

Mediale Migrationen.

Eine Geschichte vom wandernden Klang

Peter Matussek

Warum hören wir Filmmusik in der Regel nicht bewusst? Warum stellen sich innere Bilder ein, wenn wir Texte lesen? Warum nennen wir Klänge „dumpf“ oder „schneidend“? Von der Subjektseite her können wir das, insbesondere dank neuer Befunde der Gehirnforschung, leicht erklären: Unsere Sinneswahrnehmungen sind untereinander vernetzt; wir sind mehr oder weniger alle Synästhetiker. Für die Objektseite aber haben wir weiteren Erklärungsbedarf. Welche medienästhetischen Arrangements sorgen dafür, dass Klänge in ein Bewegungsbild einwandern, Imaginationen aus einem Text hervorgehen, taktile Empfindungen von Klängen hervorgerufen werden können? Und was sind die medienkulturellen Anlässe für solche Ein- und Auswanderungsprozesse? Viel ist darüber reflektiert worden. Ich glaube, dass der Migrationsbegriff zur Klärung Wesentlichen beitragen kann.

Migrationsphänomene beobachtet die Wissenschaft in den verschiedensten Bereichen: in der Astronomie als Bahnänderung eines Planeten, in der Geologie als Wanderung von Bodenschätzen vom Muttergestein zum Speichergestein, in der Medizin als Zellwanderung von Ursprungszu Bestimmungsorten, in der Physik als Ionenwanderung innerhalb elektrischer Felder und so weiter. Im Zeitalter der Globalisierung ist insbesondere der kultursoziologische Migrationsbegriff populär geworden. Freilich gibt es den *homo migrans*, wie Klaus J. Bade in Anlehnung an Jacques Le Goff und andere hervorhebt, seit es Menschen gibt.¹ Doch es

¹ Vgl. Bade (2000), 11.

2 Vgl. Castles/Müller
(1998).

3 Vgl. Bhabha (2000),
58.

4 Rajewsky (2001), 197.

sind insbesondere die Lebensbedingungen in der hochtechnisierten Welt – die Abwanderung von Menschen aus ihren Herkunftsländern und ihre assimilierende oder abgrenzende Vermischung mit anderen Kulturkreisen –, die unsere Gegenwart zu einem *Age of Migration*² machen. Just dieses kultursoziologische Migrationsmodell weist erhellende Parallelen zu einem Migrationstyp auf, der in der Wissenschaft bisher so nicht bedacht wurde: die Fluktuationen, Verschmelzungen oder Verdrängungsbewegungen zwischen verschiedenen medienästhetischen Ausdrucksformen. Dies möchte ich im Folgenden exemplarisch zeigen und damit für eine medienästhetische Migrationsforschung plädieren.

Die Parallele zur Globalisierung auf der Ebene der Sinnesmedien ist die Zusammenführung von Schrift-, Bild-, Klang-, Tast- und Bewegungssignalen im Universalmedium Computer. Diese durch die Digitalisierung ermöglichte Kombinationstendenz wurde und wird gemeinhin als „Multimedia“ etikettiert. Doch bei näherem Hinsehen erweist sich der Begriff als unzulänglich, denn er suggeriert, dass die verschiedenen medienästhetischen Sinnesreize lediglich eine statische Vielfalt in sich abgegrenzter Einzeleindrücke repräsentieren, ohne die Fluktuationen und Wechselwirkungen zwischen ihnen zu berücksichtigen. Diese Schwierigkeit mit dem Begriff der Multimedialität lässt sich an ihrem soziologischen Analogon verdeutlichen: dem Begriff der Multikulturalität.

Wir wissen inzwischen, dass es eine problem-kaschierende Simplifizierung ist, wenn wir von einer „multikulturellen“ Gesellschaft sprechen, als handle es sich um eine Addition von kulturellen Identitäten. Dass es kulturelle Identität nicht gibt, sondern etwas wie Kultur überhaupt nur existieren kann, wenn eine hinreichend komplexe Ausdifferenzierung in einander durchmischende und widersprechende Teilidentitäten stattgefunden hat, ist ein Befund der neueren Alteritätsdebatten, die den Ersatzbegriff der Interkulturalität sowie der kulturellen Hybridität³ ins Spiel gebracht haben. Analog wird in der Medientheorie der Begriff ‚Multimedia‘ durch die Termini ‚Intermedialität‘ und ‚mediale Hybridität‘ ersetzt. So spricht Irina Rajewski in ihrer Intermedialitätsstudie (2002) von „Hybridmedien“ mit exemplarischem Verweis auf den Film und die Oper, weil diese verschiedene, sonst als distinkt wahrgenommene Einzelmedien vermischen.⁴

Doch auch diese Begriffe sind noch nicht treffend genug, um das Phänomen zu charakterisieren, um das es hier geht. Sie benennen Beziehungsmuster und Mischungsverhältnisse einzelner Sinnesmedien und übergehen damit die Tatsache, dass die untereinander abgegrenzten

Konturen einzelner Sinneswahrnehmungen sich dabei ihrerseits auflösen. ‚Reines Sehen‘, ‚reines Hören‘ usw. gibt es allenfalls unter den Sonderbedingungen meditativer Versenkung – und auch dies nur durch die konzentrierte *Ausfilterung* aller synaptischen Assoziationen mit anderen Sinnesfunktionen. Unter den Bedingungen der Alltagswahrnehmung und ihres Medienkonsums sind diese wechselnden Sinnesassoziationen ständig aktiv. Sie lassen sich am besten als Wanderbewegungen von einem Sinn zum nächsten beschreiben, wobei dieser sich seinerseits wandelt. Hierfür bietet sich der Migrationsbegriff an. Dies sei nun am Beispiel des Klangs und seiner medialen Wanderbewegungen verdeutlicht, wofür ich als Leitmotiv den mythologisch ersten und bis heute prominentesten Sänger heranziehe: Orpheus.

Griechische Antike: Migration ins Bild

Das Mythologem vom ersten Sänger lässt sich durch den historischen Befund säkularisieren, dass die früheste musikalische Äußerung des Menschen der Lockruf ist. Der Musikhistoriker Curt Sachs erkannte die Vorform des menschlichen Gesangs in sogenannten „tumbling strains“ – langgezogenen Klagelauten, wie er sie bei Naturvölkern beobachtete.⁵ Die moderne Klangforschung bestätigt, dass der menschliche Gesang archaische „Biosignale“ enthält und belegt dies u. a. mit der verblüffenden Ähnlichkeit zwischen dem Lockruf eines Gibbons und dem Vibrato einer Sopranistin. Beide erzielen ihre betörende Wirkung mit einer Frequenzmodulation im Bereich von vier bis sechs Hertz.⁶

Dass die sagenhafte Wirkung, die Orpheus mit seinem Gesang erzielte, ebenfalls auf Biosignale zurückgeführt werden kann, ist durch eine reichhaltige Bildtradition belegt.⁷ Fast alle antiken Abbildungen inszenieren Orpheus umgeben von Tieren, die ihm gebannt lauschen, weil er offenbar die richtigen Töne trifft, um sich mit ihm sozusagen auf einer Wellenlänge zu fühlen.

Die Griechen erklärten dies aus seiner Herkunft: Als Sohn Apollons und der Muse Kalliope stammt er in zweiter Generation von Mnemosyne ab, der Göttin der Erinnerung. Mnemosyne verkörpert ein Konzept von Erinnerung, das – scheinbar paradox – mit seinem Gegenteil, mit Lesmosyne einhergeht: Mnemosyne, heißt es bei Hesiod, gebar die Musen, „damit sie Vergessenheit brächten der Leiden und Ende

⁵ Vgl. Sachs (1962),

Kap. 2.

⁶ Vgl. die medialen

Demonstrationen (Sigle:

D) zu diesem Text,

die zusammen mit der

Online-Version unter

http://peter-matussek.de/pub/A_60.html verlinkt

sind, hier: D 1.

⁷ Vgl. die Beispiele

unter D 2.



Orpheus unter den Tieren – Griffspiegel aus Bronze (4. Jahrhundert v. Chr.). Aus: Wilhelm Fröhner: *La Collection Tyszkiewicz*. München: Verlangsanstalt für Kunst und Wissenschaft, 1892, Tafel 4.

8 Hesiod (XXX), 55.

9 Apollonius von Rhodos (1997), 518.

10 Luck (1990), 16.

11 Dodds (1970), 82.

12 Vgl. D 3.

13 Die älteste erhal-

Hermes, Eurydike, Orpheus.
Grabrelief (5. Jahrhundert
v. Chr.). Paris, Louvre, Ma
854. web.uvic.ca/grs/bow-
man/myth/images/47.jpg
(10.12.2007).



der Sorgen“.⁸ Was hier vergessen werden soll, ist dasjenige, was den Menschen von seiner Natur entfremdet, das Denken an die Vergangenheit oder Zukunft. In der Preisgabe dieser Zeitlichkeitsdimensionen zugunsten eines rein präsentischen Erlebens wird ein Daseinsgefühl möglich, wie es dem Tier eigen ist. Daran erinnert Mnemosynes Enkel, und das erklärt auch seine Wirkung auf Menschen. Wenn etwa die Argonauten, die Orpheus auf ihrer Fahrt begleitete, in Streit gerieten, besänftigte er sie mit hypnotisierendem Kitharaspiel, bis sie – ohne recht zu wissen, wie ihnen geschah – animalisch unbesorgt entschlummerten.⁹

Aber nicht nur die Grenzen zwischen Mensch und Tier, auch diejenigen zwischen Diesseits und Jenseits vermochte Orpheus mit seiner Musik zu transzendieren. Mit einem Klagegesang über die verstorbene Geliebte Eurydike konnte er diese, der berühmten Überlieferung nach, aus der Unterwelt heraufziehen. Die Griechen erklärten diesen Vorgang mit Metempsychose.

Ethnologisch ist die Vorstellung der Seelenwanderung auf schamanistische Wurzeln zurückzuführen. So ist Orpheus – nach der Darstellung Georg Lucks, der sich vor allem auf Eric Robertson Dodds bezieht – neben Pythagoras und Empedokles einer der „drei großen Schamanen“, die in der Lage waren, das Diesseits zu transzendieren und mit den Geistern Verstorbener Kontakt aufzunehmen.¹⁰ „Wie die Schamanen überall“, schreibt Dodds, „unternimmt [Orpheus] eine Wanderung in die Unterwelt, und sein Motiv dabei ist unter Schamanen sehr verbreitet: Er will eine geraubte Seele zurückholen.“¹¹

Was wir von den Griechen über diese musikalisch induzierte Seelenwanderung in die Unterwelt wissen, ist uns ebenfalls vornehmlich durch bildliche Darstellungen überliefert. Die älteste erhaltene Darstellung der Sage von Orpheus und Eurydike überhaupt, ein Grabrelief, zeigt das Liebespaar in traumwandlerisch-stummer Kommunikation, vermittelt durch Hermes, der die beiden zusammenführt.¹² Der Klang ist hier ganz ins Bild migriert, das noch nicht einmal ein Signum der Musikalität, sei es die Sängerpose oder ein Instrument, aufweist, um das Gesche-

hen mythengerecht zu inszenieren. Wir hören die Klangwirkung, indem wir sie (nicht ihre Ursache) *sehen*.

Dass die orphischen Gesänge, die zweifellos, wie in der Zeit der homerischen Aoiden üblich, durchs Melos intoniert wurden, nicht die Form medialer Speicherung annehmen konnten, ist freilich evident, da es noch keine musikalische Notation gab.¹³ Auch hat es, soviel wir wissen, in der Antike nie den Versuch gegeben, den Mythos von Orpheus und Eurydike musikdramatisch zu inszenieren. Dass aber das Klanggeschehen bei den Griechen noch primär ins Bild und nicht in die Schrift migrierte, ist signifikant. Erst die Römer erweiterten den Mythos um das Verbot des Anblickens und nötigten damit den Klang, aus dem Bild zu emigrieren.

Römische Antike / Christianisierung: Migration in die Schrift

Erstmals bei Vergil und dann bei Ovid ist davon die Rede, dass Orpheus sich nicht zu Eurydike umwenden darf. In Ovids Version der Geschichte wird der tabuisierte Blick, der Orpheus zum Verhängnis wird, als „avidus videndi“ charakterisiert, was Erich Rösch mit „zu sehen verlangend“ übersetzt¹⁴, aber präziser mit „begierig ansehend“ erfasst wird. Was macht die Anschauung, der die Griechen offenbar noch zutrauten, den Gehalt einer Klangwirkung zu vermitteln¹⁵, für die Römer Vergil und Ovid so problematisch, dass diese sie in die Peripetie eines tragischen Verhängnisses einsetzten?

Die Diskreditierung des Sehsinns, die in der Umdichtung des Mythos zum Ausdruck kommt, hat ihren tieferen Grund in einem prekär gewordenen Bedeutungswandel des Erinnerungsbegriffs, für den die Simonides-Rezeption symptomatisch ist. Während für die Griechen Simonides noch der berühmte Lyriker, insbesondere der Sänger von *Threnoi* war, die im Zeichen von Mnemosyne das Erinnern als Vergegenwärtigung des Lebensflusses erfahrbar machten, rezipierten die Rhetorik-Lehrbücher der Römer Simonides vornehmlich als fiktiven¹⁶ Erfinder der *ars memorativa*, die das Festhalten von Bildern als Gedächtnismittel empfahl – zurückgeführt auf die erstarrte Sitzordnung einer im eingestürzten Palast des Skopas erschlagenen Gästerunde.¹⁷

Von dieser zwar einprägsamen, nicht aber lebendig vergegenwärtigenden, sondern mortifizierenden Art ist auch die Wirkung, die von Orpheus' Umschau nach Eurydike ausgeht. Orpheus, so heißt es bei Ovid, „erstarrte“¹⁸ angesichts ihrer erneuten Tötung durch seinen Blick.

tene Proto-Notenschrift der Griechen befindet sich auf der südlichen Außenmauer des Schatzhauses der Athener in Delphi und stammt von Athenaios (ca. 138 v. Chr.). Vgl. Riethmüller/Zaminer (1996), 280.

14 Ovid (1992), 361.

15 Dies gilt auch noch für Platon, der zwar die mimetischen Abbilder als Trug verurteilt, nicht aber ein Sehen, das in der äußeren Erscheinung die Idee, also das „Urbild“ (eidos) erschaut.

16 Zum konstruktiven Charakter der römischen Simonides-Rezeption vgl. Goldmann (1989), 43-66.

17 Vgl. Cicero (1991), 430-433 und Quintilianus (1988), 591.

18 Ovid (1992), 363.

19 Das beginnt im

2. Jahrhundert. n. Chr. mit
Clemens von Alexandriens
Mahnrede an die
Heiden. Vgl. *Clemens von
Alexandrien* (1934), 71-75.
Vgl. auch die *Zitatauswahl
und die ikonographischen
Belege unter D 4.*

20 Eusebius (1904),
134.

21 Illich (1991).

22 Vgl. Stein (2006),



Orpheus-Christus-Mithras als guter Hirte aus Porto Torres. Sarkophag-Relief aus Sardinien (um 300). Rom, Campo Verano. Aus: John Block Friedman: *Orpheus in the Middle Ages*. Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1970, Abb. 17.

Das von Vergil und Ovid in den Mythos eingeführte Erzählmotiv kann somit als immanente Kritik an der Idolatrie ihrer Zeit gelesen werden – einer Zeit, in der die antike Kultbildpraxis imperial zu erstarren begann, wodurch neue medienästhetische Rezeptionsaffinitäten geschaffen wurden, die für die Botschaft Christi mit ihrer Erneuerung des Bilderverbots und der Berufung auf ein Gotteswort, das „geschrieben steht...“, empfänglich wurden.

Für Ovid gab es freilich auch biographische Gründe, das begierige Sich-Umblicken als prekär zu schildern. Weil er „avidus videndi“ mit der Kaisertochter feierte, wurde er von Augustus in die Verbannung geschickt, wo er den Anblick seiner geliebten Frau unwiederbringlich entbehren musste. Nur schreibend, dies aber in einer zuvor bei ihm nicht dagewesenen Gefühlstiefe, durch poetische Briefe und die Verse der *Tristia*, konnte er ihre lebendige Gegenwart in Erinnerung rufen.

Mit der Spätantike migrierte das orphische Melos vollends vom Bild in die Schrift – in die Heilige Schrift zumal. Die antiken Kirchenväter identifizierten Orpheus mit Christus¹⁹ und vollzogen damit eine medienästhetische Umdeutung des Mythos, derzufolge es nicht mehr die Musik, sondern der göttliche Logos sei, der die eigentliche Wirkung der Ergriffenheit hervorrufe. In seiner unendlichen Güte, schrieb Eusebius, habe Gott Orpheus und seine Zuhörer in der naiven Annahme belassen, dass eine „seelenlose Leier“ und der bloße Gesang als solcher die Seele ansprechen könnten, im Verborgenen aber durch diese Äußerlichkeiten hindurch seinen Logos walten lassen.²⁰

Im Verlauf des Mittelalters trat auch die stimmliche Qualität des Logos („Gott sprach“) zunehmend hinter eine dezidiert schriftliche zurück. Dies ist ein allmählicher Prozess, der sich über Jahrhunderte hinzog. Bis ins Hochmittelalter hinein war das stille Lesen äußerst ungewöhnlich, das Mitsprechen der Texte die Regel. Hierfür gibt es schon in der Antike Belege, vor allem aber in Berichten über die klösterliche Lektürepraxis des frühen Mittelalters. Ivan Illich spricht deshalb von einem „monastischen“ Lesen, das die Mönche in Gemeinschaft ausübten, bevor sie sich zum stillen, „scholastischen“ Lesen in ihre Zellen zurückzogen.²¹ Bis zu dieser Wende galten Texte daher lediglich als „Verschriftungen“ der oralen Tradition,

die beim Lesen re-intoniert wurde; erst danach können wir von einer „Verschriftlichung“ im Sinne eines von der mündlichen Rede spezifisch unterschiedenen Textarrangements sprechen.²² „Aus der Partitur für fromme Murmler“, schreibt Illich, „wurde der optisch planmäßig gebaute Text für logisch Denkende.“²³

Orpheus, der durch seine Verwandlung in Christus bereits eine Entwertung seiner musikalischen Qualitäten erfahren hatte, wurde mit zunehmender Durchsetzung des Schriftprinzips, das seinen Höhepunkt in der lutherischen Reformation fand, vollends an den Rand gedrängt. In der Zeit der Wiegen- und Frühdrucke konnte Orales buchstäblich nur noch marginal, nämlich in der Form von Rand- und Interlinearglossen, performiert werden. Auch die Kirchenmusik der Zeit erteilte dem Wort der Heiligen Schrift absoluten Vorrang vor den ihm nur dienenden musikalischen Qualitäten. So entstand für den musikalischen Ausdruck der dem Orpheus zugeschriebenen Klangwirkung sozusagen ein medienästhetischer „Migrationsdruck“, der es erklärbar macht, warum nun erstmals in der gesamten Rezeptionsgeschichte des Orpheus-Mythos der Stoff auf die Musiktheaterbühne kam.

Renaissance: Migration ins Musiktheater

Polizianos *Favola d'Orfeo* eröffnet diese neue medienästhetische Traditionslinie.²⁴ Sie ist der zeitgenössischen Musiktheorie des Johannes Tinctoris verpflichtet, die unter expliziter Berufung auf Orpheus als Wirkprinzip formulierte: „extasim causare“.²⁵ Während aber bei Poliziano und auch bei Peri und Caccini das Wort noch den Gesang dominierte, verselbständigte dieser sich im Lauf der Zeit – zunächst im Madrigal und schließlich in der Oper: Nicht zufällig ist es der Orpheus-Stoff, mit dem Monteverdi 1607 die neue Gattung begründet.

An Monteverdi und seinen Nachfolgern können wir aber nicht einfach die Rückkehr des medienästhetisch über das Bild und die Schrift migrierten Klangs in sein „eigentliches“ Ursprungsmedium konstatieren. Eine nähere Betrachtung der Musikbeispiele zeigt uns vielmehr, was wir aus der Kulturosoziologie ebenfalls kennen: Ein Emigrant kehrt niemals zurück in „seine“ Heimat; er bleibt in ihr ein „Anderer“. So bedient sich auch Monteverdi eines kompositorischen Kontrasteffekts, um die Differenz zwischen seiner ursprünglichen Klangwirkung und dem musikalischen Ausdrucksvermögen seiner Zeit hörbar zu machen:

159f.

23 Illich (1991), 8.

24 Vgl. die Synopse

D 5.

25 Tinctoris (1963),

191. Vgl. Klotz (1995),

33.

26 Auch wenn

Giulio Caccini mit seiner Musiktheaterkomposition *L'Euridice* (1602) als Urheber des Belcanto-Stils gilt (Hinrichsen 1997, 299), dürfte doch das *Possente Spirto*, das „wie eine erste Arie gehört werden kann“ (Deufert 1997, 277), als dramatische Urszene dieses Gesangstyps anzusehen sein.

27 Diese Melismen sind von Monteverdi auskomponiert, was damals vollkommen unüblich war, und zeigt, wie wichtig ihm der virtuose Ausdruck war. Vgl. den Partiturauszug in D 6.

28 Vgl. D 6.

29 Vgl. zu dieser These auch *Thezeleit* (1995), 570.

30 Vgl. das

Im Versuch, die von Charon versperrte Schwelle zur Unterwelt zu transzendieren, singt Orpheus zunächst eine Arie, die sich durch konventionelle musikalische Codes auszeichnet. La Speranza, die Hoffnung, hatte ihm zu Beginn des dritten Akts den Rat gegeben, einen herzöffnenden „bel canto“, einen „schönen Gesang“ anzustimmen.²⁶ Diesen Rat höchst ambitioniert befolgend, verziert Orpheus seine Bitte an den *Possente Spirto*, ihn hinüberzulassen, mit ins Extrem gesteigerten Melismen, bei denen bis zu 50 Töne auf eine Silbe kommen.²⁷ Die Instrumentalbegleitung unterstreicht den Eindruck höchster Artifizialität durch effektvolle Echos, die wie ein Dialogpartner jenseits der gesungenen Worte die rein musikalische Aussage zurückspielen, als werde sie verstanden.²⁸



Claudio Monteverdi: *L'Orfeo* (1607). 3. Akt, Arie *Possente spirto*. Partiturauszug aus Silke Leopold: *Claudio Monteverdi und seine Zeit*: Laaber, 1982, S.121.

Monteverdis Pointe aber besteht darin, dass Charon von Orfeos Arie völlig unbeeindruckt bleibt. Schroff weist er den Bittsteller zurück, der nun einen zweiten Anlauf nehmen muss. Aufgewühlt durch die Zurückweisung, lässt er jeden Rest an musikalischer Rhetorik hinter sich und findet just in der nun unmodellierten Emotion die rechten Töne, um Charon zu überwältigen. Dieser wird – wie einst die Argonauten – von Orpheus buchstäblich hypnotisiert, also eingeschläfert.²⁹ Der Kontrasteffekt zum gekünstelten Gesang beglaubigt die Authentizität des Klagerufs.

Ähnlich verfährt Gluck, der nach einer Phase der aufklärerischen Entemotionalisierung die Oper reformiert – abermals im Zeichen von Orpheus: Im Versuch des Schwellenübertritts zu Beginn des zweiten Aktes wird Orpheus durch einen martialischen Furienchor abgewehrt, der ihn zum Verbleib im Diesseits ermahnt.³⁰ Doch das zunächst monotone, auf der Dominante beharrende „No“ der Furien bewirkt nur, dass Orpheus'

melodiöses Flehen immer eindringlicher wird, wobei es die Tonlagen wechselt und so den Furienchor dazu nötigt, sein dominantes „No“ ebenfalls zu einer Melodie zu formen. Schließlich fühlen sich die furiosen Jenseitshüter von einem seltsamen „Affetto flebile“³¹ durchströmt, das sie ihre Wächterfunktion schließlich vergessen lässt. Auch hier also findet der orphische Klang zu sich selbst nur über den Umweg des Andersseins.

Die Wirkung war außerordentlich. Von Gluck selbst ist überliefert, dass er seine Operngestalten in „fieberglühendem Mit(er)leben schuf“.³² Rousseau soll auch nach der 40. Aufführung noch geweint haben³³, und Berlioz, der 1859 die beiden Fassungen der Oper zu einer die affekthaften Züge intensivierenden dritten kompilierte, berichtet über das Lesen der Gluckschen Partituren: „Sie raubten mir den Schlaf, ließen mich Essen und Trinken vergessen; ich geriet in Verzückung darüber.“³⁴

Auch Glucks *Orfeo* freilich war nicht davor gefeit, sich im Laufe der Rezeption zum Bildungsgut abzuschleifen. Als solches wurde er denn auch knapp hundert Jahre später von Jacques Offenbach parodiert. Wiederum stand Orpheus Pate bei der Gründung einer neuen musikalischen Gattung – diesmal der Operette. Offenbachs *Orphée aux Enfers* travestiert den Opernstoff, indem er Orpheus und Eurydike als ein untreues Paar zeigt, das sich nichts anderes wünscht als den jeweils anderen zur Hölle zu schicken, um ungestört den eigenen Affären nachgehen zu können. Der Moment bei Gluck, der Rousseau immer wieder zum Weinen brachte – Orpheus’ Klage-Gesang „J’ai perdu mon Eurydice“ – wird hier unter dem Druck der als *dramatis persona* inszenierten öffentlichen Meinung zwar angestimmt, von den Göttern aber, die sich im Himmel langweilen, nur als Vorwand benutzt, kollektiv zu Pluto in die Hölle zu eilen, um dort das wahre, ausgelassene Leben zu feiern.³⁵

In seiner Umkehrung des bildungsbürgerlich entleerten Stoffes bleibt Offenbach ihm durch diese Vermittlung hindurch gleichwohl treu, da er seine Sprengkraft gegenüber den Konventionen des kulturellen Gedächtnisses erneuert. Freilich ist damit das Anderssein des re-migrierten Klangs gegenüber seiner ursprünglichen musikalischen Heimat bis zum äußersten ausgereizt. Er migriert erneut, als mit dem Bewegungsbild des Kinos eine neue Unmittelbarkeit möglich wird.

20. Jahrhundert: Migration ins Bewegungsbild

Orpheus bleibt auch im 20. Jahrhundert Opernstoff, doch als solcher entfaltet er nicht mehr die affektive Wirkung seiner musikdramatischen

Musikbeispiel D 7.

31 Berlioz-Fassung
(1859), Nummer 27.

32 Kaden (1995), 12.

33 Berichtet von J.C.F.

Reilstab im Vorwort zum

Klavierauszug *Orphée/*

Orpheus. Berlin 1791.

Nach Finscher (1964),

96.

34 Berlioz (1980), 29.

35 Vgl. die

Vorgänger. Das Medium, von dem der moderne Großstadtmensch am stärksten affiziert wird, ist der Film.

Einer seiner technikverliebtesten Regisseure ist Jean Cocteau. Ihn musste der Orpheus-Stoff reizen, da er ihm das Äußerste dessen abverlangte, was der Filmtrick damals, 1949, zuließ. So konnte der zeitgenössische Kinogänger den aktualisierten Orphée – bei Cocteau ein moderner Dichter, der seine Inspirationen über die Funksignale eines Autoradios empfängt – bei einem Gang in die Unterwelt begleiten, der bisherige Grenzen der Sichtbarkeit überschritt. Die Filmmusik von Georges Auric unterstützt die Suggestion der Transzendierung, indem sie sich vollständig dem Bildgeschehen unterordnet und so unerschwerlich das Gesehene atmosphärisch auflädt.³⁶

Musikbeispiele in D 8.

36 Vgl. das Filmbeispiel
in D 9.

37 Vgl. die



Orphée und sein Unterweltführer Hermes alias Heurtebise tauchen – das Motiv von Lewis Carroll aufgreifend³⁷ – in einen Spiegel ein (von Cocteau durch Doppelbelichtung auf ein Wasserbecken realisiert, das mit quergestellter Kamera aufgenommen wurde) und bewegen sich traumwandlerisch durch die „Zone“, die als Ruinenlandschaft der Gewohnheiten verstorbener Menschen visualisiert ist. Ihre stark suggestive, transeartige Wirkung verdankt die Szene aber vor allem der Musik, die – wie jede gute Filmmusik – nicht bewusst gehört wird, sondern als

Jean Cocteau: *Orphée* (Frankreich 1949). Orphée (Jean Marais) und Heurtebise (François Périer) beim Gang durch den Spiegel in die „Zone“.

atmosphärisches Element ins Bewegungsbild eingeht. Wir haben es hier also nicht mit einer Rückkehr des orphischen Klangs in die medienästhetische Domäne des Bildes zu tun, sondern mit einer gänzlich anderen Migrationsform, die das Signum der Moderne ist: Die Grenzen zwischen den einzelnen Sinnesmedien verschmelzen zugunsten eines Ensemble-Eindrucks, der sich just da am stärksten entfaltet, wo er auf einen nicht

auf einzelne Signalreize konzentrierten Rezipienten trifft, sondern einen, der sich jener Zerstreutheit zentrifugal überlässt, die Georg Simmel als das typische Merkmal des modernen Menschen identifizierte.³⁸ Dazu passen die auf- und abgleitenden Tonfolgen in Aurics Begleitmusik und insbesondere die sphärisch-schwebende Klangcharakteristik des beim Gang durch den Spiegel eingesetzten Theremins.³⁹

Vergleichsweise konventionell nimmt es sich dagegen aus, wenn Marcel Camus zehn Jahre später seinen *Orfeu Negro* (1959)⁴⁰ wieder als Musiker inszeniert, der zur Gitarre singt. Doch die Innovationskraft des Films ist größer, als es auf den ersten Blick scheint, und sie ist für unser Thema von besonderem Interesse, da sie das medienästhetische mit dem kultursoziologischen Migrationsparadigma zusammenführt.

Der Film reagiert musikhistorisch auf den Bossa Nova, die „neue Welle“ der Samba-Musik, die sich Ende der 50er Jahre von Brasilien über die ganze Welt verbreitete: Orfeu, ein beliebter Sambatänzer aus einer Favela in Rio, gewinnt mit seinen Liedern im Stil des Bossa Nova das Herz von Eurydice, einer Unschuld vom Lande. Während des Karnevals kommt sie ums Leben, Orpheus sucht die Verstorbene und begegnet ihr schließlich unter Trance in einer Candomblé als Geisterstimme, doch da er sich nach dem personalen Medium der Geisterstimme, einer alten Frau, umdreht, verliert er seine Geliebte zum zweiten Mal. Dieser eng an die antike Vorlage angelehnte Filmstoff erlangte in Brasilien eine enorme Popularität – und dies erstaunlicherweise deshalb, weil sich insbesondere die arme Bevölkerung mit ihm identifizieren konnte. Wie ist diese Identifikation über den großen historischen und kulturellen Abstand hinweg zu erklären?

Das Migrationsparadigma kann uns helfen, diesen Vorgang zu verstehen. Denn die brasilianische Kultur ist eine Migrationskultur *kat' exochen* – sie rekrutiert sich aus den Nachfahren afrikanischer Sklaven und europäischer Auswanderer, die sich untereinander vermischten. Die medienästhetische

Buchillustrationen in D 9.

38 Vgl. Simmel

(1900), 674.

39 Vgl. die

Demonstration von Leon

Theremin in D 9.

40 Vgl. die Auszüge



Marcel Camus: *Orfeu Negro* (Frankreich/Brasilien 1959). Orfeu (Breno Mello) nimmt auf einer Candomblé Kontakt mit der verstorbenen Eurydice auf.

in D 10.

41 Vgl. Pinto (1991).

42 Vgl. die Beispiele in

D 10.

43 Zur kulturellen

Universalität des

Schamanismus vgl. Eliade

(1975).

44 Alle nachfolgend

genannten Musiktitel

werden nachgewiesen in

D 11.

Hybridisierung von Samba und antiker Mythologie ist vor diesem Migrationshintergrund kein Kulturbruch, sondern eine Normalität. Und wenn auf dem Höhepunkt der Filmhandlung, im Tranceritual der Candomblé, schon eo ipso afrikanische und christliche Kultpraktiken synkretistisch verschmolzen sind⁴¹, erscheint es auch nicht aufgesetzt, wenn die tote Eurydice aus dem Mund eines in Trance versetzten Mediums zu Orpheu spricht. Die Klangwirkung, die dies ermöglicht, entstammt hier freilich nicht den gefälligen Liedern, die Orpheus auf seiner Gitarre spielt und die in zahllosen Cover-Versionen kolportiert wurden⁴², sondern dem schamanistischen Erbe, das die archaische Orpheus-Überlieferung mit dem afrikanischen Ritual verbindet.⁴³ Damit rückt der orphische Klang wieder näher an die ursprüngliche Wortbedeutung des griechischen *melos* heran, das rhythmischen, „gliederlösenden“ Tanz und taktiles Körperempfinden einschließt.

Die musikalische Entwicklung verfolgt diese Bahn während der nächsten Jahrzehnte in zunehmender Intensität – dank elektrischer und schließlich elektronischer Soundproduktionen, die den orphischen Klang abermals migrieren lassen.

Computermoderne: Migration in die Taktilität

Ein Blick auf die musikalische Orpheus-Rezeption der jüngsten Zeit macht deutlich, wohin die Klangreise geht: Das Spektrum⁴⁴ reicht von Rock- und Heavy-Metal-Produktionen wie *Orpheus Express* von Japanic und *Orpheus* von Umbah über Game-Soundtracks wie *Descent of Orpheus* von Above the Garage bis hin zu den Techno-Varianten House, Ambient und Trance – vertreten etwa durch *Orpheus Synthony No. 2* von Neil Duddridge, *Orpheus* von CreamClub2200 und *Engines of Orpheus* von EtherGun. Letztere erläutern ihren Trance-Techno-Track im Begleitmaterial explizit als *Ambition*, die „true legend of Orpheus, undistorted by the Greek mythologists“ wiederzugeben.⁴⁵

Der radikalisierende Rekurs auf vorästhetische Ursprünge im Techno verfolgt wie ehemals die Intention, den Wachzustand des Alltags vergessen zu machen, damit eine Erinnerung präkognitiven, vegetativen Gegenwartserlebens möglich wird. Diese *Ambition* wird durch das Equipment digitaler Klangproduktion in idealer Weise unterstützt. Es bietet alle Möglichkeiten zur Erzeugung akustischer Effekte, die Musikpsychologen als besonders trancefördernd auflisten. Dazu gehören die litaneienhafte Monotonie repetitiver Strukturen, der geringe Melodieumfang sowie

Schwingungen und Rhythmen im hypnosefreundlichen Alpha-Theta-Bereich, vor allem aber der Schalldruck sehr tiefer und lauter Töne.⁴⁶ Denn Techno ist in erster Linie ein taktiles Phänomen, es wird weniger gehört als vielmehr gespürt, mit dem Effekt einer vollständigen Dissoziation vom Alltagsbewusstsein, wie sie für archaische Trancerituale kennzeichnend ist. Viele Techno-DJs verstehen sich denn auch explizit als „(Digital-) Schamanen“.⁴⁷ Die damit erreichte „Symbiose aus Klang und Körper“ gibt, wie Peter Wicke schreibt, „McLuhans Wortspiel von der in die *massage* transponierten *message* eine unerwartete Aktualität und Wendung [...]“. Der Körper ist zum selbstreferentiellen Objekt der klanglichen Wahrnehmung geworden.⁴⁸ Damit nähert sich die musikalische Orpheus-Rezeption wieder jenem Ansprechen auf Biosignale an, mit dem wir eingangs die Bannkraft des mythischen Musikers erklärten.

45 Vgl. D 11.

46 Vgl. Brandl (1997), 599-610; Koch (1995), 101-105 und das Anschauungsmaterial in D 12.

47 Vgl. das Interview mit Sven Våth. In: Kemper (1995), 6-14.



www.resident.at/images/upload/30.jpg
(10.12.2007).

Abgesang

Unsere bisherigen Befunde bilanzierend, können wir festhalten, dass die orphische Klangwirkung kulturhistorisch keineswegs nur über den Hörsinn vermittelt wurde, sondern verschiedene medienästhetische Migrationen in die speichertechnisch für sie jeweils größten Entfaltungsmöglichkeiten durchlief. In unserer Gegenwart scheint sie ihrem naturverbundenen Ausgangspunkt wieder am nächsten gekommen zu sein.

Doch wie der heimgekehrte Odysseus ist auch der heimkehrende Orpheus ein anderer geworden: härter, unerbittlicher, weniger künstlerisch denn je. Davon handelt das jüngste Beispiel der musikalischen

48 Vgl. Wicke (2007).
49 Vgl. den Ton-Auszug
und den Songtext in D 13.

Orpheus-Rezeption, *The Lyre of Orpheus* von Nick Cave and The Bad Seeds (2004).⁴⁹ Der düstere Song steigert das Motiv der physiologischen Klangwirkung ins Brutale: „Birdies detonated in the sky/ Bunnies dashed their brains out on the trees“, heißt es im Text, als Orpheus sein Instrument anstimmt. So droht denn auch Eurydike, in Umkehrung des Mythos von Orpheus' Klang getötet und in die Unterwelt geflohen, dem ihr nachsetzenden Techno-Musiker an: „If you play that fucking thing down here / I'll stick it up your orifice!“ Doch Orpheus spielt erneut seinen marker-schütternden Ton – zum letzten Mal, denn Caves Song lässt Orpheus mit einem Selbstmordattentat enden:

*Orpheus picked up his lyre for the last time
He was on a real low down bummer
And stared deep into the abyss and said
This one is for Mamma*

Dies ist ein Abgesang auf die mit Elektrifizierung und Elektronisierung sich zunehmend verstärkenden Amplifikationsambitionen, die die Musik in nie dagewesener Intensität wieder an das vegetative Nervensystem angeschlossen haben. Freilich ist es ein böser Abgesang, der an die physiologischen Ursprünge der Mediengeschichte nicht im Sinne des hypnotisierenden Lockrufs, sondern einer detonierenden Lautstärke erinnert. Der Rest ist Schweigen.

Dies aber nicht notwendig nur als Ende, sondern möglicherweise auch als neuer Anfang in der Zuwendung zur Stille – einem medienästhetisch noch weitgehend unerforschten Phänomen, das die synästhetische Natur unserer Wahrnehmung am stärksten zur Geltung bringt.

Bibliographie

Apollonius von Rhodos (1997): *Das Argonautenepos*. Gr.-dt. Hgg./Übers.: Reinhart Glei u.a. 2 Bde. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Bade, Klaus J. (1994): *Homo Migrans. Wanderungen aus und nach Deutschland*. Essen: Klartext. **Bade, Klaus J. (2000):** *Europa in Bewegung. Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München: Beck. **Berlioz, Hector (1980):** *Memoiren. Mit der Beschreibung seiner Reisen in Italien, Deutschland, Rußland und England 1803-1865*. Übers.: Elly Ellès. Leipzig: Reclam. Franz. Orig.: *Mémoires de Hector Berlioz*. Paris: Lévy, 1870. **Bhabha, Homi K. (2000):** *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenberg. **Brandl, Rudolf Maria (31997):** „Musik und veränderte Bewußtseinszustände.“ In: *Musikpsychologie. Ein Handbuch*. Hgg.: Herbert Bruhn u.a. Reinbek/Hamburg: Rowohlt. **Castles, Stephen/Miller, Mark J. (21998):** *The Age of Migration. International Population Movements in the Modern World*. London: Guilford Press. **Cicero, Marcus Tullius (21991):** *De Oratore/Über den Redner*. Hg./Übers.: Harald Merklin. Stuttgart: Reclam. **Clemens von Alexandrien (1934):** *Mahnrede an die Heiden*. München: Kösel und Pustet. **Dodds, Eric Robertson (1970):** *Die Griechen und das Irrationale*. Übers.: Hermann-Josef Dirksen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Engl. Orig.: *The Greeks and the irrational*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1951. **Deufert, Katrin (1997):** „Orpheus und die Anfänge eines Musiktheaters in der Renaissance.“ In: *Mythos Orpheus*. Hg.: Wolfgang Storch. Stuttgart: Reclam. **Eliade, Mircea (1975):** *Schamanismus und archaische Ekstasetechnik*. Frankfurt/M: Suhrkamp. **Eusebius (1904):** „Die Theophanie. Die griechischen Bruchstücke und Übersetzung der syrischen Überlieferungen.“ In: Eusebius *Werke*. Hg.: Hugo Gressmann. Leipzig. **Finscher, Ludwig (1964):** „Che farò senza Eudridice? Ein Beitrag zur Gluck-Interpretation.“ In: *Festschrift Hans Engel zum siebzigsten Geburtstag*. Hg. Horst Heussner. Kassel: Bärenreiter, 96-110. **Goldmann, Stefan (1989):** „Statt Totenklage Gedächtnis. Zur Erfindung der Mnemotechnik durch Simonides von Keos.“ In: *Poetica* 21, 43-66. **Hesiod (51993):** *Theogonie*. Hg./übers.: Karl Albert. St. Augustin: Academia Verlag. **Hinrichsen, Hans-Joachim, Hg. (1997):** *Register. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Bd. 13. Laaber: Laaber. **Illich, Ivan (1991):** *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand*. Frankfurt/M: Luchterhand. **Kaden, Christian (1995):** „Außer-sich-Sein, Bei-sich-Sein. Ekstase und Rationalität in der Geschichte der Musik.“ In: *Neue Zeitschrift für Musik* 6, 5-12. **Kemper, Peter (1995):**

„Sven Våth.“ In: *FAZ-Magazin*, 16.6.1995, 6-14. **Klotz, Sebastian (1995)**: „Betörende Harmonien, wandernde Seelen. Szenarien gelehrter Ekstase in der Renaissance.“ In: *Neue Zeitschrift für Musik* 6, 33-37. **Koch, Thomas (1995)**: „Trance.“ In: *Techno*. Hgg.: Philipp Anz/Patrick Walder. Zürich: Bilger, 101-105. **Ovid (131992)**: *Metamorphosen*. Übers.: E. Rösch. München/Zürich: dtv. **Luck, Georg (1990)**: *Magie und andere Geheimlehren in der Antike*. Stuttgart: Kröner. **Pinto, Tiago de Oliveira (1991)**: *Capoeira, Samba, Candomblé*. Berlin: Reimer. **Quintilianus, Marcus Fabius (21998)**: *Ausbildung des Redners/Institutionis oratoriae libri XII*. Hg./Übers.: Helmut Rahn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. **Rajewsky, Irina O. (2001)**: *Intermedialität*. Tübingen/Basel: UTB. **Riethmüller, Albrecht/Zaminer, Frieder, Hgg. (1996)**: *Die Musik des Altertums. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*. Bd. 1. Laaber: Laaber. **Sachs, Curt (1962)**: *The Wellsprings of Music*. New York: Da Capo Press. **Simmel, Georg (1900)**: *Philosophie des Geldes*. In: ders.: *Gesamtausgabe*. Hg: Otthein Rammstedt. Bd. 6. Frankfurt/M: Suhrkamp, 31994. **Stein, Peter (2006)**: *Schriftkultur. Eine Geschichte des Schreibens und Lesens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. **Theweleit, Klaus (1995)**: *Buch der Könige*. Bd. 1. Frankfurt/M: Stroemfeld/Roter Stern. **Tinctoris, Johannes (1963)**: „Complexus effectuum musices.“ In: *Scriptorum de musica mediæ aevi nova series a Gerbertina altera 4 Bdr*. Hg.: Edmond de Coussemaker. Paris: Durand, 1864-76; Reprint: Hildesheim: Olms, 4:191-95. **Wicke, Peter (2007)**: „Move Your Body“ – Über Sinn, Klang und Körper. <http://www2.hu-berlin.de/fpm/texte/wicke6.htm> (10.10.2007).