

## **Musik und das Imaginäre – mit Martin Zenck**

(Einleitung zu „Musik und das Imaginäre“ – Studientag zu Ehren von Martin Zenck, Würzburg, 16. Dezember 2015)

Einleitung  
Oliver Wiener

[Begrüßung]

### I

Als Andreas Haug und ich uns im Frühling überlegten, wie wir am Institut den 70. Geburtstag von Martin Zenck feiern könnten, waren wir uns rasch darüber einig, dass die habitualisierte Form einer akademischen Feier dem ebensowenig gerecht werden könne wie der Gedanke, irgend eine Art von Monument aufzustellen – es sei denn im Sinne von Walter Benjamins Kurzprosa *Einbahnstraße*, derzufolge eher die Überlebenden als die Toten geehrt werden sollten. Doch Benjamins spätere Abhandlung *Über den Begriff der Geschichte* mahnt an, dass es schwerer sei, „das Gedächtnis der Namenlosen zu ehren als das der Berühmten“. Wer einmal in den Schacht des Benjamin-Denkmal von Dani Karavan in der Felsküste von Portbou hineingestiegen ist und dort diesen Satz gelesen hat, der in der die Passage zur Meeresbrandung beendenden Glaswand eingraviert ist, dem fällt es fürder schwer mit den Monumenten.

Nun ist Martin Zenck kein Namenloser und das Monument ist seinem beweglichen Denken so fremd-vertraut, wie es demjenigen Überlebenden sein mag, der der Benjamin-Passage bei Portbou wieder entstieg. Und wenn auch Martin Zenck einem der bedeutendsten Komponisten und Musikdenker der Gegenwart, Pierre Boulez, die zumindest dem äußeren Umfang nach bislang monumentalste Monographie gewidmet hat, die kommendes Jahr im Fink-Verlag erscheinen wird, so zeigt sich gerade in ihr – vergleicht man ihre Tendenz mit einigen Laudationes, die dieses Jahr zum 90. Geburtstag von Boulez in den Feuilletons zu lesen waren – dass nicht dem Ganzen, dem Fertigen, der vorliegenden Leistung und dem Erbe hier das Wort geredet wird, sondern der Dynamik der Geste, dem Politischen, dem Körperlichen als dem Strukturellen Vordenklichen, dem Unberechenbaren, der Wucherung eines work in progress, dem aus der Ideenskizze stets Imaginierbaren.

So wollten Andreas Haug und ich mit dem hier und jetzt zu Feiernden lieber in einen Dialog treten, wie bereits vor fünf Jahren, als wir hier am Institut einen Studientag zur „(Auto-) Historiographie der Wiener Schule“ veranstaltet haben. Und dies mit der Erweiterung, dass der Geehrte uns nun selbst mit einem Blick in seine aktuelle Gedankenwerkstatt zum Musiktheater der Gegenwart beehren wird. Die Form des offenen Studientags an unserem Institut – initiiert vor über einem Jahrzehnt von Hansjörg Ewert – als Möglichkeit des gegenseitigen Lernens, schien es geboten sein zu lassen, das abgehobene Genus der Laudatio tiefer zu legen und in dem Sinne, dass wir in den folgenden Stunden Gedanken aushandeln wollen, in eine Rede mit Doppelfunktion zu überführen, eine Aufgabe, der ich mich aus zwei Gründen gerne gestellt habe. Zum einen wäre es Hohlheit, über die Arbeit gerade eines Forschers der in seiner Dissertation von einer Auseinandersetzung mit Theodor W. Adornos Musikdenken ausging, so zu reden, als wolle man sie entweder zum geschlossenen Ganzen verklären oder aber gar – was noch schlimmer wäre, aber gängige Praxis ist – die einzelnen Teile solcher Summe daherrezitieren. Man muss nicht erst den Satz aus dem Abschnitt *Zwergobst* der „Minima moralia“ ausrufen – der auch deshalb kaputtzitiert wurde, weil der ansonsten an Karl Krauss' Sprache geschliffene Dialektiker sich doch einmal zum Slogan

hinreißen ließ –, um zu erkennen, wie solche Beschaulichkeit des Ganzen ins Unwahre kippte. Trotz oder vielleicht gerade wegen der benennbaren Forschungsfelder – der Erkenntnisfähigkeit von Kunst, Rezeptionsgeschichtsschreibung der Musik, Mahler und die zweite Wiener Schule, die Aufarbeitung jener, die man Namenlos machen wollte, der Exilkomponisten zumal aus dem Schönberg-Umkreis, die Wege der musikalischen Avantgarde und der Postavantgarde – in intensiver Auseinandersetzung mit Nono, Boulez, Ligeti, Pousseur, Zimmermann, Scelsi, Kagel, Lachenmann, Rihm, Hölzski, Andre –, Literatur und Musik – in wiederum intensiver Auseinandersetzung mit Kafka, Celan, Bachmann, Heiner Müller – Theatralität als implizites Konzept Neuer Musik, Performativität und performativer Subtext als Voraussetzung des musikalischen Werks, Aesthesiologie, Intermedialität, der spatial turn im Sinne einer Wissensraumforschung – all dies zeigt, wie wenig sich die fruchtbare Arbeit von Martin Zenck auf einen Begriff bringen ließe, weil sie in Bewegung mit den aktuellen Forschungsparadigmen ist und diese mitprägt.

Auf den Begriff bringen (als eine Art der Machtausübung) wäre auch insofern unangebracht, als Martin Zencks Forscherbiographie eben auch parallel und – der Titel der Adorno-Dissertation, *Kunst als begriffslose Erkenntnis*, deutet es an – in kritischer Distanz zum philosophisch-historischen Forschungsparadigma des Begriffs verlaufen ist, jene Begriffsgeschichte, die die Kritik durch die Metaphorologie Hans Blumenbergs, die Metamorphose zur historischen Semantik in den 1980er Jahren, schließlich ihr eigenes Ende markierungsartig im Abschluss oder dem Zuendebringen der lexikalischen Großprojekte – des Ritterschen *Historischen Wörterbuchs der Philosophie*, Kosellecks *Geschichtliche Grundbegriffe*, Barcks *Ästhetische Grundbegriffe*, unseres facheigenen *Handbuchs der musikalischen Terminologie* – erlebt und erlitten hat. Vorbedingung war eine Sprachkritik, wie sie beispielsweise Fritz Mauthner 1924 in seinem Wörterbuch der Philosophie am Begriff des Begriffs durch die Destruktion der Subsumptionslogik (eben des „unter den Begriff Bringens“) geleistet hatte; im Sinne des linguistic turn war zu lernen, dass historische, philosophische, kunsttheoretische Begriffe kontext-, struktur- und handlungsbedingt überaus wandel- und modellierbare Inhalte haben und operativ eher Verhältnisse und Differenzen als Sachverhalte artikulieren; mit Blumenberg schließlich war zu lernen, dass die Grenze zum Vorbegrifflichen und Metaphorischen durchaus keine geschlossene ist, dass die Arbeit an Bildfeldern der Metapher, gleich einer Arbeit am Mythos begriffliche Profile mehr oder auch weniger latent mitgestaltet.

So war es uns für den heutigen Tag ein Anliegen, uns mit einem Begriff beschäftigen zu wollen, der insbesondere der Aushandlung zu bedürfen scheint, weil er eine starke Unschärfe bzw. ein historisches und definitorisches Blurring bereits dadurch mitbringt, dass er zum einen oft in Opposition zu „real“ als greifbar oder begreifbar vorgestellten Sachverhalten, Tatsachen bzw. Verhältnissen gesetzt wird, und dadurch, dass er zum anderen die Bildseite des Denkens als Singularabstraktum durch den Wortbestandteil Imago so massiv in den Vordergrund rückt, dem Begriff des Imaginären. Mit Martin Zenck über das Imaginäre zu sprechen, scheint vor allem deshalb ertragreich zu werden, weil er selbst vor zehn Jahren in einem Resümee seiner Forschungsunternehmungen im Rahmen des Berliner DFG-Schwerpunktprogramms „Theatralität als Modell der Kulturwissenschaften“ eben diesen Begriff stark gemacht hat.

## II

Am Ausgangspunkt unserer Überlegungen möchte ich noch einmal auf Theodor W. Adorno zu sprechen kommen, vielleicht überraschender Weise, denn unter den klassischen Stellen zum „Imaginären“ scheinen seine Schriften in der Regel nicht auf. Dennoch spannen die

wenigen Fundorte uns doch einen Rahmen auf, der uns als Ausgangspunkt dienen mag, zumal wir bereits auf Musik zu sprechen kommen können, die wir in unserem Studientagstitel dem Begriff des Imaginären beigesellt haben.

In einem ironischen *Beitrag zur Geistesgeschichte* (Teil 133 der bereits erwähnten „*Minima moralia*“) liest Adorno Nietzsches *Zarathustra*, und zwar genau die Ausgabe von 1910, die er aus dem Regal gezogen hat. Dieses enthält empfehlende Verlagsanzeigen – Buchtitel von Autoren und Autorinnen im Musilschen Sinne „ohne Eigenschaften“ –, die den Geist ihres Veröffentlichungsjahres 1910 wenig rühmlich erstehen lassen, Adorno entdeckt aber auch „Flaschenposten“ in der „Flut der hereinbrechenden Barbarei“. Am Ende dieser paratextuellen Lektüre wird die kommunikationskritische Frage aufgeworfen, wer es „selbst den allerfreiesten Geistern verübeln“ wolle, „wenn sie nicht mehr für eine imaginäre Nachwelt schreiben“ wollten, „deren Zutraulichkeit die der Zeitgenossen womöglich noch überbietet, sondern einzig für den toten Gott?“ (GS 4, 239). – Imaginär bezeichnet hier eine futurische Imagination (die zum Kommentarzeitpunkt jedoch bereits eingeholt ist). Wird der imaginären Nachwelt immerhin die Fähigkeit zudedacht, die Freundlichkeit der „Flaschenposten“ gütlich aufzunehmen, so lesen wir im Exkurs zu Hegel in der *Negativen Dialektik* vom illusionistischen Imaginären als Eskapismus vor einem sozial Realen. „Der imaginäre Staatsvertrag“, heißt es da, sei „den frühbürgerlichen Denkern so willkommen“ gewesen, „weil er bürgerliche Rationalität, das Tauschverhältnis, als formalrechtliches Apriori zugrunde legte; imaginär aber war er ebenso, wie die bürgerliche ratio selbst in der undurchsichtigen realen Gesellschaft“ (GS 6, II, Anm. 1). Eine vergleichbare Illusion ist im Fragment der *Ästhetischen Theorie* benannt, an einer argumentativen Scharnier-Stelle, die die Synthesis des Mannigfaltigen oder Vielen durch die Gestalt des Kunstwerks als Negation beschreibt. Das Imaginäre vermag das defekt Reale nicht zu reparieren, da die Imagination einschließlich ihrer Wirkung ins Imaginäre des Werks vor Mitbeschädigung nicht gefeit ist:

„Der Ausgleich durch die Gestalt muß drinnen mißglücken, weil er draußen, meta-ästhetisch, nicht ist. Real ungeschlichtete Antagonismen lassen sich auch imaginär nicht schlichten; sie wirken in die Imagination hinein, und reproduzieren sich in deren eigener Unstimmigkeit, und zwar proportional zu dem Grad, mit dem sie ihre Stimmigkeit urgieren. Die Kunstwerke müssen auftreten, als wäre das Unmögliche ihnen möglich; die Idee der Vollkommenheit der Werke, von der keines, bei der Strafe seiner Nichtigkeit, sich dispensieren kann, war fragwürdig“ (GS 7, 253).

Hier wird eine ältere, bei Adorno überwundene Bestimmung der Phantasie greifbar, die – wie Hans Robert Jauss in seinem Aufsatz „Das Vollkommene als Faszinosum des Imaginären“ (1983) dargelegt hat – an die *perfectio* rückgebunden wurde. So hatte Kunst noch für Nietzsche das „Verwandeln-müssen ins Vollkommene“ zu leisten (Schlechte II, 995). Vom Perfektionsgedanken aus (und dessen Negation) öffnet sich eine große begriffs- und ideengeschichtliche Bahn, die vor dem jüngeren Begriff des „Imaginären“ erst einmal zurückführen würde auf die vielleicht vorgeordnete Geschichte des platonischen Konzepts der „Idea“, die Erwin Panofsky in Dialog mit Ernst Cassirer 1924 vom Mittelalter bis zum Klassizismus Belloris untersucht hatte. Hierbei würde sich die Gelegenheit bieten, über die Wurzeln für eher passive oder eher operative Auffassungen des Imaginären zu diskutieren.

Ich beschränke mich nun auf zwei hoch interessante Stellen aus Adornos Schriften, um die verbleibenden Positionen des „Imaginären“ bei ihm (für unseren Kontext) zu lokalisieren. Im Pamphlet „Strawinsky und die Restauration“ aus der *Philosophie der Neuen Musik* finden wir ein Konzept, das – wenngleich polemisch scharf gemacht – die Vorstellung eines *musée imaginaire* – oder vielleicht allgemeiner: der imaginären Institution – anklingen lässt und uns anbei zugleich auf die „Arbeit am Mythos“ verweist. Adornos Kritik der Strawinskyschen Desubjektivierung gipfelt in der Unterstellung eines subjektverneinenden Positivismus’.

Dieser paare sich mit einer „Verhaltensweise“ westlicher Kunst, „deren höchste Erhebung das Werk Baudelaires ausmacht, wo das Individuum kraft der Sensation die eigene Annihilierung genießt. Daher setzt die mythologisierende Tendenz des *Sacre* die Wagnerische fort und verneint sie zugleich. Strawinskys Positivismus hält sich an die Vorwelt wie an eine faktische Gegebenheit. Er konstruiert ein *imaginär-völkerkundliches Modell* des Präindividuierten, das er exakt herauspräparieren möchte.“ Solche konstruktive Präparation adressiert die Produktivkraft des Fiktiven, als das Adorno den Rückbezug auf das kulturell oder kultisch Imaginäre im Sinne eines Regresses zu denunzieren sucht. An diesem diagnostiziert er einen ausgreifenderen dialektischen Prozess der historischen Spreizung zwischen Modernität und Archaismus: „Je moderner, auf desto frühere Stadien wird regrediert. Die Frühromantik hatte es mit dem Mittelalter zu tun, Wagner mit dem germanischen Polytheismus; Strawinsky mit dem Totem-clan“ (GS 12, 154).

Zu dieser aktiven Konstruktion eines **Kulturell-Imaginären**, dessen Fundierung im Mythos sich dem Vorwurf eines falschen Essentialismus' aussetzen muss, bildet den Gegenpol die passive Teilhabe an einem gewissermaßen statischen Imaginären, das Adorno wohlweislich **nicht** mit einer banalen Vorstellung von **Natur** kurzschließt. „Debussy“, heißt es in den *Musikalischen Aphorismen*, habe

„die Frage, wie heute Musik schließen könne, da doch ihr Beginn ungewiß sei, auf eigene und denkwürdige Weise beantwortet. Wie er die Musik imaginär voraussetzt als stetes Klingen, in dessen akustisches Bereich er plötzlich eintritt, so verläßt er sie plötzlich und läßt uns die Illusion, sie dauere weiter, weil ihr reales Ende unerreichbar ist. Seine Musik hört auf, wie ein Bild aufhört, wenn wir wegtreten von ihm. Sie verlischt“ (GS 18, 13).

So frappierend es ist, Debussy im Kreis jener ästhetischen Kategorie wiederzuentdecken, die Karlheinz Bohrer mit dem Wort der Plötzlichkeit umrissen hat, so frappierend ist die Vorstellung der Teilhabe an einem Imaginären durch die Bewegung eines Hin- und Wegtretens, eines temporären Fensteröffnens, gewissermaßen einer Belichtungszeit, der die ästhetische Gewährwerdung des Imaginären bedürfte.

Solche Idee einer passiv-produktiven Wahrnehmung durch zeitliche Rahmung rückt in ihrer Nähe zur Kontingenz Debussy vielleicht näher an John Cage als an seine avantgardistische Kölner Rezeption durch Herbert Eimert und Stockhausen, die in Debussy den musikalischen Gestalt-Arbeiter bzw. den Klang-Statistiker sehen wollten. Mit Adornos Metapher von der Bildbetrachtung wird der Akt der Wahrnehmung eines imaginär immer schon Klingenden zum Akt eines Sehens-als bzw. eines Hörens *als* Musikstück. Zweierlei kann hieraus folgen: Zum einen repräsentiert das Musikstück – unter der Ägide des Imaginären – dann keine Produktion von logischer Syntheseleistung des Mannigfaltigen ins gesteigerte Ganze mehr, sondern beschreitet als Wahrnehmungsausschnitt den Weg ins Fragmentarische. Zum anderen tritt durch die arbiträre Handlung von Betrachtung und Ende der Betrachtung eine Art der Objektivierung inkraft, die anderen Charakters ist als die arbeitsame Mühe um werkhafte Verobjektivierung im dialektischen Prozess mit der Subjektivität. Man könnte von einer äußerlichen, konzepthaften Objektivierung sprechen.

Diese Ideenpfade kreuzte André Malraux, als er 1947 – die revolutionäre *Encyclopédie photographique de l'art* von André Vigneau ausschaltend – im Rahmen einer „Psychologie der Kunst“ als gewissermaßen methodologischen Teil das Konzept eines *Musée imaginaire* entwarf. Das Imaginäre begreift dort die Reflexion auf die Bildproduktion von Objekten, also exakt den Modus des „Sehens-als“ ein, den Malraux offenbar mit einer „Kunst der Fiktion“ in Verbindung bringt. Hierbei spielt das Fragment eine signifikante Rolle als Wahrnehmungsmodus einer komplexen, der Synthese misstrauenden Wahrnehmung in der

Moderne, deren vorzügliches Medium – resp. Kollaborateur – die Photographie bilde: „Die klassische Ästhetik schritt vom Fragment zum Ganzen; unsere, die oft den umgekehrten Weg einschlägt, findet dafür in der Reproduktion einen unvergleichlichen Helfer“ (21). Auch wenn wir uns im Verlauf dieses Tages mit diesem Konzept nicht mehr beschäftigen sollten, so sei doch Malraux’ imaginäres Museum, das zu einer vergleichbar erfolgreichen Metapher avanciert ist wie Borges’ „Bibliothek von Babel“, vor allem deshalb erwähnt, weil in ihm die Behauptung vom Fragmentarischen und die Objektivität der Reproduktion, die diese zur bildlichen kommensurablen Verfügungsmasse machen, besonders stark dissonieren. Nirgends wird dies deutlicher als in den Fotos von Maurice Jarnoux, die Malraux in seinem Salon in der Pose des kolonialistischen Beherrschers über das vor ihm auf dem Boden ausgebreitete Bildmaterial zeigen.<sup>1</sup> Was Malraux über die Zweidimensionalität im Bilddenken der „Primitiven“ und „Geisteskranken“ schreibt, schlägt in dieser Inszenierung der ausgebreiteten Bilderfläche, auf der er sich nicht scheut, mit gelackten Schuhen herumzulaufen, um in eine Analyse der Illusion, er könne so (gewissermaßen als Peripatetiker der Fläche) in einen Wissensraum des Imaginären eintreten. Das Foto als kommensurables Objekt mag dabei als Metapher dienen für alle Objektivationen, auf die imaginäre Museen je zurückgreifen. Abstrahiert vom Bild, das hier so eng an der Wortwurzel hängt, kann auch Lydia Goehrs Arbeit über *The imaginary museum of musical works*, die in den 1990er Jahren in der Diskussion um den Werkbegriff und die Kanonisierung zum locus classicus avancierte, zeigen, dass das Herantragen von idealistischen Konstruktionen – Musterbeispiel eines „Sehens als“, doch hypostasiert als hermeneutisches Zentrum – produktiv und systematisch aber gegenbenenfalls anachronistisch und in brutaler Weise metahistorisch werden kann. Die konzeptionelle objektbildende Rahmung – hier das Werkkonzept – steht zu jeweiligen Realitäten entweder schief oder bildet als eine der imaginären Institution zugrundeliegende Handlung eine Realität sui generis aus. Aus dem Blickwinkel dieser Kritik wird zum einen gewiss fraglich, ob der museale Blick das Beste ist, was dem Imaginären je passieren konnte, zum anderen, auf einer abstrakteren Ebene, wird deutlich, dass das Imaginäre und die Wirklichkeit eben keine dichotomischen Kategorien bilden, sondern auf sich schneidenden Ebenen angesiedelt sind.

### III

So bestimmt Martin Zenck – und unter seinem Blickwinkel haben wir die Gelegenheit auf Stationen des Begriffs zurückzuschauen – das Imaginäre „als Wirklichkeit, als Realität sui generis und als Gegenwelt“. In dem wichtigen Aufsatz über den „Begriff des ‚Imaginären‘ und die Theatralität der Musik“ wird in Vogelperspektive eine Geschichte des Imaginären im Verhältnis der drei Begriffe Imagination – Phantastik – Imaginäres als sprunghafte Entwicklung beschrieben. Sie alle seien „Konstitutionsformen von Wirklichkeit. [...] Sie entfernen sich in steigender oder sprunghafter Progression immer mehr von ihr, bis sie die Realität vollkommen mit ihren medialen Phantasmen überzogen haben.“ Dieser Ablösungsprozess artikuliert sich im Ausgang des Mittelalters zur Renaissancepoetik. Mit Jean-Claude Schmitt wird darauf hingewiesen, dass in der imaginatio die Vorstellung eines „ad imaginem dei“ noch mitkonnotiert sei, woraus sich „die Überlegung ergibt, dass der Künstler im Mittelalter solche Bilder aus sich entlässt, die nach der Ebenbildlichkeit des Menschen mit dem Schöpfer geschaffen sind.“ Mit zunehmender Freisetzung der fantasia von der imaginatio werde dieser Zusammenhang gelöst, zunehmend maßgeblich werde die „innere Vorstellung des Künstlers“. Wenn noch im 16. Jahrhundert, bei Zuccari, die imagination als verbindender Begriff memoria und divinatio einbegreift und so künstlerische Produktivität primär als kombinatorisches Arrangement sinnlicher und ästhetisch erfahrener

---

<sup>1</sup> Vgl. Walter Grasskamp: *André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon*, München: Verlag C.H.Beck 2014

Eindrücke begriffen wird, wird mit der Phantastik und ihrem Capriccio-Verfahren der Zusammenhang von organischer Mimesis und artifizieller Montage in der Weise gelockert, dass von einer „Nachahmung nach dem Geist“, d.h. der „inneren“ Vorstellung die Rede sein kann. Wenn der Begriff des Imaginären einen dritten Schritt bedeutet, so besteht er in einer Entmächtigung der Phantasiekraft durch einen Bereich des Imaginären, der absolut gesetzt und nicht mehr subjektkontrolliert einen Raum besetzt, in dem sich eben dieses Imaginäre von der Wirklichkeit konstituierenden Imagination abspaltet.

Dieser Schritt entspräche dem, was Wolfgang Iser in seinem Buch *Das Fiktive und das Imaginäre* am Geschick der Imagination von der Aufklärung zur Moderne gezeichnet hat. Hat die Aufklärung der Imagination zunächst (etwa bei John Locke) allenthalben eine Art Vergnügungsfunktion weit hinter der Perzeption und weit unter den geistigen Tätigkeiten zugestanden, so ist von David Hume bis zum Kantzeitgenossen Tetens nicht nur eine Aufwertung sondern auch eine zunehmende Ausdifferenzierung bei der Bewertung der Imaginationstätigkeiten zu beobachten. Diese operationale Bestimmung, die allerdings nie erklärt, was die Imagination sei, nur was sie vermeintlich bewirke als eine Tätigkeit, die als solche gegenstandsunfähig ist, bildet gewiss eine Vorbedingung für die später prominent bei Wittgenstein zu findende Umkehrung des Wirklichkeits-Wahrnehmens als eines „Sehens als“.<sup>2</sup> So ist der Begriff des Imaginären einerseits als Indiz eines Kontrollverlusts etwa über Seelenmechanismen verstehbar – im Unbewussten Freuds –, als Depotenzierung der Wirklichkeit – bei Sartre –, als nicht steuerbares „radikal Imaginäres“ bei Castoriadis; andererseits scheint der Begriff ein Korrelat zu bilden zu den logisch-architektonischen oder konstruktivistischen Erklärungsversuchen der Wirklichkeit bei Hartmann, Carnap oder Husserl, über die „Verstehende Soziologie“ (von Berger und Luckmann) bis zur Luhmannschen Philosophie der Gesellschaft.

Korrespondierend kann in der Absolutsetzung des Imaginären von dem, was Wirklichkeit genannt wird und was subjektiver Kontrolle unterliegt, eine Entmachtung des Illusionsgedankens und der Illusionsästhetik entdeckt werden. Für den Gedanken einer Löschung der Differenz zwischen vorhandener und durch Vorstellung hervorgebrachter Realität führt Zenck den Amphorismus aus Nietzsches *Götzen-Dämmerung* über die Fabelwerdung der Welt an, dass mit Abschaffung der wahren Welt die scheinbare gleichermaßen abgeschafft wurde.

Es scheint folgerichtig, Theatralität in der Musik, sofern sie als Kunst des Imaginären adressiert ist, nicht auf jene Gattungen zu beschränken, die als szenische oder semiszenische dem Erbe von Mimesis und Illusionsästhetik verpflichtet sind, sondern Theatralität im Medium des Imaginären – jenseits der Gattungsgrenzen – als immanente Kategorie bestimmen zu wollen. Dies kann an Pierre Boulez' Bemerkungen zum *Imaginären bei Berlioz* sinnfällig gemacht werden: In der *Symphonie fantastique* kreuzen sich – in Martin Zencks Worten –

„krude Faktizität, plakative Narrativität und Bildhaftigkeit mit Irrealem und nicht mehr Greifbarem oder der Bruitismus wird derartig gesteigert, dass er noch jeden Weltenlärm übertrifft. So ergreift das Häßliche dergestalt von einer Ästhetik des Schönen Besitz, dass es nicht destruiert, sondern zu einer neuen Gestalt geführt wird, die, weil sie jenseits der Hugoschen Theorie der Groteske und der Hegeschen des Schönen in einer erhobenen Mitte liegt, den Bereich des Imaginären berührt. [...] Das Imaginäre verschränkt sich mit einer Kunst, welche auf Grund ihrer konkreten Unmittelbarkeit und Immaterialität sowohl der Darstellung prosaischer Realität als auch der Ahnung des Unendlichen fähig ist, wobei die musikalische

---

<sup>2</sup> (ausführen)

Theatralisierung durch Berlioz die Wände des ‚musee imaginaire‘ und des Konzertsaals nach den beiden genannten Seiten hin einreißt.“

An dieser Formulierung mag der Aspekt der Sprengkraft des Imaginären deutlich werden, der zum einen vielleicht verstehen hilft, dass Boulez' Diktum von den zu sprengenden Opernhäusern als Aufbrechen eines durchkonventionalisierten Betriebs aufzufassen war; und der zum anderen solchen Gedanken einer ästhetischen und handlungspragmatische Kontexte betreffenden Sprengung überhaupt nahelegt. Wir erkennen darin noch den divinatorischen Aspekt des älteren Imaginationsbegriffs: Das Musiktheater sollte nicht abgeschafft sondern umgeschaffen werden.

Unter der Prämisse einer Korrelation von Imaginärem und Theatralität wird verständlich, weshalb Martin Zenck seine Boulez-Monographie *Die Partitur der Geste und das Theater der Avantgarde* benannt hat; weil exakt die Form der „imaginären Szene“, wie sie ein Stück – um nur eines anzuführen – wie Boulez' *Dialogue de l'ombre double* konstituiert, beides zusammenführt: eine außergewöhnliche Theatererfahrung, die Boulez als musikalischer Leiter der Compagnie Renaud-Barrault von 1946 bis 1955 gewann, jene Compagnie, die 1958 die Aufführung der als unaufführbar geltenden Welttheatertetralogie von Paul Claudel *Le soulier de satin* unternahm, auf dessen dreizehnte Szene des zweiten Bildes sich Boulez' *Dialogue* bezieht: Die dortige (symbolische) Idee des einen Schattens aus zwei Figuren beiderlei Geschlechts erhält eine Übersetzung ins musikalisch-Spatiale, das so als szenisches Erlebnis spürbar bleibt – und so eben einen gestischen Subtext, eine szenische Einschreibung aufweist und mit der kalten Kategorie der strukturellen Komposition bloß eines weiteren Parameters gar nicht adäquat verstanden werden kann.

\*

Unser Programm für den heutigen Tag reflektiert ein paar der angeführten Aspekte des Imaginären, wobei wir, denke ich, vom Minimalkonsens ausgehen können, dass es eine Variable für jeweilige, allerdings starke Bedeutungszuweisungen darstellt. Im Zeichen der Frage, inwieweit bei Imagination das „ad imaginem dei“ mitgedacht werden muss, und inwieweit die Beglaubigung einer Visio auch konkrete Spuren im Gesang – vielleicht gegen kulturelle Konventionen – erhalten kann, widmet sich Andreas Haug der Seherin Hildegard von Bingen. Dem intermediären Anteil des Imaginären geht Christian Lemmerich in der Hinterfragung von musikalischen Termini in Bildtiteln von Paul Klee nach: Gibt es imaginäre Grundformen, die Analogien zwischen Bild und Musik nahelegen oder bewegen wir uns im imaginären Raum einer Bildmusikmetapher? Mit meinem Analyseseminar zur Orchestermusik versuchen wir, in Rückbindung an Boulez' Berlioz-Interpretation, das Imaginäre der Transformation von Klavierstück zum assoziativ ausgreifenden Orchesterstück zu verstehen. Dann sind drei Beiträge dem Musiktheater gewidmet, zuerst zu demjenigen Wagners, dessen Weiblichkeitsimaginationen im *Tannhäuser* der Mainzer Theaterwissenschaftler Friedemann Kreuder uns vor die innere Bühne stellen wird. Sollte er uns aus dem Venusberg wieder entlassen, dürfen wir teilhaben an einem Gespräch über Visionen – nicht ad imaginem dei – sondern hinsichtlich der Zukunft einer Kooperation von pragmatischer, d.h. handlungsanalytischer Musikforschung und Neuem Musiktheater, zu dem Elena Ungeheuer die beiden jungen Münchner Theaterwissenschaftler Carmen Kovacs und Kornelius Paede eingeladen hat. Martin Zenck wird die räumliche Imagination und die imaginären Räume zweier jüngerer aufsehenerregender Musiktheaterwerke von Mark Andre und Manos Tsangaris erkunden – beide, wenn auch recht kontrastiv, in von Imaginärem hoch aufgeladenen Sphären sich bewegend – den imaginären Welten Karl Mays und der Passage ins heilige Land mit Grenzkontrolle. Zugleich verspricht Martin Zenck uns mit Poe und Lacan eine grundlegende Einführung ins Spiegelkabinett des Imaginären zu geben.

Zuletzt wollen wir mit Jürgen Ruck und Hansjörg Ewert den Blick auf das Imaginäre beim anderen großen musikalischen Jubilar dieses Jahres werfen. Beiden verdanken wir auch, dass das DaidalosGitarrenDuo, bestehend aus Stefan Koim und Raphael Ophaus, uns den Tag mit Lachenmanns gitarristischer Rezitation jenes Christopher Caudwell ausklingen lässt, der sich mit der Traumarbeit und der Zukunft der Poesie als Schlüsseldenker des Imaginären erweist.

Lieber Martin, verspätet (aber hoffentlich nicht zu spät) gratulieren wir Dir hier in diesem Rahmen nochmals – diesmal kollektiv – zum Geburtstag und hoffen, dass wir uns alle mit dieser Veranstaltung gegenseitig das beste imaginierbare Geschenk machen werden.