

<https://doi.org/10.21638/2226-5260-2018-7-2-509-530>

KRANKHEIT ALS METAPHER ODER
KRANKHEIT DER METAPHERN?
HANS WERNER HENZES *EIN LANDARZT* (1951).
ZWISCHEN FRANZ KAFKA UND WALTER BENJAMIN

MAURO FOSCO BERTOLA

PhD in Philosophy, Research Associate.
University of Saarland, Graduate Study.
66123 Saarbrücken, Germany.
E-mail: mauro.bertola@uni-saarland.de

ILLNES AS A METAPHOR OR ILLNES OF METAPHORS?
HANS WERNER HENZE'S A *COUNTRY DOCTOR* (1951).
BETWEEN FRANZ KAFKA AND WALTER BENJAMIN

As Susan Sontag highlights in her seminal monograph “Illness as metaphor” published in 1978, the appropriation of illness for constructing powerful metaphors which have a great impact on broad social, political or cultural issues became a widespread phenomenon both in everyday life and in artistic discourse. For various arts illness turns into an important meaning-making metaphor for the social and cultural phenomena. In my article I intend to explore the use of such kind of metaphor in the context of Franz Kafka’s short story *Country Doctor* („*Ein Landarzt*”). A condition of a man who is ill is similar to the condition described by Freud in terms such as “oblivion”, “suppression”, “negation” etc. This text is very important for the psychoanalytical interpretation of Kafka’s legacy because one can see a definite parallel between a wound of a young man and his sexual desire for Roza. In my article I also analyse Hans Werner Henze’s homonymous radio opera, composed in 1951, which is based on Kafka’s text. Thanks to the special expressive instrumental medium, Henze creates an atmosphere of unreality and fuzziness of the Kafka’s short story. Adopting Walter Benjamin’s interpretation of Kafka’s œuvre qua a reflection on the “illness of tradition” („*Erkrankung der Tradition*”) in relation to the modern situation, I point out that Kafka and Henze share common understanding of modernity as well as show how Henze re-articulates this idea of modernity as “illness of tradition” both in his poetic as well as in his compositional strategies after World War II.

Key words: Franz Kafka, Walter Benjamin, Hans Werner Henze, Susan Sontag, metaphor, illness of tradition, opera.

© MAURO FOSCO BERTOLA, 2018

БОЛЕЗНЬ КАК МЕТАФОРА ИЛИ БОЛЕЗНЬ МЕТАФОР?
ОПЕРА ХАНСА ВЕРНЕРА ХЕНЦЕ «СЕЛЬСКИЙ ВРАЧ» (1951).
МЕЖДУ ФРАНЦОМ КАФКОЙ И ВАЛЬТЕРОМ БЕНЬЯМИНОМ

МАУРО ФОСКО БЕРТОЛА

Доктор философии, научный сотрудник.
Саарландский университет, исследовательский институт.
66123 Саарбрюккен, Германия.
E-mail: mauro.bertola@uni-saarland.de

После того, как Сьюзан Зонтаг в своей эпохальной книге «Болезнь как метафора», изданной в 1978 году, указала на роль болезни для продуцирования метафор, оказывающих большее влияние на широкий социальный, политический или культурологический контексты, равно как и на область искусства, это стало общепризнанным явлением. Для различных сфер искусств болезнь становится важной смыслообразующей метафорой для общественных и культурных феноменов. В своей статье я пытаюсь пояснить использование такого типа метафор на примере короткого рассказа Франца Кафки «Сельский врач» („*Ein Landarzt*“), написанном в 1917 году. Состояние больного человека схоже с состояниями, которые описывал Фрейд посредством терминов «забвение», «вытеснение», «отрицание» и т. д. Этот текст очень важен для психоаналитической трактовки наследия Кафки, поскольку в рассказе явно прослеживается связь между раной молодого человека и сексуальным желанием к Розе. В статье также предпринимается анализ одноименной оперы, написанной в 1951 году Хансом Вернером Хенце, в основу которой был положен кафкианский текст. Хенце в этой опере, благодаря особым выразительным инструментальным средствам пытается подчеркнуть нереальную, размытую атмосферу рассказа. Используя интерпретацию Вальтера Беньямина о наследии Кафки как размышления по поводу «болезни традиций» („*Erkrankung der Tradition*“) применительно к современной ситуации, я указываю на то, что Кафка и Хенце одинаково понимают современность а также на то, как после Второй мировой войны Хенце по-новому артикулирует данную идею современности как «болезни традиции» в своем поэтическом и композиторском творчестве.

Ключевые слова: Франц Кафка, Вальтер Беньямин, Ханс Вернер Хенце, Сьюзан Зонтаг, метафора, болезнь традиции, опера.

In ihrem 1978 erschienenen Buch *Illness as Metaphor* hebt die US-amerikanische Schriftstellerin und politische Aktivistin Susan Sontag die weit verbreitete kulturelle Praxis hervor, Krankheiten als Versinnbildlichung von (negativ konnotierten) psychologischen Zügen des erkrankten Menschen aufzufassen (Sontag, 1977), wonach also jeder Kranke das eigene Leiden selbst zu verschulden hätte. Von den von Sontag zu Recht betonten zwischenmenschlichen und sozialen Implikationen einer solchen unhinterfragten Praxis abgesehen, stellt die Metaphorisierung von Krankheit ein auch in den unterschiedlichen Künsten häufig anzutreffendes Phänomen dar: Von Amfortas Wunde in Richard Wagners *Parsifal* zu Andrew Becketts HIV-Infizierung in Jonathan Demmes Filmblockbuster *Philadelphia* von 1993 ist Krankheit als starke

Metapher für gesellschaftliche und allgemein-kulturelle Phänomene erfolgreich sinnbildend verwendet worden. In welchem Sinne soll jedoch die Krankheitsmetapher in Franz Kafkas Erzählung *Ein Landarzt* von 1917 verstanden werden? Wofür steht die rätselhafte Wunde des Jungen, die zum nächtlichen Ruf des Arztes führt und um die sich die gesamte Erzählung dreht? Und in welchem Sinne geht dreißig Jahre später der Komponist Hans Werner Henze auf die Novelle ein, als er eine Rundfunkoper komponiert, die mit nur wenigen Kürzungen Kafkas Prosatext musikalisch umsetzt?

Anhand dieser Frage möchte ich im Folgenden die Konturen einer sich zwischen Literatur, Philosophie und Musik erstreckenden spezifischen Auffassung von Modernität hervorheben. Dabei handelt es sich um eine Auffassung, die bis weit in die 1980er Jahre zumindest im Musikbereich gegenüber dem herrschenden Narrativ vom Komponieren als permanenter satztechnischer Innovation und einer wie zwanghaften Auseinandersetzung mit dem — im Adornos Jargon — neuesten Stand des musikalischen Materials peripherisch blieb und daher historiographisch auch nicht angemessen wahrgenommen wurde. Zunächst werde ich auf Kafkas Novelle eingehen und dabei Walter Benjamins Interpretation von Kafkas literarischem Universum als Ausdruck eines spezifischen Verständnisses von Modernität, nämlich als „Erkrankung der Tradition“, erläutern. Danach werde ich auf Henzes kompositorischen Umgang mit Kafkas Text eingehen und den Transfer dieses Modernitätsverständnisses ins Musikalische zu verdeutlichen versuchen.

BOTSCHAFTEN EINES TOTEN:

WALTER BENJAMIN LIEST EIN FRAGMENT VON FRANZ KAFKA VOR

Im Jahr 1931 schrieb Walter Benjamin einen Essay über Kafka für den Frankfurter Rundfunksender (Benjamin, 1977a). Er eröffnete die Sendung mit dem Vorlesen eines Fragmentes des Prager Schriftstellers mit dem Titel *Eine kaiserliche Botschaft*. Hier Kafkas Erzählung in einer leicht abgekürzten Fassung:

Der Kaiser — so heißt es — hat Dir, dem Einzelnen, dem jämmerlichen Untertanen, dem winzig vor der kaiserlichen Sonne in die fernste Ferne geflüchteten Schatten, gerade Dir hat der Kaiser von seinem Sterbebett aus eine Botschaft gesendet. Den Boten hat er beim Bett niederknien lassen und ihm die Botschaft ins Ohr zugeflüstert [...]. Der Bote hat sich gleich auf den Weg gemacht; [...] einmal diesen, einmal den andern Arm vorstreckend schafft er sich Bahn durch die Menge [...]. Aber die Menge ist so groß; ihre Wohnstätten nehmen kein Ende. Öffnete sich freies Feld, wie würde er fliegen und bald wohl hörtest Du das herrliche Schlagen seiner Fäuste an Deiner Tür. Aber stattdessen, wie nutzlos müht er sich ab; immer noch zwängt er sich durch die Gemächer des innersten Palastes; niemals wird er sie überwinden; und gelänge ihm dies, nichts wäre

gewonnen; die Treppen hinab müsste er sich kämpfen; und gelänge ihm dies, nichts wäre gewonnen; [...] und so weiter durch Jahrtausende [...]. Niemand dringt hier durch und gar mit der Botschaft eines Toten. — Du aber sitzt an Deinem Fenster und erträumst sie Dir, wenn der Abend kommt. (Kafka, 2008b, 46–47)

In dem Rundfunkessay entzieht sich Benjamin explizit jeglicher Erklärung der vorgelesenen Erzählung. Sieben Jahre später findet man jedoch in einem Brief an Gershom Scholem einen entscheidenden Hinweis: Kafkas literarisches Universum sei, Benjamin zufolge, die akkurate Wiedergabe einer „Erkrankung der Tradition“ (Benjamin & Scholem, 1980, 272). Benjamins Entscheidung, den Rundfunkvortrag mit dem Erzählfragment *Eine kaiserliche Botschaft* zu eröffnen, wird nun nachvollziehbar (Weigel, 2006, 543). Denn, welches passendere Bild wäre denkbar für das Konzept der Tradition als Akt des *tradere*, der Weitergabe, als eben dasjenige einer Botschaft und ihres Boten? Und welche bessere Versinnbildlichung von diesem paradoxen Statut der Tradition als „Erkrankte“ und in einem zwischen Leben und Tod schwebenden existenziellen Zustand befindliche, als diese onirische, entstellte Raumkonstruktion der Parabel? Unaufhörlich hindert dieser traumähnliche Raum das Fortschreiten des Gesandten, zugleich aber wird dadurch der Bote auch nie richtig gestoppt und sein Auftrag endgültig unterbrochen. Die Botschaft des Kaisers wird schließlich zu einem Ereignis, das keinen Sinn mehr hat, nichts mehr bewirken kann, dessen Appellations- bzw. Faszinationskraft jedoch nie verloren geht und uns — ewig am Fenster wartend — in seinem Bann hält.

Es scheint daher auch kaum ein Zufall, dass sich Benjamin gerade in den 1930er Jahren für Freuds Psychoanalyse zu interessieren begann. Der Zustand des Menschen unter dem Bann einer Erkrankung der Tradition ähnelt in der Tat der paradoxen Logik eines von Freud bevorzugt verwendeten und mit starker Bedeutung versehenen Präfixes: Von „*Verneinung*“ zu „*Verdrängung*“, von „*Vergessen*“ zu „*Verwerfung*“ und „*Verschiebung*“ steht das psychoanalytische „Ver-“ für eine unvollständige, mangelhafte Negation. Nichts ist vollends negiert oder endgültig vergessen in Freuds Universum. Keine ans Ende geführte Dialektik, keine Hegelsche Aufhebung des Negativen finden hier statt: Alles kehrt in entstellter Form wieder, als unerklärliches, gegenüber unseren Ego-Strukturen bedeutungsloses, sich jedoch ewig wiederholendes „Symptom“ (Žižek, 2014, 387–388). Wie Benjamin schreibt:

Die überaus präzisen Seltsamkeiten [in Kafkas Werken, d. V.] sind für den Leser nur als kleine Zeichen, Anzeichen und Symptome von Verschiebungen zu verstehen [...]. Mit anderen Worten, alles, was er [Kafka, d. V.] beschreibt, macht Aussagen über etwas anderes als sich selbst. (Benjamin, 1977a, 678)

Die labyrinthischen Räumlichkeiten und bürokratischen Strukturen, die (alp-) traumhaften Situationen, welche fast allen Texten Kafkas zugrunde liegen, verweisen damit auf einen traumatischen Kern, der jedoch nie ausgesprochen wird bzw. explizit gemacht werden darf und der gerade in seiner *Ver-drängung* in die Verschwiegenheit, als verblüffender, zwischen Leben und Tod, zwischen Positivität und Negativität schwebender „erkrankter“ Zustand, die entstellten Figuren und Zusammenhänge unerschöpflich generiert, welche Kafkas Schriftwelt prägen.

In diesem Sinne kommt laut Benjamin gerade Odradek, jenem „Ding“, das — weder Organismus noch reines Objekt, weder lebend noch tot — jegliches Klassifikationssystem sprengt und welches im Zentrum der kurzen Erzählung *Die Sorge des Hausvaters* steht, eine Sonderstellung innerhalb des Kafka'schen Oeuvre zu (Kafka, 2008c). Zusammen mit dem „buckligen Männlein“ der deutschen Volkstradition stelle Odradek den Inbegriff von Kafkas „entstelltem“ Universum dar. Wie Benjamin an einer Stelle seines Kafka-Essays von 1934 hervorhebt:

Odradek ist die Form, die die Dinge in der Vergessenheit annehmen. Sie sind entstellt. Entstellt ist die „Sorge des Hausvaters“, von der niemand weiß, was sie ist, entstellt das Ungeziefer, von dem wir nur allzu gut wissen, dass es den Gregor Samsa darstellt [...]. Diese Figuren Kafkas aber sind durch eine lange Reihe von Gestalten verbunden mit dem Urbilde der Entstellung, dem Buckligen. [...] Dies Männlein ist der Insasse des entstellten Lebens. (Benjamin, 1977b, 431–432)

Wenn also der italienische Humanist Emanuele Tesauro in seiner berühmten Schrift *Il cannocchiale aristotelico* („*Das aristotelische Fernrohr*“) von 1654 die Metapher als jenes heuristische Instrument auffasste, welches anhand des Prinzips des Gleichnisses die Zusammenhänge der Natur entfalte und zugleich in Zusammenwirkung mit dem menschlichen Scharfsinn („*arguzia*“) sie darüber hinaus erweitere, so sind Kafkas prägnanten Bilder und Figuren in ihrer eigenen Spezifität verfangen, unfähig auf etwas anderes zu verweisen als sich selbst: Statt Metaphern in jenem klassischen Sinne stellen sie reine Tautologien dar. In diesem Zusammenhang hat der Germanist Manfred Engel den Ausdruck „*absolute Bildwelten*“ geprägt (Engel, 2010, 412–414).

In diesem Horizont soll nun auch die Novelle *Ein Landarzt* gedeutet werden (Kafka, 2008a); eine Erzählung, für die Kafka zeit seines Lebens eine besondere Vorliebe aufwies (Blank, 2010, 227). Die Novelle erzählt die surreale Geschichte eines Arztes, der einem nächtlichen Ruf folgt und sich mitten im Winter auf die Reise zu einem weit entlegenen Dorf macht. Dort wird er mit der rätselhaften Wunde eines Jungen konfrontiert, die er zunächst übersieht. Die traumähnliche Atmosphäre, die

unzusammenhängende Raum- und Zeitkonstruktion und das offene Ende der Novelle drehen sich gerade um diese unerklärliche, in ihrem ontologischen Status unsichere Figur der Wunde: Ist sie tödlich oder nicht? Ist sie real oder eine unbewusste Projektion von unterdrückten sexuellen Wünschen des Arztes? Hat sie religiöse Konnotationen, wie Kafka an manchen Stellen zu suggerieren scheint? Oder zielt sie mit ihrer rätselhaften Natur auf eine Dekonstruktion der Figur des Arztes als Versinnbildlichung einer Modernität unter dem Vorzeichen von Rationalität und Säkularisierung ab?¹

Dieser Text ist nachgerade zu einer *crux* für die psychoanalytische Deutung Kafkas geworden: Der von Kafkas explizit hervorgehobene Bezug zwischen der Wunde des Jungen und dem sexuellen Impuls gegenüber Rosa seitens des Arztes steht natürlich am Anfang aller psychoanalytischen Interpretationen der Novelle². Gerade weil eine so explizite textliche Grundlage dafür vorzuliegen scheint, laufen jedoch solche Deutungen häufig Gefahr, Kafka auf Freud zu reduzieren und dadurch lediglich eine (erkenntnisarme) tautologische Operation *malgré soi* vorzuführen. Auch in diesem Fall bewahrheitet sich also noch einmal, was Robert Musils *Calembour* der Psychoanalyse attestiert: Sie sei nämlich jene Disziplin, welche immer nur die Ostereier wiederfindet, die sie zuvor selbst versteckt hat (Engel, 2004, 103–104). Selbst wenn Benjamin in seinen Schriften über Kafka kaum auf *Ein Landarzt* verweist, scheint es mir jedoch, dass gerade diese Erzählung den Koordinaten von Benjamins Kafka-Interpretation bestens entspricht und mittels deren Kategorien zu einer überzeugenden Deutung gelangt; einer Deutung, die ihr jene Wichtigkeit zuspricht, welche Kafka selbst diesem Text anerkannte.

Und in der Tat konfrontiert uns diese Erzählung genau wie die zuvor erwähnte, *Eine kaiserliche Botschaft*, mit der Rätselhaftigkeit einer mangelhaften, unheimlichen Appellation. Sowohl der Arzt als auch der Patient bleiben in ihrem symbolischen Status durchaus unklar, beide sind in eine ganze Reihe von *non sequiturs* verwickelt: Der Arzt stellt unterschiedliche, sich widersprechende Diagnosen, der kranke Junge scheint an einigen Textstellen seine eigene Wunde nicht als Krankheit, sondern als Auserwählungszeichen auffassen zu wollen etc. Insgesamt dreht sich die Erzählung um jene Wunde des Jungen, die nichts als eine weitere Verkörperung von Odradek, von einem „unmöglichen“, symbolisch nicht-verortbaren Objekt zu sein scheint. Die Wunde wird in *Ein Landarzt* zu einer traumatischen Figur, die Arzt und Patienten

¹ Siehe diesbezüglich: (Santner, 2011, 63–64, 81–82).

² Siehe zum Beispiel Timms (1985), oder Busch (2004). Die psychoanalytische Interpretation der Novelle wurde auch unter anderen von Thorsten Valk kritisiert, der hervorhebt, wie solche Deutungen Kafkas Novelle schließlich zu einem „ödüpale Kuriositätenkabinett“ reduzieren, siehe Valk (2003, 352).

in ihrem Bann hält. Sie ergibt schließlich keinen „Sinn“; sehr wohl generiert sie jedoch eine Konstellation von tradierten Assoziationen und Bedeutungen, die Kafka im Laufe des Erzählprozesses kunstvoll suggeriert (sexuelle Wünsche, die Wunde Christi etc.) und die jedoch immer nur hypothetisch bzw. provisorisch wirken. Wie die Protagonisten sind wir auch als Leser in Gestalt der Wunde mit einem Objekt konfrontiert, welches tradierte Deutungsmuster nur evoziert, um sie in einem provisorischen, unsicheren Zustand zu halten. Was in der Novelle herrscht, ist also das Zeichen allein, der pure Signifikant; die konsensuelle, durch tradierte Normen und Konventionen aufrechterhaltene Dimension des Signifikats bzw. der Bedeutung jedoch wird von einer radikalen Ambivalenz außer Kraft gesetzt. Die Tradition lebt also nur in der Gestalt eines seiner Bedeutung entzogenen Zeichens. Sie ist, wie der Junge selbst, erkrankt, in einem zwischen Erinnerung und Vergessen, zwischen Präsenz als Signifikant und Abwesenheit als Signifikat schwebenden Zustand. Und gerade aus diesem „krankhaften“ Zustand, sozusagen aus der Wunde heraus, entsteht das entstellte Universum der Erzählung. Wie nun aber verfährt Henze fast dreißig Jahre später, wenn er Kafkas Novelle in seiner Vertonung in Form einer Rundfunkoper adaptiert?

MIMESIS, ABER WIRKLICH? HENZE ALS LESER VON KAFKA

Die wissenschaftliche Rezeption von Henzes *Ein Landarzt* weist nur wenige Untersuchungen auf: Die umfangreichste kritische Auseinandersetzung mit dem Werk stellt ein 2006 erschienener Aufsatz des deutschen Musikwissenschaftlers Klaus Oehl dar³. Darin beurteilt Oehl Henzes Werk unter dem Vorzeichen des „Surrealen“: In *Ein Landarzt* habe Henze eine „eine surreale klangliche Welt“ erschaffen und damit eine „surreale Oper“ komponiert (Oehl, 2006, 91–92, 102–103)⁴. An einer anderen Stelle schreibt Oehl: „Henze erschafft eine surreale klangliche Welt, die Kafkas übernatürliche Erscheinungen musikalisch umsetzt“ (Oehl 2006: 102). Und in der Tat, auf den ersten Blick scheint der Komponist den Text allein unter dem Gesichtspunkt seiner traumhaften, surrealen Qualitäten rezipieren zu wollen. So etwa in seiner einführenden Rede zur Uraufführung des Werkes 1951, wenn Henze ausführt:

Der oft totgesagte Surrealismus, der sich ständig weiterentwickelt hat, spielt in unserem Tun ebenfalls eine Rolle, nachdem er bisher nur der Malerei und der Literatur nahege-

³ Für weitere wissenschaftliche Untersuchungen über Henzes *Ein Landarzt* siehe: Mäckelmann (1991); Hochgesang (1995, 101–114, 126–135); Wendorff (1996); Abels (2013).

⁴ Oehl verwendet außerdem auch den Ausdruck „*imaginäres Theater*“, den er aus Peter Petersen übernimmt (Petersen, 1995). Über den Surrealismus als ästhetische Kategorie bei Henze siehe auch Scheit (2003).

standen hat. Das Traumhafte, Schlafwandlerische, in dessen Bereich die Abstraktionen Farbe annehmen und zu sprechen beginnen, ist das Feld unserer Musiken, Gedichte, Bilder und Ballettschöpfungen. In meiner Vertonung des Kafka'schen *Landarztes* finden sich einige hauptsächliche Elemente dieser neuen Moderne wieder. (Henze, 1995, zitiert nach: Oehl, 2006, 92)⁵

Erliegt hier Henze dem Reiz eines ästhetisierenden Ansatzes, der von Kafkas Novelle allein die Anziehungskraft ihrer atmosphärischen Qualitäten, ihrer sich unerwartet abwechselnden, traumähnlichen Situationen rezipiert?

Wenn man sich das Werk anhört, stellt man von Anfang an fest, wie die Vertonung einen betont expressiven, dramatischen Gestus sucht und dies auch explizit vorführt. Henze bemüht sich hier, durch unterschiedliche Satztypen, Gesangsarten und Instrumentalfarben den emotionalen Gehalt der Erzählung sowie ihre surreale, schwebende Atmosphäre musikalisch umzusetzen, und dies bereits auf den ersten Seiten der Partitur (siehe *Notenbeispiel 1*). Die Vokallinie zeigt zum Beispiel eine ganze Palette an Darbietungsarten, die vom rhythmisierten Sprechen bis zur freien Rezitation, von kurzen Passagen im Sprechgesang bis zur elektronischen Verzerrung der Stimme mit Echo-Effekt für die Wiedergabe der direkten Rede reicht. Dadurch kann die Stimme die unterschiedlichen expressiven Anforderungen des Textes schnell und flexibel akustisch umsetzen. Zugleich wechseln sich in kurzen Abständen unterschiedliche Satzarten und Klangfarben ab: Von den liegenden Klängen am Anfang bis zu dem aufgeregten orchestralen Gestus, als der Erzähler seine Empörung über das Fehlen des Pferdes zum Ausdruck bringt. Emotionale Kraft und unmittelbare Entsprechung des Textes spielen daher sicherlich eine große Rolle in Henzes Vertonung. Oehl hebt alle diese Aspekte hervor und deutet sie im Sinne einer psychoanalytisch orientierten Interpretation der Novelle (insbesondere derjenigen von Walter Busch, vgl. Busch, 2004). Die räumlichen, zeitlichen und narrativen Entstellungen der Erzählung seien auf den unterdrückten sexuellen Wunsch des Arztes für Rosa zurückzuführen. Henzes Rundfunkoper sei somit schließlich als eine psychologische Studie mittels der Musik, als eine akustische Entsprechung der literarischen Erzählform des inneren Monologs zu verstehen⁶. Der Musik komme daher eine vornehmlich *mimetische Funktion* zu: In einem regelrecht Wagner'schen Gestus gäbe sie die inneren Emotionen, das widersprüchliche Gefühlsgewirr des Arztes wieder. Nun, dies mag

⁵ Norbert Abels hebt außerdem hervor, dass es sich in diesem Fall um eine ästhetische Entscheidung seitens Henzes handelt, die einen spezifischen „neo-surrealistischen“ Zug der deutschen Kultur zu Beginn der 1950er Jahre widerspiegelt. Als Beispiel dafür nennt er Hermann Kasacks Roman *Stadt hinter dem Strom* von 1947, vgl. Abels (2013, 56).

⁶ Auch Norbert Abels liest das Werk entlang einer solchen Interpretation, vgl. Abels (2013).

zunächst plausibel erscheinen, ist dies aber auch schon alles? Stellt wirklich diese Art seismographischer Nachzeichnung des Textes im Namen eines mimetischen Prinzips den letzten Sinnhorizont von Henzes Umgang mit Kafka dar?

An einer berühmten Stelle der Novelle, nämlich bei der Passage, in der der Arzt — den Duktus und den emotionalen Abstand eines klinischen Berichts nachahmend — die rätselhafte Wunde des Jungen beschreibt, passiert in Henzes Rundfunkoper etwas durchaus Seltsames: Die im Sprechgesang deklamierte Beschreibung ist nicht nur allein von der Orgel begleitet (die einzige Stelle im gesamten Werk, an der die Orgel allein spielt), sondern sie ist darüber hinaus von einer nicht zu überhörenden Zitation des berühmten *soggetto* aus Johann Sebastian Bachs *Kunst der Fuge* umrahmt (siehe *Notenbeispiel 2*). Sicherlich werden dadurch die religiösen Sinnanklänge der Wunde als Unterton hervorgehoben. Zugleich aber lässt sich die Auswahl dieses so auffälligen Zitats nur schwer auf einen „mimetischen“ Deutungsansatz allein reduzieren: Warum gerade Bach und gerade die *Kunst der Fuge* (also kein religiös konnotiertes Werk)? Und wie ist es zu erklären, dass ausgerechnet dort, wo es darum geht, das traumatische Zentrum (und Trauma/τραύμα auf Griechisch heißt eben auch „Wunde“) der ganzen Erzählung in seiner Rätselhaftigkeit akustisch wiederzugeben, ein so expliziter Rückgriff auf vergangene Musik, also auf die Tradition vorgenommen wird?

In einem wichtigen Interview aus dem Jahr 1972 sagt Henze, dass die Zitate und die stilistischen Anlehnungen, die er in seinen Stücken einbaut, als „Beschriftung“ verstanden werden sollen und präzisiert: „Sie zeigen, wohin es geht, bilden ein Kennwort, eine Verständigungsbrücke“ (Henze, 1984a, 192). Der Interviewer hatte kurz davor den Begriff „Beschriftung“ in die Diskussion eingeführt und diesen explizit auf Walter Benjamin bezogen. Und in der Tat stellt „Beschriftung“ einen *terminus technicus* innerhalb Benjamins Reflexion dar und zwar in seiner fast wortwörtlichen Bedeutung: als *Be-Schriftung*, also im Sinne von: zur Schrift bringen, lesbar machen von etwas, dessen Präsenz und Wirkung sonst unbeachtet bleiben würden. Und gerade im Akt einer Beschriftung, im Bewirken eines Übergangs vom (unbewussten) Dasein zur (bewussten) Schrift, liegt Benjamin zufolge der Ur-Sinn von Kafkas literarischem Schaffen, wie er 1934 in einem weiteren Essay hervorhebt: „Umkehr ist die Richtung des Studiums, die das Dasein in Schrift verwandelt“ (Benjamin, 1977b, 437–438). Gerade in Gestalt seiner enigmatischen, entstellten Figuren und Situationen macht Kafkas traumhaftes, surreales Erzählen — laut Benjamin — das verdrängte Zentrum der *conditio moderna* sichtbar bzw. lesbar: die Präsenz der Tradition im Modus der Krankheit bzw. ihres Erkrankt-Seins; er entpuppt sie, *be-schriftet sie*, jedoch als leeren Signifikanten bzw. als zwar weiterhin interpellierenden Signifikanten, aber ohne jegliches Signifikat.

Henzes Zitierpraxis hat also eine wegweisende Funktion (sie zeigt dem Hörer, „wohin es geht“), und dies erklärt der Komponist gerade mit einem *terminus technicus* aus Benjamins Kafka-Interpretation. Nur ein Zufall? Jedenfalls bietet sich hier eine Gelegenheit, näher auf Henzes Poetik bzw. auf seine programmatischen Aussagen über die Musikgeschichte und die Rolle der Tradition innerhalb der musikalischen Moderne einzugehen.

*HABEN SIE JEMALS EINEN BRUCH DES ERLEBENS ERFAHREN?
HENZES MODERNITÄTS- UND TRADITIONSVERSTÄNDNIS*

Im Laufe einer Podiumsdiskussion mit Henze in Stuttgart 1982 ergriff der jüngere Komponistenkollege Helmut Lachenmann, der im Publikum saß, unvermittelt das Wort. Ich zitiere:

Also, was ich [...] vermisste [in Henzes Musik, d. V.], ist dieses Erlebnis, dass diese Musik über sich selbst nachdenkt und diesen Bruch des Erlebens nicht [...] naiv mitteilt, sondern gleich wissend, dass die Kategorien, in denen man sich mitteilt, eigentlich nicht mehr ganz taugen. (Lachenmann, 1996a, 407)

Wie auch aus weiteren Artikeln zu entnehmen ist, in denen die Polemik später ausgetragen wurde, dreht sich Lachenmanns Kritikpunkt gerade um die Präsenz der Tradition in Henzes Musik, d. h. um Henzes kompositorische Verwendung von tradierten satztechnischen und stilistischen Elementen: Wenn sich Henze dadurch eine unbeschwerte Kommunikation mit dem Publikum sichert, dann ließe er jedoch zugleich — Lachenmann zufolge — auch die ästhetischen Prämissen weiterwirken, auf denen diese Tradition beruht. Und diese Prämissen, gerade nach ihrem endgültigen Versagen mit dem Holocaust, sind für Lachenmann nicht nur ethisch inakzeptabel, sondern auch und vor allem sind sie für unsere Gegenwart *bedeutungslos* geworden. Die Kondition des modernen Menschen ist laut Lachenmann die einer radikalen „Sprachlosigkeit“, die allein durch die „falsche Sprachfertigkeit des herrschenden ästhetischen Apparats“ (im Zeichen des Kapitalismus und seiner Marktideologie) kaschiert wird. So ist es an einer Stelle des Briefs zu lesen, den er kurz nach der Auseinandersetzung mit Henze in Stuttgart auf den Seiten der *Neue Zeitschrift für Musik* veröffentlichte:

Wie lässt sich Sprachlosigkeit überwinden, eine Sprachlosigkeit, die verhärtet und verkompliziert erscheint durch die falsche Sprachfertigkeit des herrschenden ästhetischen Apparats? Ich selbst weiß keine andere Antwort als die, diese Fragestellung im Komponieren bewusst zu machen. Sie scheint mir der Grundaspekt des Komponierens heute zu sein. (Lachenmann, 1996b, 333)

Für Lachenmann gilt also als einzige Aufgabe eines modernen Komponisten, diese „falsche“ Sprachfertigkeit, also den tradierten Apparat an rhetorischen Formeln und Schreibweisen, endgültig und radikal zu überwinden. So beschreibt er in einem weiteren Aufsatz die Aufgabe eines modernen Komponisten: „releasing, wrenching, tearing the specific sound elements in these structures from their existing, apparently self-evident context and allotting them to different, newly-created categories which the composer has to establish“ (Lachenmann, 1995, 100). Die Tradition ist also für Lachenmann grundsätzlich tot, und ihre einzig verbleibende Funktion in der Gegenwart ist eine negativ ideologische: Sie legitimiert die soziale Ungerechtigkeit im Namen des Profits.

In einem langen Aufsatz von 1959 reflektiert Henze über das Statut der Tradition im modernen Komponieren (Henze, 1984b). Dabei zeigt er sich durchaus der Bürde bzw., wie er schreibt, der „Belastung“ bewusst, welche die Tradition für die moderne Musik darstellt; er schreibt:

Sobald das Wissen um die Vorgeschichte der Töne, ihre Erlebnisse und Tragödien der letzten fünfhundert Jahre in das Unterbewusstsein gehen, ein Teil von uns selbst werden, ein Patrimonium, das uns trägt und dem wir nichts und alles schuldig sind — den menschlichen und logischen Anspruch auf Genauigkeit und Unabhängigkeit —, sobald wir uns selber nicht mehr geschichtlich bedrängt, sondern geschichtlich getragen sehen, können wir neu anfangen mit der Freiheit. (Henze, 1984b, 59)

Für Henze kann die Tradition keineswegs unkritisch übernommen werden. Eine Unterbrechung des *tradere*, welche die Moderne als solche prägt, ist auch für Henze zentral. Auf einen solchen „Bruch des Erlebens“ reagiert jedoch Henze anders als Lachenmann. Ich zitiere:

Indem sich einer klar wird über den Grad seiner [des Rohmaterials der Töne des temperierten Systems, d. V.] historischen Belastung, hört die Belastung auf. [...] Nicht durch Reaktion, Verneinung oder Annullierung, sondern durch Aufbohren, Aufbrechen, Behämmern, Befeuern [der Elemente der Tradition, d. V.] könnte da etwas entstehen, das würdig in das Licht der Geschichte zu treten vermag. (Henze, 1984b, 59–61)

Der Komponist soll sich also mit der Tradition auseinandersetzen, nicht um sie zu überwinden bzw. definitiv außer Kraft zu setzen, wie Lachenmann es — dem modernistischen Fortschrittsnarrativ entsprechend — formuliert hatte, sondern um den Status dieser Tradition als „belastetes bzw. belastendes Material“ offenzulegen, jenen Status, der für Henze die wahren Konturen der musikalischen *conditio moderna* ausmacht.

Das Übereinstimmen von Henzes poetologischen Aussagen mit Benjamins Kafka-Interpretation liegt nun auf der Hand: Ziel von Henzes Komponieren ist we-

der eine nostalgische Rückgewandtheit, noch die Erschaffung eines radikal Neuen zu bewirken. Stattdessen strebt er, um es mit Benjamins zu formulieren, eine *Umkehrung vom Dasein zur Schrift* an: Vom *Dasein*, von der ideologisch kompromittierten, belasteten und belastenden Weiterwirkung der Tradition in der Moderne als einer sinnentleerten, uns jedoch weiterhin in ihrem Bann haltenden Appellationskraft, zur *Schrift*, zur bewussten Anerkennung dieses Limbus-artigen, krankhaften Status‘ der Tradition in der Gegenwart.

Henzes kompositorische Arbeit mit tradierten Formeln, Stilelementen und satztechnischen Verfahren, die entweder verfremdet/deformiert werden oder den musikalischen Duktus entstellen, entspricht damit Benjamins Deutung von Kafkas surrealen, grotesken Situationen und Figuren: Sie legen die symptomatische Natur dieses unheimlichen Weiterlebens von Traditionsfragmenten in der Moderne offen, sie konfrontieren uns direkt mit jener Konstellation von symptomatischen Entstellungen, welche die krankhafte Tradition aus der Verdrängung heraus unerschöpflich generiert und aus denen unsere moderne Welt- und Lebenserfahrung bestehen. Bei Henze wie bei Kafka ist also keine Hegelsche Aufhebung, keine definitive Überwindung dieser Entstellungen vorgesehen. Henze wie Benjamins Kafka streben stattdessen an, mittels einer Bewusstmachung bzw., in Benjamins Terminus, mittels einer *Verschriftlichung* wenigstens ein Stück jenes Freiraums, der Voraussetzung jeder echten Handlungs- und Entscheidungsfähigkeit wäre, für den modernen Menschen zurückzugewinnen, dessen Dasein im Ganzen jedoch weiterhin entstellt und von der verdrängt-traumatischen Präsenz/Absenz der Tradition geprägt bleibt. Lässt sich aber eine solche Übereinstimmung zwischen Benjamins Kafka-Interpretation und Henzes programmatischer Auffassung der musikalischen *conditio moderna* in der konkreten kompositorischen Faktur von Henzes Kafka-Oper nachzeichnen?

AUSSAGEN ÜBER ETWAS ANDERES ODER: WARUM BACH EIGENTLICH ZÄHLT

Wenn wir den Eingang der Oper noch einmal genauer betrachten — und diesmal nicht aus der Perspektive seiner mimetisch-expressiven Funktion, sondern allein unter einem satztechnischen Gesichtspunkt — können wir Folgendes feststellen (siehe *Notenbeispiel 1*): Der Cluster-ähnliche Eröffnungsklang (T. 1–8) strukturiert sich auf der horizontalen Ebene entlang einer Pendelbewegung, deren Hauptintervalle und Bewegungsrichtungen sich in Form einer labyrinthischen Textur an Umkehrungen und Veränderungen zwischen den einzelnen Instrumenten engführungsartig entfalten (siehe *Notenbeispiel 1a*). Dies ist nicht allein „expressiv“ (die onirische

Spannung zwischen dem „Nicht-Aufbrechen-Können“ des Protagonisten und der Dringlichkeit der zu unternehmenden Reise), sondern satztechnisch programmatisch. Nach der kurzen Passage in freier Rezitation wird in der Tat der musikalische Duktus fortgesetzt, und wir stehen nun vor nichts weniger als einer weiteren Metamorphose der soeben beschriebenen Eröffnungspassage: Auch hier, genau wie am Anfang, markiert die Trompete signalartig das Wiedereinsetzen des musikalischen Flusses (T. 10). Das, was am Anfang eine einzelne Note war, wird nun jedoch zu einer prägnanten melodisch-rhythmischen Figur erweitert. Es folgt das, was für weniger als einen Takt als die Wiederkehr des dicken, unbeweglichen Eröffnungsgestus anmutet, jedoch sofort von einer Figur in den Streichern unterbrochen wird (T. 12): Trotz ihrer prägnanten rhythmischen Gestalt besteht diese Figur melodisch aus jener Sekunde, welche das akustisch hervorstechende Zusammenspiel zwischen Klarinetten und Fagott am Anfang strukturierte. Während diese Streicherfigur in noch einmal veränderter Form wiederkehrt (T. 14–15), wiederholt sich auch — rhythmisch verändert und nun zwischen Flöte, Oboe und Klarinette verteilt, in ihrem melodischen Gehalt jedoch unverändert — die kurz zuvor gehörte ikonische Trompete-Figuration (T. 16). Gleich danach wird sie — nun in erweiterter Form — vom Klavier wieder aufgegriffen (T. 19–20; 23). Und so weiter und so fort.

Diese hier nur angedeutete kontinuierliche Verarbeitung von einfachen Intervallen, minimalen rhythmisch-melodischen Figuren und elementaren klanglichen Gesten (Stasis vs. Bewegung, akustische Dichte vs. klangliche Verknappung etc.), welche auf der Mikroebene der einzelnen Episoden diastematische Veränderungen und klangfarbliche Assonanzen interagieren lässt, kann ebenfalls auch auf der Makroebene der Verhältnisse der Episoden untereinander nachgezeichnet werden. Die Episode Nr. 5 greift zum Beispiel auf die klanglich dichte Stasis zurück, mit der Henze das Werk eröffnet hatte. Zugleich ändert jedoch hier Henze sowohl die Grundintervalle als auch die Instrumentierung des Satzes, für den diesmal allein Holzbläser und Kontrabässe vorgesehen sind (vgl. T. 110–113). Die Episode Nr. 6 strukturiert sich ihrerseits entlang eines fließenden polyphonischen Satzes in den Holzbläsern (vgl. T. 132–140). Dieser Satztypus kehrt dann auch in der neunten Episode wieder, in der die enigmatische Wunde beschrieben wird. In diesem Fall hat man jedoch mit einem grundsätzlich veränderten akustischen Horizont zu tun: Nicht allein steht man vor einem sicherlich polyphonischen, jedoch durchaus statischen Duktus, der klanglich allein von der Orgel getragen wird, sondern die Episode basiert darüber hinaus in auffälliger Weise auf den Anfangstönen des *soggetto* aus Bachs *Kunst der Fuge*; ein Aspekt, auf den ich noch näher eingehen werde.

Nun, *to cut a long story short*, mein Punkt ist folgender: Kompositorisch strukturiert sich der Satz entlang eines elliptischen, assoziativ geführten, unaufhörlich me-

tamorphosierenden Fortspinnens von einem derart minimalen akustischen Material, dass es noch nicht einmal motivisch genannt werden dürfte. Und dies gilt sowohl für die Mikro- als auch für die Makroebene des Werkes. Könnte man nun die Hypothese wagen, dass hier satztechnisch eine kompositorische Umsetzung von Benjamins Feststellung, alles bei Kafka sei „Symptom“, vorliegt? Dass angesichts eines solchen, sich stets metamorphosierenden musikalischen Flusses — um Benjamin zu paraphrasieren — gilt: „Alles, was erklingt, macht Aussagen über etwas anderes als sich selbst“? Denn schließlich stehen wir hier vor einem Satz, der auf einem Kompositionsprinzip beruht, in dem kontinuierliche Veränderungen, Verarbeitungen, Verschiebungen stattfinden, die jedoch keinen Boden unter den sprichwörtlichen Füßen zu haben scheinen (kein verbindendes Thema, keine regelrechten Leitmotive oder -klänge): Ein unstetes Gewühl an musikalischen Einzelementen ohne feste Bedeutung und Funktion entfaltet sich unermüdlich vor unseren Ohren.

Was zunächst als nur eine Hypothese anmutet, lässt sich als Programm erweisen, wenn Henzes rätselhafte musikalische Umsetzung von Kafkas berühmter Beschreibung der Wunde näher in Betracht gezogen wird (Episode Nr. 9). Die gebrochene, die Episode jedoch umrahmende Verwendung von Bachs *soggetto* aus der *Kunst der Fuge* — so viel lässt sich aus dem zuvor Erörterten jetzt schließen — ist als eine wegweisende „Be-schriftung“ zu verstehen, als ein Lesbar- bzw. Hörbar-Machen. Was unter dem Gesichtspunkt einer Ästhetik der Mimesis keinen Sinn ergäbe, wird nun nachvollziehbar. Und dies auf zwei Ebenen (siehe *Notenbeispiel 2*): Erstens hören wir an der Stelle, wo es um die Wunde als wortwörtlich traumatisches Zentrum der Erzählung geht, das plötzliche, unerwartete, signalartige Auftreten eines Paradebeispiels an musikalischer Tradition (Bachs *Kunst der Fuge*), das zusätzlich auffällig als gebrochen erklingt (das Cis, welches — nicht auf D aufgelöst — den melodischen Duktus in der Schwebelage hält und schließlich in einem unerwarteten, den Verweis auf Bachs *soggetto* abrupt unterbrechenden H mündet). Zweitens stellt diese motivische, klangliche und kompositorische Zäsur, die in sich selber monadisch abgeschlossen ist und in der Mitte des Werkes erklingt, ein radikal heteronomes, ex-zentrisches klangliches Element dar. Bachs *soggetto* hat weder motivisch noch klanglich (Orgel allein) mit den vorher und nachher erklingenden Teilen des Werkes etwas gemeinsam. Eine regelrecht traumatisch wirkende akustische Alterität erklingt, die noch dazu in sich selber gebrochen, also „erkrankt“ ist. Ein radikal Anderes erklingt, das zwar einen direkt interpellierenden Charakter aufweist, aber ohne jede Bedeutung ist: Dieses auffällig abgebrochene *soggetto* stellt keine Keimzelle dar, aus der Henzes Werk organisch emporwächst, es ist kein verborgener *point de capiton* bzw. *master signifier*, welches einen wohlgeordneten, kompositorischen Kosmos von Sinn und Bedeutung sichert.

Es ist einzig ein gebrochener Fremdkörper, ein traumatisches Traditionsfragment, das zugleich jedoch das Zentrum des Werkes ausmacht.

WOZU BRAUCHE ICH EINEN DOPPELGÄNGER?
VON KRANKHEIT UND SCHRIFT

In einem Fragment von 1917, das erst 1931 von Max Brod posthum veröffentlicht wurde, notiert Kafka folgenden Gedanke über Sancho Pansa, den berühmten Stallmeister von Don Quijote:

Sancho Pansa, der sich übrigens dessen nie gerühmt hat, gelang es im Laufe der Jahre, durch Beistellung einer Menge Ritter- und Räuberromane in den Abend- und Nachtstunden seinen Teufel, dem er später den Namen Don Quixote gab, derart von sich abzulenken, daß dieser dann haltlos die verrücktesten Taten ausführte, die aber mangels eines vorbestimmten Gegenstandes, der eben Sancho Pansa hätte sein sollen, niemandem schadeten. Sancho Pansa, ein freier Mann, folgte gleichmütig, vielleicht aus einem gewissen Verantwortlichkeitsgefühl, dem Don Quixote auf seinen Zügen und hatte davon eine große und nützliche Unterhaltung bis an sein Ende. (Kafka, 1993, 304)

Indem Kafka den *Hidalgo* zur bewussten Projektion von Sancho Pansa erklärt, versucht er hier keine postkoloniale Operation *ante litteram* durchzuführen: Kafka geht es nicht um jenes „*de-centering*“ oder „*writing back*“ von Texten, Figuren oder Topoi westlicher Kultur, um eine Subversion eingewurzelter euro- und/oder phalozentrischer diskursiver Koordinaten zu bewirken. Wie Benjamin in seinem Kafka-Essay von 1934 hervorgehoben hat (Benjamin, 1977b, 437–438), ist stattdessen auch hier, was dieses Fragment offenlegt, gerade jene *Umkehr* vom Dasein zur Schrift, vom (unbewussten) Erlebten zum bewussten Auf-sich-Nehmen dieses Erlebten als (reflektierten) Teil des eigenen Selbst, in der Benjamin zufolge der Sinn von Kafkas literarischem Schaffen liegt.

Sancho Pansa nimmt in der Tat als prägenden Zug seiner Epoche die oxymorische Präsenz/Abwesenheit der mittelalterlichen Rittertradition mit ihrer eigenen Weltanschauung und Wertvorstellung wahr: Was der „Stallmeister“ mit Scharfsinn erkennt, ist die Tatsache, dass diese Tradition, selbst wenn sie faktisch als überwunden erscheint, im Imaginären seiner Epoche weiterwirkt (und man sollte in diesem Zusammenhang nicht vergessen, dass Foucault in Cervantes *Don Quijote* die Widerspiegelung eines regelrechten epistemischen Bruchs im Medium der Literatur sah (Foucault, 1971, 78–81): Cervantes Epos markiere laut Foucault den Übergang von der Renaissance zur „klassischen Episteme“, von einem diskursiven System strukturiert entlang des Konzepts der Ähnlichkeit („*ressemblance*“) zu einem System, wel-

ches im Konzept der Repräsentation („*représentation*“) sein Prinzip für die „Anordnung der Dinge“ findet). Aus dieser Erkenntnis über den Zustand der Rittertradition als „krank“, als „nicht-tot“, als eine Tradition, die gerade in ihrem widersprüchlichen Status seine eigene Epoche tiefgreifend prägt, lässt jedoch Sancho Pansa keine ironische Distanz, keine aufklärerische „Weisheit“ *au-dessus de la mêlée* folgen: Er will nicht die Welt aus einer (angeblichen) Beobachter-Position von „weiser“ Nicht-Beteiligung erleben, er ist kein *savant*, der sich aus der Überlegenheit eines (noch einmal: angeblichen) Allwissens heraus in der bunten Wirrheit des *Theatrum mundi* heiter und nicht ohne eine Prise Zynismus ergötzt. Mittels der paradoxen Verdoppelung in seinem *alter ego* Don Quijote findet Sancho Pansa stattdessen eine Strategie, um in seiner Epoche (mit-)zu leben; eine Lebensstrategie, welche die traumatische, oxymorische Präsenz/Absenz der Tradition bewusst wahrnimmt und für sich positiv nutzt.

In diesem Sinne soll schließlich Henzes emphatische Verwendung des Wortes „*Verstehen*“ in seiner Auseinandersetzung mit dem Konzept der Tradition gedeutet werden. Hierzu schreibt er in seinem zuvor schon erwähnten Aufsatz *Die geistige Rede der Musik*: „Wenn eine kritische Rückwendung der Objekte [der Tradition, d. V.] auf sich selbst beginnt, dann verhindern sich Entstellung und Untergang ihrer geistigen und philosophischen Bedeutung von selbst“ (Henze, 1984b, 61). Und einige Jahre später wird Henze noch präzisieren: „Zu erben muss man auch verstehen; erben, das ist am Ende Kultur“. Das war die Meinung Thomas Manns, und ich unterschreibe sie willig“ (Henze, 1984c, 116). Die Rundfunkoper *Ein Landarzt* nimmt damit eine Sonderstellung innerhalb dieses Emanzipation- bzw. regelrechten Erlösungsprozesses ein, den Benjamin in Kafkas *Oeuvre* abliest und den sich Henze in diesem Werk, wie gezeigt werden konnte, sowohl auf der strukturellen/kompositorischen Ebene als auch in seinem ideellen Gehalt aneignet⁷. Ganz so wie Sancho Pansa anhand seines Doppelgängers Don Quijote, entwickelt auch Henze in *Ein Landarzt* eine kompositorische Strategie, die es ihm erlaubt, ein Verhältnis zur Tradition nicht *tout court*, sondern in jenem „krankhaften“ Status aufrechtzuerhalten, in dem die wahre Essenz der *conditio moderna* zu liegen scheint.

Henze, mit seiner marginalen Position, die sich nicht auf die großen musikgeschichtlichen Narrative seiner Zeit zurückführen lässt (Fortschritt vs. Reaktion,

⁷ In einer faszinierenden Monographie von 2013 hat Stephen Downes Henzes gesamtes *Oeuvre* unter das Vorzeichen der „Erlösung“ gesetzt und als Weitertradierung einer spezifisch deutschsprachigen Artikulierung des Musikalischen aufgefasst, die sich von Mahler (und nicht ohne geographischen „Ausweichung“ in Britains England) bis zu Henze erstreckt, vgl. Downes (2013, 196–253). In diesem Zusammenhang möchte ich auch auf meinen eigenen Artikel über Henzes Spätwerk *Aristaeus* von 2003 verweisen (Bertola, 2017).

Schönberg vs. Strawinsky etc.), teilt mit Kafka eine in der Selbstdarstellung und der historiographischen Erarbeitung des Modernismus zu Unrecht als marginal betrachtete Auffassung von Modernität. Kafka wie Henze machen diese das offizielle modernistische Fortschrittsnarrativ unterminierende Modernität als Erkrankung der Tradition sichtbar, sie *be-schriften* sie.

Genau wie in Kafkas Erzählung fungiert schließlich die Thematik der Krankheit auch bei Henze nicht mehr als Metapher, die einen verweisenden Sinn garantiert (Amfortas Wunde als Zeichen der unaufhörlichen selbstdestruktiven Kraft des Kapitals, Steven Spielbergs *Jaws* als Metapher für die kommunistische Gefahr etc.), sondern sie verkörpert das Prinzip Metapher als solches (als ein System von internen Verweisen, die ehemals einen „be-deutenden“ Kosmos ausmachten), aber enttarnt als unhintergebar erkrankt: Wir (ge)brauchen weiterhin Metaphern (die Wunde, Bachs *Kunst der Fuge*), aus ihnen geht jedoch kein sinnkonstituierender, normativer Kosmos mehr hervor. Und dies ist beängstigend und befreiend zugleich.

10 ♩ = 76

Baßkl. *fp*

Fag. *fp*

Kfg. *fp*

Tr. 1 *fp* *sfz*

Kl. 1

Hrf. *sfz*

Schlgz. über Liäl *pp* Xylophon

Landarzt

a - ber das Pferd fehl - te, das Pferd. Mein ei - ge - nes Pferd war in der letz - ten Nacht, in - fol - ge der Ü - ber - an - streng - ung

♩ = 76

I *f* *p espr.*

VI. *f* *p espr.*

II *f* *p espr.*

Va. *f* *p espr.*

Vc. *f* *p espr.*

Kb. *f* *p espr.*

14

Fl. *espr.*

Ob. *espr.* *pp* *p*

E. H. *pp* *p* *pp*

Klar. *espr.* *p* *pp*

Baßkl. *p* *pp* *p* *pp*

Fag. *p* *pp* *p* *pp*

Tr. 1 *pp* *p*

Schlgz. über Liäl Xylophon

Landarzt

in die - sem ei - si - gen Win - ter, ver - en - det; mein Dienst - mäd - chen lief jetzt im Dorf um - her, um ein

I *espr.*

VI. *espr.*

II

Notenbeispiel 1.2 (© Schott Music, Mainz, Germany)

3
4 Lento ♩ ca. 66 - 69

1. con sord.

Landarzt
 Ich war in gro-ßer Ver-le-gen-heit: ei-ne drin-gen-de Rei-se stand mir be-vor; ein Schwer-kran-ker war-te-te auf mich in ei-nem zehn-Mei-len-

3
4 Lento ♩ ca. 66 - 69

Violine I
 Violine II
 Viola
 Violoncello
 Kontrabaß

5

Ob.
 E. H.
 Klar.
 Baßkl.
 Fag.
 Kfg.
 Hr. 1
 Kl. I

rall. *pp*

c. p.

Landarzt
 — ent-fem-ten Dor-fe star-kes Schnee-ge-stö-ber füll-te den Raum zwi-schen mir und ihm; —

rall.

VI.
 Va.
 Vc.
 Kb.

einen Wagen hatte ich, leicht, groß-rädrig, ganz wie er für unsere Land-strassen taugt. In den Pelz gepackt, die Instrumententaschen in der Hand, stand ich reisefertig schon auf dem Hofe;

Notenbeispiel 1a (© Schott Music, Mainz, Germany)

IX

Notenbeispiel 2 (© Schott Music, Mainz, Germany)

REFERENCES

- Abels, N. (2013). Vom Fehlläuten der Nachtglocke. Marginalie zu Hans Werner Henzes „Ein Landarzt“. In *Hans Werner Henze und seine Zeit* (54–63). Laaber: Laaber Verlag.
- Benjamin, W. (1977a). Beim Bau der chinesischen Mauer (1931). In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Bd. II. 2* (676–683). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1977b). Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages (1934). In *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Bd. II. 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Benjamin, W., & Scholem, G. (1980). *Briefwechsel 1933–1940*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bertola, M. F. (2017). The Trouble with the Beekeeper. Hans Werner Henze’s „Aristaeus” (2003) or: Operatic Metaphysics after Humanism. *International Journal of Žižek Studies*, 11(3), 16–53.
- Blank, J. (2010). Ein Landarzt. Kleine Erzählungen. In M. Engel & B. Auerochs (Eds.), *Kafka-Handbuch* (218–240). Stuttgart-Weimar: Metzler.
- Busch, W. (2004). Die Krankheit der Metaphern. Über die Wunde in Kafkas „Ein Landarzt“. In E. Locher & I. Schiffermüller (Eds.), *Franz Kafka. Ein Landarzt. Interpretationen* (23–40). Innsbruck: Studien Verlag.
- Downes, S. (2013). *After Mahler. Britten, Weill, Henze and Romantic Redemption*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Engel, M. (2004). Jeder Träumer ein Shakespeare? Zum poetogenen Potential des Traumes. In R. Zymner & M. Engel (Eds.), *Anthropologie der Literatur. Poetogene Strukturen und ästhetisch-soziale Handlungsfelder* (102–117). Paderborn: Mentis.
- Engel, M. (2010). Strukturen, Schreibweisen, Themen. In M. Engel & B. Auerochs (Eds.), *Kafka-Handbuch* (411–427). Stuttgart-Weimar: Metzler.

- Foucault, M. (1971). *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Henze, H. W. (1984a). *Musica impura — Musik als Sprache* (1972). In *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984* (190–199). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Henze, H. W. (1984b). *Die geistige Rede der Musik* (1959/1964). In *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984* (52–61). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Henze, H. W. (1984c). *Tradition und Kulturerbe* (1966). In *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984* (114–117). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Hochgesang, D. (1995). *Die Opern von Hans Werner Henze im Spiegel der deutschsprachigen, zeitgenössischen Musikkritik bis 1996*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Kafka, F. (1993). *Die Wahrheit über Sancho Pansa*. In *Sämtliche Erzählungen* (304). Frankfurt a.M.: Fischer.
- Kafka, F. (2008a). *Ein Landarzt*. In *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen. München und Leipzig 1919* (11–21). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Kafka, F. (2008b). *Eine kaiserliche Botschaft*. In *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen. München und Leipzig 1919* (46–47). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Kafka, F. (2008c). *Die Sorge des Hausvaters*. In *Ein Landarzt. Kleine Erzählungen. München und Leipzig 1919* (48–50). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Lachenmann, H. (1995). *On Structuralism*. *Contemporary Music Review*, 12(1), 93–102.
- Lachenmann, H. (1996a). *Tagebuchnotiz und Tonband-Protokoll*. In *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995* (407–410). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Lachenmann, H. (1996b). *Offener Brief an Hans Werner Henze*. In *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995* (331–333). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Mäckelmann, M. (1991). *Hans Werner Henzes frühe Einakter, „Das Wundertheater“, „Ein Landarzt“ und „Das Ende einer Welt“*. Ein Vergleich. In W. Kirsch & S. Döhring (Eds.), *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters* (387–400). Laaber: Laaber Verlag.
- Oehl, K. (2006). *Oper auf der Couch*. Hans Werner Henzes Funkoper „Ein Landarzt“. *Musik-Konzepte*, 132, 81–103.
- Petersen, P. (1995). *Hans Werner Henze. Werke der Jahre 1984 — 1993*. Mainz: Schott.
- Santner, E. L. (2011). *The Royal Remains. The People's Two Bodies and the Endgames of Sovereignty*. Chicago: University of Chicago Press.
- Scheit, G. (2003). *Zwischen Engagement und Verstummen. Surrealismus als regulative Idee des Ästhetischen bei Hans Werner Henze*. In P. Petersen (Ed.), *Hans Werner Henze. Die Vorträge des Internationalen Henze-Symposiums am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg, 28. bis 30. Juni 2001* (205–214). Frankfurt a.M.: Lang.
- Sontag, S. (1977). *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Timms, E. (1985). *Kafka's Expanded Metaphors. A Freudian Approach to „Ein Landarzt“*. In J. P. Stern & J. J. White (Eds.), *Paths and Labyrinths. Nine Papers Read at the Franz Kafka Symposium* (638–650). London: Institute of Germanic Studies.
- Valk, T. (2003). *„Und heilt er nicht, so tötet ihn!“* Subjektzerfall und Dichterologie in Kafkas Erzählung „Ein Landarzt“. *Hofmannsthal-Jahrbuch*, XI, 351–373.
- Weigel, S. (2006). *Zu Franz Kafka*. In L. Burkhardt (Ed.), *Benjamin-Handbuch* (543–557). Stuttgart-Weimar: Metzler.
- Wendorff, E. (1996). *Die Funkopern von Hans Werner Henze*. Hamburg: Musikwissenschaftliches Institut (Magister-Arbeit).
- Žižek, S. (2014). *Absolute Recoil. Towards a New Foundation of Dialectical Materialism*. London: Verso.