

»Nenavadni, nežni čutni dražljaji«: psihoanalitske poti v zgodnji estetiki glasbe Hansa Wernerja Henzeja

"Unusual, Gentle Sensory Stimuli": A Psychoanalytical Path to the Early Aesthetics of Hans Werner Henze

Ključne besede: glasba in psihoanaliza, estetika glasbe, Hans Werner Henze, komunikativnost glasbe

Keywords: music and psychoanalysis, aesthetics of music, Hans Werner Henze, music and communication

IZVLEČEK

Muzikologija in psihoanaliza sta do danes ostali tujki med seboj, čeprav obstajajo plodni nastavki za vključevanje glasbenih pojavov v psihoanalitsko perspektivo, kot skuša prikazati prispevek o estetiki glasbe Hansa Wernerja Henzeja. Izhajajoč iz Lacanovega modela o treh ravneh mišljenja - o imaginarnem, simbolnem in realnem - besedilo obravnava Henzejeva besedila iz petdesetih let 20. Stoletja: bere jih tako, da estetiko »svobodnega, divjega zvoka« navezuje na zahtevo po komunikativnosti glasbe. Glasbena komunikacija je tu - za razliko od kasnejše, politično naravnane faze - še vedno pojmuje kot trenutek preseganja konvencionalnega zvočnega znamenja, v katerem poslušalec opušča podedovane utrjenosti smisla. z Lacanom je mogoče opisati te poslušalske situacije kot reprezentacije substanc »Jaza«, ki se kaže kot veliko manj stabilnega v primerjavi s samoreprezentacijami, in zato odpira pot užitku kot stanju začasne samopozabe.

ABSTRACT

Musicology and psychoanalysis still face each other strangely. Yet, there are quite fruitful initiatives for dealing with musical phenomena from a psychoanalytical perspective, as this article tries to show with the example of the early music aesthetics of Hans Werner Henze. Led by the Lacanian model of imaginary-symbolic-real, Henzes texts from from the 1950s are read in a way in which the aesthetics "of a free, wild sound" is linked to the requirement of music being communicative. Musical communication is understood thereby differently as in the later, politically engaged phase of Henze. It is still understood as an excessive moment of the conventional auditive signs, in which listener dissolves the traditionally fixed senses. With Lacan, this situation of hearing may be described as a musical representation of the 'I', which is fundamentally more unstable than linguistic self-representations, leading consequently toward an enjoyment as a condition of temporary self-loss.

Ganz anders als Malerei, bildende Kunst oder Literatur, eröffnet die Musik ein von der Psychoanalyse noch wenig erschlossenes Feld.¹ Und zwar im zweifachen Sinn: Während sich psychoanalytische Modelle in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fest im Kanon der Literatur-, Kunst- und Kulturwissenschaft etablieren konnten, bilden sie innerhalb der traditionellen Musikwissenschaft nach wie vor einen blinden Fleck bzw. ein Doppel jenes »dark continent«,² den umgekehrt die Musik selber für die psychoanalytische Theorie darstellte (und in größeren Teilen darstellt). Die Gründerväter geben hier den Takt vor; weder Freud noch Jacques Lacan, auf dessen linguistischer 'Ent-Stellung der Psychoanalyse' (Samuel Weber) die folgenden Überlegungen basieren, haben einen musikalischen Gegenstand jener erhellenden Schärfe ausgesetzt, mit der sie ihre literarischen, plastischen oder bildnerischen - von der antiken Tragödie über Michelangelo bis Dali - in den Blick zu nehmen wussten. Entsprechend fehlt im analytischen Theorie-Universum im Gegensatz zu Sprache (Ödipus) oder Bild (Narziss) ein verbindlicher Mythos, der das 'Medium' Musik repräsentiert. Erst 90 Jahre nach der *Traumdeutung* beginnt sich die Lage zu ändern. Seit den frühen 1990ern nehmen national wie international analytische Exkursionen auch auf musikalisches Terrain zu; ein gerade in den letzten Jahren noch weiter ansteigender Fluss methodisch insgesamt heterogener Publikationen, die sich in der Mehrzahl allerdings weniger im genauen Sinn musikalischen Sachverhalten widmen als textlichen oder szenischen Aspekten in medialen Hybridformen wie der Oper.³ Von der etablierten Musikologie wurden diese Vorstöße weitgehend ignoriert. Ich will an einem Beispiel zeigen, dass hier neben einzelnen kritisch zu bewertenden Ansätzen aber anregende Arbeiten wie die von Sebastian Leikert vorliegen, die durchaus Anschlussmöglichkeiten für musikwissenschaftliche Arbeiten bieten und belegen, dass »die Psychoanalyse« durchaus einiges »zur Musik konkret zu sagen«⁴ weiß.

Leikert geht in seinen Aufsätzen einer möglichen Übertragung des Lacanschen Modells der Psyche (,Imaginäres-Symbolisches-Reales') in bezug auf die Musik nach. Die von ihm herausgearbeitete Differenzierung zwischen verschiedenen Formen sprachlicher, bildlicher und musikalischer Repräsentation macht psychoanalytische Theoreme besonders für Fragestellungen im Bereich inter- oder multimedialer Artefakte produktiv und eröffnet damit neue Einfallswinkel auf das Zusammenspiel der Künste, sprich auf Medienkonkurrenz und -differenz. Ich will seine Modellierungen darum auf einen Komponisten anwenden, dessen Schaffen

Der vorliegende Text fußt auf meiner Arbeit *Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*. Bielefeld, 2003.

Jürgen Hoffmann. 'Popmusik, Pubertät, Narzissmus'. In: *Psyche* Nr. 42 (1988), 961.

Vgl. im deutschsprachigen Raum die Bände Nr. 19 (1992) und 26 (1994) der Zeitschrift RISS, die ganz dem Thema Musik gewidmet sind, den von Bernd Oberhoff zusammengestellten Reader *Psychoanalyse und Musik. Eine Bestandsaufnahme*, Gießen, 2002, sowie stellvertretend für den zunehmend aktiven Bereich der Musiktherapie die Dissertation von Bärbel Dehm-Gauwerky, *Inszenierungen des Sterbens. Innere und äussere Wirklichkeiten im Übergang; eine psychoanalytische Studie über den Prozeß des Sterbens anhand der musiktherapeutischen Praxis mit altersdementen Menschen*. Marburg: Tectum. Im englischsprachigen Kontext vgl. die beiden Bücher von David Schwarz, *Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham, 1997, und neuerdings *Listening awry: music and alterity in German culture*, Minneapolis, Minn. [u.a.]: Univ. of Minnesota Press, 2006, im französischen Michel Imberty, *La musique creuse le temps. De Wagner à Boulez; musique, psychologie, psychoanalyse*. Paris [u.a.]: L'Harmattan, 2005; und Anne Cadier, *L'écoute de l'analyste et la musique baroque*, Paris [u.a.]: L'Harmattan 1999. Im Niederländischen Joost Baneke (Hg.), *Psychoanalyse en muziek*, Amsterdam [u.a.]: Rodopi, 1992. Neben diesen Auseinandersetzungen mit der Kunstmusiktradition s.a. Michael Waltz. 'Zwei Topographien des Begehrens: Pop/Techno mit Lacan'. In: *Sound Signatures. Pop-Splitter*, hrsg. von Jochen Bonz. Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 2001.

⁴ Ruth Mätzler. 'Perspektiven einer Psychoanalyse der Musikrezeption'. In: *Mu4* Nr. 22 (2002), 5-22. Sebastian Leikert. 'Das Imaginäre und das Symbolische im Diskurs der Musik. Lacan und die andere Sprachlichkeit'. In: *Musik & Ästhetik*, Nr. 6 (1998), 42-60.

ganz weitgehend auf den Potentialen medialer Hybridität fußt: Hans Werner Henze. Seit seinen ersten kompositorischen Erzeugnissen Ende der 1940er Jahre kreist Henzes Komponieren um Formen der Kombination von Musik mit Szene, Bild, Tanz und Sprache, das macht ein Blick auf die beeindruckende Zahl seiner Werke mit literarischen oder szenischen Anteilen deutlich.⁵ Henze bietet aber nicht einfach die passende Gelegenheit, Leikerts Lacan-Lektüren für eine historisch konkret fassbare musikästhetische Konzeption fruchtbar zu machen. Mit der psychoanalytischen wird vielmehr eine Perspektive auf Henze gewonnen, mit der zugleich zentrale Grundlagen seines Komponierens genauer in den Blick gerückt werden sollen.

Konstruktionen der Überschreitung

In einem Text zur Oper, geschrieben zwischen den dicht aufeinander folgenden Uraufführungen des *Jungen Lord* (1965) und der *Bassariden* (1966), trifft Henze eine interessante Unterscheidung, mit der er gleichzeitig seine Affinität zu musiktheatralen und musikoliterarischen Genres begründet. In einer nicht-szenischen Gattung wie der Instrumentalmusik, bekennt Henze, bleibe ihm die Sinnhaftigkeit musikalischer Struktur oft problematisch. Unter den Vorzeichen theatraler Gebundenheit ergebe sie sich dagegen wie von selber: »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.«⁶

Eine Aussage, die sich mit einer längeren Reihe anderer Kommentare in Deckung bringen und zu einer wichtigen Konstante in Henzes Selbstauslegungspraxis verdichten lässt. »Ohne lebhaftere Vorstellungen von Atmosphären, Stimmungen, realen (oft zwischenmenschlichen) Vorgängen«⁷ könne er nicht schreiben, notiert Henze noch 24 Jahre später und erklärt damit nicht zuletzt die Neigung, auch instrumentale Musik mit Programmen zu versehen.⁸ Schon das frühe Kammerorchesterstück *Apollo et Hyacinthus* (1949) basiert bekanntlich auf einem szenischen Vorwurf: »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.«⁹ Ein szenisch-theatrales Konzept, mit Caroline Mattenklott ein *Concetto*¹⁰ nach Art des Manierismus, steht hier als

Vgl. die Bestandsaufnahme von Peter Petersen. *Hans Werner Henze: Ein politischer Musiker. 12 Vorlesungen*. Hamburg, Berlin: Argument, 1988, 26.

Hans Werner Henze. 'Zur Inszenierung zeitgenössischen Musiktheaters'. In: *Zeitgenössisches Musiktheater. Internationaler Kongress 1964*, hrsg. von Thomas Ernst. Hamburg: Deutscher Musikrat 1966, 101.

Hans Werner Henze / Johannes Bultmann. 'Sprachmusik. Eine Unterhaltung'. In: *Die Chiffren. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik 4*, hrsg. von Hans Werner Henze. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1990, 22-23.

Wie z.B. das Cellokonzert *Ode an den Westwind* (1953), das *Zweite Violinkonzert* (1971) oder das Klarinettenkonzert *Lemiracle de la rose* von 1981, sowie die *Symphonien Nr. 8* und 9.

Hans Werner Henze. *Essays*. Mainz: Schott, 1964, 10.

Im Rückgriff auf Gustav René Hocke, der in den 1950er Jahren zum römischen Kreis um Ingeborg Bachmann gehört, zu dem auch Hans Werner Henze sporadisch stößt, arbeitet Caroline Mattenklott den manieristischen Begriff des *Concettos*, einer der Komposition vorgängigen, komplex chiffrierten bild- oder bildsprachlichen Vorstellung, als zentrales Element in Henzes Ästhetik heraus (Caroline Mattenklott. *Figures des Imaginären. Zu Hans Werner Henzes 'Le miracle de la rose'*. Hamburg: von Bockel, 1996).

Garant musikalischen Sinns am Anfang der Komposition; ähnliche Concetti lassen sich in vielen anderen Werken Henzes finden, oft in Form literarischer Vorlagen. Im 'Programm' zu *Apollo et Hyacinthus* ist aber noch ein anderes Element angesprochen, das eng mit dem ersten korrespondiert: das Moment der Spannung und 'sinnlichen Erregung', deren musikalischer Ort im Rückgriff auf einen zweiten Text Henzes zu bestimmen ist.

1955, zwei Jahre nach seinem Umzug nach Italien, der zugleich eine Flucht bedeutet vor den Postulaten der seriellen Musikavantgarde wie der bleischwer restaurativen Atmosphäre in der Adenauer-Republik, umreißt Hans Werner Henze in allgemeinen Worten 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«. ¹¹

Zwei Motive erscheinen mir hier besonders interessant: das der 'Bewegung' und das der 'Sprachlosigkeit'. Bewegung beruht auf Differenz, im Feld der Musik dem Ton, der auf Stille folgt, dem indifferenten Rauschen entspringt oder der Pause vorangeht, bzw. auf dem In-Beziehung-Treten mehrerer Töne. Für Henze markiert diese differentielle Bewegung den Übergang vom Geräusch in Musik. Ein Klang verwandelt sich demnach in dem Moment in Musik, wo ein ihm äußerliches Organisationsprinzip wirksam wird, wo er sich gewissermaßen territorialisiert und einfügt in eine Kom-Position. Ist nämlich dergestalt ein neuer, nicht gegebener, ein 'künstlicher' Zusammenhang hergestellt, tritt ein, was Henze beschreibt. Das Medium Klang, das akustisch-technische Sound-Phänomen als solches verschwindet; was jetzt erklingt, erscheint vielmehr gerade in der Differenz zu seiner physikalischen Beschreibbarkeit, ¹² in der differentiellen Anordnung, in die der Klang integriert ist und an deren Bewegung (Öffnung, Schließung, Extension, Komprimierung) er mitwirkt. Die Bewegung - und der Ursprung - der Musik ist das *Künstlichwerden* von Klang.

An dieser Stelle erscheint das zweite Motiv. In einen differentiellen Zusammenhang eingebunden, sind 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). ¹³ Aber mehr noch: Als »organisierte Klangkunst«, ¹⁴ wie Henze im Rückgriff auf Varèse schreibt, beginnt Musik zu bedeuten. Im selben Moment, in dem die geordneten Töne als Zusammenhang wahrnehmbar (und aufschreibbar) werden, werden sie auch verstanden. Denn Bewegung und Sprachlichkeit bedingen einander; aus der Denaturalisierung

¹¹ Hans Werner Henze. 'Zur Inszenierung zeitgenössischen Musiktheaters'. In: *Die Chiffren. Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik* 4. Op. cit., 16.

¹² Vgl. auch Schopenhauer, den der Transfer von akustischen Schwingungen in Bedeutung fasziniert, bzw. jene »Zahlenverhältnisse«, die sich in der Musik »nicht als das Bezeichnete, sondern selbst erst als das Zeichen verhalten« (Arthur Schopenhauer. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: Züricher Ausgabe, Werke in zehn Bänden, Bd. 1, Zürich: Diogenes, 1977, 533), sowie Friedrich Kittler, der den »Abgrund zwischen Messung und Wahrnehmung« (Friedrich Kittler. 'Musik als Medium'. In: *Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis*, hrsg. von Bernhard Dotzler / Ernst Müller. Berlin: Akademie-Verlag, 1995, 86) als jenes irritierende Moment der Musik ausmacht, mit dem die Philosophie von Leibniz bis Nietzsche fertig zu werden versuche.

¹³ Das Hören des »idealen Hörers«, führt Henze später aus, sei »absolut nichts anderes als die Reaktion auf eine umfassende, erfolgreiche Kenntnisaufnahme des vorgeführten Prozesses. Der Sinn von Musik, der aus Musik besteht, wird da vom geistigen Partner des Gesprächs aufgefangen, aufgefunden« (Hans Werner Henze. *Essays*. Op. cit., 55).

²⁰ Hans Werner Henze. *Essays*. Op. cit., 52.

des Klangs resultiert die Sprachfähigkeit der Musik. In einer gelungenen Komposition, so Henze, weist die Ordnung der Töne 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 [...]«¹⁵ Musik beginnt zu kommunizieren.

Bezeichnend für seine musikästhetischen Aussagen Mitte der 1950er Jahre, fasst Henze diesen als Effekt eines Gelingens, oder eines Sieges, hervorgebrachten Moment der Deutbarkeit aber zugleich als Beginn einer Verfallsgeschichte auf. 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«.¹⁶ Und als solches fehlt ihnen wieder dasjenige Element, auf das Henzes kompositorische Anstrengungen insgesamt zielen - eine Offenheit und Vieldeutigkeit musikalischer Sinnhaftigkeit, die Henze vorläufig mit dem Begriff der »Vibration«¹⁷ benennt. Die entscheidende Pointe des Essays besteht daher in der paradoxen Behauptung, dass Musik als Kommunikation zwar mittels differentieller Ordnungssysteme funktioniert, ihre Wirkung aber nur entfaltet, solange sie sich dem Zugriff dieser Systeme 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«.¹⁸

Deutlicher lässt sich eine Absage an das 1955 noch allseits akzeptierte Primat der Reihe und die strikte Ordnung serieller Strukturen kaum formulieren. Bekanntlich tritt Henze stattdessen für eine Art reflexiven Stilpluralismus ein, einen quasi-postmodernen Umgang mit historischen Kompositionsmitteln, benannt die »anachronistische Spiegelung«¹⁹ oder »Brechung« der »alten Schönheiten«.²⁰ Entscheidend für den frühen Henze ist allerdings, dass der zitierte Tonfall und die konventionelle Chiffre nicht mehr als den Ausgangspunkt bilden, von dem aus ihre Überschreitung gesucht und konstruiert wird. Das Ziel bildet gerade nicht das Klangzeichen selber, sondern der sich zwischen ihm und dem ungeformten Geräusch öffnende Zwischenraum, mit anderen Worten der Moment der Ablösung der Musik von verständlicher Struktur. Denn dieser Moment der 'Vibration' des Hörens ist es, der den musikalischen Genuss auslöst; ein Genießen allerdings, wie Henze sogleich präzisiert, das sich mit dem Wahn berührt, Zwischenraum ohne jede »unwahnsinnige Sicherheit«.²¹ Soweit Henze im Jahr 1955. Dass dieses Konzept aber eine konstante Bedeutung für sein Schaffen bis weit in die 1960er Jahre hinein besitzt, belegt ein 1963 an der TU Berlin gehaltener Vortrag, in dem die wichtigsten Motive des 1955er-Texts erneut auftauchen: »Es bedarf eines Wissens um die dringlichen, gedeckten Formeln, formalen

A.a.O., 17.

A.a.O., 16.

A.a.O.

A.a.O., 17ff.

Hans Werner Henze, *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1993*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag, 1996, 256.

²⁰ Hans Werner Henze. *Essays*. Op. cit., 122.

²¹ A.a.O., 16.

Chiffren, Idiome, um Herr des Chaos zu werden«, unterstreicht Henze 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 unbekanntem Klang zu öffnen«; denn »nur was offen bleibt, was noch nicht analysierbar geworden ist, [...] vermag ihn zu fesseln«.²²

Zweifellos sind im übrigen beide Texte nicht zuletzt auch als Beitrag zu jener Auseinandersetzung mit dem Herrschaftsanspruch der Serialisten zu lesen, die Henze in den Jahren um 1960 so beredt wie erbittert führt. Die Verteidigung eines undogmatischen Spiels mit strengen und freieren Konstruktionsverfahren machte angesichts der (noch) konkurrenzlosen Meinungsführerschaft der Darmstädter in der Tat eine ständig erneuerte argumentative Absicherung erforderlich. Es kommt hier aber, wie ich meine, darüber hinaus und jenseits aller musikästhetischen *querelles* und Verdrängungskämpfe eine besondere Eigenart der Musik Henzes zur Sprache, die über dem einschlägigen Bild des politisch engagierten Komponisten der nach-1968er-Jahre leicht zu weit in den Hintergrund rückt. Diese besondere Note klingt unüberhörbar durch die frühen Werke und ihre Selbstaussagen, und ganz offen dort an, wo Henze von seiner »Sehnsucht nach dem vollen, wilden Wohlklang« spricht, und noch einmal: nach »Freiheit, wildem und schönem neuen Klang«,²³ und knüpft so als poetologisches Leitmotiv das Band vom Programm des *Apollo* über die 1950er Jahre hinweg bis ans Ende der folgenden Dekade. Festzuhalten ist, dass Henze damit ein Kommunikationsmodell skizziert, das auf der Arbeit mit einem bestimmten, historisch gewachsenen Vokabular ruht, musikalische Kommunikation aber noch als einen Vorgang begreift, der gerade nicht mit einem möglichst reibungslosen Senden und Verstehen musikalischer Botschaften gleichzusetzen ist. Genau das ändert sich in der politischen Phase nach 1968, wo Werke entstehen, die in der Tat auf die Allgemeinverständlichkeit bestimmter musikalischer Vokabeln bauen. Mit dem frühen Henze aber kommuniziert Musik nur im Zustand der ‚Vibration‘, also dort, wo der klingende Signifikant seine traditionellen Signifikate abstreift und zitierten Bedeutungskontexte verlässt. Dann erst klingt ‚Musik‘ signifikant - und erklingt sie, um womöglich in jene Spannung und Erregung zu versetzen, von der schon *Apollo etHyacinthus* 'spricht'.

Vom Genießen selber ist bis hierhin nur zwischen den Zeilen die Rede. Die Frage, was diese kommunikative Spannung für die psychische Konstitution des Musikhörers bedeutet, und die daran anknüpfende nach der Konstitution der Subjekt-Objekt-Relation durch die Musik, schlägt darum an dieser Stelle die Brücke zur lacanschen Psychoanalyse.

Musik, Sprache und das Genießen

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, die seine Schriften jedem Versuch einer systematischen Durchlichtung ihrer Gedankengänge entgegensetzen (und die gelegentlich zu heftigen akademischen Abwehrbewegungen geführt haben). Weder lassen sich Lacans Arbeiten

²² A.a.O., 120.

²³ A.a.O., 8 und 15.

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 die entscheidende Frage nach der unterschiedlichen Referentialität beider Kunstmedien aufzuwerfen erlaubt. Im Kern (oder einer Verknotung) des Modells steht die Differenzierung zwischen verschiedenen Formen der Selbst- und Objektrepräsentation, also wenn man will zwischen unterschiedlichen medialen Situationen bzw. Verfasstheiten (Spiegelungen, Bindungen, Fixierungen) des Subjekts. Die sogenannten 'Ordnungen' des Imaginären und Symbolischen modellieren gegensätzliche Subjekt-Objekt-Relationen, wobei der operative Sinn des Begriffspaares unter anderem darin besteht, die Hervorbringung des Subjekts selber als ein In-Relation-Treten zu thematisieren. Auf Medien und insbesondere Musik bezogen heißt das, dass sich der Fokus auf den Beobachter (oder den Hörer) richtet; nicht aber als die unabhängige Instanz eines Empfängers, an den Töne oder Worte adressiert wären, sondern als Subjekt, das im Hören (und Lesen) 'sich selbst' in Relation zur 'Welt' erst erzeugt; 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*.²⁴ 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. Selbstreflexion 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«. ²⁵ 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. Selbsterkenntnis bzw. Selbstaffektion, das Vordringen zur 'eigenen Wahrheit' ist im Modell Lacans ausgeschlossen, darin liegt seine Radikalität. Das Reale, die Realität des Subjekts 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

²⁴ Vgl. Jacques Lacan. *Schriften*, Bd.1, ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas, Olten & Freiburg i. Br.: Walter, 1973, 61-70.

²⁵ A.a.O., 69.

Ich und Nicht-Ich möglich, die Voraussetzung für jede Form von Intersubjektivität. Das Imaginäre ist folglich ein Modus der (Selbst-)Repräsentation, welcher eine scharfe binäre Spaltung zwischen dem 'Ich' und einer 'Welt' vornimmt, die sich dem Ich als objekthaftes Nicht-Ich präsentiert.

Das Ich gleicht hier einem festen, undurchdringlichen Schild, mit dessen Hilfe sich das Subjekt gewissermaßen von seiner Umgebung abschirmt, und das ihm zugleich gerade das, wonach es sucht, verstellt - sich selbst. Den pathologischen 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. Fest verschanzi 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«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. Und hier 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 korrigiert. 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 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 erschließt. Und hier liegt auch der entscheidende Unterschied zur Musik. In der Musik nämlich stellen binäre Referenzstrukturen seltene Ausnahmen dar (z.B. ikonische Chiffren wie Militärrhythmen, Signaltöne oder onomatopoeitische Verfahren). Zwar erlaubt die Musik durchaus imaginäre Objektbeziehungen. Sofern aus dem Strom der Musik bestimmte Elemente als zusammengehörige Struktur herausragen, stabile melodisch-rhythmische

²⁶ Jacques Lacan, *Schriften*, Bd. 2, ausgewählt und herausgegeben von Norbert Haas, Olten & Freiburg i. Br.: Walter, 1975, 26.

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 rhythmische Muster, Formtypen (z.B. Verse-Chorus) oder auch Satzstrukturen wie Choral und Fuge, und in letzter Konsequenz vielleicht auf die Intelligibilität der musikalischen Struktur, 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.«²⁷ Die Idee, die Melodie analog der Körperoberfläche zu denken, findet sich im übrigen schon in der Leibmetaphorik von Wagners Schrift *Oper und Drama*, wo Melodien als »formgebende Abgrenzung der äußeren Hauthülle«²⁸ erscheinen. 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 einheitlichen und harmonischen Ich, sondern vielmehr ein vibrierendes Strömen der Töne und Formbewegungen, das auch und gerade Widersprüche, Friktionen, Spannungen und Verwerfungen gestaltet; mit den Worten Friedrich Nietzsches gesprochen den »bild- und begrifflosen Widerschein des Urschmerzes in der Musik«.²⁹

Musik also unterscheidet sich darin von Sprache, dass auch ihre imaginären Elemente sich jeder eindeutigen Kodierung widersetzen. Sie verweigert den Durchgang durch den Moment der Gewissheit, den auch semantisch hochkomplexe literarische Textsorten - sofern sie Worte verwenden - immer erst durchlaufen müssen, um ihn im Wirbel der Signifikanten ins Taumeln bringen zu können: Anstatt den Laut in die Schrift zu zwängen und damit, zumindest vorläufig, eine diskursfähige Deutung aufzurufen, bleibt der musikalische Signifikant in Bewegung (oder Vibration). Beim Hören von Musik gerät das Subjekt somit aber in eine Situation, die sich von jener des Lesens oder des Betrachtens von Bildern grundlegend unterscheidet: Es erfährt 'sich' in einer nicht-objekthaften Relation zur 'Welt' (musikalischer Signifikant); die Ausbildung von distinkten Selbstrepräsentanzen misslingt in dem Maße, indem sie kein Gegenbild hervorbringt, welches das Nicht-Ich repräsentiert. »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.«³⁰ In der Musik sind der Andere und das Ich ununterscheidbar; sie kennt weder Urteil noch Bejahung oder Verneinung und lässt »keine Wahl«.³¹

Hier nun beweist die Psychoanalyse ihre Fruchtbarkeit im Blick auf Henzes Konstruktion der Überschreitung. Mit Lacan erscheint Musik als Medium, in dem das Subjekt

²⁷ Leikert, *Das Imaginäre* (Anm. 4), S. 46.

²⁸ Richard Wagner. *Oper und Drama*, Stuttgart: Reclam, 1984, 110.

²⁹ Friedrich Nietzsche. *Sämtliche Werke* Bd.1. München: DTV, 1988, 43.

³⁰ Leikert, *Das Imaginäre* (Anm. 4), 55-56 und 52.

³¹ A.a.O.

'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 Entdifferenzierungs- und Verschmelzungserfahrung, Ich-Überschreitung und das Aufgehen im Anderen - hier führt eine Spur zu ihrer Bedeutung für spirituelle Rituale und Ekstasetechniken, sowie deren Kehrseite, die 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 eröffnen Leikerts Überlegungen aber in der Tat erhellende Perspektiven. Gewählt habe ich sie nicht zuletzt, weil sie auch den Aspekt des Genießens zu thematisieren erlauben.

Ein wesentliches Merkmal des Genießens ist für Lacan seine paradoxe Struktur. In seinen Vorlesungen über die *Vier Grundbegriffe* und zur *Ethik der Psychoanalyse*³² 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«.³³ Gemeint ist eine psychische Struktur, die verdeutlicht, in welchem Verhältnis Musik zum Genießen steht.³⁴ '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. 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«. Was aber die Engel betrifft, so »glaube ich nicht, dass sie die geringste Botschaft bringen, und darin sind sie wahrlich signifikant«.³⁵ Wie der Idioten-, ist der Engels-Signifikant ohne jede Bedeutung, ohne Signifikat. Auch das Genießen in seinen lustvollen bis unerträglichen Spielarten stellt damit im Kern aber eine Entdifferenzierungserfahrung dar. Zugleich wird deutlich, warum Musik in der Tat »eine signifikante Praxis des Genießens«³⁶ zu nennen ist, die eine weitere Unterscheidung von Sprache und Bild ermöglicht. Das ‚Paradox des Genießens‘ besteht darin, dass es, sobald es sich an ein imaginäres Objekt bindet, einer regulativen, 'Gesetze' gebenden Instanz unterliegt, einer »Schranke vor dem Genuss«³⁷ die ihn sublimiert und sozial verträglich macht. Lacan entwickelt dieses Konzept in Ausein-

³² Vgl. Jacques Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, und ders., *Die Ethik der Psychoanalyse*, beide in: *Das Werk von Jacques Lacan*, hrsg. von Norbert Haas. Weinheim: Quadriga, 1986- (Buch 11 und 7).

³³ Jacques Lacan, *Das Werk ...*, Bd. 20. Op. cit., 88.

³⁴ Vgl. auch meine an anderer Stelle ausgeführten Überlegungen zu Musik und Genießen (Christian Bielefeldt, 'Musik und Genießen, oder Wie man den Körper komponiert. Ein Versuch 'Heliogabalus Imperator' von Hans Werner Henze zu hören'. In: *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, hrsg. von Annette Keck/Nicolas Pethes. Bielefeld: Transcript, 2001, S. 113-127).

³⁵ Jacques Lacan, *Das Werk...*, Bd. 20. Op. cit., 25.

³⁶ Leikert, *Das Objekt des Genießens* (Anm. 4), S. 224.

³⁷ Jacques Lacan, *Das Werk ...*, Bd. 7. Op. cit., 232 und 235.

andersetzung mit Freud. Bei Freud ist es die Erinnerung, die sich zwischen das Subjekt und das ursprüngliche Objekt des Genießen ('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«³⁸ nennt. Hier macht der »Zerstörungsdurst«³⁹ der Musik Entdifferenzierungserfahrungen zugänglich, die Sprache und Bild verwehrt sind.

Überblickt man die Werke Henzes aus der frühen und mittleren Schaffensperiode, drängt sich der Eindruck auf, dass offensichtlich aber gerade seine Musik ihrerseits wirksamer Schranken bedurfte, um die musikalische Kommunikation als solche aufrechterhalten zu können. Ende der 1950er Jahre bezieht Henze einmal mehr zu dieser Frage Stellung.

Die höchste Verbindung

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. Henze unterhält hier im übrigen seinen wohl intensivsten poetologischen Dialog mit Ingeborg Bachmann. Nicht nur sind in den Text drei Verse aus ihrem Gedicht *Rede und Nachrede*⁴⁰ eingearbeitet. Der Vortrag gruppiert sich insgesamt um ein ausführliches Zitat aus ihrem Essay *Musik und Dichtung*, das nach einer knappen Einführung das poetische Herzstück des Vortragstexts bildet.⁴¹

Henzes Darstellung eigener ästhetisch-theoretischer Prämissen nährt sich auch hier über weite Strecken von einer polemischen Abgrenzung gegen die Darmstädter Avantgarde. Nicht Negation und Ausschließung erwiesen sich als geeignete Waffen im Kampf gegen die Abnutzung musikalischer Mittel; sie führten in letzter Konsequenz dazu, »keine Musik mehr zu machen«. Es gehe vielmehr um einen neuen Umgang mit Tradition. Gefordert sei, so Henze, »den neuen Gnaden der alten Schönheit nachzugehen« (ebd.);⁴² sobald man sich nur ihrer Historizität bewusst werde, sich »nicht mehr geschichtlich bedrängt, sondern geschichtlich getragen« sehe, stünden überkommene Kompositionsprinzipien wieder neu zur Verfügung. »Indem sich einer klar wird über den Grad seiner historischen Belastung, hört die Belastung auf.«⁴³ Bemerkenswert ist, wie offensiv Henze seine Ideen in Braunschweig präsentiert. Dem Serialismus Stagnation zu unterstellen und gleichzeitig für einen innovativen Rekurs auf Tonalität und klassisch-romantische Form einzutreten

³⁸ A.a.O., 269.

³⁹ Gilles Deleuze / Felix Guattari. *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Berlin: Merve Verlag, 1992, 408.

⁴⁰ »Wort, sei von uns, freisinnig, deutlich, schön« (Ingeborg Bachmann. *Werke in vier Bänden*, hrsg. von Koschel Christine, Bd. I. München, Zürich: Piper, 1978, 116-117).

⁴¹ Vgl. weitere Zitate aus Bachmann-Texten in den Essays Nr. 5, 8, 10, 11 (Hans Werner Henze. *Essays*. Op. cit.) und dem Zwischentext auf Seite 107.

⁴² Beide Zitate in Hans Werner Henze. *Essays*. Op. cit., 58. Das zweite Zitat stellt die Paraphrase einer Gedichtzeile aus dem Werk *Nachtstücke und Arien nach Gedichten Ingeborg Bachmanns* dar (UA 1957).

⁴³ Hans Werner Henze. *Essays*. Op. cit., 60.

bedeutet Ende der 1950er nicht weniger, als sich vom Konsens der musikalischen Moderne und ihres Konzepts des Bruchs mit dem 19. Jahrhundert zu verabschieden. Henze befestigt damit jene Außenseiterrolle, in der er sich nach der Uraufführung der *Nachtstücke und Arien* wiederfindet. Angesichts der allgemeinen Akzeptanz von Adornos Axiom objektiver Tendenzen des musikalischen Materials ist allerdings zu fragen, wie Henze die Arbeit mit einer (Quasi)-tonalität rechtfertigt, deren Ausgereiztheit er gleichzeitig selber konstatiert.⁴⁴ 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 [...]«. 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.«⁴⁵

Henze differenziert hier das gängige Konzept des Einfalls als Entstehungsmuster von Musik. Weder ein inspirierter Moment noch ein rationales Organisationsverfahren bildet hier mehr den Ursprung von Musik; kein entindividualisiertes Zufallsprinzip, keine technisch-musikalische Idee entfaltet in klassischer Weise Strahlkraft bis hin zum fertigen Werk. Nein, Kompositionsverfahren sind nicht mehr - und nicht weniger - als die Ausfaltung eines Leitgedankens, also 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* und fasst damit traditionelle Verfahren und strenge Serialität als absolut gleichberechtigte Bestandteile musikalischer Kommunikation auf. Der historische Rekurs aber erhält so in der Tat eine präzise begründete Legitimation. Bedeutsam nämlich wird, Henze folgend, das einzelne zitierte Element erst in dem Kontext, in dem es erscheint; der Leitgedanke macht nicht nur das Nebeneinander verschiedener historischer Verfahren als sinnvolle Struktur kenntlich, er bringt die Bedeutung der einzelnen Chiffre überhaupt erst hervor. Reihentechnik und Polytonalität, aber auch Formen wie Fuge, Chaconne und Kanon, die etwa Henzes Oper *Prinz von Homburg* (UA 1960) bestimmen, bzw. Walzer, Bolero und Madison (*Der junge Lord*) erscheinen als sprechende Idiome, deren genauer 'dramaturgischer' Sinn aber erst aus dem Zusammenhang hervorgeht, den die jeweilige Leitidee markiert.

Liefert aber der Leitgedanke somit 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, kann an diesem Punkt nun die Bedeutung medialer Hybridformen für Henzes Komponieren noch einmal genauer in den Blick genommen werden. Wie gesehen, materialisiert sich der Leitgedanke bei Henze ganz überwiegend in Form literarischer Texte, und das über die Brüche zwischen verschiedenen Schaffensperioden hinweg. Rückt Ende der 1960er Jahre zunehmend (tages-)politisches

⁴⁴ »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« (A.a.O., 61).

⁴⁵ A.a.O., 60.

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 genau besehen erst das Medium Sprache, das die Bedeutung der Musik garantiert und die Basis musikalischer Kommunikation legt; die Arbeit mit stark kodierten musikalischen Formen und Chiffren wird dadurch nicht ersetzt, aber von einer intermedialen Werkebene entscheidend ergänzt. Im Blick auf die kompositorische Praxis nimmt der Braunschweiger Vortrag damit eine wichtige Präzisierung vor. »Was ich möchte«, äußert Henze ereignisreiche zwölf Jahre später, »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.«⁴⁶ 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 kontrollierten, wohlgeordneten Relation zur 'Welt' hervorbringt und der Entleerung des 'Ich' in eine absolute Null-Differenz entgeht.

Henzes zuletzt zitierte Bemerkung fällt in einem Kontext, in dem es ihm darum geht, die überraschende Politisierung seiner Musik nach 1968 zu begründen und ihr das Potential zuzuschreiben, klare politische Botschaften zu artikulieren. Naheliegenderweise fehlt darum an dieser Stelle der Hinweis auf die paradoxe Struktur des Kontrollverlusts, wie er sich im 'leeren Klangraum' der Musik für das hörende Subjekt vollzieht. Ich möchte ihr abschließend eine Notiz gegenüberstellen, welche die musikalische Konstruktion von Überschreitung und Entdifferenzierung noch ganz anders bewertet. Im Werkstattbericht zu seinem Ballett *Undine* bezeichnet Henze die »Vereinigung mit einem Traumbild oder Kunstwerk« als »höchste Verbindung«, die aber »nur im Wahnsinn oder im Tod erreichbar«⁴⁷ sei, d.h. in Zuständen absoluter Leere. Genau das wird in der Musik Henzes immer wieder, und bis heute, zum Thema. Entscheidet sich Fürst Myschkin, der *Idiot* aus der gleichnamigen Ballettpantomime nach Dostojewskij (1952), für die erste Möglichkeit, wählt Palemon, männliche Hauptfigur im Ballett *Undine*, unbesehen die zweite, wie auch der römische Kaiser Heliogabalus in Henzes Orchesterwerk *Heliogabalus Imperator* (1972). Die Grenzsteine aber, zwischen denen sich Henzes Musik bewegt und die sie umspielt, sind damit gesetzt. Wie zwischen einer sprachanalogen Kodierung und der Konstruktionen der Überschreitung, wie zwischen verständlicher Musik und musikalischem Genießen zu vermitteln wäre - das ist eine zentrale Frage des henzeschen Komponierens, zu deren Lösung seine Musik 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.«⁴⁸

⁴⁶ Hans Werner Henze. 'Musica impura - Musik als Sprache. Aus einem Gespräch mit Hans-Klaus Jungheinrich'. In: Hans Werner Henze. *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*. München: DTV, 1985, 192.

⁴⁷ Hans Werner Henze. *Undine, Tagebuch eines Balletts*. München, Zürich: Piper, 1959, 20.

⁴⁸ Henze. *Essays*. Op. cit. 119.