Sabine Meine

Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930. Einführende Bemerkungen

Sabine Meine arbeitet seit Herbst 2004 in der Musikhistorischen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom an einem Projekt zur Bedeutung der Frottola (höfischer Vokalmusik) in der italienischen Renaissancekultur im frühen 16. Jahrhundert. Zuvor, von 2000 bis 2004, war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Sie studierte zunächst Schulmusik, Romanistik und Musikwissenschaft in Hannover und Paris. 1998 promovierte sie an der HMT Hannover mit einer Arbeit zur Rezeption der Zwölftonmusik in Paris als Übersetzungsphänomen am Beispiel von Biographie und Wirkung von René Leibowitz. 2000 absolvierte sie das 2. Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien. Von 1995 bis 1998 war sie Forschungsstipendiatin der Paul Sacher Stiftung, Basel, Promotionsstipendiatin der Graduiertenförderung des Landes Niedersachsen und des Evangelischen Studienwerkes Villigst. Sie arbeitete zudem als Referentin für Öffentlichkeitsarbeit und Veranstaltungsdisposition, war als freie Autorin für Konzertveranstalter, Musikverlage und Funk, als Musikkritikerin und Konzertdramaturgin tätig. Forschungsschwerpunkte: Italienische Hofmusikkultur des frühen 16. Jahrhunderts, René Leibowitz, Rezeption der Zwölftonmusik in der Nachkriegszeit; Musikgeschichte als Kulturgeschichte. Weitere Arbeitsgebiete: Musik der Moderne (Musik nach 1900, Charles E. Ives), zeitgenössische Musik, musikalische Ikonographie, Musik um Mozart, Musik(wissenschaft) und ihre Vermittlung.

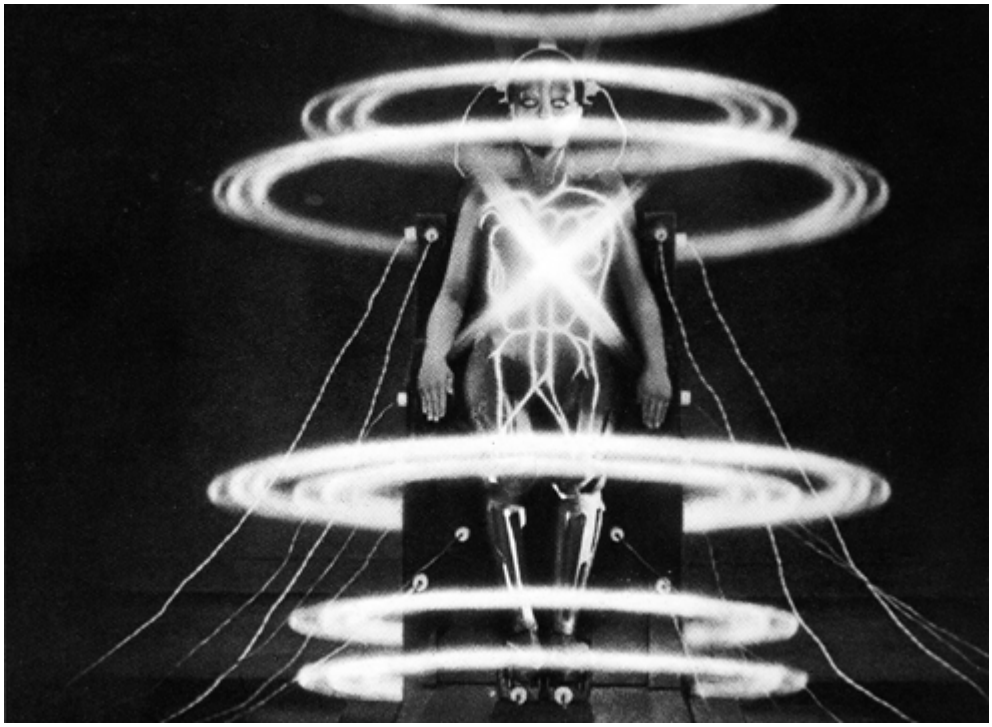
Körpergeschichte als Kulturgeschichte | Puppen, Huren, Roboter sind keine genuin musikalischen Figuren, treten aber in der modernen Musikgeschichte verstärkt auf. Dies ist kein Zufall: Die Musik der mechanisch tanzenden Puppe oder der musikalische Ausdruck der die Norm sprengenden Hure spiegeln Bewegungs- und Verhaltensmuster, in denen sich die Moderne selbst darstellt. Wie alle Künste ist die Musik ein Ort, an dem sich Modernierungsprozesse abzeichnen. Ihre Strukturen verweisen auf typische Regelhaftigkeiten, Gewohnheiten, Wünsche und Ängste, kurz Mentalitäten einer Epoche, die gerade deshalb lohnen, 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, Zeitstrukturen 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: Er bildete die Ausnahme und Abweichung von der männlichen Norm[2] – eine Ausgrenzung, die gleichermaßen der Bestätigung des Normalen diente, 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 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 unter anderem das Musikleben von Frauen erstmalig der Forschung zugänglich gemacht worden – ein

1 Philipp Sarasin: *Reizbare Maschinen. Eine Geschichte des Körpers 1765–1914,* Frankfurt am Main 2001, 192.

2 Christina von Braun: Gender, Geschlecht und Geschichte, in: *Gender-Studien. Eine Einführung,* hg. von Christina von Braun und Inge Stephan, Stuttgart 2000, 25ff.



Szenenfotos aus Fritz Langs *Metropolis* aus dem Jahre 1926 (Cinémathèque Française): **Abbildung 1 |** Maria in der Unterwelt der Arbeiter (links oben) **Abbildung 2 |** Der Tanz der Hure Babylon, Verführungstanz des Maria-Roboters (links unten) **Abbildung 3 |** Verwandlung eines Roboters in den gedoubelten Maria-Körper (oben)

Abbildung 5 | Freilufttänzerinnen aus dem Kontext der Lebensreform; Gerhard Riebecke: *Morgen,* 1925, aus dem UFA-Film *Wege zu Kraft und Schönheit,* Gymnastik-Schule Hedwig Hagemann, Hamburg. Sammlung Elke und Bodo Niemann, Berlin

inspirieren lassen, wie dies offenbar auch für Drehbuch und Regie der Fall war (Abbildung 3). 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 Maschinenmenschen (ein dreigeteiltes chromatisch abfallendes Motiv cis-c-cis / h-ais-h / h-ais-gis), begleitet von Streicher-glissandi, das des Erfinders Rotwang, das ähnlich wie der Beginn des Tarnhelmmotivs aus Wagners *Ring des Nibelungen* zwei entfernte Moll-Tonarten 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).[8] 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«.[9]

Zeitlich gesehen steht dieses Beispiel fast am Ende der 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

8 DVD Metropolis, Track 1, 21, Verwandlung.

9 »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.« Luis Buñuel: Kommentar zum Film (1927), in: *Metropolis. Un film de Fritz Lang. Images d'un tournage,* La Cinémathèque Francaise 1985, 15.