

teiltes Gattungsverständnis bezieht. Ein Requiem etwa muss heute weder eine katholische Totenmesse sein, noch den traditionellen lateinischen Text verwenden. Der Titel »Requiem« lässt dennoch beides sofort als Assoziation, als Kernbestandteil der mit dieser Gattung verknüpften schemageleiteten Erwartungen in uns wach werden und uns das Stück als ästhetische Auseinandersetzung mit dieser Tradition rezipieren. Solange eine ungebrochene Tradition vorliegt – d. h., solange regelmäßig und vergleichsweise häufig Werke mit dem Titel Requiem komponiert werden –, solange ist meines Erachtens auch die Gattung weiterhin existent. Diese kommunikative Metafunktion haben Gattungen natürlich schon immer gehabt, aber erst im 20. Jahrhundert wurden sie zu einem zentralen (weil identitätsstiftenden) Aspekt des Gattungskonzepts.

Christine Mast (Berlin)

Zeitgemäße Modelle psychoanalytischer Betrachtung von Musik am Beispiel von Luigi Nonos *Prometeo*

I.

Berlin, im September 1937. Drei junge Männer, Freunde trotz ungleicher Herkunft, setzen sich gemeinsam einer ästhetischen Erfahrung aus. Sie betrachten eine kahle Stelle im Fries des Pergamon-Altars, eine Stelle zwischen der Figur des Zeus und dem Gespann der Hera, wo nur noch ein Namenszeichen und die Tatze eines Löwenfells auf denjenigen verweist, der hier abwesend ist, Herakles.

Gerade durch ihr Fehlen, durch ihre Unsichtbarkeit erlaubt die mythische Gestalt des Herakles den drei Protagonisten hier, Selbstbewusstsein zu entwickeln – ein politisches Selbstbewusstsein angesichts der zu jener Zeit konkreten Bedrohung durch Nationalsozialismus und Faschismus. Denn die Leerstelle im Stein fordert zu unablässigen Selbstentwürfen heraus, zu Projektionen, die Reflexion erst ermöglichen: Dieses Kunstwerk, das kein Abbild anbietet, welches Vorbild sein könnte, das stattdessen Innenbilder evoziert, die den Betrachtern zur je eigenen Aufgabe werden – dieses Werk eröffnet, jenem »aufnehmenden Spiegel«¹ gleich, der eine Metapher darstellt für die ideale Disposition eines Psychoanalytikers, seinen Rezipienten die Möglichkeit, sich auf den Weg zu machen in Richtung eines Bildes, das sie selbst enthalten möge.

1 Caroline Neubaur, »Schweigen, Stille, Reverie. Erscheinungsformen einer sakralen und psychoanalytischen Kategorie«, in: *Bion. Aspekte der Rezeption in Deutschland*, hrsg. von Ursula Engel, Lilli Gast und Josef Bernd Gutmann, Tübingen 2000, S. 111–156, hier: S. 128.

Für die jungen Männer vor dem Pergamon-Altar spielen subjektive Wunschvorstellungen und Deutungen zusammen mit jenen historischen Fakten, die mit dem Kunstwerk und der Geschichte, von der es erzählt, verknüpft sind. Die ästhetische Erfahrung der drei Protagonisten wird dabei zunehmend eine von Ambivalenzen, da die Imago des unsichtbaren Herakles abwechselnd verbunden erscheint mit Macht, mit ohnmächtiger Demütigung, mit absolutem Gerechtigkeitswillen einerseits und Hybris andererseits.

Indem sie beginnen, diese Ambivalenzen zu akzeptieren, indem sie von Idealisierungen Abstand nehmen und den fortzusetzenden Deutungsprozess Kunst wie Welt gegenüber als Grundlage demokratischen Bewusstseins erfahren, vollzieht sich bei diesen drei jungen Männern persönliche und politische Reifung zugleich. Der Widerstand, den sie den antidemokratischen Kräften ihrer Zeit entgegenzusetzen vermögen, wird kein ideologisch begründeter sein, welcher sein neues Feindbild bereits in sich tragen würde. Er wird sich aber auch nicht auf tagespolitischen Pragmatismus beschränken. Was sich auf der Grundlage dieser ästhetischen Erkenntnisleistung bildet, ist ein Widerstand, der auf den Kern faschistischer Gesinnung zielt: auf die Verleugnung von Ambivalenzen zugunsten eines frühkindlichen Freund-Feind-Schemas,² auf die Verführung zur Unterwerfung unter eine Herrschaftsmacht, die regressive Phantasien von Allmacht, Allwissenheit und Unendlichkeit zu befriedigen verspricht.

Von diesem Prozess einer Bewusstwerdung erzählt Peter Weiss in seiner Romantrilogie *Die Ästhetik des Widerstands*³. Sowohl die Beschaffenheit des Kunstwerks, das dort im Zentrum steht, wie auch die Art der ästhetischen Erfahrung, die Weiss beschreibt, stehen in einer bemerkenswerten Analogie zu Luigi Nonos spätem Hauptwerk, der Hör-Tragödie *Prometeo*⁴.

Dass beide Werke zeitnah entstanden sind, stellt dabei noch die äußerlichste Verbindung dar: Die einzelnen Teile der *Ästhetik des Widerstands* erschienen zwischen 1979 und 1983, an *Prometeo* arbeitete Nono von 1978 bis 1985. Zudem gelten beide mythischen Figuren, Herakles wie Prometheus, als säkulare Christus-Präfigurationen:⁵ *Prometeo* wie *Die Ästhetik des Widerstands* erzählen Geschichten einer Erlöserfigur als tragischer Gestalt.

Die auffälligste Parallele aber besteht in der beiden Werken gemeinsamen Metapher der Unsichtbarkeit. Denn wie in der *Ästhetik des Widerstands* der Name des Herakles, so markiert in *Prometeo* der Name des Prometheus eine Leerstelle. Nono wendet darüber hinaus dieses Prinzip des Nicht-Fassbaren auf sämtliche Handlungsträger seiner *tragedia dell'ascolto* an, die sich bild- und damit auch körperlos ereignet: Wie Prometheus, so treten auch seine beiden, dem Drama *Der gefesselte Prometheus* des Aischylos⁶ entlehnten Anta-

2 Vgl. Melanie Klein, »Bemerkungen über einige schizoide Mechanismen«, in: dies., *Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse*, Stuttgart 1962, S. 101–126.

3 Peter Weiss, *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt a.M. 1988.

4 Luigi Nono, *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*, Mailand: Ricordi, 1985.

5 Vgl. Wolfgang Storch, »Prometheus«, in: *Mythos Prometheus. Texte von Hesiod bis René Char*, hrsg. von dems., Leipzig 1995, S. 9–17, hier: S. 14, sowie Harry Timmermann, »Vom Helden zum Heiligen. Überlegungen zu einigen Funktionen des Herakles-Mythos in der ›Ästhetik des Widerstands‹«, in: *Ästhetik, Revolte, Widerstand*, hrsg. von Jürgen Garbers, Lüneburg 1990, S. 258–271, hier: S. 263ff.

6 Aischylos, *Der gefesselte Prometheus*, in: Aischylos, *Tragödien und Fragmente*, hrsg. und übersetzt von Oskar Werner, München 1988, S. 410–476.

gonisten Hephaistos und Io nicht sichtbar in Erscheinung – und ebenfalls nicht die abstrakten *dramatis personae* wie ›Mitologia‹, ›Ananke‹ oder ›Nomos‹, die jeweils Personifikationen eines individuellen Über-Ich, eines Schicksalsbegriffes und eines überindividuellen Gesetzes darstellen.

Dieses Gestaltungsprinzip der Unsichtbarkeit, das dem Hörer unmittelbaren Halt verweigert, wird unterstützt durch die Art, wie Nono Klang und Rezipienten in Bezug zueinander setzt: Der Hörer erfährt die Übermacht der Klänge. Denn die Orchestergruppen und Soloinstrumente, die Chöre, Solisten und Sprecher sind dergestalt im Raum verteilt, dass ihre Klänge dem Ohr weniger dargeboten werden, als dass der Hörer überwältigt wird durch Impulse, die von je unerwarteter Seite auf ihn eindringen, dass er umschlossen wird von den live-elektronisch im Raum bewegten Klängen, dass er einem Geschehen unterworfen wird, das umso weniger vorhersehbar und damit vorgeprägten Bewusstseinsinhalten integrierbar ist, als keine sichtbare Bühnenhandlung es bindet.

Diese Erfahrung des Hörers von *Prometeo* entspricht jener der drei jungen Männer vor dem Pergamon-Altar. Auch der Pergamon-Fries wirkt überwältigend durch seine besondere räumliche Anordnung: Während er an seinem Herkunftsort die Außenfläche des Altarbaus bekleidet hatte, ist er in Berlin an den Innenwänden des Museumsraumes angebracht – »das, was beim langsamen Umschreiten erfasst werden sollte, legte sich nun seinerseits um den Betrachter«⁷. Der steht als Unterworfener zugleich im Zentrum des Geschehens, ebenso wie der Hörer des *Prometeo* von den ihn umkreisenden Klängen auf die imaginäre Bühne versetzt wird, dorthin, wo Nono das Schicksal seines Prometheus verhandelt. Und es ist dieses Unterworfensein, dieses *subiectum esse*, das dem Rezipienten erlaubt, sich als Subjekt ästhetischer Erkenntnisarbeit zu konstituieren.

Faszination ist ihr Medium, eine Form von Angstlust.⁸ Sie zeigt ein geheimes Einverständnis an mit jenem Bann der Übermacht, das sich ebenso im Hinstarren wie im gebannten Lauschen ausdrückt und einen verdeckten selbstzerstörerischen Impuls in sich schließt: »Das Hinstarren aufs Unheil hat etwas von Faszination. Damit aber etwas vom geheimen Einverständnis. Das schlechte soziale Gewissen, das in jedem steckt, der am Unheil teilhat, und der Haß gegen erfülltes Leben sind so stark, daß sie in kritischen Situationen als immanente Rache unmittelbar gegen das eigene Interesse sich kehren.«⁹ Nono und sein Textautor Massimo Cacciari verweisen auf diese Grundkoordinaten jenes *fascinans* bereits im Libretto:¹⁰ Bereits im »Prologo« überschriebenen Eingangssatz werden dort »intese segrete« angemahnt, ein dabei hervorgehobenes Textelement ist der wiederholte Aufruf »Ascolta«.

Faszination als Synonym für Angstlust: Auf diese ästhetische Erfahrung zielt Nonos spätes Musiktheaterwerk *Prometeo* beim Hörer. Sie ist Voraussetzung für die Erkenntnis jener Ambivalenz, die Nono dort – sowohl in der Charakterzeichnung des Protagonisten als auch in der materialen Darstellung der Geschichte seines Prometheus – verhandelt, zu-

7 Weiss, *Ästhetik*, S. 15.

8 Vgl. Michael Balint, *Angstlust und Regression*, Stuttgart 1959.

9 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M. 1947, S. 245.

10 Das vollständige Libretto, das Massimo Cacciari in Form einer Textkompilation verfasste, ist abgedruckt in: Lydia Jeschke, *Prometeo. Geschichtskonzeptionen in Luigi Nonos Hörtragödie*, Stuttgart 1997.

gleich verhindert sie dort, wo Reflexion als sprachlicher Reflex des Augenblicks gelungener ästhetischer Erfahrung begriffen wird, den bloß identitätslogischen Zugriff auf Welt und Wirklichkeit der Kunst.

Was Luigi Nono mit seiner Hör-Tragödie *Prometeo* dem Hörer zugleich abverlangt und anbietet, ist eine Form von Erkenntnisgewinn, die sich in hohem Maße mit jenem Bewusstwerdungsprozess deckt, von dem Peter Weiss in seiner Romantrilogie erzählt. Dem Vorgang des Deutens kommt dabei eine neue Qualität zu: Es handelt sich nicht länger darum, auf der Grundlage einer inhaltsästhetisch ausgerichteten Hermeneutik zu einer vorgeblich objektiven Übertragung des Gehalts eines Kunstgegenstandes ins Begriffliche zu gelangen. Vielmehr befindet sich jener Vorgang des Deutens und prozesshaften Begreifens, wie ihn Weiss' Protagonisten praktizieren und wie er, in Fortführung der bereits exponierten Analogie, auch im Hinblick auf das Hörverhalten Nonos Spätwerk gegenüber adäquat erscheint, auf der Höhe der Entwicklung psychoanalytischer Theoriebildung.

II.

Im Unterschied zur ersten Periode innerhalb der Geschichte der Psychoanalyse, als, in unmittelbarem Anschluss an Sigmund Freud, die Frage nach den Äußerungen des Unbewussten und des Trieblebens im Vordergrund standen,¹¹ im Unterschied auch zur zweiten Periode, die, ausgehend von Anna Freuds 1936 erschienener Schrift *Das Ich und die Abwehrmechanismen*¹², geprägt war von einer Konzentration auf die Bedingungen von Ich-Strukturierung – im Unterschied zu diesen beiden Etappen bildet etwa seit Mitte der 1970er Jahre die Frage nach den Funktionsweisen präverbaler Kommunikation den Schwerpunkt der Theoriebildung; im Verlauf dieser Etappen verlagerte sich zugleich der Fokus vom einzelnen, zu analysierenden Objekt auf Beziehungsstrukturen bzw. auf bereits gelebte und somit internalisierte Kommunikationsformen. In diesem Zusammenhang erfolgte auch eine Umwertung jenes Begriffs, der für sämtliche bewussten und unbewussten Reaktionen des Analytikers auf den Analysanden steht, des Begriffs der Gegenübertragung. Freud galt dieses Phänomen noch als zu eliminierendes Skandalon, das die von ihm angestrebte Objektivität des Analytikers, der sich als reine »Spiegelplatte« zu begreifen habe, bloß beeinträchtigte.¹³ Karl König dagegen erhob 1993 gar die – vordergründig paradoxe – Forderung, dass gerade eine psychoanalytische Praxis, die auf dem Stande der gegenwärtigen Forschung ihren wissenschaftlichen Ansprüchen gerecht werden wolle, von traditionellen Kriterien wie beispielsweise Wiederholbarkeit und Falsifizierbarkeit abzu-sehen habe.¹⁴

Analog zu dieser Entwicklung veränderten sich auch die Reflexionen über Musik seitens musikalisch interessierter Psychoanalytiker; Bernd Oberhoff hat 2002 sämtliche, seit 1910 entstandenen, relevanten Texte herausgegeben und die Paradigmenwechsel innerhalb

11 Vgl. Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. 11: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1916 bis 1917), hrsg. von Anna Freud u. a., London 1952.

12 Vgl. Anna Freud, *Schriften*, Bd. 1: *Das Ich und die Abwehrmechanismen* (1936), Frankfurt a.M. 1987.

13 Vgl. Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. 8: *Zur Dynamik der Übertragung* (1912), S. 384.

14 Vgl. Karl König, *Gegenübertragungsanalyse*, Göttingen 1995, S. 14f.

der psychoanalytischen Theoriebildung in Beziehung gesetzt zu den jeweiligen Tendenzen psychoanalytisch fundierter Reflexion über Musik.¹⁵

Die Defizite liegen bei der Betrachtung dieser repräsentativen Auswahl auf der Hand. Diejenigen Texte, die vor 1980 entstanden sind, thematisieren ausnahmslos einen höchst allgemeinen und somit reduktiven Begriff von musikalischem Erleben, ohne der Singularität der einzelnen Komposition Rechnung zu tragen, was heißt: ohne den Subjektcharakter des einzelnen ästhetischen Gegenstandes zu respektieren, der diesem notwendig zugestanden werden muss, damit sich ästhetische Erfahrung erst einstellen kann.

Neue Impulse, die für musikwissenschaftliche Reflexion fruchtbar gemacht werden können, gehen seit den 1980er Jahren aus von den Psychoanalytikern Ludwig Haesler, Ruth Mätzler und Sebastian Leikert.¹⁶ Haesler vertritt – unter Bezug auf zeichentheoretische Überlegungen Vladimir Karbusickys – einen endopoetischen, strukturimmanenten Blick auf das Werk:

Ikon, Index und Symbol sind in der Musik keine statischen, sondern dynamische Kategorien, die unbestimmt, fließend und auf komplexe Weise miteinander verschränkt sind. Als Zeichen mit Bedeutungshaftigkeit werden sie im Sinne einer Semantisierung im musikalischen Prozess generiert, differenziert, miteinander verschränkt oder auch im Sinne einer Desemantisierung wieder gelöscht. Solcher Art dynamisch fließende Prozesse sind für die Sprache der Musik als ein sich ständig verändernder Prozess in der Zeit geradezu typisch und wesentlich.¹⁷

Diese Bestimmung Haeslers bedarf der Modifizierung: Sie zielt weniger, wie suggeriert, auf Musik im Allgemeinen, sondern beschreibt vielmehr eine spezifische Kategorie musikalischer Werke, für welche eine endopoetische psychoanalytische Betrachtung angemessen erscheint. Sie hat Claude Lévi-Strauss als Musik des »Mythos« bestimmt, in Abgrenzung zu jener des »Codes« und der »Botschaft«: Musiker des »Mythos«, zu denen Lévi-Strauss beispielsweise Wagner, Debussy und Berg zählt, »kodifizieren ihre Botschaften anhand von Elementen, die bereits in den Bereich der Erzählung gehören«¹⁸.

In den Werken, auf die Lévi-Strauss hier zielt, existiert demnach ein Dechiffrierbares in Gestalt jener besagten »Elemente [...] der Erzählung«, die werkimmanent einen Verweis erlauben auf einen Gehalt, der jedoch dieses Dechiffrierbare wiederum übersteigt und nicht mit ihm identisch ist. An dieser Verbindung aber des Dechiffrierbaren als jenes Symbolischen, das sich vermittels der von Karbusicky und Peirce entlehnten Kategorien Ikon, Index und Symbol darstellen lässt, mit einem wie immer auch zu bestimmenden Gehalt gelangt das von Haesler dargestellte Verfahren an seine Grenzen.

15 Vgl. Bernd Oberhoff, *Psychoanalyse und Musik. Eine Bestandsaufnahme*, Gießen 2002.

16 Aus Platzgründen war hier eine Auswahl zu treffen; nur deshalb kann an dieser Stelle auf die Überlegungen Sebastian Leikerts nicht näher eingegangen werden.

17 Ludwig Haesler, *Psychoanalyse. Therapeutische Methode und Wissenschaft vom Menschen*, Stuttgart 1994, S. 191.

18 Claude Lévi-Strauss, *Mythologica I. Das Rohe und das Gekochte*, übers. von Eva Moldenhauer, Frankfurt a.M. 1976, S. 50.

Was hier als theoretisches Verbindungsglied fehlt, hat auf der Ebene der Zeichentheorie Nelson Goodman mit dem Begriff der Exemplifizierung eingeführt.¹⁹ Er zielt auf Verkörperung anstelle von Denotation und verlagert den Fokus in Bezug auf den Gehalt nicht-diskursiver Mitteilungen, zu denen Musik zählt, auf die Ebene präverbaler Kommunikation: »Exemplifizierende Zeichen sind selbst-referenziale Gebilde. Sie besitzen gewisse Eigenschaften, auf die sie zugleich referieren. [...] Zeichen im exemplifizierenden Modus lenken unsere Aufmerksamkeit auf ihre eigene sinnliche Gestalt. [...] Der Referenzmodus ist ein Vor-weisen und kein Ver-weisen.«²⁰

Was den Gehalt des Werkes jenseits eines Dechiffrierbaren ermöglicht, ist demnach ein Ent-halten anstelle eines Be-deutens – ein Ent-halten im Sinne eines Containing. In bemerkenswerter Konvergenz gegen die symboltheoretischen Entwürfe Nelson Goodmans setzt die Salzburger Psychoanalytikerin Ruth Mätzler an, wenn sie konstatiert: »Man könnte auch sagen, es gibt Musik, die ein identifikatorisches Glück vermitteln kann, indem sie der Beunruhigung spiegelnd einen ästhetischen Raum eröffnet.«²¹ Musik vermag diese affektive Beeinflussung zu leisten, indem sie jene Beunruhigung nicht be-deutet, sondern ent-hält – entsprechend dem Containing-Modell des Psychoanalytikers Wilfred Bion, dessen Schriften Ruth Mätzlers Überlegungen an dieser Stelle zu Grunde liegen.

Bion formulierte seine Theorie präsymbolischer Kommunikation als Theorie einer Entstehung des Denkens. Er entwickelte dabei drei voneinander unabhängige Modelle; im dritten dieser Modelle, seinem bekanntesten, bestimmte Bion ›Denken‹ in erster Linie als Fähigkeit, Unsicherheit zu ertragen. Er modifizierte dabei die von Melanie Klein entwickelte Theorie der ›projektiven Identifizierung‹²², die jene als Urform menschlicher Kommunikation beschrieb, die zugleich als Urform einer aggressiven Objektbeziehung erscheint: Der Säugling, der des Denkens und damit der Fähigkeit, Unsicherheit zu ertragen, noch nicht mächtig ist, versucht, Zustände von Unlust oder Mangel durch Abspaltung und Projektion loszuwerden, wobei der Adressat dieser abgespaltenen Unlustgefühle zunächst die unmittelbare Bezugsperson ist, die Mutter.

Bion bezeichnet diese negativen Zustände als »unverdaute Fakten«, im Gegensatz zu Gedachtem und Erinnertem bzw. zu gedanken- und erinnerungsfähigem Material. Jene negativen Zustände, die das psychische System bedrohen, sind jedoch nicht mit dem Unbewussten, wie es Freud definierte, gleichzusetzen: Das Unbewusste mit seinen Ausdrucksformen Traum, Phantasie oder Spiel entsteht laut Bion zeitgleich und gleichwertig mit dem Bewussten. Eine Dichotomie zwischen Bewusstem und Unbewusstem, wie sie durch Freud proklamiert wurde und, je nach Intention, für oder gegen den Logos verwendet wurde, ist

19 Vgl. Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*, Frankfurt a.M. 1995.

20 Christian Thorau, *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zur Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners*, Stuttgart 2003, S. 84ff. Zur Übertragung der Theorie Goodmans auf musikalische Werke siehe auch Simone Mahrenholz, *Musik und Erkenntnis. Eine Studie im Ausgang von Nelson Goodmans Symboltheorie*, Stuttgart 1998.

21 Ruth Mätzler, »Perspektiven einer Psychoanalyse der Musikrezeption«, in: *Musik & Ästhetik* 22 (2002), S. 5–22, hier: S. 8.

22 Vgl. hierzu Heinz Weiß, »Bions Metapsychologie als Transformation von Kleins Theorie«, in: *Bion. Aspekte der Rezeption in Deutschland*, hrsg. von Ursula Engel u.a., Tübingen 2000, S. 27–48, hier: S. 30ff.

mit dieser Theorie obsolet geworden. Dies gilt auch für die Dichotomie zwischen Realitäts- und Lustprinzip, denn nach Bion folgt projektive Identifizierung dem Lustprinzip, zielt aber, als Urform von Objektbeziehungen, von Anfang an auf Realität.

In seiner 1962 verfassten, doch erst 1992 ins Deutsche übersetzten Schrift *Lernen durch Erfahrung*²³ hat Bion die einzelnen Stadien und Prozesse dieser Entwicklung des Denkens mit Hilfe einer eigens entwickelten Terminologie dargestellt.²⁴ Grob skizziert, ereignet sich demnach der Prozess der projektiven Identifizierung, der Denken erst möglich macht, indem die Mutter, einem Container gleich, die negativen psychischen Inhalte des Kindes, »Beta-Elemente« genannt, in einem Zustand träumerisch gelassener Einfühlung in sich aufnimmt, sie im eigenen Ich verarbeitet und dabei gleichsam ins Positive, Bewusstseinsfähige wendet.

Die Fähigkeit zum Denken als Grundlage für das Vermögen, aus Erfahrung, und dies meint vor allem aus emotionaler Erfahrung, zu lernen, entsteht beim Kind sowohl durch die Re-Introjektion der transformierten Inhalte als auch durch die Introjektion der psychischen Transformationsfunktion, bei Bion »Alpha-Funktion« genannt: Sowohl der neu geschaffene Sinn als auch die Struktur seiner Genese sind nach Abschluss dieses Prozesses in die Psyche des Kindes integriert. Es ist jetzt in der Lage, auf Unlust erzeugende Fakten nicht länger mit Spaltung und Projektion zu reagieren, sondern diese Fakten selbständig zu verarbeiten. Zugleich bereitet diese dyadische Interaktion die Grundlage für den nächsten Schritt innerhalb des Entwicklungsprozesses, für die der ödipalen Situation analoge, triadische Beziehung der Symbolisierung.

Adornos Diktum aus der *Ästhetischen Theorie*, »umzukehren wäre am Ende die Nachahmungslehre; in einem sublimierten Sinn« solle »die Realität die Kunstwerke nachahmen«²⁵, ist unter den genannten Voraussetzungen auch im Sinne Bions zu begreifen: Jene »Nachahmung in sublimiertem Sinn« entspräche dann der Re-Introjektion durch den Hörer. Er nähme die vormals rein negativen Zustände als nun ästhetisch transformierte von neuem auf, und darüber hinaus eignete er sich noch den Prozess der ästhetischen Transformation selbst an; beides zusammen würde, vermittels eines Rezeptionsverhaltens, das eine »systematische Einbindung emotionaler Prozesse in das Denken auf jeder Stufe der Abstraktion«²⁶ leistet, beim Rezipienten Ich-Entwicklung und Erkenntnisfähigkeit zugleich befördern.

Im Rahmen dieses Modells nimmt die Komposition die Position der positiven Mutter-Imago ein: Sie beinhaltet, gleich einem Container, jene destruktiven Kräfte, die im realen Zusammenhang das produktive, gesellschaftliche Zusammenwirken bedrohen, die jedoch, vermittels der exemplifizierenden Ausformung des Inhalts, in ihrer Wirkung nun umgekehrt erscheinen, Bewusstseinsprozesse unterstützen.

23 Wilfred Bion, *Learning from Experience*, London 1962, dt.: *Lernen durch Erfahrung*, übers. von Erika Krejci, Frankfurt a.M., 1992.

24 Vgl. hierzu die ebenso detailgenaue wie kritische Darstellung der Theorie Bions in Tim Darmstädter, *Ursprünge des Psychischen. Wilfred. R. Bions Formulierungen einer psychoanalytischen Erkenntnistheorie*, Tübingen 2001.

25 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 1973, S. 199f.

26 Ursula Engel, »Einige Bemerkungen zur philosophischen Dimension in Bions Werk«, in: *Bion. Aspekte der Rezeption in Deutschland*, S. 11–26, hier: S. 17.

III.

In dem Hauptwerk seiner letzten Schaffensphase, der 1985 in der Endfassung uraufgeführten Hör-Tragödie *Prometeo*, hat Luigi Nono erstmals in seinem kompositorischen Schaffen ein hoch ambivalentes Ich dargestellt, das im Spannungsfeld von Solipsismus und totalitärer Geistesverfassung, von Erlösungstutopie und Destruktivität zugleich angesiedelt ist.²⁷ Diese Komposition bildet inhaltlich einen unmittelbaren Reflex auf die Krise der italienischen Linken jener Zeit,²⁸ die philosophisch als Krise des rationalen Subjekts reflektiert wurde;²⁹ jene spezifische Ausprägung von Subjektivität findet sich, ästhetisch transformiert, in *Prometeo* wieder, exemplifiziert anhand der Titelfigur.

Zwar wählten Nono und sein Freund und Textautor Massimo Cacciari mit der Prometheus-Figur einen der antiken Mythologie bzw. dem klassischen griechischen Drama entstammenden Protagonisten. Wird jedoch probenhalber von diesem literaturhistorischen Bezug abstrahiert und eine Analyse der Partitur im Hinblick auf die Frage nach der Ich-Gestalt, die der Protagonist im Verlauf des Werks ausbildet, durchgeführt, so erscheint diese Figur in einem zweifelhaften Licht, sowohl als Repräsentant einer bestimmten Form von Individualität wie auch als *zoon politikon*.

Die Geschichte, die *Prometeo* erzählt, ist, stark verkürzt dargestellt, diejenige eines stark primärnarzisstisch geprägten Subjekts,³⁰ das in allen dargestellten Objektbeziehungen scheitert: Die in Rekurs auf Aischylos dargestellte Auseinandersetzung mit der väterlichen Instanz, repräsentiert durch den Schmiedegott Hephaistos als Stellvertreter des Zeus, führt nicht zur Selbständigkeit, sondern zur Identifikation mit dem Aggressor. Anschließend ereignet sich die Begegnung des nunmehr gefesselten prometheischen Ich mit seinem ganz Anderen, seinem weiblichen Widerpart, in Gestalt der mythischen Figur Io. Auch diese Begegnung geht auf Aischylos' Vorlage zurück, doch zeigt bereits die von Nono und Cacciari bewusst eingesetzte Doppelbedeutung des Wortes »Io« an, dass hier von einem Auch-Ich, einem reinen Selbstobjekt des Protagonisten die Rede ist, nicht von einer als autonom begriffenen Figur: Der Name dieser mythischen Frauengestalt, Io, ist identisch mit dem Personalpronomen der ersten Person Singular im Italienischen, »io«.

Nach dem Tod der Io im zweiten Teil des Werks tauchen keine weiteren Antagonisten mehr auf. Das zentrale Thema ist dort die Hingabe des Protagonisten an eine auswändige, als omnipotent erklärte Macht, jene Macht des Schicksals und des unwiderruflichen Verlustes, »Ananke«, welche wiederum als Hypostase jener Depression erscheint, die den Protagonisten nach dem Tod der Io befallen hat.

27 Zur detaillierten Analyse des gesamten Werks unter den hier genannten Aspekten siehe Christine Mast, *Io, Prometeo. Zum Entwurf konkreter Subjektivität in Luigi Nonos »Tragedia dell' ascolto« Prometeo* (= QuerStand 4), Frankfurt a.M. 2008.

28 Vgl. Peter K. Fritzsche, *Die politische Kultur Italiens*, Frankfurt a.M. 1987.

29 *Il pensiero debole*, hrsg. von Gianni Vattimo und Pier Aldo Rovatti, Mailand 1983.

30 Der Narzissmus-Begriff wird innerhalb psychoanalytischer Theorie kontrovers diskutiert. Die hier dargelegten Überlegungen stützen sich vorrangig auf die Überlegungen des Psychoanalytikers Béla Grunberger, »Narziß und Anubis oder Die doppelte Ur-Imago«, in: ders., *Narziß und Anubis. Die Psychoanalyse jenseits der Triebtheorie*, Bd. 2, München 1988, S. 72–92.

Wenn im Schlusssatz von *Prometeo* als Hoffnungsträger und Medium der Selbstausslöschung zugleich ein neuer ›Nomos‹ proklamiert wird, so erscheint darin der anti-rationale, jenseits von Begriffen parlamentarischer Demokratie angesiedelte Gesetzesbegriff des Staatsrechtsgelehrten Carl Schmitt,³¹ der in den 1980er Jahren einen zentralen theoretischen Bezugspunkt für Massimo Cacciari, den geistigen Weggefährten und Librettisten Nonos, darstellte.³²

Dieser Protagonist repräsentiert einen Charakter, dem die ödipale Reifung nicht gelingt, dem in der Folge mit der Unterwerfung unter eine als ebenso kalt wie allmächtig gezeichnete Schicksalsmacht die Welt realer Objekte verloren geht und am Ende noch das eigene Ich. Der ursprungsmythisch kontaminierte Gesetzesbegriff Carl Schmitts, mit dem das Werk schließt, erscheint in diesem Kontext als Zerrbild jenes angestrebten väterlichen Gesetzes, das, im Sinne eines positiven Über-Ich, auszubilden und in das eigene Ich zu integrieren dem Protagonisten von *Prometeo* versagt blieb.

Mit diesen Worten kann der Inhalt des Werks zusammenfassend beschrieben werden, soweit er sich aus der Symbolsprache, zu der sich in *Prometeo* beispielsweise Quintverhältnisse, Tempovorschriften und bestimmte live-elektronische Verfahren verbinden, auch Instrumentationsmodelle, denen Nono teilweise ausdrücklich ihre jeweilige Funktion als Repräsentanten einzelner Handlungsträger zugewiesen hat,³³ extrahieren lässt.

Bis zu diesem Punkt bewegt sich die Betrachtung noch auf jener Ebene des Dechiffrierbaren; eine analytische Betrachtung von *Prometeo*, die auf der Grundlage von Bions Theorie den stark ambivalenten Gehalt des Werks in Bezug setzen will zu dessen hoher ästhetischer Wertigkeit, muss nun nach dem Modus jener Transformation fragen, durch welchen der abstrahierbare Inhalt, im Sinne eines Konglomerats negativer Zustände, die im Falle von *Prometeo* zudem konkret mit einer (auto-)destruktiven, primärnarzisstischen Verfasstheit verbunden sind,³⁴ ins Bewusstseinsfähige und damit potentiell Positive umgewandelt wird: So fällt, neben jener eingangs bereits erwähnten Überwältigungsstrategie dem Hörer gegenüber, die der räumlichen Anordnung der Ausführenden ebenso geschuldet ist wie dem Einsatz der Live-Elektronik und die den Hörer den Klängen ebenso ausgeliefert sein lässt wie es das Kind der noch so wohlwollenden Mutter gegenüber ist, ins Gewicht, dass sowohl die Ich-Entwicklung des Protagonisten als auch die materiale Gestaltung des Werks vom Aspekt der Negativität dominiert sind. Dabei stellt der konsequente Verzicht auf visuelle Elemente als Chiffre einer *reductio ad nullam* von Ich und Welt zugleich, gemeinsam mit

31 Vgl. Carl Schmitt, *Der Nomos der Erde im Völkerrecht des Jus Publicum Europaeum*, Berlin 1950, sowie ders., *Land und Meer. Eine weltgeschichtliche Betrachtung* (1942), Köln 1981. Die in letzterer Schrift vorgenommene Kurzbestimmung des Begriffes ›Nomos‹ im Sinne von Nehmen, Teilen und Weiden wurde von Cacciari in das Libretto für den Schlusssatz von *Prometeo* übernommen.

32 Zur Rolle Massimo Cacciaris innerhalb der italienischen Schmitt-Rezeption vgl. Ilse Staff, *Staatsdenken im Italien des 20. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Carl-Schmitt-Rezeption*, Baden-Baden 1991, S. 128f. und S. 218f.

33 So treten beispielsweise Bassflöte und Kontrabassklarinette als Repräsentanten des als ursprünglich verschmolzen imaginierten Paares Prometheus-Io auf.

34 Vgl. Béla Grunberger, »Gedanken zum frühen Über-Ich«, in: ders., *Narziß und Anubis*, Bd. 1, S. 69 bis 92, hier: S. 88f.

dem Verfahren, weite Textpassagen durch klangliche Aufsplitterungen, Verschränkungen, gar durch Verschweigen dem unmittelbaren Verständnis zu entziehen, die äußere Schicht dieses kompositorischen Gestus eines Zurücknehmens dar. Ihr entsprechen prägnante gestalterische Verfahren innerhalb der Binnenstruktur: eine oft bis an die Grenze der Hörbarkeit reduzierte Dynamik, mikrotonale Aufsplitterungen des einzelnen Tones, auch die partielle Suspendierung instrumentaler Klangcharakteristika mittels einer durch spezifische Spieltechniken hervorgerufenen Annäherung des Klangs an den eigenschafts- und gleichsam ortlosen Sinuston. Letztere wiederum mag betrachtet werden als Chiffre für die Koinzidenz von Entindividualisierung und Omnipräsenz, die der Protagonist im Verlauf seiner Ich-Entwicklung anstrebt: Da es dem Hörer nahezu unmöglich ist, die Quelle eines reinen Sinustons zu orten, vermag, entsprechend dessen Wahrnehmung, jeder einzelne Raumpunkt der Ursprungsort dieses Tones zu sein. Möglicher Ursprung befindet sich nun überall und gleichzeitig, bestimmter Ursprung *ou-topos*, nirgendwo.

Eingedenk der Tatsache, dass Wilfred Bion im Rahmen seines Containing-Modells Denken als negative Fähigkeit betrachtete im Sinne einer Fähigkeit, Unsicherheit zu ertragen, repräsentiert die materiale und auch dramaturgische Gestaltung von *Prometeo* nicht nur die Ich-Entwicklung des Protagonisten als dechiffrierbaren Inhalt des Werkes, sondern darüber hinaus noch das Prinzip der Transformation dieses Inhalts.

Luigi Nonos *Prometeo* stellt unter diesem Gesichtspunkt den Modellfall einer gelungenen ästhetischen Transformation destruktiver gesellschaftlicher Realität dar; darin liegt die Relevanz dieses Werks begründet, und diese Relevanz ist eine ästhetische und eine gesellschaftliche zugleich.

Matteo Nanni (Freiburg i. Br.)

»Musik der ganzen Erde, aller Länder und Rassen«

Weltmusik und Globalisierung der Kultur: *TELEMUSIK* von
Karlheinz Stockhausen

Die Diskussion über den zum Schlagwort gewordenen Begriff ›Globalisierung‹ greift weit über den bloß politisch-ökonomischen Diskurs hinaus. Parallel zur Ausbreitung des wirtschaftlichen Weltmarktes lässt sich auch im Bereich der Kultur eine analoge Entwicklung beobachten, die als Globalisierung der Kultur benannt werden kann.

Das Empire materialisiert sich unmittelbar vor unseren Augen. Über mehrere Jahrzehnte hinweg, in deren Verlauf Kolonialregimes gestürzt wurden, und schließlich unvermittelt, als die sowjetischen Grenzen des kapitalistischen Weltmarkts endgültig