

Der Kuss: Eine Philematophonie

Nina Noeske

1. Romantisches Kunstlied

In Franz Schuberts *Gretchen am Spinnrade* kommt einer der wohl bekanntesten Küsse der Musikgeschichte vor. Im Kuss, oder besser gesagt, in der Vorstellung eines Kusses erreicht – nach etwas mehr als der Hälfte des Liedes – die Leidenschaft ihren Höhepunkt; das Sehnen („sein Kuss!“) kulminiert in einem Dominantseptnonakkord auf A-Dur (mit Terz im Bass), der auf der Fermate zunächst unaufgelöst bleibt und in den folgenden Takten zurück in die Grundtonart d-Moll führt. Eingeleitet wird der Kuss-Akkord durch die Doppeldominante, einen verkürzten Septnonakkord auf *e*.



Abbildung 1: Franz Schubert: *Gretchen am Spinnrade*, T. 66-68

Mit diesem Akkord wird eine neue Ebene erreicht, die ihrerseits die Anbindung an die Grundtonart des Liedes (d-Moll) ermöglicht – allerdings nicht als terzverwandter Gegenklang, wie B-Dur, sondern dominantisch. Es ist also die Vorstellung des Kusses, welche nach kurzfristiger harmonischer Bodenlosigkeit zwischen „ach“ und „sein Kuss!“ die direkte Verbindung zum Beginn des Liedes wieder herstellt; erst der Gedanke an den Kuss ermöglicht es Gretchen, die Arbeit – zunächst zögernd – wieder aufzunehmen und damit gleichsam den Gedankenfaden weiterzuspinnen. Bis zum Ausruf „ach“ („Sein hoher Gang, / seine edle Gestalt, / seines Mundes Lächeln, / seiner Augen Gewalt, / und seiner Rede / Zauberfluss, / sein Händedruck, / und ach“) entfernt sich das musikalische Geschehen harmonisch immer weiter von der Ausgangstonart: „[S]einer Augen Gewalt“ entführt die Hörer bereits über Es- nach As-Dur, das durch einen gewaltigen harmonischen Abgrund – einen Tritonusabstand – von d-Moll getrennt ist. „Seiner Rede Zauberfluss“ wiederum (mit dem Tonikagegenklang B-Dur auf „-fluss“) ist zwar erneut sehr nahe an d-Moll, installiert aber durch das anschließende tonartenferne *gis* eine besondere Farbe, einen zauberischen, traumverlorenen Moment, der kaum einzuordnen ist und erst im Akkord nach dem „ach!“ – jenseits des harmonischen Abgrunds – seine Bedeutung erhält, nämlich Teil von E-Dur zu sein und damit als Leitton zu fungieren.

The image shows a musical score for Franz Schubert's 'Gretchen am Spinnrade', measures 61-64. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a right-hand piano line, and a left-hand piano line. The vocal line has the lyrics 'Zau - - - ber - fluss, sein Hän - de.druck,'. The piano accompaniment features a repeating eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. Performance markings include 'cresc.', 'accel.', and 'ff'.

Abbildung 2: Franz Schubert: *Gretchen am Spinnrade*, T. 61-64

Nicht zufällig kommt jenes *gis* just in dem Moment ins Spiel, als Gretchen seinen „Händedruck“ – und damit erstmals den direkten körperlichen Kontakt – imaginiert; jener Händedruck aber mündet wenige Takte später unweigerlich im Kuss. Das *gis*, Tritonus zu *d*, ist mithin jener Ton, der die ‚teuflische‘ Körperlichkeit anzeigt: Die im Rahmen von B-Dur auf dem Klavier noch als vermeintliche Septime (*as*) hörbare und damit gewissermaßen konventionelle Berührung, deren spezielle emotional-körperliche Einfärbung ausschließlich auf dem Notenpapier sichtbar ist, ist in Wahrheit bereits Bestandteil des Kusses. Es ist das *gis*, das über den (harmonischen) Abgrund führt, der zwischen Konvention und erotischer Offenbarung klafft.

Mit dem Gedanken an Fausts „hohen Gang und seine edle Gestalt“ beginnt Gretchen zu träumen. Während zuvor kontinuierlich zum Drehen des Spinnrads ihr Herz schlägt, angedeutet durch das repetierte Muster von zwei Achtelnoten mit anschließender Achtelpause in der Klavierbegleitung, scheint hier, ab dem fast feierlichen *Pianissimo*, das mit dem „hohen Gang“ einhergeht, der Herzschlag auszusetzen, die – nunmehr unregelmäßigen – Schläge verlagern sich gleichsam in den Gesang. Die Protagonistin kommt offenbar über längere Zeit ohne regelmäßigen Herzschlag aus, genauer gesagt, sind es zwei ganze Strophen, in denen sie den eigenen Körper und dessen normale Funktionen zu verlassen scheint. Mit dem Ausruf „ach“ hört sie schließlich auch auf zu spinnen, sie hält inne: Die zuvor ununterbrochene Sechzehntelbegleitung hat ausgesetzt. Erst im Anschluss an den Kuss nimmt sie zaghaft die Arbeitsbewegung wieder auf, und erst nach vier weiteren Takten beginnt das Herz wieder im vorherigen, regulären Rhythmus zu schlagen. Der Gedanke an Fausts Kuss aber lässt Gretchen von nun an nicht mehr los, so dass das Lied schließlich sogar mit einer Art imaginiertem ‚kleinen Tod‘ endet, dem ‚Vergehen‘ – und zwar verursacht durch „seine Küsse“ („ach dürft‘ ich fassen / und halten ihn, / und küssen ihn, /so wie ich wollt; / an seinen Küssen / vergehen sollt.“).

Harmonisch ist das Küssen auch an dieser Stelle zunächst in Form eines Dominantseptnonakkords vertont; H-Dur („küssen“) führt zur Doppeldominante E-Dur („ihn“). Bemerkenswerterweise sind aber alle nun folgenden Gedanken

an das „Küssen“ – der letzte Ausspruch wird wiederholt – in der Grundtonart d-Moll gehalten: Gretchen hat sich Faust gleichsam zu sich hergeholt – aber, wie sie bereits an dieser Stelle weitsichtig erkennt, sie geht (in ihrer Vorstellung) an seinen Küssen zugrunde, deutbar als sexueller Höhepunkt wie als reales Sterben gleichermaßen. Beides ist in Goethes Drama im Anschluss (vermutlich) eingetreten. Was übrig bleibt, ist das Drehen des Spinnrades, die dazugehörigen Fußbewegungen und das abstrakt-ruheloze Herzklopfen. „Meine Ruh’ ist hin“: Es könnte noch ewig so weitergehen, und so läuft das Stück einfach aus, im *pp*, als ob man sich als Beobachterin gleichsam vom Geschehen entfernt. Wovon man hier Zeuge wurde, ist keine reale Handlung, vielmehr wurde blitzlichtartig ein Zustand beleuchtet, der gleichsam immer und überall existiert, eine Ur-Situation, die sich ständig erneut ereignet: der Augenblick zwischen (banger) Hoffnung und Erfüllung. Tatsächlich könnte so auch der ‚Kuss‘ – in der Musik wie anderswo – definiert werden: als Schwebezustand, als Moment, in dem Weichen gestellt werden. Paradoxaerweise enthält jener Augenblick aber seine vollständige Bedeutung in sich selbst, denn Körper und Geist haben hier ein Gleichgewicht erreicht, das im Zwischenmenschlichen singular zu sein scheint und das sich im Anschluss zunächst tendenziell zugunsten des Körperlichen verschiebt. Der Kuss dient somit – auch – der notwendigen Verzögerung.

Nicht nur Schuberts *Gretchen am Spinnrade*, sondern zahlreiche weitere Kunstlieder insbesondere des 19. Jahrhunderts widmen sich explizit, teilweise sogar im Titel, dem Kuss – so beispielsweise das Lied *Der Kuss* op. 128 (Entwurf 1798, Revision 1822) von Ludwig van Beethoven nach dem gleichnamigen Gedicht von Christian Felix Weiße. Aus heutiger Perspektive geht es hier um sexuelle Belästigung: Das lyrische Ich küsst hier – trotz des eindeutigen ‚Neins‘ des Gegenübers – die von ihm begehrte Chloë („Ich wagt es doch, und küßte sie, trotz ihrer Gegenwehr“), woraufhin diese „noch lange hinterher [...] schrie“. Beethovens harmlos anmutende ‚Ariette‘ suggeriert zunächst, dass diese Ereignisse als *Petitesse* wahrgenommen wurden – irritierend ist jedoch, wie viel Raum der Komponist dem ‚Geschrei‘ der solcherart Belästigten gibt: Insgesamt 20 Takte lang währt der Protest Chloës („Jawohl, sie schrie, sie schrie; doch, doch, doch lange hinterher, doch, ja doch! doch lange hinterher, sie schrie, doch lange, lange, lange, lange, lange, lange, lange, lange, lange, lange, hinterher, hinterher, ja lange, lange hinterher“), die damit das letzte Wort hat.

Zumindest auf den ersten Blick einvernehmlich hingegen scheint der Kuss zu sein, den Johannes Brahms in *Der Kuss* op. 19, Nr. 1 nach einem Gedicht von Ludwig Heinrich Christoph Hölty (1858 komponiert, 1862 veröffentlicht) in Töne setzte: Im Gegensatz zu Beethovens Vertonung wird hier kein empörendes Ereignis, sondern gleichsam ein seliger Zustand heraufbeschworen; musikalisch handelt es sich um eine Art *Berceuse*, die den Zuhörenden Geborgenheit vermittelt: „Unter Blüten des Mais spielt’ ich mit ihrer Hand, / Koste

liebelnd mit ihr, schaute mein schwebendes / Bild im Auge des Mädchens, / Raubt' ihr bebend den ersten Kuss. // Zuckend fliegt nun der Kuss, wie ein versengend Feuer, / Mir durch Mark und Gebein. Du, die Unsterblichkeit / Durch die Lippen mir sprühte, / Wehe, wehe mir Kühlung zu!“ Möglicherweise hatte Brahms bei der Komposition seine kurzzeitige Verlobte, die Göttinger Professorentochter Agathe von Siebold, im Sinn, die er im Sommer 1858 kennengelernt hatte. Der Kuss erfolgt hier – auch wenn er nicht geschenkt, sondern, wie bei Weiße, ‚geraubt‘ ist – musikalisch denkbar unspektakulär, als Teil des zärtlichen Liebesspiels im Freien; erst im Nachhinein wird sich das lyrische Ich der Wirkung mit gleichsam religiös-metaphysischer Dimension („Unsterblichkeit“) bewusst, markiert insbesondere durch das einbrechende *Forte* und die vollgriffigeren Akkorde.

2. Der Kuss als Symbol

Nicht zufällig steht in der Komposition des erst 17jährigen Franz Schubert, vollendet im Oktober 1814 (ein Datum, mit dem die Ära des deutschsprachigen Kunstliedes als eröffnet gilt), der Gedanke an den Kuss musikalisch im Mittelpunkt. Ein Kuss, zumal ein erster, steht fast immer für einen Wendepunkt und damit einen ersten Höhepunkt des Geschehens zwischen zwei Personen, sei es als Wille, als Vorstellung oder auch im Traum. Am Kuss und der Art und Weise, wie sich dieser vollzieht, deutet sich an, wie sich eine Beziehung entwickelt; so heißt es bereits in Johann Friderico Hekelios Abhandlung über den Kuss (*De Osculis*) von 1689¹ (hier in der deutschen Übersetzung von 1727):

„Daher der heil. Augustinus spricht, [...] daß die Küsse, die einem fremden Weibe gegeben werden, mit derben Schlägen gerochen [gerächt] werden sollen [...], dieweil sie schon längst von unsern *Theologis* unter den Vorschmack der bösen Lust [...] und unter die Vorbothen des Ehebruchs [...] sind gerechnet worden. Denn ein Weib, das die Küsse nicht versagt, das pfelet auch selten das übrige zu versagen.“²

Dass Gretchen mit dem Gedanken ans ‚Vergehen‘ durch Küsse letztlich den sexuellen Höhepunkt vorwegnimmt, dürfte den Zeitgenossen Goethes und Schuberts bewusst gewesen sein. Man könnte vielleicht so weit gehen, auch im öffentlichen Akt der Eheschließung, der durch das Berühren zweier Münder besiegelt wird („Sie dürfen die Braut jetzt küssen!“), eine Art Vorübung zum eigentlichen ‚Vollzug‘ der Ehe zu sehen, der, so die Theorie, zum ersten Mal in

¹ Johann Friderico Hekelio: *De Osculis*, Leipzig u.a. 1689.

² Ders.: *Historisch-philologische Untersuchung von den mancherley Arten und Absichten der Küsse*. Vormahls in Lateinischer Sprache beschrieben von dem gelehrten Polyhistoro, Herrn Jo. Frid. Hekelio, anietzo aber wegen der Curiosität ins Teutsche übersetzt und hin und wieder vermehret durch Gotthilff Wernern, Chemnitz 1727, 89f. (deutsche Schreibweise des Autors: Johann Friedrich Heckel).

der Nacht nach der Hochzeit erfolgt. Ein Kuss leitet auch hier den Übergang in andere Sphären, nämlich den Eintritt in den Ehestand – nach landläufiger Ansicht also das innerliche und äußerliche Erreichen einer neuen Ebene – ein und bestätigt diese zugleich. Hekelio zufolge ist der Kuss erst innerhalb der Verlobung bzw. Ehe rechtmäßig; außereheliche Küsse hingegen passieren nur den, so der Autor, „Venus-Knechten und Venus-Kindern“.³ Die außerordentliche Bedeutung des Hochzeitskusses im Rahmen des formalen Aktes der Eheschließung zweier Personen wird auch daran erkennbar, dass,

„wenn sich einer der beiden der Unterwerfung unter den Brauch verweigern würde [...], [das so] wäre [...], als würde man seinem Partner mitten im Tanz ein Messer in den Rücken rammen. [...] Die Rede des Standesbeamten ist abstrakt, die Gefühle bleiben ungreifbar, die Eingeladenen sind verkleidet, alles an der Sache wirkt falsch außer vielleicht der Moment des Kusses. Welch kurioses Hereinbrechen des Realen mitten in einer sozialen Komödie! [...] Die Liebe mag verstreut, verworren oder geteilt sein, küssen aber wird man nur eine Person auf einmal. Seltsamer Kuss, dessen Gabe der Beginn einer Geschichte ist und dessen Verweigerung deren Ende.“⁴

3. Gender Trouble: Von *Parsifal* zu *Kiss*

In Richard Wagners *Parsifal*, 1882 in Bayreuth uraufgeführt, ist es just der Kuss, nämlich jener zwischen Parsifal und Kundry, welcher der Handlung etwa in der Mitte des ‚Bühnenweihfestspiels‘ im zweiten Akt eine entscheidende Wendung gibt. Zwei getrennte, eigentlich verfeindete Welten – die heilige Welt des Grals und die sinnliche Welt Klingsors – werden hier miteinander versöhnt; eine der – ähnlich wie etwa Lulu oder Salome – schillerndsten Frauengestalten der Operngeschichte vereint sich hier erstmals mit der denkbar unschuldigsten männlichen Opernfigur, dem ‚reinen Tor‘, der just durch diesen Kuss, die Begegnung mit Körperlichkeit und vermeintlicher Sündhaftigkeit, Erkenntnis erlangt und von nun an weiß, worin seine Bestimmung liegt: „Klingsor stürzen, Kundry taufen und Amfortas’ Wunde mit dem Speer heilen.“⁵ Der (mütterliche) Kuss der Kundry also stellt den Übergang zur Welthellsichtigkeit dar, sie hat ihn, ein männliches Dornröschen, gleichsam wachgeküsst – zugleich handelt es sich um die (imaginäre) Versöhnung Parsifals mit seiner Mutter Herzeleide, die aus Gram über das Verschwinden ihres Sohnes bereits zuvor gestorben war.

³ Ebd., 92f.

⁴ Alexandre Lacroix: *Kleiner Versuch über das Küssen*. Aus dem Französischen von Till Bardoux, Berlin 2013, 79.

⁵ Mit Dank an Valentin Fheodoroff, studentischer Teilnehmer des Begleitseminars zur Ringvorlesung „Musik und Liebe“ (WS 2016/17, Hochschule für Musik und Theater Hamburg), der diesen Zusammenhang auf den Punkt brachte (E-Mail an d. Verf. vom 14.10.2016).

Kundry singt:

Die Liebe lerne kennen, / die Gamuret umschloss, / als Herzeleids Entbrennen / ihn sengend überfloss! / Die Leib und Leben / einst dir gegeben, / der Tod und Torheit weichen muss, – / sie beut / dir heut – / als Muttersegens letzten Gruss, / der Liebe ersten Kuss.

In der Regieanweisung heißt es anschließend: „Sie hat ihr Haupt völlig über das seinige geneigt, und heftet nun ihre Lippen zu einem langen Kusse auf seinen Mund.“

(Sie hat ihr Haupt völlig über das seinige geneigt und heftet nun ihre Lippen zu einem langen Kusse auf seinen Mund.)
Sehr langsam.
Kuss!

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked 'Sehr langsam.' and 'Kuss!'. There are dynamic markings 'p' (piano) and 'p' (piano) throughout. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Abbildung 3: Richard Wagner: *Parsifal*, aus: II. Akt, Klavierauszug

Tatsächlich hat Wagner das Berühren zweier Münder bzw. Lippenpaare – und damit zugleich: zweier konträrer Welten – auskomponiert. Der erste, halbverminderte Klang auf dem Wort „Kuss“ (*f-as-ces-es*) wird zunächst enharmonisch verwechselt und zu *eis-gis-h-dis* umgedeutet, von dort aus erklingt plötzlich, wie eine Erlösung, über den Leitton *dis* reines, helles E-Dur. Es folgt noch einmal der zuvor erklungene, halbverminderte Akkord *eis-gis-h-dis*, um erneut einem E-Dur-Klang – womöglich einem erneuten Kuss – zu weichen. Nach zwei Takten weiteren, fast tristanesken ‚Sehnens‘ (aufsteigende Halbtonschritte) „fährt Parsifal“, so die Regieanweisung, „plötzlich mit einer Gebärde des höchsten Schreckens auf: seine Haltung drückt eine furchtbare Veränderung aus“; der zur Welthellsichtigkeit führende Kuss währt – inklusive Annäherung und langsamem Sich-Lösen – insgesamt nur acht Takte.

In Hans-Jürgen Syberbergs *Parsifal*-Film von 1982⁶ vollzieht sich nach dem Kuss eine noch viel grundlegendere Wandlung als von Wagner vorgesehen: Parsifal wird zur Frau, der Kuss – und die damit einhergehende, unmittelbar folgende Absage an die Leidenschaft, die Entsagung – macht ihn weiblich. Damit aber entsteht, so Syberberg,

„ein größeres erotisches Leiden [...], als es je mit einem männlichen Parsifal möglich gewesen wäre [...]. [E]s ist, als ob die Elemente, nicht nur

⁶ Vgl. hierzu Nina Noeske: *Mit Wagner über Wagner hinaus: Hans-Jürgen Syberbergs Parsifal-Film (1982)*, in: *Parsifals Rituale. Religiöse Präfigurationen und ästhetische Transformationen. Beiträge des Ostersymposiums Salzburg 2013*, hg. von Jürgen Kühnel und Siegrid Schmidt, Anif/Salzburg 2014 (Wort und Musik, 77), 110–124.

die des Weiblichen und des Männlichen, sich zusammengetan [haben], um hier zu siegen gegen das Urprinzip der Verführung [...]. Es ist nicht mehr die Zurückweisung des Weiblichen durch den Mann, es ist, als ob der bessere Teil Kundrys selbst nun sie ermahnt, wie in einem inneren Monolog. Alte biblische Vorstellungen vom Bösen in der Frau [...] gehen nun nicht mehr auf.“⁷

Auch Slavoj Žižek betont den Rückzug aus der „phallischen Logik“, der mit jener Verwandlung des biologischen Geschlechts einhergeht.⁸ Gleichwohl bleibt die von Wagner komponierte Tenorstimme im Film unverändert: Der Effekt einer Darstellerin mit männlicher Stimme ist zwar zunächst durchaus gewöhnungsbedürftig, hat aber einen sehr eigenen Reiz; Marcia Citron spricht von „a formidable challenge for the spectator“, wobei zugleich ein Ideal von Androgynität eingeführt werde.⁹

In seinem bereits erwähnten Buch *Kleiner Versuch über das Küssen* vertritt Lacroix die – allerdings wenig überzeugend dargelegte – These, dass dem Kuss grundsätzlich etwas Feminines anhafte: „Der Kuss verbindet einen wieder mit der Brust, folglich mit der Mutter.“ Dass der Kuss zugleich auf „sehr süße und sehr frühe Sinnesempfindungen“ verweist und dabei die „Unterwerfung und Gefügigkeit gegenüber der mütterlichen Allmacht“ nachempfinden lässt, ist jedoch unbestreitbar.¹⁰ In der Schlüsselpassage von Syberbergs *Parsifal*-Film entblößt entsprechend Kundry, gespielt von der Schauspielerin Edith Clever, unmittelbar vor dem Kuss eine Brust. Dadurch, dass es nur *eine* Brust ist, lässt diese Geste tatsächlich Mütterlichkeit in ihrer symbolisch am meisten aufgeladenen Form – dem Stillen eines Kindes – assoziieren; tatsächlich war zuvor von Parsifals Mutter, Herzeleide, die Rede.

Im Song *Kiss* von Prince and the Revolution aus dem Jahr 1986 macht sich ein ähnlicher Effekt bemerkbar: Während die prägnant hohe Falsettstimme, Markenzeichen des Sängers, schon in den 1980er Jahren kaum mehr irritierte – durch die Kastraten und, später, Countertenöre war man damit kulturgeschichtlich schon lange vertraut –, wirken jene beiden kurzen Stellen im Musikvideo, an denen eine Frau mit Männerstimme den gutturalen Ausruf „yeah!“ zu intonieren scheint und dabei, sonnenbebrillt, einen betont männlichen, coolen Gesichtsausdruck aufsetzt, für einen kurzen Moment verstörend.¹¹ Im Anschluss an Prince’s „You can’t be too flirty, mama, / I know how to undress me“ bzw. „You just leave it all up to me / My love will be your food“ leiht sich

⁷ Hans-Jürgen Syberberg: *Parsifal. Ein Filmessay*. Originalausgabe, München 1982, zit. nach ebd., 120.

⁸ Slavoj Žižek: *Der zweite Tod der Oper*, Berlin 2003, 50.

⁹ Marcia Citron: *Opera on Screen*, New Haven u.a. 2000, 149f.

¹⁰ Lacroix: *Kleiner Versuch* (wie Anm. 4), 112.

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=H9tEvflsDyo> (abgerufen am 16.03.2021); das weiblich-männliche „yeah!“ ist insgesamt zweimal, etwa bei 1:30 und bei 3:23, zu hören.

die Tänzerin Monique Manning jeweils für einen kurzen Moment qua Synchronisation die Stimme von Prince („yeah!“). Fernand Hörner spricht diesbezüglich, in Anlehnung an Elizabeth Wood, vom „gesangliche[n] Cross-Dressing“, wobei „von Prince das sonic cross-dressing durch sein Falsett tatsächlich durchgeführt, von Manning dieses durch das lip synching simuliert wird.“¹² Prince gibt sich daraufhin kurz ironisch-abschätzig-erstaunt, singt dann aber weiter, als ob nichts gewesen wäre.

Was generell auffällt, ist die gleichsam ‚feminine‘ Position des Sängers, der in diesem Videoclip fast unentwegt auf seinen halbnackten Körper verweist (und dabei Schuhe mit sehr hohen Absätzen trägt); so ist es nur konsequent, dass das bestätigende „yeah“ von einer ‚maskulinen‘ Frau kommt. Ohnehin werden die Geschlechtergrenzen im Video fast durchgängig in Frage und die Geschlechterrollen auf den Kopf gestellt:¹³ So nimmt etwa die – damals tatsächlich in einer lesbischen Beziehung mit der Keyboarderin der Band lebende – Gitarristin Wendy Melvoin im Vordergrund des Bildes in Gesten, Blicken und Bewegungen, aber auch durch das Instrument, das sie spielt, einen traditionell männlich besetzten Part ein. Über eine kurze Passage bewegt sie, im Vordergrund des Bildes sitzend, die Lippen zu Prince’s hohem Gesang, während Prince im Hintergrund tanzt; der Eindruck entsteht, dass sie es ist, die singt (ca. 1:52 bis 1:58). Doch auch die Rolle der Tänzerin ist durchgehend schillernd: Den Oberkörper zumeist durch einen schwarzen Schleier bedeckt, werden, insbesondere durch die hohen Stilettos, die Beine betont; der Schleier wiederum changiert zwischen verführerischem Brautschleier und Züchtigkeit suggerierendem Nonnenschleier bzw. Burka.

4. Baiser fatal: *Salome*

Um 1900 löste die durch den Kuss symbolisierte „mütterliche Allmacht“, von der Lacroix spricht, offenbar Angstphantasien aus. Oscar Wildes *Salome* ist erst dann zufrieden, als sie den Propheten Jochanaan nicht nur tot weiß, sondern zudem dessen nunmehr leblose, eiskalte und wohl auch harte Lippen küssen darf. Der während der Oper nicht weniger als achtmal geäußerte Wunsch Salomes, „ich will deinen Mund küssen, Jochanaan“, den der Prophet jedes Mal gnadenlos und unerbittlich zurückweist, hat am Ende der Oper an Dringlichkeit nicht verloren, ja, das Begehren ist stärker denn zuvor. Zur Erinnerung:

¹² Fernand Hörner: *Kiss (Prince and the Revolution)*, in: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*, hg. von Michael Fischer, Fernand Hörner und Christofer Jost, online: <http://www.songlexikon.de/songs/kiss> (überarbeitet 10/2013) (abgerufen am 16.03.2021): „Dabei stehen sich Prince und Manning chiastisch gegenüber und zudem wird noch das jeweilige Cross-Dressing durch ironische Gesichtsausdrücke von der anderen Seite gebrochen [...]“

¹³ Analog zur feministischen Theoriebildung würden durch „übertriebene Affirmation“, so Hörner, „Genderrollen“ hier letztlich „unglaublich“ gemacht (ebd.).

Die junge, wohl erst etwa 15jährige Salome führte ihrem Stiefvater zuliebe einen erotischen Tanz auf, aber nur unter der Bedingung, dass dieser im Anschluss all ihre Wünsche erfüllt; am Ende fordert sie schließlich zum Lohn den Kopf des Jochanaan, der ihr auch pflichtschuldig auf einem silbernen Tablett überreicht wird. Es folgt die lange Ankündigung der Königstochter, nun den Mund des toten Propheten küssen zu wollen – sie gibt sich verwundert ob seiner Leblosigkeit, preist abermals seine ehemalige Schönheit und offenbart ihre tiefe Kränkung:

Ah! Warum hast du mich nicht angesehen, Jochanaan? [...] Du hast deinen Gott gesehen, Jochanaan, aber mich, mich, hast du nie gesehen. Hättest du mich gesehen, du hättest mich geliebt! Ich dürste nach deiner Schönheit. Ich hungre nach deinem Leib. [...] Was soll ich jetzt tun, Jochanaan? Nicht die Fluten, noch die großen Wasser können dieses brünstige Begehren löschen.

Nach einer kurzen Unterredung des Königspaares äußert Herodes die Ahnung: „Es wird Schreckliches geschehen.“ Daraufhin küsst Salome den Mund des toten Jochanaan.

Im Anschluss an einen flirrenden Triller der hohen Streicher im *Pianissimo* erklingt das Salome-Leitmotiv in Flöten und Oboen, anschließend (Ziffer 355) ist ein unheimlich gedämpfter, fast tonloser Klang zu hören, an dem fast das gesamte Orchester mitwirkt – bei den gleichzeitig gespielten Tönen *g*, *gis*, *a* und *b* handelt es sich um einen Cluster, der harmonisch nicht zu deuten ist; die Schwebungen, die zwischen den engen Intervallen in tiefer Lage entstehen, verhindern eine eindeutige Identifikation der Tonhöhen durch bloßes Hören. Ulrich Schreiber spricht mit Blick auf diesen Akkord, der – wohl entsprechend der Anzahl der Küsse – zunächst dreimal erklingt, von „schwarze[r] Klangmagie“.¹⁴ Kurz nach dem erneuten Einsetzen des Gesangs ist der Klang weitere Male zu hören (ab Ziffer 356), diesmal jedoch nurmehr als (plastische) Erinnerung an den Kuss. Die Überschreitung der tonalen Grenzen erfolgt, wie die Grenzüberschreitung der (noch) Lebenden hin zum Reich der Toten, im Moment des Kusses, allerdings nur kurzfristig: Es folgt, nach F-Dur und Fis-Dur, überschwängliches, fast pathetisch-verzücktes Cis-Dur, bis am Schluss der Oper der Tetrarch dem grausamen Spiel ein – ebenfalls grausames – Ende bereitet: „Man töte dieses Weib!“ Die Oper schließt in c-Moll.

Mit dieser Wiederherstellung von Tonalität – als ob nichts gewesen wäre – geht, so Schreiber, „Dur-Moll-harmonische Bürgerlichkeit“ einher, die dem „utopischen Ausblick“ der Kuss-Szene ein jähes Ende bereitet.¹⁵ Damit ist die

¹⁴ Ulrich Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters*, Bd. 3/1: *Das 20. Jahrhundert. Von Verdi und Wagner bis zum Faschismus*, Frankfurt a. M. 5. Aufl. 2013, 256.

¹⁵ Ebd.

Banalität bürgerlicher Maßstäbe und deren Vorhersehbarkeit angedeutet, die am Ende das letzte Wort behält: Salome muss sterben, weil sie die Grenzen von Konvention, Moral und Gesetz überschreitet, indem sie ihrer persönlichen Lust – einem (auch) ästhetischen Vergnügen – höchste Priorität einräumt, und dabei buchstäblich über Leichen geht (oder sich zumindest über diese beugt). Jochanaan hingegen muss sein Leben lassen, weil er sich auf das erotische Funkeln der Prinzessin nicht einlassen wollte und allzu sehr auf den einen Gott konzentriert war. Beide verweigern sich bürgerlicher Normalität; sowohl das vorwiegend sinnliche als auch das rein geistige Prinzip sind in der Welt eines Herodes zum Scheitern verurteilt. Gleichwohl: Salome bekommt formal, was sie will – den Kuss –, gerät daraufhin in Ekstase, überschreitet zugleich aber die Grenze zwischen Leben und Tod. Harmonisch verbindet das gesteigerte Leben, das durch die Berührung mit dem Tod offenbar möglich ist (Cis-Dur bzw. Fis-Dur), nichts mit dem gesetzlich angeordneten Tod (c-Moll).

5. Der Kuss im/als Medium: Bild- und Filmküsse

In Hekelios bereits zitierter, im späten 17. Jahrhundert erstmals erschienener Abhandlung heißt es: „Was kann ein Mensch dem andern kostbarers darreichen, als einen Kuß? Das Hertz kann er ihm nicht übergeben, vielweniger die Seele; daher legt er seinen Mund an seines Freundes Mund, damit daselbst die Seele, deren man nur eine in zwey Leibern vertrauter Freunde zu seyn meynet, gleichsam auf die Gräntzen des *territorii* der Freunde komme“.¹⁶ Ein Kuss signalisiert demzufolge die Einheit zweier Seelen, zwei Menschen überschreiten die Grenzen ihres eigenen Körpers, die Personen „werden durchlässig. Von außen betrachtet ein Zustand für die Ewigkeit, innen aber durchtränkt mit Gegenwart [. . .]. Wo soll man die Küssenden orten? Sie sind auf der Welt, so sehr, dass sie es nicht fassen können. Sie lassen sich nach vorn fallen, wie um zu prüfen, ob es wirklich keinen Abgrund gäbe.“¹⁷ Unendlichkeit und Endlichkeit vereinen sich sowohl im Bild des Kusses, in dem Ewigkeit und Augenblick – wenn man so will: Geist und Körper – zusammenkommen, als auch in jenem der Bodenlosigkeit: In Gustav Klimts Gemälde *Der Kuss* von 1908/09 befindet sich auf der rechten Seite des Bildes just ein solcher Abgrund, in den die Liebenden zu fallen drohen. Ein Kuss ist immer auch gefährlich, der Aufprall kann hart sein.

Generell markiert der Jugendstil eine Zeit, die sich – exemplarisch in Oscar Wildes von Strauss vertonter *Salome* – künstlerisch exzessiv und in unterschiedlichen Medien und Facetten mit dem Kuss beschäftigte. William Heises

¹⁶ Hekelio: *Historisch-philologische Untersuchung* (wie Anm. 2), Vorrede des Autors, ohne Seitenangabe (I).

¹⁷ Maja Dvoracek: *Der Kuss in der Musik: Manifestation eines Impulses*, Text zum Programmheft der Ringvorlesung an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg am 20.12.2016, unveröffentlicht.

kaum eine halbe Minute langer, zu einiger Berühmtheit gelangter, ebenso populärer wie skandalträchtiger (Stumm-)Film *The Kiss* (1896, auch: *The May Irwin Kiss*)¹⁸ entstand ebenfalls in dieser Zeit: Hier gewinnt der (stille) Kuss seinen besonderen Reiz insbesondere durch die augenscheinliche Vertrautheit der beiden Protagonisten, die im Vorfeld des Kusses deutlich wird. Die beiden nehmen sich selbst und vor allem den bevorstehenden, ‚bedeutenden‘ Akt des Küssens offenbar, vertraut miteinander plaudernd, nicht allzu ernst, wissen aber zugleich, welch immense gesellschaftlich-kulturelle Tragweite in einem solchen, gleichsam öffentlichen Kuss liegt. Der männliche Part streicht – für die imaginierten Filmzuschauer – vor dem Kuss schnell noch theatralisch seinen Bart in Form. Hier wird die Natur des Kusses als ‚Zwitter zwischen zielgerichtetem Akt und ritueller Geste‘¹⁹ besonders deutlich; unklar bleibt, was an diesem Kuss ‚echt‘ und was Inszenierung ist bzw. was beides – insbesondere dann, wenn ein Publikum im Spiel ist – überhaupt voneinander unterscheidet.

Was auf einem – neben Klimts *Kuss* – weiteren berühmten Jugendstil-Bild ebenfalls stumm ist, nämlich *Der Kuss* auf Peter Behrens’ gleichnamigem Holzschnitt von 1898, bringt Johannes Kreidler 2015 durch eine konzeptuelle Bearbeitung, eine Art optischen Remix, bildhaft zum Klingen:²⁰



Abbildung 4: Johannes Kreidler (2015), ohne Titel

Beim Abspielen einer Schallplatte tastet eine Nadel deren Rillen ab, es handelt sich gewissermaßen um einen zunächst – im metaphorischen Sinne – mechanischen ‚Kuss‘, der, durch den Tonabnehmer in elektrische Ströme umgewandelt, schließlich zur Wiedergabe von Tonsignalen (Musik) führt. Tonabnehmer und Schallplatte berühren sich in Kreidlers Arbeit just an der Stelle, wo sich die

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Q690-IexNB4> (abgerufen am 16.03.2021).

¹⁹ Dvoracek: *Der Kuss in der Musik* (wie Anm. 17).

²⁰ <http://www.kreidler-net.de/archiv/2015/album/14-kuss.gif> (abgerufen am 16.03.2021).

(hier nicht sichtbaren) Mäuler befinden. Damit aber ist eine Analogie zwischen der Tonerzeugung einer Schallplatte und dem Sich-Küssen zweier Individuen hergestellt – in beiden Fällen führt die fein austarierte Berührung zweier Körper zu elektrischen Strömen sowie akustisch wahrnehmbaren Schallwellen. Der Tonabnehmer mit dem Diamanten oder Saphir sollte richtig eingestellt sein und sehr vorsichtig aufgelegt werden, so dass es nicht zu Störgeräuschen und Verschleißerscheinungen kommt; Ähnliches kann für die Berührung zweier Lippenpaare gelten. Möglicherweise ähneln die Lippen- und Zungenbewegungen, die auf Kuss-Abbildungen oder bei Küssenden niemals ganz sichtbar sind, gleichsam das ‚Innere‘ eines Kusses, den kreisförmigen Bewegungen einer Schallplatte, die, wie ein Kuss, grundsätzlich immer wieder abgespielt werden kann. Ob es irgendwann langweilig wird, ob sich Abnutzungserscheinungen bemerkbar machen, entscheidet in beiden Fällen insbesondere die Rezeption bzw. Wahrnehmung; mitunter wird das Kratzen einer Schallplatte als Patina, als besondere Qualität wahrgenommen.

Mensch und Technik scheinen auf dieser Abbildung – auch wenn die Montage als solche sichtbar bleibt – eine harmonische Verbindung einzugehen.²¹ Schallplatte und Tonabnehmer sind ähnlich innig vereint wie die beiden Personen, hier: jugendliche Männer oder Frauen, deren Augen im Augenblick des Genießens geschlossen bleiben (und deren Ohren möglicherweise umso weiter geöffnet sind). Zudem geht im Bild nicht nur die ovale Form der perspektivischen Schallplattenabbildung in die weichen Formen des Jugendstils über, sondern es scheint der – hier nur sicht-, nicht aber hörbare – Klang selbst zu sein, der sich in den natürlich-kunstvoll verschlungenen Haaren der beiden Küssenden manifestiert. Weitere Deutungsansätze wären für Kreidlers ‚Remix‘ sicherlich möglich (u.a. die Schallplatte bzw. Musik als verbindendes Glied zwischen zwei Personen), doch sei es an dieser Stelle bei der Fokussierung der Analogie zwischen körperlich-seelischem und ‚technischem‘ Kuss – der so technisch letztlich gar nicht ist und als klingender jederzeit ins Liebesspiel integriert werden kann – belassen. (Nur am Rande sei erwähnt, dass Behrens’ Bild der Abbildung einer Schallplatte von oben gleicht, die Haare sind gewissermaßen der schwarze Rand. Dass die Schallplatte zudem etwa genauso alt ist wie der Jugendstil, ist wohl eine mehr oder weniger zufällige Koinzidenz.) Ein Jahr vor der Behrens-Bearbeitung, 2014, war eine analoge Montage – zwei sich küssende Personen plus Schallplatte – innerhalb des etwa siebenstündigen Musiktheaterstücks *Audioguide* zu sehen und zu hören; während sich die Dar-

²¹ Brüche und Übergänge zwischen Mensch und Maschine, Organischem und Mechanischem, Analogem und Digitalem, aber auch: Ganzem und Teil werden bei Kreidler immer wieder thematisiert, zuletzt in *Film 1*, *Film 2* und *Film 3* (2017–18), in *Instrumentalisms* (2016) oder den 2 *pieces for clarinet and video* (2016).

steller küssen und die Schallplatte abgespielt wird, erklingt Klaviermusik von Bernhard Gander.²²

In *rationalization – irrationalization* (2016) für Glissandofflöte, Audio- und Videozuspielung, uraufgeführt im Januar 2018 in Berlin (Flöte: Erik Drescher), wird u.a. der Zusammenhang von Blicken, Bewegungen, Blickbewegungen und Klanglichkeit im Vorfeld und während eines Kusses erkundet.²³ Ausgehaltene Glissando-Bewegungen, entfernt an ‚Stöhnen‘ gemahnend, erklingen hier parallel zu räumlichen Ereignissen: Zunächst vollzieht sich die ‚Bewegung‘ des Klanges (nach oben oder unten) ungefähr analog zu den – wie es scheint – durch weiße Linien angedeuteten Blickbewegungen des männlichen Parts, gleichsam eine optisch-akustische Veranschaulichung des ‚male gaze‘, dann (wiederum: etwa) analog zur tatsächlichen Bewegung seines Mundes hin zu ihrem und schließlich, während eines zur Ewigkeit gedehnten Augenblicks, markieren Klang und Linien einen sich wechselseitig vollziehenden Energietransfer. Zwischen diese verschiedenen Phasen sind weitere ‚Klang-Bewegungsstudien‘ (Blicke, Gesten, Bewegungen von verschiedenen Menschen) eingeschoben. Was während des Kusses entsteht, ist nicht nur die Zeichnung eines Mundes, eines geöffneten Lippenpaares, sondern auch die einer zwei Individuen verbindenden ‚Aura‘, die Kreidler in anderem Zusammenhang als „grafische Notationsminiatur“ vorgelegt hat:²⁴ Die ‚Aura‘ ist in diesem Fall der Mund bzw. die Kuss-Bewegungen. (Im Anschluss an den ‚Kuss‘ in *rationalization – irrationalization* erklingen, elektronisch erzeugt, aufsteigende Glissandi, die an eine Sirene erinnern – möglicherweise droht Gefahr, auf jeden Fall ist Aufmerksamkeit angebracht: Währenddessen sind die Zähne eines Mundes zu sehen.) Hier wiederum ergibt sich ein Verweis auf die Schallplatte, paradigmatisches Medium der technischen Reproduzierbarkeit, die Walter Benjamin bekanntlich mit dem unwiederbringlichen *Verlust* der Aura verband. Weder im Falle der Schallplatte noch in dem des Kusses scheint die Aura jedoch ernsthaft Schaden genommen zu haben.

Bewegung wird zu Klang, der Kuss setzt Energien frei, zunächst als Vorstellung und schließlich als Realität: Mit dem ‚achten Kuss‘ – der achten Verbindungslinie zwischen den beiden Mündern (T. 93) – wird die Klanglichkeit durch hohe Frequenzen, elektronisch generierte Klangfarben eines Orchesters, erweitert, eine gleichsam elektrisierende Wirkung setzt ein; der Kuss scheint Musik freizusetzen.

²² *Audioguide*, 2:03:33–2:04:19, vgl. https://www.youtube.com/watch?v=5rwTO9Fs1_0 (abgerufen am 16.03.2021).

²³ *Rationalization – irrationalization*, 3:55–4:04; 5:29–5:43; 5:52–6:12, vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=5IkZE0mAZ18> (abgerufen am 16.03.2021). In der Partitur: T. 59–99.

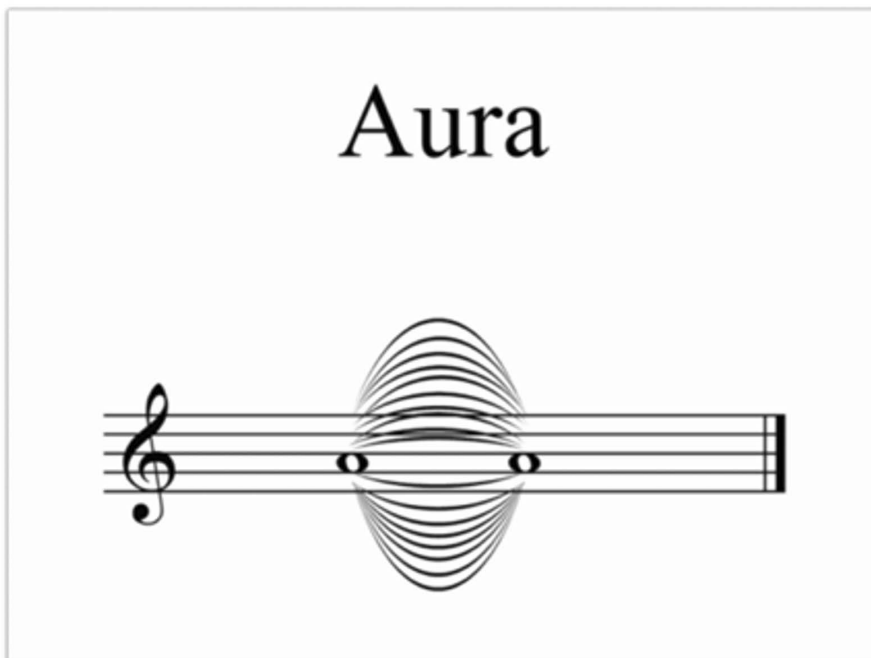
²⁴ Vgl. <http://www.sheetmusic-kreidler.com/leinwaende/> (abgerufen am 16.03.2021).

2 in adv.
4
90 $\text{♩} = 107$

5:50

f

91 92 93 94 95



Aura, 60 x 80 cm, 2013

Abbildung 5: *rationalization – irrationalization*: Partitur und Filmstill (6:01); Sheet Music: *Aura*

Ähnliches passiert im Science-Fiction-Film *Forbidden Planet* von 1956 (USA, Regie: Fred M. Wilcox) mit den – laut Credits – „electronic tonalities“ des Ehepaars Bebe und Louis Barron: Während Kapitän Adams und Altaira, Tochter des Dr. Morbius, sich durch einen intensiven Kuss näherkommen, setzt, zusätzlich zum Auf- und Abschwellen elektronischer Klänge, unmerklich ein ausgehaltener hoher Ton ein – fast, als ob dieser den traditionell-romantischen Part der Geige einnehmen würde. Auch hier scheint der Kuss ab einem gewissen Punkt andere (Klang-)Sphären zu eröffnen, Assoziationen ans ‚Wachküssen‘ drängen sich auf.²⁵

6. Modernes Kunstlied

Mitte des 16. Jahrhunderts verfasste eine wohlhabende Französin namens Louïze Labé (ca. 1524–1566) 24 Sonette, Liebesgedichte, die großenteils von einer unerwiderten oder vielleicht vergangenen Leidenschaft zeugen. Im Sonett Nr. 18 geht es ausschließlich um den Kuss, oder vielmehr: um zahlreiche Küsse; eine Art (imaginäres) Kuss-Fest wird gefeiert. In der freien Übersetzung von Rainer Maria Rilke lautet der Text:

Küss mich noch einmal, küss mich wieder, küsse
mich ohne Ende. Diesen will ich schmecken,
in dem will ich an deiner Glut erschrecken,
und vier für einen will ich, Überflüsse

will ich dir wiedergeben. Warte, zehn
noch glühendere; bist du nun zufrieden?
O dass wir also, kaum mehr unterschieden,
glückströmend ineinander übergehn.

In jedem wird das Leben doppelt sein.
Im Freunde und in sich ist einem jeden
jetzt Raum bereitet. Lass mich Unsinn reden:

Ich halt mich ja so mühsam in mir ein
und lebe nur und komme nur zu Freude,
wenn ich, aus mir ausbrechend, mich vergeude.

Eine der inzwischen mehreren Vertonungen²⁶ der Labé-Sonette stammt von Aribert Reimann, der insgesamt neun der 24 Sonette vertonte; bei ihm bildet das Kuss-Sonett den Abschluss des Zyklus. Uraufgeführt wurden die *Neun*

²⁵ *Forbidden Planet*, 46:55–47:26.

²⁶ U.a. komponierte auch Victor Ullmann sechs der Labé-Sonette: *Six Sonnets de Louïze Labé*, op. 34 (1941). *Baise, m'encor* ist hier die vorletzte Vertonung der Reihe.

Sonette der Louise Labé für Mezzosopran und Klavier (1986) in Hamburg (erster Teil, Juni 1987) und Schleswig-Holstein (zweiter Teil, Juli 1987), Sängerin war Liat Himmelheber, Pianist Axel Bauni. In *Baise m'encor* singt die Sängerin zunächst anderthalb Strophen unbegleitet, und zwar, indem von Beginn an immer wieder das *b-a-c-h*-Motiv permutiert wird; insgesamt ist es dreimal zu hören. Im Anschluss an die jeweilige Motiv-Variante findet jedes Mal eine eintaktige Auf- und Abwärtsbewegung in kleinen und großen Sekunden statt. Diese Intervallfolgen kehren später immer wieder. Mitten in der zweiten Strophe, als erstmalig vom „Wir“ (bzw. „uns“) die Rede ist („Ainsi mêlant nos baisers tant heureux“), setzt das Klavier ein, und was man nun hört, ist eine zwar unterbrochene, aber stete Entwicklung: Die Singstimme schraubt sich behutsam, teilweise chromatisch, teilweise in Sprüngen, nach oben, während sich die Hände des Pianisten beständig weiter auseinanderbewegen. Am Ende spielt das Klavier allein, aufgrund des riesigen Tonraums gewissermaßen mit drei Händen gleichzeitig, dabei einen Ambitus von insgesamt mehr als fünf Oktaven (vom Kontra-*Fis* bis zum *c*“) umfassend. Nicht nur wirken die Küsse am Ende, auch durch die vielen Akzente, eher wie Messerstiche denn wie ausgetauschte Zärtlichkeiten, zusätzlich scheinen sich die Küssenden voneinander zu entfernen – oder aber sie umfassen eine ganze Welt mit ihren Küssen.

7. Fazit

Zahlreiche weitere Beispiele für die kompositorische Auseinandersetzung mit dem Kuss könnten angeführt werden. Sämtlichen hier thematisierten Beispielen ist gemeinsam, dass der Kuss auch musikalisch stets eine Ausnahmestellung einnimmt – allen voran wohl in *Gretchen am Spinnrade* und im *Parsifal*. Zugleich wird er immer wieder zum Anlass genommen, die „Ordnung der Geschlechter“ zu reflektieren, sei es in Syberbergs *Parsifal*-Inszenierung, sei es in dem berühmten ‚Prinzenkuss‘ – *Kiss* – von 1986 (den Vivian – alias Julia Roberts – 1990 in *Pretty Woman* auf dem Höhepunkt ihrer Verliebtheit in Edward – alias Richard Gere – in der Badewanne zum Besten gibt, mit geschlossenen Augen und Kopfhörern in Schaum versunken). Der Kuss scheint herkömmliche Geschlechterrollen auszuhebeln, denn potentiell kann jede und jeder Küssende den aktiven, gleichsam penetrierenden Part oder den passiven einnehmen. Zwischen mütterlichem Kuss, Hochzeitskuss, Judaskuss, Weihekuss und dem Kuss in erotischer Ekstase sind alle Schattierungen möglich, jedes Mal aber erweist sich die Grenze zwischen zwei Individuen als durchlässig. *Salome* überschreitet durch einen Kuss sogar die Grenze zwischen Leben und Tod. Den Kuss als klanglich-auratischen ebenso wie als technisch erzeugten – mithin die Dialektik zwischen Einmaligkeit und ‚technischer Reproduzierbarkeit‘ – fokussiert Johannes Kreidler auf unterschiedliche Weise und in verschie-

denen Medien, wobei hier den möglichen Verweisen kaum Grenzen gesetzt sind.

Was *genau* ein Kuss ist, bleibt freilich ungeklärt. Zumindest als Geste hat er sich der Musikgeschichte eingeschrieben – eine (Musik-)Geschichte der Gefühle fände hier reichhaltiges Material.

Literatur

Citron, Marcia: *Opera on Screen*, New Haven u.a. 2000.

Hekelio, Johann Friederico: *De Osculis*, Leipzig u.a. 1689.

Ders.: *Historisch-philologische Untersuchung von den mancherley Arten und Absichten der Küsse*. Vormahls in Lateinischer Sprache beschrieben von dem gelehrten Polyhistore, Herrn Jo. Frid. Hekelio, anietzo aber wegen der Curiosité ins Teutsche übersetzt und hin und wieder vermehret durch Gotthilff Wernern, Chemnitz 1727.

Hörner, Fernand: *Kiss (Prince and the Revolution)*, in: *Songlexikon. Encyclopedia of Songs*, hg. von Michael Fischer, Fernand Hörner und Christofer Jost, online: <http://www.songlexikon.de/songs/kiss> (überarbeitet 10/2013) (abgerufen am 16.03.2021).

Lacroix, Alexandre: *Kleiner Versuch über das Küssen*. Aus dem Französischen von Till Bardoux, Berlin 2013.

Mahnkopf, Claus-Steffen: *Philosophie des Orgasmus*, Frankfurt a. M. 2019.

Noeske, Nina: *Mit Wagner über Wagner hinaus: Hans-Jürgen Syberbergs Parsifal-Film (1982)*, in: *Parsifals Rituale. Religiöse Präfigurationen und ästhetische Transformationen. Beiträge des Ostersymposiums Salzburg 2013*, hg. von Jürgen Kühnel und Siegrid Schmidt, Anif/Salzburg 2014 (Wort und Musik, 77), 110–124.

Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters*, Bd. 3/1: *Das 20. Jahrhundert. Von Verdi und Wagner bis zum Faschismus*, Frankfurt a. M. 5. Aufl. 2013.

Syberberg, Hans-Jürgen: *Parsifal. Ein Filmessay*, München 1982.

Žižek, Slavoj: *Der zweite Tod der Oper*, Berlin 2003.