

Musikgeschichte – Ethik – Gender

I Musik und Ethik

Die Vorstellung, dass Musik und Ethik¹ in (irgend-)einem Zusammenhang miteinander stünden, überspannt die Musikgeschichte seit ihren Anfängen. Hatte Platon im 4. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung der Musik Effekte für das sittliche Verhalten der Jugend unterstellt, so wies Theodor W. Adorno der Musik (wie ästhetischen Artefakten generell) aufgrund ihres mimetischen Charakters eine soziopolitisch kritische Funktion zu, mittels derer Musik mittelbar die Rolle einer ethischen Instanz übernehmen könne. Indem er die durchsystematisierte Musik, wie die streng seriellen Werke von Pierre Boulez und Karlheinz Stockhausen zu Beginn der 1950er Jahre z.B., als Analogie (Exemplifikation im Sinne Nelson Goodmans)² zu einer zunehmend durchrationalisierten und systematisierten Welt und deren drohender Stagnation begriff, legte er sie zugleich als eine Warnung vor der Verwirklichung eines solchen Weltzustandes aus.³

Gerade im Kontext der katastrophischen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts (zwei Weltkriege, Holocaust) und der wiederholten Durchsetzung diktatorischer, menschenverachtender Systeme (Drittes Reich, Sowjetkommunismus u.v.m.) stellte sich – und stellt sich noch heute – die Frage nach der ethischen Dimension und Bedeutsamkeit von Musik verschärft: Wie ist es möglich, so lautet eine der Standardfragen in diesem Zusammenhang, dass Menschenverächter und -schlächter, wie der KZ-Arzt Josef Mengele, glühende Verehrer der Musik, einschließlich derjenigen Beethovens sein konnten, der von Musikschriftstellern und -kritikern, allen voran Adorno, traditionell die Eigenschaft zugeschrieben wird, Humanität zum Ausdruck zu bringen oder im Hörer zu ›induzieren‹?⁴ D.h.

¹ Ich verwende den Begriff ›Ethik‹ in diesem Kontext im Anschluss an Martin Seel. Die Idee des Guten – als Zielsetzung von Ethik und Moral – verzweigt sich Seel gemäß in zwei grundsätzlich verschiedene Komplexe: Sie umfasst sowohl das Gute eines individuell gelingenden ›glücklichen‹ Lebens als auch das Gute eines richtigen, ›gerechten‹ sozialen Miteinanders. Vgl. Martin Seel, *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt a.M. 1996, S. 12ff.

² Nelson Goodman, *Languages of Art*, Indianapolis u.a. 1976.

³ Vgl. Theodor W. Adorno, »Das Altern der Neuen Musik« (1956), in: ders., *Dissonanzen*, Göttingen 1982, S. 136-159.

⁴ Max Frisch hatte bereits 1985 formuliert, dass zu den entscheidenden Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges seiner Meinung nach gehörte, »dass Menschen, die voll

wie ist es möglich, dass die für Humanität werbende Musik Beethovens keinerlei ethisierende Wirkung auf den Beethovenhörer Mengele ausübt? Oder um ein – kaum weniger brisantes – Beethoven-Beispiel zu nennen: Wie ist es zu denken, dass ein und dasselbe Werk, *Fidelio*, diversen politischen Systemen als ›Repräsentationsmusik‹ hinsichtlich der im jeweiligen System vertretenen ethischen Anschauungen dienen kann (nationalsozialistisches Drittes Reich, UdSSR, rechtskonservatives Nachkriegsdeutschland und linksintellektuelles achtundsechziger Milieu)?⁵

Susan Cusick lenkte den Blick jüngst auf ein weiteres Phänomen, das herkömmliche Vorstellungen einer ›Einheit‹ von Musik (als ästhetischem Artefakt) und Ethik (als gerechtem, sozial orientiertem Handeln) infrage stellt: den systematischen Einsatz von Musik sowohl als Waffe im Krieg als auch als Folterinstrument bei Verhören.⁶ Als die US-amerikanischen Truppen am 3. Januar 1990 die unmittelbare Umgebung um die vatikanische Botschaft Panamas mit extrem lauter Hard-Rock- und Heavy-Metal-Musik beschallten und damit den Präsidenten Panamas, Manuel Noriega, zur Aufgabe veranlassten, sollen sie anfangs nichts anderes bezweckt haben, als Reporter vom Mithören abzuhalten.⁷ Im Irak-Krieg wurde das akustische ›Bombardement‹ demgegenüber zum integralen Element der Kriegsführung.⁸ Die Entwicklung dieser akustischen Waffen erscheint in kultureller Hinsicht dabei deshalb pervertiert, weil zu ihrer Herstellung häufig nicht nur zufällige, unsignifikante Schallereignisse als Ausgangsmaterial verwendet werden, sondern auch Musik, die in der Regel von einem gewöhnlichen CD- oder MP3-Spieler abgespielt wird. Dabei liegt das Skandalon

sind von jener Kultur, Kenner, die sich mit Geist und Inbrunst unterhalten können über Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Bruckner, ohne weiteres auch als Schlächter auftreten können; beides in gleicher Person«, Max Frisch, *Tagebuch 1946-1949*, Frankfurt a.M. 1965, S. 326.

⁵ Vgl. diesbezüglich die Untersuchungen von Glenn Stanley, »Gesellschafts- und Werkkritik in *Fidelio*-Inszenierungen um 1968: Inhalt, Rezeption und Einfluss«, in: *Musikkulturen in der Revolte*, hrsg. von Beate Kutschke, Stuttgart 2008, S. 75-89.

⁶ Suzanne G. Cusick, »Music as torture/Music as weapon«, in: *Trans* 2006, http://www.sibetrans.com/trans/trans10/cusick_eng.htm, letzter Zugang: 15. Februar 2008. Die folgenden Ausführungen zur Verwendung von Musik als akustischer Waffe und als Folterinstrument sind dem genannten Artikel von Cusick entnommen.

⁷ Vgl. Jonathan Pieslak, »Sound Targets: Music and the War in Iraq«, in: *Journal of Musicological Research* 2007, S. 123-149, hier: S. 129.

⁸ Schallwellen von extrem hoher Amplitude (von 165 dB) – die Einwirkung von Schall über 85 dB über Minuten oder Stunden führt bereits zu irreversiblen Schäden des Gehörs – werden mit der Zielsetzung eingesetzt, Menschen ›außer Gefecht zu setzen‹, indem ihre räumliche Orientierung sowie ihr Gleichgewichtssinn und ihre körperliche Koordinationsfähigkeit durch die starken akustischen Druckwellen auf den Körper und insbesondere das Gehör geschwächt und gestört werden.

nicht nur darin, dass durch den Missbrauch von Musik für Gewalt ein zentrales westliches Kulturgut bei nicht-westlichen Völkern in Misskredit gebracht wird, indem sie die verwendete Musik anschließend unauslöschlich als Waffe oder Folter erinnern werden, sondern – hier führe ich Cusicks Überlegungen weiter – Musik prinzipiell ihres ethischen Wertes beraubt wird, indem sie für ›bösertige‹ Zwecke Verwendung findet.

Alle genannten Beispiele deuten somit auf eine ethisch-moralische Rekontextualisierung der (westlichen) Musik im Zusammenhang mit Gewalt (Kriegen, Genoziden, Folter etc.) hin und fordern die Entzauberung der Musik hinsichtlich ihrer ethischen Implikationen heraus. Dies artikuliert u.a. Alex Ross in seiner 2007 erschienenen Monographie *The Rest is Noise*:

In the wake of Hitler, classical music suffered not only incalculable physical losses [...], but a deeper loss of moral authority. During the war the Allies did their best to rescue the masterpieces of German tradition from Nazi propaganda, reappropriating them as emblems of the struggle against tyranny. The first notes of Beethoven's Fifth were matched to the Morse code signal for V, as in ›Victory‹. As the years went by, however, classical music acquired a sinister aura in popular culture. Hollywood, which once had made musicians the fragile heroes of prestige pictures, began to give them a sadistic mien. By the 1970s the juxtaposition of »great music« and barbarism had become a cinematic cliché. In *A Clockwork Orange*, a young thug fantasizes ultraviolently to the strains of Beethoven's Ninth, and in *Apocalypse Now* American soldiers assault a Vietnamese village with the aid of Wagner's »Ride of the Valkyries«. Now, when any self-respecting Hollywood archimriminal sets out to enslave mankind, he listens to a little classical music to get in the mood.⁹

Geht man davon aus, dass Musik, wie in den obigen Beispielen gezeigt, als eine Art ethischer Katalysator, Akteur oder – wie Ross formuliert – moralische Autorität operiert, so bietet es sich an, musikhistorische Forschung mit eben dieser Perspektive durchzuführen und die Rolle von Musik im Kontext von Ethik zu untersuchen.

II Die ethisch-moralhistorische Perspektive in der kulturhistorisch orientierten Musikwissenschaft

Für die kulturhistorisch orientierte Musikwissenschaft sind ethische Fragestellungen deshalb von zentraler Bedeutung, weil ethisch-moralische Anschauungen und Regelsysteme die Kultur und Mentalität der Bevölkerung einer Region und einer soziokulturellen Epoche prägen und – über Musik gestaltende Subjekte (Komponisten, Musiker etc.) vermittelt – sich auch in der Musik

⁹ Alex Ross, *The Rest is Noise*, New York 2007, S. 306.

niederschlagen: in der Kompositionästhetik und -technik, Aufführungspraxis und im Diskurs über Musik. Dies lässt sich anhand eines Beispiels vor Augen führen:

Baldassare Castiglione und Baltasar Gracián formulierten 1528 bzw. 1647 Verhaltenslehren, die, christlich-theologische Imperative ergänzend, die Moralvorstellungen des absolutistischen Zeitalters bis in die Aufklärung hinein maßgeblich prägten¹⁰ und auch in der Aufklärung – trotz einer starken Gegenbewegung – ihre Anziehungskraft noch nicht verloren hatten. Insofern ist es nicht erstaunlich, dass zahlreiche Libretti Mozarts – u.a. *Don Giovanni*, *Cosi fan tutte*, *Idomeneo* – auf Plots aufbauen, die hinsichtlich ihrer ethisch-moralischen Matrix in der Tradition der feudalen-absolutistischen Individual- und Verstellungsethiken und der Klugheitslehren stehen. Das Menuett im Finale des I. Aktes von *Don Giovanni* z.B. ist – darauf wurde in der Forschung immer wieder abgehoben – Sinnbild der höfischen, absolutistischen Kultur. Denn der Tanz diente am Hofe Ludwig XIV. bekanntlich nicht nur zur Charismaproduktion und Herrschaftslegitimierung,¹¹ sondern zur Verfeinerung der Organisation aller Bewegungsabläufe,¹² die mit dem höfischen Tanz verbunden sind. Damit stand er auch im engen Zusammenhang mit der Ausbildung einer generell verfeinerten Bewegungs- und Körperkontrolle, die für die Entwicklung der neuzeitlichen Kultur konstitutiv ist. Gehörte Tanzen bei Castiglione zu den vom Hofmann und der Hoffrau zu perfektionierenden Praktiken und Exerzitien (Musizieren, Fechten, Reiten, Konversieren etc.) unverzichtbar dazu,¹³ so trugen die genannten Kulturtechniken, die das Individuum dem Ideal der *sprezzatura* mittels der Verbergung von Kunstfertigkeit näher bringen sollten, als Nebeneffekt zur Affektbeherrschung und Selbstkontrolle bei, mittels derer der politisch kluge Aristokrat seine wahren Intentionen und Einstellungen gegenüber anderen verborgen hielt, indem er gleichzeitig ein scheinbar motivloses und in diesem Sinne »unbedenkliches« Konversationsinteresse simulierte (dissimulierenden Verstellung),¹⁴ um sich mittels dieser gezielt hergestellten Inkongruenz zwischen Fakt und Fiktum gegenüber Missgunst und Neid zu immunisieren und für die Durchsetzung der eigenen Interessen einen strategischen Vorteil zu gewinnen. Die Kultivierung und Ästhetisierung, auf die die Instruktionen bei Castiglione abzielten, werden insofern bei Gracián zur *conditio sine qua non* für Machtausbau und Machterhalt.

¹⁰ Vgl. u.a. Peter Burke, *Die Geschicke des »Hofmann«* (1995), Berlin 1996.

¹¹ Rudolf Braun und David Gugerli, *Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen*, München 1993, S. 13.

¹² David Gugerli, »Der tanzende König«, in: ebd. S. 96-165, hier: S. 153.

¹³ Vgl. u.a. Baldassare Castiglione, *Das Buch vom Hofmann* (1528), Bremen o.J., S. 55, 57.

¹⁴ Vgl. dazu u.a. Ursula Geitner, *Die Sprache der Verstellung*, Tübingen 1992 und Manfred Hinz, *Rhetorische Strategien des Hofmannes*, Stuttgart 1992.

Liest man das Finale des I. Aktes vor dem Hintergrund dieser Zusammenhänge zwischen Verhaltensmodi und handlungsleitender Ethik, so verdichtet es sich zu einem musikalisch-szenischen Sittenbild, das verschiedene Elemente der feudalethischen Matrix aufruft: Der ›Auftritt‹ Donna Annas, Donna Elviras und Don Octavios in venezianischen Masken auf dem Fest wird – auch wenn Maske-rade in verschiedenen Formen von allen Gesellschaftsschichten seit der Antike praktiziert wurde – hier als typisch aristokratische Praxis, die Maskierung für ein Fest, vorgeführt.¹⁵ Die äußere Maskierung von Don Giovannis Gegenspielerinnen und Gegenspieler verweist dabei auf die die Emotionen und Intentionen verbergende ›innere‹ Maskierung, d.h. Verstellung, wie sie in den Klugheitslehren angepriesen wurde. Für die praktizierte Moderation und Simulation der tanzenden *donne* und des *don*, die wie Don Giovanni zur Aristokratie gehören, bietet das Menuett, d.h. dessen geometrisches, abgezirkeltes Gleichmaß das Fundament und Gerüst, an das die Tänzer sich anschmiegen. Erst in Bezug auf diese Matrix aus Kunstfertigkeit und Körperbeherrschung (Castigliones Idee des *stellare artem*, die sich im Menuett manifestiert) und Verstellung und Maske (feudale Verstellungsethik) werden die Ironie und der Witz spürbar, wenn Donna Elvira beim Erkennen Zerlinas dramatisierend andeutet, dass sie die Selbstbeherrschung zu verlieren droht (»Io moro!« und »Resister non poss’io«, I,21), d.h. aus der Matrix der feudalen Verhaltenslehren herauszufallen droht, und Don Octavio sie deutlich im Modus dieser Matrix instruiert: »Simulate!« bzw. »Fingete«. Die praktizierte dissimulierende Beherrschung wird konterkarriert von der Musik, die mittels Polyrhythmik und -metrik sowie unregelmäßigen Taktgruppen¹⁶ den Ausdruck der nicht zum Ausdruck gelangenden emotionalen Bewegung der Tänzer übernimmt. Der sukzessive Aufbau der komplexen metrischen Struktur bringt eine Instabilität und bedrohliche Unruhe in den musikalischen Ablauf, der quasi zwangsläufig – ähnlich einem kumulativen, nicht-linearen Prozess¹⁷ oder einem Resonanzphänomen – unkalkulierbar plötzlich umbrechen, *auseinander* brechen muss und mit Zerlinas Hilferuf, der das

¹⁵ Vgl. Meg Twycross und Sarah Carpenter, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, Aldershot 2002.

¹⁶ Mozart überlagert sukzessive drei Bühnenmusiken: das Menuett (3/4-Takt), einen Kontertanz (2/4-Takt) und einen Deutschen Tanz (3/8-Takt). Um die Tänze als möglichst unabhängig voneinander zu inszenieren, sie gleichzeitig jedoch mit dem harmonischen Gerüst des Menuetts als absolutem Bezugspunkt sowie den darin vorgegebenen Ganzschlüssen zu koordinieren, lässt Mozart den Deutschen und den Kontertanz im Verhältnis zum Menuett versetzt einsetzen; die Taktgruppen und Taktanzahl der beiden Tänze ergibt sich jeweils aus ihrem zeitlichen Abstand zur nächsten deutlichen harmonischen Interpunktions, die vom Menuett vorgegeben wird.

¹⁷ Vgl. zur Natur nicht-linearer Prozesse Jürgen Kriz, *Chaos und Struktur*, München 1992.

Menuett vor der abschließenden Kadenz unterbricht und einen abrupten Tonartenwechsel von G-Dur nach Es-Dur einleitet, auch tatsächlich auseinander bricht.¹⁸

Was mit dem Hilferuf Zerlinas zusammenbricht, ist somit nicht allein der Tanz auf dem Fest, sondern der durch die Feudalkultur inszenierte Schein. Der komplementierende Gegenpol der Individual- und Verstellungsethik war im 17. Jahrhundert jedoch die christliche Strafmoral, der sich die Christen unterwarfen, indem sie mittels der periodischen Beichte zu verhindern suchten, dass das so genannte Kerbholz im Fall des plötzlichen Todes, der keine Zeit für eine unmittelbar vorhergehende Beichte gestattet hätte, allzu voll wurde.¹⁹ Das Finale des I. Aktes beschließt dementsprechend mit der Bloßstellung Don Giovannis und der Androhung von Höllenqualen vonseiten Donna Annas, Donna Elviras und Don Octavios in quasi priesterlicher Funktion.

Präfiguriert das Finale des I. Aktes insofern die Katastrophe am Ende des II. Aktes, als die rauschenden Feste (die Hochzeitsfeier am Ende des I. bzw. das Abendmahl, zu dem die Statue des Komtur am Ende des II. Aktes geladen ist) jeweils in Abrechnung und Verdammung umschlagen, so besteht bezüglich der ethisch-moralischen Matrix jedoch eine signifikante Diskrepanz. Vom Finale des I. zu demjenigen des II. Aktes ist quasi ein Sprung hinsichtlich des vorherrschenden ethisch-moralischen Zeitalters zu verzeichnen. Don Giovanni überwindet die traditionellen Anforderungen an Gewissensforschung, -leitung und –prüfung mit

¹⁸ Überlegungen, dass alle drei sich überlagernden Tänze eine der drei sozialen Schichten – Aristokratie (Menuett), Bürgertum (Contretanz), Bauern (Deutscher Tanz) – repräsentieren und die verschiedenen Personen der Handlung dementsprechend ihrer Zugehörigkeit zu der jeweiligen sozialen Schicht auch im Metrum des jeweiligen Tanzes singen (vgl. Wolfram Steinbeck, Art.: »Das Menuett in der Instrumentalmusik«, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 6, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel 1997, Sp. 126–133 und Michel Noiray, »Don Giovanni«, in: *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, hrsg. von Cliff Eisen und Simon P. Keefe, Cambridge 2006, S. 138–151, S. 141), lassen sich nicht erhärten, weil (1) beide, der Deutsche Tanz und der Contretanz, ursprünglich volkstümliche Tänze waren, die im ausgehenden 18. Jahrhundert von der Stadtbevölkerung zu Gesellschaftstänzen transformiert worden waren, d.h. bestenfalls eine Kategorisierung der Tänze in obere vs. untere soziale Schichten (Aristokratie vs. Bürgertum/Landbevölkerung) möglich ist, und (2) die Zuordnung der Charaktere und deren sozialer Rang mit dem Image der Tänze nicht kongruent ist. Don Giovanni, der im Libretto immer wieder deutlich als *cavaliere*, also als aristokratischer *homme galant* im pejorativen Sinn gekennzeichnet wird, singt zusammen mit Zerlina im bürgerlich-volkstümlichen Contretanz-Metrum.

¹⁹ Vgl. Heinz D. Kittsteiner, *Die Entstehung des modernen Gewissens*, Frankfurt a.M. und Leipzig 1991, S. 224. Das »religiöse Gewissen« des 17. Jahrhunderts war insofern kein Gewissen im modernen Sinn, sondern strebte nach vorübergehender Entlastung.

anschließender Beichte und Reue, wie sie die Kirche im 17. Jahrhundert vorsieht²⁰. Seine Verweigerung – das dreimalige »No«, das das »Pentiti!« beantwortet – richtet sich weniger auf die Anerkennung oder Abweisung von persönlicher Schuld – Don Giovanni begründet seine Verweigerung keineswegs damit, dass er unschuldig sei – als vielmehr auf das theologische Reueritual und die damit verbundene rein äußerliche Strafmoral²¹ prinzipiell.

Auch wenn die eigentliche Motivation Don Giovannis im Libretto keine Präzisierung erfährt, so wird die Figur damit jedoch von der aufklärerischen Perspektive des späten 18. Jahrhunderts lesbar. Der Protagonist artikuliert sich als autonomes Individuum, das – ähnlich wie Faust – gegen metaphysische Instanzen und Mächte (Religion) aufbegeht und die eigene Handlungs- und Entscheidungsmacht sowie den Anspruch auf ein autonomes Gewissen²² einfordert, das den ethisch-moralischen Wert eines Sachverhaltes selbstständig zu beurteilen vermag.²³ Das dürfte die Ursache für die Sympathie sein, die verschiedene Autoren, wie Joseph Kerman und Jörg Krämer,²⁴ für die Figur bezeugt haben. Das Fegefeuer auf der Bühne, an dessen Existenz zum Zeitpunkt der Komposition des Werkes die intellektuelle Oberschicht Mitteleuropas ohnehin nicht mehr glaubte,²⁵ wäre insofern nicht mehr als ein theatralisches Mittel, um die Radikalität und Unbedingtheit des Protagonisten vor Augen zu führen. Don Giovanni repräsentiert den neuen Typus des existentialistischen Märtyrers, der Camus' Helden vorwegnimmt.

²⁰ François Lebrun, »Reformation und Gegenreformation«, in: *Geschichte des privaten Lebens* (1986), hrsg. von Philippe Ariès, Frankfurt a.M. 1991, S. 75–114, hier: S. 82f.

²¹ Vgl. zur (impliziten) Kritik der traditionellen Strafmoral: Kittsteiner, *Die Entstehung des modernen Gewissens*.

²² Die ›Geburt‹ des handlungsmächtigen Subjekts ist mit der Genese des modernen autonomen Gewissens aufs Engste verknüpft. Denn nur – dafür haben Jürgen Habermas und Charles Taylor argumentiert – mit dem Selbstverständnis, ein handlungsmächtiges Subjekt zu sein, wird die Entwicklung von Verantwortungsbewusstsein als Kern des autonomen modernen Gewissens möglich, vgl. Jürgen Habermas, *Nachmetaphysisches Denken*, Frankfurt a.M. 1988 und Charles Taylor, *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität* (engl. Original 1989), Frankfurt a.M. 1994.

²³ Wie wichtig die Ausbildung eines autonomen Gewissens in humanitären Krisensituationen sein kann, wenn das geltende Recht schreiendes Unrecht legalisiert, wie z.B. im Dritten Reich, wurde im Kontext von Hannah Arendts Report über den Eichmann-Prozess ausführlich diskutiert.

²⁴ Joseph Kerman, *Opera as Drama*, London 1989, S. 102f. und Jörg Krämer, »Il dissoluto punito o sia il Don Giovanni (KV 527)«, in: *Mozarts Opern*, hrsg. von Dieter Borchmeyer und Gernot Gruber, Laaber 2007, S. 281–359, hier: S. 311.

²⁵ Herbert Vorgrimler, *Geschichte der Hölle*, München 1993, S. 267ff. sowie auch Nicholas Till, *Mozart and the Enlightenment*, London and Boston 1992, S. 197ff.

Den Epochewandel vom frühneuzeitlichen Menschen zum modernen autonomen und handlungsmächtigen Individuum artikuliert dementsprechend auch die Musik. Dem höfischen Menuett steht die protoromantische »Komtursmusik« des II. Aktes (II, 15) gegenüber, die im Andante-Teil der Ouvertüre exponiert wird. Auf Themenbildung im herkömmlichen Sinn verzichtet Mozart in diesem Formabschnitt; das Material bilden u.a. ein zweiteiliger Akkordblock (t-D), ein Vierton-Seufzermotiv (durch die Folge aus einer übermäßigen und kleinen Sekunde charakterisiert) und modale Skalen. Ihre unverwechselbare Qualität beziehen die Akkordblöcke aus der auf die Mischklangtechnik des 19. Jahrhunderts vorausweisenden Instrumentierung, der individuellen rhythmischen Gestaltung verschiedener Instrumentengruppen, die eine interne rhythmische Strukturierung der Akkordblöcke erzeugen (Alternieren von zwei – jeweils abtaktig oder auftaktig-synkopisch spielenden – Instrumentengruppen) (tiefe Streicher + Fagott vs. hohe Streicher), ergänzt durch einen Halteton (übrige Bläser und Pauken). Sie werden, durch Punktierungen sowie eingeschobenen Akkorden (Doppel- und Zwischendominanten, Vorhaltsdissonanzen) rhythmisch und harmonisch modifiziert, über einem chromatisch absteigenden Lamentobass in den Takten 5 bis 10 entfaltet. Das rhythmische Attribut »Alternieren + Synkopen« wird, mit dem Seufzermotiv und einer Begleitgruppe kombiniert, wieder aufgegriffen (ab Takt 11). Indem Mozart lediglich »strukturelle Elemente« und Klangfarben, nicht jedoch Themen im herkömmlichen Sinn komponiert, ist der Andante-Teil der Ouvertüre, wie Franz Jochen Herfert zu Recht hervorgehoben hat, äußerst modern;²⁶ das Andante weist nicht nur auf die Romantik, sondern sogar auf das 20. Jahrhundert voraus.²⁷

In diesen Zusammenhängen – im Sprung von der ethisch-religiösen Mentalität des 17. zu den individualistischen, säkularen Moralvorstellungen des 18. Jahrhunderts – dürfte der Grund dafür liegen, dass das Finale des II. Aktes in der Prager Fassung, der dem 17. Jahrhundert gemäß Jubel der beiden *donne* und des *don* über die ewige Verdammung Don Giovannis als fader Appendix erscheint, der die dramatische Konsequenz der vorhergehenden Verdammungsszene unterminiert.²⁸ Nach dem Sprung in die postaufklärerische Moderne

²⁶ Franz Jochen Herfert, »Mozarts »Don Giovanni« im Blick von außen«, in: *Mozart. Die Da Ponte-Opern* (= Musikkonzepte Sonderband), hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: text + kritik 1991, S. 140-211, hier: S. 144.

²⁷ Die Mischklangtechnik der Romantik stellt die Grundlage für Schönbergs Orchestersatz »Farben« (aus den *5 Orchesterstückchen op. 16*, 1909) dar, der die Umwertung zwischen primären und sekundären Parametern einleitet.

²⁸ Dass es dem Jubel nach der Höllensfahrt an dramatischer Kraft fehlt, dürfte auch bereits Mozart selber so empfunden haben und sich daher zur Streichung des Schluss-Sextetts für die Aufführungen in Wien und in Hamburg entschlossen haben. Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart, *NMA II:5/XVII: Il dissoluto punito ossia il Don*

erscheint die explizite Moral am Ende der Oper, die auf barocke oder fröhafuklärerische Dramaturgien zurückgreift, – »Questo è il fin di chi fa mal. E de' perfidi la morte alla vita è sempre ugual« (II,16) – deplaziert.

Zielte die im vorliegenden Kontext vergleichsweise ausführlich durchgeführte Analyse der dramaturgischen Struktur des Librettos und der musikalischen Mittel einer einzelnen ausgewählten Komposition darauf ab zu demonstrieren, in welcher Hinsicht sich das Verständnis musicalischer Werke durch den gezielten Fokus auf deren ethisch-moralischen Kontexten modifizieren und vertiefen lässt, so soll im folgenden abschließenden Teil die Bedeutung der ethisch-moralischen Perspektive für Genderaspekte in der Musikwissenschaft ausgelotet werden.

III Die Bedeutung einer ethisch-moralischen Perspektive für die Genderstudies in der Musikwissenschaft

Die ethisch-moralische Perspektive ist für Gender orientierte Fragestellungen in der Musikwissenschaft insofern von Bedeutung, als Genderkonzepte in der Vergangenheit aufs engste mit moralisch-ethischen Anschauungen und Grundsätzen verwoben waren und sind. Ethisch-moralische Wertvorstellungen tragen oftmals entscheidend zur Konfiguration von Geschlechterrollen bei und stellen Handlungs- und Verhaltensimperative bereit, die die jeweiligen Rollenkonzepte zementieren. Die Tragweite der bekannten aufführungspraktischen Zwänge für musizierende und komponierende Frauen vor allem im 18. und 19.Jahrhundert (Instrumentenwahl, Körperhaltung, Bewegungsmodi, Gattungsimage und Ausdrucksrepertoire) stehen in einem engen Zusammenhang mit generellen verhaltensethischen Wertvorstellungen der Zeit,²⁹ ohne dass diese Zusammenhänge direkt ins Blickfeld geraten müssen. Ethisch-moralische Wertvorstellungen determinieren jedoch nicht nur Geschlechterdifferenzen bezüglich musicalischer Praktiken, sondern artikulieren sich auch in der musicalischen Ausgestaltung von Frauenfiguren in Musikwerken. Oder anders, schärfer formuliert: Rollenstereotype, die das Leben von Frauen in westlichen Gesellschaften über Jahrhunderte determinierten, werden musicalisch festgeschrieben, ohne dass der Hörer die Fixierung überhaupt bewusst vernimmt. Das lässt sich anhand von französischen Kantaten aus dem frühen 18. Jahrhundert exemplifizieren. Die Kantaten *Didon* von De Navarre (Text) und André Campra (Musik), 1708, und *La Mort de*

²⁹ Giovanni, hrsg. von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, Kassel u.a. 1968, »Vorwort«, S. XII-XIV (vgl. auch den dazu gehörigen *Kritischen Bericht*, S. 49 und 59).

Hoffmann greift wiederholt den damals zentralen Maßstab der »Schicklichkeit« auf. Vgl. Freia Hoffmann, *Instrument und Körper*, Frankfurt a.M. 1991, S. 25ff.

Didon von einem unbekannten Textdichter und Michel Pignolet de Montéclair (Musik), 1709, setzen die Kenntnis des Plots, den Mythos von Dido und Aeneas, beim Hörer voraus und fokussieren den dramatischsten Moment des Epos: wenn Dido, nachdem sie von Aeneas verlassen wurde, sich zum Selbstmord entschließt und ihn ausführt. Für die vorliegende Thematik Musik – Ethik – Gender ist von besonderer Signifikanz, dass durch den Fokus auf die Entscheidungsphase vor Didos Suizid gerade jenes Moment innerhalb des Plots herausgestellt wird, das hinsichtlich seiner Plausibilität am meisten problematisch ist. Warum nimmt sich eine Frau das Leben, nachdem sie von ihrem Geliebten verlassen worden ist? Handelt es sich schlicht um eine demonstrative Geste, die zum Ausdruck bringt, dass ihr durch den Verlust des Geliebten alle Lebensfreude geschwunden ist?

Beide Kantaten führen in die Szene ein, indem die Schuld Aeneas' hervorgehoben wird.³⁰ »Ce Prince«, konstatiert der Erzähler in Campras/De Navarres Kantate, »que Didon a sauvé du naufrage, Qu'elle a comblé de ses biensfaits Se prépare à la fuir, & trompant ses souhaits, Va payer son amour du plus cruel outrage [Herv. d. Verf.]«³¹ Der bisher nicht identifizierte Librettist von Montéclairs Kantate erklärt dementsprechend, Dido sei »Didon abandonnée«³² und somit das Objekt von Aeneas' Vergehen der Untreue. Der Wunsch nach Rache und Bestrafung, der sich aus der Schuldzuweisung logisch ableitet, bestimmt Didos Reaktion in den Kantaten jedoch nur anfänglich. Didos Aufforderung an die Götter, Aeneas durch einen Sturm und Schiffbruch zu bestrafen – »Hatez-vous de me venger. [...] justes Dieux, témoins de mon injure« und »Tenez vengez mes feux trahis Justes Dieux«³³ –, schlägt in beiden Kantaten rasch um: »Epargnez ce que j'aime [...] Apprenez-luy, grands Dieux, mon desespoir extrême [...] Mais, ne l'en punissez jamais.«³⁴ und »Non, aretez Grands Dieux gardez vous d'exaucer«³⁵. – Wenn Rache und Strafe aber keine

³⁰ Zwar hat in der Kantate Campras Aeneas für zwei Verse eine Stimme und er verleiht in dieser kurzen Passage seinem Bedauern über die erzwungene, ungewollte Trennung von Dido Ausdruck – »Princesse, luy dit-il, n'accablez point mon ame; J'attachois à vous voir le bonheur de mes jours, Le Ciel qui nous sépare en veut finir le cours« (4. Rez. Campra) –, diese Erklärung wird jedoch vom Erzähler der Kantate als auch von Dido ignoriert.

³¹ 1. Rezitativ, in: André Campra, *Didon* (1708), in: *The Eighteenth Century French Cantata*, Bd. 2, hrsg. von David Tunley, New York 1990.

³² 1. Rezitativ, in: Michel Pignolet de Montéclair, *La Mort de Didon* (1709), in: *The Eighteenth Century French Cantata*, Bd. 12, hrsg. von David Tunley, New York 1990.

³³ 5. Air, in: Campra, *Didon*.

³⁴ Schlussrezitativ, in: Campra, *Didon*.

³⁵ 5. Satz »Rezitativ, in: Montéclair, *La Mort de Didon*.

Handlungsmotivationen mehr darstellen, warum tötet sich Dido in beiden Kan-
taten dennoch?

Flute allemande

Soprano: Mais, où m'empêtre ma douleur... Quand je puis me venger moy-même ? Ma main peut seule assouvir ma fureur. Mour-

Basso continuo: 6 b5 6 6 6 6 43

Flute (Fl.):

Soprano (S.): rons... Dieux! c'en est fait... Epargnez ce que j'aime, Mon sang qui coule efface ses for-

Bassoon (B.C.):

Flute (Fl.): 6 b

Soprano (S.): m m m

Bassoon (B.C.): m m m

Violin (Vln.): 5 6 6# (6) 5 6 b b #

Nb. 1: André Campra, *Didon*, Paris: Ballard 1708, abgedruckt in *The eighteenth century French cantata*, hrsg. von David Tunley, Band 2, New York und London: Garland Publishing 1990, S. 70-72.

Auf die von den Librettisten und Komponisten imaginierte Handlungsmotivation Didos geben Campras und Montéclairs Vertonungen Hinweise: Beide musikalisierten den Umschlag vom Rachewunsch in den Suizid – naheliegenderweise –

als musikalischen Umschlag in allen Parametern³⁶ vom *furioso* zum *adagio*. Sie bereiten damit einen Ausdrucksbereich vor, innerhalb dessen der Entschluss des Suizids und seine Begründungslogik mit musikalischen Mitteln entfaltet werden. Das sich anschließende, den Suizid Didos beschreibende Rezitativ bei Campra ist eigentlich ein Arioso, das über zwei Kadenzvorgängen in F-Dur und – nach einem Trugschluss (d-Moll) – in d-Moll erklingt.

Die Schilderung des Suizids vonseiten des lyrischen Ichs ist dabei bezeichnenderweise über dem F-Dur-Kadenzvorgang lokalisiert, über dem sich die Melodie als wellenförmige Abwärtsbewegung entspannt. Was sich bei Campra bereits andeutet, nämlich die Exposition einer ruhigen, entspannten, geradezu gelösten Atmosphäre, die besonders deutlich im Kontrast zur Dramatik der vorhergehenden ›Rachearie‹ zur Geltung kommt und die die eigentliche Tragik, die mit dem Suizid verbunden ist, zu ignorieren scheint, ist bei Montéclair noch deutlicher:

Mourante el - le tom-be et son ame cherit ancor l'In grat qu'elle n'a pu toucher. Elle ex-

7
4
2

6

pire sur le bu-cher le flam-beau de l'amour en a- lu-me la fla-me.

b6
b3
5
b
6

Nb. 2: Michel Pignolet de Montéclair, *La mort de Didon*, Paris: Foucault 1709, abgedruckt in *The eighteenth century French cantata*, hrsg. von David Tunley, Band 12, New York und London: Garland Publishing 1990, S. 69-70.

³⁶ Das Kontrastprinzip des italienischen Stils, für dessen Durchsetzung in Frankreich die Kantate ein zentrales Genre darstellt, dient hier dazu, den Stimmungsumschwung Didos sinnlich erfahrbar zu machen.

Der rezitativische Gestus löst sich in eine Kantilene auf. Durch den dreifach gestuften Kadenzvorgang von g-Moll über Es-Dur nach B-Dur besetzt die Komposition eine choralartige, friedvolle Ausdruckssphäre, die durch die fließenden Daktylen unterstützt wird; die finale Passage der Suizidschilderung erscheint – ähnlich wie bei Campra – in Dur; die Dur-Aufhellung wird dabei intensiviert durch die Ersetzung von *as* durch *a* in der Gesangslinie (durch den Wechsel von Es-Dur nach B-Dur). Deutlicher als bei Campra ist diese Passage über Seufzermotiven im Bass als ruhige Abwärtsbewegung, als ein Absinken über das Intervall einer Undezime (von *es''* bis *b*) konzipiert (das Absinken über die Undezime ist dabei mittels eines Oktavsprungs (von *f'* nach *f''*) in zwei Phasen aufgeteilt, zweifellos um den Ambitus der Komposition nicht zu überdehnen).

Was beide Komponisten an diesen entscheidenden Stellen der Kantaten exponieren, ist somit ein musikalischer Erlösungstopos, wie er an äquivalenten Stellen in Passionsvertonungen, meist über den Worten »Es ist vollbracht«, anzutreffen ist.³⁷ Auch wenn die Gattung der Passion von wenigen Ausnahmen abgesehen sich vor allem auf den deutschsprachigen protestantischen Raum beschränkt³⁸ und sich insofern in der französischen Musik kein musikalischer Topos im Umfeld vom Tod Jesu ausbilden konnte, macht es Sinn, die beschriebenen Merkmale als Konstituenten eines Erlösungstopos oder einer Erlösung nachbildenden, onomatopoeischen Geste zu begreifen – und zwar einer Geste, die aus der »Übersetzung« psychophysischer Vorgänge in musiksprachliche Konfigurationen hervorgeht. Der Eintritt des Todes Jesu, in dem sich die physische Entspannung und Befreiung vom Leiden nach den durchstandenen Todesqualen mit der Entschuldung der Menschheit durch den Sühnetod Jesu und der Hoffnung auf die Gnade Gottes verschränken, wird dementsprechend durch eine Abwärtsbewegung (Entspannung) über einem Kadenzvorgang (Orientierung auf ein Telos) und der Aufhellung von Moll nach Dur (Entschuldung, Befreiung vom Leiden, Gnade) in Töne gesetzt. Entscheidend dafür, dass diese Merkmale, die als solche keine besondere Signifikanz besitzen, im vorliegenden Kontext einen Erlösungstopos konstituieren können, ist dabei allerdings ein kontrastierendes Umfeld, wie die Rachearien Didos, die dem emotionalen Umschlag und dem Suizid in den Kantaten unmittelbar vorausgehen. Die Rahmenbedingungen der Kantate als Gattung, deren gebotene Knappheit und deren rasche Affektwechsel

³⁷ Vgl. u.a. Heinrich Schütz, *Die sieben Worte Jesu Christi am Kreuz* (1645), Partitur, Leipzig 1934 und Nr. 30 (Arie »Es ist vollbracht«) und Nr. 31 (Arioso), in: Johann Sebastian Bach, *Johannes-Passion* (1724/1725), BWV 245, Partitur, Kassel u.a. 1979.

³⁸ Kurt von Fischer, Art.: »Passion«, in: *MGG2*, Bd. 7, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1997, Sp. 1456-1469, hier: Sp. 1466f.

auf engem Raum, arbeiten somit mit der Konstituierung des Erlösungstopos und seiner weiteren Bedeutung Hand in Hand.³⁹

Dass die hier vorgestellte Assoziation mit dem christlichen Passions- und Erlösungsmotiv in der Tat keine willkürliche Fiktion darstellt, untermauert das Libretto Campras. De Navarre verwendet für die Schilderung von Didos Suizid nicht zufällig biblische Rhetorik aus dem Kontext der Passionsgeschichten: Der deutschsprachigen Formel »es ist vollbracht« entspricht das französische »c'en est fait«, mit dem Dido den ausgeführten Todesstoß kommentiert. Noch deutlicher sind die sich anschließenden Verse – »Epargnez ce que j'aime, Mon sang qui coule efface ses [Aeneas'] forfaits [Herv. d. Verf.]« –,⁴⁰ die die christliche Idee aufgreifen, dass das Verbrechen eines Menschen (im NT: der Menschheit) durch die Leiden eines anderen (im NT: Jesus) gesühnt werden könne.

Die tiefere Bedeutung von Didos Suizid, seine religiöse Überhöhung, die durch dessen Verkopplung mit dem Erlösungstopos erreicht wird, ist damit unmissverständlich. Mit der Assoziation von Didos Suizid mit Jesu Kreuzigung werden auch die traditionellen Auslegungen des Kreuzigungsgeschehens im Kontext von Didos Selbstmord aufgerufen: Ähnlich wie Jesus ist Dido somit Opfer.⁴¹ Und so wie die Viktimisierung Jesu (seine ungerechte Verurteilung zum schmachvollen Tod, seine Vergewaltigung als Sündenbock) von Theologen a posteriori in eine Opfergabe (Jesu Sühneopfer für die Sünden der Welt) umgedeutet wird,⁴² so verschränken sich auch in Didos Tod beide Opferbegriffe. Dido ist zunächst Opfer (*victim*⁴³) der Untreue Aeneas; sie wird jedoch durch ihren

³⁹ In Desmarests *tragédie en musique*, wo der Rhythmus der Handlungsentwicklung sowie der Affektlagen und deren Wechsel deutlich langsamer ist, besitzt der Abwärtsgang (in e-Moll) zu den Worten »Tandis que je mourray pour toy« (Desmarests 1693, V. Akt, 4. Szene, S. 238, Takte 298-300) dementsprechend keinen sakral-befriedeten Charakter, nicht nur weil er in Moll steht, sondern vor allem weil er in ein über 61 Takte andauerndes Accompagnato-Rezitativ Lullyscher Prägung eingebettet ist, mit dem die musikalische Geste weitestgehend verschmilzt.

⁴⁰ 6. Rezitativ, in: Campra, *Didon*.

⁴¹ Vgl. Jens Schröter, »Sühne, Stellvertretung und Opfer. Zur Verwendung analytischer Kategorien zur Deutung des Todes Jesu«, in: *Deutungen des Todes Jesu im Neuen Testament* (= Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 181), hrsg. von Jörg Frey und Jens Schröter, Tübingen 2005, S. 51-71, hier: S. 66.

⁴² Vgl. Friederike Nüssel, »Die Sühnevorstellung in der Dogmatik und ihre neuzeitliche Problematisierung«, in: *Deutungen des Todes Jesu im Neuen Testament* (= Wissenschaftliche Untersuchungen zum Neuen Testament 181), hrsg. von Jörg Frey und Jens Schröter, Tübingen 2005, S. 73-94, hier: u.a. S. 75.

⁴³ Anders als im Deutschen unterscheiden die meisten Sprachen terminologisch zwischen den verschiedenen Opfertypen. So differenziert das Englische z.B. zwischen dem *victim*, dem *sacrifice* und dem *scapegoat*. Zur Verdeutlichung des gemeinten Opferbegriffes die englischen Begriffe jeweils in Klammern beigefügt.

Suizid zum Sühneopfer (*sacrifice*), das mit seinem Blut die Sünden Aeneas' auslöscht. – Was bedeutet diese Zuschreibung der christlichen Opferkonzepte zu Didos Suizid in den französischen Kantaten des frühen 18. Jahrhunderts für das Beziehungsgefüge aus historisch veränderbaren Geschlechterrollen, ethischem Wandel und musikalischen Mitteln?

Zweifellos zeichnet sich in den Unterschieden, die bezüglich der Dido-Vertonungen zwischen Opern und Kantaten herausgearbeitet wurden, ein Wandel ab, der bereits in Bezug auf literarische sowie andere musikalische Werke beobachtet wurde,⁴⁴ nämlich das zunehmende Verschwinden der Darstellung des heroischen Frauentyptus zugunsten der Vorstellung von Frauengestalten, die der Dichotomiebildung ›weiblich vs. männlich‹ (Schwäche vs. Stärke, Emotionalität vs. Rationalität, passives weibliches Opfer vs. aktiver männlicher Held etc.) Vorschub leistet. Die Opfertypologie, die sich in Dido-Kantaten abzeichnet, präfiguriert dabei allerdings nicht das Modell des *victim*, also der Frau als Opfer sozialen Unrechts, von Verbrechen und Gewalt, wie es besonders deutlich in den Opern des 19. Jahrhunderts⁴⁵ zu beobachten ist, sondern dasjenige eines *sacrifice*, eines Opfermodells also, das Unrecht und Leiden in Stellvertretung legitimiert.

Darauf heben die theologischen Untersuchungen aus feministischer Perspektive ab. Das im Kontext von der Passion Jesu artikulierte Opferkonzept (Opfer als stellvertretender Akt der Entschuldung,⁴⁶ »surrogate status«⁴⁷) wurde z.B., so die Argumentation von Beverly Mayne Kienzle und Nancy Nienhuis, seit der Spätantike (Augustinus) dazu herangezogen, um mittels Analogiebildung die Gewalterfahrungen von Frauen vonseiten ihrer Ehemänner zu sanktionieren, und zwar mit dem Ziel »to encourage the adoption of restrictive Greco-Roman

⁴⁴ Eine ähnliche Typisierung von Frauengestalten in der barocken Oper hat z.B. Susanne Rode-Breymann beobachtet. Vgl. Susanne Rode-Breymann, »Zwischen Leidenschaft und Seelengröße: Herrscherinnen in der Oper des 17. Jahrhunderts«, in: *Musik. Frau. Sprache*, hrsg. von Kathrin Beyer und Annette Kreutziger-Herr, Herbolzheim 2003 (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik, Bd. 5), S. 139-154.

⁴⁵ Z.B. Violetta (*La Traviata*), Mimi (*La Bohème*) und Antonia (*Les Contes d'Hoffmann*).

⁴⁶ Vgl. Schröter, »Sühne, Stellvertretung und Opfer«, S. 66f., sowie Joseph de Maistre, »Les Soirées de Saint-Pétersbourg ou entretiens sur le gouvernement temporel de la providence«, Bd. 2, hrsg. von dems., Paris 1960, S. 273.

⁴⁷ Kathryn Tanner, »Incarnation, Cross, and Sacrifice: A Feminist-Inspired Reappraisal«, in: *Women in Theology* (= Anglican Theological Review) 2004, S. 35-56, hier: S. 38.

household codes within early Christian communities.«⁴⁸ Mehr noch: die Logik, die dem Suizid Didos zugrunde liegt, indem dieser die Schuld Aeneas' sühnt, korrespondiert derjenigen Logik, die den Umgang archaischer Gesellschaften sowie verschiedener heutiger Kulturen mit Vergewaltigungen leitet. Das Verbrechen wird gesühnt, indem entweder der Vergewaltiger oder das Vergewaltigungsopfer, d.h. der Schandfleck, ausgelöscht wird. Gleichermaßen löscht Dido, die Verlassene, sich selber aus. – Es sind diese Vorstellungen von Schuldtransformationen vom Täter zum Stellvertreter und die im Dido-Mythos damit verschränkten Geschlechterrollen (Täter = männlich; (Sühne-)Opfer = weiblich), die die beiden Dido-Kantaten mittels des musikalischen Erlösungstopos artikulieren und zementieren.

Auch wenn die Methode, musikalische Werke in Hinsicht auf ihre außermusikalischen Bezüge zu interpretieren, im Zuge der zahlreichen herausragenden Arbeiten aus der New Musicology (u.a. Marcia Citron, Suzanne Cusick, Lawrence Kramer, Richard Leppert, Susan McClary, Ruth Solie, Rose Rosengard Subotnik und Robert Walser) zweifellos den revolutionären Habitus verloren hat, den sie noch zu Beginn der 1990er Jahre besaß, so hat sie jedoch nichts von ihrem soziokritischen Potential eingebüßt. Das führen die aus ethisch-moralischem Blickwinkel durchgeföhrten Analysen vor Augen. Seit dem *performative turn* ist allgemein bekannt und akzeptiert, dass Zeichengebrauch nur in seltenen Fällen der ›objektiven‹ Beschreibung eines Sachverhaltes dient. Weit öfter stellt er eine *Mitgestaltung* von Welt dar. So wie Musik eine Form des kulturellen Handelns ist, indem z.B. ethisch-moralische Konzepte festgeschrieben und Genderkonzepte und -hierarchien subtil ›an die Hörer gebracht‹ werden, ist auch deren auslegende Analyse als kulturelles Handeln zu begreifen, weil sie Zu- und Festschreibungen sichtbar macht. Der ethisch-moralische Fokus kann diesbezüglich als eine alternative methodische ›Einflugschneise‹ dienen, um sich über soziale Determinanten – Ethik und Moral definieren schließlich gesellschaftliches Leben – in der Vergangenheit und der Gegenwart ›aufzuklären‹.

⁴⁸ Beverly Mayne Kienzle und Nancy Nienhuis, »Battered Women and the Construction of Sanctity«, in: *Journal of Feminist Studies in Religion* 2001, S. 33-61, hier: S. 59f.