

VORWORT

Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze – die beiden Namen stehen für eine ungewöhnlich enge und produktive Künstlerfreundschaft, die spektakuläre Auftritte in der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit verzeichnet, bis heute in zahlreichen hör- und sichtbaren Zeichen überdauert, und doch rätselhaft schillernd bleibt und ihre Geheimnisse bewahrt. Im Blick auf die Galerie populärer Künstlerpaare des 20. Jahrhunderts, in die sie sich reihen, scheint auf, was ihre Beziehung von einem verbreiteten asymmetrischen Typus¹ unterscheidet. Ob Gabriele Münter und Wassily Kandinsky oder Marieluise Fleißer und Bert Brecht, ob Sophie Täuber und Hans Arp, Milena Jesenskaja und Franz Kafka, aber auch Camille Claudel und Auguste Rodin – trotz unterschiedlichster Konstellationen schreibt sich in ihnen die alte Figur des Meisters und seiner Muse fort, bewahrt sie das kollektive Gedächtnis als Planet und Trabant. Für Bachmann und Henze, die fast Gleichaltrigen von so unterschiedlicher Herkunft, gilt das nicht. Sie folgen weder diesem noch dem Modell der *liaison scandaleuse*, wie sie in den 1920er und 30er Jahren exemplarisch Isadora Duncan und Sergeij Jessenin vorleben; unabhängig voneinander erschreiben sich beide einen vorderen Platz im imaginären Museum deutscher Nachkriegskunst – wenn sie auch ihren wohl größten Publikumserfolg, die Oper *Der Junge Lord*, 1965 an der Deutschen Oper Berlin uraufgeführt, erst gemeinsam erreichen. Zugleich ist es die persönliche Nähe und Intimität ihrer Beziehung, die sie von künstlerischen Partnerschaften in der Nachfolge Hofmannsthal/Strauss, aber auch Henzes Zusammenarbeit mit anderen Autoren wie Edward Bond oder dem Literatenteam Auden/Kallman abhebt, aus der ebenfalls eine ganze Serie von Werken hervorgeht.

Die Freundschaft zwischen der 1926 in Klagenfurt geborenen Literatin und dem sechs Tage jüngeren Komponisten aus der ostwestfälischen Provinz reicht bis in die frühen 1950er Jahre zurück und besteht in unterschiedlicher Intensität bis zum dramatischen Feuertod Bachmanns 1973. Im vorliegenden Buch liegt der Akzent auf den knapp vierzehn Jahren, die zwischen ihrem ersten Treffen auf der

1 Zur Typologie von Künstlerpaaren vgl. Berger 2000.

1952er Herbsttagung der Gruppe 47 und der *Chorfantasie* (UA 1966) nach Bachmanns Gedichtzyklus *Lieder von einer Insel* vergehen, mit der Henze den – vorläufigen – Schlusspunkt unter seine Vertonungen von Bachmann-Texten setzt. Die sechs gemeinsamen Werke, die in dieser Zeit entstehen, umfassen neben dem *Lord* und der *Chorfantasie* die Ballettpantomime *Der Idiot* (1952/53) mit HENZES Musik und einem Sprechtext Ingeborg Bachmanns, das Hörspiel *Die Zikaden* (US 1955) mit Musik von Henze, die *Nachtstücke und Arien* (UA 1957) nach zwei Bachmann-Gedichten, und nicht zuletzt die Oper *Der Prinz von Homburg* (UA 1960) nach dem Schauspiel Heinrich von Kleists.² Seit Anfang der 1990er Jahre, einer Dekade, in der Henze sein umfangreiches Alterswerk mit zwei großen Opern, der 8., 9. und 10. *Symphonie* und dem *Requiem* krönt, gewinnen auch diese Arbeiten neue Aktualität. Dafür spricht neben diversen Konzerten und Funkproduktionen vor allem die wachsende Zahl von Inszenierungen der beiden Opern und der Ballettpantomime; der *Homburg* verzeichnet zwischen 1991 und 2001 nicht weniger als acht Neuproduktionen – ein Ergebnis, den kein anderes Bühnenwerk HENZES im selben Zeitraum erreicht –, der *Junge Lord* sieben und *Der Idiot* immerhin vier. 1996 präsentiert eine Ausstellung am Theater Basel u.a. bislang unveröffentlichte Materialien zu Biographie und Werken.³ Die Forschung ist dieser kleinen Renaissance bislang nur in Ansätzen gerecht geworden. Die wenigen wissenschaftlichen Publikationen⁴ kaprizieren sich zudem durchweg auf die Textebene, weshalb die Musik HENZES bislang mehr oder weniger unerschlossen geblieben ist. Weitgehend unbeantwortet ist so aber auch die Frage nach medialen Strategien und Konzepten in den sechs Werken, was umso überraschender erscheinen sollte, als Henze wie Bachmann um 1960 programmatische Bekenntnisse zur ‚Vereinigung‘ von Sprache und Musik liefern, in denen ein kaum zu überschätzender Schlüssel zu ihren gemeinsamen Werken gesehen werden muss. Vor diesem Hintergrund ist zunächst zu klären,

2 Zu einem Plan HENZES, Ingeborg Bachmanns Gedicht *Böhmen liegt am Meer* (W I/167) zu vertonen, vgl. Müller-Naef und Fürst 2000.

3 Vgl. den Katalog zur Ausstellung „Ingeborg Bachmann-Hans Werner Henze“ (Theater Basel 1996). Der *Homburg* wird in München (24.7.92), in Köln (8.11.92), Zürich (12.9.93), Kiel (21.11.93), Wiesbaden (1.5.97), Berlin (Deutsche Oper, 21.9.97; WA 11.10.2000), Weimar (14.11.99) sowie Flensburg (19.5.2001) gegeben, *Der Junge Lord* in Koblenz (10.5.91), in Mainz (20.2.94), München (20.2.95), Chemnitz (1.9.96), Karlsruhe (1.6.97), Linz (28.2.99) und Würzburg (12.2.00), der *Idiot* zuletzt in Basel (29.3.96), Berlin (6.9.97), Halle (2001) und Nürnberg (2001).

4 Vgl. die Dissertationen von Spiesecke 1993, Grell 1995 und Beck 1997.

auf welche Weise Henzes Komponieren in der Verbindung musikalischer Strukturen mit Fremdmedien, und das heißt im besonderen mit Schrift- und Bildmedien gründet. Den Ansatzpunkt hierfür bietet zum einen sein 1959 formuliertes Konzept einer „geistigen Rede der Musik“, und zum anderen Bachmanns Essay über *Musik und Dichtung* aus dem selben Jahr, den der Komponist zu großen Teilen in seinen programmatisch ausgesprochen bedeutsamen Vortrag übernimmt. Die vorliegende Studie will zeigen, dass sich in beiden Texten Bruchstücke zu einer verbindenden *intermedialen* Ästhetik finden, die den sechs Arbeiten eine gemeinsame, wenn auch jeweils in höchst spezifischer Weise ins Konkrete des Werks eingebrachte Grundlage geben. Sie wählt damit eine Perspektive, aus der vor allem die medialen Spannungsverhältnisse in den Blick geraten, die Interdependenzen, Verwicklungen und gegenseitigen Transformationen von Sprache und Musik. In dieser Sicht auf ein ‚Dazwischen‘/Inter berührt sich das Projekt mit Forschungsansätzen, die seit einigen Jahren ein eigenes wissenschaftliches Label verbindet: Intermedialität.⁵

Intermedialitätsforschung, definiert als „Rekonstruktion der Vielfalt intermedialer Kombinationsspiele und ihrer korrespondierenden Funktionen“ (Müller 1996, 282) bewegt sich auf brüchigem Boden. Ein Medienbegriff, der in einem die traditionellen Kunstmedien Musik, Malerei oder Literatur, optische bzw. audiovisuelle Verfahren wie Fotografie, Film, Fernsehen und Video, technische Medien von Grammophon bis Schreibmaschine sowie neue digitale und schließlich symbolische Medien wie Geld oder Recht umfasst, steht bis auf weiteres aus: „Wir wissen ausdrücklich nicht, was Medien eigentlich sind“ (Winkler 1997, 359). Der Begriff Intermedialität mag so in den Verdacht geraten, gleich mit mehreren ungedeckten Wechseln zu handeln.

Aus dieser Not will sich das vorliegende Buch befreien, indem es die Frage nach ‚dem Medialen‘ nicht stellt. Versucht wird vielmehr, im begrenzten Horizont der Künste Musik und Sprache bestimmte, medial verschiedene Kommunikations- und Darstellungsleistungen zu beschreiben, und zwar unter der Voraussetzung, dass mit diesen Momenten musikalischer und sprachlicher Performanz zugleich spezifische Wahrnehmungsmodalitäten, d.h. Blickeinstellungen oder Hörverhalten verbunden sind. In diesem Sinn werden die beiden ‚alten Künste‘ im Folgenden als Medien zu ‚lesen‘ sein; bei ihren unterschiedlichen Techniken der Zeichen- oder Sinnproduktion will das Buch ansetzen. Allerdings meint es, dass die „Untersuchung der inter-

5 Vgl. die Studien von Müller 1996 und Helbig 2001, sowie Mecke, Herlinghaus, Eicher und die Sammelbände von Paech und Helbig 1998.

medialen Zirkulation von Zeichen und medialen Konzepten“ (Müller 1996, 19) noch immer ein verdecktes Drittes voraussetzt, das unabhängig vom ‚Trägermedium‘ gedacht wird (nämlich den Zeichenbegriff). An dieser Stelle kann es daher nicht (nur) um das Korrespondieren verschiedener medialer Chiffren gehen. Vielmehr wird mediale Differenz gerade in der *unterschiedlichen Art von Referentialität*, d.h. der medial strukturierten Beziehung von Subjekt und Welt aufgesucht, wie sie Musik und Sprache hervorbringen.

Hier ist der Einsatzmoment der Psychoanalyse, mit deren Werkzeugen ich diese Beziehung in eine begriffliche Fassung bringen will. Ganz anders als Literatur, Malerei oder bildende Kunst, eröffnet die Musik dabei ein von der Psychoanalyse bislang kaum begangenes Feld. Während sich psychoanalytische Modelle fest im Kanon der Literatur- und Kunstwissenschaft etablieren konnten, erweist Musik sich auch heute noch weitgehend als der „dark continent“ (Hoffmann 1988), den umgekehrt die Psychoanalyse selber für die Musikologie darstellt. Die großen Gründerväter geben da den Takt vor; weder Freud noch Jacques Lacan, auf dessen linguistischer „Ent-Stellung der Psychoanalyse“ (Samuel Weber) meine theoretischen Vorüberlegungen basieren, haben je einen musikalischen Gegenstand jener erhellen-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 Literatur (Ödipus) und Malerei (Narziss) ein Mythos, der den Bereich der Musik repräsentiert. Erst Anfang der 1990er Jahre hat sich hier die lacanische Ecke vernehmlich ins Spiel gebracht;⁶ dabei sind es vor allem die Arbeiten des Analytikers Sebastian Leikert,⁷ auf denen meine Überlegungen aufbauen können. Leikert geht in mehreren Anläufen einer möglichen Übertragung des Lacanschen Modells der Psyche (‚Imaginäres-Symbolisches-Reales‘) auf die Musik nach. Ausgesprochen interessant für den Komplex Intermedialität ist vor allem die damit mögliche Differenzierung zwischen verschiedenen Formen sprachlicher und musikalischer Subjekt/Objekt-Repräsentation. Leider nur an einer Stelle (dem Motiv b-a-c-h) entwickelt Leikert seine Überlegungen dabei anhand eines konkreten musikalischen Materials, was ein Desiderat bleibt, das ich in den Werkanalysen aufzugreifen versuche. Mediale Differenzen allerdings lassen sich auf dem Feld der Künste nicht mehr nur im Blick auf eine bestimmte, unveränderliche ‚Apparatur‘ benennen (z.B.

6 Vgl. die Zeitschrift RISS, die ihre Bände Nr. 19 (1992) und 26 (1994) ganz dem Thema Musik widmet.

7 Vgl. Leikert 1994, 1996, 1998 und 2001.

gemäß Lessings Unterscheidung zwischen Zeit- und Raumkünsten; auch eine Aufteilung in visuelle und auditive Künste versagt zumindest im Fall der Literatur, die neben dem rezitierten Text auch Imagismus und Visuelle Poesie kennt). Das Mediale ‚der Musik‘ oder ‚der Literatur‘ wird vielmehr erst in seinen Ausformungen kenntlich, die es auf der Ebene der Performanz (etwa: Konzert, Messe, Solorezital vs. Theater, Lesung, stille Lektüre) und des jeweiligen Genres erfährt; zumal, wenn es sich dabei um Medienkombinationen bzw. mediale Hybridformen handelt (Solo- und Chorlied, Oper, Hörspiel, Ballett, aber auch Videoclip, Film, Multimedia-Installationen, Performance). In den Werkanalysen werden die psychoanalytischen Perspektiven daher innerhalb der Vorgaben des jeweiligen Genres zu modulieren sein. Und freigelegt werden so zwar Konzepte von Intermedialität – als einem medialen Spannungsverhältnis aber, das in jedem Werk in nicht übertragbarer Weise angelegt und wirksam ist. Wenn eines Henzes Zusammenarbeit mit Ingeborg Bachmann auszeichnet, dann die erstaunliche Vielfalt der erprobten musikoliterarischen Gattungen. Definitionen sind so immer wieder neue Grenzen zu setzen; Grenzen, die zudem das historische Sujet zieht, mit dem sich sechs Werkanalysen auseinandersetzen.

Ohne die vielfachen Formen der Unterstützung, die mir im Laufe der Zeit zuteil wurden, wäre dieses Buch nicht denkbar. Herzlich danken möchte ich an erster Stelle Prof. Peter Petersen, dessen Geduld, sachliche Kompetenz und Genauigkeit in der musikalischen Analyse mir Leitbild bleiben wird; Prof. Marianne Schuller für einige folgenreiche Hinweise und Anregungen; der Paul-Sacher-Stiftung Basel für die Bereitstellung der vorhandenen Typoskripte, Briefe und Notizen aus ihrer Henze-Sammlung; der Österreichischen Nationalbibliothek, die mir ausführliche Einsicht in den zugänglichen Teil des Nachlasses von Ingeborg Bachmann erlaubte; der DFG für ein dreijähriges Stipendium; und nicht zuletzt den Kollegiaten des Siegener Graduiertenkollegs ‚Intermedialität‘, die mir den Sinn des Doktorandenseins festhalten ließen und mit ihren freundschaftlichen Anmerkungen das Projekt über die Disziplingrenzen hinweg auf Richtung gebracht und gehalten haben. Meiner Familie, insbesondere meiner Frau, verdanke ich unermüdlichen Einsatz für den Freiraum, der mir alles erst möglich gemacht hat.