

Tränen im Orbit: Referenzialität und Geschlecht in der graphischen Notation *Voyage de la larme (de crocodile)* von Tona Scherchen

Gesa Finke

Graphische Notationen entwickelten sich in den 1950er Jahren zu einem experimentellen Spielfeld der musikalischen Avantgarde und fielen damit in eine Zeit, als Komponistinnen in deren Zentren kaum präsent waren. Erst in den 1970er Jahren wurden vermehrt Werke von Komponistinnen z.B. bei den Darmstädter Ferienkursen und Donaueschinger Musiktagen aufgeführt, wie die Programme zeigen.¹ Grundsätzlich lässt sich eine patriarchale Prägung der Nachkriegsavantgarde feststellen, wobei allerdings kein gezielter Ausschluss von Komponistinnen erfolgte, sondern eine Marginalisierung in der Kanon- und Diskursbildung.² Bereits die Avantgardebewegungen an der Wende zum 20. Jahrhundert waren von einer klaren Geschlechterhierarchie gekennzeichnet: »Innerhalb der gewiß großen Bandbreite der Möglichkeiten dominiert im Diskurs der Avantgarde jene Subjektposition, die Autorschaft, diskursive Autorität, Männlichkeit, Heterosexualität und männerbündnische Gruppensolidarität zur Voraussetzung hat.«³

-
- 1 Dies belegen die Statistiken der Komponistin Ashley Fure, die 2016 im Rahmen eines Forschungsprojekts den Anteil der von Komponistinnen gespielten Werke bei den Darmstädter Ferienkursen untersuchte. Vgl. Ashley Fure: »GRID. Gender Research in Darmstadt«, August 2016, https://gridarmstadt.files.wordpress.com/2016/08/grid_gender_research_in_darmstadt.pdf (23.8.2022). Vgl. dazu auch Antje Tumat: »Die Anfänge der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik aus Gender-Perspektive«, in: Vera Grund / Nina Noeske (Hg.): *Gender und Neue Musik. Von den 1950er Jahren bis in die Gegenwart*, Bielefeld 2021, S. 17–41.
 - 2 Christa Brüstle: Art. »Gender«, in: Jörn Peter Hiekel / Christian Utz (Hg.): *Lexikon Neue Musik*, Kassel/Stuttgart 2016, S. 245–247. Vgl. außerdem dazu Vera Grund: »Über das Hören erfolgreicher Musik«. Kritische Theorie, Avantgarde, Klangkompositionen und Genders«, in: Grund / Noeske (Hg.): *Gender und Neue Musik*, S. 103–117.
 - 3 Birgit Wagner: »Subjektpositionen im avantgardistischen Diskurs«, in: Wolfgang Asholt / Walter Fähnders (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*, Amsterdam 2000, S. 163–182, hier S. 177.

VOYAGE DE LA LARME
- (DE CROCODILE) -
Voix (Solo ou accompagné à son choix)

* Il est recommandé au voyageur de LA LARME de se munir d'un équipement de compagnie et d'une boîte de l'humour, toutes-voies en route pour l'étranger afin, par sa présence, de rassurer toutes continents, régions, pays etc. Pour éviter de commettre un faux pas, il est recommandé de ne pas être en retard, car sa mise à nu vivifie la sensibilité du contact des fréquentes routes.

AMPHION

Paris - 1977

Tona Scherchen - Hérodo - PARIS - 1977

Abb. 1: Tona Scherchen: *Voyage de la larme (de crocodile)*. Paris: Amphion 1977.

Tona Scherchen war nicht nur als eine von wenigen Komponistinnen in der Nachkriegszeit erfolgreich, sondern auch eine der wenigen, die graphisch notierten.⁴ Sie wurde 1938 als Tochter des Dirigenten und Komponisten Hermann Scherchen und der Komponistin und Pädagogin Shu-Sien Hsiao in Neuchâtel in der Schweiz geboren. 1966 feierte sie mit der Komposition *Signe* für Flöte ihr Debüt in Darmstadt. 1968 wurde ihre Komposition *Wai* mit Cathy Berberian als Solistin bei den Donaueschinger Musiktagen uraufgeführt, bei der es sich um eine 25-minütige experimentelle Sprachkomposition auf Basis von chinesischen Wörtern und Phrasen handelt, die Berios *Sequenza III* oder auch Peter Maxwell Davies' *Songs for a Mad King* an die Seite zu stellen wäre. In den 1960er und 1970er Jahren erhielt sie Kompositionsaufträge für Aufführungen in Rotterdam, Straßburg und Paris. 1976 wurde ihre Orchesterkomposition *Vague-t'ao* mit dem Orchestre national de France unter der Leitung von Michael Gielen in Paris uraufgeführt.

Scherchen erprobte in ihren Kompositionen eine Vielzahl an Stilen und Techniken, in den 1970er Jahren auch graphische Notationsformen. 1970 entstand *Tzoué* für Trio in freier Besetzung, 1977 *Ziguidor* für Bläserquintett. Beide Kompositionen sind in Fünfliniennotation verfasst, enthalten jedoch eine Seite in graphischer Notation, die zur Improvisation anregen soll. Die 1977 entstandene Vokalkomposition *Voyage de la larme (de crocodile)* (Abb. 1) ist gänzlich graphisch notiert und steht im Folgenden im Fokus.⁵ Sie zeigt exemplarisch, auf welche Weise die Konstruktion von Geschlecht in der musikalischen Schrift selbst zum Thema werden kann. Dies geschieht durch eine Herstellung kulturgeschichtlicher Referenzen, die Scherchen ironisch bricht und humorvoll kommentiert. Im Mittelpunkt steht dabei zunächst die Träne bzw. das Weinen als bildhistorische Traditionslinie, dann die zeithistorische Referenz der Komposition auf die Voyager-Missionen 1977. Der Weg, um diese Referenzen aufzuspüren, führt über die Theorie der Schriftbildlichkeit bei Sybille Krämer und zur Bildgebung von Sigrid Weigel. In einem ersten Schritt wird die graphische Notation von *Voyage de la larme (de crocodile)* vorgestellt.

1. Die Komposition *Voyage de la larme (de crocodile)*

Auf den ersten Blick ist zu erfassen, dass die Notation von Scherchens *Voyage de la larme (de crocodile)* ein Auge dargestellt. Im Zentrum befindet sich die Pupille, die aus zwei Elementen besteht: einem inneren Kreis, worin der Buchstabe »A« notiert

4 Vgl. Gesa Finke: »Komponistin und ›Scherchentochter‹. Tona Scherchens Etablierung innerhalb der Nachkriegs-Avantgarde und der Einfluss Hermann Scherchens auf ihre Karriere«, in: Grund / Noeske (Hg.): *Gender und Neue Musik*, S. 69–82.

5 Tona Scherchen: *Voyage de la larme (de crocodile)*, Paris 1977. Leider konnte in diesem Fall der Rechteinhaber der Partitur nicht ermittelt werden.

ist, und mit etwas Abstand zu dieser Mitte einem zweiten Kreis, der mit Linien in unterschiedlicher Stärke gestaltet ist. Mit wiederum einigem Abstand zur Pupille befindet sich eine Wortspirale, welche als Iris interpretiert werden kann. Die äußere, obere Kontur des Auges ist bestimmt durch Notenköpfe und -linien. Die untere Kontur hingegen wird aus Worten und Lauten gestaltet. Deutlich hervorgehoben durch die Größe der Fläche und die schwarze Farbe ist eine Träne, die eine direkte Verbindung zum Titel »Voyage de la larme« (»die Reise der Träne«) herstellt. Demnach können auch die schwarzen Linien an den Rändern der Iris als Tränenflüssigkeit verstanden werden. Eine weitere, weniger markante Träne entsteht außerdem am linken Bildrand durch die Biegung der Notenlinien und Crescendi.

Es handelt sich um eine Komposition für Stimme, d.h. für eine Sängerin oder einen Sänger mit Begleitung ad libitum. Die Form des Auges gibt den musikalischen Ablauf vor. Wie in der Spielanweisung (Abb. 2) zu lesen ist, soll der Beginn in der Mitte mit dem Vokal »A« erfolgen; der weitere Verlauf ist dann frei zu gestalten. Es wäre also möglich, ausgehend von der Pupille einer der Linien zu folgen und links neben der schwarzen Träne mit »My sweet little sta—r« fortzufahren. Die diagonalen Linien sind demnach als Wegabzweigungen auf der Reise zu verstehen. Durch ihre kreisförmige Anlage strukturieren sie außerdem das Auge als Augapfel mit einer dreidimensionalen Qualität. Wenn man spiralförmig der Iris folgt, ist es möglich, auf die Linien abzubiegen und entweder in die Mitte zur Pupille zurückzukehren oder zum Notensystem am linken Bildrand zu gelangen, das in beide Richtungen gelesen werden kann. Es gibt keinen zusammenhängenden Text, stattdessen einzelne Phrasen, Satzfragmente oder auch Silbenfolgen, die von einem Vokal dominiert sind. Die Silbenfolgen in der Iris können aus Klangnachahmungen des Weinens interpretiert werden.

Die Träne bzw. das Weinen bildet somit eine erste Referenzebene der Komposition. Eine weitere verbirgt sich hinter dem Aspekt der Reise, wie bereits der Titel »Voyage« impliziert. Der Reisende (»voyageur«, hier also grammatikalisch in männlicher Form) wird in der Erläuterung rechts oben am Bildrand direkt angesprochen: Er solle sich mit »Kosmonautenausrüstung« ausstatten und vorsichtig zur Landung abrollen. Die vollständige Spielanweisung lautet folgendermaßen:

Es wird dem Reisenden der Träne empfohlen, sich mit Kosmonautenausrüstung auszustatten und mit einer starken Prise Humor; rollen Sie sich zur letzten Landung, nehmen Sie vorsichtig alle Gürtel ab, Heftklammern, Schnürsenkel etc. Um zu vermeiden, einen Weg mit schlechten Füßen zu beginnen, lüften Sie den großen linken Zeh, denn diese nackte Einstellung belebt die Sensibilität für den Kontakt mit den Klangfrequenzen.⁶

6 »Il est recommandé au voyageur de LA LARME de se munir d'un equipment de cosmonaute et d'une forte dose d'humour; roulez-vous en boule pour l'atterissage final, prénez précaution de détacher toutes ceintures, agrafes, lacets etc. Pour éviter de commencer un trajet »du

Die Raumfahrt stellt also die zweite Referenzebene dar. Dafür gibt es auch bildliche Hinweise durch die vier geometrischen Formen, von denen zwei Dreiecke in Richtung Iris weisen und das Auge wie einen Satelliten wirken lassen. Die beiden Referenzebenen, Träne und Raumfahrt, sind über die Bewegung des Kreisens miteinander verbunden. Aber auch die wenigen kurzen Phrasen können in beide Richtungen gedeutet werden: Die Anrede als »My sweet little star« verweist einerseits wörtlich auf die Sterne, andererseits beschreibt sie die liebevolle Zuwendung zu einem Menschen. Dass man über die Augen eine tiefe Verbindung zu jemandem herstellt, ist auch in der Phrase »the deepness in your eyes« ausgedrückt. »Far away – the mirror of the sky« wiederum bezieht sich einerseits direkt auf die Sphäre des Himmels, aber dass der Begriff »mirror« im Zusammenhang mit dem Auge genannt wird, überrascht andererseits nicht, da das Auge auch als Spiegel der Seele gilt, also als Organ, das anderen einen Einblick in die seelischen Zustände gewähren kann.

Um die Referenzebenen in ihrer Tiefe zu analysieren, unternehme ich im Folgenden einen Ausflug in die Schrifttheorie von Sybille Krämer und die Theorie der Bildgebung von Sigrid Weigel, womit sich konkrete Perspektiven eröffnen, Genderaspekte in die Diskussion um Notation zu integrieren.

2. Theoretische Annäherungen an Gender-Aspekte in der Schrift

Sybille Krämer hat in ihrem einflussreichen Entwurf einer Diagrammatologie wiederholt auf die Bedeutung der ikonischen Dimension der Schrift hingewiesen.⁷ Sie nennt insgesamt zwölf Attribute, die für die Analyse dieser Dimension zentral sind: 1. Bild-Text-Verbindung, 2. Materialität, 3. Flächigkeit, 4. Graphismus, 5. Relationalität, 6. Gerichtetheit, 7. Simultaneität/Synopsis, 8. Schematismus, 9. Referenzialität, 10. Sozialität, 11. Operativität, 12. Medialität.⁸ Ich fokussiere im Folgenden den Aspekt der Referenzialität. Diagramme sind Krämer zufolge eine Darstellungstechnik, um etwas sichtbar zu machen, und stellen damit eine Referenz zu einem ›Außerhalb‹ her, indem sie den dargestellten Sachverhalt in Relationen abbilden.⁹ In Scherchens *Voyage de la larme (de crocodile)* wird ein weinendes Auge abgebildet und damit eine strukturelle Analogie¹⁰ zu einem Auge hergestellt. Man kann die Pupille, die Iris und die Kontur des Auges in der Komposition deutlich erkennen. An diesem

mauvais pied«, aérez le grand orteil gauche, car sa mise à nu vivifie la sensibilité au contact des fréquences sonores.« Scherchen: *Voyage*, Legende. Übers. d. Verf.

7 Sybille Krämer: *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Berlin 2016.

8 Ebd., S. 59–86.

9 Ebd., S. 78f.

10 Ebd., S. 79.

Punkt aber beginnt nun die Frage nach Genderkonnotationen: Wie erfolgt die Referenzherstellung genau? Welche historischen und kulturellen Implikationen spielen dabei eine Rolle? An diesem Punkt bleibt Krämer zunächst stehen, jedoch ist eine andere Beobachtung ihrerseits wertvoll für graphische Notation: nämlich die These, dass sich die Diagrammatik immer genau an der Grenze von Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit abspielt. Das Diagrammatische bzw. die Inskription, wie Krämer es nennt, eröffnet die »Phänomenologie einer ›anderen Welt‹ [...]. Eine Welt, deren Telos gerade darin besteht, Unsichtbares im Sinne von abstrakten Wissensdingen oder Imaginäres im Sinne von mentalen Vorstellungen in das Register der Sichtbarkeit zu überführen.«¹¹ Die geistige Vorstellung ist dabei im Register der Unsichtbarkeit, muss also einen sogenannten Weltenwechsel vollziehen. In Bezug auf graphische Notation wird ein doppelter Weltenwechsel vollzogen, denn die Ebene des Klangs ist Teil dieser geistigen Vorstellung. Es handelt sich also um einen äußerst komplexen Prozess der Bildwerdung aus dem Unsichtbaren heraus.

In der Betonung dieses Weltenwechsels von unsichtbar zu sichtbar ergibt sich eine Nähe von Krämers Theorie zu Sigrid Weigels Begriff der Bildgebung, wie sie ihn in ihrem Buch *Grammatologie der Bilder* von 2015 entworfen hat.¹² Im Prozess der Bildgebung wird ein Wechsel zwischen unterschiedlichen und heterogenen Sphären vollzogen. Diese Sphären sind zunächst gar nicht bildlich, sondern anikonisch. Um diesen Sphärenwechsel zu erläutern, übernimmt Weigel den Begriff der Spur aus Jacques Derridas *Grammatologie* (1967). Die Bezugnahme auf Derrida legt auch der Titel von Weigels Buch offen. Es geht ihr darum, »das Derridasche Konzept der Spur für die Frage nach der Genese von Bildern und nach dem Anderen des Bildes zu nutzen: die Spur als das Andere des Bildes.«¹³ Im Unterschied zu Derrida verschiebt Weigel allerdings die Perspektive von dem Spurenlesen als zeitlichem ›Nachher‹ auf das Vorausgegangene als eine »vor-bildliche Sphäre«¹⁴. Bildgebung versteht Weigel damit insgesamt als Prozess, in dem das Bild *ein* mediales Moment eines komplexen Bildgebungsprozesses darstellt. Weigel interessieren dabei vor allem die Möglichkeiten der Erkenntniskritik, die sich an bildgebenden Verfahren in den Neuro- und Naturwissenschaften entzündet.¹⁵ Eine paradigmatische bildgebende Spur ist bei Weigel die Träne: »Die Tränen sind wohl eines der auffälligsten Phänomene, die am Übergang situiert sind, an der Schwelle von der Spur zum Bild – oder auch zum Zeichen oder Bildzeichen.«¹⁶ Ausgangspunkt für diese These ist die Semiotik von Charles S. Peirce, die Weigel zur Bildtheorie hinwendet, konkret seinen Begriff des

11 Ebd., S. 98.

12 Sigrid Weigel: *Grammatologie der Bilder*, Berlin 2015.

13 Ebd., S. 30.

14 Ebd., S. 31.

15 Vgl. ebd., S. 14.

16 Ebd., S. 168.

Index.¹⁷ Ein Index ist nach Peirce ein Zeichen, das eine materielle oder »physische Verbindung zwischen Darstellung und Dargestelltem« hat.¹⁸ Dafür sei die Träne ein besonders prägnantes Beispiel, da sie als körperlicher Ausdruck von Trauer oder Schmerz gelte. Tränen sind Weigel zufolge somit indexikalische Zeichen, die in allen möglichen Medien und Kontexten (am Leib, in Text, Musik oder Bild) erscheinen könnten.¹⁹ An diesem Punkt holt Weigel weiter aus als Krämer und ermöglicht die Frage nach bildhistorischen Kontexten, die im Prozess der Referenzialisierung relevant sind. Denn Bilder von Tränen haben eine kulturgeschichtliche Tradition; Weigel widmet ihnen unter dem Titel »Tränen – Bildkarriere und Kulturgeschichte eines Anzeichens« in ihrer *Grammatologie der Bilder* ein ausführliches Kapitel.²⁰ Sie verwendet dazu Aby Warburgs Pathosformel im Sinne einer »ikonologisch geprägte[n] und bildlich tradierte[n] Ausdrucksgebärde«.²¹ Tränen im Gesicht gelten als »anthropologische Pathosformel schlechthin«.²² Dabei kommt nun die Kategorie Gender zentral ins Spiel: Denn die Träne ist als Ausdrucksgebärde in diversen Kontexten der abendländischen Kulturgeschichte weiblich konnotiert. Die bildhistorische Karriere der Träne hat ihre Wurzeln in der christlichen Ikonographie, vor allem in Darstellungen der Maria als *Mater Dolorosa* bzw. *Pietà*.²³ Die Träne steht in enger Verbindung zur Feminisierung der Trauer in der europäischen Kulturgeschichte: Das Trauern und Erinnern galt genuin als Aufgabenfeld von Frauen.²⁴ Vor dem Hintergrund dieser Ausführungen Weigels zur Träne kann die Komposition Scherchens in diesen bildhistorischen Kontext eingeordnet werden.

Doch Weigels Konzept der Bildgebung wirft nochmal ein anderes Licht auf Prozesse der Referenzherstellung in graphischer Notation. Sie selbst hat Derridas Terminologie als »musikalische *différance*«²⁵ in Bezug auf musikalische Schrift weitergedacht und betont, dass die Spur im Kompositionsprozess in eine Sphäre hinreicht, die letztlich unzugänglich bleibt:

17 Vgl. ebd., S. 138–144.

18 Ebd., S. 138.

19 Vgl. ebd., S. 172.

20 Vgl. ebd., S. 168–207.

21 Ebd., S. 168.

22 Ebd., S. 173.

23 Vgl. ebd., S. 187–192.

24 Vgl. Gisela Ecker: »Trauer zeigen. Inszenierung und die Sorge um den Anderen«, in: dies. (Hg.): *Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter*, München 1999, S. 9–26; Gesa Finke: *Die Komponistenwitwe Constanze Mozart. Musik bewahren und Erinnerung gestalten*, Köln 2013, S. 51–84.

25 Sigrid Weigel: »Spuren, Linien, Klänge und die graphische Notation als Grenzfall. Theoretische Überlegungen zur musikalischen Schrift im Anschluss an Derrida«, in: Federico Celestini / Sarah Lutz (Hg.): *Musikalische Schreibszenen/Scenes of Musical Writing*, Paderborn 2023, S. 3–37, hier S. 8–11.

Denn die sogenannte ursprüngliche musikalische Idee, ein ›Original‹ vor jeder Aufzeichnung und vor jedem Klang ist nicht sinnlich greifbar und hat keine materielle Gestalt. Vielmehr verlieren sich deren Spuren als gedachtes oder imaginiertes Klangbild im inneren Ohr oder im Kopf des Komponisten – mit Derrida gesprochen, in den Spuren, die dem Seienden vorausgehen.²⁶

Im Folgenden werden Referenzen im Sinne dieser Spuren verstanden und weniger im Sinne von Bezugnahmen auf eine konkrete bildliche Vorlage oder einen bildhistorischen ›Ursprung‹. Das heißt, in graphischer Notation konvergieren unterschiedliche akustische und ikonische Referenzen in der Imagination der Komponistin, was sich an *Voyage de la larme* besonders eindrücklich demonstrieren lässt.

3. Referenzen in *Voyage de la larme (de crocodile)*

Vorgetäushtes Weinen, geheuchelte Gefühle: Die Krokodilsträne

In der europäischen Kulturgeschichte gab es unterschiedliche Bewertungen des Weinens.²⁷ Auf der einen Seite galten Tränen vor allem im Mittelalter als aufrichtige Gefühlsäußerung, d.h. als Ausdruck eines starken Gefühls, das der Körper unmittelbar ausdrückt und dem man sich nur schwer entziehen kann. Diese aufrichtigen Tränen spielten vor allem in diversen religiösen Praktiken eine Rolle.²⁸ Tränen drückten dabei nicht nur tiefe religiöse Gefühle aus, bezeugten vielmehr auch die Demut und die Integrität des Weinenden.²⁹ Witwen etwa sollten mit der öffentlichen Zurschaustellung ihrer Tränen dem verstorbenen Ehemann ihre unerschütterliche Liebe und Treue bekunden.³⁰ Der Aspekt der Aufrichtigkeit war auch von zentraler Bedeutung in der Kultur der Empfindsamkeit gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Goethes Werther gilt hier als paradigmatisches Beispiel. Seine Tränen können als Fortsetzung der aufrichtigen Tränen des Mittelalters gedeutet werden.³¹ Werthers Tränen werden grundsätzlich positiv bewertet. Auch der in den 1970er Jahren und damit in zeitlicher Nähe zu Scherchens Komposition entstande-

26 Ebd., S. 20.

27 Weigel: *Grammatologie der Bilder*, S. 173.

28 Tom Lutz: *Tränen vergiessen. Über die Kunst zu weinen*, Hamburg 2000, S. 46.

29 Ebd., S. 42.

30 Vgl. Gesa Finke: »Stabat Mater. Maria als Vorbild für die trauernde Frau«, in: Carola Bebermeier / Evelyn Buyken / Gesa Finke (Hg.): *Passions. Leid und Leidenschaften*, Würzburg 2017, S. 87–104.

31 Lutz: *Tränen vergiessen*, S. 45.

ne populäre Schlager *Tränen lügen nicht* von Michael Holm knüpft an diesen Topos an.³²

Es gibt aber auch solche, die als nicht aufrichtig gelten und daher gesellschaftlich abgelehnt werden.³³ Die Kulturgeschichte der Tränen wird also von einem Paradox begleitet: Einerseits gelten Tränen als authentische Gefühlsäußerung, andererseits gilt ihnen immer wieder der Verdacht, dass die Emotionen nicht echt, sondern gespielt seien.³⁴ Für diese Art von Tränen hat sich der Begriff der Krokodilstränen etabliert, die für ein geheucheltes, unechtes Weinen stehen. Die Krokodilsträne ist dabei schon sehr lange im kulturellen Gedächtnis verankert. Im Mittelalter kursierten Geschichten darüber, dass Krokodile angeblich ihre Beute beweinten, bevor sie sie verschlangen. Auch gibt es wohl eine anatomische Begründung für die Tränen: Wenn Krokodile ihr Maul öffnen, drückt dies so auf die Tränendrüse, dass Flüssigkeit aus den Augen läuft und es tatsächlich so aussieht, als würden Krokodile weinen.³⁵ Krokodilstränen gelten »nicht nur als Bruch der Etikette, sondern auch der Ethik«,³⁶ denn sie werden zur Verwirrung, Erpressung und grundsätzlich mit betrügerischer Absicht eingesetzt.³⁷ Diese raffinierte Täuschung durch unechte Tränen wird besonders Frauen unterstellt: »Die Tränen, die auf der Bühne geweint werden, bringen, zumindest in der Moderne, diese Unterstellung [der raffinierten Täuschung] auf den Punkt. Es sind vor allem weibliche Tränen, und zwar nicht nur die der Schauspielerin, die dem Verdacht der täuschenden Falschheit im Dienste eigenütziger Ziele ausgesetzt sind.«³⁸ Der Titel *Voyage de la larme (de crocodile)* liefert den zentralen Hinweis darauf, dass Tona Scherchen mit der Komposition auf diese gespielten Tränen Bezug nimmt. Interessant ist allerdings, dass sie das Krokodil in Klammern setzt. Soll das bedeuten, dass die Komposition alle möglichen Formen von Tränen anspricht und die Krokodilsträne nur eine mögliche Interpretationsvariante darstellt? Das wäre durchaus möglich. Ich lese die Klammer allerdings eher als nachgehende Erläuterung wie etwa: »Übrigens, es soll sich um eine Krokodilsträne handeln.« An dem Titelteil »(de crocodile)« ist außerdem ein Sternchen notiert, welches wiederum rechts oben am Bildrand aufgelöst wird. Darin befindet sich nicht nur, wie oben erwähnt, die Angabe, sich wie ein Kosmonaut auszustatten, sondern auch eben mit einer »forte dose d'humour«, also einer großen Prise Humor. Das lässt darauf schließen, dass das Weinen in der Interpretation übertrieben und unecht dargestellt werden soll. Das impliziert auch die Musik selbst, zu-

32 Ich danke Knut Holtsträter für diesen Hinweis.

33 Vgl. Lutz: *Tränen vergiessen*, S. 25.

34 Weigel: *Grammatologie der Bilder*, S. 173.

35 Vgl. Lutz: *Tränen vergiessen*, S. 59.

36 Ebd., S. 14.

37 Ebd., S. 18.

38 Beate Söntgen / Geraldine Spiekermann: »Tränen. Ausdruck – Darstellung – Kommunikation. Eine Einführung«, in: dies. (Hg.): *Tränen*, Paderborn 2008, S. 9–16, hier S. 9.

nächst durch die zahlreichen Wortfragmente und Vokalwiederholungen. In dem in fünf Linien notierten Teil wechseln sich ausdrucksstarke Vibrati mit schnellen Intervallsprüngen. Das Maß der Übertreibung wird dabei hauptsächlich der/dem Interpret_in überlassen, dies beginnt schon bei der Interpretation des allerersten Vokals, dem »A« in der Pupille. Die Interpretin bestimmt somit, wie stark das Weinen als unecht und überzogen wahrgenommen wird.

Dass das Weinen übertrieben werden soll, äußert sich nicht nur auf der musikalischen Ebene, sondern auch auf der bildlichen als Überzeichnung der Träne selbst. Laut Weigel wird die Träne in der Moderne »als Pathosformel sichtbar und auffällig herausgestellt. Als – manchmal überdimensioniertes – Bildzeichen mit Hilfe von Material und Farbe ins Blickzentrum des Bildes gerückt, zitieren und reflektieren die Bilder der Moderne dieses Anzeichen des Schmerzes, in dem sich der Begriff der Pathosformel gleichsam verdichtet.«³⁹ Als Beispiel führt Weigel die bekannte Photographie *Larmes* (1932) von Man Ray an: Statt realer Tränen sind hier Glasperlen auf dem Gesicht einer Frau zu sehen. Die weinende Frau mit markanten Tränen ist auch ein wiederkehrendes Motiv bei Pablo Picasso, z. B. im Gemälde *Weeping Woman* aus dem Jahr 1937. Bei Tona Scherchen ist die schwarze Träne in der Bildmitte ein ähnlich überformtes Zeichen, und zwar durch die Tatsache, dass sie als große, schwarze Fläche dargestellt ist. Sie steht für sich und erfährt eine Sonderrolle innerhalb der graphischen Notation. Auch wenn das sprachliche Element »Tiribigili« in die Träne eingelassen ist, so ist es durch die Umrandung doch in den Vordergrund gerückt. Die Träne trägt keine Funktion als musikalisches Zeichen, sondern in ihrer Bildlichkeit verweist sie quasi autoreferentiell auf sich selbst.

Musikalische Kreisbewegung: Das Lamento

In *Voyage de la larme* wird die Pathosformel der Träne nicht nur kunst-, sondern auch musikgeschichtlich aufgerufen, und zwar in Form des Lamentos, das zu Beginn des 17. Jahrhunderts im Kontext der Oper entstand. Das wohl bekannteste Beispiel eines Lamentos, das *Lamento d'Arianna* von Claudio Monteverdi nach dem Libretto von Ottavio Rinuccini, geht auf Ovids *Metamorphosen* zurück.⁴⁰ Es ist Teil der weitgehend verschollenen Oper *L'Arianna* von Monteverdi, die 1608 am Hof von Mantua uraufgeführt wurde, und fand schnell großen Anklang, was sich in zahlreichen Bearbeitungen einerseits sowie einer hohen Präsenz in Anthologien und Monodiebüchern zeigt. Das führte dazu, dass sich das Lamento als eigenständige musikalische Gat-

39 Weigel: *Grammatologie der Bilder*, S. 169.

40 Massimo Ossi: Art. »Lamento«, übersetzt von Caroline Schneider-Kliemt, in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lüttken, New York/Kassel/Stuttgart 2016ff., veröffentlicht Dezember 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/402500> (30.3.2023).

tung etablierte.⁴¹ In vielen Opern bildete das Lamento den dramaturgischen Höhepunkt und diente der Darstellung besonderer sängerischer Fähigkeiten. Es behandelte dabei ein wiederkehrendes Thema:

Obwohl sie scheinbar realistisch den ungeordneten Gefühlen einer verzweifelten Figur Ausdruck verliehen, folgten Lamenti in Wirklichkeit einer festen narrativen Struktur, nach der die Figur erst das doppelzüngige Verhalten des Geliebten mit der eigenen Treue kontrastiert und dann – zunehmend in einen erregten, oftmals an Wahnsinn grenzenden Zustand übergehend – nach Rache an dem treulosen Geliebten trachtet.⁴²

In Monteverdis *Lamento d'Arianna* weint Ariadne darüber, dass Theseus sie verlassen hat. In ihrer Klage steht weniger die Rache im Vordergrund als eine verzweifelte Selbstbefragung der Protagonistin, ihre Angst vor der Einsamkeit sowie der ernsthafte Wunsch zu sterben. Mit den Ausnahmen der Figuren von Orlando und Orfeo waren Lamenti vorwiegend für weibliche Figuren vorgesehen, die durch das Weinen und Klagen die Aufrichtigkeit der Gefühle und ihre Tugendhaftigkeit unter Beweis stellen sollten. Damit knüpft also auch das Lamento an den oben beschriebenen Topos der heiligen Tränen des Mittelalters an, die moralische Integrität bezeugen sollten. Musikhistorisch erfährt das Weinen im Lamento vor allem ein klares Gendering, als es vorwiegend von Frauen auf der Bühne gesungen wird. Das hat auch Konsequenzen für die Aufführung von *Voyage de la larme (de crocodile)*: Aus der Rollen-tradition heraus würde das Publikum eher eine Frau als Interpretin erwarten.

Während Monteverdis *Lamento d'Arianna* rezitativisch gehalten ist, d.h. frei und wie improvisiert vorgetragen werden sollte, fand ab den 1620er Jahren zusätzlich ein strophisches Lamento Eingang in die Opernpraxis.⁴³ Als prägnantes Beispiel ist erneut Monteverdi zu nennen mit seinem *Lamento della ninfa*, das über ein wiederkehrendes Tetrachord-Ostinato gesungen wird, d.h. eine musikalische Linie, die von der ersten Stufe bis zur fünften Stufe, also über vier Töne absteigt und dann wieder mit der ersten Stufe beginnt. Durch diese Wiederholung entsteht musikalisch eine Art Drehbewegung. Im Schriftbild der Fünfliniennotation schlägt sich zwar die absteigende Bewegung dieser Tonfolge nieder, nicht jedoch die kreisförmige Hörerfahrung. Anders ist das in *Voyage de la larme*: Der Tetrachord ist hier nicht präsent, aber die kreisende Bewegung spielt im Ablauf der Komposition durchaus eine wichtige Rolle, denn sie wird durch das Auge bildlich dargestellt.

41 Ebd., Sp. 906f.

42 Ebd., Sp. 905.

43 Ebd., Sp. 908.

Kreis und Linie als gegenderte Zeitmodelle

In der musikhistorischen Referenz, wonach die musikalische Drehbewegung in ein bildliches Moment umgesetzt wird, eröffnet sich die Frage, inwiefern in der europäischen Kulturgeschichte das Kreisen mit dem Weiblichen, die lineare Zeitauffassung hingegen mit dem Männlichen assoziiert wird. Der Blick auf die Symbolik von Kreis und Pfeil deutet darauf hin, dass sie mit der Geschlechterordnung in Beziehung steht: Im weiblichen Geschlechtersymbol soll der Kreis den Spiegel der Venus darstellen, während im männlichen der Pfeil als Attribut des Kriegsgottes Mars gedeutet wird. Laut Stephen Jay Gould stehen Kreis und Pfeil als Symbole für zwei konträre Zeitauffassungen in der europäischen Kulturgeschichte.⁴⁴ Bis in die Neuzeit war die zyklische Konzeption von Geschichte vorherrschend: »Die kreisförmige, sich wiederholende Bewegung war seit der Antike bis weit in die Neuzeit in Europa wie auch in anderen Kulturen eine gängige Vorstellung vom Verlauf natürlicher wie gesellschaftlicher Entwicklungen. Sie galt als vollkommenste Bewegung und der Kreis bzw. die Kugel als vollkommenster geometrischer Körper.«⁴⁵ Um 1600 etablierte sich in den Naturwissenschaften etwa bei Francis Bacon die Konzeption einer offenen Geschichte.⁴⁶ Um 1800 schließlich setzte sich das Modell eines »gerichteten Verlaufs der Geschichte«⁴⁷ durch und die Vorstellung einer linearen Zeit trat in den Vordergrund. Karol Berger zufolge fand dieser Umbruch in der musikalischen Zeitgestaltung eine Entsprechung: »[I]n the later eighteenth century European art music began to take seriously the flow of time from past to future.«⁴⁸ In den neuen musikalischen Formen der Wiener Klassik wie z. B. den Sonaten Wolfgang Amadé Mozarts wurden die einzelnen musikalischen Ereignisse linear angeordnet im Unterschied zu den Fugen Johann Sebastian Bachs, die vom zyklischen Zeitmodell bestimmt waren.⁴⁹ Gerichtetheit und Fortschritt wurden graphisch mit der Linie

-
- 44 Stephen Jay Gould: *Die Entdeckung der Tiefenzeit. Zeitpfeil und Zeitzyklus in der Geschichte unserer Erde*, München 1990.
- 45 Jörn Sieglerschmidt: Art. »Zyklizität«, in: *Enzyklopädie der Neuzeit Online*, im Auftrag des Kulturwissenschaftlichen Instituts (Essen) und in Verbindung mit den Fachherausgebern herausgegeben von Friedrich Jaeger (bis 2019), Georg Eckert, Ulrike Ludwig, Benjamin Steiner und Jörg Wesche, Stuttgart 2019. http://dx.doi.org/10.1163/2352-0248_edn_COM_388613 (30.3.2023).
- 46 Ebd.
- 47 Christoph Dipper: Art. »Geschichtswissenschaft«, in: Friedrich Jaeger / Wolfgang Knöbl / Ute Schneider (Hg.): *Handbuch Modernforschung*, Stuttgart 2015, S. 94–109, hier S. 104.
- 48 Karol Berger: *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley 2007, S. 9. Wie der Titel verrät, orientierte sich Berger dabei an der Terminologie Stephen Jay Goulds.
- 49 Ebd., S. 8. Zur weiterführenden Diskussion der Thesen Bergers in Bezug auf die Musik Joseph Haydns vgl. auch Marie-Agnes Dittrich / Martin Eybl / Reinhard Kapp (Hg.): *Zyklus und Prozess. Joseph Haydn und die Zeit*, Wien 2012.

assoziiert, und zwar mit der geraden Linie: »Die gerade Linie wurde gewissermaßen zum Sinnbild der Moderne, zu einem Zeichen für den Triumph der rationalen, zielgerichteten Planung über die Unbeständigkeit der natürlichen Welt.«⁵⁰ Die gerade Linie wurde mit Geist, Wissenschaft und Männlichkeit verknüpft.⁵¹ In dem Wort ›Geradlinigkeit‹ wird außerdem deutlich, dass sie mit einer starken moralischen Haltung verbunden wurde.⁵² Der geraden Linie stand einerseits die kurvige Linie gegenüber, die als weiblich galt,⁵³ doch auch der Kreis wurde als Gegenbild zur Linie entworfen. Zyklische Bewegung wurden in der Moderne mit der Natur und daher auch mit Weiblichkeit assoziiert und als zweitrangig eingestuft. Das Paradigma des linearen Zeitmodells spiegelte sich z. B. in biographischen Konzepten wider. Während für Männer der Lebenslauf auf eine Karriere ausgerichtet war und damit auch den Prinzipien Entwicklung und Fortschritt unterworfen war, gab es für Frauen dieses Modell nicht. Melanie Unseld hat dies am Beispiel von Robert Schumanns Liederzyklus *Frauenliebe und Leben* aufgezeigt. Die Lebensstationen einer Frau bilden darin Hochzeit, Geburt und Witwenschaft; das letzte neunte Gedicht endet wiederum mit der Hochzeit der Enkeltochter: »Das Bewegungsmoment des Kreislaufs aber erfährt mit dieser Zyklusdramaturgie in der Hochzeit seinen Dreh- und Angelpunkt.«⁵⁴ Der Kreislauf wurde bewusst als weibliches Gegenmodell zum männlichen linearen Lebenslauf entworfen.⁵⁵ Vor diesem Hintergrund lässt sich konstatieren, dass die musikalische Kreisbewegung in *Voyage de la larme (de crocodile)* als weiblich konnotierte Zeiterfahrung ›ins Bild gesetzt‹ wird. Auch in Scherchens Komposition führen die Wege immer wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurück, d. h. in die Pupille und dem Vokal »A«. Das Weinen wird damit musikalisch als Szene erfahrbar, in der das Weinen in kreisenden Bewegungen im Moment bleibt, auf sich selbst bezogen, ohne klare Richtung oder Ziel.

Kreisen im Weltraum: Bezüge zu den Voyager-Missionen

Diese zwei konträren, geschlechtlich konnotierten Zeiterfahrungen lassen sich auch im Rahmen der zweiten Referenzebene in *Voyage de la larme (de crocodile)* diskutieren, nämlich der Raumfahrt. Die Komposition entstand im Jahr 1977 und kann als zeit-historischer Bezug auf die US-amerikanischen Voyager-Missionen gedeutet werden. Die Voyager 1 und 2 waren zwei Planetensonden, die am 20. August 1977 (Nr. 2)

50 Tim Ingold: *Eine kurze Geschichte der Linien*, übers. von Quirin Rieder, Konstanz 2021, S. 191.

51 Ebd.

52 Ebd.

53 Ebd., S. 192.

54 Melanie Unseld: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musik-kultur und Musikhistoriographie*, Köln 2014, S. 158.

55 Ebd.

und 5. September 1977 (Nr. 1) von der National Aeronautics and Space Administration (NASA) in den Weltraum geschickt wurden. Ihre Durchführung im Jahr 1977 erfuhr, wie alle Weltraummissionen vor dem Hintergrund des Kalten Krieges, große internationale Aufmerksamkeit. Die Mission hatte das Ziel, in einer genau festgelegten Route die Planeten Jupiter, Saturn, Pluto, Uranus und Neptun als »flyby mission« anzufliegen und damit erstmalig umfassende Daten über die äußeren Planeten des Sonnensystems zu sammeln.⁵⁶ Die Voyager 2 erreichte schließlich im Jahr 1989 den Planeten Neptun. Die Voyager-Mission dauert bis heute an; die Sonden befinden sich mittlerweile im interstellaren Raum.

Beide Raumsonden nahmen einen »Golden Record«, d.h. eine goldene Platte mit an Bord, welche nicht nur musikalische Daten in Form von Musikstücken und Klängen beinhaltet, sondern auch Bilder und Grußworte in 55 Sprachen.⁵⁷ Im Sinne einer Zeitkapsel sollte sie für zukünftige Astronaut_innen oder Außerirdische das Leben auf der Erde dokumentieren. In die Platte sind Informationen zur Benutzung eingraviert.⁵⁸ Dabei ist links oben in drei Kreisen die Form der Schallplatte mit einer genauen Positionierung der Nadel nachgezeichnet, welche eine Ähnlichkeit zur Form des Auges bzw. der Iris und Pupille in der Komposition Scherchens erkennen lässt. Der Aufbau der Voyager-Raumsonden beinhaltet ebenfalls visuelle Analogien zum Auge (siehe Abb. 3): In der Mitte der Sonden befindet sich eine runde, schüsselartige Konstruktion, aus deren Mitte wiederum eine kleinere Schüssel herausragt, auf der eine Antenne aufgesetzt ist.⁵⁹ Die äußere Schüssel entspräche also dem Augapfel, die kleinere der Iris und die Antenne der Pupille. Man kann die Darstellung des Auges in Scherchens Komposition daher auch als Draufsicht auf die Raumsonde verstehen; der Buchstabe »A« in der Mitte könnte sich auf das französische Wort »l'antenne« beziehen. Die NASA verwendet die Analogie zum Auge auch selbst, bezeichnet als Iris allerdings das unterhalb der Schüssel installierte »Infrared Infrareder, Spectrometer and Radiometer«.⁶⁰ Die dreieckigen Flächen, die Scherchen

56 Vgl. Andrew Butrica: »Voyager. »The Grand Tour of Big Science«, in: Pamela E. Mack (Hg.): *From Engineering to Big Science. The NACA and NASA Collier Trophy Research Project Winners*, Washington 1998, S. 251–276, hier S. 253, online verfügbar unter <https://history.nasa.gov/SP-4219/Chapter11.html> (29.8.2022).

57 Der Inhalt kann eingesehen werden auf der Webseite des Jet Propulsion Laboratory (NASA): <https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/whats-on-the-record/> (30.3.2023). Siehe auch Daniel K.L. Chua / Alexander Rehding: *Alien Listening. Voyager's Golden Record and Music from Earth*, New York 2021.

58 Zur detaillierten Ansicht und Erläuterung des Covers vgl. die Webseite des Jet Propulsion Laboratory (NASA): <https://voyager.jpl.nasa.gov/golden-record/golden-record-cover/> (30.3.23).

59 Eine sehr anschauliche 3D-Animation der Raumsonde ist auf der Webseite des Jet Propulsion Laboratory (NASA) zur Voyager-Mission zu finden: <https://voyager.jpl.nasa.gov/mission/spacraft/interactive.php> (30.3.2023).

60 Vgl. ebd.

aus der Iris herausführt, haben keine direkte Entsprechung bei der Voyager-Raumsonde, aus der zwei schmalere, nicht flächige Antennen herausragen. Ebenfalls zur Sonde gehört aber ein ausladendes sogenanntes Magnetometer,⁶¹ das die Magnetfelder der Planeten berechnet. Als solches könnte man eher das rechts aus der Iris herausgehende Notensystem verstehen.

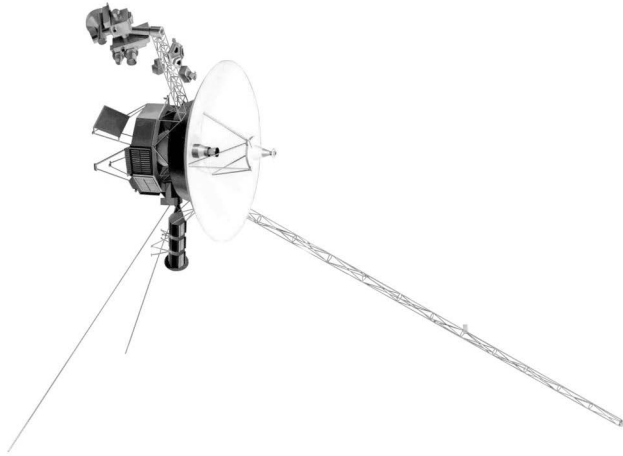


Abb. 3: Die Raumsonde Voyager 1, Webseite der NASA, <https://science.nasa.gov/get-involved/toolkits/spacecraft-icons> (10.7.2023).

Visuell präsent ist in Scherchens Komposition nicht nur die Konstruktion der Raumsonden, sondern auch die Flugroute (siehe Abb. 4). Diese wurde akribisch geplant, denn damit die Raumsonden alle fünf Planeten des äußeren Sonnensystems aus der Nähe erreichen konnten, war eine besondere Planetenkonstellation notwendig, die sich nur alle 175 Jahre ergibt. Zwischen 1976 und 1980 sollte diese günstige Konstellation erreicht werden; der Start der Mission und die Route der Sonden wurde exakt darauf abgestimmt.⁶² Der Plan der Route zeigt, dass die Sonden zunächst gegen den Uhrzeigersinn starten und als ersten Planeten Jupiter im Jahr 1979 anfliegen sollten. Am Saturn flogen dann beide im Jahr 1980 vorbei. Anschließend wichen die Flugrouten von Voyager 1 und 2 voneinander ab: Während die Voyager 1 (siehe die durchgezogene Linie in Abb. 4) relativ gerade weiterflog und keinen weiteren Planeten erreichte, nahm die Voyager 2 (siehe die gestrichelte Linie) in einem Bogen Kurs in Richtung Uranus (1986) und Neptun (1989). Auf den ersten Blick lassen sich

61 Vgl. ebd.

62 Vgl. Butrica: »Voyager«, S. 254.

einige Ähnlichkeiten zwischen *Voyage de la larme (de crocodile)* und der Flugroute feststellen: zunächst die Anordnung mehrerer Kreise unterschiedlicher Größe, dann die Bewegung der Flugroute, die ähnlich wie bei der Mission in der Komposition aus der Pupille heraus startet und sich nach außen bewegt. Scherchen lässt das Auge an der rechten Seite mandelförmig zusammenlaufen. Eine ähnliche Form findet sich auch in der bogenförmigen Flugroute der Voyager 2, die ebenfalls in Richtung rechten Bildrand läuft.

Auf den zweiten Blick fallen aber diverse Unterschiede auf. Im Routenplan der Voyager-Mission stellen die Kreise die Umlaufbahnen der Planeten dar und berühren sich nicht. Sie sind damit kein Bestandteil der Route, während sie bei Scherchen den Weg durch die Komposition ausmachen. Bei ihr ist die Interpretation kreisförmig drehend angelegt und findet auch immer wieder zur Mitte zurück. Die Route der Voyager-Mission ist zwar zu Beginn bogenförmig, aber erstens nur in eine fixierte Richtung weisend und zweitens durch ihre exakte Berechnung in Geschwindigkeit und Abweichungsgrad eben *nicht* flexibel. Außerdem sollen die Raumsonden nicht zum Ausgangspunkt zurückkehren, sondern auf unbestimmte Zeit weiterfliegen. Sie trägt damit Attribute der geraden Linie und ihrer implizit männlich konnotierten Zeiterfahrung.

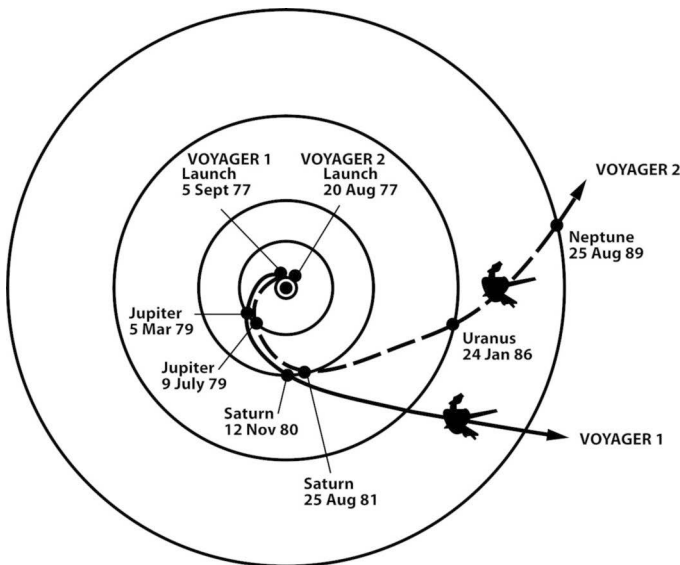


Abb. 4: Die Flugroute der Raumsonden Voyager 1 und 2. Webseite des Jet Propulsion Laboratory (NASA), <https://voyager.jpl.nasa.gov/mission/science/> (10.7.2023).

Bereits Ende der 1960er Jahre wurde die Voyager-Mission durch das Jet Propulsion Laboratory geplant und als »Grand Tour« angekündigt.⁶³ Der Begriff der »Grand Tour« beschreibt auch eine Bildungsreise der männlichen britischen Aristokratie nach Italien im 18. Jahrhundert und galt als »cornerstone of elite masculine education«⁶⁴: »The Tour was understood as a finishing school of masculinity, a coming-of-age process, and an important rite of passage that was intended to form young men in their adult masculine identities by endowing them with the skills and virtues most highly prized by the elite.«⁶⁵ Die jungen Reisenden sollten nicht nur ihr Wissen über Politik, Wirtschaft, Militär, Industrie und Mentalitäten anderer Länder erweitern, sondern sich etwa bei der Alpenüberquerung Risiken und Gefahren aussetzen, um diese erfolgreich zu überwinden. Die mediale Darstellung der Voyager-Mission als »Grand Tour« knüpft somit an die mit dieser Reise assoziierte Zielgebung männlicher Grenzerfahrung, -überwindung und Ausdauer an.

Wer reist ins Weltall? Gedanken zum ›voyageur‹

Während die Voyager-Mission ohne Besatzung durchgeführt wurde, ist die ›voyage‹ in Scherchens Komposition als astronautische Raumfahrt gedacht, denn sie schreibt folgenden Satz an den oberen Bildrand der Partitur: »Il est recommandé au voyageur de LA LARME de se munir d'un équipement de cosmonaute [...].« Wer soll also durch ihre Komposition reisen? Die Bezeichnung »le voyageur« lässt zunächst den Schluss zu, es sollte sich um einen männlichen Reisenden handeln. Mit dieser grammatikalischen Vereindeutigung in Bezug auf das Geschlecht knüpft Scherchen an die Raumfahrt als genuin männliche Domäne an. Tatsächlich bildeten die Astronauten, die die NASA in den 1960er Jahren ins All schickte, so etwas wie den Inbegriff von Männlichkeit,⁶⁶ denn sie galten als heldenhaft, mutig und waren dazu noch patriotische Familienväter.⁶⁷ Männlichkeitsideale des Militärs sowie Facetten des Heroischen erfuhren in der Person des Astronauten damit ihre Fortsetzung.

In der Raumfahrt verdichtete sich nicht nur der Ost-West-Konflikt, sondern auch paradigmatisch die Geschlechtergeschichte in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Als Folge des Sputnik-Schocks 1957 wurde der Kalte Krieg ins Weltall verlagert als ›space race‹ mit der Frage, ob die USA oder die Sowjetunion den ersten

63 Andrew Butrica: »Voyager«, S. 254.

64 Sarah Goldsmith: *Masculinity and Danger on the Eighteenth-Century Grand Tour*, London 2020, S. 2.

65 Ebd.

66 »In the 1960s, astronauts embodied an innate masculinity that was presented, produced and legitimised by the media and generally accepted by American society.« Karin Hilck: *Lady Astronauts, Lady Engineers, and Naked Ladies. Women and the American Space Community during the Cold War, 1960s–1980s*, Berlin/Boston 2019, S. 138.

67 Vgl. ebd., S. 46.

Menschen auf den Mond bringen würde.⁶⁸ Seit Beginn der ersten astronautischen Weltraummissionen wurde bereits die Frage gestellt, ob auch Frauen ins All fliegen könnten. Die Dringlichkeit dieser Frage verschärfte sich für die NASA durch die Erdumrundung der Sowjetischen Kosmonautin Valentina Tereshkova im Jahr 1963.⁶⁹ Während Frauen bereits in dieser Zeit als Wissenschaftlerinnen, Ingenieurinnen und Managerinnen Teil der US-amerikanischen ›space community‹ waren, nahm die NASA erst Ende der 1970er Jahre Frauen in ihr Ausbildungsprogramm als Astronautinnen auf. Den ersten Flug ins All unternahm Sally Ride 1983.⁷⁰

Interessanterweise verwendet Scherchen in der Anweisung den französischen Begriff ›cosmonaute‹ und nicht ›astronaute‹. Als ›Kosmonauten‹ wurden die Mitglieder der Sowjetischen Raumfahrt bezeichnet, die in dieser Zeit (1977) potenziell Männer *und* Frauen sein konnten. In der terminologischen Differenz zwischen ›cosmonaute‹ und ›astronaute‹ spiegelte sich somit der Ost-West-Konflikt auch als Geschlechterkonflikt wider. Ob der Begriff ›cosmonaute‹ von Scherchen mit der Intention eingesetzt wurde, auch eine RaumfahrerIn im All zu imaginieren, muss an diesem Punkt Spekulation bleiben – möglich wäre es allerdings.

Zusammenfassung

In der Komposition *Voyage de la larme (de crocodile)* von Tona Scherchen lassen sich eine Vielzahl bildlicher Referenzen analysieren. Die theoretischen Ansätze von Sybille Krämer und Sigrid Weigel ermöglichen es, Prozesse der Referenzialisierung konkreter in den Blick zu nehmen und Bildtraditionen zu erforschen, die dabei relevant sind. Weigels Ausführungen zur Bild- und Kulturgeschichte der Träne sind wegweisend für die Analyse der Komposition Scherchens, in der die komplexen Bedeutungsebenen der Träne und des Weinens als geschlechtlich markierte Gefühlsäußerung erörtert werden. Dabei ließ sich zeigen, dass Referenzialisierungsprozesse immer auch in Vorstellungen über und Zuschreibungen von Geschlecht eingebunden sein können.

Aus Genderperspektive werden in Scherchens Komposition *Voyage de la larme (de crocodile)* zwei Referenzebenen kontrastiert: die männlich konnotierte Raumfahrt und die Bildtradition der weiblichen Träne bzw. des Weinens. In der musikalischen Interpretation ist eine kreisende Bewegungsrichtung vorgegeben, die hinsichtlich beider Referenzebenen diskutiert wurden: Sie könnte als bildliche Bezugnahme auf die Flugroute der Voyager-Missionen gedeutet werden. Doch obwohl die Linie der Flugroute der Raumsonden zwar bogenförmig verläuft und einen Kreis zumindest

68 Ebd., S. 34f.

69 Vgl. ebd., S. 85–91.

70 Ebd., S. 148.

andeutet, trägt sie überwiegend Eigenschaften der fixierten, geraden und damit männlich konnotierten Linie. Der kreisende Verlauf der musikalischen Interpretation hingegen führt immer wieder zur Mitte zurück. Anhand des Lamentos konnte gezeigt werden, dass es einen musikhistorischen Anknüpfungspunkt für diese kreisende Bewegung gibt. Indem Lamenti fast ausschließlich für Frauenrollen konzipiert wurden, ist auch hier eine klare geschlechtliche Zuordnung gegeben.

Die Voyager-Missionen starteten 1977 ohne Besatzung, jedoch zu einem Zeitpunkt, an dem die Raumfahrt eine zwar nicht mehr unumstrittene, aber immer noch eindeutig männlich dominierte Sphäre bildete. Diese Konnotation äußert sich in Scherchens Komposition nicht so explizit wie die Assoziierung des Weinens mit Weiblichkeit, sondern eher bruchstückhaft und indirekt über die Gestaltung der Flugroute und der Frage über das Geschlecht des ›voyageurs‹. Damit stellt sich nicht zuletzt die Frage nach der medialen Beziehung der Referenzebenen: Die Raumfahrt bleibt letztlich rein bildlich vermittelt, während das Weinen auch klanglich erfahrbar wird.