

I. KONZEPTE VON INTERMEDIALITÄT BEI HENZE UND BACHMANN

Literatur goes music – das Tönen und Singen der Musik bildet einen jener faszinierenden Orte des medial Anderen, die literarisches Schreiben immer wieder ansteuert und umkreist. Die Fülle an Perspektiven, unter denen sich diese Annäherungen vollziehen, ist dabei naturgemäß kaum zu überschauen, sie reicht von der narrativen Thematisierung von Musik über ihre Imitation (die sogenannte *word music*) bis hin zum Lautgedicht.¹⁹ Im Blick auf das, was im literarischen Text gewissermaßen als Gravitationskern der Musik erscheint, lassen sich immerhin aber zwei Hauptströmungen unterscheiden. Zielt die erste auf die Klanglichkeit der Musik als ein Verlorenes und Verdrängtes, der Sprache nicht (mehr) Zugängliches, gilt der zweiten Musik als formales Vorbild, etwa für die komplexe Vermittlung von Gleichzeitigkeit und Sukzession, wie sie im Kontext der literarischen Moderne und Postmoderne angestrebt wird. Für erstere stehen beispielsweise das Konzept der Musik als klingende ‚Herzenssprache‘, das im 18. Jahrhundert in den Mittelpunkt der Musik-Diskurse rückt, und der Topos der Unsagbarkeit, Fixpunkt zahlreicher Musiker- und Musiknovellen um 1800 und bis heute einer der wirkungsmächtigsten Hinterlassenschaften der Frühromantik. Die letztere umfasst – vor allem in ihrer postmodernen Variante – Formen und Spielarten nicht-linearen Erzählens, die das Problematischwerden von Bedeutung inszenieren, wie es aus dem Spiel mit einer verwirrenden Zahl suggerierter Lesarten und möglicher Referenzen hervorgeht. Hier gründet die Analogie zur Musik, die dergestalt zum Modell sowohl für die Simultaneität kontrastierender Erzählebenen als auch einer fließenden, assoziationsreichen Textsemantik erhoben wird.²⁰

- 19 Vgl. den frühen Systematisierungsversuch von Steven Paul Scher und die Kommentare zu Scher bei Petri, Bernhart und Gier/Gruber.
- 20 „Die Aufhebung der konventionellen Dichotomie Text-Musik“ gehört für Stoianova zu den „wichtigsten ‚Grenzüberschreitungen‘, die unsere Zeit der Postmoderne definieren“ (Stoianova, 65). Zur Moderne vgl. Huber, der musikalischen Formen bei Thomas Mann, Alfred Andersch und Heimito von Doderer nachgeht. Der Begriff ‚Partitur‘

Was beiden Varianten in vielen Fällen einen gemeinsamen Horizont gibt, ist die Vorstellung eines ursprünglichen, verlorenen Zustands medialer Ungeteiltheit. Schon die Schöpfer der ersten Opern verfolgen die Wiedergeburt der antiken Tragödie im Sog der Idee einer vormaligen Einheit von Sprache und Musik, wie sie später von Herder bis J.J. Rousseau und Nietzsche auch prominente Sprachursprungstheorien des 18. und 19. Jahrhunderts umtreibt.²¹ Was Rousseau die ‚Sprache des Südens‘ nennt, den gleichsam paradiesischen Urzustand menschlicher Rede vor ihrer Spaltung in zwei differente Artikulationsformen – nicht zuletzt für die Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts gewinnt es wieder neue Anziehungskraft.²² In der Optik vieler Autoren figuriert Musik dabei charakteristischerweise nicht als ihrerseits partikularisierte Einzelkunst, sondern vielmehr als jenes Verdrängte selbst, das in den verschiedenen Inszenierungen von ‚musikalischer‘ Sprache rückzugewinnen wäre, bzw. als solches aufscheint. Ingeborg Bachmann hat sich demgegenüber in ihren letzten Lebensjahren sehr kritisch geäußert. „Und was ich meine mit Musik, weil manchmal gesagt wird ‚musikalische Prosa‘, ‚musikalische Lyrik‘, diese Ausdrücke lehne ich ab. Es gibt keine musikalische Lyrik, es gibt keine musikalische Prosa, Musik ist etwas ganz anderes“.²³ Als sprachreflexives Moment allerdings, das die Grenzen sprachlichen Ausdrucks innerhalb des literarischen Texts markiert, ist Musik von Anfang an auch für ihr Schreiben von großer Bedeutung.²⁴ Im selben Gespräch (mit der Filmautorin Gerda Haller) kann Bachmann von ihren Kompositionsversuchen im Kindesalter erzählen, die sie später zugunsten des Schreibens aufgegeben habe; und dass Musik gleichwohl „der erste kindliche Ausdruck war und dass es heute noch immer der höchste Ausdruck ist, den die Menschheit überhaupt gefunden hat“. Die Idee der Musik als einer ursprünglichen, der Sprache überlegenen Ausdrucksform ist damit exakt auf den Punkt gebracht.²⁵ Zu

wird hier zum „Sinn-Bild der souveränen Komposition disparater Elemente und der polyphonen Ordnung der Zeit“ erklärt (Huber, 151).

21 Vgl. Caduff, 11-33. Auch Herder spricht von „alten sprachsingenden Zeiten“ (Herder, 50).

22 Vgl. Gier, 13: „Die Nachahmung musikalischer Strukturen in der Literatur des 20. Jahrhunderts erstrebt eben jene Annäherung an eine Ganzes, Unausschöpfliches, Unendliches: in der Form des Themas mit Variationen (Novalis), der Fuge (Joyce, Tournier), oder in der Umsetzung des Musikalischen in eine genuin literarische Form“.

23 Vgl. Bachmann, Typoskript K 8271c, Nr. 2354 und K 8271d, Nr. 2355.

24 Vgl. die überzeugende Darstellung von Caduff, 67-81 und 190-220.

25 Corina Caduff weist auch bezüglich dieser Äußerung zu Recht auf den besonderen Status bzw. die versteckte programmatische Dimension der ‚biographischen‘ Statements Bachmanns hin.

schreiben aber beginnt sie, so Bachmann an anderer Stelle, „weil ich gewusst habe, dass es nicht reicht, dass die Begabung nicht groß genug ist. Und dann habe ich nur noch geschrieben“ (Gul 124).

Wenn Bachmann das literarische Schreiben in eine Kontinuität zur eigenen, mangelbehafteten Musikausübung stellt, sind ihre Texte gleichwohl nicht nur als Resultate einer anderen, defizitären Ausdruckspraxis markiert, sondern zugleich als Orte, an denen die Erinnerung an die verlorene ‚erste‘, kindliche bewahrt werden kann. Erkennbar wird damit eine Dialektik von Überschreitung und Überdauern, welche die Rolle von Musik durch die literarischen Arbeiten Bachmanns hindurch bestimmt. Vor allem in der Lyrik und den frühen Erzählungen sind es immer wieder Töne, Klänge und Gesänge, in denen exponierte Momente der Ekstase, und zugleich Chiffren der Dauer, der Rettung und Erlösung bezeichnet sind. Aber auch in späteren Texten erscheint Musik vielfach als Figur der Grenze und Schwelle – zwischen Leben und Tod im Orpheus-Gedicht *Dunkles zu sagen* (W I/32), zwischen Gedächtnis und Vergessen in den *Zikaden* (W I/217-268), zwischen Natur und Kultur in der Erzählung *Undine geht* (W II/253-265) –, leitet sie, wie in anderen Prosatexten aus dem *Dreißigsten Jahr*, radikale Stimmungsumschwünge und plötzliche mentale Ausnahmezustände ein. Und noch in *Malina* taucht erzählte Musik²⁶ – von Schlagerfetzen im Radio bis hin zu Schönbergs *Pierrot Lunaire* und dem Schlusschor aus Beethovens *Neunter Symphonie* – im Kontext bestimmter Erinnerungs-, aber auch herausgehobener Glücksmomente auf. Gerade im Blick auf den Roman zeichnet sich zugleich die entscheidende Veränderung in der Rolle der musikalischen Sprachfiguren ab. Wenn die Musiken in *Malina* selber zum Textereignis werden und neben Traum und Mythos ein weiteres Narrativ hervorbringen, das zumal ein Nicht-mehr-sagen-können versprachlicht, versprechen die ekstatischen Töne und rettenden Klänge in den frühen und mittleren Arbeiten umgekehrt noch ein Sagen-Können im medial Anderen, ohne dieses im Medium Sprache aber spezifizieren zu können – womit es letztlich unfruchtbar bleibt für die Suche nach neuen Darstellungsmöglichkeiten von Literatur.²⁷

Genau das ist der Einsatzmoment für intermediale Kunstformen, und zwar auch im werkgeschichtlichen Sinn. Bachmann, die ihr erstes Hörspiel (*Ein Geschäft mit Träumen*, US 28.2.52) noch während ihrer

26 Vgl. Schers Unterscheidung zwischen erzählter Musik (verbal music), der Nachahmung musikalischer Form und der onomatopoietischen Verwendung ‚musikalischer‘ Sprache (word music).

27 „Der Ton will das Andere der Sprache sagen, doch er kann es nur markieren“ (Caduff, 80).

Redakteurstätigkeit beim Sender Rot-Weiß in Wien schreibt, entwickelt in den *Zikaden* (1955/56) eine anspruchsvolle, im zeitgenössischen Kontext singuläre Medienkonzeption, in der Musik erstmals in eine Dialektik von Erinnern und Vergessen eingebunden ist. Zeitgleich mit Entwürfen für neue Erzählungen folgt anschließend der erste Schritt auf das Terrain der Oper (*Belinda*-Fragment, 1956); 1957 entstehen die Verse für Henzes *Nachtstücke und Arien*, und 1958/59 stellt sie endlich ihr erstes Libretto fertig, den *Prinz von Homburg*. Es ist vor allem dieses Werk, auf welches das im Essay *Musik und Dichtung* (1959) umrissene Konzept der menschlichen Stimme zielt.

„Miteinander, und voneinander begeistert, sind Musik und Wort ein Ärgernis, ein Aufruhr, eine Liebe, ein Eingeständnis“ (W IV/61), so unter anderem heißt es im zweiten Musik-Essay Bachmanns, den sie für eine Festschrift der *Musica-Viva*-Konzertreihe schreibt. Ein leidenschaftliches Bekenntnis, das besonderes Gewicht erhält vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Musik-Debatten. Von Darmstadt aus, wo sich alljährlich im Sommer die Wortführer der musikalischen Avantgarde um Nono, Boulez und Stockhausen versammeln, ertönt nämlich Ende der 1950er Jahre noch ganz Gegensätzliches; der Annäherung von Wort und musikalischem Ton in den Sprechgesängen des *Pierrot Lunaire* folgt in der ersten Nachkriegsdekade die bruske Abkehr von der traditionellen Vorstellung eines musikalisch zu verwandelnden, in seiner syntaktischen Gestalt aber unantastbaren Texts. Stattdessen geht es um die Suche nach dem Sprachlaut als sinnfreiem akustischem Material, was im Ergebnis oft zu einer extremen Zersplitterungen der sprachlichen Vorlagen führt (z.B. Stockhausens *Gruppen*). Wenn Musik sich hier aber die Sprache als Tonmaterial gleichsam einverleibt, „sieht es“, wie Bachmann notiert, in der Tat eher so „aus, als hätten die beiden Künste zum erstenmal einen Grund, auseinander zu gehen“ (W IV/60), überdauert das literarische Wort, zum Element der musikalischen Organisation geworden, allein in der Beschwörung (s)einer Abwesenheit (Boulez 1972c).

Hans Werner Henze allerdings, der schon am 1. Darmstädter Ferienkurs 1946 teilnimmt und als einer der ersten Komponisten seiner Generation von René Leibowitz in die Dodekaphonie eingeführt wird, bildet hier von Beginn an eine Ausnahme. Im Gegensatz zur Trias Nono, Stockhausen und Boulez erfährt Henze die Verabsolutierung rationaler Konstruktion und umfassende Negation tonaler Klangzeichen und klassisch-romantischer Formsprache zunehmend als Einengung, und, noch gravierender, als Verlust der Kommunikationsfähigkeit von Musik. Verstärkt noch seit seinem Umzug nach Italien (1953), greift er in seinen Kompositionen immer wieder auf traditio-

nelle musikalische Organisationsformen zurück, welche die charakteristische Stil-Heterogenität der henzeschen Musik hervorbringen.²⁸ Schon allein quantitativ spielen dabei textgebundene Genres eine führende Rolle. In den zwölf Jahren zwischen 1953 und 1965 entstehen fünfundzwanzig musikliterarische bzw. szenische Werke, darunter fünf Opern, eine Funkoper, zwei Ballette, Bühnen-, Film- oder Theatermusiken sowie Kantaten bzw. Oratorien und Werke für Solo- oder Chorgesang und Orchester. Im Verhältnis dazu stellt Musik ohne fremdmediale Anteile eher die Ausnahme dar; aus dem gleichen Zeitraum stammen nur neun Kompositionen ohne Textbezug und darunter nur wenige größeren Umfangs, wie die (ursprünglich aber als Finale des 2. Akts der Oper *König Hirsch* gedachte) *Vierte* und die *Fünfte Symphonie*. Charakteristischerweise verbindet Henze dabei auch traditionelle Instrumentalmusik-Gattungen mit Texten oder Programmen, wie das Cellokonzert *Ode an den Westwind* (1953), das *Zweite Violinkonzert* (1971) oder das Klarinettenkonzert *Le miracle de la rose* von 1981, sowie die *Symphonien Nr. 8 und 9*.

Man kann diese Vorliebe biographisch begründen; wie Henze erzählt, beginnt ihn Literatur in einem Moment zu interessieren, wo die wichtigsten Autoren der Moderne verboten und ihre Bücher nur unter großen Schwierigkeiten zugänglich sind. Umso nachhaltiger ist ihre Wirkung (Henze erhält die Schriften über einen Freund, dessen Vater Zugang hat zu den verschlossenen Archiven der örtlichen Bibliothek). Nach Kriegsende findet und pflegt Henze Kontakte zu Autoren aus dem Umkreis der Gruppe 47 und sucht auch nach der Umsiedlung nach Italien schnell Anschluss an dortige Literatenzirkel. Seine Arbeitstagebücher belegen zudem eine intensive und thematisch weitgespannte Lektüre, deren philosophischer und später auch politischer Teil für Jahre nicht zuletzt auf Anregungen Ingeborg Bachmanns zurückgeht. Ich versuche im weiteren zu zeigen, dass damit allein die tragende Rolle von Literatur in den Kompositionen Henzes jedoch nicht zu erklären ist. Vielmehr geht es dabei im Kern um Konzepte von Intermedialität, wie sie Henze nicht zuletzt in den Jahren seiner engen Freundschaft mit Bachmann entwirft. In einem Text zur Oper von 1966 bekennt Henze, dass ihm die Sinnhaftigkeit der musikalischen Struktur in reiner Instrumentalmusik oft problematisch bleibe. In szenisch gebundener ergebe sie sich dagegen wie von selber:

- 28 In diesem Punkt stimmt Henze ausnahmsweise mit Adorno überein, der selber 1956 schreibt: „Durchs Verbot alles wie immer auch entfernt Sprachähnlichen, damit jeglichen musikalischen Sinnes aber wird das absolut objektive Produkt wahrhaft sinnlos; objektiv absolut gleichgültig“ (Adorno 1991c, 650).

„Wenn ich Instrumentalmusik komponiere, habe ich Schwierigkeiten formaler Natur, Schwierigkeiten im Unterbringen und Verteilen des thematischen Materials, Schwierigkeiten, den Grund oder den Sinn einer Entwicklung aus abstrakten Motiven zu erkennen. Dieser Vorgang stellt sich nie beim Komponieren für das Theater ein, weil dort alles so dinglich ist, so greifbar, so zu allen Sinnen sprechend“ (Henze 1966a, 101).

An anderer Stelle betont er, „ohne lebhaft Vorstellungen von Atmosphären, Stimmungen, realen (oft zwischenmenschlichen) Vorgängen“ (Henze/Bultmann, 8) nicht schreiben zu können. Diese Notizen zielen in den Kern des henzeschen Komponierens. Sie erklären die auffällige Bevorzugung vokaler und theatraler Gattungen und die Neigung, auch instrumentale Musik mit Programmen zu versehen, wie schon das Kammerorchesterstück *Apollo et Hyacinthus* (1949): „Ich hatte mir am Anfang des Stückes vorgestellt, wie Apollo in den archaischen Hain einfällt. Sein Flügelschlag, der plötzlich sich verdunkelnde Himmel und dann das große lichtvolle Schweigen der Gnade und dazu die merkwürdige, zarte sinnliche Erregung aller Menschen und Tiere sollten mit einem so abstrakten Mittel wie dem Cembalo und acht Kammermusik-Instrumenten dargestellt werden“ (Henze 1964, 10).

Die szenisch-theatrale Vision, ein sogenanntes „Concetto“,²⁹ steht hier am Anfang der Komposition; in einer Vielzahl von Werken übernehmen diese Funktion auch literarische Texte.³⁰ Intermedialität aber wird so zu einem entscheidenden Kompositionsprinzip, und zur Alternative zu jener totalen Serialität, welche die Avantgarde gegen das mit dem Ende der Tonalität aufgeworfene Formproblem ins Feld führt. Im Folgenden möchte ich zeigen, dass in dem zitierten Programm noch ein anderes zentrales Element der Musik Henzes angesprochen ist: das Moment der Spannung und Erregung, deren Ort im Folgenden zu bestimmen ist.

- 29 Im Rückgriff auf den Kulturtheoretiker Gustav René Hocke, der in den 1950er Jahren zum engeren Kreis um Bachmann in Rom gehört, arbeitet Caroline Mattenklott den manieristischen Begriff des „Concettos“, einer komplex chiffrierten, bild- oder sprachlichen Vorstellung, als zentral für Henzes Ästhetik heraus. Als fremdmediales Element gehen Henzes Concetti den Kompositionen voraus und besitzen so den Status einer ersten, noch außermusikalischen Kompositionsidee.
- 30 Im Bereich der Instrumentalmusik entsteht daraus u.a. die für Henze so charakteristische Gattung des ‚Imaginären Theaters‘; vgl. Petersen 1995, 48-49 und Mattenklott, 21-26.

Erster Auftakt: Die Konstruktion der Überschreitung

In einem 1955 veröffentlichten Essay umreißt Henze bei Gelegenheit einiger Reflexionen über das Komponieren seinen Musikbegriff.

„Das Komponieren von Musik könnte man als eine Anstrengung erklären, die es zum Ziel hat, eine im Grund rohe und unbewegte (mit physikalischen Zeichen darstellbare) Materie in Bewegung zu versetzen und ihr etwas abzugewinnen, das [...] den Gegebenheiten dieser Natur zum Trotz zustande kommt und ihre Rohheit und Sprachlosigkeit besiegt. Der Zustand, der sich aus einem solchen siegreichen combat ergibt, ist künstlich oder kunstvoll, ein Kunstwerk“ (Henze 1964, 16).

Zwei Motive erscheinen mir hier besonders interessant: das der Bewegung und das der Sprachlosigkeit. Bewegung, so sagt es Henze hier, beruht auf Differenzbildung, im Feld der Musik dem Ton, der auf einen Moment der Stille folgt bzw. dem noch indifferenten, ‚weißen‘ Rauschen entspringt, der Pause nach diesem Ton, dem In-Beziehung-Treten mit anderen Tönen. Für Henze ist diese differentielle Bewegung gleichbedeutend mit dem Übergang vom Geräusch in Musik. Ein Klang wird demnach in dem Moment zu Musik, wo ein Anderes hinzukommt, wo er als zugehörig zu einer Kom-Position erkannt wird.³¹ Ist nämlich dergestalt ein neuer, nicht gegebener, ein ‚künstlicher‘ Zusammenhang hergestellt, tritt das ein, was Henze beschreibt. Der Klang ist nicht mehr länger als physikalisches Phänomen zu betrachten; was ihn jetzt ausmacht, ist vielmehr gerade die Differenz zu seiner physikalischen Beschreibbarkeit,³² die differentielle Anordnung,

31 Im Extremfall kann dieses Andere natürlich auch einfach behauptet werden, wie erstmals in John Cages 4'33' (entsprechend des doppelten Rahmens des Kunstsystems nach Luhmann); Henze denkt hier, sofern er diesen Rahmen voraussetzt, in traditionelleren Bahnen.

32 Henze opponiert hier verdeckt gegen die mathematisch-physikalische Konstruktivität serieller Musik, und wiederum im Einklang mit Adorno, für den die Serialisten mit ihren „mathematischen Verhältnissen“ den „Traum einer gänzlich vergeistigten, der Befleckung durchs animalische Menschenwesen entrückten Musik“ träumen, die aber „im rohen, vormenschlichen Stoff“ (Adorno 1991c, 650) erwache. Schon Schopenhauer beschreibt im übrigen den Transfer von akustischen Schwingungen in Bedeutung, d.h. in „Zahlenverhältnisse“, die sich „nicht als das Bezeichnete, sondern selbst erst als das Zeichen verhalten“ (Schopenhauer, 358). Vgl. auch Kittler, der den „Abgrund zwischen Messung und Wahrnehmung“ (Kittler 1995, 86) als jenes irritierende Moment der Musik ausmacht, mit dem die Philosophie von Leibniz bis Nietzsche umzugehen versucht.

in die er integriert wird und an deren Bewegung (Öffnung, Schließung, Extension, Komprimierung) er mitwirkt. Die Bewegung der Musik ist Organisation von Form.

An dieser Stelle erscheint das zweite Motiv. In einen Zusammenhang eingebunden, sind schließlich die akustischen Signale in der Lage, sprachlich-rhetorische Qualitäten zu entwickeln, jene syntagmatischen Beziehungen, die als musikalische Spannungsverläufe erlebt werden können und für Henze im Zentrum der Musikwahrnehmung stehen (sollen).³³ Aber mehr noch: Als „organisierte Klangkunst“ (Henze 1964, 52) beginnt Musik zu bedeuten. Im selben Moment, in dem die geordneten Töne als gestalteter Zusammenhang wahrnehmbar werden, werden sie auch verstanden. Denn Bewegung und Sprachlichkeit bedingen einander; aus der Denaturalisierung der Klänge resultiert die Sprachfähigkeit der Musik. In einer gelungenen Komposition, so Henze, weist die Ordnung der Töne daher zugleich über sich selbst hinaus: „Die Intensität des siegreichen Zustands wird manchmal derartig groß, dass [er] [...] Interpretierbarkeit annimmt, die mit Namen genannt werden kann, mit Namen wie: Mitteilung von Liebe, Todessehnsucht, Hymne an die Nacht, Botschaft von Freiheit [...]“ (Henze 1964, 17). Musik beginnt zu kommunizieren.

Nimmt Henze mit diesem Befund wichtige Positionen der Musiksemiotik vorweg,³⁴ kennzeichnet es andererseits seine ästhetische Position Mitte der 1950er Jahre wie wohl nur wenig anderes, dass er diesen als Effekt eines Gelingens hervorgebrachten Moment der Deutbarkeit zugleich als Beginn einer Verfallsgeschichte auffasst. Mit dem Verstehen nämlich der musikalischen Chiffren beginnt auch ihre rationale Durchdringung und Rubrizierung, die sie auf Topoi reduziert und in allgemeine Stilbegriffe überführt. „Die Zeichen werden akzeptiert und [...] akademisch tragbar“, und schließlich zum „berechenbaren Objekt“ (ebd.). Als solches sind sie am Ende bar jener „Vibration“

33 Das Hören des „idealen Hörers“, führt Henze später aus, sei „absolut nichts anderes als die Reaktion auf eine umfassende, erfolgreiche Kenntnisnahme des vorgeführten Prozesses. Der Sinn von Musik, der aus Musik besteht, wird da vom geistigen Partner des Gesprächs aufgefangen, aufgefunden“ (Henze 1964, 55).

34 Nach Umberto Eco's Definition ist Musik ein widersprüchliches „semiotisches System ohne semantische Ebene“ (Eco, 31), das jedoch sowohl denotative als auch konnotative Syntagmen enthalten könne. Eco nennt als Beispiel für denotative Syntagmen das Hornsignal, für konnotative ‚pastorale‘ oder ‚erregende‘ Musik, hier wären Henzes ‚siegreiche Zustände‘ zu verorten. Mit Emile Benveniste enthält Musik im Gegensatz zur Sprache keine festen semiotischen Bedeutungen (nicht der einzelne Ton hat Sinn), aber semantische (Tonfiguren bedeuten, vgl. Benveniste, 43f.).

(ebd., 16) auf die Henzes seine kompositorischen Anstrengungen richtet. Die entscheidende Pointe des 1955er-Textes besteht daher schließlich in der paradoxen Behauptung, dass Musik als Kommunikation zwar vermittle die Ordnungen der Form und der Bedeutungen entsteht, ihre Wirkung aber nur entfaltet, solange sie sich ihrem Zugriff zugleich ein Stück weit entzieht: „Das Mysterium dieser Spannungen liegt außerhalb der erkennbaren Ordnungen, so oft solche Ordnungen auch zu seiner Dinglichmachung herbeigerufen werden, aber es will, dass diese Ordnungen immer in Frage gestellt werden“ (Henze 1964, 17-18).

Die zeitgenössische Kritik an Henzes dynamischem Traditionsverständnis übersieht also – zumindest von Henzes Text aus betrachtet – das Wesentliche: Dass nicht die bloße Reproduktion historischer Idiome und Ordnungssysteme, sondern gerade deren Umformulierung im Zentrum seiner Kompositionen stehen, die „anachronistische Spiegelung“ (Henze 1996, 256) und „Brechung“ der „alten Schönheiten“ (Henze 1964, 122). Der zitierte Tonfall, die konventionelle Chiffre bilden den Ausgangspunkt, von dem aus ihre Überschreitung erst konstruierbar wird. Der sich hier öffnende Zwischenraum, der Moment der Ablösung von der tradierten Struktur aber ist es, der den Genuss der Musik auslöst, und in dem zugleich, wie Henze weiß, sich Genießen und Wahn berühren; Zwischenraum ohne jede „unwahnsinnige Sicherheit“ (Henze 1964, 16).

Musik also, wie Henze sie in diesem frühen Text konzeptualisiert, ist kommunikativ nur durch die Organisation von Klang und Bedeutung; als Konstruktion, *Kunstwerk*. Aber zugleich spielt sich das Mysterium der Musik genau dort ab, wo Erkennbarkeit gerade nicht mehr gegeben ist; in einem Außerhalb, wo die Mittel der „Dinglichmachung“ sich selber überschreiten und ihre Konstruktivität in Frage steht. Eine ähnliche poetologische Doppelfigur, die in einem Kommentar Henzes zum *Homburg* auftaucht, wird weiter unten noch ausführlich diskutiert.

Dass aber dieses Konzept tatsächlich eine konstante Bedeutung für sein Schaffen mindestens zwischen 1955 und 1963 besitzt, also im Zeitraum der Zusammenarbeit und engen Verbundenheit mit Ingeborg Bachmann, belegt ein acht Jahre später an der TU Berlin gehaltener Vortrag, in dem Henze einige Motive des 1955er-Texts aufgreift (28.1.1963). „Es bedarf eines Wissens um die dringlichen, gedeckten Formeln, formalen Chiffren, Idiome, um Herr des Chaos zu werden“, heißt es da, „und es bedarf der Unbegrenztheit, der Grenzenlosigkeit, der Explosionen und der chaotischen Bilder, um der Bedrängung des Mathematischen [...] zu widerstehen“. Der Komponist habe sich „dem

noch unbekannten Klang zu öffnen“; denn „nur was offen bleibt, was noch nicht analysierbar geworden ist, [...] vermag ihn zu fesseln“ (Henze 1964, 120).

Zweifellos ist im übrigen gerade der frühe Essay auch als Auseinandersetzung mit dem Herrschaftsanspruch der Avantgarde zu lesen, deren Verabsolutierung konstruktiver Prinzipien Henze Mitte der 1950er Jahre mehrfach scharfer Kritik unterzieht. Die Verteidigung einer Arbeit mit strengen *und* freieren Verfahren bedurfte angesichts ihrer fast konkurrenzlosen Meinungsführerschaft in der Tat einer ständig erneuerten argumentativen Absicherung. Meine Werkanalysen wollen zeigen, dass hier darüber hinaus eine fundamentale Eigenart der Kompositionsweise Henzes zur Sprache kommt. In ersten Umrissen gerät eine Ästhetik in den Blick, in deren Mittelpunkt die Konstruktion der Überschreitung steht; die „Sehnsucht nach dem vollen, wilden Wohlklang“, wie es Henze früh einprägsam ausdrückt (Henze 1964, 8), nach „Freiheit, wildem und schönem neuen Klang“ (ebd. 15), den zu formen es aber zunächst auch traditionellen Vokabulars bedarf. Im *Homburg* wird das im Kontext der von Kleist aufgeworfenen Frage nach dem Verhältnis von Subjekt und Gesetz zum Thema. Und auch der *Lord* weiß davon zu handeln. In der fortschreitenden Kodierung des Affenschreis führt er das Menschwerden der Kreatur vor als Einschreibung in (musikalische und sprachliche) Konstruktion.

Worauf ich hinweisen möchte ist, dass Henze damit ein Kommunikationsmodell der Musik skizziert, das auf der Arbeit des Komponisten mit einem bestimmten, historisch gewachsenen Formen- und Chiffrevokabular ruht, andererseits aber das ideale Funktionieren musikalischer Kommunikation als einen Vorgang begreift, der gerade nicht mit einem reibungslosen Senden/Verstehen musikalischer Botschaften gleichzusetzen ist.³⁵ Musikalische Kommunikation zielt mit Henze vielmehr auf das In-Bewegung-Geraten von Referenz, auf den Moment, wo sich die Kopplung zwischen dem musikalischen Signifikanten und seinen Bedeutungs- oder Formkontexten zu lösen beginnt. Dann erklingt Musik, um in Spannung und Erregung zu versetzen – und vielleicht in eben jene, von der schon *Apollo et Hyacinthus* ‚spricht‘. Damit ist aber auch der Hörer selber mit im Spiel; einem Spiel ohne unwahnsinnige Sicherheit. Diesem Spielen der Musik wird im Folgenden anhand einer ersten theoretischen Modellierung nachgegangen. Was denn ist „dieser Akkord, mit dem die wunderliche

35 Das ändert sich erst in der politischen Phase Henzes nach 1968. Hier entstehen Werke, die in der Tat vorrangig mit der Allgemeinverständlichkeit bestimmter musikalischer Vokabeln arbeiten; vgl. hierzu Dümplings exemplarische Analyse von *El Rey de Harlem*.

Musik Ernst macht und dich in die tragische Welt führt, und was ist seine Auflösung, mit der sie dich zurückholt in die Welt heiterer Genüsse? Was ist diese Kadenz, die ins Freie führt?“ (W IV/58). Dem ist nachzuhören; um die Musik und ihre Funktionsweisen, und schließlich auch das Subjekt der Musik zu verstehen, „Musik, die dich zittern macht und dir den Atem nimmt, als wüsstest du deine Geliebte vor der Tür stehen und hörtest den Schlüssel schon sich drehen“ (W IV/57).

Lacan. Sprache, Musik und das Genießen

„Denn jeder Gedanke hat eine Verklärung, das ist Musik, die muss Sprache sein, alle Sprache muss Musik sein, die erst ist der Geist, nicht der Inhalt, der wird nur Liebesgespräch durch die Musik der Sprache“ (Bettina von Arnim, *Die Götterode*).³⁶

Jede Arbeit mit der Theorie Jacques Lacans muss sich nicht nur mit der problematischen Materiallage auseinandersetzen – mehr als die Hälfte der veröffentlichten Texte basiert auf unautorisierten Mitschriften seiner Vorlesungen –, sie ist vor allem dazu gezwungen, sich der Widerständigkeit auszusetzen, welche seine Schriften jedem Versuch einer systematischen Durchlichtung ihrer Gedankengänge entgegenzusetzen (und die gelegentlich zu heftigen akademischen Abwehrbewegungen seitens geführt haben). Weder lassen sich Lacans Arbeiten zu einem stimmigen, nach Phasen gegliederten Denkgebäude aus Theoremen und Modellen zusammensetzen. Dazu gleicht ihre Struktur viel zu sehr einem hochverdichteten Netzwerk, in dem sich Formeln, Erzählungen, Schlagwörtern, Definitionen und deren Durchstreichungen gegenseitig über- und durchkreuzen. Noch ist der Tatsache wirklich zu entgehen, mit dem Einsatz an einer bestimmten Stelle dieser faszinierenden Textur Komplexität zu reduzieren und wichtige Kontexte zu unterschlagen. In diesem Punkt demonstriert das Werk Lacans seine einschlägige Idee der unendlichen Signifikantenkette gewissermaßen selber *in nuce*. Sinnvolle Lesarten lacanscher Konzepte können darum nur mit und aus dieser Widerständigkeit heraus entwickelt werden.

Der von mir gewählte Einsatz orientiert sich an der Möglichkeit, Musik und Sprache mit Hilfe eines der prominenteren Modelle Lacans zu unterscheiden. Gemeint ist das Modell Imaginäres-Symbolisches-Reales, das zwar keine Medientheorie der Musik oder der Sprache liefert, immerhin aber die Frage der unterschiedlichen Referentialität beider Kunstmedien aufzuwerfen erlaubt. Im Kern (?) des Modells steht die Differenzierung zwischen verschiedenen Formen der Selbst-

36 Arnim, 370.

und Objektrepräsentation,³⁷ also wenn man denn will zwischen unterschiedlichen medialen Situationen. Die sogenannten ‚Ordnungen‘ des Imaginären und Symbolischen modellieren gegensätzliche Subjekt-Objekt-Relationen, wobei der Sinn des Begriffspaares unter anderem darin besteht, gerade das In-Relation-Treten des Subjekts selber, die Trennung in ein reflexives Ich und ein Nicht-Ich (Objekt) zu thematisieren. Auf Medien und insbesondere Musik und Sprache bezogen heißt das, dass sich der Fokus hier auf den Beobachter (bzw. den Hörer oder Leser) richtet. Nicht aber als die unabhängige Instanz eines Empfängers, an den Töne oder Worte adressiert wären, sondern eben als Subjekt, das im Hören und Lesen ‚sich selbst‘ in Relation zur ‚Welt‘ erst hervorbringt; und dies in ganz unterschiedlicher Weise.

Lacan demonstriert die Funktion des Imaginären unter anderem in seinem berühmten Text über das *Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*.³⁸ Selbstwahrnehmung, so zeigt Lacan hier, ist immer Wahrnehmung eines anderen, im Fall des Kleinkinds seines Spiegelbilds, in welchem es sich ‚jubilatorisch‘ selbst erkennt – als das, was es ganz offensichtlich nicht ist, nämlich ein souverän über sich verfügendes, von allen motorischen Unzulänglichkeiten befreites Subjekt. Selbst-reflexion beruht darauf, dass sich das Subjekt eine Selbst-Repräsentanz herstellt, ein Bild (Imago) oder eine Vorstellung, mit der es sich identifiziert; und dieses Bild ist – darauf verweist die lacansche Spiegelgeschichte – immer ein verkehrtes. Das Ich ist eine „Illusion der Autonomie“ (Lacan 1973, 69). Nicht nur übertüncht es in der Regel die Risse und amorphen Spannungen des Begehrens, die das Subjekt in sich trägt. Ich-Reflexion im lacanschen Sinne ist Kommunikation, und also medial kodiert. Wirkliche Selbsterkenntnis, das Vordringen zur eigenen Wahrheit ist daher im Modell Lacans ausgeschlossen, darin liegt seine Radikalität. Das Reale ist a-medial, absolut unzugänglich. Das Subjekt bringt ‚sich‘ als glaubhafte und akzeptable Realität vielmehr erst dort hervor, wo es nicht ist; wo es aber ein kohärentes Bild seiner selbst schafft, mit dem es sich identifiziert. Und erst das – so der in diesem Zusammenhang entscheidende Punkt – erlaubt ihm, sich auch in ein Verhältnis zur Welt zu setzen. Nur wo eine stabile Ich-Repräsentanz gelingt, ist auch eine tragfähige Abgrenzung zwischen Ich und Nicht-Ich möglich, die Voraussetzung für jede Form von Intersubjektivität. Das Imaginäre ist folglich eine Form der (Selbst-)Repräsentation, welche eine scharfe, rein binäre Spaltung zwischen dem ‚Ich‘ und einer ‚Welt‘ vornimmt, die sich dem Ich als objekthaftes Nicht-Ich präsentiert.

37 Zur Frage der Repräsentation bei Lacan vgl. Weber, 63-87.

38 Vgl. Lacan 1973, 61-70.

Das Ich gleicht hier gewissermaßen einem festen, undurchdringlichen Schild, mit dessen Hilfe sich das Subjekt von seiner Umgebung abschirmt, und das ihm zugleich gerade das, wonach es sucht, verstellt – sich selbst. Den Extremfall einer völligen Undurchlässigkeit dieses Schildes stellt die Psychose dar. Hier ist die Identifikation mit einer bestimmten, wahnhaften Vorstellung so stark, dass sie jede Außenwahrnehmung verhindert. Gleichsam verschanzt in seine Phantasmen, wird das Subjekt unfähig zu jeder Art von Fremd-Kommunikation. Es ist die Funktion des Symbolischen, die das im Normalfall verhindert. Das Symbolische ist der Bereich der Differenz und der Prozessualität. Veranschaulicht Lacan die starre, zeitenthobene Struktur imaginärer Objektbeziehungen im Medium Bild, kommt hier die Sprache mit den lacanschen Konzepten des Phonems und des Signifikanten ins Spiel. Das entscheidende Merkmal der Sprache ist für Lacan die irreduzible Vielfalt möglicher Bezüge, die sie eröffnet. Sie besteht vor allem auf der Ebene des Signifikanten, den Lacan gewissermaßen als ein Noch-Nicht-Bedeutendes definiert, nämlich eine komplexe Lautstruktur, die erst sekundär – über ihre Eintragung in das „System differentieller Kopplungen“ (Lacan 1975a, 26) der Buchstaben – gedeutet werden (ein Signifikat hervorbringen) kann. Das ist der imaginäre Moment der Sprache, die Stillstellung des Signifikanten zum medial kodierten Objekt, und zwar durch das Setzen einer Unterscheidung, mit der eine neuerdings binäre Relation entsteht. Das ‚Ich‘ hat verstanden, und dem Signifikanten seinen definitiven Platz in der ‚Welt‘ zugewiesen. Hier aber tritt das Symbolische wieder auf den Plan. Eine rein binäre Zeichenrelation ist immer kontingent und vom Kontext her bestimmt. Für Lacan ermöglicht die strukturierte Lautfolge prinzipiell unzählige weitere Zuordnungen, womit jeder Deutung ein grundsätzlicher Mangel anhaftet. Jedes Verstehen reduziert Komplexität und lässt unendlich viele andere metaphorische Verstehensmöglichkeiten außer acht; das (unter anderem) sagt der Begriff der Signifikantenkette. Festschreibende Deutungen werden daher in der Regel beim Hinzutreten neuer, überraschender Kontexte als phantasmatisch erkannt und korrigiert.³⁹ Im Gegensatz zur rein imaginären ist die sprachlich generierte Subjekt-Welt-Relation dadurch einer permanenten Umformung ausgesetzt. Vom Begehren (der Anziehungskraft des Anderen) angestoßen, bringt das Subjekt ‚(s)ich‘ in immer wieder neuer Relation zur ‚Welt‘ hervor.

Moduliert wird so allerdings nur die jeweilige Ich- und Objektstruktur. Die scharfe Trennung von reflexivem Ich und Welt (Sprache) selber bleibt unangetastet. Zumal als Schrift, führt Sprache notwendig

39 Vgl. dazu Leikert 1998, 52.

immer wieder durch jene Momente imaginärer Stabilisierung, die es dem Subjekt ermöglichen, zwischen Selbst- und Objektrepräsentanzen zu unterscheiden. Das bezeichnet ihre Form von Referentialität, die den Raum der Intersubjektivität öffnet. Und hier liegt – jedenfalls in den an Lacan orientierten Modellierungen – auch der entscheidende Unterschied zur Musik. In der Musik nämlich stellen binäre Referenzstrukturen seltene Ausnahmen dar (z.B. ikonische Chiffren wie Militärrhythmen, Signaltöne oder onomatopoietische Verfahren). Zwar erlaubt die Musik durchaus imaginäre Objektbeziehungen. Wie Sebastian Leikert zeigt, lässt sich hier vor allem an den Begriff der ‚Gestalt‘ anknüpfen, als dem Begriff eines die Einzelheiten übersteigenden und zusammenfassenden Ganzen.⁴⁰ Sofern aus dem Strom der Musik bestimmte Elemente als zusammengehörige Struktur herausragen, stabile melodisch-rhythmische Gestalten, die sich als Entitäten innerhalb der musikalischen Faktur präsentieren und markant vom umgebenden Klanggeschehen abheben, entspricht Musik der wichtigsten Definition des imaginären Bilds. Vergleichbar dem Spiegelbild, wird ein Musikstück an eben diesen Gestalten wiedererkannt. Leikert nennt hier besonders die Melodie als die ‚Außenlinie‘ oder ‚Oberfläche‘ der Musik; das wäre m.E. zu erweitern auf bestimmte Rhythmen oder auch Satzstrukturen wie den Choral, und in letzter Konsequenz vielleicht auf die Intelligibilität der musikalischen Form, die Konstruktivität der Musik insgesamt.

Jedenfalls setzt die musikalische Gestalt Orientierungsmarken innerhalb des verströmenden Klangs und wird als solche zur Repräsentanz des Subjekts: „In ihr sieht sich das Subjekt wie beim Bild einem überschaubaren Ganzen gegenüber, das seine Spannung aufnimmt und ordnet“ (Leikert 1998, 46). Die Idee, die Melodie analog der Körperoberfläche zu denken, findet Leikert im übrigen schon in der Leibmetaphorik von Wagners Schrift *Oper und Drama*, wo Melodien als „formgebende Abgrenzung der äußeren Hauthülle“ (Wagner 1984, 110) erscheinen; parallel dazu konzipiert die neuere Psychoanalyse eine „Lauthülle“ als „erste Umgrenzung des Selbstgefühls“ (Anzieu, 207). Anders als im imaginären Bild oder Sprachmoment erstreckt sich diese musikalische Selbst-Repräsentation allerdings in der Zeit. Im flüchtigen Klangmedium Musik mit seiner komplexen, weiträumigen Struktur von Vor- und Rückweisen bleibt jede Setzung von Gestalt instabil; zumal, wenn sie Gegenstand von Verarbeitung wird. Was Musik hervorbringt, ist daher nicht die Fiktion eines

40 Vgl. Leikert 1998, 45, der auf die Gestaltpsychologie von Ehrenfels verweist, die den Gestaltbegriff anhand eines Melodie-Beispiels einführt. Auch Lacan benutzt den deutschen Begriff (Lacan 1973, 64).

einheitlichen und harmonischen Ich, sondern vielmehr ein Strömen der Töne und Formbewegungen, das auch und gerade Widersprüchen, Friktionen, Spannungen und Verwerfungen Gestalt verleihen kann. Leikert spricht hier von Nietzsches „bild- und begrifflosem Widerschein des Urschmerzes in der Musik“ (Nietzsche, Bd. 1, 43).

Musik also unterscheidet sich darin von Sprache, dass auch ihre imaginären Elemente sich jeder eindeutigen Kodierung widersetzen. Musik verweigert sozusagen den Durchgang durch den Moment der Gewissheit, den auch mehrfach kodierte, hochkomplexe literarische Textsorten – sofern sie Worte verwenden – immer erst durchlaufen müssen, um ihn im Wirbel der Signifikanten ins Taumeln bringen zu können:⁴¹ Anstatt den Laut in die Schrift zu zwingen und damit – zumindest vorläufig – eine diskursfähige Deutung aufzurufen, bleibt der musikalische Signifikant unaufhörlich in Bewegung. In der Musik gerät das Subjekt somit aber in eine mediale Situation, die sich von jener der Sprache oder des Bildes grundlegend unterscheidet: Es erfährt ‚sich‘ in einer nicht-objekthaften Relation zur ‚Welt‘ (musikalischer Signifikant); die Ausbildung von distinkten Selbstrepräsentationen misslingt in dem Maße, indem sie kein Gegenbild hervorbringt, welches das Nicht-Ich repräsentiert.⁴² „Der Diskurs der Musik ist damit als einziger in der Lage, die ursprüngliche Begegnung des Subjekts mit dem Signifikanten zu dramatisieren. Darin besteht seine elementarische Gewalt“ (Leikert 1998, 55-56). In der Musik sind der Andere und das Ich ununterscheidbar; sie kennt weder Urteil noch Bejahung oder Verneinung und lässt „keine Wahl“ (ebd., 52).

Hier beweist Leikerts Modell seine Fruchtbarkeit im Blick auf die Konstruktion der Überschreitung, wie sie Hans Werner Henze in seinem 1955er Essay anvisiert. Mit Lacan erscheint Musik als Medium, in dem das Subjekt ‚sich‘ hervorbringt und repräsentiert, ohne (s)ich aber fest im Imaginären zu verankern und eine stabile Grenze zum ‚Nicht-Ich‘ zu ziehen. Die Unterscheidung zwischen Selbst- und Objektrepräsentation bleibt prekär; das charakterisiert die Referentialität der Musik. Musik medialisiert so gewissermaßen in einem Ent-

41 Dass Ambivalenz und Hintersinn konstitutive Aspekte literarischer Texte darstellen, wird in der Dichotomie ‚Sprache (eindeutig)‘ versus ‚Musik (vieldeutig)‘, die verschiedenen Ansätzen zu einer Semiotik der Musik zugrunde liegt, gerne ausgeblendet (vgl. z.B. Faltin). Sie erscheint zumindest im Hinblick auf Literatur daher entschieden unterkomplex. Demgegenüber modelliert der Begriff des Symbolischen gerade die Unabschließbarkeit bzw. Kontingenz von Deutung, die aber eben aus der imaginären Natur jener Phase der Sinnfixierung hervorgeht, die konstitutiver Bestandteil von Sprache ist.

42 In ähnlichem Zusammenhang spricht Leikert treffend auch von einer musikalischen „Präsenz suggestion“ (Leikert 2001, 1301).

differenzierungs- und Verschmelzungserfahrung, Ich-Überschreitung und das Aufgehen im Anderen – hier führt eine Spur ihrer Bedeutung für spirituelle Rituale und Ekstasetechniken, sowie deren Kehrseite, die ideologische Massensuggestion. Für Henze geht dieser Erfahrung einer ‚vibrierenden‘ Referentialität allerdings das imaginäre Stadium der Konstruktion voraus. Von der Seite des Komponisten wie von der des Hörers formt Musik zunächst einmal Gestalt, schafft sie Bedeutung; verwandelt sie den akustischen Ton in einen musikalisch kodierten Signifikanten. Hier ist Henzes Musikbegriff vielleicht näher am Sprachkonzept Lacans, als es Leikert vorsieht. Auf sein Kommunikationsmodell, das auf die Überschreitung der musikalischen Kodes in Richtung auf den „wilden und schönen neuen Klang“ zielt, eröffnen Leikerts Überlegungen aber in der Tat eine erhellende Perspektive. Gewählt habe ich sie nicht zuletzt, weil sie auch den Aspekt des Genießens zu thematisieren erlaubt.

Ein wesentliches Merkmal des Genießens ist für Lacan seine paradoxale, ja tragische Struktur. In seinen Vorlesungen über die *Vier Grundbegriffe* und zur *Ethik der Psychoanalyse*⁴³ wird das Genießen (jouissance) als ein Prozess psychischer Diffusion gedacht, welcher die Ich-Instanz in unterschiedlichem Maße destabilisieren, ja völlig zerstören und auslöschen kann. Die psychische Energie, mit der das Subjekt den Schild der imaginären Vorstellungen aufrechterhält, der es vor dem Realen schützt, verströmt und erschöpft sich. In seinem späten Text *Eine Lettre d'amour* spricht Lacan in diesem Zusammenhang vom „Genießen des Idioten“ (Lacan 1986, Bd. 20, 88). Gemeint ist eine psychische Struktur, die verdeutlicht, in welchem Verhältnis Musik zum Genießen steht.⁴⁴ ‚Idiotisch‘ nämlich nennt Lacan das Genießen, weil es sich an einen absolut selbstreferentiellen Signifikanten bindet, an eine ziellose Verweisstruktur ohne Signifikat, die Subjektrepräsentanzen ohne jede Abgrenzung zum Nicht-Ich hervorbringt – davon wird in der Ballettpantomime noch zu handeln sein. Dabei wirft Lacan auch die Gegenfigur zum Idioten ins Spiel, den Engel. „Der Signifikant ist blöde. Es scheint mir, dass das ein Lächeln erzeugen kann, [...] ein Engelslächeln“ (ebd., 25). Was aber die Engel betrifft, so „glaube ich nicht, dass sie die geringste Botschaft bringen, und darin sind sie wahrlich signifikant“ (ebd.). Wie der Idiot, ist der Engels-Signifikant ohne jede Bedeutung, ohne Signifikat.⁴⁵ Auch das Genießen in seinen lustvollen bis unerträglichen Spielarten stellt damit

43 Vgl. Lacan 1987 und 1996, bes. 232ff.

44 Vgl. auch meine an anderer Stelle ausgeführten Überlegungen zu Musik und Genießen (Bielefeldt 2001).

45 Vgl. hierzu Leikert 1996, 225.

im Kern aber eine Entdifferenzierungserfahrung dar. Zugleich wird deutlich, warum Musik in der Tat „eine signifikante Praxis des Genießens“ (Leikert 1996, 224) zu nennen ist, die eine weitere Unterscheidung von Sprache und Bild ermöglicht. Das „Paradox des Genießens“ (Lacan 1996, 232) besteht darin, dass es, sobald es sich an ein imaginäres Objekt bindet, einer regulativen, ‚Gesetze‘ gebenden Instanz unterliegt, einer „Schranke vor dem Genuss“ (Lacan 1996, 235), die ihn sublimiert und sozial verträglich macht. Lacan entwickelt dieses Konzept in Auseinandersetzung mit Freud. Bei Freud ist es die Erinnerung, die sich zwischen das Subjekt und das ursprüngliche Objekt des Genießens (‚Partialobjekt‘) stellt, das sie repräsentiert. Die Vorstellung, die das Subjekt von seinem Objekt bewahrt hat, schiebt sich über das ursprüngliche Objekt, das sie also in dem Maße wieder zugänglich macht, wie sie es verdeckt. Setzt die Erinnerung die rettende Schranke vor der Destruktion, übt sie zugleich aus, was Lacan ihre „Tyrannei“ nennt (Lacan 1996, 269). Hier eröffnet Musik weitergehende Entdifferenzierungserfahrungen, wie sie Sprache und Bild verwehrt sind.

Überblickt man die Werke Henzes aus der hier vorrangig interessierenden, frühen und mittleren Schaffensperiode, drängt sich der Eindruck auf, dass offensichtlich aber gerade seine Musik ihrerseits wirksamer Schranken bedarf, um die musikalische Kommunikation als solche aufrechterhalten zu können. Im folgenden wird anhand eines längeren Vortragstextes Henzes gezeigt, dass es sich dabei im Kern um intermediale Darstellungspotentiale und Repräsentationsverfahren handelt.

Der Braunschweiger Vortrag: Henzes „geistige Rede der Musik“

1959 trägt Hans Werner Henze auf dem Kammermusikfest „Neue Aspekte der Musik“ in Braunschweig eine weitreichende programmatische Rede vor, in der er, leidenschaftlich und polemisch wie so oft, aber genauer und bestimmter als anderswo, eigene ästhetische Positionen markiert und begründet. Diese Tendenz zum Grundsätzlichen sichert dem Vortrag eine Sonderstellung unter den im gleichen Zeitraum publizierten Essays.⁴⁶ Hinzu kommt, dass der Komponist hier in seinen wohl intensivsten poetologischen Dialog mit Ingeborg Bachmann tritt. Nicht nur sind in den Text drei Verse aus ihrem Gedicht

46 Veröffentlicht wird der Vortrag erstmals in Melos Nr. 2/60, 59, allerdings um das Zitat aus *Musik und Dichtung* gekürzt, das erst in die Essay-Sammlung von 1964 wieder aufgenommen wird.

*Rede und Nachrede*⁴⁷ eingearbeitet. Der Vortrag gruppiert sich insgesamt um ein ausführliches Zitat aus *Musik und Dichtung*, das, nach einer knappen Einführung in die Problematik der Beziehung von Wort und Musik, das poetische Herzstück des Vortragstexts bildet.⁴⁸

Henzes Darstellung eigener ästhetisch-theoretischer Prämissen nährt sich über weite Strecken von einer polemischen Abgrenzung gegen die Avantgarde der Serialisten. Kritische Anmerkungen fallen vor allem hinsichtlich ihres Verhältnisses zur musikalischen Tradition, dem er seinen eigenen, dynamischen Traditionsbegriff entgegenhält. Nicht Negation und Ausschließung erwiesen sich als geeignete Waffen im Kampf gegen die Abnutzung bestimmter musikalischer Mittel; sie führten in letzter Konsequenz dazu, „keine Musik mehr zu machen“ (Henze 1964, 58). Es gehe vielmehr darum, diese tradierten Kompositionsprinzipien innovativ, als historische Chiffren in neuen Kontexten, wieder anzuwenden. Zum Schlüsselbegriff wird dabei eine Paraphrase aus den *Nachtstücke und Arien*. Gefordert sei, so Henze, „den neuen Gnaden der alten Schönheit nachzugehen“ (ebd.); sobald man sich nur ihrer Historizität bewusst werde, sich „nicht mehr geschichtlich bedrängt, sondern geschichtlich getragen“ sehe, stünden überkommene Techniken wieder neu zur Verfügung. „Indem sich einer klar wird über den Grad seiner historischen Belastung, hört die Belastung auf“ (ebd., 60). Henze nähert sich hier *avant la lettre* postmodernen Axiomen; mit einer gewissen Berechtigung äußert er daher Anfang der 1990er Jahre, er habe in den 1960ern nebenbei die musikalische Postmoderne erfunden.⁴⁹ Es ist im übrigen bemerkenswert, wie offensiv Henze seine Ideen präsentiert. Dem Serialismus Stagnation zu unterstellen und gleichzeitig für einen innovativen Rekurs auf Tonalität und klassisch-romantische Form einzutreten bedeutet Ende der 1950er nicht mehr und nicht weniger, als sich vom Konsens der musikalischen Moderne und ihres Konzepts des Bruchs insbesondere mit dem 19. Jahrhundert zu verabschieden. Henze festigt damit vorsichtig gesagt jene Außenseiterrolle, in der er sich seit der Uraufführung der *Nachtstücke und Arien* wiederfindet.⁵⁰ Allerdings dauert es andererseits nicht mehr allzu lang, bis die Rede von der „Emanzipation“ von ‚Zwang‘“ (Dahlhaus 1972, 44) vielstimmiger wird. Auch unter dem Eindruck des ersten Auftretens John Cages im Darmstädter Sommer 1958 wächst unter der jüngeren Komponisten- und Kritiker-

47 „Wort, sei von uns, freisinnig, deutlich, schön“ (W I/116/117).

48 Vgl. weitere Zitate aus Bachmann-Texten in den Essays Nr. 5, 8, 10, 11 (Henze 1964) und dem Zwischentext auf Seite 107.

49 Vgl. Bauer, zitiert aus Schäfer, 190.

50 Zur ‚Verstoßung‘ Henzes aus dem Kreis der Avantgarde anlässlich der Uraufführung der *Nachtstücke und Arien* 1957 vgl. Kapitel IV, S. 126.

generation der Widerstand gegen die seriellen Dogmen. Dass sich zudem die reihentechnischen Kompositionen unter dem Diktat der in den Ferienkursen verbreiteten Konzepte immer mehr annähern – ein Problem, das Henze als „Gemütlichmachen“ im seriellen Klang schon früh benennt (Henze 1964, 20) – bleibt auch anderen Kollegen nicht verschlossen. So befindet sich Henze alsbald in Gesellschaft etwa von György Ligeti, der „das Entstehen eines neuen Akademismus“ beklagt und dessen Ergebnisse als „harmlose musikalische Gesellschaftsspiele“ (Ligeti 1960, 2) abtut. Auch Heinz-Klaus Metzger kritisiert die von Pierre Boulez lancierte Idee eines neuen, kommunikationsfähigen Serialismus (Metzger 1960, 12-13), allerdings erst, nachdem Boulez in seinem folgenreichen Aufsatz *Alea* (1959) bereits eigene Kurskorrekturen andeutet hat (Boulez 1972b).

Die Frage einer „postseriellen“ Musik, wie sie Dahlhaus mit einer „Verlegenheitsvokabel“ bezeichnet (Dahlhaus 1972, 44), steht also zu Beginn der 1960er Jahre immer vernehmlicher im Raum. Bezeichnend für die Entwicklung der Neuen Musik wird jetzt die Divergenz und Uneinheitlichkeit der eingeschlagenen Wege. Während Adorno seine Suche nach einer ‚musique informelle‘ beginnt, melden sich im Laufe der Zeit andere Stimmen mit den unterschiedlichsten Strategien zu Wort. Ligeti etwa beginnt mit Mikrostrukturen zu arbeiten, ungefähr zeitgleich formuliert Mauricio Kagel sein Programm eines Instrumentalen Theaters. Bernd Alois Zimmermanns Leitbegriff einer ‚Kugelgestalt der Zeit‘ und der daraus entwickelte pluralistische Ansatz, die aufblühende Aleatorik, die Erweiterung der Klangmöglichkeiten mit der Erhebung des Geräuschs zum musikalischen Material, die sich etwa bei Dieter Schnebel zum ‚Kult des Hässlichen‘ aufschwingt, und die Fluxus- und Happening-Bewegung um Nam June Paik, Joseph Beuys und La Monte Young, um nur einige herauszugreifen, lassen eine vielschichtige Nach-Moderne entstehen,⁵¹ an der Henze kurzfristig durchaus Teil hat. Erst sehr viel später allerdings knüpft eine neue Komponistengeneration an seinen gelegentlich unverblühten Umgang mit der Schönheit tonaler Harmonieverläufe und der Fassungskraft barocker, klassischer und romantischer Form an.⁵²

Kehren wir zu den Setzungen des *Vortrags* zurück. Angesichts der unbestrittenen Akzeptanz ‚objektiver‘ Tendenzen des Materials⁵³ ist

- 51 Vgl. exemplarisch Adorno 1962, Kagel, 1-2, Zimmermann, 34-37, und Schnebel 1972, 333.
- 52 Vgl. Häusler, der HENZES wachsenden Einfluss auf Kompositionen der 1970er und 1980er Jahre belegt; siehe dazu auch Anmerkung 149.
- 53 Zum in den 1920er Jahren entwickelten Materialbegriff Adornos vgl. Kagel. „Wenn nicht alles trügt, schließt er [der Kanon des Verbote- nen, C.B.] die Mittel der Tonalität, also die der gesamten traditio-

zu fragen, wie Henze die Arbeit mit einer (Quasi)-tonalität rechtfertigt, deren Ausgereiztheit er gleichzeitig selber konstatiert.⁵⁴ Seine Antwort kreist um den Begriff der „geistigen Rede“:

„Es muss noch einmal ganz umgedacht werden [...] Es wird nicht gehen, ohne dass man sich in neuen Klängen auch eine neue geistige Rede vorstellt, ohne dass man sich oberhalb des Machens noch etwas dazu einbildet [...]“ (Henze 1964, 60).

Und etwas weiter heißt es:

„Klangfarben, Rhythmen, Akkordisches und Thematisches müssen auf das Ziel des Werks hin erfunden werden. Konstruktionen und ihre Regeln ergeben sich aus den im Anfang des Werks dargelegten Erscheinungen, Erfindungen; ihre Entwicklung und Variation unterliegt keinerlei von außen kommender Vereinbarung und hängt ganz allein von der Gegebenheit des einen Werks ab“ (ebd.).

Henze differenziert hier das gängige Konzept des ‚Einfalls‘ als Entstehungsmuster von Musik. Weder ein inspirierter Moment noch ein rationales Organisationsverfahren bildet den Ursprung von Musik; kein entindividualisiertes Zufallsprinzip, keine technisch-musikalische Idee entfaltet in klassischer Weise Strahlkraft bis hin zum fertigen Werk.⁵⁵ Sondern „etwas dazu“ oder „oberhalb“, ein alles weitere steuerndes Ziel bestimmt umgekehrt ihn, und die Auswahl der verwendeten Mittel und Formelemente. Kompositionsverfahren sind nicht mehr als die Ausfaltung eines Leitgedankens, bzw. eines selber nicht technisch-musikalischen Konzepts (z.B. des *Concettos für Apollo et Hyacinthus*). Die Tragweite dieser ästhetischen Grundkonzeption für die Musik Henzes ist kaum zu überschätzen. Sie definiert musikalische Stile ausschließlich im Blick auf ihren *kommunikativen* Gehalt, fasst also traditionelle satztechnische Verfahren und strenge Serialität als gleichermaßen mögliche Bestandteile musikalischer Kommunikation auf; womit zwischen den Zeilen ein radikal pluralistisches Pro-

nellen Musik, aus. Nicht bloß, dass jene Klänge veraltet und unzeitgemäß wären. Sie sind falsch“ (Adorno 1991b, 40).

54 „Es fällt auf, dass der in den letzten Jahrhunderten planmäßig und üblich gewordene Gebrauch permanent anwesender, spannungsreicher Intervalle sich nachgerade zu einem sprachlichen Faktor entwickelt hat, den man mit ‚slang‘ bezeichnen könnte“ (Henze 1964, 61).

55 Zur Kategorie der ‚Inspiration‘ im Schaffensprozess (im Gegensatz zu ‚Rationalität‘ und ‚Zufall‘) vgl. Danuser 1993.

gramm verkündet ist. Wo Idiome, Form- und Satzmodelle im Hinblick auf ihre gleichsam dramaturgische Prägnanz ausgewählt werden, ist ein stilistisch heterogenes Umfeld fast zwingend das Resultat. Die Funktion des Leitgedankens ist es, dieses plausibel zu machen.

Entscheidend ist, dass der historische Rekurs damit in der Tat aber eine genau begründete Legitimation erhält. Signifikant nämlich wird das einzelne zitierte Element bei Henze erst durch den Kontext, in den es versetzt wird; die Werkidee bzw. der Leitgedanke macht nicht nur das Nebeneinander verschiedener historischer Verfahren als sinnvolle Struktur kenntlich, er bringt die Bedeutung der einzelne Chiffre erst hervor. Reihentechnik und Polytonalität; Fuge, Chaconne und Kanon; Walzer, Bolero und Madison erscheinen als sprechende Idiome, deren genauer ‚dramaturgischer‘ Sinn aber erst aus dem Zusammenhang hervorgeht, den die jeweilige Leitidee markiert. Das ist das zentrale Argument für den produktiven Rekurs auf Tradition, mit dem jede geschichtsphilosophische Hierarchie musikalischer Mittel ausgehebelt ist, zugunsten einer freien Verfügbarkeit, die aber in jedem einzelnen Werk von neuem zu begründen ist.

Der Leitgedanken liefert dabei den entscheidenden Kode, der die idiomatische Differenzstruktur der Klänge aufschlüsselt und ‚lesbar‘ macht; mit Lacan gesprochen dasjenige imaginäre Element, welches die musikalischen Signifikanten im intersubjektiven Raum verankert und erlaubt, sie zu verstehen. An diesem Punkt kann nun die Bedeutung von Literatur für Henzes Musik noch einmal genauer in den Blick genommen und auf das oben entwickelte Konzept rückbezogen werden. Wie ich erwähnt habe, materialisiert sich die Werkidee bzw. das „geistige Ziel“ in Henzes Musik überwiegend in Form literarischer Texte, und das über die Brüche zwischen verschiedenen Schaffensperioden hinweg. Rückt Ende der 1960er Jahre zunehmend (tages-)politisches Engagement in den Vordergrund, wählt Henze ab Mitte der 1980er Jahre wieder zeitlosere Perspektiven, auch wenn der politische Gestus immer wieder hervorbricht wie in der *9. Symphonie*. Der literarische Text erscheint damit aber kontinuierlich in einer Funktion, die Henze in seinem 1955er Essay noch dem musikalischen zuschreibt. Es ist Sprache, das medial Andere, das hier die Bedeutung der Musik garantiert und so die Basis musikalischer Kommunikation legt; die Arbeit mit stark kodierten musikalischen Formen und Chiffren wird dadurch nicht ersetzt, aber von einer intermedialen Werk Ebene ergänzt. Im Blick auf die tatsächliche kompositorische Praxis nimmt der *Braunschweiger Vortrag* damit eine wichtige, im Blick auf Intermedialität aber entscheidende Präzisierung vor. „Was ich möchte“, äußert Henze 1972, „ist, zu erreichen, dass Musik Sprache wird

und nicht dieser Klangraum bleibt, in dem sich das Gefühl unkontrolliert und ‚entleert‘ spiegeln kann, Musik müsste verstanden werden wie Sprache“ (MuP 192). Es scheint aber, als bedürfe seine Musik eben dazu der Sprache selber, und ihres imaginären Moments der Gewissheit, in dem das Subjekt ‚sich‘ in einer in der Tat kontrollierten, wohlgeordneten Relation zur ‚Welt‘ hervorbringt, und der Entleerung des ‚Ich‘ in eine absolute Null-Differenz entgeht.

Henzes Bemerkung fällt in einem Kontext, in dem es darum geht, die überraschende Politisierung seiner Musik nach 1968 zu begründen und ihr das agitatorische Potential zuzuschreiben, klare politische Botschaften zu artikulieren.⁵⁶ Verständlicherweise fehlt darum an dieser Stelle ein Hinweis auf die paradoxe Struktur dieses Kontrollverlusts, wie sie im 1955er Essay noch deutlich aufscheint. Ich möchte ihr abschließend eine andere Notiz gegenüberstellen, welche die Medialisierung von Überschreitung und Entdifferenzierung ganz gegensätzlich auffasst. Im Werkstattbericht zum Ballett *Undine* bezeichnet Henze die „Vereinigung mit einem Traumbild oder Kunstwerk“ als „höchste Verbindung“, die „nur im Wahnsinn oder im Tod erreichbar“ sei (Henze 1959, 20). Das wird in der Musik Henzes immer wieder zum Thema. Entscheidet sich Fürst Myschkin, der *Idiot*, für die erste Möglichkeit, wählt Palemon, männliche Hauptfigur im Ballett *Undine*, unbedenken die zweite, wie auch der römische Kaiser Heliogabalus in Henzes Orchesterwerk *Heliogabalus Imperator* (1972). Die Grenzsteine aber, zwischen denen sich Henzes Musik bis heute bewegt, sind damit gesetzt. Wie zwischen einer sprachanalogen Kodierung und den musikalischen Konstruktionen der Überschreitung zu vermitteln wäre – das ist, so wollen die folgenden Werkanalysen zeigen, eine zentrale Frage des henzeschen Komponierens, zu deren Lösung es immer wieder Anläufe unternimmt. Eine Musik, deren „Bereiche weder Verdinglichung noch Chaos sind – zwischen diesen beiden so entgegengesetzten Polen breitet sie sich aus, um beide wissend, existent aber nur in der Spannung zwischen ihnen, durch diese Spannung erregt“ (Henze 1964, 119).

Kein anderes Instrument steht dabei öfter im Mittelpunkt als die menschliche Stimme, Inter-Medium von Musik und Wort. Ich nehme den Komplex Stimme zum Anlass, von den Konzepten Henzes auf poetologische Entwürfe Ingeborg Bachmanns umzuschwenken. Während es kaum nennenswerte Kommentare Henzes zum Thema Vokalmusik gibt, steht die menschliche Stimme in Ingeborg Bachmanns Essay *Musik und Dichtung* ganz im Zentrum ihrer Überlegungen; das

56 Vgl. dazu den Interviewtext „Musica impura - Musik als Sprache aus einem Gespräch mit Hans-Klaus Jungheinrich“ (MuP 190-199).

umfängliche Zitat im *Braunschweiger Vortrag* umfasst die einschlägigen Passagen des bachmannschen Essays und unterstreicht insofern Henzes Einverständnis mit den dort entwickelten Gedanken. Wie zuvor bei Henze werde ich auch Bachmanns Text über einen theoretischen Anweg erschließen, eine Skizze der Überlegungen zur Stimme, wie sie in Texten Roland Barthes enthalten ist; sein an Lacan angelehnter Entwurf einer Theorie der singenden Stimme eröffnet einen geschärften Blick auch auf das Stimmkonzept Bachmanns.

Zweiter Auftakt: Die menschliche Stimme

„Singen - das ist die Manifestation des Lebens schlechthin“
(Henze 1964, 27).

Geformte In-tonation des Worts, gilt der Gesang nicht nur im antiken Konzept der *musiké*⁵⁷ als Mutter der musischen und sprachlichen Künste – die zahlreichen überlieferten Darstellungen des singenden Dichtergottes Apoll und seiner Lyra sind ein entscheidender Nährboden für die Idee einer anfänglichen Einheit von Musik und Dichtung, wie sie die Romantiker über Herder und Roussau vermittelt aufnehmen. In zahllosen religiösen und mythischen Ursprungserzählungen markiert ein gesungener Laut den Moment des aller ersten Anfangs schlechthin. Die Vorstellung einer Schöpfung durch die Stimme stellt ein transkulturelles Phantasma der Weltentstehung dar, zu finden in indischen, afrikanischen, australischen, jüdischen und abendländischen Überlieferungen. Die musikalische Klanglichkeit des weltschaffenden Wortes aus dem Munde des Schöpferwesens blieb in der Aufarbeitung dieser Quellen dabei mehr oder weniger unbeachtet, obwohl in manchen Fällen –wie in den indischen Upanischaden – das Singen der Stimme am Beginn allen Seins ganz ausdrücklich betont wird.⁵⁸ Das verweist auf ein Problem innerhalb der Logik des Schöpfungsklangs.

Die Idee der schöpfenden Stimme artikuliert sich, wo sie auch auftritt, notwendigerweise als Paradox. Klang setzt – sofern er in die Welt tritt – Materialität, ein schwingendes Medium und einen Raum voraus, in dem er sich verbreiten kann. In der Vorstellung eines raumgewinnenden Stimmklangs ist somit immer schon Differenz unterstellt: Der weltschöpfende Gesang setzt mit seinem Erklängen zugleich ein von ihm Verschiedenes, und sich zu ihm in Relation. Andererseits

57 Zum Konzept der *musiké* vgl. Georgiades und Zaminer.

58 Vgl. Nicklaus.

kann ein uranfänglicher, voraussetzungsloser Schöpfungslaut nicht anders vorgestellt werden denn als Äußerung, die gerade nicht in eine Differenz tritt. Der Schöpfungsklang ist dann Schöpfungsklang, wenn er absolut selbstidentisch ist, wenn er einzig und allein den göttlichen Willen repräsentiert.

Das mythische Stimmkonzept konstruiert also eine in sich widersprüchliche Denkfigur. Absolute Selbstpräsenz gewährleistet nur ein ausbreitungsloser und außerweltlicher Klang, ein Klang, der Raum und Zeit, und somit seiner eigenen materiellen Entfaltung vorausgeht. Ein in diesem Sinn anfänglicher Klang ist dann aber nicht von dieser, und schon gar nicht der Anfang der Welt. Er ist immateriell und unhörbar.⁵⁹ Weltenstehung dagegen vollzieht sich unweigerlich im „Differieren einer Differenz“ (Nicklaus, 14), als ein Akt des In-Relation-Tretens. Sobald die Welt, sobald Klang in der Welt materielle Realität gewinnt, sind beide, wie man mit Derrida sagen kann, Schrift, d.h. Artikulation, die immer etwas anderes mitsetzt, Unterbrechung von Präsenz, Differenz von Klang und Bedeutung.⁶⁰ So betrachtet spielt es aber in der Tat keine Rolle, ob der schöpfende Laut gesungen oder gesprochen wird – im Konzept der Stimme als Medium absoluter Präsenz von Sinn hat ihre klangliche Materialität keinen Platz.

Namentlich im Zusammenhang der Diskussionen um das Verhältnis von Schrift und Laut hat das mythische Konzept der Stimme auch in der Philosophie Widerhall gefunden. Und wieder ist es die Materialität der Stimme, die dabei verdrängt wird. So steht etwa im romantischen Stimmkonzept dem stummen Text, dem als sekundär und defizitär abqualifizierten Medium der Literatur, die mündliche Rede als Ort der lebendigen Wahrheit gegenüber. Sinn wird hier erst der Oralität zugesprochen, einer die Schrift transzendierenden Lektürepraxis seitens des kundigen Lesers, der die Stimme hinter dem Text zu rekonstruieren weiß. Gerade die Inanspruchnahme der Stimme als Garant von Lesbarkeit, und ihrer „Klanglichkeit als Modell von Sinnfülle“ (Menke, 15) basiert auf der paradoxen Verdrängung der Materialität des Stimmklangs selber; die Annahme der vollen Sinnhaftigkeit des Stimmklangs zieht notwendig eine scharfe Grenze zwischen ‚leerem‘ Geräusch und einem Stimmton, der ganz in der Sinnfülle des Gesagten aufgeht. Dass diese Grenze nur mit großer Anstrengung auf-

59 Vgl. die Zentralthese bei Nicklaus, 11ff.

60 Die Behauptung des Schriftcharakters jeder Äußerung steht im Zentrum von Jacques Derridas *Stimme und Phänomen* (Derrida 1979). Demnach stellt sich nicht nur jede lautliche, sondern auch die nicht-veräußerlichte Äußerung (die ‚phänomenologische Stimme‘ im Sinne Husserls) als Artikulation dar, d.h. als Schauplatz retentionaler, dem Subjekt entzogener Deutungen, die seine Intentionen durchkreuzen.

recht zu erhalten ist, demonstriert allerdings schon die Literatur des beginnenden 19. Jahrhunderts selber, eine Dichtung, die sich parallel zur Etablierung einer literarischen Kultur der Schriftlichkeit mit ihrer eigenen Stimmlosigkeit auseinander zu setzen beginnt. Spuren eines Unbehagens, thematisieren eine ganze Reihe (früh-)romantischer Texte Figuren gerade des Übergangs zwischen musikalischem Klang und Geräusch; eine radikale Zuspitzung dieses latenten Problembewusstseins präsentiert Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*.⁶¹

Die Materialität des Stimmklangs, so lässt sich zusammenfassen, besetzt sowohl in der mythischen als auch der romantischen Metaphysik der Stimme den verbotenen Ort eines unlesbaren, nicht in Sinn zu überführenden stimmlichen Anteils, der folgerichtig aus ihren Konzepten ausgeschlossen werden muss. Ganz im Zentrum seiner Überlegungen zu Stimme und Körper steht die Materialität des Gesangstons dagegen bei Roland Barthes. In seinen in den 1970er Jahren entstandenen Essays zur Musik ortet Barthes die materielle Dimension des Stimmklangs als Lücke in der kodierten Sprachkommunikation, welche die Stimme zum Objekt des Genießens macht. Die Materialität des Stimm-Tons wird dabei zu einem überschießend Subversiven erklärt, das der Zurichtung jeder stimmlichen Äußerung auf das Raster kulturell wirksamer Deutungstechniken entgegenwirkt.⁶² Diese Funktion der Stimme ist es, die auch Ingeborg Bachmann, ohne von Materialität explizit zu sprechen, zum Gegenstand ihrer Reflexionen zu Literatur und Musik erhebt.

Barthes. Die Stimme und das Genießen

Roland Barthes, dessen frühe literaturtheoretische Texte Bachmann sehr wahrscheinlich gekannt hat,⁶³ beschreibt Musik aus sehr eigenwilligem und persönlichem, dabei psychoanalytisch justiertem Blickwinkel. Besondere Bemühungen widmen seine verstreut publizierten Texte dem Versuch, dem menschlichen Gesang, fokussiert in der geliebten Stimme des Sängers und Lehrers Panzera, gleichsam seine Unausschöpflichkeit und Lust zurückzuerstatten. Wie auch in einigen anderen kunsttheoretischen Essays⁶⁴ geht es ihm dabei darum, den

61 Vgl. dazu Lubkoll.

62 Vgl. die in Barthes 1990 versammelten Texte *Die Musik, die Stimme, die Sprache*, sowie *Die Rauheit der Stimme* und *Rasch*.

63 Vgl. Weigel 1984, 64-69.

64 Vgl. etwa das Konzept des ‚stumpfen‘ Sinns, das Barthes an den Filmen Eisensteins festmacht, und seine Kommentare zur Malerei Cy Twomblys (Barthes 1990).

Moment des Aussetzens von Referentialität in der Materialität des Kunstsignifikanten zu orten. Im Fall der Stimme umfasst diese Materialität die gesamte Körperlichkeit des Sängers. Die Singstimme, so Barthes in seinem Text *Die Musik, die Stimme, die Sprache* (Barthes 1990, 279-285), erweise sich dem genauen Zuhörer als prinzipiell unfassbarer Gegenstand, als ein „Ort des Unterschieds“ (ebd., 280), der jedem Versuch und jeder Methode, ihn zu wissenschaftlich zu durchdringen, entgehe. Jeder Annäherung bleibe notwendig Wichtiges verborgen, „ein Rest, ein Zusatz, ein Lapsus, etwas Unausgesprochenes, das auf sich selbst verweist“ (ebd.).

Obwohl er es nur durch die Terminologie zu erkennen gibt, greift Barthes an dieser Stelle auf das lacansche Konzept des Genießens zurück; mit Lacan qualifiziert er die Stimme als eines jener nur unvollständig symbolisierbaren ‚Objekte a‘, die das Genießen binden. Ihre weitere Charakterisierung liest sich denn auch wie eine genaue Ausfaltung der lacanschen Theorie. Was den Stimmton für Barthes zu einem Objekt des Genießens macht, ist eben jenes Entgleiten von imaginärer Selbstkontrolle und Ich-Welt-Distinktion, wie sie Lacan beschreibt. Weil der Signifikant Stimme (bei Barthes ist damit durchgehend die Singstimme gemeint) jenen referenzlosen ‚Rest‘ oder ‚Zusatz‘ enthält, dem kein Signifikat mehr zugeordnet werden kann, verhindert er die Ausbildung stabiler Subjekt-Repräsentanzen, und damit auch der Instanz, welche das Genießen in Schranken hält oder zensiert. Darauf verweist Barthes’ Begriff der Artikulation, der einen zentralen Stellenwert für sein Stimmkonzept besitzt. Er bezeichnet die lautliche Differenz, welche die Überführung des sprachlichen Signifikanten in das Buchstabensystem der Schrift ermöglicht; artikuliert ist der Laut, dessen Klangstruktur fixiert und als Wort gehört werden kann, also in die Struktur des Begehrens bzw. des Verfehlens des Anderen eingebunden ist. Hier macht die Singstimme die entscheidende Ausnahme. Sie ermöglicht das Genießen, indem sie einen „Diskurs der Liebe“ (ebd., 285) spricht, und vermag „das Implizite (zu) sagen, ohne es zu artikulieren, über die Artikulation hinauszugehen, ohne in die Zensur des Begehrens oder die Sublimierung des Unsagbaren zu verfallen“ (ebd.).

Barthes bringt an diesem Punkt den Körper ins Spiel, die organische Konstitution, die jede Stimme mit einem einzigartigen Timbre ausstattet. Unlesbar und widerständig gegenüber jedem Verstehen ist die Stimme demnach aufgrund ihrer individuellen Physis; jenseits des Wortsinns und der ausgedrückten Affekte, die für Barthes weitgehend kulturell vorgebildete, „kodierte Emotionen“ (ebd., 274) darstellen und gemäß eingeübter Deutungsverfahren dechiffriert werden, ereigne

sich im Gesang eine „Reibung zwischen der Musik und der Sprache (und keineswegs der Mitteilung)“ (ebd., 275), und nur diese Reibung, die Barthes programmatisch auch die „Rauheit der Stimme“ (ebd.) nennt, entziehe sich zumindest im Ansatz kulturellen Verstehenstechniken. Worin aber bestünde diese Reibung zwischen Ton und Wort, wenn es nicht um den Sinn geht, was reibt, rauht auf, lässt stocken?

Bezeichnet ist mit dem Begriff der Rauheit zunächst die rein physische Dimension des Stimmlauts, seine spezifischen Resonanzen, sämtliche „Hohlräume, Muskeln, Schleimhäute und Knorpel“ (ebd., 271), aus denen sich der Gesangston zusammensetzt. Weit ab von künstlerischer Stilisierung und gekonnter Tongebung sind es also die ‚materialen‘ Grundlagen des Gesangs, die ihm etwas Unverwechselbares verleihen, und auf die Barthes sein Ohr richtet – in Anlehnung an Julia Kristevas Texttheorie spricht er hier auch vom „Genogesang“ (ebd.). Zwar wirken selbst in die Körperlichkeit des Gesangs allgemeine kulturelle Faktoren hinein, wie etwa ein bestimmter, regional geprägter Stimmsitz oder spezifische Vokalfärbungen usw. Ganz und gar unabhängig aber, und darauf kommt es Barthes an, ist die Rauheit der Stimme vom ‚Phänogesang‘, d.h. sowohl vom persönlichen Ausdrucks- und Bedeutungswillen des Sängers als auch den jeweiligen kulturellen Sinnstiftungskodes, als den unbewussten Determinanten seiner Interpretation.⁶⁵

Entworfen ist damit ein Konzept zweier konkurrierender Ebenen der Stimme, auf dessen Basis Barthes nun polemisch Kritik am Phantasma eines vollständig in Bedeutung aufgehenden, aber auch an der Praxis eines auf Bedeutung zielenden Gesangs üben kann. Denn die Rauheit ist für Barthes durchaus nicht in jeder Sängerstimme gleichermaßen hörbar. Im Gegenteil verschwindet sie heute sogar in der Regel, wie er feststellt, und zwar durch die verbreitete Tendenz zu überdeutlicher, die Verständlichkeit des Textes erhöhender Artikulation der Konsonanten – Barthes verweist hier auf die Liedinterpretation Dietrich Fischer-Dieskaus, der damit gewissermaßen den Gegenspieler Panzeras gibt. Bringt Fischer-Dieskaus nuancenreiche Deklamation den Phänogesang zur Perfektion, lehrt Panzera umgekehrt eine verschleifende Aussprachetechnik bzw. „Diktion“ (ebd., 272), welche die Rauheit und das Genießen in den Gesang einträgt.

65 Zur Unterscheidung zwischen Phäno- und Genotext vgl. Kristeva. Während der Phänotext die Ebene der kulturellen Bedeutungen, Vorstellungen und Kodes bezeichnet, umfasst der Genotext ein Fließen der poetischen Zeichen (des ‚Semiotischen‘), wie es Kristeva an der Lyrik des 19. Jahrhunderts aufzeigt.

Die Parallelen sind spätestens an dieser Stelle nicht zu übersehen. Auf ganz anderem Wege als Leikert mit Lacan, zielt auch Barthes auf eine tendenzielle Suspension des Imaginären, und genauer die Entgrenzung des Subjekts zum musikalischen Signifikanten. Nur ist es hier der Signifikant Stimme, der sich als undeutbarer einer Eintragung in die binären Ordnungen entzieht, welche die Ich-Welt-Spaltung hervorbringen. Wie Henze aber, und wie Leikert im Anschluss an Lacan, thematisiert Barthes den angestrebten Entdifferenzierungsmoment selber zugleich als Lockung und Bedrohung. Der Gesang der menschlichen Stimme führt nicht Sinnpräsenz mit sich – das markiert die Differenz des barthesschen zum mythischen Stimmkonzept. Im Gegenteil verführt er vielmehr genießend zum Ichverlust: „Die Lust, die es sich erhofft, verhilft ihm nicht dazu, sich zu festigen – sich auszudrücken – sondern, im Gegenteil, zum Selbstverlust“ (ebd., 273). Und genau darin liegt für Barthes auch die „Wahrheit“ der Stimme: (ver-)lustvoll zu sein, indem sie das „Fließen des Sinns“ (ebd.) vorführt und zugleich im hörenden Subjekt selber vollzieht.

Barthes Stimmkonzept kann so gesehen als genauer Gegenentwurf zur Metaphysik des Stimmklangs und ihrer Behauptung von Sinnfülle und Präsenz gelten. Im Folgenden werde ich seine Berührungspunkte mit den Vorstellungen von Stimme und Gesang benennen, die Ingeborg Bachmann in ihrem vielbeachteten Essay *Musik und Dichtung* (1957) entwickelt. Ausgehen möchte ich dabei allerdings von einer entscheidenden Differenz. Wie ich gezeigt habe, kreisen Roland Barthes Texte beharrlich um jenes nicht einzuordnende, „rauhe“ Element der Stimme, das in den sprachlichen Kodes – dem Phänogesang – nicht aufgeht; der Genogesang ist nur deswegen ein ‚Diskurs der Liebe‘, weil er auf Bedeutung weitgehend verzichtet und damit jeder diskursfähigen Kommunikation entgegenläuft. Als Medium intersubjektiver Mitteilungen ist der Signifikant Stimme für Barthes weit weniger von Interesse. In *Musik und Dichtung* geht es dagegen um beides: um Entdifferenzierung *und* Kommunikation, und ihre Vermittlung in einem genuin intermedialen Medium, der singenden Stimme. Ähnlich zwar wie Barthes spricht Bachmann von einem nur vage benennbaren Nachhall des Körpers in der Stimme: „Etwas Unbenommenes von Jugend ist darin, oder die Scheuer des Alters, Wärme und Kälte, Süße und Härte, jeder Vorzug des Lebendigen“ (W IV/62). Auch dieses Körperliche aber, darauf weist schon dieser kurze Textausschnitt hin, ist für Bachmann zugleich immer schon Element des Symbolischen, das Bedeutung vermittelt.

Musik und Dichtung: Die Intermedialität der Stimme

Der zweite Musik-Essay steht in der Reihe jener reflektorischen Texte, in denen Ingeborg Bachmann Ende der 1950er Jahre über die eigene literarische Praxis hinaus weisende, poetologische Standortbestimmungen zeitgenössischer Literatur vornimmt. Auf die Dankesrede anlässlich der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden (*Die Wahrheit ist den Menschen zumutbar*), gehalten im März 1959, folgen im Herbst des selben Jahres die ersten *Poetikvorlesungen* am Institut für Sozialforschung der Universität Frankfurt, die Bachmann auf Einladung Adornos übernimmt; *Musik und Dichtung* schließlich erscheint wie erwähnt im selben Jahr in einer Festschrift der *Musica-Viva*-Konzertreihe Karl Amadeus Hartmanns. Der Essay entsteht also noch während der Arbeit am *Homburg*-Libretto, spätestens aber Anfang August 1958.⁶⁶ Sofern Henze wie erwähnt wichtige Teile in den *Braunschweiger Vortrag* einarbeitet, stellt er geradezu ein Manifest weitgehender Übereinstimmung dar. Der Verzicht auf den Schlussabschnitt bedeutet allerdings zugleich eine nicht unerhebliche Akzentverschiebung. Im Vortrag fehlt die Passage, in der die im Mittelteil eingeführten Figuren der Hoffnung und (Sprach-)Erlösung wieder relativiert und vor den Horizont eines „Zurückweichens vor zunehmendem Wahnsinn“ (W IV/62) gestellt werden; womit die rhetorische Struktur des Textes zerstört ist und der Essay gerade um das Moment verkürzt, das am deutlichsten auf jene dialektische Spannung zwischen Erlöschungshoffnung und dem Wissen um ihre Unmöglichkeit vorausweist, wie sie die Prosa der *Todesarten* charakterisiert.⁶⁷ Henze kappt damit dasjenige Element des Textes, das in Bachmanns Schreiben eine immer größere Rolle spielen wird; vielleicht ein Indiz dafür, warum ihm – im merkwürdigen Einklang mit einer altväterlichen Literaturkritik – das nur in Teilen vollendete Romanprojekt insgesamt offenbar unverständlich bleibt⁶⁸ und nach dem *Jungen Lord* nur noch die Vertonung eines zehn Jahre alten Gedichtzyklus folgt. Eine ge-

66 Vgl. einen Brief HENZES vom 16.8.1958 an Herbert Hübner (Henze 1958), in dem er den Abschluss des Essays erwähnt.

67 Der 11. Absatz schließt mit der Exclamation: „Und diese Auszeichnung, hoffnungsloser Annäherung an Vollkommenheit zu dienen!“ (W IV/62); vgl. Caduff, die eine Lesart entwickelt, nach der *Musik und Dichtung* insofern zentrale Momente der Schreibweise des späteren *Todesarten*-Projekts vorwegnimmt, als der Gesang hier eine Hoffnungsschiffe darstellt, deren Nichteinlösbarkeit im Medium Sprache mitgesagt wird, aber gerade dadurch eine paradoxe Hoffnungs-Rede ermöglicht (Caduff, 82-93).

68 Vgl. Äußerungen HENZES im Interview mit Regina Aster (Aster, 51).

wisse Folgerichtigkeit ist der Kürzung gleichwohl nicht abzusprechen, da Henzes Interesse verständlicherweise weniger der Schreibweise als dem Thema Vertonung gilt, und das musikalisch zum Klingen gebrachte Wort unbestritten im Kern des Utopie-Modells steht, welches Bachmann im Mittelstück des Essays entwirft.

Musik und Dichtung ist in verschiedenster Optik als Text interpretiert worden, der Bachmanns Verhältnis zur Musik auf den Punkt bringt;⁶⁹ ich will zeigen, dass dabei nicht immer genau genug zwischen Musik, dem dichterischen Wort im Medium Schrift und der Singstimme unterschieden wird. Möglicherweise etwas irreführend ist schon der Titel formuliert. Bachmann geht es nicht, oder wenigstens nicht in erster Linie, um Ähnlichkeiten bzw. Differenzen zwischen Musik und literarischer Sprache (wie aber T.W. Adorno im ersten Teil seines Texts über *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren*, der gemeinsam mit Ingeborg Bachmanns Essay *Die wunderliche Musik im Jahresring 1956/57* erscheint und auf den ihr zweiter Essay zwischen den Zeilen vernehmlich antwortet),⁷⁰ sondern um Fragen der Vertonung, genauer um Intermedialität, um die menschliche Stimme als Ort der Vereinigung beider Medien in einem „anderen Zustand“ (W IV/60), den die mittleren Textabschnitte in großen Pathosformeln anvisieren:

„Miteinander, und voneinander begeistert, sind Musik und Wort ein Ärgernis, ein Aufruhr, eine Liebe, ein Eingeständnis. Sie halten die Toten wach und stören die Lebenden auf, sie gehen dem Verlangen nach Freiheit voraus und dem Ungehörigen noch nach bis in den Schlaf. Sie haben die stärkste Absicht, zu wirken“ (W IV/61).

Mit der „Stimme des Menschen“ (W IV/62), um die Bachmanns emphatisches Plädoyer in den letzten drei Textabschnitten kreist, ist hier, wo es um Wort *und* Musik geht, also ausdrücklich die Singstimme gemeint. Das ist auch deswegen von entscheidender Bedeutung, weil der Begriff der menschlichen Stimme an zentraler Stelle auch in ihren literaturtheoretischen Texten auftaucht, sich dort aber noch auf den Gegensatz Schrift-Laut in der Kontinuität des romantischen Stimmkonzepts bezieht. Der Stimmbegriff in *Musik und Dichtung* gewinnt so im Blick auf die poetologischen Überlegungen Bachmanns noch einmal zusätzlich an Schärfe, weshalb ich parallel zum Essay auch ihre dritte Poetikvorlesung hinzuziehe (*Das schreibende Ich*, W IV/217-254). Beide Texte thematisieren die Stimme im Rahmen einer

69 Vgl. Slibar, Greuner, Gehle 1997, Caduff und Weigel 1999.

70 Vgl. Caduff, 82-93, und Weigel 1999, 167-178.

Ökonomie der Platzhalterschaft,⁷¹ mit der eine Wahrheit jenseits der Schrift in den Blick gerät. Im zwölften Absatz des Essays heißt es wie folgt:

„Denn es ist Zeit, Einsicht zu haben mit der Stimme des Menschen, dieser Stimme eines gefesselten Geschöpfes, das nicht ganz zu sagen fähig ist, was es leidet, nicht ganz zu singen, was es an Höhen und Tiefen auszumessen gibt. Es ist Zeit, sie nicht mehr als Mittel zu begreifen, sondern als den Platzhalter für den Zeitpunkt, an dem Dichtung und Musik den Augenblick der Wahrheit miteinander haben“ (W IV/62).

Das ist der philosophische Kerngedanke des Essays – die Stimme steht für eine momenthaft aufblitzende, intermediale Wahrheit ein, deren Zeitpunkt aber nicht nur ins Ungewisse, sondern durch die Unvollkommenheit menschlichen Sagens und Singens ganz in den Bereich des Unmöglichen verschoben ist. Sie ist ein fehlerhaftes Medium, das den Augenblick der Wahrheit zugleich verspricht und versagt, ein „Organ ohne letzte Präzision, ohne letzte Vertrauenswürdigkeit, mit seinem kleinen Volumen, der Schwelle oben und unten – weit entfernt davon, ein Gerät zu sein, ein sicheres Instrument, ein gelungener Apparat“ (W IV/62), das hat Bachmann schon im elften Abschnitt vorausgeschickt. Der Essay bringt damit in den letzten Abschnitten eine frühe Vorstufe jener paradoxen Hoffnungschiffren hervor, wie sie die *Todesarten*-Prosa durchziehen; der Signifikant Stimme erscheint als sprachliche Figur eines Nicht-Bedeuten-Könnens, wie es vor allem in *Malina* dann die verschiedenen Figuren der Musik artikulieren werden.

Ein Seitenblick auf die Vorlesung zeigt an dieser Stelle, dass Bachmann für die Literatur bezeichnenderweise eine zweite Verschiebung vornimmt. Die Stimme, Platzhalter der Wahrheit, findet ihrerseits wiederum erst in Stellvertretung Eingang in den literarischen Text: als schreibendes Ich. Im Laufe der Vorlesung hat Bachmann dieses Ich durch den modernen Roman verfolgt, und einen Umschlagpunkt ausgemacht, an dem sich das Verhältnis von Ich und Geschichte umkehrt. Wo Kontingenz- und Diskontinuitätserfahrungen auf den Erzählraum übergreifen und Geschichte selber, wie bei Céline, „bis zum Exzess zufällig“ (W IV/222) erscheinen lassen, stellt das autobiographische Ich eine letzte Instanz dar, welche der Entropie moderner ‚Geschichte‘ noch etwas entgegensetzen hat; eine Instanz, die in

71 Vgl. Gehle 1997, 116-130; charakteristischerweise fehlt aber auch in seiner luziden Rekonstruktion poetologischer Positionen Bachmanns eine Differenzierung zwischen Sing- und Sprechstimme.

den komplexen Erzählkonzeptionen der Moderne aber – bei Italo Svevo, Marcel Proust oder Hans Henny Jahn, den Gewährsleuten Bachmanns – dann endgültig zusammenbricht. Hier nimmt das Ich eine Form an, die Bachmann in das berühmte Wort des „Ich ohne Gewähr“ (W I/218) fasst. Dabei will sie diesen Prozess charakteristischerweise keineswegs als bloße Verfallsgeschichte verstanden wissen. Vielmehr eröffnen sich, darauf beharrt Bachmann, dem Roman „gerade darum“ (W IV/230) auch neue Möglichkeiten, etwa bezüglich neuartiger Erzählerfunktionen oder aber der Behandlung von Zeit. Und so schließt die Vorlesung denn auch mit einem letztendlichen Triumph des Ich, eines Ich, das, wie Bachmann anmerkt, bei Beckett gleichwohl fanalartig im Murmeln endet und seine Existenz auf nichts anders mehr gründet als auf die Faktizität des Erzählens selber:

„Und wenn keiner ihm glaubt, und wenn es sich selbst nicht glaubt, man muss ihm glauben, es muss sich glauben, sowie es einsetzt, sowie es zu Wort kommt, sich löst aus dem uniformen Chor, aus der schweigenden Versammlung, wer es auch sei, was es auch sei. Und es wird seinen Triumph haben, heute wie eh und je - als Platzhalter der menschlichen Stimme“ (W IV/237).

Das schreibende Ich als Stellvertreter der menschlichen Stimme – mit dieser Konzeption mündet die dritte Poetikvorlesung Bachmanns am Ende in die traditionelle Schrift-Stimme-Dichotomie. Die menschliche Stimme steht ein für ein Sagen-Können, welches das schreibende Ich als ihr Platzhalter bestenfalls in Aussicht stellt, als den „nie ganz zu verwirklichenden Ausdruckstraum“ (W IV/268) der Literatur, wie ihn Bachmann dann in der fünften, abschließenden Vorlesung ins Auge fasst (*Literatur als Utopie*, W IV/255-271). Hier liegt die Gemeinsamkeit mit dem Musik-Essay, sofern es im Mittelteil auch dort um die „neuen Wahrheiten“ (W IV/61) jenseits des Schrift-Wortes geht; Sprache gewinnt neue Überzeugungskraft „durch die Musik“, heißt es hier emphatisch, und kann „durch Musik ihrer Teilhabe an einer universalen Sprache wieder versichert werden“ (ebd.). Der Unterschied liegt darin, dass *Musik und Dichtung* nicht nur zwischen Schrift und Stimme, sondern auch zwischen Stimme und Musik differenziert. Der Stimmklang erscheint dadurch eben nicht als ein bloßes Anderes der Buchstabenschrift, sondern als ein Drittes, Inter-Mediales. Und es handelt sich deswegen gerade nicht um eine einfache ‚Erlösung‘ der Sprache durch Musik.⁷² Das literarische Wort geht nicht im Medium

72 So aber Spiesecke, 23f., und Caduff, 93, die zum Beleg Bachmanns Kommentar zum *Homburg-Libretto* (*Entstehung eines Libretto*) an-

Musik auf, sondern vielmehr in eine Medienkonfiguration ein; das zeigt der oben zitierte zwölfte Absatz des Essays, der die Wahrheit der Stimme zuspricht, und eben nicht der Musik allein, und wird auch im Mittelteil des Essays absolut deutlich gemacht. Nicht nur die Sprache nämlich führt ein „zweites Leben“ (W IV/61) im musikalischen Ton, sondern im selben Maße auch die Musik in der ‚Umarmung‘ mit einer Sprache „in harter Währung“ (ebd.). Wenn Bachmann zwölf Jahre später von einer Asymmetrie der Medien spricht und äußert, dass sich in Musik „für mich das Absolute zeigt, das ich nicht erreicht sehe in der Sprache, also auch nicht in der Literatur, weil ich sie für überlegener halte, also eine hoffnungslose Beziehung zu ihr habe“ (GuI 85), ist das Verhältnis von Sprache und Musik im Essay jedenfalls noch ein anderes. Das übersieht eine Forschung, die den Essay geschlossen in der Optik der prägnanten Musik-Kommentare Bachmanns aus der Zeit der Arbeit an den *Todesarten*-Texten liest und interpretiert. In ihrem zweiten Musik-Essay jedenfalls, entstanden im Umkreis des *Homburg*-Librettos, zielt Bachmann mit größter Emphase auf die menschliche Stimme als einem *intermedialen Signifikanten*; einem Signifikanten, in dem Laut und Ton zusammentreten und die Sprache klingt, als beginne ein Stein zu blühen:

„So müsste man den Stein aufheben können und in wilder Hoffnung halten, bis er zu blühen beginnt, wie die Musik ein Wort aufhebt und es durchhellt mit Klangkraft“ (W IV/61).

Und ist es umgekehrt für Bachmann erst die Verbindung mit dem dichterischen Wort, die ihrerseits der Musik erlaubt, sich im intersubjektiven Raum zu verankern und Stellung zu beziehen, bis hin zu konkreten politischen Aussagen:⁷³

führt: „In dem neuen Werk, der Oper, erlöst ja der Komponist den ‚bearbeiteten‘ Text zu einer neuen Gestalt, einer neuen Ganzheit“ (W I/373). Was für die Textsorte Libretto fraglos zutrifft, lässt sich aber nicht ohne weiteres auf Lyrikvertonung übertragen, bzw. gilt, sofern der ‚Augenblick der Wahrheit‘ intermedial bestimmt ist, auch umgekehrt.

- 73 Dieser Punkt markiert eine der grundsätzlichen Differenzen zu Henzes späterem Begriff einer politischen Musik, den er in die vielzitierte Formel fasst, Musik sei „nolens volens politisch“ (MuP 136; es handelt sich um die Überschrift eines Interviews mit J.A. Makowsky, 1960). Henzes Postulat ist allerdings dadurch zu relativieren, dass gerade seine agitatorischen Stücke durchweg sprachbezogen sind; zudem verfolgt Henze ab Anfang der 1970er Jahre die Idee einer ‚musica impura‘, die sich gerade durch ihre materiale und mediale Heterogenität definiert. Zum ‚politischen‘ Henze vgl. umfassend Petersen 1988.

„Die Musik, ihrerseits, gerät mit den Worten in ein Bekenntnis, das sie sonst nicht ablegen kann. Sie wird haftbar, sie zeichnet den ausdrücklichen Geist des Ja und Nein mit, sie wird politisch, mitleidend, teilnehmend und lässt sich ein auf unser Geschick. Sie gibt ihre Askese auf, nimmt eine Beschränkung unter Beschränkten an, wird angreifbar und verwundbar“ (ebd.).

Den Beleg für letzteres haben Bachmann und Henze schon zwei Jahre zuvor in den *Nachtstücken und Arien* erbracht, die auf die aktuelle Frage einer möglichen atomaren Bewaffnung der Bundeswehr Bezug nehmen; zugleich legen diese Sätze eine geradezu prophetische Spur zu den im engeren Sinne politischen Werken Henzes, die mit wenigen Ausnahmen erst 1968 und später entstehen. Und dieses neue Kommunikationspotential der Musik mag eine „Schwäche“ (ebd.) bedeuten im Hinblick auf die Reinheit der Abstraktion, wie sie die Serialisten im Einklang mit der Nachkriegsmalerei⁷⁴ vertreten, stellt für Bachmann aber gerade das Maß einer ‚menschlichen‘, gedächtnisfähigen Musik dar, wie sie es schon in der *Wunderlichen Musik* bestimmt hat:

„Die reinste, bitterlichste und süßeste Musik ist nur die vollkommene Variation über das von der Welt begrenzte, uns überlassene Thema“ (W IV/57).

An diesem Punkt verschmelzen Bachmanns Überlegungen, wie leicht zu sehen ist, mit Henzes Idee des Leitgedankens. Mit Hilfe des eben umrissenen Stimmkonzepts Roland Barthes' lassen sich aber auch die auffälligsten poetischen Metaphern des Textes – das Blühen und Leuchten der Sprache – noch einmal anders lesen. Sofern diese auf einen klanglichen Anteil der Singstimme zielen, der sich den sprachlichen Kodes – der versteinerten Bedeutung, mit anderen Worten Bachmanns gesprochen den fixierten Zeichen der „schlechten Sprache“ (W IV/268) – entzieht,⁷⁵ entwirft auch Ingeborg Bachmann den Gesang der menschlichen Stimme als ein Nicht-Objekt, das seiner Lesbarkeit jedenfalls im Horizont eingeschliffener kultureller Deutungsparadigmen entgegensteht – wobei die poetische Selbstreferentialität ihres zentralen Sprachbildes selber im übrigen zusätzlich durch dessen verborgene Intertextualität verbürgt ist. Das Bild des auf-

74 Vgl. Breuer, die dem Abstraktions-Paradigma auf dem Gebiet der Malerei nach 1945 nachgeht und es als Resultat kollektiver Erinnerungsverweigerung interpretiert.

75 Vgl. auch die Poetikvorlesung *Fragen und Scheinfragen*, hierin besonders W IV/192ff.

blühenden Steins, das im Essay für ein verlebendigtes Sprechen steht, spielt zugleich auf die alte Figur des *verlebendigenden* orphischen Gesangstons an, die antike Version der wunderkräftigen Stimme, die Bachmann immer wieder in ihren Texten aufgenommen und bearbeitet hat.⁷⁶ Im Unterschied aber zu Barthes hierarchischer Konstruktion erscheint der Moment der Bedeutungsüberschreitung bei Bachmann gerade nicht als Schritt in ein Jenseits des Medialen, sondern vielmehr als ein Effekt von Intermedialität, dem ein zweiter korrespondiert: die Verankerung des musikalischen Tons im Raum symbolischer Kommunikation und seinen eindeutigen Subjekt-Welt-Relationen.

So gibt Bachmanns Essay – obgleich er ‚harte‘ musiktheoretische Termini vermeidet und weder einzelne Werktitel aufführt noch Komponistennamen nennt, wohl aber Autoren vertonter Gedichte wie Lorca, Mallarmé, Baudelaire oder Trakl – die poetische Paraphrase eines Konzepts von Intermedialität, das dem Komponieren Henzes zumindest für die Zeit zwischen 1953 und 1965 in hohem Maße gerecht werden kann, und fasst zusammen, was erst in der Zusammenschau von Henzes *Essay* und *Braunschweiger Vortrag* aufscheint: Die dialektische Spannung zwischen Entdifferenzierung und Kommunikation; das permanente ‚Vibrieren‘ der Form(ung), in dem vielleicht so etwas wie der „Grenzakt der Bindung“ (Leikert 1994, 16) medialisiert wird, der das Subjekt immer wieder von neuem an den Rand des ‚Ich‘ führt, nur um es im selben Moment wieder in die Kohärenz der musikalischen Gestalt zu bannen:

„Da, wo es scheint, dass Menschliches vorgeht, ist es doch wieder die Form an sich, die Musik selber, die den Rausch empfängt, die das Menschliche auffängt, abfängt, abrückt in die schönste Erhöhung, in die glücklichste Form“ (Henze 1964, 7).

76 Der blühende Stein erscheint bei Bachmanns u.a. auch im Orpheus-Gedicht *Dunkles zu sagen* (W I/32), das sie bereits 1952 beim Treffen der Gruppe 47 in Niendorf vorträgt und eine intertextuelle Spur vor allem zu Paul Celan legt, in dessen Gedicht *Corona* (Celan, Bd. 1, 37) es auftaucht (vgl. Weigel 1999, 135-142). Zur engen Verbindung Bachmanns zu Celan vgl. Böschstein/Weigel. Der orphische Topos ist als sprachreflexive Chiffre bereits bei Novalis zu finden; im *Heinrich von Ofterdingen* heißt es etwa, es habe einmal Dichter gegeben, die „selbst die todtesten Steine in regelmäßige tanzende Bewegungen hingerissen haben“ (Novalis, Bd. 1, 257).

