz gespielt oder sehr hart gezupft werden, anders als beim gewöhnlichen Streichen. Es werden Nebengeräusche hörbar, die aus der Art der Tonproduktion resultieren, Saitenknacken, Rauschen im Ton oder Anspracheprobleme – d. h. im Ton klingt gewissermaßen der Korpus des Instruments, analog zum Körper in der Stimme. Im Falle von Reimanns *Unrevealed* reibt sich dieser Körper im Instrumentalklang an dem Körper in der Stimme des Sängers, und erst in diesem widerständigen Umfeld wird die Rezitation des Brieftextes tatsächlich zu Musik: Die sprechende Stimme ist erst dann Teil einer Partitur, wenn sie mit dem körperhaften Klang der Streicherstimmen in Interaktion tritt.²⁴ In der Aufnahme mit Dietrich Fischer-Dieskau besteht zwischen dem ausnotierten »le grain de la voix« der Streicher und der Rezitation des Sängers ein Kontrast; in der Version mit Richard Salter arbeiten alle Interpreten gleichermaßen an einer maximalen Aufrauung und Verkörnung des Klangbildes.

Bei der Komposition von Aribert Reimann funktioniert also die Übertragung dessen, was Barthes anhand der menschlichen Stimme theoretisiert. En passant denkt auch Barthes selbst über »le grain de la voix« in der Instrumentalmusik nach – wenn auch mit etwas anderem Ergebnis:

»Natürlich existiert auch in der Instrumentalmusik die Anwesenheit oder Abwesenheit von »le grain«. Auch wenn es dort keine Sprache als bedeutungstragenden Faktor gibt, so gibt es doch den Körper des Interpreten [...]: Ich werde eine Aufführung nicht aufgrund ihrer Interpretation, [...] ihrer (ohnehin illusorischen) Stilsicherheit beurteilen [...] (ich werde mich nicht für die Präzision, Brillanz [...] etc. begeistern), sondern gemäß dem Körperbild, das sich mir vermittelt«²⁵.

Barthes nimmt also nicht den Korpus des Instruments und damit dessen Stimmhaftigkeit wahr, sondern den Körper der Musikerin oder des Musikers.²⁶ Aber auch dieser konstituiert sich für ihn nicht über das Auge, sondern – wie bei Vokalmusik – über den Klang. Für Hans Werner Henze wird eine solche Verknüpfung von Klang und Körper in *Il Ritorno d'Ulisse* (1981) sogar kompositionsentscheidend:

»Telemachos: [...] Seine wichtigsten Organe, darunter Kopf & Phallus, Lungen & Lenden, werden da von verschiedenen Soloinstrumenten, oder von Gruppen, dargestellt. Ich hatte sie mir auf meine kleine Wandtafel

gezeichnet, die Anatomie des Telemachos, und habe das Bild ausgewischt, als die Partitur beendet war.«²⁷

Wenn dieses Gedankenexperiment folgerichtig ist, dann muss ›le grain de la voix‹ auch dann funktionieren, wenn der physische Körper des musizierenden Menschen unsichtbar bleibt – also z. B. bei einer CD-Einspielung oder wenn die ausführende Person in einem großen Ensemble nicht sofort gemeinsam mit dem Klang zu identifizieren ist. Henze geht in seiner Partitur zu *Ariosi* (1963) für Sopran, Violine und Orchester ganz bewusst ein Risiko ein: Der Anfangsakkord dürfte selbst für routinierte Flötistinnen und Flötisten mehr als nur eine Herausforderung sein, denn das hier geforderte dreigestrichene hohe Fis der Flöte ist derjenige Ton, der auf einer Silberflöte am schwersten anspricht; es ist folglich höllisch schwer, diesen Ton (wie gefordert) im vierfachen Piano zu spielen, ohne dass er zu tief wird, und es ist selbst bei genau dosierter Anblasphase live überaus schwierig, ihn mit den übrigen Instrumenten auf den Punkt herauszubringen. Der geschulte Kapellmeister Henze weiß das natürlich. Und trotzdem komponiert er diesen Akkord so, dass die Musik zwangsläufig mit einer möglichen Unreinheit, einer Irritation, also mit einer Barthes'schen Reibungsfläche beginnt. Im Idealfall wird im Augenblick der Aufführung spürbar, wie sehr sich jede und jeder Mitwirkende persönlich für den Grad der Annäherung an das Notierte verantwortlich fühlt und seinen Körper in Spannung versetzt – und das Publikum fühlt beim vorprogrammierten Scheitern körperlich mit. Wie bei Henzes Hölderlin-Vertonung erweisen sich die Mühe der Ausführung – und hier auch das einkalkulierte Misslingen – als integrale Bestandteile dieser ›Musik als Musik‹.

Die Ästhetik des deutschen Idealismus hat die Verbindungen der hohen Kunst Musik mit den Niederungen der menschlichen Körperlichkeit vehement zu verleugnen versucht. Hierin ist der Gedanke der Kunstreligion dem der christlichen Religion mehr als nahe: Der Leib steht in seiner Unvollkommenheit, seinen Grenzen und schnöden Bedürfnissen dem Geist als dem Träger der Ratio und des Idealen entgegen und hindert ihn an seiner ausschließlichen Kontemplation des Transzendenten. Roland Barthes dagegen sucht gerade nach diesem Allermenschlichsten in der Kunst: nach dem Leib, der bei ihm konstitutiv und Verankerungspunkt von ›Musik als Musik‹ ist. Bei ihm besitzt die Kunst die Fähigkeit, den alten Widerstreit zwischen Körper und Seele aufzuheben und an ihrer Reibungsfläche andere, neue Bedeutungen zu konstituieren. Dass er als Schwuler in seinem Schreiben und Denken bevorzugt um ein solches Thema kreist, ist fast schon klischeehaft naheliegend, denn wer könnte den Konflikt zwischen Körper und Geist und damit auch den Widerstreit zwischen Begehren und gesellschaftlichen Konventionen wohl besser verstehen als ein Mensch, der ihn am eigenen Leib, im eigenen Leben als unaufhebbares Thema erlebt?

3 György Ligeti, *Klavierkonzert*: 2. Satz, S. 1. © Mit freundlicher Genehmigung von SCHOTT MUSIC, Mainz.

Diese etwas platte, da kurzschlüssige (und, wie später gezeigt wird, für Barthes unzutreffenden) Frage führt zu der Hypothese der vorliegenden Ausführungen zurück: Gibt es tatsächlich eine schwule Ästhetik in der Musik? Und lässt sich diese wirklich im Klang verorten, wie es die bisherigen Beispiele suggeriert haben?

Vor einer Antwort sei der Blick auf ein weiteres Notenbeispiel erlaubt (vgl. Abbildung 3). Auch hier wirkt der Körper bzw. der Korpus der Instrumente hörbar mit (wofür insbesondere die Wahl extremer Lagen verantwortlich ist), und auch hier kann das Publikum nicht anders, als physisch darauf zu reagieren: Die Schwin-

27 Hans Werner Henze: *Die Englische Katze. Ein Arbeitstagebuch 1978 – 1982*, Frankfurt a. M. 1983, S. 261.

gungen eines extrem tiefen Kontrabass-Liegetons setzten sich in den Körpern der Zuhörenden fort. Anschließend beginnt eine Pikkoloflöte in ihrer untersten Oktave, in der dieses Instrument keinen klaren Tonansatz besitzt, sondern hauchig-rauchig, geradezu unfertig klingt. ›Esitando‹, also ›zögerlich‹ schließt sich das Fagott in derselben, für ein Fagott allerdings untypisch hohen Lage an. Alle drei Instrumente spielen sehr leise, wodurch die Tongebung zusätzlich mit Nebengeräuschen angereichert und die Intonation mühsam wird. Anschließend treten – wie fremde Sprachen – Instrumente fremder Kulturen in das westliche Sinfonieorchester ein. Ihre Klangcharakteristika sind ähnlich unscharf und ungewohnt: eine Lotosflöte mit ihrem luftreichen, verwaschen einsetzenden Ton und später eine (Alt-) Okarina, die flötenartig, hohl und etwas aquarellhaft wirkt. Eine präzise Tongebung, wie sie im zentraleuropäischen Sinfonieorchester für gewöhnlich angestrebt wird, findet nicht statt; ohne Partitur, nur per Gehör, sind die Instrumente schwer zu identifizieren, und ihr diffuser Klang ist alles andere als störungsfrei. Hinzu kommt, dass alle Instrumente einen ostinaten Klagegestus artikulieren, der unabhängig von Orient oder Okzident auf ein semantisches Feld hindeutet – das aber nicht konkretisiert wird, da es sich um ein Stück absoluter Musik handelt. Die ›Reibungsfläche‹ entsteht also auch aus der komponierten Unmöglichkeit, etwas in Worten zu artikulieren.

Das Ergebnis könnte ein Paradebeispiel für ›le grain de la voix‹ sein. Allerdings handelt es sich bei dem gewählten Beispiel um den zweiten Satz aus dem Klavierkonzert (1988) von György Ligeti, einem Komponisten, der beim derzeitigen Stand der Arbeitshypothese nicht recht ins Beuteschema passt. Wenn sich aus der Zusammenschau von Henze, Reimann und Barthes eventuell die These hätte ableiten lassen, dass es eine schwule Klangästhetik gäbe, dann zeigt Ligetis Werk deutlich, dass Reimann und Henze mit ihrer widerständigen Rauheit des Instrumentalspiels auf ihre eigene Art nichts anderes kultivieren als viele andere Komponistinnen und Komponisten des 20. und 21. Jh. auch: Die Musik der Gegenwart gibt sich mit dem traditionellen Klang und den zentraleuropäischen Hörgewohnheiten nicht mehr zufrieden, sucht deshalb nach neuen Tönen, nach veränderten Ausdrucksformen, die über den Wohlklang und das vordergründig Schöne, Nicht-Verstörende hinausreichen. Dabei bezieht sie das Widerständige, Abstoßende oder zumindest das Unvertraute so lange mit ein, bis dieses Unvertraute die Chance hat, vertraut zu werden, das Widerständige keinen Widerstand mehr hervorruft und das Abstoßende

28 Barthes/Grain (wie Anm. 4), S. 244: »j'entends avec certitude – la certitude du corps, de la jouissance – que le clavecin de Wanda Landowska vient de son corps interne, et non du petit tricotage digital de tant de clavecinistes [...]; et pour la musique de piano, je sais tout de suite quelle est la partie du corps

qui joue: si c'est le bras [...], la griffe [...], ou si s'est au contraire la seule partie érotique d'un corps de pianiste: le coussinet des doigts«.

29 Ebd., S. 243: »Le ›grain‹, c'est le corps dans la voix qui chante, dans la main qui écrit, dans le membre qui exécute.«

zu einem gleichberechtigten Teil ästhetischer Äußerungsmöglichkeiten wird. Eine auskomponierte ›schwule Klangästhetik‹ ist das mit Sicherheit nicht.

›Le grain de la voix‹ als kreatives Zuhören

Bevor die Arbeitshypothese damit aber der Gefahr anheimfällt, Makulatur zu werden, sei ein weiteres Mal an Roland Barthes erinnert. Ein Wechsel der Blickrichtung rückt ganz gezielt eine bislang vernachlässigte Perspektive ins Zentrum: nämlich die der zuhörenden Person. Denn auch wenn Henze und Reimann mit ihrer Aufrauung, Modifikation und Verfremdung des traditionellen Stimm- und Instrumentenklangs zweifellos ein Kernphänomen der zeitgenössischen Musik nutzen, kann sich das Publikum in dem Unvertrauten, gelegentlich sogar Unbehaglichen dieses Klangbilds durchaus die Reibungsfläche bewusstmachen, an der ›le grain de la voix‹ bzw. der Körper im Klang spürbar wird. Dieser Körper im Klang ist ausdrücklich nicht nur der Körper des Instruments und nicht nur der des spielenden Menschen, sondern auch der Körper des Zuhörenden – wie Barthes es an sich selbst erlebt:

»Mit der Sicherheit des Körpers und der Lust werde ich hören, dass das Cembalo einer Wanda Landowska von ihrem inneren Körper herrührt und nicht von der Fingerakrobatik so vieler Cembalisten [...], und was Klaviermusik anbetrifft, so weiß ich sofort, welcher Körperteil da spielt: ob der Arm, der gekrümmte Finger [...], oder im Gegenteil der einzige Körperteil eines Pianisten, der erotisch wäre: die Fingerkuppe.«²⁸

Barthes verbindet seine im Körper verankerte rezeptive Wahrnehmung von Musik also mit einer Form von Eros. Dabei geht es ihm nicht um den Körper als Träger von Sexualität, sondern um eine Art der (Körper-)Wahrnehmung als Einschreibung und Auslesung von Bedeutungen. Hier findet Barthes das, was ihn an Musik am meisten interessiert, und somit wird die Körperhaftigkeit der Wahrnehmung zum entscheidenden Beurteilungskriterium – nicht nur von Musik, sondern auch von Literatur, bildender Kunst, Tanz, also von Kunstproduktion überhaupt: »Le grain‹ ist der Körper in der Stimme, die singt, in der Hand, die schreibt, in dem Körperteil, das ausführt.«²⁹ Hinter ›Le grain de la voix‹ verbirgt sich also eine erotisch gefärbte Verbindung zwischen dem hörenden Körper und dem singenden oder musizierenden Körper, vermittelt nicht durch das Wort, sondern durch die spezifische Art des Umgangs mit Klang, Geräusch, Sprache und Bedeutung. Der singende Körper – und in einem analogen Schritt auch der musizierende, der komponierende, der schreibende, der sich bewegende, der gestalterisch aktive Körper – sowie das, was er produziert, verwandeln sich dabei für Barthes in ein Objekt des

Begehrens.³⁰ Genau hier liegt die Reibungsfläche, an der Kreativität wahrnehmbar wird, und auf dieser Reibungsfläche kann – laut Barthes – auch der zuhörende Mensch Anteil an der Kreativität, nämlich an dem aktiven Entstehen von Bedeutungen nehmen. Dass Barthes diese Bedeutungen nicht verbalisiert, ist dabei zutiefst konsequent, denn diese Bedeutungen entstehen beim Hören – und nur im jeweils hörenden Menschen.³¹ Im Augenblick des Zuhörens sind diese Bedeutungen ebenso individuell wie der lauschende Mensch. Damit ist es die generelle Lust am Bedeuten, die für Barthes zum zentralen Merkmal von Kunst wird: Vermittelt durch »le grain de la voix« eröffnet die Wahrnehmung von Reibungsflächen jenen Raum, in dem sowohl die Produktion als auch die Reproduktion als auch das Zuhören³² zu einem kreativen Akt werden.

Roland Barthes und »der Mythos des Atems«³³

Die Kurzschlüssigkeit der oben schon in Frage gestellten These einer vermeintlich schwulen Ästhetik zeigt sich bei Roland Barthes noch auf eine ganz besondere Weise. Denn Barthes entwirft seine musikalischen Schriften offensichtlich nicht primär aus der Sicht eines Homosexuellen, sondern vor allem aus der Erfahrung eines Menschen mit einem kranken Körper.³⁴ Während sein Selbst als Homosexueller in seinen Schriften mehr oder weniger deutlich thematisiert wird,³⁵ kommt seine lebenslang behindernde Lungenkrankheit allerdings nur subtil zur Andeutung – beispielsweise in seinem Ausfall gegen den »Mythos des Atems«:

»Wir haben davon gehört, von Gesangslehrern, die verkündeten, dass die gesamte Gesangkunst in der Beherrschung und der guten Führung des Atems lag! Der Atem, das ist der Odem, das ist die Seele, die sich aufbläht oder zusammenfällt, und all diese exklusive Atemkunst hat das Glück, eine Kunst zu sein, geheim und mystisch [...]. Die Lunge, das blöde Organ (Katzenfutter!), [sie] bläht sich auf, aber sie bekommt keine Erektion.«³⁶

Dass ein solcher Seitenhieb gegen die Unfähigkeit seiner eigenen Lunge, den Anforderungen einer akademischen Gesangkunst zu entsprechen, sich in einer Schrift findet, die sich dem Singen widmet (und vor allem der Kunst seines eigenen Gesangslehrers, Charles Panzera), deutet darauf hin, dass Barthes möglicherweise in seiner Theorie des Zuhörens ein Surrogat für das eigene Singen findet. Vielleicht lässt sich in der Widerständigkeit der Klänge, die Barthes in der Musik und im Musizieren aufsucht, um sie sodann derart widerständig in seinem eigenen Körper zu erspüren, der Ausdruck einer lebenslangen autobiographischen Reibungsfläche erkennen, die er zwischen der begehrliehen Sehnsucht nach dem Singen und der Unmöglichkeit dieses Singens verspürt.

In dem Fall erscheint es kaum verwunderlich, dass die Kunst, zu der er sich sein Leben lang offenbar am intensivsten, zugleich aber auch am vergeblichsten hingezogen gefühlt hat, in ihm analoge Gefühle weckt wie die Liebe: In dem Eros der Vergeblichkeit und der Lust (»jouissance«) entsteht seine Theorie vom Hören als

30 Barthes unterstreicht diese Verbindung zwischen kreativer Tätigkeit und Erotik durch die Formulierung »Fortpflanzung, die zugleich verdeutlicht, dass Kreativität und Eros Wege sind, dem Tod oder der Angst vor dem Tod etwas entgegenzusetzen: »Das Schreiben ist eine Kreation; und in dem Maße ist es auch ein Verfahren der Fortpflanzung, der Prokreation. Es stellt ganz einfach eine Art und Weise dar, das Gefühl des Todes und der allumfassenden Vernichtung zu bekämpfen und zu bezwingen. [...] Während des Schreibens streut man Keime aus; man mag sich vorstellen, daß man so etwas wie Samen austreut und folglich in den allgemeinen Kreislauf der Samen eintritt« (Roland Barthes: »Interview«, in: *Le Nouvel Observateur*, 20. April 1980, zit. nach Klaus Englert: *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962–1980. Aus dem Französischen von Agnès Bucaille-Euler, Birgit Spielmann, Gerhard Mahlberg*, Sendemanuskript Deutschlandfunk 29. Juli 2003, auf http://www.deutschlandfunk.de/die-koernung-der-stimme-interviews-1962-1980.700.de.html?dram:article_id=80976 [27. September 2017]).

31 Diese »Bedeutungen« sind demnach nur vom hörenden Individuum selbst zu dekodieren, in dem sie entstehen. Die Bedeutung, die »le grain de la voix« einem Kunstwerk ablauscht, ist damit zutiefst subjektgebunden, aber laut Barthes dennoch kein subjektives Bewertungskriterium. Denn die Wahrnehmung von »le grain de la voix« (oder »de la main« oder »du membre«) zielt nicht auf die Erotik des physischen Körpers ab: »Wenn ich »le grain« einer Musik [oder einer anderen Kunstform, KG] wahrnehme und wenn ich diesem »le grain« einen theoriefähigen Wert beimesse [...], dann kann ich nicht anders als mich auf eine neue Stufe der Bewertung zu begeben. Diese ist zweifellos eine sehr persönliche, weil ich mich ja entscheide, meine Verbindung zum Körper desjenigen oder derjenigen, die singt oder spielt, wahrzunehmen nebst dem Umstand, dass diese Verbindung eine erotische ist; aber diese Bewertung ist in keinsten Weise subjektiv (denn bei diesem psychologischen Subjekt, das zuhört, geht es nicht um mich; es wird durch die Lust, die es sich erhofft, nicht verstärkt, nicht zum Ausdruck gebracht,

sondern im Gegenteil, es wird sich verlieren)«. – Barthes/Grain (wie Anm. 4), S. 243f.: »Si je perçois le »grain« d'une musique et si j'attribue à ce »grain« une valeur théorique [...], je ne puis que me refaire une nouvelle table d'évaluation, individuelle sans doute, puisque je suis décidé à écouter mon rapport au corps de celui ou de celle qui chante ou qui joue et que ce rapport est érotique, mais nullement »subjective« (ce n'est pas en moi le »sujet« psychologique qui écoute; la jouissance qu'il espère ne va pas le renforcer – l'exprimer –, mais au contraire le perdre)«.

32 Auf Französisch »écouter« und nicht »entendre«, ein Begriffspaar, dem Barthes sich in anderen Publikationen ausführlich zuwendet.

33 Barthes/Grain (wie Anm. 4), S. 239f.: »le mythe du souffle«.

34 Wikipedia: Artikel »Barthes«, auf: https://de.wikipedia.org/wiki/Roland_Barthes (8. August 2017): »Am 10. Mai 1934 erlitt er einen Blutsturz mit einer Läsion der linken Lunge. In den folgenden Jahren hielt er sich immer wieder in Sanatorien zur Kur auf. [...] 1941 erlitt er im Oktober einen Rückfall der Lungentuberkulose, die Aufenthalte in Sanatorien notwendig machten. [...] Bis 1947 kam es immer wieder zu Rückfällen seines Lungenleidens«.

35 »1977 erschien sein kommerziell erfolgreiches Buch, *Fragmente einer Sprache der Liebe*, in dem er diskret und spielerisch seine Homosexualität offenlegt« (Wikipedia, wie Anm. 34). – Hierbei ist auch zu berücksichtigen, dass Homosexualität in Frankreich seit 1791 durchgehend kein Straftatbestand war und ist, der Umgang mit ihr also vor einem juristisch und gesellschaftlich vollkommen anderen Hintergrund erfolgt als bei Hans Werner Henze und Aribert Reimann.

36 Barthes/Grain (wie Anm. 4), S. 239f.: »c'est le mythe du souffle. En avons-nous entendu, des professeurs de chant, prophétiser que tout l'art du chant était dans la maîtrise, la bonne conduite du souffle! Le souffle, c'est le pneuma, c'est l'âme qui se gonfle ou se brise, et tout art exclusif du souffle a chance d'être un art, secrètement mystique (d'un mysticisme aplati à la mesure du microsillon de masse). Le poumon, organe stupide (le mou des chats !), se gonfle mails il ne bande pas«.

Begehren und von ›le grain de la voix‹ als dem Ort, der auch dem zuhörenden Menschen einen aktiven Anteil an der Kunst zubilligt: Hier wird sogar der kranke Körper zum Mitschöpfer, der sich Musik sowohl als Komposition³⁷ als auch als Interpretation aktiv aneignet und ihr eine persönliche Bedeutung ablauscht oder zuweist.³⁸ – Kurz: Offenkundig geht es bei ›le grain de la voix‹ gar nicht vordringlich um ein Phänomen der Produktion (auch wenn das in den hier untersuchten Partituren grundsätzlich nachvollziehbar sein könnte), sondern um eines der Rezeption. Denn bei allen Menschen, die bereit sind, eine gewisse Rauheit des Klanges als körperhaft zu rezipieren, kann Musik von Reimann, von Henze, aber eben auch von Ligeti eine sehr eigene Form der Ästhetik begründen. Ob diese Ästhetik dann in Verbindung mit Avantgarde, mit Schönheit, mit Eros oder gar mit Homosexualität gebracht wird, steht auf einem anderen Blatt ... und dies zu untersuchen ist noch ›ein weites Feld‹³⁹ (wie Theodor Fontane sagt).

37 Da Barthes auch komponiert hat, wäre es interessant zu untersuchen, ob seine Musik in demselben Sinne wie die Werke von Henze und Reimann ›le grain de la voix‹ als Kompositionsbestandteil nutzen.

38 ›Das Grandiose der Opernstimme ist ein unbändiger Ausgleich für das Schweigen des Zuhörers‹ (Koestenbaum, wie Anm. 1, S. 18).

39 Theodor Fontane: *Effie Briest* (1894/95).