

**Musik und Genießen,
oder: Wie man den Körper komponiert.
Ein Versuch, Hans Werner Henzes
»Heliogabalus Imperator« zu hören**

CHRISTIAN BIELEFELDT

Eine Verbindung zwischen Körper und Musik zu ziehen stellt vieles in Aussicht, einen hörenden, einen hörbaren, einen musizierenden, möglicherweise einen komponierten, sicher auch einen komponierenden Körper. Was aber, welchen Körper, welche Musik, gibt es im Zustand des Genießens zu hören, und warum gibt dieser musikalische Körper zu genießen? Schließlich auch: Wer hört?

Wenn mit diesen Fragen meine Zielrichtung umrissen ist, erheben sich sofort andere, grundsätzliche, die vorab einer Klärung bedürfen: Inwiefern darf überhaupt von einer musikalischen Repräsentation, und gar des menschlichen Körpers die Rede sein? Wie genau hätte man sich das Hörbarwerden eines Körpers vorzustellen? Zu fragen ist also nach der Fähigkeit der Musik, und insbesondere der Instrumentalmusik – dieses unsichtbaren Mediums, dieser Menge fest verkoppelter, ansonsten aber nur vage referentieller Tongestalten ohne räumlich fixierbare Grenzen – das zu leisten, was schon immer sinnvollerweise bildgebenden, plastischen oder sprachlichen Verfahren überlassen worden ist: die Darstellung – die mediale Einfassung des Körpers, mit der erst die Hervorbringung einer Sicht auf den Körper denkbar wird. Mein Anliegen ist es, diesen Fragen auf der Basis einer Reformulierung und -konzeptualisierung des Hörens selber nachzugehen. Wie könnte ein Hören zu beschreiben sein, das Musikwahrnehmung als Wahrnehmung des Körpers *im Zustand der Musik* begreift?

Entwickelt und konzeptualisiert werden soll dieses Hören im folgenden anhand eines »Modells« der Musikapprehension, welches, ohne daß dabei jemals von modellhafter Konstruktion die Rede sein

könnte, Roland Barthes in einer Reihe unabhängig voneinander entstandener Aufsätze zur Musik aus unterschiedlichen Richtungen und Schreibhaltungen angesteuert und umkreist hat. Ich gehe dabei davon aus, daß die sicherlich nicht zufällige Verklammerung einiger seiner Überlegungen mit der Klaviermusik Robert Schumanns gleichwohl zu lösen ist, und werde versuchen, sie in Auseinandersetzung mit dem im Titel angekündigten großen Orchesterwerk Henzes – und damit im spezifischen Kontext der Programmmusik – zu überprüfen. Barthes, soviel schon vorab, opponiert nicht nur leidenschaftlich gegen dem Wissen verpflichtete Verfahren der Musikologie und die Beschränkung der physiologischen Musikwahrnehmungsforschung auf das Sinnesorgan Ohr und seine zerebralen Vernetzungen, sein Modell untergräbt darüber hinaus nachhaltig die Trennung zwischen den Instanzen des Hörenden und des Gehörten. Wenn damit das hörende Subjekt als solches infragegestellt ist, könnte Hören am Ende als Metapher stehen für eine komplexe Beziehung zwischen Körper und Musik, in der nicht nur das Genießen, sondern auch der Wahnsinn seine Rolle übernimmt. Es wäre dann aber ein Grenzfall von Hören, ein Hören, dessen sich niemand sicher sein könnte, und das vielleicht eine Unmöglichkeit darstellte – sicher aber mehr, als ein rein rezeptiver Akt des Ohrs im Verbund mit Cortex und Subcortex. Und es wäre ein die Instanzen von Produzent und Rezipient, ja von Hören, Komponieren und Spielen ineinander verflechtender Zustand der Hingabe, von dem – möglicherweise – zuletzt gesagt werden muß, daß er sich vollends nur in der Musikausübung erschließt, beim Betätigen eines Instruments, der Transposition von Notenschrift und Klangvorstellung in begehrende Bewegung.

Physiologische Musikrezeptionsforschung betätigt sich in der Regel als Kognitionswissenschaft. Untersucht wird kurz gesagt der Weg der akustischen Signale vom Ohr zum Cortischen Organ, wo sie in Nervensignale umgewandelt werden, bzw. zum subkortikalen limbischen System. Aber reicht es aus, die Rezeption von Musik als Erfassung und mentale Verarbeitung struktureller Muster und ihrer Verschiebungen, Verkettungen, Stauungen, ihrer Implosionen und ihres Verschwindens zu beschreiben, als Verstehen also dessen, was Benveniste das Semantische der Musik nennt?¹ Nicht umsonst etwa bleibt die Verbindung zwischen Musik und Emotion, bleibt das Genießen der Musik eines der großen Rätsel der Hirnforschung.

1. Vgl. Emile Benveniste: *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, dtsh. München: List 1974. Benveniste differenziert das Semantische der Musik (den aus der Konstellation der für sich selber sinnfreien Einzeltöne entstehende Sinn) vom Semiotischen (dem chiffrhaften Einzelton etwa bestimmter Instrumente).

Und schließlich kann sich auch die Frage nach dem Zustand des Körpers in der Musik immerhin auf gewisse Offensichtlichkeiten berufen. Musikhören, wie jeder weiß, ist eine Sache je nach Genre und Musikrichtung tief empfindender Brustorgane, in Trance geschlossener Augen, rhythmisch zuckender (Unter-)Leiber, ekstatisch ausschlagender Extremitäten und nicht zuletzt sich ausschüttender Glücksstoffe – eine Sache also, in die der Körper tief verstrickt scheint. Was also löst Musik im Körper aus?

In ihrer auf neurophysiologischen Untersuchungen basierenden Hörertypologie unterscheiden David, Berlin und Klement² zwischen einer motorischen, einer meditativen und einer bewußt aktiven Höreinstellung. Während der Hörer im ersten Fall überwiegend mimetisch in Form von vegetativen Vorgängen und Muskelbewegungen auf die Musik reagiert, im zweiten die reflektorische Vertäuerung von Hirn und Bewegung dagegen kappt und den Körper damit gleichsam ausschaltet, agiert er im dritten rationell erfassend, zugleich aber auch performativ, bis hin zum mehr oder weniger leisen Mitsingen und -spielen. Was vor allem den ersten Typus interessant macht, sind die durch das Hören ausgelösten Reaktionen körperlicher Funktionen. Der Körper wird zum Ort einer Mimesis der akustischen Muster, er rezipiert, indem er die Impulsionen der Musik in seinem Muskeltonus (nach-)vollzieht. So betrachtet kann der Körper als Abbild der Musik aufgefaßt werden.

Mag dies nun alles mehr oder weniger geläufig sein und dem Musikhörer mehr oder weniger vertraut, die Vorstellung, daß Musik ihrerseits eine Darstellung des menschlichen Körpers zu geben imstande sei, nicht zu reden von einer anatomisch modellierenden, daß der Körper also zu komponieren wäre, erscheint es noch immer weit weniger. Noch einmal also: Wie wäre Musik als Medium einer Körperdarstellung einzusetzen? Und vor allem, was hieße dann anatomisch? Werfen wir hier einen ersten Blick auf eine Notiz Henzes über eine für den hier gewählten Kontext zentrale Passage des *Heliogabalus Imperator*.³

2. Vgl. E. David/J. Berlin/W. Klement: »Physiologie des Musikerlebens und seine Beziehung zur trophotropen Umschaltung im Organismus«, in: Rüdiger Spintge/Roland Droh (Hg.), *Musik in der Medizin*, Heidelberg: Springer 1987, S. 33–47.

3. Hans Werner Henze: »Zum *Heliogabalus Imperator*«, in: Arraud Parsons, *Program Notes*, Chicago Symphony Orchestra: Nov. 17, 1972. Hier zitiert bei: Wilson Coker: »Einige semiotische Merkmale in »Heliogabalus Imperator«, in: Hans Werner Henze (Hg.), *Die Zeichen. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*, Bd. 2, Frankfurt/Main: Fischer 1981, S. 208.

»Das Adagio ist der Versuch, Heliogabalus selbst darzustellen – ein Versuch, seine Persönlichkeit zu porträtieren, ein Versuch, den Mann etwa in der Manier zu zeichnen wie auf den anatomischen Zeichnungen von Leonardo da Vinci. Aber die Musik bewegt sich. Die Saiteninstrumente zeigen die Muskulatur, das Muskelspiel in einer Art musikalisch-anatomischer Querschnitt-Zeichnung« (Abb. 1, S. 439).

Zunächst ist festzuhalten, daß Henze hier von einer durch die Körperoberfläche dringenden Darstellung spricht, einem Einschnitt oder ›Querschnitt‹, der aber, dies der entscheidende Unterschied, im Gegensatz zum Medium Zeichnung den Körper nicht sezierend fixiert: »die Musik bewegt sich«. Die Musik präsentiert nicht den bloßgelegten Muskel, sie zeigt, schenkt man Henze Glauben, das Spiel ihrer Kontraktionen.

Vorstellungen visueller, oft szenischer Natur und Anleihen an Bilder, vor allem aber Texte bilden in vielen Fällen den Ausgangspunkt für Kompositionen Henzes⁴. Es ist also davon auszugehen, daß der aufgerufene Inspirationshintergrund in der Tat prägend auf die Werkgenese eingewirkt hat. Umso mehr wirft der Autorkommentar eine ganze Reihe von Fragen auf, die nur anhand einer genauen Analyse der Partitur und mehr noch einem oftmaligen Hören verantwortlich zu beantworten sind. Inwiefern gleichen die musikalischen, d. h. geordnet komponierten Klänge des *Heliogabalus* einer anatomischen Zeichnung, wo ist das Verbindende, was genau repräsentieren diese unsichtbaren Töne, oder handelt es sich um etwas anderes als Repräsentation? Anders gefragt: Läßt sich tatsächlich in irgend einer Weise sinnvoll von Analogien zwischen den Darstellungsverfahren der Musik und denen Leonardos sprechen, und wo lägen dann die Unterschiede?

Im Bewußtsein der Fallstricke, die die Verwendung konstitutiver Elemente des einen als metaphorische Beschreibungsbegriffe des anderen legt, ist Vorsicht vonnöten etwa im Hinblick auf die Rede von musikalischen Linien, Flächen, Farben oder gar Schraffuren und dergleichen. Diese gleichwohl naheliegende Analogisierung verdeckt leicht das Besondere dessen, was an der ›musikalischen Linie‹ von Interesse sein müßte (ganz im Sinne von Adorno, nach dem die Berührungspunkte der Medien sich gerade dort zeigen, wo sie ihre Differenzen ausstellen).

Ich möchte daher an dieser Stelle den angekündigten ›Umweg‹ über Roland Barthes einschlagen. Dessen Lesart von Musik

4. Vgl. exemplarisch dazu die umfassende Analyse von Caroline Mattenklott: *Figuren des Imaginären. »Le miracle de la rose« von Hans Werner Henze*, Hamburg: von Bockel 1995.

und Körper steht für den Versuch, die Frage nach der Darstellung des Körpers in der Musik über die Analogisierung mit anderen Medien hinauszuführen, und zugleich für die Erkenntnis, daß diese Frage nicht zu trennen ist von der nach dem hörenden Körper, nach dem Körper im Zustande der Musik.

Eine zweite Semiologie der Musik

Ganz am Ende eines Aufsatzes, der den auf ein Schumann-Charakterstück anspielenden Titel *Rasch*⁵ trägt skizziert Roland Barthes ein radikales Forschungsprogramm. Er überschreibt seinen schon erschienenen Texten zur Musik (etwa der vielgelesenen *Rauheit der Stimme*⁶) damit nachträglich ein Motto und gibt den späteren eine Richtung vor, der diese versprengten Kleinodien mehr oder weniger implizit folgen werden. Polemisch gegen die gängigen Methoden der Musikanalyse gerichtet, die von ihm sogenannte »erste Semiologie« der Musik, proklamiert Barthes eine zweite, eine Kunde vom »Körper im Zustand der Musik«.⁷ Die damit ausgesprochene Wende könnte in ihrer Ausschließlichkeit radikaler nicht sein: Der musikwahrnehmende Körper ergänzt nicht etwa Notenblatt und technische Reproduktionsmedien, als die klassischen Untersuchungsobjekte der traditionellen Musikanalyse seit Erfindung des Phonographen, er tritt an ihre Stelle.

Während die traditionelle Musikforschung sich mit der begrifflichen Fassung der verschiedenen Ebenen musikalischer Ordnungssysteme, ihren Kodierungen und historischen Konfigurationen aufhalte, so Barthes, interessiere ihn eine Auseinandersetzung mit der hinter der technischen Faktur verborgenen Ebene. Nicht modellbezogen zu analysieren sei Musik, sondern zu behandeln als »muskulär modellierendes«⁸ Medium, als »Kunst der Schläge«⁹. »Möge sich die erste Semiologie mit dem System der Noten, Tonleitern, Töne, Akkorde und Rhythmen herumschlagen und sich, falls sie es kann, darin zurechtfinden; was wir wahrnehmen und verfol-

5. Vgl. Roland Barthes: »Rasch«, in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 299–311.

6. Roland Barthes: »Die Rauheit der Stimme«, in: ders., *Kritische Essays* (Anm. 5), S. 269–278.

7. R. Barthes, »Rasch« (Anm. 5), S. 311.

8. Roland Barthes: »Schumann lieben«, in: ders., *Kritische Essays* (Anm. 5), S. 294.

9. R. Barthes: »Rasch« (Anm. 5), S. 308.

gen wollen, ist das Gewimmel der Schläge«. ¹⁰ Was hat es mit diesen Schlägen auf sich, deren Opfer keineswegs die Ohren, sondern die Muskeln, also der gesamte Körper zu sein scheint?

Barthes unterscheidet zunächst zwischen zwei Musikapperzeptionsmodi: dem eigenen Spiel (also der Wahrnehmung von Musik im selber ausgeführten Reproduktionsprozeß), und dem ›passiven‹ Zuhören. Letzteres sieht Barthes als charakteristisch an für die heutige (E-Musik-)Konzertsituation; wir können in ihr Davids Hörer Nr. 2 wiedererkennen. Während aber Davids Hörertypologie auch die Möglichkeit eines mimetisch-aktiven Mitvollzug beim Hören postuliert, ist für Barthes der Körper der Musik nur im Produktionsprozeß, beim Spiel eines Instruments zu hören. Während des eigenen Spiels werde die Musik, statt als strukturierter Zusammenhang geformter Töne aufgefaßt zu werden, in Muskel- und Körperbewegung übersetzt, über die Haut in den Körper eingeschrieben, »transkribiert«. ¹¹

Nach Barthes unterwirft der Rhythmus – an vorderster Stelle, aber nicht nur der Rhythmus – den Körper, pulsiert, »schlägt« ihn und mit ihm. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine unbewußte Körperbewegung, ein reflexhaftes Vibrieren und Resonieren, wie es ab einer bestimmten Lautstärke eines Tones im Körper nachweisbar ist. Im ›Schlag‹ sind vielmehr Körperbewegung und Begehren untrennbar vereint. Die Musik schlägt »gegen die Schläfe, im Geschlecht, im Bauch, gegen die innere Haut, direkt auf dieses ganze sinnlich Fühlende, das [...] als ›Herz‹ bezeichnet wird«. ¹² Musik spielt demnach an zwei sich gegenseitig hervorbringenden Orten: Sie evoziert einerseits ein sich im Laufe des gespielten Stücks permanent wandelndes und differenzierte Spannungskurven beschreibendes Raster oder »Gewebe« ¹³ unterschiedlichster Körperimpulsierungen. Andererseits erzeugen diese Impulse erst die Töne als ihre Repräsentationen.

Barthes zentrale Operation besteht nun in der Unterscheidung der Körperimpulsionen oder Schläge, an anderer Stelle heißen sie auch »Somateme« ¹⁴ von den historisch kodierten, innerhalb von normativ wirksamen Ordnungssystemen beschreibbaren musikalischen Vorgängen (also den Topoi, den zeittypischen tonalen Wen-

10. Ebd., S. 311.

11. Roland Barthes: »Musica Pratica«, in: ders., *Kritische Essays* (Anm. 5), S. 264.

12. R. Barthes: »Rasch« (Anm. 5), S. 301.

13. Ebd., S. 305.

14. Ebd.

dungen, rhythmischen Modellen oder syntaktischen Feinheiten). Diese entindividualisierte musikalische Rhetorik ist für Barthes allein der jeweiligen zeitgenössischen Musiksprache verpflichtet und ihren unbewußt wirksamen kulturellen Determinanten. Daher ist sie nach Barthes auch der Rede wert nur als Vehikel der Somateme, die ihrerseits gerade unabhängig vom historischen Stil in jeder Musik »schlagen«, sich in den Körper eintragen, Schrift werden. Denn diese den Körper schreibende Schrift der Somateme, darauf beharrt Barthes, entzieht sich den kulturellen Sinnbesetzungen. Und nur dadurch vermeidet sie schließlich die Falle der romantischen Ideologie, die die körperlichen Regungen restlos in seelische übersetzte (also in den Kaleidoskop von Herz, Gefühl, Empfindung, wie ihn die Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts entwarfen) und den Körper für lange Zeit unterschlug. Zugleich aber kann die Schrift der Musik deswegen Schrift heißen, weil sie, mit Barthes gesprochen, keineswegs sinnlos ist; obwohl sie sich in einem Dazwischen und auf eine Lesbarkeit hin anordnet, die sie zugleich nie ganz erreicht, beheimatet an einer Schwelle, einem Übergang, dessen Benennung Barthes seinerseits immer wieder verschiebt.

Mit dem Konzept der Somateme ist Barthes Idee der Musik als unkodierte Schrift des begehrenden Körpers jedoch noch nicht erfaßt. Entscheidend für die Frage nach der Darstellbarkeit des Körpers in Musik ist, daß Barthes sein soweit skizziertes Musikrezeptionsmodell jedoch noch um eine weitere, gewissermaßen komplementäre Schleife ergänzt. Für Barthes nämlich wird beim Spielen von Musik nicht nur diese primär über den Körper rezipiert, sondern in einem zweiten Schritt umgekehrt die musikalische Figur wiederum als geordnete, harmonisierte Figur des Körpers erfahrbar. Musik ist somit in diesem Moment das den Körper Schlagende, aber auch das Schlagen des Körpers. Sie schreibt sich nicht nur in den Körper ein, sie schreibt auch den Körper, seine »histologische Maserung«¹⁵. Und sofern das Subjekt im pulsierenden Ton der Musik seinem klanglichen Spiegelbild gegenübertritt, kann exakt an dieser Stelle nun Musik in der Tat als Medium des Körpers bezeichnet und von der musikalischen Repräsentation des Körpers gesprochen werden.

Allerdings ist musikalische Repräsentation des Körpers nicht als seine bloße Wiedergabe in Klang zu verstehen, sie hat nach Barthes keineswegs allein repräsentierenden Charakter. Vielmehr ermöglicht sie eine *verändernde* Wahrnehmung des Körpers als eines aus seiner Fragmentarizität befreiten, einheitlichen – Barthes

15. Ebd., S. 303.

nennt dies das »Glück des geeinten Leibs«¹⁶. In der Musik kehrt der Körper im Modus eines Erlebens von geformter Entität wieder, modelliert in der musikalischen Impulsation zum harmonischen Ganzen. Angesprochen ist hier die stabilisierende Wirkung einer Phantasmagorie; das Erleben der Selbstpräsenz im musikalisch koordinierten Körper ist ein absolut in sich geschlossenes Moment, chimärenhaft und halluzinatorisch. Eine andere Sache ist die des Genießens. Dieses bindet der musikalisch repräsentierte Körper, weil die dezentrierende Bewegung der Musik den gerade geeinten Körper immer sogleich wieder entgrenzt und löst, im »Anschwellen der musikalischen Substanz«¹⁷. Das Glück des Körpers im Zustand der Musik ist damit aber als ein doppeltes und in sich verschränktes zu definieren: Es vereint sowohl die Aspekte der Ordnung (phantasmatische Koordination) wie auch der Lust (Bewegung als Entgrenzung). Ohne seinen Namen zu nennen, referiert Barthes an dieser Stelle im übrigen unverkennbar auf die Modellierung, die das Genießen bei Jacques Lacan erfährt. Lacan stellt das Genießen als einen letztlich unmöglichen Vorgang dar, unmöglich deshalb, weil er auf einer halluzinatorischen Wiederherstellung des ursprünglichen, als verloren vorausgesetzten Objekts des Genießens in einer objekthaften Vorstellung beruht. Dieses das Genießen bindende Objekt (»Objekt a«) löst als unvollkommenes Substitut zugleich ein immer neues Begehren aus und wird so, anstatt das Begehren zu befriedigen, zur Ursache neuen Begehrens. Der Körper im Zustand der Musik, wie ihn Barthes konzipiert, entspricht diesem sich immer entziehenden und dadurch sich gerade gebenden, das Reale abschirmenden Objekt, ist soweit also gleichfalls ein Phantasma. Das Besondere allerdings des Körpers in der Musik ist sein transitorischer Status, seine Veränderlichkeit. Die musikalisch erzeugte, phantasmatische Form der Ganzheit bleibt durch die permanenten Impulsionen der Musik in beweglichem Zustand, entsteht und vergeht immer wieder aufs neue. Und hier liegt die Einzigartigkeit, aber auch die Bedrohlichkeit des Genießens in der Musik. Entfesselt und entgrenzt, greift das Genießen auf die Grenzen des Subjekts über, erlebt als Extension des Körpers: »Etwas läßt meinen Leib abheben, anschwellen, spannt ihn, bringt ihn an den Rand des Berstens«.¹⁸

Versuchen wir zusammenzufassen. Nach Barthes handelt es sich bei der Darstellung des Körpers durch die Musik um eine mi-

16. Roland Barthes: »Der romantische Gesang«, in: ders., *Kritische Essays* (Anm. 5), S. 289.

17. Ebd.

18. R. Barthes: »Der romantische Gesang« (Anm. 16), S. 289.

metische Aktion des Körpers, die über das Medium Musik in ein Außen tritt, und damit den Körper zugleich sublimiert (als geordneten, als Form erfahrbar macht) und genießen läßt (Erregung erzeugt, indem er diese Form unaufhörlich verändert).¹⁹ Analog zu den optischen Medien macht auch die Musik den Körper wahrnehmbar, indem sie ihn strukturiert und unterwirft. Die Ordnung aber, in die sie ihn einbindet, erhält niemals eine endgültige Fassung. Mehr noch: der Körper in der Musik ist nur wahrnehmbar, solange er sich erzeugt, in einem »ständig erneuerten Vorgang«.²⁰ Folgen wir abschließend einem letzten Gedankengang Barthes'.

Für den spielenden Rezipienten verfließen, wie Barthes betont, in besonderen Momenten die Instanzen des Komponisten und Interpreten. Fallen aber Schöpfer und Nachschöpfer in eins, besitzt der zeitlich medialisierte, komponierte Körper einen durch und durch paradoxen Status. Er bietet ein Objekt, das Objekt in dem Moment ist, wo die Differenzierung zwischen Subjekt und Objekt sich aufzuheben beginnt, wo die Trennung zwischen Komponist und Interpret ihren Sinn verliert. Dies bedeutet eine weitere Erschütterung der Einheit des Körpers. Denn wie Barthes am Beispiel Robert Schumanns vorführt, ist dieser Moment durchaus prekär. Nicht nur jeder Komponist befindet sich, wenn er sich im Zustand der Musik befindet, zugleich auch in dem des Wahnsinns. Musik spielt in diesem Moment in einem Zwischenraum, einem Intermezzo – dies die von Schumann so oft gewählte Form des Übergangs – in dem die körperliche Identität verloren zu gehen droht. Dem Genießen des geeinten und zugleich multiplizierten Leibs in seiner gleichzeitigen Unvollendetheit, seiner Bewegung ohne Ende ist daher – gleichgültig in welcher Musikart – um so mehr etwas Bedrohliches eigen. Und eben deswegen zeitigt es auch ein unmittelbares Resultat in der Psyche: Es führt das Subjekt an den Rand des Zusammenbruchs seines Vermögens, eine Außenhülle zu bilden und sich von der Welt zu unterscheiden. Der Körper im Zustand der Musik ist, was Barthes über den Körper Schumanns schreibt: »ein triebhafter Körper, ein umtriebiger, der zu etwas anderem übergeht – an etwas anderes denkt; es ist ein gedankenloser Körper (berauscht, zerstreut und inbrünstig in einem)«.²¹

19. Zu dieser doppelte Dimension der Körpererfahrung in der Musik vgl. auch Sebastian Leikert: »Das Imaginäre und das Symbolische im Diskurs der Musik. Lacan und die andere Sprachlichkeit«, in: *Musik & Ästhetik* 6 (1998), S. 42–60.

20. R. Barthes, »Rasch« (Anm. 5), S. 300.

21. Ebd.

Heliogabalus Imperator

Figur der ekstatischen Transformation, kann der zu etwas anderem übergehende, sich in einer Bewegung der Zerstreuung strukturierende Körper prinzipiell in jeder Musik gehört werden. Am Beispiel des *Heliogabalus Imperator* soll nun unter anderem auch die Ausschließlichkeit, mit der Barthes sich auf den spielenden Hörer kapriziert, überprüft werden. Hans Werner Henzes Orchestermusik, so möchte ich vorausschicken, bietet sich dazu insofern an, als in ihr wichtige Aspekte des Barthesschen Körperkonzepts thematisiert sind bzw. wiederaufgefunden werden können: Unter den Bedingungen der Programm-Musik, also des von außen mit Referentialität versehenen Klanggefüges, bringt Henze die Nähe von Genießen und Wahn zusätzlich im Sujet des Werks zur Darstellung. Von der historischen Figur, dem im Jünglingsalter zum römischen Kaiser gekrönten und nur wenig später nach einem Aufstand des Establishment ermordeten Marc Antoninus, genannt Heliogabalus oder auch Elionabal, übernimmt Henze vor allem das Motiv des zerstörerischen Niederreißens bestehender Ordnungssysteme durch einen schrankenlosen Kult der Sinnlichkeit, verkörpert in der über alle Maßen schönen Gestalt des jugendlichen Regenten. Gleichsam Musik über Musik, ist dem *Heliogabalus* durch diese thematische Fokussierung ein stark selbstreferentieller Zug eingeschrieben: Mit dem Körper des wahnsinnigen Kaisers verhandelt Henze zugleich auch den Wahnsinn des Körpers in der Musik.

Henzes Komposition des Körpers beruht auf der Vorabdeutung der Musik mittels Sprache. Damit unterscheidet sie sich grundsätzlich von Barthes an absoluter Musik expliziertem Modell. Gleichwohl eröffnet gerade die genaue Lokalisierung der musikalischen ›Zeichnung‹ durch das Programm die Möglichkeit, noch einmal zu fragen, was eine anatomisch darstellende Musik sein könnte. Einen weiteren Aspekt schließlich möchte ich hier nur in Aussicht stellen. Er eröffnet sich im Hinblick auf Roland Barthes These der Verschmelzung von Komponist und Interpret. Henzes Kompositionspraxis scheint diese These zu bestätigen; darauf deuten seine vielfältigen Werkkommentare, in denen sich immer wieder eine außergewöhnlich weitgehende, zwischen Einfühlung und Aneignung changierende Identifikation mit den Sujets seiner Kompositionen während ihrer Entstehung niederschlägt. Bezeichnenderweise nun gehört der *Heliogabalus* zu den am häufigsten selber dirigierten Werken Henzes; als bedürfe die musikalisch modellierte, genußhafte Verschmelzung des Körpers mit dem komponierten Sujet der fortwährenden Erneuerung.

Henzes *Allegoria für großes Orchester* ist durch den im Stil

einer Inhaltsangabe gehaltenen Kommentar im Beiheft zur Uraufführung als Programm-Musik ausgewiesen. Sie entsteht 1971/72, in einer für den Komponisten sehr umtriebigen und brisanten Zeit; ungefähr sechs Jahre, nachdem eine tiefgreifende künstlerische Krise die plötzliche, in der Öffentlichkeit überrascht und lange Zeit ungläubig aufgenommene Politisierung und seine konsequente Abwendung vom bürgerlichen Kulturbetrieb nach sich gezogen hatte. Henze komponiert nach 1966 eine Reihe von Werken mit zum Teil tagespolitischer Brisanz und gilt den mächtigen Programmchefs der Neuen Musik spätestens nach dem handfesten Skandal bei der Uraufführung des politischen Oratoriums *Das Floß der Medusa* in Hamburg 1968 für Jahre als problematische Figur. Gemeinsam mit Hans Magnus Enzensberger reist er Ende der Sechziger Jahre nach Kuba und verfasst mit ihm die Revue *La Cubana*; auf dem Weg zu einer neuen Ästhetik der *musica impura* durchsetzt er die traditionellen Orchesterapparate mit Klängen der Trivial- und Alltagskultur. *Heliogabalus Imperator*, dessen Sujet wie das *Floß der Medusa* historische und mythische Elemente kombiniert, ist das größte nichtsymphonische Orchesterwerk Henzes der Siebziger Jahre. In der Tradition der großen symphonischen Dichtungen etwa Richard Strauss' und Franz Liszts wird es formal und inhaltlich getragen durch das Programm, das den neun Abschnitten des Werks Stationen des Aufstieg und Falls des römischen Kaisers zuordnet:

»[Es] beginnt mit vollem Orchester und beschreibt, wie Antoninus Rom betritt. Darauf folgt ein Porträt, mit Saiteninstrumenten orchestriert, danach Musik nur für Schlagzeug, die Antoninus' erstes Erscheinen vor dem Senat repräsentieren soll. Die neuen Präfecten werden von Holzbläser-Soli dargestellt. Ein Auszug aus einem feierlichen Ritual zu Ehren Baals ist zu hören, dann das Nahen der Mörder, charakterisiert durch nüchterne Militärmusik, die in eine Jig überleitet, die Antoninus' Tod repräsentiert.«²²

Dieser Text lag den Hörern der Uraufführung vor, fehlt allerdings in der gedruckten Partitur, die nur noch durch den Titel auf die Gestalt des Kaisers hinweist.²³ Wenden wir uns hier einmal genauer der Passage zu, die laut Programm die musikalisch-anatomische Zeichnung des Heliogabalus präsentiert. Als Basis des folgenden Überblicks über das »Porträt« und seine wesentlichen Charakteristika dient mir dabei die detaillierte Studie des Semiotikers Wilson Co-

22. H.W. Henze: »Zum Heliogabalus Imperator« (Anm. 3), S. 179.

23. Hans Werner Henze: *Heliogabalus Imperator. Allegoria per musica* (1971/72, rev. Fassung 1986), Mainz: Schott o.J.

ker²⁴, der die von Henze angegebene Zuordnung des Programms zur Musik Schritt für Schritt überprüft und weiter differenziert hat. Die weitgehend der »ersten Semiologie« verpflichtete Einsicht in die technische Machart der Passage und ihre Aufladung mit Referentialität soll jedoch zugleich auf Anknüpfungspunkte für die Körperkonzeption Roland Barthes hin untersucht werden.

Nach dem exotisch instrumentierten, bei allem Abwechslungsreichtum insgesamt von den gewaltigen Klangmassen der Triumphprozession geprägten ersten Teil, den in einer letzten Steigerung eine Kette fanfarenartiger Repetitionen auf verschiedenen, von Trompeten und Streichern mit *glissandi* verbundenen Tonhöhen im vollen Orchester beschließen, verebbt der Klang unerwartet ins dreifache piano (Takt 157). In scharfem Kontrast zu diesem Beginn sind die folgenden knapp hundert Takte (Takt 158–251), in denen wir nach Henze nun des kaiserlichen Porträts ansichtig werden, ausschließlich mit Saiteninstrumenten besetzt (Streicher und gelegentlich Harfe). Die daraus resultierende klangfarbliche Homogenität der gesamten Passage wird dabei oft noch verstärkt durch eine äußerst differenzierte, die Grenze zwischen den einzelnen Instrumentenparts verwischende Faktur. Aus diversen Teilungen der Stimmen ergibt sich ein bis zu siebzehnstimmiger Satz, aus dem gleichwohl immer wieder solistische Passagen hervortreten. Meist durch Fermaten auf den Taktstrichen angezeigt, teilt sich das Porträt in fünf deutlich voneinander abgegrenzte Teile. Unabhängig von diesen Fermaten und sechs etwas langsameren Takten zu Beginn des zweiten Teils sowie einigen kurzen *Rallentandi*, bleibt das Tempo konstant bei Viertel = 80.

Das Porträt hebt neunstimmig an mit einem sehr dichten, zunächst nahezu homophonen Satz (Abb. 2, S. 440). Alle Stimmen beginnen in sehr hoher Lage (tiefster Ton h₁) und erreichen dann in cantablen Intervallschritten allmählich tiefere Regionen (erst Takt 174 sind die Celli erstmals im Baßschlüssel notiert). Alle Instrumente, angeführt von der 1. Geige mit dem höchsten Ton, spielen zunächst, mit geringfügigen Abweichungen, dieselbe Intervallfolge in identischem Rhythmus, so daß diese simultan auf insgesamt acht Tonhöhen erklingt. Als Klangeffekt entsteht ein nur durch das Tonhöhenspektrum differenziertes Tongebilde, das man mit gewissem Recht als verdickende Schichtung mehrerer melodischer ›Linien‹ fassen könnte. Im weiteren lösen sich diese Linien aus ihrer engen Verflechtung, und es ergeben sich feine Verschiebungen, die immer wieder zu tonal harmonischen Proportionen zusammentre-

24. Vgl. W. Coker: »Einige semiotische Merkmale« (Anm. 3).

ten, versteckte und offene Interdependenzen und Korrespondenzen erzeugen, gelegentliche Überschneidungen, lineare Verläufe und Verwebungen, dynamisch mit feinen Abstufungen und kurzen Schwellern versehen, die nachfolgend immer stärker crescendoieren.

Coker ist sicherlich zuzustimmen, daß Henze hier deutlich mit seinen musikalischen Möglichkeiten an die mit dem Mittel der klaren Linienführung und der verdichtenden Schraffuren arbeitende Zeichentechnik Leonardos anknüpft. Der Vergleich zwischen Zeichnung und Musik macht hier also tatsächlich Sinn, auf der Ebene einer strukturellen Analogie der Darstellungsmittel. Dabei forciert Henze zugleich aber auch den entscheidenden Unterschied zu anatomischen Zeichnungen Leonardos: ist es bei ihm das Gesicht, das einen beseelten Ausdruck zur Schau stellt, während der Körper geöffnet und gleichsam sezziert erscheint, bewegt sich das melodische Gewebe nicht nur, fasert aus, verdichtet sich zu festen Strängen, es pulsiert hörbar, ja es atmet geradezu – Coker weist zu Recht darauf hin, daß die Phrasenlänge der Melodien an vielen Stellen einer sängerischen Atemlänge entspricht. Noch einmal, es ist nicht meine Absicht, hier von einer ontologischen Dimension des *Helio-gabalus* zu sprechen. Die entsprechenden Takte lassen sich selbstverständlich als Darstellung eines Körpers nur hören durch die vom verbalen Programm erzeugte Referentialität. Von Interesse erscheint mir nicht der – unmögliche – Aufweis des komponierten Körpers, sondern die hier sich anbietende und durch den Komponisten gestützte Engführung von analytischer Beschreibung und »zweiter Semiotik«. Beschreibbar im Sinne der Analyse, und vielleicht eben auch hörbar im Sinne von Barthes Konzept des Schlags ist hier die Konstitution einer kompakten Klangfläche, einer ›Oberfläche‹, die sich anschließend öffnet und das Vibrieren, das geschmeidige, verästelte Schlagen oder Pochen des musikalischen Satzes präsentiert. Und dabei, im allmählichen Gleiten von höchster in tiefere Lagen, gleichsam etwas abzutasten, auszumessen, abzusprechen, zu umfassen scheint.

Henzes differenzierter Umgang mit strukturellen Analogien verbleibt gleichwohl ganz auf der Ebene der Form. Der konkrete Klang, und besonders seine vertikale Wertigkeit, ist aus der Analyse formaler Beziehungen notwendig ausgeblendet. Die harmonischen Beziehungen tragen aber unbestreitbar wesentlich zur Entstehung des unerhört reichen Klangergebnisses bei. Immer wieder erklingen schon ganz zu Beginn zwischen den Tonclustern unverhofft polytonale Mehrklänge an, d.h. tonal meist polyvalente Tonkombinationen, um sich gleich darauf wieder anzureichern, zu verschatten und trüben. Am häufigsten sind dabei bitonale Akkorde, Klänge also, in

denen zwei Tongeschlechter ineinander verwoben werden, Tropen eines oszillierenden, farbenreichen Klangs.

Natürlich besteht die durchaus auch intendierte Möglichkeit, mit diesen Klängen nun das Wissen zu verbinden, daß es sich bei Heliogabalus – glaubt man dem antiken Geschichtsschreiber Herodian von Antiochia²⁵ – um den schönsten Jüngling seiner Zeit handelt. Mit Barthes jedoch könnte man sagen, daß sich die Komposition des schönen Körpers im Zustand der leisen Berührung zartester Schläge vollzieht, fast einer Liebkosung gleich. Und man wüßte mit ihm, daß diese Liebkosung den Preis des Wahnsinns kostet. Zu hören ist, noch einmal, die komponierte Repräsentation nur, indem sich der eigene Körper zur Verfügung stellt, und damit ausliefert. Er gibt sich als Objekt, indem er das hörende Subjekt destabilisiert: Bedingung eines Genießens am Rande des Ichverlusts, eines Genießens, das sich in den verschwindenden Klängen der Musik immer wieder neu erzeugt.

Wie ich gezeigt habe, findet Barthes eindringliche Worte, um die Bedrohung zu verdeutlichen, die dies bereithält. Mit einem letzten schließe ich. Das den komponierten Körper hörende ist demnach ein »verrücktes Subjekt, würde es nicht in einer letzten Eleganz die ruhmreiche Maske des Wahnsinns zurückweisen«. ²⁶ Hier scheiden sich die Wege. Heliogabalus, der Kaiser, geht seinen der Verrückung bis ans Ende.

Auf diesem Weg läßt Henze der klanglichen Erfassung des Körpers zunächst die musikalische Darstellung seiner Gedanken folgen; ein aleatorischer Teil, eingeleitet von rhythmisch freien Arabesken der Solo-Violine und geprägt von der Wiederkehr einiger thematischer Figuren aus den ersten Teilen sowie liegenden Polychorden in verschiedenen Instrumentengruppen. Einschüsse fremder, bizarrer und grotesker Elemente mischen sich dabei in die ungebundenen Ornamente und lose aneinandergereihten, motivischen Reminiszenzen der Streicher und Holzbläser. Nach dem herausfordernd sinnlichen Tanz des Kaisers in der Öffentlichkeit (Coker beschreibt ihn wie folgt: »Es tritt auf Seine Majestät, Kaiser des römischen Reiches und Hoherpriester des Baal, Heliogabalus – wie eine Hure geschminkt und kostbar gekleidet in schleppende Gewänder, um vor einer Christenkirche zu tanzen«. ²⁷) kommt es

25. Vgl. Herodian of Antioch: *History of the Roman Empire*, translated from the Greek by Edward C. Echols, Berkeley: University of California Press 1961, Bd. 5, S. 140, vgl. auch W. Coker: »Einige semiotische Merkmale« (Anm. 3), S. 208.

26. R. Barthes: »Der romantische Gesang« (Anm. 16), S. 208.

27. W. Coker: »Einige semiotische Merkmale« (Anm. 3), S. 212.

zum Umschwung. Der jugendlicher Imperator, Gott des Genießens, wird von seiner eigenen Garde in den Tod gehetzt: »Man hört in der Ferne Hörner, danach Kommentare von anderen Bläsern. Und die Musik beginnt einen Wettlauf, ein Rennen – Heliogabalus rennt um sein Leben.«²⁸ Immer dominanter wird dabei die Militärmusik in Es-Dur; sie ergreift und unterwirft am Ende auch den Körper des Zuhörers:

»Die Musik geht weiter und wird immer lauter bis zu dem Punkt, wo der Hörer die Realität des Schwertes fast zu fühlen beginnt. Und ganz am Ende – als Fragezeichen oder kleines Symbol – steht ein einsam klagender tiefer Flötenton. Und damit haucht der Kaiser sein junges Leben aus. Die Allegorie ist zu Ende.«²⁹

Schließen möchte ich mit einem Notat aus Henzes Undine-Tagebuch, das hier ein letztes Schlaglicht auf sein Bemühen um die musikalische Medialisierung des Körpers im Blick auf den Körper der Musik werfen kann:

»Man kann sich Musik als reales Sein vorstellen, mit beweglichen Gliedern wie ein Lebewesen, bereit, den Aufschwung zu bewirken, den Niederfall mitzuvollziehen, dem Leben anzugehören [...] und die Begegnung mit der menschlichen Stimme, dem menschlichen Körper, diesen begrenzten Trägern schwer erreichbarer Wahrheit, erneut zu wagen.«³⁰

28. Hans Werner Henze: *Bandaufnahme eines Rundfunkgesprächs*, Mainz: Schott o.J., zitiert bei W. Coker: »Einige semiotische Merkmale« (Anm. 3), S. 215.

29. Ebd., S. 218.

30. Hans Werner Henze: *Undine. Tagebuch eines Balletts*, München, Zürich: Piper 1959, S. 42.

