

# Affekt – Emotion – Ethik

Veröffentlichungen des Instituts  
für medizinische Ethik, Grundlagen und Methoden  
der Psychotherapie und Gesundheitskultur  
Mannheim

herausgegeben von

Prof. Dr. med. Hermes Andreas Kick  
Universität Heidelberg

Band 13

---

LIT

Hermes Andreas Kick, Theo Sundermeier (Hg.)

# Gewalt und Macht

in Psychotherapie, Gesellschaft und Kunst

---

LIT

Umschlagbild: Stefanie Welk, Skulptur „In-Volution“

Herausgeber:

Prof. Dr. med.  
Hermes Andreas Kick  
Institut für medizinische Ethik,  
Grundlagen und Methoden  
der Psychotherapie  
und Gesundheitskultur, IEPG  
Lameystr. 36  
68165 Mannheim

Prof. Dr. theol.  
Theo Sundermeier  
Ordinarius em.  
für Religionsgeschichte und  
Missionswissenschaften,  
Universität Heidelberg



Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier entsprechend  
ANSI Z3948 DIN ISO 9706

**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-643-12549-1

© LIT VERLAG Dr. W. Hopf Berlin 2014

Verlagskontakt:

Fresnostr. 2 D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51-62 03 20 Fax +49 (0) 2 51-23 19 72

E-Mail: [lit@lit-verlag.de](mailto:lit@lit-verlag.de) <http://www.lit-verlag.de>

**Auslieferung:**

Deutschland: LIT Verlag Fresnostr. 2, D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51-620 32 22, Fax +49 (0) 2 51-922 60 99, E-Mail: [vertrieb@lit-verlag.de](mailto:vertrieb@lit-verlag.de)

Österreich: Medienlogistik Pichler-ÖBZ, E-Mail: [mlo@medien-logistik.at](mailto:mlo@medien-logistik.at)

E-Books sind erhältlich unter [www.litwebshop.de](http://www.litwebshop.de)

## **Inhalt**

Vorwort 7

### Einleitung

*Hermes Andreas Kick*

Die interaktive Institution als Voraussetzung von Macht-Balance und gesellschaftlicher Zukunftsgestaltung 9

### **Grundlagen im Spiegel der Fakultäten**

*Theo Sundermeier*

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

*Dieter Dölling*

Gewalt, Macht und Recht aus kriminologischer und strafrechtlicher Perspektive 33

*Hermes Andreas Kick*

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

*Hartmann Römer*

Schöpfermacht und Unverfügbarkeit 61

### **Auseinandersetzung als Grenzsituation**

*Wolfram Schmitt*

Gewalthandlungen bei Depressionen als Paradox 83

*Walter von Lucadou*

Gewalt in neureligiösen Gruppen? Destruktivität und Probleme von Sektenaussteigern 97

*Heinz Scheurer*

Macht und Machtmissbrauch in der Psychotherapie von Straftätern 113

## Kunst – Überwindung von Dilemmata

<i>Birgit Harreß</i> Die Macht der Gewaltlosigkeit in Tolstojs Leben und Werk	127
<i>Elke Lang-Becker</i> „Ich fühle luft von anderem planeten ...“ Arnold Schönberg – künstlerische Existenz zwischen Schöpfermacht, Ohnmacht und Gewalt	141
<i>Kadja Grönke</i> Wo das Schreckliche des Schönen Anfang ist: Zum Zusammenhang von Gewalt, Schrecken, Macht und Kreativität im Werk von Violeta Dinescu	159
<i>Violeta Dinescu</i> Tauromaquia. Musikalischer Diskurs für Blockflöte(n), Flöte(n), Fagott, zwei Gitarren, Cello und Akkordeon und Schlagzeug ad libitum	173
Die Autoren	207

## Vorv

Das  
greif  
in vo  
antw  
dahin  
Struk  
timer  
der fr  
Mens  
veran

Im er  
scher  
ist da  
Hoffn  
derun  
fung v  
rechtl  
ation  
Aspek  
Philos  
fermac  
barkei

Danac  
und in  
schließ  
windu  
auf ein  
dere is  
ne kor  
nahele  
Schöp  
hängig  
Macht  
bergen  
vielme

*Herme*

## Wo das Schreckliche des Schönen Anfang ist: Zum Zusammenhang von Gewalt, Schrecken, Macht und Kreativität im Werk von Violeta Dinescu<sup>1</sup>

Kadja Grönke

### Zielsetzung

*„Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel  
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme  
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem  
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts  
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,  
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,  
uns zu zerstören.“<sup>2</sup>*

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

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

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

<sup>1</sup> Für Elena Dinescu (1926-2008).

<sup>2</sup> Rainer Maria Rilke: „Duineser Elegien“, Nr. 1 (1912), zitiert nach Rilke 1982: S. 441.

### „Eréndira“. Oper in sechs Szenen nach Gabriel García Márquez (1992)

Das Grausame in einem ihrer Bühnenwerke nachzuvollziehen, erweist sich als das Naheliegendste, vertont Violeta Dinescu doch in ihren zentralen Opern „Hunger und Durst“<sup>3</sup> nach Eugène Ionesco, „Schachnovelle“<sup>4</sup> nach Stefan Zweig und „Eréndira“<sup>5</sup> nach Gabriel García Márquez Sujets, denen allesamt existentiell Schreckliches zugrunde liegt.

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

Die Handlung folgt einer Erzählung von Gabriel García Márquez, jenem lateinamerikanischen Autor, bei dem das Absurde und das Fantastische mit dem Alltäglichen Hand in Hand gehen. Die Oper erzählt die Geschichte des jungen Mädchens Eréndira, das von einer namenlosen despotischen Großmutter geknechtet, ausgebeutet und für den Verlust ihres irdischen Besitzes verantwortlich gemacht wird. Um den materiellen Schaden auszugleichen, wird Eréndira verkauft und prostituiert. Am Ende befreit sich das Mädchen auf eine höchst ambivalente Weise, denn es lässt die alte Frau töten, rafft deren Reichtum zusammen und kehrt in die Wüste zurück, in der sein Schicksal seinen Ausgang genommen hatte – offenkundig um selbst eine Reinkarnation des Prinzips „Großmutter“ zu werden.<sup>6</sup> Damit erfolgt die Identifikation des Opfers mit jener gewalttätigen Macht, der es zuvor unterworfen war. Die Werte oder vielmehr die Unwerte der ersten Täterin werden tradiert und in übersteigerter Form – Mord statt Zwangsprostitution – von der Opfer-Täterin fortgelebt.

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

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

<sup>3</sup> Kammeroper in drei Bildern nach dem gleichnamigen Roman (1964) von Eugène Ionesco, Uraufführung 1986 in Freiburg.

<sup>4</sup> Oper in sieben Bildern nach der gleichnamigen Novelle (1941) von Stefan Zweig, Uraufführung 1994 in Schwetzingen.

<sup>5</sup> Oper in sechs Szenen, Libretto von Monika Rothmaier nach der Erzählung „La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada“ („Die unglaubliche und traurige Geschichte von der einfältigen Eréndira und ihrer herzlosen Großmutter“; 1968) von Gabriel García Márquez, Uraufführung 1992 in Stuttgart.

<sup>6</sup> Die Komponistin selbst betont die Offenheit des Schlusses für unterschiedliche Deutungen; siehe auch: Grönke 2006: S. 63, Anm. 29.

seine Unmi  
ästhetische  
ponente.

Ein entspre  
cken nicht  
erstmal  
Kindes hunc  
ein vollkom  
ten. Gehen S

Die gesamte  
Feilschen un  
bleibt. Gleich  
führerisch sc

Damit ist da  
Szenerie biet  
den. Dennoch  
nahe trotz all  
mit verfremd  
Verhalten de  
nicht auf der  
Hilfe der inn

### „Tabar“. Ko

Während die  
ten szenische  
zwei wirklich  
mieren: entw  
verbalen Beig  
Imitation und

Ein dritter, u  
Weg der Tran  
cu – und übr  
Alfred Schnit

<sup>7</sup> Partitur S. 123

<sup>8</sup> Das Orchester  
einzelne Holz

seine Unmittelbarkeit verliert. Das ist freilich nur in Grenzen möglich, denn das ästhetische Kunstwerk hat in diesem Fall nicht zugleich auch eine ethische Komponente.

Ein entsprechender Ausschnitt, der auch bei wiederholtem Erleben seinen Schrecken nicht verliert, stammt aus der Szene, in der die Großmutter ihre Enkelin erstmals zur Prostitution zwingt. Das Angebot des Krämers, für den Körper des Kindes hundert Pesos zu zahlen, lehnt sie ab mit den Worten: „Hundert Pesos für ein vollkommen neues Geschöpf? [...] Nein Mann, das hieße die Tugend mißachten. Gehen Sie wenigstens bis dreihundert.“<sup>7</sup>

Die gesamte Szene ist so komponiert, dass das teils gesungene, teils gesprochene Feilschen um den materiellen Gegenwert von Jungfräulichkeit klarst verständlich bleibt. Gleichzeitig ist die Orchesterbegleitung<sup>8</sup> farbenreich schillernd, fast verführerisch schön.

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

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

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

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

<sup>7</sup> Partitur S. 123, 2. Szene, Takt 90.

<sup>8</sup> Das Orchester nutzt hier die volle Streicherbesetzung, farbenreiches Schlagwerk, Cembalo und einzelne Holzbläser.

abstrakte musikalische Nachdenken, zum Beispiel durch Findung von Analogien oder assoziationsfähigem Material.

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

Der Kompositionsanlass ist – für Violeta Dinescu bezeichnend – ein persönliches Erlebnis. In einer Kunstaussstellung orientalischer Juwelen und Kostbarkeiten fühlte die Künstlerin sich magisch angezogen von einer großen Vitrine mit einem Exponat, dessen Natur sich ihr nicht auf den ersten Blick erschloss. Das Funkeln von Edelsteinen, die reichen Ziergravuren überdeckten den Zweck dieses Objekts und ließen als Schmuckgegenstand erscheinen, was doch in erster Linie als Waffe gefertigt war. Trotz ihrer offenkundig repräsentativen Funktion war diese juwelengeschmückte Streitaxt eines osmanischen Herrschers aus dem XV. Jahrhundert offenbar auch für ihren blutigen Zweck genutzt und für Hinrichtungen eingesetzt worden.

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

Wer beim ersten Hören von „Tabar“ vorab die Bedeutung des Titels und die Ambivalenz der titelgebenden Schmuckaxt kennt, mag in der Komposition unwillkürlich nach Parallelen, Analogien, Abbildungen der Waffe und dessen, was mit der Waffe getan wird, suchen und nach einem Zusammenhang zwischen der Komposition und dem Kontext von Gewalt und Schrecken forschen. Angesichts einer Musik, die solche malerische Eindeutigkeit eher vermeidet, stellt sich jedoch die Frage, ob ohne Aufdeckung des Kompositionsauslösers die Musik nicht eher als reine Freude am Rhythmus und als Lust am differenzierten Klang der zahllosen Perkussionsinstrumente, als eine mal tänzerische, mal obstinate, aber stets virtuose und facettenreiche Etüde über die Möglichkeiten des Schlagwerks

gehört wer  
lichkeit exp  
zess, dem s  
das ästhetis  
der Musik  
ziationskra  
trast forder

## „Tauroma zwei Gitar

Während V  
grausamen  
fremdet, st  
mit der Mu  
schen Bezie  
als solches  
tieren hierü

Diese Notw  
mals in der  
zelebrierte E  
Aussichtslos  
nen von An  
kraft und A  
Einladung z

Dinescu gef  
Stier weit hi  
maquia“ be  
schieneenen  
Regeln des s  
seinem erste  
männliches  
notauros, ein

<sup>9</sup> Noch wenig  
mit dem Ag  
mehr werde  
Musik such  
des Schreck  
<sup>10</sup> Uraufführun  
<sup>11</sup> Kick, Herm  
<sup>12</sup> Taurische H

gehört werden könnte. Indem Violeta Dinescu durch die Titelgebung diese Möglichkeit explizit verneint, verweist sie nachdrücklich auf den Ästhetisierungsprozess, dem sie das Schreckliche hier unterwirft. Zugleich macht sie es unmöglich, das ästhetische Resultat als ein rein Schönes unhinterfragt zu genießen: Der Reiz der Musik wird durch den Titel gebrochen und problematisiert, so wie die Assoziationskraft des Titels durch die reizvolle Musik in Frage gestellt wird. Der Kontrast fordert zur Deutung auf.

**„Tauromaquia“. Musikalischer Diskurs für Blockflöte(n), Flöte(n), Fagott, zwei Gitarren, Cello und Akkordeon, mit Schlagwerk ad libitum (2012)**

Während Violeta Dinescu in ihrer Oper „Eréndira“ die Gewalttätigkeit eines grausamen Sujets durch die Vertonung bewusst sowohl verstärkt als auch verfremdet, steht die potentielle Gewalttätigkeit des titelgebenden Objekts „Tabar“ mit der Musik in einer ambivalenten und streckenweise geradezu kontradiktorischen Beziehung. Deutlich wird, dass Violeta Dinescu weniger das Schreckliche als solches zum ästhetischen Objekt erhebt, als vielmehr das Nachdenken, Reflektieren hierüber in ihr Werk integriert.<sup>9</sup>

Diese Notwendigkeit zur Reflexion von Ästhetisierungsprozessen wächst nochmals in der Komposition „Tauromaquia“.<sup>10</sup> Der Titel beruft sich auf eine rituell zelebrierte Handlung: den Stierkampf. In ihm „verdichten sich uralte Symbole der Aussichtslosigkeit des Kampfes, der Gleichzeitigkeit widersprüchlicher Emotionen von Angst und Lust, von Trieb und Geist, von Glück und Scheitern, von Tatkraft und Angst, von Opfer und Erlösung“<sup>11</sup>, so Hermes Andreas Kick in seiner Einladung zur Uraufführung.

Dinescu geht in ihrem Werk aber über die reale Kampfsituation von Torero und Stier weit hinaus. Das aus dem Griechischen kommende spanische Wort „Tauromaquia“ bedeutet zwar „Stierkampf“ und ist zugleich der Titel einer 1796 erschienenen Schrift von José Delgado, in der erstmals die noch heute gültigen Regeln des spanischen Stierkampfes niedergelegt werden. Der Begriff assoziiert in seinem ersten Wortbestandteil aber sowohl den Stier (Altgriechisch „tauros“) als männliches Rind, als Sternbild und als geologische Formation<sup>12</sup> als auch den Minotauros, ein menschenfressendes Ungeheuer mit dem Körper eines Menschen

<sup>9</sup> Noch weniger als in der Oper ist es in der Komposition „Tabar“ möglich, dass das Publikum sich mit dem Aggressor identifiziert und Macht imaginiert. Aber auch die Opferrolle entfällt. Vielmehr werden die meisten Hörer in Kenntnis der Bedeutung des Titels wohl nach Bezügen zur Musik suchen, diese aber nur ansatzweise finden und so – hoffentlich – über die Transformation des Schrecklichen in ein Schönes nachdenken.

<sup>10</sup> Uraufführung am 6. Oktober 2012, Mannheim.

<sup>11</sup> Kick, Hermes Andreas: Einladungstext zum 12. Mannheimer Ethiksymposium.

<sup>12</sup> Taurische Halbinsel, Taurisches Gebirge.

und dem Kopf eines Stiers aus der griechischen Mythologie. Damit ist zugleich der Komplex des Labyrinthischen, des Menschenopfers und des Ariadne-Fadens mit angedeutet und eine Verbindung des Rituals mit dem Mythos gelegt.

In seinem zweiten Wortbestandteil klingen in „Tauromaquia“ die deutschen Wörter „Macht“ und „machen“ an, aber auch das italienische „macchia“ für „Fleck“ oder „Makel“ und der Renaissance-Autor Niccolò Macchiavelli mit seinem breiten Assoziationspotential für machthilosophische und ethische Fragestellungen; darüber hinaus gibt es den botanischen Begriff der „Macchie“ (eine dornenbewehrte und für den Menschen fast undurchdringliche Hartlaubvegetation), die als Zufluchtsort für Gesetzlose gilt und sowohl einer französischen<sup>13</sup> als auch einer spanischen<sup>14</sup> Partisanengruppe den Namen „Maquis“ gab.

Aus diesen mannigfachen Anknüpfungspunkten an die Themenfelder Ritual und Mythos, Mensch und Tier, Macht und Gesetzlosigkeit, Kampf und Rückzug ergibt sich ein weites Feld für künstlerische Assoziationen. Diese werden von Violeta Dinescu einem Konzept untergeordnet, das sie erstmals 2008 im Rahmen des achten Mannheimer Ethiksymposiums erprobt hat.<sup>15</sup> Damals wurden einzelne, kurze Klangstücke so in eine Reihenfolge von wissenschaftlichen Wortbeiträgen eingeflochten, dass Musik und Referate in eine zwar zufällige, aber durchaus assoziationsfähige Verbindung traten. Das Eindringen der Musik in das Spannungsfeld der eigentlich wortgeprägten wissenschaftlichen Repräsentationsform „Symposium“ nötigte den Zuhörer, seine Hörhaltung zu reflektieren, und verdeutlichte den kreativen Aspekt, der sowohl dem rational geprägten wissenschaftlichen Wort als auch der emotionsstarken Klangkunst eigen sein kann.

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

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

<sup>13</sup> Widerstandskämpfer im II. Weltkrieg.

<sup>14</sup> Aufständische gegen das Franco-Regime.

<sup>15</sup> „...um leben zu können...“. Musikalischer Diskurs zu Texten von Karl Jaspers für Sprech- und Singstimme mit Schlagwerk, Blockflöte(n) und Flöte(n). Analoge Werkkonzepte entstehen 2009 („Aulos und Kithara“. Antinomien mit Texten von Karl Jaspers für Blockflöte[n], Flöte[n] und zwei Gitarren mit Schlagwerk) und 2010 („Maladies salutaires“. Musikalischer Diskurs für Flöte[n], Fagott, Cello, Gitarre/Kontrabass und Akkordeon mit Sprechstimmen und Schlagwerk), alle in Mannheim uraufgeführt.

ben.  
der F  
konst  
werd

Dass  
tung  
Neue  
Aber  
Komp

Wie v  
man  
Clau  
die tr  
ein pr  
sind e  
lich p  
„Taur  
dern  
weiter  
des nu  
recht  
laut v  
Bedeu  
konte

Eine b  
Günte  
ten N  
verles  
bevor  
der Sp

Auszü  
Stück  
assozi  
„ab“ f  
„Taur  
anschl  
werden

<sup>16</sup> Dietz

ben. Daraus folgt, dass der Sinn der titelgebenden „Tauromaquia“ nicht allein in der Partitur niedergelegt ist, sondern sich zusätzlich in der Aufführungssituation konstituiert und damit im Bewusstsein der Interpreten und Zuhörer erst hergestellt werden muss.

Dass der Prozess der Ästhetisierung von Außermusikalischem sich in der Deutung und Sinngebung durch den Rezipienten fortsetzt, mag grundsätzlich nichts Neues sein, sondern für alle anspruchsvolle abendländische Kunstmusik gelten. Aber die Art, in der Violeta Dinescu diese Notwendigkeit in der Struktur ihrer Komposition künstlerisch verankert, ist originär.

Wie um diesen Anspruch zu bekräftigen, steht der Partitur ein Zitat aus dem Roman „Jardin des plantes“ (1997) des französischen Literaturnobelpreisträgers Claude Simon voran: „Von hier an werden simultan mehrere Ereignisse eintreten, die trotz oder vielleicht gerade wegen ihrer scheinbaren Zusammenhanglosigkeit ein praktisch homogenes und zusammenhängendes Ganzes bilden.“ Diese Worte sind ein Zufallsfund Dinescus bei einer Zufallslektüre – und zugleich die vermutlich präziseste Beschreibung der kompositorischen und ästhetischen Intention von „Tauromaquia“. Trotzdem werden sie dem Publikum nicht laut vorgetragen, sondern während der Aufführung gewissermaßen in actu umgesetzt – genau wie weitere, ausschließlich beim Lesen der Partitur erkennbare Texte. Diese Ebene des nur zu Lesenden ergibt eine dritte bedeutungsgebende Nuancen, die gleichberechtigt neben das Spiel der Instrumente und neben den von den Instrumentalisten laut vorgetragenen und musikalisierten Text tritt. In dieser Dreiheit öffnet sich das Bedeutungskonglomerat des Werks schließlich für die vierte, im Uraufführungskontext eines Symposiums begründete Sinnschicht.

Eine besondere Funktion für die Komposition besitzt das Gedicht „Freiheit“ von Günter Dietz. Zwar bleibt sein Titel ungenannt, aber in der abschließenden, sechsten Nummer von „Tauromaquia“ wird das Gedichtkorpus einmal komplett laut verlesen: „Wirf die Last ab / den obersten / Zweifel / die scheinbarste / Bitterkeit / bevor wir / die Schranke / durchschreiten / ein wenig / heller / wie körperlos / auf der Spur / des Vergessens / zu lieben / was uns / verwundete“.<sup>16</sup>

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

<sup>16</sup> Dietz 2005.

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

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

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

Der vierte Satz, überschrieben mit dem Gedichtauszug „... auf der Spur des Vergessens ...“, ist ein Duo für Blockflöte und Akkordeon. Als Text erklingt die kryptische Aussage „... ist die Absurdität erst einmal erkannt, dann wird sie zur Leidenschaft“, die auf den Begriff „Matador de toros“ („Stiertöter“) prallt. Erst in diesem vierten Werkabschnitt wird also der Bezug zum Stierkampf wieder explizit ausgesprochen. Heftige Aktivitäten der beiden Instrumente evozieren sowohl die Gestik von Leidenschaftlichkeit als auch von Kampf – und öffnen dem Publikum einen weiten Raum von Möglichkeiten, die Idee der Musik durch eigene Assoziationen zu ergänzen.

Der fünfte Satz, „... Bitterkeit ...“ überschrieben, ist ein Duo für zwei Gitarren. Der rezitierte Text lautet: „Diese entdeckende Begegnung ist begleitet von einer enormen Angst.“ Dabei rückt zunächst die „Angst“ in den Vordergrund: Laut, unbegleitet exklamiert, bewegt sich das Wort in einem Raum frei notierter, partiell dem spontanen Willen der Interpreten überlassener Klangereignisse, wie sie in der Musik Violeta Dinescus regelmäßig vorkommen. Unmittelbar anschließend folgt jedoch ein langer, komplett ausnotierter und rhythmisch äußerst präziser Teil, der in seiner Ausdehnung und Strenge im Schaffen Dinescus auffällig ist. Am Ende öffnet sich das Stück dann nochmals zu dem Halbsatz „Diese entdeckende Begegnung“. In Form einer ausgedehnten Generalpause schließt sich an die Gedankenimpulse von Musik und Text ein ausreichender Leerraum von Stille an, in dem das Gehörte nachklingen und weiterwirken kann.

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

Auszügen und in jeweils unterschiedlicher Struktur und Intensität deklamiert. Eine Generalpause und ein „Einfrieren“ aller szenischen Aktionen (in dieser Komposition immer wieder genutzt, um die Aufmerksamkeit für das gerade Verklungene zu stärken) lassen den Worten Zeit, bei den Zuhörern erneut Gedanken anzuregen und Assoziationen auszulösen. Ein langes, ausgedehntes Nachspiel, bestehend aus Klangflächen und punktuellen Aktionen, bewirkt, dass die verbale Aussage in Tönen nach-gedacht, weiter-gedacht, gespiegelt und befragt wird. Zugleich handelt es sich um einen Rückgriff auf den ersten Satz von „Tauromaquia“, so dass sich die sechs Einzelstücke nun zu einem großen Ganzen runden.

Ob in sechs Einzelstücken getrennt gespielt oder als sechssätziges Ganzes zusammenhängend vorgetragen (beide Alternativen sind von der Komponistin autorisiert): „Tauromaquia“ bleibt in seiner assoziationsfördernden Verbindung von Wörtern, Klängen, halbszenischen Bewegungen der Interpreten, vor allem aber in der einzigartigen Impulskraft von Pausen, semantischen Inseln, eingefrorenen Bildern und der Verknüpfung mit der Repräsentationsform des Symposiums ein einziger großer Appell an das Publikum, die diversen Fäden aufzugreifen und zu einem eigenen, persönlichen Ganzen zu vereinen. Ob das Publikum sich beim Hören dem Gedicht von Günter Dietz anvertraut, das sich am Ende als struktureller Leitfaden herausstellt, oder ob es die Idee des Stierkampfes mit der Frage nach Blut und Rache verfolgt, ob mit dem Minotauros und der Geschichte von Kain und Abel die Ebene des Mythologischen angedacht wird, ob auf einer Metaebene reflektiert wird, die in der Opposition von Gut und Böse, Angst und Begegnung ihre Begrifflichkeit findet, oder ob Bezüge zu den Referaten des Symposiums gesucht werden – in jedem Fall verlangt diese Komposition vom Rezipienten, das Stückwerk zu ergänzen und für sich selbst mit Sinn anzufüllen.

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

An dieser Stelle sollte mittlerweile deutlich sein, dass das Kunstwerk-Konzept von Violeta Dinescu sich besonders sinnfällig erschließt, wenn es aus einer sehr abendländischen, bildungsbürgerlichen und rationalen Perspektive wahrgenommen wird, nämlich aus der Notwendigkeit, sich ein Kunstwerk interpretierend und verstehend anzueignen. Ob dies musizierend geschieht oder im Nachdenken über Musik oder beim intuitiven Hören und Erleben, ist dabei nebensächlich.

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

Auf der gelesenen, der rezierten und der durch die Symposiumsbeiträge der Uraufführung gegebenen Ebene der verbalen Sprache ist der Komplex der „Macht“ mannigfaltig angedeutet – von der Macht, die der Matador mit der rituellen Tötung über den Stier ausübt, bis hin zu der Macht, die in der von Günter Dietz bedichteten „Freiheit“ liegt, „zu lieben was uns verwundete“. Die Macht, die Blut fließen lässt, und die Macht des Ideellen (oder – um im Gedankenfeld der Komponistin zu bleiben – des Mythischen) bilden Pole, zwischen denen das Bedeutungsfeld der „Macht“ auch in den Bereich der „Gewalt“ oszilliert, die im Rahmen der vorliegenden Ausführungen unter dem Begriff des „Schrecklichen“ subsumiert werden.

Dieser beim ersten Erleben der Komposition sicher primär aufgenommenen Sinnenebene tritt die Instrumentalmusik als das wortfrei Erklingende, aber den Worten Beigeordnete gleichberechtigt zur Seite. Damit befindet sich der Hörer gewissermaßen wie der mythologische Minotaurus im Innern eines Labyrinths aus Wörtern und Tönen, Bedeutungen und Assoziationen. Wie in der der Partitur vorangestellten Prämabel von Claude Simon ergeben diese zunächst zusammenhanglos erscheinenden Ereignisse in toto „ein praktisch homogenes und zusammenhängendes Ganzes“, das sich freilich erst im Akt der Ausdeutung zu einem sinnhaltigen Ganzen zusammenschließt. Aus der Schreckenskammer des Minotaurus – der aus der erschreckenden Vielstimmigkeit des zur Deutung Herausfordernden – entsteht etwas, das im weitesten Sinne eine individuelle Wahrheit zu nennen wäre: sei es die Wahrheit des Kunstwerks oder die Wahrheit unserer Interpretation dieses Kunstwerks.

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

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

<sup>17</sup> Hollenweger 1982: S. 215.

<sup>18</sup> Kick, Hermes Andreas: Einladungstext zum 12. Mannheimer Ethiksymposium.

<sup>19</sup> Dinescu im Gespräch mit der Verfasserin am 30. September 2012 in Oldenburg.

<sup>20</sup> Ebd.

W  
de  
im  
un

Ein  
mä  
tisc  
Kun  
mer  
Mis

Zug  
Mac  
aufe

Aus  
Den  
bar  
„Ma  
Zers

Im S  
nes K  
sogar  
mord

Schlu

Die d  
sen m  
tivität  
die da  
konze  
vorge  
Gewalt  
heraus  
zen. V  
ten U  
möglich

<sup>21</sup> Die

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

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

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

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

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

### Schlussüberlegung

Die drei hier herangezogenen Werke zeigen drei unterschiedliche Umgangsweisen mit den im Titel angeführten Optionen „Gewalt, Schrecken, Macht und Kreativität“: In der Oper wird die schreckliche Macht der Großmutter demonstriert, die dazu führt, dass Gewalt nichts anderes als Gewalt erzeugt. Das Schlagzeugkonzert problematisiert den Kontrast zwischen der reinen Musik und der im Titel vorgegebenen Repräsentation von Macht und Gewalt. Das von facettenreichen Gewaltassoziationen ausgehende Ensemblestück „Tauromaquia“ fordert dazu heraus, Schöpfermacht auszuüben und zur Sinngebung des Kunstwerks zu nutzen. Violeta Dinescu zeigt in diesen drei Kompositionen also einen differenzierten Umgang mit dem Themenkomplex und variable ästhetische Bewältigungsmöglichkeiten.

<sup>21</sup> Die ethischen Implikationen einer solchen Wechselwirkung von Macht wären noch zu reflektieren.

Doch warum beschäftigt sich eine Musikerin überhaupt mit diesen Themen? Ist nicht das Medium des Klanges ein immer auch schönes Medium – nicht zuletzt bei Violeta Dinescu, die ein sehr kluges, reiches Wissen um die Klang- und Spielmöglichkeiten der von ihr genutzten Instrumente hat und dieses stets zugunsten von Klang- und Klangfarbdifferenzierung, statt im Sinne einer Ästhetik des Hässlichen einsetzt?

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

Die Beschäftigung mit den beiden so diametral entgegengesetzt scheinenden Polen des Schrecklichen und des Schönen mündet bei ihr in einen Prozess der Ästhetisierung, der einen Weg aufzeigt, wie mit dem auslösenden Schrecklichen kreativ umgegangen werden kann – und hier heißt es explizit „kann“ und nicht „muss“, denn jede große Kunst zeigt Möglichkeiten auf und Perspektiven, respektiert aber die Freiheit des Individuums zu eigener Entscheidung.

In jeder der drei hier behandelten Kompositionen demonstriert Violeta Dinescu, dass es durchaus Möglichkeiten gibt, mit dem Schrecklichen umzugehen, es zu bearbeiten – beispielsweise künstlerisch – und es damit in seiner Form, Bedeutung und Grausamkeit zu verändern. Aufgehoben werden kann es freilich nicht, aber Kunst zeigt mögliche Arten der aneignenden Veränderung oder der verändernden Aneignung.

Damit bietet Kunst einen Weg an, der übertragbar ist und jedem Hörer, jeder Hörerin je nach individueller Disposition Wege der Bewältigung von Schrecklichem anbietet. Als Bewältigungshilfe wird Kunst somit zu einem kaum zu unterschätzenden Faktor im Umgang mit Gewalt, Macht, Schrecken, Trauer, Leid und Traumata.

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

bild  
gen  
schl  
küns  
Ästh  
von  
aber

Das  
Dich  
gera  
che  
dass

bildet dann ein naheliegendes Durchgangsstadium zu einer erneuten, andersartigen Präsentation des Problemfeldes. In „Tauromaquia“ ist das Schreckliche schließlich in ständigen und unterschiedlichen Assoziationen präsent, aber an eine künstlerische Struktur gebunden, die dazu herausfordert, aktiv in den Prozess der Ästhetisierung einzusteigen. Ergebnis dieses Aneignungsvorgangs ist das Erleben von Schöpfermacht durch die Erzeugung von Sinn, von Wahrheit und damit im abendländisch-bildungsbürgerlichen Denken auch von Schönheit.

Das führt zu der literarischen Überlegung des Beginns zurück: Während für den Dichter Rainer Maria Rilke „das Schöne des Schrecklichen Anfang ist, den wir gerade noch ertragen“, so ist für die Komponistin Violeta Dinescu das Schreckliche – zumindest in den hier besprochenen Werken – des Schönen Anfang, auf dass das Schöne helfen möge, dass wir das Schreckliche noch gerade ertragen.

**Literatur**

Dietz G.: Wundpsalmen. Ausgewählte Gedichte. Berlin 2005

Grönke K.: Weibliche Psychogramme. Anmerkungen zu Violeta Dinescus Herzriss-Kompositionen. In: Kick H. A. (Hrsg.): Eros und Grenzsituation. Von der Verliebtheit zur Beziehungskultur. Berlin 2006, S. 57-79

Hollenweger W. J.: Umgang mit Mythen. Interkulturelle Theologie. München 1982

Rilke R. M.: Werke in sechs Bänden, Band I/2. Frankfurt am Main <sup>2</sup>1982