

Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: Die gemeinsamen Werke; Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung

Bielefeldt, Christian

Veröffentlichungsversion / Published Version

Monographie / monograph

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bielefeldt, C. (2015). *Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: Die gemeinsamen Werke; Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*. (Kultur- und Medientheorie). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839401361>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

CHRISTIAN BIELEFELDT

HANS WERNER HENZE

UND INGEBORG BACHMANN:

DIE GEMEINSAMEN WERKE

Beobachtungen zur Intermedialität

von Musik und Dichtung

Christian Bielefeldt
Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann:
Die gemeinsamen Werke

Christian Bielefeldt, Dr. phil., Studium in Hamburg, Tätigkeit als Theatercellist, 1994 Gründung von *TRE MODI, Ensemble für Alte und Neue Musik*. 1998-2000 Stipendiat am DFG-Graduiertenkolleg »Intermedialität« (Siegen). Veröffentlichungen zu Neuer Musik und Filmmusik.

CHRISTIAN BIELEFELDT

Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann:

Die gemeinsamen Werke

Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung

[transcript]

Der Abdruck von Zitaten aus dem unveröffentlichten Nachlass Ingeborg Bachmanns geschieht mit ausdrücklicher Erlaubnis der Erben, bei denen die Abdruckrechte gleichwohl verbleiben.



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Angaben sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2003 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung:

Kordula Röckenhaus, Bielefeld,

unter Verwendung einer Partiturseite aus:

Hans Werner Henze, Reinschrift der Musik zu Ingeborg

Bachmanns Hörspiel »Die Zikaden« (1955/56), S. 1;

© Sammlung Hans Werner Henze (Depositum Schott

Musik International), Paul Sacher Stiftung, Basel

Lektorat & Satz: Christian Bielefeldt

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 3-89942-136-1

INHALT

Vorwort

9

Biographisches

14

Zur Forschung

17

I. Konzepte von Intermedialität bei Henze und Bachmann

21

Erster Auftakt: Die Konstruktion der Überschreitung

27

Lacan. Sprache, Musik und das Genießen

31

Der Braunschweiger Vortrag:

Henzes „geistige Rede der Musik“

37

Zweiter Auftakt: Die menschliche Stimme

43

Barthes. Die Stimme und das Genießen

45

Musik und Dichtung:

Die Intermedialität der Stimme

49

II. Ballettpantomime: *Der Idiot*

57

Musik aus der Hand der Trauer:

Reihen- und Zitattechnik im *Idioten*

62

Intrada und *Danse Nr. 2*

63

Die Musik der <i>Haute volée</i> : Nr. 12a und 12b	70
Geliehene Worte: <i>Der Idiot</i> in der Fassung Bachmanns	74
Poetisierung von Musik, Tanz und Szene	79
Verwiesen aus den Balladen: Sprachthematik im <i>Myschkin-Monolog</i>	81
Der reinste Zustand: Vom Romanmotiv zur Poetologie des Verstummens	86

III. Hörspiel: *Die Zikaden*

	99
Insel und Wunschtraum: Zum Hörspieltext	102
Die mediale Konzeption der <i>Zikaden</i>	109
Einleitungs- und Zikaden-Musik	111
Die figurenbezogenen Musiken	117

IV. Orchestergesang: *Nachtstücke und Arien*

	123
Metapherngewitter und poetische Welterschöpfung: Die Gedichte	127
Vertonung: Zur Relation der Medien in den <i>Nachtstücken und Arien</i>	133
Nonverbale ‚Vertonung‘ im 1. und 2. Nachtstück	134
Rosen, Dornen und Hornton: Der Grenzgang der Stimme(n) in Aria I	142
Undine oder der Signifikant der Kunst: Aria I, Aria II und 3. Nachtstück	148

V. Oper 1: *Der Prinz von Homburg*

	163
Adaption als rettende Lektüre: Zum Libretto	170
Traumklang und Gesetzes-ton:	
Die <i>Homburg</i> -Musik im Verhältnis zu Sprache und Szene	178
Vom Blankvers zur Gesangsfigur:	
Sprache und Melodik	179
„Interpretation des Theaters“:	
Musikalische Form und Szene	188
„Fehrbellin, im Saal des Schlosses“: I/3	190
„Ein Gefängnis“: II/4	192
„Mißachtung von Gesetz und Ordnung“:	
Zu den <i>Homburg</i> -Arien	197
Vom Glücksversprechen zur Unsterblichkeit im Tod:	
I/1, I/2 und II/10	199
„In Staub“: Oper und Utopie	208

VI. Oper 2: *Der junge Lord*

	215
Zur Serialität in der <i>Lord</i> -Musik	222
„Was sie nicht sagen“: Sprache und Melodik	228
Melodik	232
Liebessprache und Liebeskodes	237
Liebe im 1. Akt	238
Die Liebe und ihr Scheitern, 2. Akt	244
Die Dressur des Schreis oder Der Affe in der Musik	251

Der Schrei und das „Reale“

252

Schrei-Figuren im 4. Bild

255

VII. Chorfantasie: *Lieder von einer Insel*

263

Insel, Fest und Vulkan: Der Gedichtzyklus

267

Henzes *Chorfantasie*

273

Gegenort und Gegenzeit in der Musik

276

Zu den Chormelodien

279

Das Subjekt der *Chorfantasie*

285

Literatur

295

Siglen

295

Werke Bachmanns und Henzes

295

Verwendete Literatur

296

VORWORT

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

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

1 Zur Typologie von Künstlerpaaren vgl. Berger 2000.

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

- 2 Zu einem Plan Henzes, Ingeborg Bachmanns Gedicht *Böhmen liegt am Meer* (W I/167) zu vertonen, vgl. Müller-Naef und Fürst 2000.
- 3 Vgl. den Katalog zur Ausstellung „Ingeborg Bachmann-Hans Werner Henze“ (Theater Basel 1996). Der *Homburg* wird in München (24.7.92), in Köln (8.11.92), Zürich (12.9.93), Kiel (21.11.93), Wiesbaden (1.5.97), Berlin (Deutsche Oper, 21.9.97; WA 11.10.2000), Weimar (14.11.99) sowie Flensburg (19.5.2001) gegeben, *Der Junge Lord* in Koblenz (10.5.91), in Mainz (20.2.94), München (20.2.95), Chemnitz (1.9.96), Karlsruhe (1.6.97), Linz (28.2.99) und Würzburg (12.2.00), der *Idiot* zuletzt in Basel (29.3.96), Berlin (6.9.97), Halle (2001) und Nürnberg (2001).
- 4 Vgl. die Dissertationen von Spiesecke 1993, Grell 1995 und Beck 1997.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Biographisches

„[...] das war eine gegenseitige Faszination und Anziehung, in dem Fall hat sich wirklich ein Komponist mit einem Schriftsteller getroffen.“⁸ Dieses Statement Ingeborg Bachmanns aus ihrem Todesjahr 1973 gehört zu den wenigen greifbaren Beglaubigungen ihrer Freundschaft mit Hans Werner Henze. Falls überhaupt weitere private Aufzeichnungen oder andere Selbstzeugnisse existieren, so sind sie aufgrund der von den Erben verhängten Sperrung persönlicher Teile ihres Nachlasses unzugänglich.⁹ Zu Lebzeiten hat Bachmann auf Fragen nach privaten bzw. biographischen ‚Spuren‘ im Werk bekanntermaßen höchst reserviert reagiert.¹⁰ Zuletzt konnte nachgewiesen werden, dass sich die wenigen Anspielungen auf Kindheit und Jugend zudem durch eine hochgradige Stilisiertheit auszeichnen. Einschlägig ist eine lange als biographische „Urszene“ (Caduff, 67) betrachtete Interviewäußerung, welche den Einmarsch lärmender nationalsozialistischer Truppen in Klagenfurt 1938 als körperlich bedrohliche, ja vernichtende Erfahrung beschreibt, und damit als tiefgreifende Zäsur, als Ende der unschuldigen Kindheit und zugleich als Einsatzmoment des Schreibens benennt, was die elfjährige Ingeborg Bachmann jedenfalls am eigenen Leibe kaum wirklich miterlebt haben kann, da sie diesen Tag abgeschottet von allem äußeren Geschehen auf der Krankenstation verbringt.¹¹

Auf dieser schmalen Grundlage ist der mediale Mythos Bachmann,¹² hervorgebracht spätestens mit der SPIEGEL-Titelstory vom 18. August 1954 und verstärkt durch Legendenbildungen im Umkreis der Gruppe 47, nur in Richtung auf eine ‚intellektuelle Biographie‘ zu transzendieren, wie sie zuletzt Sigrid Weigel vorgelegt hat. Wichtiges Material hat sich Weigel hier nicht zuletzt aus Archiven und Nach-

8 Statement aus Hallers Bachmann-Film (1973), zitiert bei Caduff, 72.

9 Zugänglich in der Sammlung der Österreichischen Nationalbibliothek ist allein der literarische Teil ihrer Hinterlassenschaften, darunter Skizzen zu den gemeinsamen Werken, ein unvollständiges Libretto (*Belinda*-Fragment) und das Szenen-Exposé für einen Operntext nach dem Mythos von Anchises und Aphrodite, das von den Herausgeberinnen als Fremdtext katalogisiert worden ist (vgl. Pichl 1981).

10 Vgl. Koschel/Weidenbaum 1991 (Gul).

11 Vgl. Weidenbaum, 24, die sich auf ein Gespräch mit Bachmanns Mutter beruft. Eine öffentliche biographische Rede, wie sie die Textsorte ‚Künstlergespräch‘ vorsieht, parodiert Bachmann selber in *Malina*, wo die Rollen insofern vertauscht sind, als das weibliche Ich ausweichend Antworten auf Fragen gibt, die es sich zuvor selber stellt, während der Interviewpartner erst gar nicht zu Wort kommt (W III/88-101).

12 Vgl. die Analysen des ‚Bachmann-Bildes‘ bei Hotz und Meyer-Gosau.

lassen von Bachmanns Briefpartnern erschlossen.¹³ In Henzes Fall führt diese Spur allerdings ins Leere. Auch die Paul-Sacher-Stiftung Basel, die nicht nur die meisten Reinschriften, Skizzen und Aufführungsbelege, sondern – nach Henzes eigener Aussage – auch sämtliche erhaltenen biographischen Materialien inklusive der aufbewahrten Korrespondenz zugänglich macht, besitzt nur eine einzige kurze Postkarte Bachmanns; womit allein die Vermutung bleibt, dass zumindest Teile ihres Briefwechsels noch bei Henze in Marino/Italien liegen. „Die Begegnung mit Hans Werner Henze ist für mich sehr, sehr wichtig, denn wirklich Musik verstanden habe ich erst durch ihn“¹⁴ – diesem vielzitierten Notat Bachmanns kann deswegen auch an dieser Stelle wenig hinzugefügt werden.

Der Komponist hat diese Wertschätzung fünfundzwanzig Jahre später wortreich erwidert. Allerdings müssen auch Henzes autobiographischen Mitteilungen in dem Horizont gelesen werden, vor den er seine Beziehung mit Ingeborg Bachmann rückt: „Damals ging es uns nur darum, die Privacy des anderen nicht zu verletzen“, heißt es im Rückblick auf den ersten Sommer auf Ischia, „also waren nach dieser ungeschriebenen Regel bestimmte Fragen von vornherein nicht fragbar, bestimmte Dinge nicht sagbar. Vielleicht war die strikte Einhaltung dieser Konvention überhaupt der Schlüssel für die Solidität unserer Freundschaft.“¹⁵ Sie erlaubte einen gewissen spielerischen Charakter in unserer Beziehung – es durfte gelacht, gealbert und gespielt werden, am liebsten Komödie [...] Sie ist sehr wichtig gewesen in meinem Leben, aber ich weiß nicht, habe nie gewusst, bis zu welchem Punkt ich ihr wirklich wichtig gewesen bin“ (BQ 156). Diese private Diplomatie bestimmt auch die biographischen Aufzeichnungen. In den Entstehungs- und Produktionsprozess der gemeinschaftlichen Arbeiten jedenfalls geben sie über anekdotische Details hinaus kaum Einblick, und Bachmann erscheint stilisiert zur „elfenhaften Erscheinung mit schönen großen Augen und zitternden Lidern, wunderbaren Händen, eine Person, von der eine Aura von Empfindsamkeit ausging, eine

13 Vgl. Weigel 1999. Auch neuere Monographien tendieren zu einem informativen Parforceritt durch das Oeuvre und liefern bezüglich der biographischen Daten nur wenig neues (Höller 2000).

14 Statement Bachmanns, zitiert bei Caduff, 72 (vgl. Anm. 8).

15 Nicht immer allerdings hat Henze diesen Kodex offenbar aufrechterhalten; im Gespräch über den *Lord* etwa berichtet der Komponist von gewaltsamen Methoden, seine Librettistin zum Arbeiten zu bewegen. „Ich nahm Ingeborg Bachmann mit in mein Haus bei Rom, sperrte sie dort in einem Zimmer ein, zog den Schlüssel ab und ließ die Gefangene nur frei (und zu Tisch), wenn sie ihr Tagespensum abgeliefert hatte“ (MuP 112). In seinen Erinnerungen nimmt Henze diese Darstellung weitgehend zurück.

Verkörperung von Qualität, ein Mensch mit Grazie und Charme, wie von der Nachtigall geboren“ (BQ 132), die vom ersten Augenblick an eine maßgebliche Autorität für ihn darstellt: „Sie war sechs Tage älter als ich, aber ihr Wissen – um die Welt, um die Menschen, um die Dinge der Kunst – übertraf das meine um zweitausend Jahr (sic!). Ich lehnte mich an sie an, ihr Geist half meiner Schwachheit auf [...] Trotzdem entstand zwischen uns eine Art Bündnis, eine Bruderschaft, eine Wahlverwandtschaft“ (BQ 133). Im Rückblick auf den Sommer 1953, in dem sich Bachmann mehrere Wochen auf Ischia aufhält, wo Henze mittlerweile ein kleines Haus in San Francesco nahe dem Hauptort Forio bewohnt, schreibt der Komponist: „Als der Herbst gekommen war und sie zu ihrem Job nach Rom musste, schieden zwei Geschwister voneinander. Wir hatten uns aber noch so viel zu sagen, dass wir einander lange Briefe schickten. In den vergangenen Wochen hatten wir einander erste Auskünfte über uns gegeben, so wussten wir auch, dass sie sechs Tage älter war als ich, was ihr ein gewisses Recht zur Bevormundung verlieh, auf dessen kontinuierlicher Ausübung ich allerdings auch größten Wert legte. Ich konnte sie alles fragen, konnte ihr alles sagen und tat es wohl auch“ (BQ 156). Lesen wir, wie sich Bachmann ihrerseits 1956 in einem Brief an ihren Rundfunkredakteur, Oswald Döpke, an ihre Ankunft erinnert:

„Ich bin hier in einem kleinen Dorf auf Ischia, in dem ich schon einmal war vor drei Jahren. Das Fenster geht auf das Meer, das ganz nah ist und von unglaublicher Bläue, und die Zikaden singen noch immer frenetisch, aber alles ist anders geworden; man hat nicht mehr den ersten Blick dafür, den man einmal gehabt hat und der wahrscheinlich der richtige war, weil er so erstaunt war. Ich habe gern, wenn etwas sich unversehens trifft, und diesmal ist es, dass ich an dem Tag wegfahren werde, an dem ich vor drei Jahren angekommen bin, es ist ein Zufall, aber kein Zufall ist, dass dann wieder das St.Vitus-Fest gefeiert wird; damals, als ich ins Dorf kam, dachte ich unter den Lichterbogen und Feuerrädern, weil ich nicht wusste, was ein Fest ist, das sei immer so, und mit dieser Verzauberung haben die italienischen Jahre begonnen. Es könnte sein, dass man jetzt aus der Verzauberung entlassen wird, mit dem Geschmack für die Wirklichkeit“ [zitiert aus Döpke, 37].

In der Figur des rituellen Fests, Chiffre eines ekstatischen, der chronologischen Zeit enthobenen Seinszustands, geht diese Erfahrung in die *Lieder von einer Insel* ein, die Henze 1964 vertont. Zurück zum Winter 1955/56, in dem Bachmann und Henze für einige Monate eine gemeinsame Wohnung auf dem Vomero alto in Neapel beziehen.

„Nun wohnten also die Inge und ich während eines der kältesten Winter des Jahrhunderts in Neapel in dem großen Kasten, worin wir eine Etage hatten, viel Platz, viel Licht. Woran wir nicht gedacht hatten, das war die Sache mit der Heizung: Es gab keine. Wir behalfen uns mit elektrischen Öfchen [...] Wölfe strichen durch die Vorstädte. Ich schrieb mit klammen Fingern *Fünf neapolitanische Lieder* und Ingeborg die *Lieder auf der Flucht*. Ich sehe sie noch Schnee schaufeln vor unserer Haustür und sehe auch noch den riesigen Kamelienbaum im Innenhof, in voller roter Blüte stehen, schneebedeckt“ (BQ 170).

Bachmann schreibt in dieser Zeit an Döpke:

„Neapel ist fast zu einer Versenkung geworden - oder zu einem verzauberten Berg (weil ich auf der höchsten Erhebung wohne) und ich muss mich manchmal fest in den Arm zwicken, um das Hiersein zu glauben. Es ist eine Stadt, die aus Lichtern und Stimmen besteht: man kann von hier oben die langgezogenen Schreie der Menschen von unten hören, immer schreit jemand und immer steigen fern über Dörfern am Vesuv oder am Meer Feuerwerke, oder die Schiffe schreien und aus den Agipgas-Fabriken schlagen Feuer. Man kann es vor Fremdsein schwer aushalten, aber es geht langsam unter die Haut“ (zitiert aus Döpke, 36).

Als Bachmann nur wenig später Neapel verlässt und nach München umsiedelt, ist die „schönste Zeit meines Lebens vielleicht“, wie Henze im Film von Peter Hamm sagt (Hamm 1980), unwiderruflich zuende.

Zur Forschung

Publikationen über die gemeinsamen Arbeiten Bachmanns und Henzes sind bis in die 1990er Jahre hinein leicht an einer Hand abzuzählen. In mancher Hinsicht an erster Stelle zu nennen ist dabei die Studie zum *Homburg* von Diether de LaMotte (1960), die eine Einschätzung der Textbearbeitung enthält, eine gründliche Übersicht über Dramaturgie, Reihentechnik, Figurencharakterisierung und Zeitorganisation in der Kleist-Oper bietet und daher zahlreiche Anschlussmöglichkeiten für meine Lektüren eröffnet. Noch rechtzeitig zur Uraufführung erschienen, lässt sie allerdings einige Aspekte unerwähnt, die Henze selber in seinen zeitgleich verfassten Kommentaren besonders heraushebt und die darum an dieser Stelle in den Blickpunkt rücken werden. Eine hilfreiche Ergänzung liegt hier in einem Aufsatz Peter Petersens bereit (Petersen 1998), der seinen Begriff der Literaturoper anhand der

Schluss-Szene des *Homburg* entwickelt. Wie schon Karen Achberger (1980b) arbeitet er die strategische Heterogenität des Schlussensembles heraus, die meine Werkanalyse noch zu vertiefen trachtet.

Keinerlei Vorarbeiten finden sich dagegen zur *Zikaden*-Musik und – aus musikalischer Sicht – zur *Chorfantasie*; die Literatur zur Ballettpantomime beschränkt sich auf die wenigen Absätze, in denen Klaus Geitels frühe Henze-Monographie (Geitel 1968) auf die *Idioten*-Musik eingeht. Immerhin deckt Geitel die Herkunft verschiedener Zitate auf, die Henze in die Musik einarbeitet; der Text und sein Verhältnis zu Tanz und Musik werden nur gestreift. Die neben de LaMotte einzige ergiebiger Auseinandersetzung mit dem Notentext eines Gemeinschaftswerks Henzes und Bachmanns leistet Marion Fürst (1997). Zu danken ist ihr vor allem die Aufdeckung eines Selbstzitats Henzes aus seiner *Undine*-Musik, dessen Herkunft und Verwendung belegt wird; die Verarbeitung des Zitats in der zweiten Aria sowie ein weiteres, ebenfalls aus *Undine* stammendes bleibt allerdings unerwähnt. In ihrer Monographie über die *Tristan*-Préludes Henzes (Fürst 2000) gibt Fürst die bislang umfassendsten Darstellung der Beziehung Henze-Bachmann. Der erwähnten Materialnot bezüglich biographischer Zeugnisse Bachmanns begegnet sie mit einer stoffreichen Sammlung von Äußerungen des Komponisten, ohne deren Belegcharakter allerdings weiter zu kommentieren und etwa im Blick auf die verschiedenen Selbstinszenierungsstrategien zu reflektieren, wie sie die einschlägigen, in *Musik und Politik* (MuP) versammelten Interviewtexte kennzeichnen. Wie Fürst zu den *Nachtstücken*, bietet Deborah Hochgesang (1995) reiches Material zur Rezeption der Opern, die auch Petersen in seinen Vorlesungen zusammenfasst (Petersen 1988).

Anders als die Beziehungen zu Paul Celan und Max Frisch,¹⁶ findet die langjährige Freundschaft zwischen Bachmann und Henze in der Literaturwissenschaft lange wenig Nachhall. Wenn überhaupt, wird sie in ihrer lebensgeschichtlichen, kaum einmal aber in der werkgeschichtlichen Bedeutung benannt. Das mag an der verständlichen Scheu vor einem interdisziplinären Gegenstand liegen, ist nicht zuletzt aber auch mit der Situation der Forschung zu Beginn der 1980er Jahre zu erklären. Die Bachmann-Lektüre nimmt in diesen Jahren einen ungeahnten Aufschwung und nachhaltige Korrekturen am immer noch gängigen Bild der gescheiterten Poetin vor. Nachdem 1978 die vierbändige Werkausgabe erstmals Teile des im Nachlass aufgefundenen *Todesarten*-Konvoluts präsentiert, stürzt sich die Wissenschaft für Jahre fast ausschließlich auf diese bis dahin unbekanntes, faszinierenden Textbruchstücke. Allerdings spielt die Zusammenarbeit mit dem

16 Vgl. die Studien von Albrecht und Böschstein/Weigel.

Komponisten auch in der Lyrikrezeption einschließlich der beiden Bachmann gewidmeten Text+Kritik-Bände (Arnold 1984/1995) sowie dem neuesten Sammelband zum lyrischen Schaffen (Kucher/Reitani 2000) keine Rolle. Selbst der ausdrücklich für Henze geschriebene *Myschkin-Monolog* wird in der Regel ohne Hinweis auf seinen besonderen Status als Sprechtext verhandelt; und das, obwohl der volle Titel eigentlich ausreichend klar seine funktionale Gebundenheit annonciert.¹⁷ Ausnahmen bilden allein die inhaltsreichen Libretto-Analysen von Kreuzer 1994 (*Homburg*) und Miller 1981 (*Der junge Lord*).

In den 1990er Jahren ändert sich das Bild. In rascher Folge erscheinen drei Arbeiten, die sich im Umfeld der Koproduktion Henzes und Bachmanns platzieren, sowie zwei Studien zur Bedeutung von Musik für das Werk Bachmanns. Corina Caduff (1998) arbeitet in ihrer umfänglichen Studie die poetologische Relevanz von Tönen, Klängen und Musik heraus, die als sprachutopische Chiffren das lyrische und erzählerische Werk durchziehen, und geht konkreten Musik-Figuren und Zitaten im Roman *Malina* nach. Für meinen Themenbereich ist das Kapitel zu den *Zikaden* besonders aufschlussreich. Caduff stellt hier die avancierte Behandlung der Musik als narrative und zugleich narrativ thematisierte Strukturebene heraus.

Entwickelt Caduff ihre Darstellung aus einem Vorspann, der die Vorstellung von Musik als einer ursprünglichen Sprache durch Texte Rousseaus, Nietzsches und Kristevas verfolgt, leitet Spiesecke (1993) die ‚musikalische Poetologie‘ Bachmanns aus ihrer Affinität zu Ernst Bloch her. Seine Arbeit untersucht neben den Libretti noch die *Lieder von einer Insel* und den Schwesterzyklus *Lieder auf der Flucht* sowie die *Zikaden*, das *Belinda*-Fragment und die *Nachtstücke und Arien*, enthalten sind auch kurze Deskriptionen der Musik. Spiesecke kommt in seinen Interpretationen allerdings vielfach zu problematischen Ergebnissen.¹⁸ Die musikalische Undine-Figur etwa, die Henze in den *Nachtstücken* versteckt ist, legt eine utopische Spur, welche die Rede vom „einsamen Subjekt der Nachtstücke“ (Spiesecke, 93) widerlegt.

Einen ganz anderen Zugang wählt Eva Lindemann (2001), die musikalischen Formprinzipien innerhalb der späten Prosa Bachmanns nachgeht und die Verfahren der Engführung und der thematisch-motivischen Arbeit neben *Malina* noch auf verschiedene andere Texte und Romanfragmente projiziert. In eine ähnliche Richtung zielt, weniger ausführlich, auch Sigrid Weigel mit ihren resümierenden Bemerkungen zur „musikalischen“ Schreibweise Bachmanns (Weigel 1999). Die erzählerische bzw. poetische Signifikanz solcher Struktur analogien

17 Vgl. Blöcker, Höller 1987 und Angst-Hürtlimann.

18 Vgl. dazu besonders Caduff, 77-78.

bleibt allerdings in beiden Arbeiten weitgehend unbenannt. Neben den Überschneidungen wären aber unbedingt auch die Differenzen zwischen musikalischer und literarischer Form aufzuzeigen; mit dem überzeugenden Nachweis dicht verflochtener Repetitions- und Variationsstrukturen allein ist deren Parallelisierung mit einem genuin *musikalischen* Formmodell m.E. noch nicht ausreichend legitimiert.

Ohne ein vergleichbar ambitioniertes poetologisches Interesse kommt Petra Grells theaterwissenschaftlich ausgerichtete Darstellung (1995) der beiden Opernlibretti sowie der Ballettpantomime aus, die eine große Fülle von Material – vom Exposé der Erstfassung des *Idioten* bis hin zu Aufführungsstatistiken und Szenenfotos – enthält. Grells Schwerpunkt liegt auf den Umarbeitungsprozessen, die Dostojewkij's Roman, Kleists Schauspiel und die Novelle Hauffs auf dem Weg zu Ballettpantomime und Oper durchlaufen. Gegenüber den hier gemachten philologischen Funden sind die Gedicht- und Werkinterpretation allerdings durchweg weniger ergiebig. Im Einklang mit inzwischen revidierten Positionen der Kleist-Forschung harmonisiert Grell etwa den widersprüchlichen Schluss des *Homburg* und übersieht die zentrale Bedeutung der sprachkritischen Haltung des *Myschkin*-Texts. Auf die Musik geht Grell nur in wenigen Worten ein. Hier bietet Thomas Becks (1999) Librettoanalyse zwei kleine informative, auf de LaMotte 1960 basierende Exkurse. Seine Studie eröffnet mit allgemeinen Überlegungen zum Wort-Musik-Verhältnis im Libretto, die in den Analysen der Operntexte Bachmanns überprüft und erhärtet werden; überzeugend belegt Beck so die These einer semantischen Unterdeterminiertheit der Textsorte Opernbuch im Vergleich zwischen *Homburg*-Libretto, Schauspieltext und Henzes Vertonung. Auch Beck erkennt im Schluss der Kleist-Oper eine ‚allumfassende Synthese‘ der im Prinzen und der Kurfürstenwelt repräsentierten Gegensätze.

Mit Ausnahme der Studien von de LaMotte und Fürst 1997 liegt der Forschungsschwerpunkt bislang also ganz auf den Texten Bachmanns. Für die im vorliegenden Buch eingeschlagenen Fragerichtungen ist die musikalische Analyse Einstieg und zugleich zentraler Gegenstand, von dem aus die medialen Konstellationen und Strategien sowie ihre Bedeutung für die Werkkonzeption erschlossen werden. Wenn dabei mit dem Versuch einer Konzeptualisierung der Intermedialität von Musik und Literatur aus psychoanalytischem Blickwinkel Neuland betreten wird, unternehmen es die beiden folgenden theoretischen Auftakte, dieses Vorgehen im Denken und Schreiben Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes selber zu begründen.

I. KONZEPTE VON INTERMEDIALITÄT BEI HENZE UND BACHMANN

Literatur goes music – das Tönen und Singen der Musik bildet einen jener faszinierenden Orte des medial Anderen, die literarisches Schreiben immer wieder ansteuert und umkreist. Die Fülle an Perspektiven, unter denen sich diese Annäherungen vollziehen, ist dabei naturgemäß kaum zu überschauen, sie reicht von der narrativen Thematisierung von Musik über ihre Imitation (die sogenannte *word music*) bis hin zum Lautgedicht.¹⁹ Im Blick auf das, was im literarischen Text gewissermaßen als Gravitationskern der Musik erscheint, lassen sich immerhin aber zwei Hauptströmungen unterscheiden. Zielt die erste auf die Klanglichkeit der Musik als ein Verlorenes und Verdrängtes, der Sprache nicht (mehr) Zugängliches, gilt der zweiten Musik als formales Vorbild, etwa für die komplexe Vermittlung von Gleichzeitigkeit und Sukzession, wie sie im Kontext der literarischen Moderne und Postmoderne angestrebt wird. Für erstere stehen beispielsweise das Konzept der Musik als klingende ‚Herzenssprache‘, das im 18. Jahrhundert in den Mittelpunkt der Musik-Diskurse rückt, und der Topos der Unsagbarkeit, Fixpunkt zahlreicher Musiker- und Musiknovellen um 1800 und bis heute einer der wirkungsmächtigsten Hinterlassenschaften der Frühromantik. Die letztere umfasst – vor allem in ihrer postmodernen Variante – Formen und Spielarten nicht-linearen Erzählens, die das Problematischerwerden von Bedeutung inszenieren, wie es aus dem Spiel mit einer verwirrenden Zahl suggerierter Lesarten und möglicher Referenzen hervorgeht. Hier gründet die Analogie zur Musik, die dergestalt zum Modell sowohl für die Simultaneität kontrastierender Erzählebenen als auch einer fließenden, assoziationsreichen Textsemantik erhoben wird.²⁰

- 19 Vgl. den frühen Systematisierungsversuch von Steven Paul Scher und die Kommentare zu Scher bei Petri, Bernhart und Gier/Gruber.
- 20 „Die Aufhebung der konventionellen Dichotomie Text-Musik“ gehört für Stoianova zu den „wichtigsten ‚Grenzüberschreitungen‘, die unsere Zeit der Postmoderne definieren“ (Stoianova, 65). Zur Moderne vgl. Huber, der musikalischen Formen bei Thomas Mann, Alfred Andersch und Heimito von Doderer nachgeht. Der Begriff ‚Partitur‘

Was beiden Varianten in vielen Fällen einen gemeinsamen Horizont gibt, ist die Vorstellung eines ursprünglichen, verlorenen Zustands medialer Ungeteiltheit. Schon die Schöpfer der ersten Opern verfolgen die Wiedergeburt der antiken Tragödie im Sog der Idee einer vormaligen Einheit von Sprache und Musik, wie sie später von Herder bis J.J. Rousseau und Nietzsche auch prominente Sprachursprungstheorien des 18. und 19. Jahrhunderts umtreibt.²¹ Was Rousseau die ‚Sprache des Südens‘ nennt, den gleichsam paradiesischen Urzustand menschlicher Rede vor ihrer Spaltung in zwei differente Artikulationsformen – nicht zuletzt für die Avantgardebewegungen des 20. Jahrhunderts gewinnt es wieder neue Anziehungskraft.²² In der Optik vieler Autoren figuriert Musik dabei charakteristischerweise nicht als ihrerseits partikularisierte Einzelkunst, sondern vielmehr als jenes Verdrängte selbst, das in den verschiedenen Inszenierungen von ‚musikalischer‘ Sprache rückzugewinnen wäre, bzw. als solches aufscheint. Ingeborg Bachmann hat sich demgegenüber in ihren letzten Lebensjahren sehr kritisch geäußert. „Und was ich meine mit Musik, weil manchmal gesagt wird ‚musikalische Prosa‘, ‚musikalische Lyrik‘, diese Ausdrücke lehne ich ab. Es gibt keine musikalische Lyrik, es gibt keine musikalische Prosa, Musik ist etwas ganz anderes.“²³ Als sprachreflexives Moment allerdings, das die Grenzen sprachlichen Ausdrucks innerhalb des literarischen Texts markiert, ist Musik von Anfang an auch für ihr Schreiben von großer Bedeutung.²⁴ Im selben Gespräch (mit der Filmautorin Gerda Haller) kann Bachmann von ihren Kompositionsversuchen im Kindesalter erzählen, die sie später zugunsten des Schreibens aufgegeben habe; und dass Musik gleichwohl „der erste kindliche Ausdruck war und dass es heute noch immer der höchste Ausdruck ist, den die Menschheit überhaupt gefunden hat“. Die Idee der Musik als einer ursprünglichen, der Sprache überlegenen Ausdrucksform ist damit exakt auf den Punkt gebracht.²⁵ Zu

wird hier zum „Sinn-Bild der souveränen Komposition disparater Elemente und der polyphonen Ordnung der Zeit“ erklärt (Huber, 151).

- 21 Vgl. Caduff, 11-33. Auch Herder spricht von „alten sprachsingenden Zeiten“ (Herder, 50).
- 22 Vgl. Gier, 13: „Die Nachahmung musikalischer Strukturen in der Literatur des 20. Jahrhunderts erstrebt eben jene Annäherung an eine Ganzes, Unausschöpfliches, Unendliches: in der Form des Themas mit Variationen (Novalis), der Fuge (Joyce, Tournier), oder in der Umsetzung des Musikalischen in eine genuin literarische Form“.
- 23 Vgl. Bachmann, Typoskript K 8271c, Nr. 2354 und K 8271d, Nr. 2355.
- 24 Vgl. die überzeugende Darstellung von Caduff, 67-81 und 190-220.
- 25 Corina Caduff weist auch bezüglich dieser Äußerung zu Recht auf den besonderen Status bzw. die versteckte programmatische Dimension der ‚biographischen‘ Statements Bachmanns hin.

schreiben aber beginnt sie, so Bachmann an anderer Stelle, „weil ich gewusst habe, dass es nicht reicht, dass die Begabung nicht groß genug ist. Und dann habe ich nur noch geschrieben“ (Gul 124).

Wenn Bachmann das literarische Schreiben in eine Kontinuität zur eigenen, mangelbehafteten Musikausübung stellt, sind ihre Texte gleichwohl nicht nur als Resultate einer anderen, defizitären Ausdruckspraxis markiert, sondern zugleich als Orte, an denen die Erinnerung an die verlorene ‚erste‘, kindliche bewahrt werden kann. Erkennbar wird damit eine Dialektik von Überschreitung und Überdauern, welche die Rolle von Musik durch die literarischen Arbeiten Bachmanns hindurch bestimmt. Vor allem in der Lyrik und den frühen Erzählungen sind es immer wieder Töne, Klänge und Gesänge, in denen exponierte Momente der Ekstase, und zugleich Chiffren der Dauer, der Rettung und Erlösung bezeichnet sind. Aber auch in späteren Texten erscheint Musik vielfach als Figur der Grenze und Schwelle – zwischen Leben und Tod im Orpheus-Gedicht *Dunkles zu sagen* (W I/32), zwischen Gedächtnis und Vergessen in den *Zikaden* (W I/217-268), zwischen Natur und Kultur in der Erzählung *Undine geht* (W II/253-265) –, leitet sie, wie in anderen Prosatexten aus dem *Dreißigsten Jahr*, radikale Stimmungsumschwünge und plötzliche mentale Ausnahmezustände ein. Und noch in *Malina* taucht erzählte Musik²⁶ – von Schlagerfetzen im Radio bis hin zu Schönbergs *Pierrot Lunaire* und dem Schlusschor aus Beethovens *Neunter Symphonie* – im Kontext bestimmter Erinnerungs-, aber auch herausgehobener Glücksmomente auf. Gerade im Blick auf den Roman zeichnet sich zugleich die entscheidende Veränderung in der Rolle der musikalischen Sprachfiguren ab. Wenn die Musiken in *Malina* selber zum Textereignis werden und neben Traum und Mythos ein weiteres Narrativ hervorbringen, das zumal ein Nicht-mehr-sagen-können versprachlicht, versprechen die ekstatischen Töne und rettenden Klänge in den frühen und mittleren Arbeiten umgekehrt noch ein Sagen-Können im medial Anderen, ohne dieses im Medium Sprache aber spezifizieren zu können – womit es letztlich unfruchtbar bleibt für die Suche nach neuen Darstellungsmöglichkeiten von Literatur.²⁷

Genau das ist der Einsatzmoment für intermediale Kunstformen, und zwar auch im werkgeschichtlichen Sinn. Bachmann, die ihr erstes Hörspiel (*Ein Geschäft mit Träumen*, US 28.2.52) noch während ihrer

26 Vgl. Schers Unterscheidung zwischen erzählter Musik (verbal music), der Nachahmung musikalischer Form und der onomatopoeischen Verwendung ‚musikalischer‘ Sprache (word music).

27 „Der Ton will das Andere der Sprache sagen, doch er kann es nur markieren“ (Caduff, 80).

Redakteurstätigkeit beim Sender Rot-Weiß in Wien schreibt, entwickelt in den *Zikaden* (1955/56) eine anspruchsvolle, im zeitgenössischen Kontext singuläre Medienkonzeption, in der Musik erstmals in eine Dialektik von Erinnern und Vergessen eingebunden ist. Zeitgleich mit Entwürfen für neue Erzählungen folgt anschließend der erste Schritt auf das Terrain der Oper (*Belinda*-Fragment, 1956); 1957 entstehen die Verse für Henzes *Nachtstücke und Arien*, und 1958/59 stellt sie endlich ihr erstes Libretto fertig, den *Prinz von Homburg*. Es ist vor allem dieses Werk, auf welches das im Essay *Musik und Dichtung* (1959) umrissene Konzept der menschlichen Stimme zielt.

„Miteinander, und voneinander begeistert, sind Musik und Wort ein Ärgernis, ein Aufruhr, eine Liebe, ein Eingeständnis“ (W IV/61), so unter anderem heißt es im zweiten Musik-Essay Bachmanns, den sie für eine Festschrift der *Musica-Viva*-Konzertreihe schreibt. Ein leidenschaftliches Bekenntnis, das besonderes Gewicht erhält vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Musik-Debatten. Von Darmstadt aus, wo sich alljährlich im Sommer die Wortführer der musikalischen Avantgarde um Nono, Boulez und Stockhausen versammeln, ertönt nämlich Ende der 1950er Jahre noch ganz Gegensätzliches; der Annäherung von Wort und musikalischem Ton in den Sprechgesängen des *Pierrot Lunaire* folgt in der ersten Nachkriegsdekade die bruske Abkehr von der traditionellen Vorstellung eines musikalisch zu verwandelnden, in seiner syntaktischen Gestalt aber unantastbaren Texts. Stattdessen geht es um die Suche nach dem Sprachlaut als sinnfreiem akustischem Material, was im Ergebnis oft zu einer extremen Zersplitterungen der sprachlichen Vorlagen führt (z.B. Stockhausens *Gruppen*). Wenn Musik sich hier aber die Sprache als Tonmaterial gleichsam einverleibt, „sieht es“, wie Bachmann notiert, in der Tat eher so „aus, als hätten die beiden Künste zum erstenmal einen Grund, auseinander zu gehen“ (W IV/60), überdauert das literarische Wort, zum Element der musikalischen Organisation geworden, allein in der Beschwörung (s)einer Abwesenheit (Boulez 1972c).

Hans Werner Henze allerdings, der schon am 1. Darmstädter Ferienkurs 1946 teilnimmt und als einer der ersten Komponisten seiner Generation von René Leibowitz in die Dodekaphonie eingeführt wird, bildet hier von Beginn an eine Ausnahme. Im Gegensatz zur Trias Nono, Stockhausen und Boulez erfährt Henze die Verabsolutierung rationaler Konstruktion und umfassende Negation tonaler Klangzeichen und klassisch-romantischer Formsprache zunehmend als Einengung, und, noch gravierender, als Verlust der Kommunikationsfähigkeit von Musik. Verstärkt noch seit seinem Umzug nach Italien (1953), greift er in seinen Kompositionen immer wieder auf traditio-

nelle musikalische Organisationsformen zurück, welche die charakteristische Stil-Heterogenität der henzeschen Musik hervorbringen.²⁸ Schon allein quantitativ spielen dabei textgebundene Genres eine führende Rolle. In den zwölf Jahren zwischen 1953 und 1965 entstehen fünfundzwanzig musikoliterarische bzw. szenische Werke, darunter fünf Opern, eine Funkoper, zwei Ballette, Bühnen-, Film- oder Theatermusiken sowie Kantaten bzw. Oratorien und Werke für Solo- oder Chorgesang und Orchester. Im Verhältnis dazu stellt Musik ohne fremdmediale Anteile eher die Ausnahme dar; aus dem gleichen Zeitraum stammen nur neun Kompositionen ohne Textbezug und darunter nur wenige größeren Umfangs, wie die (ursprünglich aber als Finale des 2. Akts der Oper *König Hirsch* gedachte) *Vierte* und die *Fünfte Symphonie*. Charakteristischerweise verbindet Henze dabei auch traditionelle Instrumentalmusik-Gattungen mit Texten oder Programmen, wie das Cellokonzert *Ode an den Westwind* (1953), das *Zweite Violinkonzert* (1971) oder das Klarinettenkonzert *Le miracle de la rose* von 1981, sowie die *Symphonien Nr. 8 und 9*.

Man kann diese Vorliebe biographisch begründen; wie Henze erzählt, beginnt ihn Literatur in einem Moment zu interessieren, wo die wichtigsten Autoren der Moderne verboten und ihre Bücher nur unter großen Schwierigkeiten zugänglich sind. Umso nachhaltiger ist ihre Wirkung (Henze erhält die Schriften über einen Freund, dessen Vater Zugang hat zu den verschlossenen Archiven der örtlichen Bibliothek). Nach Kriegsende findet und pflegt Henze Kontakte zu Autoren aus dem Umkreis der Gruppe 47 und sucht auch nach der Umsiedlung nach Italien schnell Anschluss an dortige Literatenzirkel. Seine Arbeitstagebücher belegen zudem eine intensive und thematisch weitgespannte Lektüre, deren philosophischer und später auch politischer Teil für Jahre nicht zuletzt auf Anregungen Ingeborg Bachmanns zurückgeht. Ich versuche im weiteren zu zeigen, dass damit allein die tragende Rolle von Literatur in den Kompositionen Henzes jedoch nicht zu erklären ist. Vielmehr geht es dabei im Kern um Konzepte von Intermedialität, wie sie Henze nicht zuletzt in den Jahren seiner engen Freundschaft mit Bachmann entwirft. In einem Text zur Oper von 1966 bekennt Henze, dass ihm die Sinnhaftigkeit der musikalischen Struktur in reiner Instrumentalmusik oft problematisch bleibe. In szenisch gebundener ergebe sie sich dagegen wie von selber:

28 In diesem Punkt stimmt Henze ausnahmsweise mit Adorno überein, der selber 1956 schreibt: „Durchs Verbot alles wie immer auch entfernt Sprachähnlichen, damit jeglichen musikalischen Sinnes aber wird das absolut objektive Produkt wahrhaft sinnlos; objektiv absolut gleichgültig“ (Adorno 1991c, 650).

„Wenn ich Instrumentalmusik komponiere, habe ich Schwierigkeiten formaler Natur, Schwierigkeiten im Unterbringen und Verteilen des thematischen Materials, Schwierigkeiten, den Grund oder den Sinn einer Entwicklung aus abstrakten Motiven zu erkennen. Dieser Vorgang stellt sich nie beim Komponieren für das Theater ein, weil dort alles so dinglich ist, so greifbar, so zu allen Sinnen sprechend“ (Henze 1966a, 101).

An anderer Stelle betont er, „ohne lebhaftere Vorstellungen von Atmosphären, Stimmungen, realen (oft zwischenmenschlichen) Vorgängen“ (Henze/Bultmann, 8) nicht schreiben zu können. Diese Notizen zielen in den Kern des henzeschen Komponierens. Sie erklären die auffällige Bevorzugung vokaler und theatraler Gattungen und die Neigung, auch instrumentale Musik mit Programmen zu versehen, wie schon das Kammerorchesterstück *Apollo et Hyacinthus* (1949): „Ich hatte mir am Anfang des Stückes vorgestellt, wie Apollo in den archaischen Hain einfällt. Sein Flügelschlag, der plötzlich sich verdunkelnde Himmel und dann das große lichtvolle Schweigen der Gnade und dazu die merkwürdige, zarte sinnliche Erregung aller Menschen und Tiere sollten mit einem so abstrakten Mittel wie dem Cembalo und acht Kammermusik-Instrumenten dargestellt werden“ (Henze 1964, 10).

Die szenisch-theatrale Vision, ein sogenanntes „Concetto“,²⁹ steht hier am Anfang der Komposition; in einer Vielzahl von Werken übernehmen diese Funktion auch literarische Texte.³⁰ Intermedialität aber wird so zu einem entscheidenden Kompositionsprinzip, und zur Alternative zu jener totalen Serialität, welche die Avantgarde gegen das mit dem Ende der Tonalität aufgeworfene Formproblem ins Feld führt. Im Folgenden möchte ich zeigen, dass in dem zitierten Programm noch ein anderes zentrales Element der Musik Henzes angesprochen ist: das Moment der Spannung und Erregung, deren Ort im Folgenden zu bestimmen ist.

- 29 Im Rückgriff auf den Kulturtheoretiker Gustav René Hocke, der in den 1950er Jahren zum engeren Kreis um Bachmann in Rom gehört, arbeitet Caroline Mattenklott den manieristischen Begriff des „Concettos“, einer komplex chiffrierten, bild- oder sprachlichen Vorstellung, als zentral für Henzes Ästhetik heraus. Als fremdmediales Element gehen Henzes Concetti den Kompositionen voraus und besitzen so den Status einer ersten, noch außermusikalischen Kompositionsidee.
- 30 Im Bereich der Instrumentalmusik entsteht daraus u.a. die für Henze so charakteristische Gattung des ‚Imaginären Theaters‘; vgl. Petersen 1995, 48-49 und Mattenklott, 21-26.

Erster Auftakt: Die Konstruktion der Überschreitung

In einem 1955 veröffentlichten Essay umreißt Henze bei Gelegenheit einiger Reflexionen über das Komponieren seinen Musikbegriff.

„Das Komponieren von Musik könnte man als eine Anstrengung erklären, die es zum Ziel hat, eine im Grund rohe und unbewegte (mit physikalischen Zeichen darstellbare) Materie in Bewegung zu versetzen und ihr etwas abzugewinnen, das [...] den Gegebenheiten dieser Natur zum Trotz zustande kommt und ihre Rohheit und Sprachlosigkeit besiegt. Der Zustand, der sich aus einem solchen siegreichen combat ergibt, ist künstlich oder kunstvoll, ein Kunstwerk“ (Henze 1964, 16).

Zwei Motive erscheinen mir hier besonders interessant: das der Bewegung und das der Sprachlosigkeit. Bewegung, so sagt es Henze hier, beruht auf Differenzbildung, im Feld der Musik dem Ton, der auf einen Moment der Stille folgt bzw. dem noch indifferenten, ‚weißen‘ Rauschen entspringt, der Pause nach diesem Ton, dem In-Beziehung-Treten mit anderen Tönen. Für Henze ist diese differentielle Bewegung gleichbedeutend mit dem Übergang vom Geräusch in Musik. Ein Klang wird demnach in dem Moment zu Musik, wo ein Anderes hinzukommt, wo er als zugehörig zu einer Kom-Position erkannt wird.³¹ Ist nämlich dergestalt ein neuer, nicht gegebener, ein ‚künstlicher‘ Zusammenhang hergestellt, tritt das ein, was Henze beschreibt. Der Klang ist nicht mehr länger als physikalisches Phänomen zu betrachten; was ihn jetzt ausmacht, ist vielmehr gerade die Differenz zu seiner physikalischen Beschreibbarkeit,³² die differentielle Anordnung,

31 Im Extremfall kann dieses Andere natürlich auch einfach behauptet werden, wie erstmals in John Cages 4'33' (entsprechend des doppelten Rahmens des Kunstsystems nach Luhmann); Henze denkt hier, sofern er diesen Rahmen voraussetzt, in traditionelleren Bahnen.

32 Henze opponiert hier verdeckt gegen die mathematisch-physikalische Konstruktivität serieller Musik, und wiederum im Einklang mit Adorno, für den die Serialisten mit ihren „mathematischen Verhältnissen“ den „Traum einer gänzlich vergeistigten, der Befleckung durchs animalische Menschenwesen entrückten Musik“ träumen, die aber „im rohen, vormenschlichen Stoff“ (Adorno 1991c, 650) erwache. Schon Schopenhauer beschreibt im übrigen den Transfer von akustischen Schwingungen in Bedeutung, d.h. in „Zahlenverhältnisse“, die sich „nicht als das Bezeichnete, sondern selbst erst als das Zeichen verhalten“ (Schopenhauer, 358). Vgl. auch Kittler, der den „Abgrund zwischen Messung und Wahrnehmung“ (Kittler 1995, 86) als jenes irritierende Moment der Musik ausmacht, mit dem die Philosophie von Leibniz bis Nietzsche umzugehen versucht.

in die er integriert wird und an deren Bewegung (Öffnung, Schließung, Extension, Komprimierung) er mitwirkt. Die Bewegung der Musik ist Organisation von Form.

An dieser Stelle erscheint das zweite Motiv. In einen Zusammenhang eingebunden, sind schließlich die akustischen Signale in der Lage, sprachlich-rhetorische Qualitäten zu entwickeln, jene syntagmatischen Beziehungen, die als musikalische Spannungsverläufe erlebt werden können und für Henze im Zentrum der Musikwahrnehmung stehen (sollen).³³ Aber mehr noch: Als „organisierte Klangkunst“ (Henze 1964, 52) beginnt Musik zu bedeuten. Im selben Moment, in dem die geordneten Töne als gestalteter Zusammenhang wahrnehmbar werden, werden sie auch verstanden. Denn Bewegung und Sprachlichkeit bedingen einander; aus der Denaturalisierung der Klänge resultiert die Sprachfähigkeit der Musik. In einer gelungenen Komposition, so Henze, weist die Ordnung der Töne daher zugleich über sich selbst hinaus: „Die Intensität des siegreichen Zustands wird manchmal derartig groß, dass [er] [...] Interpretierbarkeit annimmt, die mit Namen genannt werden kann, mit Namen wie: Mitteilung von Liebe, Todessehnsucht, Hymne an die Nacht, Botschaft von Freiheit [...]“ (Henze 1964, 17). Musik beginnt zu kommunizieren.

Nimmt Henze mit diesem Befund wichtige Positionen der Musiksemiotik vorweg,³⁴ kennzeichnet es andererseits seine ästhetische Position Mitte der 1950er Jahre wie wohl nur wenig anderes, dass er diesen als Effekt eines Gelingens hervorgebrachten Moment der Deutbarkeit zugleich als Beginn einer Verfallsgeschichte auffasst. Mit dem Verstehen nämlich der musikalischen Chiffren beginnt auch ihre rationale Durchdringung und Rubrizierung, die sie auf Topoi reduziert und in allgemeine Stilbegriffe überführt. „Die Zeichen werden akzeptiert und [...] akademisch tragbar“, und schließlich zum „berechenbaren Objekt“ (ebd.). Als solches sind sie am Ende bar jener „Vibration“

- 33 Das Hören des „idealen Hörers“, führt Henze später aus, sei „absolut nichts anderes als die Reaktion auf eine umfassende, erfolgreiche Kenntnisnahme des vorgeführten Prozesses. Der Sinn von Musik, der aus Musik besteht, wird da vom geistigen Partner des Gesprächs aufgefangen, aufgefunden“ (Henze 1964, 55).
- 34 Nach Umberto Eco's Definition ist Musik ein widersprüchliches „semiotisches System ohne semantische Ebene“ (Eco, 31), das jedoch sowohl denotative als auch konnotative Syntagmen enthalten könne. Eco nennt als Beispiel für denotative Syntagmen das Hornsignal, für konnotative ‚pastorale‘ oder ‚erregende‘ Musik, hier wären Henzes ‚siegreiche Zustände‘ zu verorten. Mit Emile Benveniste enthält Musik im Gegensatz zur Sprache keine festen semiotischen Bedeutungen (nicht der einzelne Ton hat Sinn), aber semantische (Tonfiguren bedeuten, vgl. Benveniste, 43f.).

(ebd., 16) auf die Henzes seine kompositorischen Anstrengungen richtet. Die entscheidende Pointe des 1955er-Textes besteht daher schließlich in der paradoxen Behauptung, dass Musik als Kommunikation zwar vermittelt der Ordnungen der Form und der Bedeutungen entsteht, ihre Wirkung aber nur entfaltet, solange sie sich ihrem Zugriff zugleich ein Stück weit entzieht: „Das Mysterium dieser Spannungen liegt außerhalb der erkennbaren Ordnungen, so oft solche Ordnungen auch zu seiner Dinglichmachung herbeigerufen werden, aber es will, dass diese Ordnungen immer in Frage gestellt werden“ (Henze 1964, 17-18).

Die zeitgenössische Kritik an Henzes dynamischem Traditionsverständnis übersieht also – zumindest von Henzes Text aus betrachtet – das Wesentliche: Dass nicht die bloße Reproduktion historischer Idiome und Ordnungssysteme, sondern gerade deren Umformulierung im Zentrum seiner Kompositionen stehen, die „anachronistische Spiegelung“ (Henze 1996, 256) und „Brechung“ der „alten Schönheiten“ (Henze 1964, 122). Der zitierte Tonfall, die konventionelle Chiffre bilden den Ausgangspunkt, von dem aus ihre Überschreitung erst konstruierbar wird. Der sich hier öffnende Zwischenraum, der Moment der Ablösung von der tradierten Struktur aber ist es, der den Genuss der Musik auslöst, und in dem zugleich, wie Henze weiß, sich Genießen und Wahn berühren; Zwischenraum ohne jede „unwahnsinnige Sicherheit“ (Henze 1964, 16).

Musik also, wie Henze sie in diesem frühen Text konzeptualisiert, ist kommunikativ nur durch die Organisation von Klang und Bedeutung; als Konstruktion, *Kunstwerk*. Aber zugleich spielt sich das Mysterium der Musik genau dort ab, wo Erkennbarkeit gerade nicht mehr gegeben ist; in einem Außerhalb, wo die Mittel der „Dinglichmachung“ sich selber überschreiten und ihre Konstruktivität in Frage steht. Eine ähnliche poetologische Doppelfigur, die in einem Kommentar Henzes zum *Homburg* auftaucht, wird weiter unten noch ausführlich diskutiert.

Dass aber dieses Konzept tatsächlich eine konstante Bedeutung für sein Schaffen mindestens zwischen 1955 und 1963 besitzt, also im Zeitraum der Zusammenarbeit und engen Verbundenheit mit Ingeborg Bachmann, belegt ein acht Jahre später an der TU Berlin gehaltener Vortrag, in dem Henze einige Motive des 1955er-Texts aufgreift (28.1.1963). „Es bedarf eines Wissens um die dringlichen, gedeckten Formeln, formalen Chiffren, Idiome, um Herr des Chaos zu werden“, heißt es da, „und es bedarf der Unbegrenztheit, der Grenzenlosigkeit, der Explosionen und der chaotischen Bilder, um der Bedrängung des Mathematischen [...] zu widerstehen“. Der Komponist habe sich „dem

noch unbekanntem Klang zu öffnen“; denn „nur was offen bleibt, was noch nicht analysierbar geworden ist, [...] vermag ihn zu fesseln“ (Henze 1964, 120).

Zweifellos ist im übrigen gerade der frühe Essay auch als Auseinandersetzung mit dem Herrschaftsanspruch der Avantgarde zu lesen, deren Verabsolutierung konstruktiver Prinzipien Henze Mitte der 1950er Jahre mehrfach scharfer Kritik unterzieht. Die Verteidigung einer Arbeit mit strengen *und* freieren Verfahren bedurfte angesichts ihrer fast konkurrenzlosen Meinungsführerschaft in der Tat einer ständig erneuerten argumentativen Absicherung. Meine Werkanalysen wollen zeigen, dass hier darüber hinaus eine fundamentale Eigenart der Kompositionsweise Henzes zur Sprache kommt. In ersten Umrissen gerät eine Ästhetik in den Blick, in deren Mittelpunkt die Konstruktion der Überschreitung steht; die „Sehnsucht nach dem vollen, wilden Wohlklang“, wie es Henze früh einprägsam ausdrückt (Henze 1964, 8), nach „Freiheit, wildem und schönem neuen Klang“ (ebd. 15), den zu formen es aber zunächst auch traditionellen Vokabulars bedarf. Im *Homburg* wird das im Kontext der von Kleist aufgeworfenen Frage nach dem Verhältnis von Subjekt und Gesetz zum Thema. Und auch der *Lord* weiß davon zu handeln. In der fortschreitenden Kodierung des Affenschreis führt er das Menschwerden der Kreatur vor als Einschreibung in (musikalische und sprachliche) Konstruktion.

Worauf ich hinweisen möchte ist, dass Henze damit ein Kommunikationsmodell der Musik skizziert, das auf der Arbeit des Komponisten mit einem bestimmten, historisch gewachsenen Formen- und Chiffrevokabular ruht, andererseits aber das ideale Funktionieren musikalischer Kommunikation als einen Vorgang begreift, der gerade nicht mit einem reibungslosen Senden/Verstehen musikalischer Botschaften gleichzusetzen ist.³⁵ Musikalische Kommunikation zielt mit Henze vielmehr auf das In-Bewegung-Geraten von Referenz, auf den Moment, wo sich die Kopplung zwischen dem musikalischen Signifikanten und seinen Bedeutungs- oder Formkontexten zu lösen beginnt. Dann erklingt Musik, um in Spannung und Erregung zu versetzen – und vielleicht in eben jene, von der schon *Apollo et Hyacinthus* „spricht“. Damit ist aber auch der Hörer selber mit im Spiel; einem Spiel ohne unwahnsinnige Sicherheit. Diesem Spielen der Musik wird im Folgenden anhand einer ersten theoretischen Modellierung nachgegangen. Was denn ist „dieser Akkord, mit dem die wunderliche

35 Das ändert sich erst in der politischen Phase Henzes nach 1968. Hier entstehen Werke, die in der Tat vorrangig mit der Allgemeinverständlichkeit bestimmter musikalischer Vokabeln arbeiten; vgl. hierzu Dümlings exemplarische Analyse von *El Rey de Harlem*.

Musik Ernst macht und dich in die tragische Welt führt, und was ist seine Auflösung, mit der sie dich zurückholt in die Welt heiterer Genüsse? Was ist diese Kadenz, die ins Freie führt?“ (W IV/58). Dem ist nachzuhören; um die Musik und ihre Funktionsweisen, und schließlich auch das Subjekt der Musik zu verstehen, „Musik, die dich zittern macht und dir den Atem nimmt, als wüsstest du deine Geliebte vor der Tür stehen und hörtest den Schlüssel schon sich drehen“ (W IV/57).

Lacan. Sprache, Musik und das Genießen

„Denn jeder Gedanke hat eine Verklärung, das ist Musik, die muss Sprache sein, alle Sprache muss Musik sein, die erst ist der Geist, nicht der Inhalt, der wird nur Liebesgespräch durch die Musik der Sprache“ (Bettina von Arnim, *Die Gûnderode*).³⁶

Jede Arbeit mit der Theorie Jacques Lacans muss sich nicht nur mit der problematischen Materiallage auseinandersetzen – mehr als die Hälfte der veröffentlichten Texte basiert auf unautorisierten Mitschriften seiner Vorlesungen –, sie ist vor allem dazu gezwungen, sich der Widerständigkeit auszusetzen, welche seine Schriften jedem Versuch einer systematischen Durchlichtung ihrer Gedankengänge entgegenzusetzen (und die gelegentlich zu heftigen akademischen Abwehrbewegungen seitens geführt haben). Weder lassen sich Lacans Arbeiten zu einem stimmigen, nach Phasen gegliederten Denkgebäude aus Theoremen und Modellen zusammensetzen. Dazu gleicht ihre Struktur viel zu sehr einem hochverdichteten Netzwerk, in dem sich Formeln, Erzählungen, Schlagwörtern, Definitionen und deren Durchstreichungen gegenseitig über- und durchkreuzen. Noch ist der Tatsache wirklich zu entgehen, mit dem Einsatz an einer bestimmten Stelle dieser faszinierenden Textur Komplexität zu reduzieren und wichtige Kontexte zu unterschlagen. In diesem Punkt demonstriert das Werk Lacans seine einschlägige Idee der unendlichen Signifikantenkette gewissermaßen selber *in nuce*. Sinnvolle Lesarten lacanscher Konzepte können darum nur mit und aus dieser Widerständigkeit heraus entwickelt werden.

Der von mir gewählte Einsatz orientiert sich an der Möglichkeit, Musik und Sprache mit Hilfe eines der prominenteren Modelle Lacans zu unterscheiden. Gemeint ist das Modell Imaginäres-Symbolisches-Reales, das zwar keine Medientheorie der Musik oder der Sprache liefert, immerhin aber die Frage der unterschiedlichen Referentialität beider Kunstmedien aufzuwerfen erlaubt. Im Kern (?) des Modells steht die Differenzierung zwischen verschiedenen Formen der Selbst-

36 Arnim, 370.

und Objektrepräsentation,³⁷ also wenn man denn will zwischen unterschiedlichen medialen Situationen. Die sogenannten ‚Ordnungen‘ des Imaginären und Symbolischen modellieren gegensätzliche Subjekt-Objekt-Relationen, wobei der Sinn des Begriffspaares unter anderem darin besteht, gerade das In-Relation-Treten des Subjekts selber, die Trennung in ein reflexives Ich und ein Nicht-Ich (Objekt) zu thematisieren. Auf Medien und insbesondere Musik und Sprache bezogen heißt das, dass sich der Fokus hier auf den Beobachter (bzw. den Hörer oder Leser) richtet. Nicht aber als die unabhängige Instanz eines Empfängers, an den Töne oder Worte adressiert wären, sondern eben als Subjekt, das im Hören und Lesen ‚sich selbst‘ in Relation zur ‚Welt‘ erst hervorbringt; und dies in ganz unterschiedlicher Weise.

Lacan demonstriert die Funktion des Imaginären unter anderem in seinem berühmten Text über das *Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*.³⁸ Selbstwahrnehmung, so zeigt Lacan hier, ist immer Wahrnehmung eines anderen, im Fall des Kleinkinds seines Spiegelbilds, in welchem es sich ‚jubilatorisch‘ selbst erkennt – als das, was es ganz offensichtlich nicht ist, nämlich ein souverän über sich verfügendes, von allen motorischen Unzulänglichkeiten befreites Subjekt. Selbstreflexion beruht darauf, dass sich das Subjekt eine Selbst-Repräsentanz herstellt, ein Bild (Imago) oder eine Vorstellung, mit der es sich identifiziert; und dieses Bild ist – darauf verweist die lacansche Spiegelgeschichte – immer ein verkehrtes. Das Ich ist eine „Illusion der Autonomie“ (Lacan 1973, 69). Nicht nur übertüncht es in der Regel die Risse und amorphen Spannungen des Begehrens, die das Subjekt in sich trägt. Ich-Reflexion im lacanschen Sinne ist Kommunikation, und also medial kodiert. Wirkliche Selbsterkenntnis, das Vordringen zur eigenen Wahrheit ist daher im Modell Lacans ausgeschlossen, darin liegt seine Radikalität. Das Reale ist a-medial, absolut unzugänglich. Das Subjekt bringt ‚sich‘ als glaubhafte und akzeptable Realität vielmehr erst dort hervor, wo es nicht ist; wo es aber ein kohärentes Bild seiner selbst schafft, mit dem es sich identifiziert. Und erst das – so der in diesem Zusammenhang entscheidende Punkt – erlaubt ihm, sich auch in ein Verhältnis zur Welt zu setzen. Nur wo eine stabile Ich-Repräsentanz gelingt, ist auch eine tragfähige Abgrenzung zwischen Ich und Nicht-Ich möglich, die Voraussetzung für jede Form von Intersubjektivität. Das Imaginäre ist folglich eine Form der (Selbst-)Repräsentation, welche eine scharfe, rein binäre Spaltung zwischen dem ‚Ich‘ und einer ‚Welt‘ vornimmt, die sich dem Ich als objekthaftes Nicht-Ich präsentiert.

37 Zur Frage der Repräsentation bei Lacan vgl. Weber, 63-87.

38 Vgl. Lacan 1973, 61-70.

Das Ich gleicht hier gewissermaßen einem festen, undurchdringlichen Schild, mit dessen Hilfe sich das Subjekt von seiner Umgebung abschirmt, und das ihm zugleich gerade das, wonach es sucht, verstellt – sich selbst. Den Extremfall einer völligen Undurchlässigkeit dieses Schildes stellt die Psychose dar. Hier ist die Identifikation mit einer bestimmten, wahnhaften Vorstellung so stark, dass sie jede Außenwahrnehmung verhindert. Gleichsam verschanzt in seine Phantasmen, wird das Subjekt unfähig zu jeder Art von Fremd-Kommunikation. Es ist die Funktion des Symbolischen, die das im Normalfall verhindert. Das Symbolische ist der Bereich der Differenz und der Prozessualität. Veranschaulicht Lacan die starre, zeitenthobene Struktur imaginärer Objektbeziehungen im Medium Bild, kommt hier die Sprache mit den lacanschen Konzepten des Phonems und des Signifikanten ins Spiel. Das entscheidende Merkmal der Sprache ist für Lacan die irreduzible Vielfalt möglicher Bezüge, die sie eröffnet. Sie besteht vor allem auf der Ebene des Signifikanten, den Lacan gewissermaßen als ein Noch-Nicht-Bedeutendes definiert, nämlich eine komplexe Lautstruktur, die erst sekundär – über ihre Eintragung in das „System differentieller Kopplungen“ (Lacan 1975a, 26) der Buchstaben – gedeutet werden (ein Signifikat hervorbringen) kann. Das ist der imaginäre Moment der Sprache, die Stillstellung des Signifikanten zum medial kodierten Objekt, und zwar durch das Setzen einer Unterscheidung, mit der eine neuerdings binäre Relation entsteht. Das ‚Ich‘ hat verstanden, und dem Signifikanten seinen definitiven Platz in der ‚Welt‘ zugewiesen. Hier aber tritt das Symbolische wieder auf den Plan. Eine rein binäre Zeichenrelation ist immer kontingent und vom Kontext her bestimmt. Für Lacan ermöglicht die strukturierte Lautfolge prinzipiell unzählige weitere Zuordnungen, womit jeder Deutung ein grundsätzlicher Mangel anhaftet. Jedes Verstehen reduziert Komplexität und lässt unendlich viele andere metaphorische Verstehensmöglichkeiten außer acht; das (unter anderem) sagt der Begriff der Signifikantenkette. Festschreibende Deutungen werden daher in der Regel beim Hinzutreten neuer, überraschender Kontexte als phantasmatisch erkannt und korrigiert.³⁹ Im Gegensatz zur rein imaginären ist die sprachlich generierte Subjekt-Welt-Relation dadurch einer permanenten Umformung ausgesetzt. Vom Begehren (der Anziehungskraft des Anderen) angestoßen, bringt das Subjekt ‚(s)ich‘ in immer wieder neuer Relation zur ‚Welt‘ hervor.

Moduliert wird so allerdings nur die jeweilige Ich- und Objektstruktur. Die scharfe Trennung von reflexivem Ich und Welt (Sprache) selber bleibt unangetastet. Zumal als Schrift, führt Sprache notwendig

39 Vgl. dazu Leikert 1998, 52.

immer wieder durch jene Momente imaginärer Stabilisierung, die es dem Subjekt ermöglichen, zwischen Selbst- und Objektrepräsentanzen zu unterscheiden. Das bezeichnet ihre Form von Referentialität, die den Raum der Intersubjektivität öffnet. Und hier liegt – jedenfalls in den an Lacan orientierten Modellierungen – auch der entscheidende Unterschied zur Musik. In der Musik nämlich stellen binäre Referenzstrukturen seltene Ausnahmen dar (z.B. ikonische Chiffren wie Militärrhythmen, Signaltöne oder onomatopoeietische Verfahren). Zwar erlaubt die Musik durchaus imaginäre Objektbeziehungen. Wie Sebastian Leikert zeigt, lässt sich hier vor allem an den Begriff der ‚Gestalt‘ anknüpfen, als dem Begriff eines die Einzelheiten übersteigenden und zusammenfassenden Ganzen.⁴⁰ Sofern aus dem Strom der Musik bestimmte Elemente als zusammengehörige Struktur herausragen, stabile melodisch-rhythmische Gestalten, die sich als Entitäten innerhalb der musikalischen Faktur präsentieren und markant vom umgebenden Klanggeschehen abheben, entspricht Musik der wichtigsten Definition des imaginären Bilds. Vergleichbar dem Spiegelbild, wird ein Musikstück an eben diesen Gestalten wiedererkannt. Leikert nennt hier besonders die Melodie als die ‚Außenlinie‘ oder ‚Oberfläche‘ der Musik; das wäre m.E. zu erweitern auf bestimmte Rhythmen oder auch Satzstrukturen wie den Choral, und in letzter Konsequenz vielleicht auf die Intelligibilität der musikalischen Form, die Konstruktivität der Musik insgesamt.

Jedenfalls setzt die musikalische Gestalt Orientierungsmarken innerhalb des verströmenden Klangs und wird als solche zur Repräsentanz des Subjekts: „In ihr sieht sich das Subjekt wie beim Bild einem überschaubaren Ganzen gegenüber, das seine Spannung aufnimmt und ordnet“ (Leikert 1998, 46). Die Idee, die Melodie analog der Körperoberfläche zu denken, findet Leikert im übrigen schon in der Leibmetaphorik von Wagners Schrift *Oper und Drama*, wo Melodien als „formgebende Abgrenzung der äußeren Hauthülle“ (Wagner 1984, 110) erscheinen; parallel dazu konzipiert die neuere Psychoanalyse eine „Lauthülle“ als „erste Umgrenzung des Selbstgefühls“ (Anzieu, 207). Anders als im imaginären Bild oder Sprachmoment erstreckt sich diese musikalische Selbst-Repräsentation allerdings in der Zeit. Im flüchtigen Klangmedium Musik mit seiner komplexen, weiträumigen Struktur von Vor- und Rückweisen bleibt jede Setzung von Gestalt instabil; zumal, wenn sie Gegenstand von Verarbeitung wird. Was Musik hervorbringt, ist daher nicht die Fiktion eines

40 Vgl. Leikert 1998, 45, der auf die Gestaltpsychologie von Ehrenfels verweist, die den Gestaltbegriff anhand eines Melodie-Beispiels einführt. Auch Lacan benutzt den deutschen Begriff (Lacan 1973, 64).

einheitlichen und harmonischen Ich, sondern vielmehr ein Strömen der Töne und Formbewegungen, das auch und gerade Widersprüchen, Friktionen, Spannungen und Verwerfungen Gestalt verleihen kann. Leikert spricht hier von Nietzsches „bild- und begrifflosem Widerschein des Urschmerzes in der Musik“ (Nietzsche, Bd. 1, 43).

Musik also unterscheidet sich darin von Sprache, dass auch ihre imaginären Elemente sich jeder eindeutigen Kodierung widersetzen. Musik verweigert sozusagen den Durchgang durch den Moment der Gewissheit, den auch mehrfach kodierte, hochkomplexe literarische Textsorten – sofern sie Worte verwenden – immer erst durchlaufen müssen, um ihn im Wirbel der Signifikanten ins Taumeln bringen zu können:⁴¹ Anstatt den Laut in die Schrift zu zwingen und damit – zumindest vorläufig – eine diskursfähige Deutung aufzurufen, bleibt der musikalische Signifikant unaufhörlich in Bewegung. In der Musik gerät das Subjekt somit aber in eine mediale Situation, die sich von jener der Sprache oder des Bildes grundlegend unterscheidet: Es erfährt ‚sich‘ in einer nicht-objekthaften Relation zur ‚Welt‘ (musikalischer Signifikant); die Ausbildung von distinkten Selbstrepräsentanzen misslingt in dem Maße, indem sie kein Gegenbild hervorbringt, welches das Nicht-Ich repräsentiert.⁴² „Der Diskurs der Musik ist damit als einziger in der Lage, die ursprüngliche Begegnung des Subjekts mit dem Signifikanten zu dramatisieren. Darin besteht seine elementarische Gewalt“ (Leikert 1998, 55-56). In der Musik sind der Andere und das Ich ununterscheidbar; sie kennt weder Urteil noch Bejahung oder Verneinung und lässt „keine Wahl“ (ebd., 52).

Hier beweist Leikerts Modell seine Fruchtbarkeit im Blick auf die Konstruktion der Überschreitung, wie sie Hans Werner Henze in seinem 1955er Essay anvisiert. Mit Lacan erscheint Musik als Medium, in dem das Subjekt ‚sich‘ hervorbringt und repräsentiert, ohne (s)ich aber fest im Imaginären zu verankern und eine stabile Grenze zum ‚Nicht-Ich‘ zu ziehen. Die Unterscheidung zwischen Selbst- und Objektrepräsentation bleibt prekär; das charakterisiert die Referentialität der Musik. Musik medialisiert so gewissermaßen in einem Ent-

41 Dass Ambivalenz und Hintersinn konstitutive Aspekte literarischer Texte darstellen, wird in der Dichotomie ‚Sprache (eindeutig)‘ versus ‚Musik (vieldeutig)‘, die verschiedenen Ansätzen zu einer Semiotik der Musik zugrunde liegt, gerne ausgeblendet (vgl. z.B. Faltin). Sie erscheint zumindest im Hinblick auf Literatur daher entschieden unterkomplex. Demgegenüber modelliert der Begriff des Symbolischen gerade die Unabschließbarkeit bzw. Kontingenz von Deutung, die aber eben aus der imaginären Natur jener Phase der Sinnfixierung hervorgeht, die konstitutiver Bestandteil von Sprache ist.

42 In ähnlichem Zusammenhang spricht Leikert treffend auch von einer musikalischen „Präsenz suggestion“ (Leikert 2001, 1301).

differenzierungs- und Verschmelzungserfahrung, Ich-Überschreitung und das Aufgehen im Anderen – hier führt eine Spur ihrer Bedeutung für spirituelle Rituale und Ekstasetechniken, sowie deren Kehrseite, die ideologische Massensuggestion. Für Henze geht dieser Erfahrung einer ‚vibrierenden‘ Referentialität allerdings das imaginäre Stadium der Konstruktion voraus. Von der Seite des Komponisten wie von der des Hörers formt Musik zunächst einmal Gestalt, schafft sie Bedeutung; verwandelt sie den akustischen Ton in einen musikalisch kodierten Signifikanten. Hier ist Henzes Musikbegriff vielleicht näher am Sprachkonzept Lacans, als es Leikert vorsieht. Auf sein Kommunikationsmodell, das auf die Überschreitung der musikalischen Kodes in Richtung auf den „wilden und schönen neuen Klang“ zielt, eröffnen Leikerts Überlegungen aber in der Tat eine erhellende Perspektive. Gewählt habe ich sie nicht zuletzt, weil sie auch den Aspekt des Genießens zu thematisieren erlaubt.

Ein wesentliches Merkmal des Genießens ist für Lacan seine paradoxale, ja tragische Struktur. In seinen Vorlesungen über die *Vier Grundbegriffe* und zur *Ethik der Psychoanalyse*⁴³ wird das Genießen (jouissance) als ein Prozess psychischer Diffusion gedacht, welcher die Ich-Instanz in unterschiedlichem Maße destabilisieren, ja völlig zerstören und auslöschen kann. Die psychische Energie, mit der das Subjekt den Schild der imaginären Vorstellungen aufrechterhält, der es vor dem Realen schützt, verströmt und erschöpft sich. In seinem späten Text *Eine Lettre d'amour* spricht Lacan in diesem Zusammenhang vom „Genießen des Idioten“ (Lacan 1986, Bd. 20, 88). Gemeint ist eine psychische Struktur, die verdeutlicht, in welchem Verhältnis Musik zum Genießen steht.⁴⁴ ‚Idiotisch‘ nämlich nennt Lacan das Genießen, weil es sich an einen absolut selbstreferentiellen Signifikanten bindet, an eine ziellose Verweisstruktur ohne Signifikat, die Subjektrepräsentanzen ohne jede Abgrenzung zum Nicht-Ich hervorbringt – davon wird in der Ballettpantomime noch zu handeln sein. Dabei wirft Lacan auch die Gegenfigur zum Idioten ins Spiel, den Engel. „Der Signifikant ist blöde. Es scheint mir, dass das ein Lächeln erzeugen kann, [...] ein Engelslächeln“ (ebd., 25). Was aber die Engel betrifft, so „glaube ich nicht, dass sie die geringste Botschaft bringen, und darin sind sie wahrlich signifikant“ (ebd.). Wie der Idiot, ist der Engels-Signifikant ohne jede Bedeutung, ohne Signifikat.⁴⁵ Auch das Genießen in seinen lustvollen bis unerträglichen Spielarten stellt damit

43 Vgl. Lacan 1987 und 1996, bes. 232ff.

44 Vgl. auch meine an anderer Stelle ausgeführten Überlegungen zu Musik und Genießen (Bielefeldt 2001).

45 Vgl. hierzu Leikert 1996, 225.

im Kern aber eine Entdifferenzierungserfahrung dar. Zugleich wird deutlich, warum Musik in der Tat „eine signifikante Praxis des Genießens“ (Leikert 1996, 224) zu nennen ist, die eine weitere Unterscheidung von Sprache und Bild ermöglicht. Das „Paradox des Genießens“ (Lacan 1996, 232) besteht darin, dass es, sobald es sich an ein imaginäres Objekt bindet, einer regulativen, ‚Gesetze‘ gebenden Instanz unterliegt, einer „Schranke vor dem Genuss“ (Lacan 1996, 235), die ihn sublimiert und sozial verträglich macht. Lacan entwickelt dieses Konzept in Auseinandersetzung mit Freud. Bei Freud ist es die Erinnerung, die sich zwischen das Subjekt und das ursprüngliche Objekt des Genießens (‚Partialobjekt‘) stellt, das sie repräsentiert. Die Vorstellung, die das Subjekt von seinem Objekt bewahrt hat, schiebt sich über das ursprüngliche Objekt, das sie also in dem Maße wieder zugänglich macht, wie sie es verdeckt. Setzt die Erinnerung die rettende Schranke vor der Destruktion, übt sie zugleich aus, was Lacan ihre „Tyrannei“ nennt (Lacan 1996, 269). Hier eröffnet Musik weitergehende Entdifferenzierungserfahrungen, wie sie Sprache und Bild verwehrt sind.

Überblickt man die Werke Henzes aus der hier vorrangig interessierenden, frühen und mittleren Schaffensperiode, drängt sich der Eindruck auf, dass offensichtlich aber gerade seine Musik ihrerseits wirksamer Schranken bedarf, um die musikalische Kommunikation als solche aufrechterhalten zu können. Im folgenden wird anhand eines längeren Vortragstextes Henzes gezeigt, dass es sich dabei im Kern um intermediale Darstellungspotentiale und Repräsentationsverfahren handelt.

Der Braunschweiger Vortrag: Henzes „geistige Rede der Musik“

1959 trägt Hans Werner Henze auf dem Kammermusikfest „Neue Aspekte der Musik“ in Braunschweig eine weitreichende programmatische Rede vor, in der er, leidenschaftlich und polemisch wie so oft, aber genauer und bestimmter als anderswo, eigene ästhetische Positionen markiert und begründet. Diese Tendenz zum Grundsätzlichen sichert dem Vortrag eine Sonderstellung unter den im gleichen Zeitraum publizierten Essays.⁴⁶ Hinzu kommt, dass der Komponist hier in seinen wohl intensivsten poetologischen Dialog mit Ingeborg Bachmann tritt. Nicht nur sind in den Text drei Verse aus ihrem Gedicht

46 Veröffentlicht wird der Vortrag erstmals in Melos Nr. 2/60, 59, allerdings um das Zitat aus *Musik und Dichtung* gekürzt, das erst in die Essay-Sammlung von 1964 wieder aufgenommen wird.

*Rede und Nachrede*⁴⁷ eingearbeitet. Der Vortrag gruppiert sich insgesamt um ein ausführliches Zitat aus *Musik und Dichtung*, das, nach einer knappen Einführung in die Problematik der Beziehung von Wort und Musik, das poetische Herzstück des Vortragstexts bildet.⁴⁸

Henzes Darstellung eigener ästhetisch-theoretischer Prämissen nährt sich über weite Strecken von einer polemischen Abgrenzung gegen die Avantgarde der Serialisten. Kritische Anmerkungen fallen vor allem hinsichtlich ihres Verhältnisses zur musikalischen Tradition, dem er seinen eigenen, dynamischen Traditionsbegriff entgegenhält. Nicht Negation und Ausschließung erwiesen sich als geeignete Waffen im Kampf gegen die Abnutzung bestimmter musikalischer Mittel; sie führten in letzter Konsequenz dazu, „keine Musik mehr zu machen“ (Henze 1964, 58). Es gehe vielmehr darum, diese tradierten Kompositionsprinzipien innovativ, als historische Chiffren in neuen Kontexten, wieder anzuwenden. Zum Schlüsselbegriff wird dabei eine Paraphrase aus den *Nachtstücke und Arien*. Gefordert sei, so Henze, „den neuen Gnaden der alten Schönheit nachzugehen“ (ebd.); sobald man sich nur ihrer Historizität bewusst werde, sich „nicht mehr geschichtlich bedrängt, sondern geschichtlich getragen“ sehe, stünden überkommene Techniken wieder neu zur Verfügung. „Indem sich einer klar wird über den Grad seiner historischen Belastung, hört die Belastung auf“ (ebd., 60). Henze nähert sich hier *avant la lettre* postmodernen Axiomen; mit einer gewissen Berechtigung äußert er daher Anfang der 1990er Jahre, er habe in den 1960ern nebenbei die musikalische Postmoderne erfunden.⁴⁹ Es ist im übrigen bemerkenswert, wie offensiv Henze seine Ideen präsentiert. Dem Serialismus Stagnation zu unterstellen und gleichzeitig für einen innovativen Rekurs auf Tonalität und klassisch-romantische Form einzutreten bedeutet Ende der 1950er nicht mehr und nicht weniger, als sich vom Konsens der musikalischen Moderne und ihres Konzepts des Bruchs insbesondere mit dem 19. Jahrhundert zu verabschieden. Henze festigt damit vorsichtig gesagt jene Außenseiterrolle, in der er sich seit der Uraufführung der *Nachtstücke und Arien* wiederfindet.⁵⁰ Allerdings dauert es andererseits nicht mehr allzu lang, bis die Rede von der „Emanzipation“ von ‚Zwang‘ (Dahlhaus 1972, 44) vielstimmiger wird. Auch unter dem Eindruck des ersten Auftretens John Cages im Darmstädter Sommer 1958 wächst unter der jüngeren Komponisten- und Kritiker-

47 „Wort, sei von uns, freisinnig, deutlich, schön“ (W I/116/117).

48 Vgl. weitere Zitate aus Bachmann-Texten in den Essays Nr. 5, 8, 10, 11 (Henze 1964) und dem Zwischentext auf Seite 107.

49 Vgl. Bauer, zitiert aus Schäfer, 190.

50 Zur ‚Verstoßung‘ Henzes aus dem Kreis der Avantgarde anlässlich der Uraufführung der *Nachtstücke und Arien* 1957 vgl. Kapitel IV, S. 126.

generation der Widerstand gegen die seriellen Dogmen. Dass sich zudem die reihentechnischen Kompositionen unter dem Diktat der in den Ferienkursen verbreiteten Konzepte immer mehr annähern – ein Problem, das Henze als „Gemütlichmachen“ im seriellen Klang schon früh benennt (Henze 1964, 20) – bleibt auch anderen Kollegen nicht verschlossen. So befindet sich Henze alsbald in Gesellschaft etwa von György Ligeti, der „das Entstehen eines neuen Akademismus“ beklagt und dessen Ergebnisse als „harmlose musikalische Gesellschaftsspiele“ (Ligeti 1960, 2) abtut. Auch Heinz-Klaus Metzger kritisiert die von Pierre Boulez lancierte Idee eines neuen, kommunikationsfähigen Serialismus (Metzger 1960, 12-13), allerdings erst, nachdem Boulez in seinem folgenreichen Aufsatz *Alea* (1959) bereits eigene Kurskorrekturen andeutet hat (Boulez 1972b).

Die Frage einer „postseriellen“ Musik, wie sie Dahlhaus mit einer „Verlegenheitsvokabel“ bezeichnet (Dahlhaus 1972, 44), steht also zu Beginn der 1960er Jahre immer vernehmlicher im Raum. Bezeichnend für die Entwicklung der Neuen Musik wird jetzt die Divergenz und Uneinheitlichkeit der eingeschlagenen Wege. Während Adorno seine Suche nach einer ‚musique informelle‘ beginnt, melden sich im Laufe der Zeit andere Stimmen mit den unterschiedlichsten Strategien zu Wort. Ligeti etwa beginnt mit Mikrostrukturen zu arbeiten, ungefähr zeitgleich formuliert Mauricio Kagel sein Programm eines Instrumentalen Theaters. Bernd Alois Zimmermanns Leitbegriff einer ‚Kugelgestalt der Zeit‘ und der daraus entwickelte pluralistische Ansatz, die aufblühende Aleatorik, die Erweiterung der Klangmöglichkeiten mit der Erhebung des Geräuschs zum musikalischen Material, die sich etwa bei Dieter Schnebel zum ‚Kult des Hässlichen‘ aufschwingt, und die Fluxus- und Happening-Bewegung um Nam June Paik, Joseph Beuys und La Monte Young, um nur einige herauszugreifen, lassen eine vielschichtige Nach-Moderne entstehen,⁵¹ an der Henze kurzfristig durchaus Teil hat. Erst sehr viel später allerdings knüpft eine neue Komponistengeneration an seinen gelegentlich unverblühten Umgang mit der Schönheit tonaler Harmonieverläufe und der Fassungskraft barocker, klassischer und romantischer Form an.⁵²

Kehren wir zu den Setzungen des *Vortrags* zurück. Angesichts der unbestrittenen Akzeptanz ‚objektiver‘ Tendenzen des Materials⁵³ ist

- 51 Vgl. exemplarisch Adorno 1962, Kagel, 1-2, Zimmermann, 34-37, und Schnebel 1972, 333.
- 52 Vgl. Häusler, der Henzes wachsenden Einfluss auf Kompositionen der 1970er und 1980er Jahre belegt; siehe dazu auch Anmerkung 149.
- 53 Zum in den 1920er Jahren entwickelten Materialbegriff Adornos vgl. Kagel. „Wenn nicht alles trägt, schließt er [der Kanon des Verbote-nen, C.B.] die Mittel der Tonalität, also die der gesamten traditio-

zu fragen, wie Henze die Arbeit mit einer (Quasi)-tonalität rechtfertigt, deren Ausgereiztheit er gleichzeitig selber konstatiert.⁵⁴ Seine Antwort kreist um den Begriff der „geistigen Rede“:

„Es muss noch einmal ganz umgedacht werden [...] Es wird nicht gehen, ohne dass man sich in neuen Klängen auch eine neue geistige Rede vorstellt, ohne dass man sich oberhalb des Machens noch etwas dazu einbildet [...]“ (Henze 1964, 60).

Und etwas weiter heißt es:

„Klangfarben, Rhythmen, Akkordisches und Thematisches müssen auf das Ziel des Werks hin erfunden werden. Konstruktionen und ihre Regeln ergeben sich aus den im Anfang des Werks dargelegten Erscheinungen, Erfindungen; ihre Entwicklung und Variation unterliegt keinerlei von außen kommender Vereinbarung und hängt ganz allein von der Gegebenheit des einen Werks ab“ (ebd.).

Henze differenziert hier das gängige Konzept des ‚Einfalls‘ als Entstehungsmuster von Musik. Weder ein inspirierter Moment noch ein rationales Organisationsverfahren bildet den Ursprung von Musik; kein entindividualisiertes Zufallsprinzip, keine technisch-musikalische Idee entfaltet in klassischer Weise Strahlkraft bis hin zum fertigen Werk.⁵⁵ Sondern „etwas dazu“ oder „oberhalb“, ein alles weitere steuerndes Ziel bestimmt umgekehrt ihn, und die Auswahl der verwendeten Mittel und Formelemente. Kompositionsverfahren sind nicht mehr als die Ausfaltung eines Leitgedankens, bzw. eines selber nicht technisch-musikalischen Konzepts (z.B. des *Concettos für Apollo et Hyacinthus*). Die Tragweite dieser ästhetischen Grundkonzeption für die Musik Henzes ist kaum zu überschätzen. Sie definiert musikalische Stile ausschließlich im Blick auf ihren *kommunikativen* Gehalt, fasst also traditionelle satztechnische Verfahren und strenge Serialität als gleichermaßen mögliche Bestandteile musikalischer Kommunikation auf; womit zwischen den Zeilen ein radikal pluralistisches Pro-

nellen Musik, aus. Nicht bloß, dass jene Klänge veraltet und unzeitgemäß wären. Sie sind falsch“ (Adorno 1991b, 40).

54 „Es fällt auf, dass der in den letzten Jahrhunderten planmäßig und üblich gewordene Gebrauch permanent anwesender, spannungreicher Intervalle sich nachgerade zu einem sprachlichen Faktor entwickelt hat, den man mit ‚slang‘ bezeichnen könnte“ (Henze 1964, 61).

55 Zur Kategorie der ‚Inspiration‘ im Schaffensprozess (im Gegensatz zu ‚Rationalität‘ und ‚Zufall‘) vgl. Danuser 1993.

gramm verkündet ist. Wo Idiome, Form- und Satzmodelle im Hinblick auf ihre gleichsam dramaturgische Prägnanz ausgewählt werden, ist ein stilistisch heterogenes Umfeld fast zwingend das Resultat. Die Funktion des Leitgedankens ist es, dieses plausibel zu machen.

Entscheidend ist, dass der historische Rekurs damit in der Tat aber eine genau begründete Legitimation erhält. Signifikant nämlich wird das einzelne zitierte Element bei Henze erst durch den Kontext, in den es versetzt wird; die Werkidee bzw. der Leitgedanke macht nicht nur das Nebeneinander verschiedener historischer Verfahren als sinnvolle Struktur kenntlich, er bringt die Bedeutung der einzelne Chiffre erst hervor. Reihentechnik und Polytonalität; Fuge, Chaconne und Kanon; Walzer, Bolero und Madison erscheinen als sprechende Idiome, deren genauer ‚dramaturgischer‘ Sinn aber erst aus dem Zusammenhang hervorgeht, den die jeweilige Leitidee markiert. Das ist das zentrale Argument für den produktiven Rekurs auf Tradition, mit dem jede geschichtsphilosophische Hierarchie musikalischer Mittel ausgehebelt ist, zugunsten einer freien Verfügbarkeit, die aber in jedem einzelnen Werk von neuem zu begründen ist.

Der Leitgedanken liefert dabei den entscheidenden Kode, der die idiomatische Differenzstruktur der Klänge aufschlüsselt und ‚lesbar‘ macht; mit Lacan gesprochen dasjenige imaginäre Element, welches die musikalischen Signifikanten im intersubjektiven Raum verankert und erlaubt, sie zu verstehen. An diesem Punkt kann nun die Bedeutung von Literatur für Henzes Musik noch einmal genauer in den Blick genommen und auf das oben entwickelte Konzept rückbezogen werden. Wie ich erwähnt habe, materialisiert sich die Werkidee bzw. das „geistige Ziel“ in Henzes Musik überwiegend in Form literarischer Texte, und das über die Brüche zwischen verschiedenen Schaffensperioden hinweg. Rückt Ende der 1960er Jahre zunehmend (tages-)politisches Engagement in den Vordergrund, wählt Henze ab Mitte der 1980er Jahre wieder zeitlosere Perspektiven, auch wenn der politische Gestus immer wieder hervorbricht wie in der *9. Symphonie*. Der literarische Text erscheint damit aber kontinuierlich in einer Funktion, die Henze in seinem 1955er Essay noch dem musikalischen zuschreibt. Es ist Sprache, das medial Andere, das hier die Bedeutung der Musik garantiert und so die Basis musikalischer Kommunikation legt; die Arbeit mit stark kodierte musikalischen Formen und Chiffren wird dadurch nicht ersetzt, aber von einer intermedialen Werkerebene ergänzt. Im Blick auf die tatsächliche kompositorische Praxis nimmt der *Braunschweiger Vortrag* damit eine wichtige, im Blick auf Intermedialität aber entscheidende Präzisierung vor. „Was ich möchte“, äußert Henze 1972, „ist, zu erreichen, dass Musik Sprache wird

und nicht dieser Klangraum bleibt, in dem sich das Gefühl unkontrolliert und ‚entleert‘ spiegeln kann, Musik müsste verstanden werden wie Sprache“ (MuP 192). Es scheint aber, als bedürfe seine Musik eben dazu der Sprache selber, und ihres imaginären Moments der Gewissheit, in dem das Subjekt ‚sich‘ in einer in der Tat kontrollierten, wohlgeordneten Relation zur ‚Welt‘ hervorbringt, und der Entleerung des ‚Ich‘ in eine absolute Null-Differenz entgeht.

Henzes Bemerkung fällt in einem Kontext, in dem es darum geht, die überraschende Politisierung seiner Musik nach 1968 zu begründen und ihr das agitatorische Potential zuzuschreiben, klare politische Botschaften zu artikulieren.⁵⁶ Verständlicherweise fehlt darum an dieser Stelle ein Hinweis auf die paradoxe Struktur dieses Kontrollverlusts, wie sie im 1955er Essay noch deutlich aufscheint. Ich möchte ihr abschließend eine andere Notiz gegenüberstellen, welche die Medialisierung von Überschreitung und Entdifferenzierung ganz gegensätzlich auffasst. Im Werkstattbericht zum Ballett *Undine* bezeichnet Henze die „Vereinigung mit einem Traumbild oder Kunstwerk“ als „höchste Verbindung“, die „nur im Wahnsinn oder im Tod erreichbar“ sei (Henze 1959, 20). Das wird in der Musik Henzes immer wieder zum Thema. Entscheidet sich Fürst Myschkin, der *Idiot*, für die erste Möglichkeit, wählt Palemon, männliche Hauptfigur im Ballett *Undine*, unbesehen die zweite, wie auch der römische Kaiser Heliogabalus in Henzes Orchesterwerk *Heliogabalus Imperator* (1972). Die Grenzsteine aber, zwischen denen sich Henzes Musik bis heute bewegt, sind damit gesetzt. Wie zwischen einer sprachanalogen Kodierung und den musikalischen Konstruktionen der Überschreitung zu vermitteln wäre – das ist, so wollen die folgenden Werkanalysen zeigen, eine zentrale Frage des henzeschen Komponierens, zu deren Lösung es immer wieder Anläufe unternimmt. Eine Musik, deren „Bereiche weder Verdinglichung noch Chaos sind – zwischen diesen beiden so entgegengesetzten Polen breitet sie sich aus, um beide wissend, existent aber nur in der Spannung zwischen ihnen, durch diese Spannung erregt“ (Henze 1964, 119).

Kein anderes Instrument steht dabei öfter im Mittelpunkt als die menschliche Stimme, Inter-Medium von Musik und Wort. Ich nehme den Komplex Stimme zum Anlass, von den Konzepten Henzes auf poetologische Entwürfe Ingeborg Bachmanns umzuschwenken. Während es kaum nennenswerte Kommentare Henzes zum Thema Vokalmusik gibt, steht die menschliche Stimme in Ingeborg Bachmanns Essay *Musik und Dichtung* ganz im Zentrum ihrer Überlegungen; das

56 Vgl. dazu den Interviewtext „Musica impura - Musik als Sprache aus einem Gespräch mit Hans-Klaus Jungheinrich“ (MuP 190-199).

umfängliche Zitat im *Braunschweiger Vortrag* umfasst die einschlägigen Passagen des bachmannschen Essays und unterstreicht insofern Henzes Einverständnis mit den dort entwickelten Gedanken. Wie zuvor bei Henze werde ich auch Bachmanns Text über einen theoretischen Anweg erschließen, eine Skizze der Überlegungen zur Stimme, wie sie in Texten Roland Barthes enthalten ist; sein an Lacan angelehnter Entwurf einer Theorie der singenden Stimme eröffnet einen geschärften Blick auch auf das Stimmkonzept Bachmanns.

Zweiter Auftakt: Die menschliche Stimme

„Singen - das ist die Manifestation des Lebens schlechthin“
(Henze 1964, 27).

Geformte In-tonation des Worts, gilt der Gesang nicht nur im antiken Konzept der *musiké*⁵⁷ als Mutter der musischen und sprachlichen Künste – die zahlreichen überlieferten Darstellungen des singenden Dichtergottes Apoll und seiner Lyra sind ein entscheidender Nährboden für die Idee einer anfänglichen Einheit von Musik und Dichtung, wie sie die Romantiker über Herder und Roussau vermittelt aufnehmen. In zahllosen religiösen und mythischen Ursprungserzählungen markiert ein gesungener Laut den Moment des aller ersten Anfangs schlechthin. Die Vorstellung einer Schöpfung durch die Stimme stellt ein transkulturelles Phantasma der Weltentstehung dar, zu finden in indischen, afrikanischen, australischen, jüdischen und abendländischen Überlieferungen. Die musikalische Klanglichkeit des welterschaffenden Wortes aus dem Munde des Schöpferwesens blieb in der Aufarbeitung dieser Quellen dabei mehr oder weniger unbeachtet, obwohl in manchen Fällen – wie in den indischen Upanischaden – das Singen der Stimme am Beginn allen Seins ganz ausdrücklich betont wird.⁵⁸ Das verweist auf ein Problem innerhalb der Logik des Schöpfungsklangs.

Die Idee der schöpfenden Stimme artikuliert sich, wo sie auch auftritt, notwendigerweise als Paradox. Klang setzt – sofern er in die Welt tritt – Materialität, ein schwingendes Medium und einen Raum voraus, in dem er sich verbreiten kann. In der Vorstellung eines raumgewinnenden Stimmklangs ist somit immer schon Differenz unterstellt: Der welterschöpfende Gesang setzt mit seinem Erklingen zugleich ein von ihm Verschiedenes, und sich zu ihm in Relation. Andererseits

57 Zum Konzept der *musiké* vgl. Georgiades und Zamminer.

58 Vgl. Nicklaus.

kann ein uranfänglicher, voraussetzungsloser Schöpfungslaut nicht anders vorgestellt werden denn als Äußerung, die gerade nicht in eine Differenz tritt. Der Schöpfungsklang ist dann Schöpfungsklang, wenn er absolut selbstidentisch ist, wenn er einzig und allein den göttlichen Willen repräsentiert.

Das mythische Stimmkonzept konstruiert also eine in sich widersprüchliche Denkfigur. Absolute Selbstpräsenz gewährleistet nur ein ausbreitungsloser und außerweltlicher Klang, ein Klang, der Raum und Zeit, und somit seiner eigenen materiellen Entfaltung vorausgeht. Ein in diesem Sinn anfänglicher Klang ist dann aber nicht von dieser, und schon gar nicht der Anfang der Welt. Er ist immateriell und unhörbar.⁵⁹ Weltenstehung dagegen vollzieht sich unweigerlich im „Differieren einer Differenz“ (Nicklaus, 14), als ein Akt des In-Relation-Tretens. Sobald die Welt, sobald Klang in der Welt materielle Realität gewinnt, sind beide, wie man mit Derrida sagen kann, Schrift, d.h. Artikulation, die immer etwas anderes mitsetzt, Unterbrechung von Präsenz, Differenz von Klang und Bedeutung.⁶⁰ So betrachtet spielt es aber in der Tat keine Rolle, ob der schöpfende Laut gesungen oder gesprochen wird – im Konzept der Stimme als Medium absoluter Präsenz von Sinn hat ihre klangliche Materialität keinen Platz.

Namentlich im Zusammenhang der Diskussionen um das Verhältnis von Schrift und Laut hat das mythische Konzept der Stimme auch in der Philosophie Widerhall gefunden. Und wieder ist es die Materialität der Stimme, die dabei verdrängt wird. So steht etwa im romantischen Stimmkonzept dem stummen Text, dem als sekundär und defizitär abqualifizierten Medium der Literatur, die mündliche Rede als Ort der lebendigen Wahrheit gegenüber. Sinn wird hier erst der Oralität zugesprochen, einer die Schrift transzendierenden Lektürepraxis seitens des kundigen Lesers, der die Stimme hinter dem Text zu rekonstruieren weiß. Gerade die Inanspruchnahme der Stimme als Garant von Lesbarkeit, und ihrer „Klanglichkeit als Modell von Sinnfülle“ (Menke, 15) basiert auf der paradoxen Verdrängung der Materialität des Stimmklangs selber; die Annahme der vollen Sinnhaftigkeit des Stimmklangs zieht notwendig eine scharfe Grenze zwischen ‚leerem‘ Geräusch und einem Stimmtönen, der ganz in der Sinnfülle des Gesagten aufgeht. Dass diese Grenze nur mit großer Anstrengung auf-

59 Vgl. die Zentralthese bei Nicklaus, 11ff.

60 Die Behauptung des Schriftcharakters jeder Äußerung steht im Zentrum von Jacques Derridas *Stimme und Phänomen* (Derrida 1979). Demnach stellt sich nicht nur jede lautliche, sondern auch die nicht-veräußerlichte Äußerung (die ‚phänomenologische Stimme‘ im Sinne Husserls) als Artikulation dar, d.h. als Schauplatz retentionaler, dem Subjekt entzogener Deutungen, die seine Intentionen durchkreuzen.

recht zu erhalten ist, demonstriert allerdings schon die Literatur des beginnenden 19. Jahrhunderts selber, eine Dichtung, die sich parallel zur Etablierung einer literarischen Kultur der Schriftlichkeit mit ihrer eigenen Stimmlosigkeit auseinander zu setzen beginnt. Spuren eines Unbehagens, thematisieren eine ganze Reihe (früh-)romantischer Texte Figuren gerade des Übergangs zwischen musikalischem Klang und Geräusch; eine radikale Zuspitzung dieses latenten Problembewusstseins präsentiert Kleists Erzählung *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik*.⁶¹

Die Materialität des Stimmklangs, so lässt sich zusammenfassen, besetzt sowohl in der mythischen als auch der romantischen Metaphysik der Stimme den verbotenen Ort eines unlesbaren, nicht in Sinn zu überführenden stimmlichen Anteils, der folgerichtig aus ihren Konzepten ausgeschlossen werden muss. Ganz im Zentrum seiner Überlegungen zu Stimme und Körper steht die Materialität des Gesangstons dagegen bei Roland Barthes. In seinen in den 1970er Jahren entstandenen Essays zur Musik ortet Barthes die materielle Dimension des Stimmklangs als Lücke in der kodierten Sprachkommunikation, welche die Stimme zum Objekt des Genießens macht. Die Materialität des Stimm-Tons wird dabei zu einem überschießend Subversiven erklärt, das der Zurichtung jeder stimmlichen Äußerung auf das Raster kulturell wirksamer Deutungstechniken entgegenwirkt.⁶² Diese Funktion der Stimme ist es, die auch Ingeborg Bachmann, ohne von Materialität explizit zu sprechen, zum Gegenstand ihrer Reflexionen zu Literatur und Musik erhebt.

Barthes. Die Stimme und das Genießen

Roland Barthes, dessen frühe literaturtheoretische Texte Bachmann sehr wahrscheinlich gekannt hat,⁶³ beschreibt Musik aus sehr eigenwilligem und persönlichem, dabei psychoanalytisch justiertem Blickwinkel. Besondere Bemühungen widmen seine verstreut publizierten Texte dem Versuch, dem menschlichen Gesang, fokussiert in der geliebten Stimme des Sängers und Lehrers Panzera, gleichsam seine Unausschöpflichkeit und Lust zurückzuerstatten. Wie auch in einigen anderen kunsttheoretischen Essays⁶⁴ geht es ihm dabei darum, den

61 Vgl. dazu Lubkoll.

62 Vgl. die in Barthes 1990 versammelten Texte *Die Musik, die Stimme, die Sprache*, sowie *Die Rauheit der Stimme* und *Rasch*.

63 Vgl. Weigel 1984, 64-69.

64 Vgl. etwa das Konzept des ‚stumpfen‘ Sinns, das Barthes an den Filmen Eisensteins festmacht, und seine Kommentare zur Malerei Cy Twomblys (Barthes 1990).

Moment des Aussetzens von Referentialität in der Materialität des Kunstsignifikanten zu orten. Im Fall der Stimme umfasst diese Materialität die gesamte Körperlichkeit des Sängers. Die Singstimme, so Barthes in seinem Text *Die Musik, die Stimme, die Sprache* (Barthes 1990, 279-285), erweise sich dem genauen Zuhörer als prinzipiell unfassbarer Gegenstand, als ein „Ort des Unterschieds“ (ebd., 280), der jedem Versuch und jeder Methode, ihn zu wissenschaftlich zu durchdringen, entgehe. Jeder Annäherung bleibe notwendig Wichtiges verborgen, „ein Rest, ein Zusatz, ein Lapsus, etwas Unausgesprochenes, das auf sich selbst verweist“ (ebd.).

Obwohl er es nur durch die Terminologie zu erkennen gibt, greift Barthes an dieser Stelle auf das lacansche Konzept des Genießens zurück; mit Lacan qualifiziert er die Stimme als eines jener nur unvollständig symbolisierbaren ‚Objekte a‘, die das Genießen binden. Ihre weitere Charakterisierung liest sich denn auch wie eine genaue Ausfaltung der lacanschen Theorie. Was den Stimmton für Barthes zu einem Objekt des Genießens macht, ist eben jenes Entgleiten von imaginärer Selbstkontrolle und Ich-Welt-Distinktion, wie sie Lacan beschreibt. Weil der Signifikant Stimme (bei Barthes ist damit durchgehend die Singstimme gemeint) jenen referenzlosen ‚Rest‘ oder ‚Zusatz‘ enthält, dem kein Signifikat mehr zugeordnet werden kann, verhindert er die Ausbildung stabiler Subjekt-Repräsentanzen, und damit auch der Instanz, welche das Genießen in Schranken hält oder zensiert. Darauf verweist Barthes‘ Begriff der Artikulation, der einen zentralen Stellenwert für sein Stimmkonzept besitzt. Er bezeichnet die lautliche Differenz, welche die Überführung des sprachlichen Signifikanten in das Buchstabensystem der Schrift ermöglicht; artikuliert ist der Laut, dessen Klangstruktur fixiert und als Wort gehört werden kann, also in die Struktur des Begehrens bzw. des Verfehlens des Anderen eingebunden ist. Hier macht die Singstimme die entscheidende Ausnahme. Sie ermöglicht das Genießen, indem sie einen „Diskurs der Liebe“ (ebd., 285) spricht, und vermag „das Implizite (zu) sagen, ohne es zu artikulieren, über die Artikulation hinauszugehen, ohne in die Zensur des Begehrens oder die Sublimierung des Unsagbaren zu verfallen“ (ebd.).

Barthes bringt an diesem Punkt den Körper ins Spiel, die organische Konstitution, die jede Stimme mit einem einzigartigen Timbre ausstattet. Unlesbar und widerständig gegenüber jedem Verstehen ist die Stimme demnach aufgrund ihrer individuellen Physis; jenseits des Wortsinns und der ausgedrückten Affekte, die für Barthes weitgehend kulturell vorgebildete, „kodierte Emotionen“ (ebd., 274) darstellen und gemäß eingeübter Deutungsverfahren dechiffriert werden, ereigne

sich im Gesang eine „Reibung zwischen der Musik und der Sprache (und keineswegs der Mitteilung)“ (ebd., 275), und nur diese Reibung, die Barthes programmatisch auch die „Rauheit der Stimme“ (ebd.) nennt, entziehe sich zumindest im Ansatz kulturellen Verstehenstechniken. Worin aber bestünde diese Reibung zwischen Ton und Wort, wenn es nicht um den Sinn geht, was reibt, rauht auf, lässt stocken?

Bezeichnet ist mit dem Begriff der Rauheit zunächst die rein physische Dimension des Stimmlauts, seine spezifischen Resonanzen, sämtliche „Hohlräume, Muskeln, Schleimhäute und Knorpel“ (ebd., 271), aus denen sich der Gesangston zusammensetzt. Weit ab von künstlerischer Stilisierung und gekonnter Tongebung sind es also die ‚materialen‘ Grundlagen des Gesangs, die ihm etwas Unverwechselbares verleihen, und auf die Barthes sein Ohr richtet – in Anlehnung an Julia Kristevas Texttheorie spricht er hier auch vom „Genogesang“ (ebd.). Zwar wirken selbst in die Körperlichkeit des Gesangs allgemeine kulturelle Faktoren hinein, wie etwa ein bestimmter, regional geprägter Stimmsitz oder spezifische Vokalfärbungen usw. Ganz und gar unabhängig aber, und darauf kommt es Barthes an, ist die Rauheit der Stimme vom ‚Phänogesang‘, d.h. sowohl vom persönlichen Ausdrucks- und Bedeutungswillen des Sängers als auch den jeweiligen kulturellen Sinnstiftungskodes, als den unbewussten Determinanten seiner Interpretation.⁶⁵

Entworfen ist damit ein Konzept zweier konkurrierender Ebenen der Stimme, auf dessen Basis Barthes nun polemisch Kritik am Phantasma eines vollständig in Bedeutung aufgehenden, aber auch an der Praxis eines auf Bedeutung zielenden Gesangs üben kann. Denn die Rauheit ist für Barthes durchaus nicht in jeder Sängerstimme gleichermaßen hörbar. Im Gegenteil verschwindet sie heute sogar in der Regel, wie er feststellt, und zwar durch die verbreitete Tendenz zu überdeutlicher, die Verständlichkeit des Textes erhöhender Artikulation der Konsonanten – Barthes verweist hier auf die Liedinterpretation Dietrich Fischer-Dieskaus, der damit gewissermaßen den Gegenspieler Panzeras gibt. Bringt Fischer-Dieskaus nuancenreiche Deklamation den Phänogesang zur Perfektion, lehrt Panzera umgekehrt eine verschleifende Aussprachetechnik bzw. „Diktion“ (ebd., 272), welche die Rauheit und das Genießen in den Gesang einträgt.

65 Zur Unterscheidung zwischen Phäno- und Genotext vgl. Kristeva. Während der Phänotext die Ebene der kulturellen Bedeutungen, Vorstellungen und Kodes bezeichnet, umfasst der Genotext ein Fließen der poetischen Zeichen (des ‚Semiotischen‘), wie es Kristeva an der Lyrik des 19. Jahrhunderts aufzeigt.

Die Parallelen sind spätestens an dieser Stelle nicht zu übersehen. Auf ganz anderem Wege als Leikert mit Lacan, zielt auch Barthes auf eine tendenzielle Suspension des Imaginären, und genauer die Entgrenzung des Subjekts zum musikalischen Signifikanten. Nur ist es hier der Signifikant Stimme, der sich als undeutbarer einer Eintragung in die binären Ordnungen entzieht, welche die Ich-Welt-Spaltung hervorbringen. Wie Henze aber, und wie Leikert im Anschluss an Lacan, thematisiert Barthes den angestrebten Entdifferenzierungsmoment selber zugleich als Lockung und Bedrohung. Der Gesang der menschlichen Stimme führt nicht Sinnpräsenz mit sich – das markiert die Differenz des barthesschen zum mythischen Stimmkonzept. Im Gegenteil verführt er vielmehr genießend zum Ichverlust: „Die Lust, die es sich erhofft, verhilft ihm nicht dazu, sich zu festigen – sich auszudrücken – sondern, im Gegenteil, zum Selbstverlust“ (ebd., 273). Und genau darin liegt für Barthes auch die „Wahrheit“ der Stimme: (ver-)lustvoll zu sein, indem sie das „Fließen des Sinns“ (ebd.) vorführt und zugleich im hörenden Subjekt selber vollzieht.

Barthes Stimmkonzept kann so gesehen als genauer Gegenentwurf zur Metaphysik des Stimmklangs und ihrer Behauptung von Sinnfülle und Präsenz gelten. Im Folgenden werde ich seine Berührungspunkte mit den Vorstellungen von Stimme und Gesang benennen, die Ingeborg Bachmann in ihrem vielbeachteten Essay *Musik und Dichtung* (1957) entwickelt. Ausgehen möchte ich dabei allerdings von einer entscheidenden Differenz. Wie ich gezeigt habe, kreisen Roland Barthes Texte beharrlich um jenes nicht einzuordnende, „rauhe“ Element der Stimme, das in den sprachlichen Kodes – dem Phänogesang – nicht aufgeht; der Genogesang ist nur deswegen ein ‚Diskurs der Liebe‘, weil er auf Bedeutung weitgehend verzichtet und damit jeder diskursfähigen Kommunikation entgegenläuft. Als Medium intersubjektiver Mitteilungen ist der Signifikant Stimme für Barthes weit weniger von Interesse. In *Musik und Dichtung* geht es dagegen um beides: um Entdifferenzierung *und* Kommunikation, und ihre Vermittlung in einem genuin intermedialen Medium, der singenden Stimme. Ähnlich zwar wie Barthes spricht Bachmann von einem nur vage benennbaren Nachhall des Körpers in der Stimme: „Etwas Unbenommenes von Jugend ist darin, oder die Scheuer des Alters, Wärme und Kälte, Süße und Härte, jeder Vorzug des Lebendigen“ (W IV/62). Auch dieses Körperliche aber, darauf weist schon dieser kurze Textausschnitt hin, ist für Bachmann zugleich immer schon Element des Symbolischen, das Bedeutung vermittelt.

Musik und Dichtung: Die Intermedialität der Stimme

Der zweite Musik-Essay steht in der Reihe jener reflektorischen Texte, in denen Ingeborg Bachmann Ende der 1950er Jahre über die eigene literarische Praxis hinaus weisende, poetologische Standortbestimmungen zeitgenössischer Literatur vornimmt. Auf die Dankesrede anlässlich der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden (*Die Wahrheit ist den Menschen zumutbar*), gehalten im März 1959, folgen im Herbst des selben Jahres die ersten *Poetikvorlesungen* am Institut für Sozialforschung der Universität Frankfurt, die Bachmann auf Einladung Adornos übernimmt; *Musik und Dichtung* schließlich erscheint wie erwähnt im selben Jahr in einer Festschrift der *Musica-Viva*-Konzertreihe Karl Amadeus Hartmanns. Der Essay entsteht also noch während der Arbeit am *Homburg*-Libretto, spätestens aber Anfang August 1958.⁶⁶ Sofern Henze wie erwähnt wichtige Teile in den *Braunschweiger Vortrag* einarbeitet, stellt er geradezu ein Manifest weitgehender Übereinstimmung dar. Der Verzicht auf den Schlussabschnitt bedeutet allerdings zugleich eine nicht unerhebliche Akzentverschiebung. Im Vortrag fehlt die Passage, in der die im Mittelteil eingeführten Figuren der Hoffnung und (Sprach-)Erlösung wieder relativiert und vor den Horizont eines „Zurückweichens vor zunehmendem Wahnsinn“ (W IV/62) gestellt werden; womit die rhetorische Struktur des Textes zerstört ist und der Essay gerade um das Moment verkürzt, das am deutlichsten auf jene dialektische Spannung zwischen Erlösungshoffnung und dem Wissen um ihre Unmöglichkeit vorausweist, wie sie die Prosa der *Todesarten* charakterisiert.⁶⁷ Henze kappt damit dasjenige Element des Textes, das in Bachmanns Schreiben eine immer größere Rolle spielen wird; vielleicht ein Indiz dafür, warum ihm – im merkwürdigen Einklang mit einer altväterlichen Literaturkritik – das nur in Teilen vollendete Romanprojekt insgesamt offenbar unverständlich bleibt⁶⁸ und nach dem *Jungen Lord* nur noch die Vertonung eines zehn Jahre alten Gedichtzyklus' folgt. Eine ge-

66 Vgl. einen Brief Henzes vom 16.8.1958 an Herbert Hübner (Henze 1958), in dem er den Abschluss des Essays erwähnt.

67 Der 11. Absatz schließt mit der Exclamatio: „Und diese Auszeichnung, hoffnungsloser Annäherung an Vollkommenheit zu dienen!“ (W IV/62); vgl. Caduff, die eine Lesart entwickelt, nach der *Musik und Dichtung* insofern zentrale Momente der Schreibweise des späteren *Todesarten*-Projekts vorwegnimmt, als der Gesang hier eine Hoffnungsschiffre darstellt, deren Nichteinlösbarkeit im Medium Sprache mitgesagt wird, aber gerade dadurch eine paradoxe Hoffnungs-Rede ermöglicht (Caduff, 82-93).

68 Vgl. Äußerungen Henzes im Interview mit Regina Aster (Aster, 51).

wisse Folgerichtigkeit ist der Kürzung gleichwohl nicht abzusprechen, da Henzes Interesse verständlicher Weise weniger der Schreibweise als dem Thema Vertonung gilt, und das musikalisch zum Klingen gebrachte Wort unbestritten im Kern des Utopie-Modells steht, welches Bachmann im Mittelstück des Essays entwirft.

Musik und Dichtung ist in verschiedenster Optik als Text interpretiert worden, der Bachmanns Verhältnis zur Musik auf den Punkt bringt;⁶⁹ ich will zeigen, dass dabei nicht immer genau genug zwischen Musik, dem dichterischen Wort im Medium Schrift und der Singstimme unterschieden wird. Möglicherweise etwas irreführend ist schon der Titel formuliert. Bachmann geht es nicht, oder wenigstens nicht in erster Linie, um Ähnlichkeiten bzw. Differenzen zwischen Musik und literarischer Sprache (wie aber T.W. Adorno im ersten Teil seines Texts über *Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren*, der gemeinsam mit Ingeborg Bachmanns Essay *Die wunderliche Musik im Jahresring 1956/57* erscheint und auf den ihr zweiter Essay zwischen den Zeilen vernehmlich antwortet),⁷⁰ sondern um Fragen der Vertonung, genauer um Intermedialität, um die menschliche Stimme als Ort der Vereinigung beider Medien in einem „anderen Zustand“ (W IV/60), den die mittleren Textabschnitte in großen Pathosformeln anvisieren:

„Miteinander, und voneinander begeistert, sind Musik und Wort ein Ärgernis, ein Aufruhr, eine Liebe, ein Eingeständnis. Sie halten die Toten wach und stören die Lebenden auf, sie gehen dem Verlangen nach Freiheit voraus und dem Ungehörigen noch nach bis in den Schlaf. Sie haben die stärkste Absicht, zu wirken“ (W IV/61).

Mit der „Stimme des Menschen“ (W IV/62), um die Bachmanns emphatisches Plädoyer in den letzten drei Textabschnitten kreist, ist hier, wo es um Wort *und* Musik geht, also ausdrücklich die Singstimme gemeint. Das ist auch deswegen von entscheidender Bedeutung, weil der Begriff der menschlichen Stimme an zentraler Stelle auch in ihren literaturtheoretischen Texten auftaucht, sich dort aber noch auf den Gegensatz Schrift-Laut in der Kontinuität des romantischen Stimmkonzepts bezieht. Der Stimmbegriff in *Musik und Dichtung* gewinnt so im Blick auf die poetologischen Überlegungen Bachmanns noch einmal zusätzlich an Schärfe, weshalb ich parallel zum Essay auch ihre dritte Poetikvorlesung hinzuziehe (*Das schreibende Ich*, W IV/217-254). Beide Texte thematisieren die Stimme im Rahmen einer

69 Vgl. Slibar, Greuner, Gehle 1997, Caduff und Weigel 1999.

70 Vgl. Caduff, 82-93, und Weigel 1999, 167-178.

Ökonomie der Platzhalterschaft,⁷¹ mit der eine Wahrheit jenseits der Schrift in den Blick gerät. Im zwölften Absatz des Essays heißt es wie folgt:

„Denn es ist Zeit, Einsicht zu haben mit der Stimme des Menschen, dieser Stimme eines gefesselten Geschöpfes, das nicht ganz zu sagen fähig ist, was es leidet, nicht ganz zu singen, was es an Höhen und Tiefen auszumessen gibt. Es ist Zeit, sie nicht mehr als Mittel zu begreifen, sondern als den Platzhalter für den Zeitpunkt, an dem Dichtung und Musik den Augenblick der Wahrheit miteinander haben“ (W IV/62).

Das ist der philosophische Kerngedanke des Essays – die Stimme steht für eine momenthaft aufblitzende, intermediale Wahrheit ein, deren Zeitpunkt aber nicht nur ins Ungewisse, sondern durch die Unvollkommenheit menschlichen Sagens und Singens ganz in den Bereich des Unmöglichen verschoben ist. Sie ist ein fehlerhaftes Medium, das den Augenblick der Wahrheit zugleich verspricht und versagt, ein „Organ ohne letzte Präzision, ohne letzte Vertrauenswürdigkeit, mit seinem kleinen Volumen, der Schwelle oben und unten – weit entfernt davon, ein Gerät zu sein, ein sicheres Instrument, ein gelungener Apparat“ (W IV/62), das hat Bachmann schon im elften Abschnitt vorausgeschickt. Der Essay bringt damit in den letzten Abschnitten eine frühe Vorstufe jener paradoxen Hoffnungschiffren hervor, wie sie die *Todesarten*-Prosa durchziehen; der Signifikant Stimme erscheint als sprachliche Figur eines Nicht-Bedeuten-Könnens, wie es vor allem in *Malina* dann die verschiedenen Figuren der Musik artikulieren werden.

Ein Seitenblick auf die Vorlesung zeigt an dieser Stelle, dass Bachmann für die Literatur bezeichnenderweise eine zweite Verschiebung vornimmt. Die Stimme, Platzhalter der Wahrheit, findet ihrerseits wiederum erst in Stellvertretung Eingang in den literarischen Text: als schreibendes Ich. Im Laufe der Vorlesung hat Bachmann dieses Ich durch den modernen Roman verfolgt, und einen Umschlagpunkt ausgemacht, an dem sich das Verhältnis von Ich und Geschichte umkehrt. Wo Kontingenz- und Diskontinuitätserfahrungen auf den Erzählraum übergreifen und Geschichte selber, wie bei Céline, „bis zum Exzess zufällig“ (W IV/222) erscheinen lassen, stellt das autobiographische Ich eine letzte Instanz dar, welche der Entropie moderner ‚Geschichte‘ noch etwas entgegensetzen hat; eine Instanz, die in

71 Vgl. Gehle 1997, 116-130; charakteristischerweise fehlt aber auch in seiner luziden Rekonstruktion poetologischer Positionen Bachmanns eine Differenzierung zwischen Sing- und Sprechstimme.

den komplexen Erzählkonzeptionen der Moderne aber – bei Italo Svevo, Marcel Proust oder Hans Henny Jahn, den Gewährsleuten Bachmanns – dann endgültig zusammenbricht. Hier nimmt das Ich eine Form an, die Bachmann in das berühmte Wort des „Ich ohne Gewähr“ (W I/218) fasst. Dabei will sie diesen Prozess charakteristischerweise keineswegs als bloße Verfallsgeschichte verstanden wissen. Vielmehr eröffnen sich, darauf beharrt Bachmann, dem Roman „gerade darum“ (W IV/230) auch neue Möglichkeiten, etwa bezüglich neuartiger Erzählerfunktionen oder aber der Behandlung von Zeit. Und so schließt die Vorlesung denn auch mit einem letztendlichen Triumph des Ich, eines Ich, das, wie Bachmann anmerkt, bei Beckett gleichwohl fanalartig im Murmeln endet und seine Existenz auf nichts anders mehr gründet als auf die Faktizität des Erzählens selber:

„Und wenn keiner ihm glaubt, und wenn es sich selbst nicht glaubt, man muss ihm glauben, es muss sich glauben, sowie es einsetzt, sowie es zu Wort kommt, sich löst aus dem uniformen Chor, aus der schweigenden Versammlung, wer es auch sei, was es auch sei. Und es wird seinen Triumph haben, heute wie eh und je - als Platzhalter der menschlichen Stimme“ (W IV/237).

Das schreibende Ich als Stellvertreter der menschlichen Stimme – mit dieser Konzeption mündet die dritte Poetikvorlesung Bachmanns am Ende in die traditionelle Schrift-Stimme-Dichotomie. Die menschliche Stimme steht ein für ein Sagen-Können, welches das schreibende Ich als ihr Platzhalter bestenfalls in Aussicht stellt, als den „nie ganz zu verwirklichenden Ausdruckstraum“ (W IV/268) der Literatur, wie ihn Bachmann dann in der fünften, abschließenden Vorlesung ins Auge fasst (*Literatur als Utopie*, W IV/255-271). Hier liegt die Gemeinsamkeit mit dem Musik-Essay, sofern es im Mittelteil auch dort um die „neuen Wahrheiten“ (W IV/61) jenseits des Schrift-Wortes geht; Sprache gewinnt neue Überzeugungskraft „durch die Musik“, heißt es hier emphatisch, und kann „durch Musik ihrer Teilhabe an einer universalen Sprache wieder versichert werden“ (ebd.). Der Unterschied liegt darin, dass *Musik und Dichtung* nicht nur zwischen Schrift und Stimme, sondern auch zwischen Stimme und Musik differenziert. Der Stimmklang erscheint dadurch eben nicht als ein bloßes Anderes der Buchstabenschrift, sondern als ein Drittes, Inter-Mediales. Und es handelt sich deswegen gerade nicht um eine einfache ‚Erlösung‘ der Sprache durch Musik.⁷² Das literarische Wort geht nicht im Medium

72 So aber Spiesecke, 23f., und Caduff, 93, die zum Beleg Bachmanns Kommentar zum *Homburg-Libretto* (*Entstehung eines Libretto*) an-

Musik auf, sondern vielmehr in eine Medienkonfiguration ein; das zeigt der oben zitierte zwölfte Absatz des Essays, der die Wahrheit der Stimme zuspricht, und eben nicht der Musik allein, und wird auch im Mittelteil des Essays absolut deutlich gemacht. Nicht nur die Sprache nämlich führt ein „zweites Leben“ (W IV/61) im musikalischen Ton, sondern im selben Maße auch die Musik in der ‚Umarmung‘ mit einer Sprache „in harter Währung“ (ebd.). Wenn Bachmann zwölf Jahre später von einer Asymmetrie der Medien spricht und äußert, dass sich in Musik „für mich das Absolute zeigt, das ich nicht erreicht sehe in der Sprache, also auch nicht in der Literatur, weil ich sie für überlegener halte, also eine hoffnungslose Beziehung zu ihr habe“ (GuI 85), ist das Verhältnis von Sprache und Musik im Essay jedenfalls noch ein anderes. Das übersieht eine Forschung, die den Essay geschlossen in der Optik der prägnanten Musik-Kommentare Bachmanns aus der Zeit der Arbeit an den *Todesarten*-Texten liest und interpretiert. In ihrem zweiten Musik-Essay jedenfalls, entstanden im Umkreis des *Homburg*-Librettos, zielt Bachmann mit größter Emphase auf die menschliche Stimme als einem *intermedialen Signifikanten*; einem Signifikanten, in dem Laut und Ton zusammentreten und die Sprache klingt, als beginne ein Stein zu blühen:

„So müsste man den Stein aufheben können und in wilder Hoffnung halten, bis er zu blühen beginnt, wie die Musik ein Wort aufhebt und es durchhellt mit Klangkraft“ (W IV/61).

Und ist es umgekehrt für Bachmann erst die Verbindung mit dem dichterischen Wort, die ihrerseits der Musik erlaubt, sich im intersubjektiven Raum zu verankern und Stellung zu beziehen, bis hin zu konkreten politischen Aussagen:⁷³

führt: „In dem neuen Werk, der Oper, erlöst ja der Komponist den ‚bearbeiteten‘ Text zu einer neuen Gestalt, einer neuen Ganzheit“ (W I/373). Was für die Textsorte Libretto fraglos zutrifft, lässt sich aber nicht ohne weiteres auf Lyrikvertonung übertragen, bzw. gilt, sofern der ‚Augenblick der Wahrheit‘ intermedial bestimmt ist, auch umgekehrt.

- 73 Dieser Punkt markiert eine der grundsätzlichen Differenzen zu Henzes späterem Begriff einer politischen Musik, den er in die vielzitierte Formel fasst, Musik sei „*nolens volens politisch*“ (MuP 136; es handelt sich um die Überschrift eines Interviews mit J.A. Makowsky, 1960). Henzes Postulat ist allerdings dadurch zu relativieren, dass gerade seine agitatorischen Stücke durchweg sprachbezogen sind; zudem verfolgt Henze ab Anfang der 1970er Jahre die Idee einer ‚*musica impura*‘, die sich gerade durch ihre materiale und mediale Heterogenität definiert. Zum ‚politischen‘ Henze vgl. umfassend Petersen 1988.

„Die Musik, ihrerseits, gerät mit den Worten in ein Bekenntnis, das sie sonst nicht ablegen kann. Sie wird haftbar, sie zeichnet den ausdrücklichen Geist des Ja und Nein mit, sie wird politisch, mitleidend, teilnehmend und lässt sich ein auf unser Geschick. Sie gibt ihre Askese auf, nimmt eine Beschränkung unter Beschränkten an, wird angreifbar und verwundbar“ (ebd.).

Den Beleg für letzteres haben Bachmann und Henze schon zwei Jahre zuvor in den *Nachtstücken und Arien* erbracht, die auf die aktuelle Frage einer möglichen atomaren Bewaffnung der Bundeswehr Bezug nehmen; zugleich legen diese Sätze eine geradezu prophetische Spur zu den im engeren Sinne politischen Werken Henzes, die mit wenigen Ausnahmen erst 1968 und später entstehen. Und dieses neue Kommunikationspotential der Musik mag eine „Schwäche“ (ebd.) bedeuten im Hinblick auf die Reinheit der Abstraktion, wie sie die Serialisten im Einklang mit der Nachkriegsmalerei⁷⁴ vertreten, stellt für Bachmann aber gerade das Maß einer ‚menschlichen‘, gedächtnisfähigen Musik dar, wie sie es schon in der *Wunderlichen Musik* bestimmt hat:

„Die reinste, bitterlichste und süßeste Musik ist nur die vollkommene Variation über das von der Welt begrenzte, uns überlassene Thema“ (W IV/57).

An diesem Punkt verschmelzen Bachmanns Überlegungen, wie leicht zu sehen ist, mit Henzes Idee des Leitgedankens. Mit Hilfe des eben umrissenen Stimmkonzepts Roland Barthes' lassen sich aber auch die auffälligsten poetischen Metaphern des Textes – das Blühen und Leuchten der Sprache – noch einmal anders lesen. Sofern diese auf einen klanglichen Anteil der Singstimme zielen, der sich den sprachlichen Kodes – der versteinerten Bedeutung, mit anderen Worten Bachmanns gesprochen den fixierten Zeichen der „schlechten Sprache“ (W IV/268) – entzieht,⁷⁵ entwirft auch Ingeborg Bachmann den Gesang der menschlichen Stimme als ein Nicht-Objekt, das seiner Lesbarkeit jedenfalls im Horizont eingeschliffener kultureller Deutungsparadigmen entgegensteht – wobei die poetische Selbstreferentialität ihres zentralen Sprachbildes selber im übrigen zusätzlich durch dessen verborgene Intertextualität verbürgt ist. Das Bild des auf-

74 Vgl. Breuer, die dem Abstraktions-Paradigma auf dem Gebiet der Malerei nach 1945 nachgeht und es als Resultat kollektiver Erinnerungsverweigerung interpretiert.

75 Vgl. auch die Poetikvorlesung *Fragen und Scheinfragen*, hierin besonders W IV/192ff.

blühenden Steins, das im Essay für ein verlebendigt Sprechende steht, spielt zugleich auf die alte Figur des *verlebendigten* orphischen Gesangstons an, die antike Version der wunderkräftigen Stimme, die Bachmann immer wieder in ihren Texten aufgenommen und bearbeitet hat.⁷⁶ Im Unterschied aber zu Barthes hierarchischer Konstruktion erscheint der Moment der Bedeutungsüberschreitung bei Bachmann gerade nicht als Schritt in ein Jenseits des Medialen, sondern vielmehr als ein Effekt von Intermedialität, dem ein zweiter korrespondiert: die Verankerung des musikalischen Tons im Raum symbolischer Kommunikation und seinen eindeutigen Subjekt-Welt-Relationen.

So gibt Bachmanns Essay – obgleich er ‚harte‘ musiktheoretische Termini vermeidet und weder einzelne Werktitel aufführt noch Komponistennamen nennt, wohl aber Autoren vertonter Gedichte wie Lorca, Mallarmé, Baudelaire oder Trakl – die poetische Paraphrase eines Konzepts von Intermedialität, das dem Komponieren Henzes zumindest für die Zeit zwischen 1953 und 1965 in hohem Maße gerecht werden kann, und fasst zusammen, was erst in der Zusammenschau von Henzes *Essay* und *Braunschweiger Vortrag* aufscheint: Die dialektische Spannung zwischen Entdifferenzierung und Kommunikation; das permanente ‚Vibrieren‘ der Form(ung), in dem vielleicht so etwas wie der „Grenzakt der Bindung“ (Leikert 1994, 16) medialisiert wird, der das Subjekt immer wieder von neuem an den Rand des ‚Ich‘ führt, nur um es im selben Moment wieder in die Kohärenz der musikalischen Gestalt zu bannen:

„Da, wo es scheint, dass Menschliches vorgeht, ist es doch wieder die Form an sich, die Musik selber, die den Rausch empfängt, die das Menschliche auffängt, abfängt, abrückt in die schönste Erhöhung, in die glücklichste Form“ (Henze 1964, 7).

76 Der blühende Stein erscheint bei Bachmanns u.a. auch im Orpheus-Gedicht *Dunkles zu sagen* (W I/32), das sie bereits 1952 beim Treffen der Gruppe 47 in Niendorf vorträgt und eine intertextuelle Spur vor allem zu Paul Celan legt, in dessen Gedicht *Corona* (Celan, Bd. 1, 37) es auftaucht (vgl. Weigel 1999, 135-142). Zur engen Verbindung Bachmanns zu Celan vgl. Böschstein/Weigel. Der orphische Topos ist als sprachreflexive Chiffre bereits bei Novalis zu finden; im *Heinrich von Ofterdingen* heißt es etwa, es habe einmal Dichter gegeben, die „selbst die todtesten Steine in regelmäßige tanzende Bewegungen hingerissen haben“ (Novalis, Bd. 1, 257).

II. BALLETPANTOMIME. *DER IDIOT*

Das Gemeinsame ist die Bewegung: Wie Musik besteht auch Tanz in der Regel weniger aus einer Reihe isolierbarer (Körper-)Figuren als aus einem komplex gegliederten und rhythmisierten Fluss der Figuration. Tanzen ist ein Prozess permanenter *Strukturzeugung*. Jeder Schritt, jede Geste formt einen Übergang, strukturiert und überschreitet zugleich. Als ihr visueller Konterpart gehört der Tanz daher wie die Musik genuin und transkulturell in den Bereich von Rausch, Ekstase und (spiritueller) Transzendenz. In der magisch-rituellen Bewegung wird der Tanz zum Medium tranceartiger Wahrnehmungsüberschreitung; ob im Voodoo-Kultus, im Schamanismus oder in schwarzafrikanischen Besessenheitsritualen – Tanz ist Ich-Entgrenzung und Ich-Erweiterung, Kommunikation mit dem Göttlichen, Erfahrung des Aufgehens im Anderen: „Das Imaginäre nimmt seinen Lauf, das Ich wird geöffnet“ (Koch 24).

Für den Tanz in seiner säkularen Variante als Kunstform, die, so weit sie sich auch von traditionellen Normen entfernen mag, notwendig auf bestimmten etablierten Bewegungskodes basiert, gilt dies gleichwohl nur bedingt. Wo der Tanz – wie im klassischen europäischen Ballett – zu einer Folge streng kodierter Posen und choreographischer Chiffren gerinnt, kann von Entgrenzung und Rausch kaum mehr ernsthaft die Rede sein. Angesprochen ist damit aber ein gegenläufiger Aspekt des Tanzes insgesamt. Schon rituelle Tanzekstasen beruhen gerade nicht auf spontan-chaotischem Körpereinsatz, sondern festgelegten Schritt- und Bewegungsmustern, die erlernt und tradiert werden müssen. Auch wenn diese Vor-Geformtheit während des Tanzes selber ganz vergessen werden kann, ist der Tanz also auch in seiner archaischsten Ausprägung keineswegs reine Präsenzerfahrung, sondern eine geordnete, reproduzierbare Körpertechnik, in welcher der ekstatische Moment artikuliert und stilisiert wird, seine kodifizierte Form findet. Dass auch der Tanz damit im Sinne Derridas Schriftcharakter besitzt, droht im Schwung der populären Rede vom Tanz als einer nicht-signifikativen, „Ganz-anderen-Sprache“ (Marshall 271) gelegentlich verloren zu gehen. Einen artikulationslosen Tanz aber gibt es ebenso wenig wie eine Musik ganz ohne imaginäre Dimension; vielmehr geben sich, wie man sagen könnte, Tanz wie Musik als Medien eines „Tanzes“ der Artikulation.

Auch im Ballett, der sicherlich am weitest gehenden kodifizierten europäischen Tanzkunst, ist dabei die enge Relation zwischen den beiden Bewegungskünsten kaum einmal aufgehoben und gerade im 20. Jahrhundert seitens der Tänzer und Choreographen immer wieder ausdrücklich betont worden.⁷⁷ Die Beziehung zwischen Tanz und Sprechen, zwischen geformter Körperbewegung und verlaubarer Sprache, erscheint demgegenüber im Blick über ihre Historie problematisch, ja feindlich. In der Tradition des Balletts, wie sie im späten 15. Jahrhundert ihren Ausgangspunkt nimmt und in den geometrischen, um ein mythologisches Sujet gewobenen Choreographien des 17. und 18., den abendfüllenden romantischen *Ballets d'actions* des 19. Jahrhunderts, den avantgardistischen Skandalaufführungen Diaghilevs oder den vom Ausdruckstanz inspirierten Erneuerungsbewegungen um 1900, schließlich dem vom Modern und Jazz-Dance geprägten anglo-amerikanischen Stil Mitte des 20. Jahrhunderts und den vielgestaltigen Grenzüberschreitungen zu freien Tanzformen an der Jahrtausendschwelle unterschiedlichste Höhenlinien erreicht, fristet die Konstellation von Tanz und Musik mit dem gesprochenen Wort nicht mehr als ein Schattendasein. Verwundern mag dies, bedenkt man die Anfänge des Bühnentanzes. Während aus dem 15. Jahrhundert bereits textlose Tanz-Pantomimen überliefert sind, wurde das *Balletto* oder *Ballet* hundert Jahre später keineswegs als sprachferne oder gar autonome Kunstform, sondern durchaus als integraler Bestandteil innerhalb der Idee einer Synthese der Künste betrachtet, wie man sie in der antiken *musiké* präfiguriert glaubte und in den ersten Opern wiederzuerwecken hoffte. Im Zuge der Bemühungen um eine Revitalisierung antiker Dramenmodelle entwickeln sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts diverse Ansätze zu medialen Mischformen, in denen sowohl tänzerische (und damit zugleich musikalische) als auch sprachliche Elemente zentrale Bedeutung besitzen. Als einer der Vorläufer der Oper zeichnet sich beispielsweise der italienische „Ballo“ (wörtlich „Tanz“, z.B. Cavalieris *Il ballo del Granduca* von 1589 oder auch Rinucci/Monteverdis *Il ballo delle ingrato* von 1608) durch eine starke, dabei durchgehend dramatisch motivierte Einbeziehung des Tanzes aus; die Sänger agieren hier zugleich innerhalb einer komplexen tänzerischen Choreographie. Auch in diesen noch instabilen und schwach kodierten theatralen Gebilden korrespondiert der Tanz jedoch in der Regel nicht mit dem gesprochenen, sondern dem gesungenen Wort. Erst in der Figur der singenden Balletteuse finden Sprache und Tanz zusammen. Eine der raren Ausnahmen bildet hier das *Ballet de cour*, das gelegentlich die Verbindung des Tanzes mit Tex-

77 Vgl. Alter, bes. 77ff.

ten erprobt; gleiches gilt später für das *Ballet dramatique* des 17. Jahrhunderts, wo der Tanz ergänzt wird durch Einschübe von handlungsbezogener Rezitation.

Insgesamt halten sich diese frühbarocken Hybridformen nur kurze Zeit. Mit der zunehmenden Kanonisierung bestimmter Opernmodelle sowie der durch die Etablierung eines bestimmten Schritt- und Posenrepertoires forcierten Emanzipation tanzdominierter Bühnenformen entziehen sich Tanz und Gesang bzw. Sprechtext ihren emphatischen Umarmungen. In der Folge sinkt das Opernballett mehr und mehr zur dramaturgischen Leerstelle in Form tänzerischer Einlagenummern ab. Steht der Tanz dagegen im Mittelpunkt, wie etwa im maßgeblich vom Choreographen J.-G. Noverre (u.a. *Psyche et Amor*, 1762) inspirierten Handlungsballett des 18. Jahrhunderts (auch *Ballet en action*), beschränkt sich die Rolle des Librettisten meist auf die Erstellung szenischer Konzepte als Ideengrundlage für Choreographen und Komponisten – eine Rolle, die etwa Molière für J.B. Lully erfüllte und der legendäre Eugène Scribe im Paris des 19. Jahrhunderts zur Perfektion brachte. Vor diesem Hintergrund erscheint die Einbeziehung gesprochener Sprache in der Ballettpantomime *Der Idiot* ein bemerkenswertes Unterfangen.⁷⁸

Der Idiot – „Ballettpantomime“⁷⁹ nach Fjodor M. Dostojewskij für einen Schauspieler und 5 Tänzer. Idee Tatjana Gsovsky, Musik Hans Werner Henze, Text und dramaturgische Bearbeitung von Ingeborg Bachmann“ lautet der volle Titel – wird gerne als erstes gemeinsames Werk Henzes und Bachmanns ausgegeben.⁸⁰ Seine Entstehungsgeschichte steckt jedoch voller Umwege und verwirrender Einzelheiten. Zwar fügt sich mit dem *Monolog des Fürsten Myschkin* erstmals ein Text Ingeborg Bachmanns in ein Werk, das auf Musik Hans Werner Henzes beruht. Die Revision des *Idioten* wird in dieser Hinsicht tatsächlich zur Geburtsstunde der gemeinsamen Arbeiten. Wie der Titel angibt, stammt allerdings die Idee zu der tänzerischen Adaption des

78 Zu den im Umfeld des *Idioten* zu verzeichnenden, musiklosen Balletten gehört David Lichines im ‚Ballet des Champs Elysées‘ choreographierte *Création* (1948) und Aurelio Milloss’ *Ballade* (Venedig 1952).

79 Der Begriff ‚Ballettpantomime‘ bezeichnet in der Regel eine theatralisch-musikalische Bühnentanzform ohne gesprochenen Text. Als Genre taucht sie erstmals in einem Handlungsballett des Choreographen Gasparo Angiolini auf (*Don Juan: oder Le festin de Pierre, Ballettpantomime im Geschmack der Antike* von 1761, Musik: Chr. W. Gluck). Vielfach choreographierte Beispiele aus dem 20. Jahrhundert sind Paul Hindemiths *Der Dämon* (1923), Béla Bartóks *Wunderbarer Mandarin* (1926) und Arthur Honeggers *Séramis* (1934).

80 Vgl. Programmheft des Hebbel-Theaters zur Neuinszenierung des *Idioten* 1997 (= Moderne Oper Berlin 1997).

Dostojewskij-Romans und auch die Textfassung, in der sie zur Uraufführung kommt, weder von Henze noch von Bachmann, sondern von der Berliner Choreographin Tatjana Gsovsky.⁸¹ In dieser Fassung kommt das Werk auch zur Uraufführung. Auf Wunsch Henzes fertigt Bachmann ein knappes Jahr später eine veränderte szenische Konzeption und einen völlig neuen Sprechtext an, der nur noch geringfügige Spuren von Gsovskys Erstfassung aufweist.

Für die Analyse ergibt sich daraus eine seltene, im Verhältnis Bachmann-Henze einzigartige Ausgangslage. Es ist davon auszugehen, dass Ingeborg Bachmann, vor die Aufgabe gestellt, Gedichte für und über bereits bestehende Musik zu verfassen, die Partitur während des Schreibens vor Augen hatte, vielleicht sogar den Komponisten an der Seite, erklärend bei der Lektüre, vorspielend am Flügel. Ich werde das an konkreten Spuren der Musik im Text nachzuweisen suchen. Da Henze andererseits bei der Komposition der Musik noch von einem Sprechtext ausgeht, mit dem die Neufassung Bachmanns textlich wie konzeptionell nur noch wenig zu tun hat, sind Korrespondenzen zwischen den Medien nur in einer Richtung zu suchen; wie zu zeigen ist, reflektiert Bachmanns Text in vielfältiger Weise sein Eingebundensein in die Interaktion mit Tanz und Musik.

Der Idiot ist bereits die sechste Ballettmusik Henzes.⁸² Im Oeuvre Bachmanns hingegen besitzt der *Monolog* eine einzigartige Stellung. Ausgenommen ein noch zu Schulzeiten entstandenes, unveröffentlichtes Dramenfragment existieren keine weiteren theatralen Sprechtexte; die Libretti zum *Homburg* und *Lord* sind die einzigen noch folgenden Arbeiten für die Bühne. Nach Bachmanns Tod ist der *Idiot* mehrfach von Henze bearbeitet worden; Ende der 1990er Jahre existiert das Werk in sechs zum Teil weit voneinander abweichenden Fassungen.⁸³

81 Die gebürtige Russin Tatjana Gsovsky, eine der wesentlichen Figuren im deutschen Nachkriegs-Ballett, ist ab 1950 Leiterin des 'Berliner Balletts', eines temporären Projekts, mit dem sie ihre erfolgreichsten Choreographien herausbringt, u.a. auch 1959 das Ballett *Undine* (mit der Musik Henzes, 1958 uraufgeführt von F. Ashton in London).

82 Den *Ballettvariationen* (1949) und *Jack Pudding* (1949, UA 1951) folgen *Rosa Silber* (1951), *Labyrinth* (1951); im selben Jahr wie der *Idiot* wird in Wien *Tancredi (Pas d'action)* uraufgeführt.

83 Der Klavierauszug mit den Versen Bachmanns erscheint bei Schott undatiert, ohne Hinweis auf die Text-Neufassung und mit dem (falschen) Uraufführungsdatum 1952. 1989 bearbeitet Henze die Musik im Zuge einer ganzen Reihe von Werkrevisionen zu einer *Tanz- und Salonmusik*. Aus dem *Mimodram 'Der Idiot'* (UA am 5.6. 89 in Bristol), zwei Jahre später gibt Schott eine *Revidierte Fassung* (1990) mit dem Titel *Mimodram mit Szenen aus Dostojewskijs gleichnamigem Roman für einen Schauspieler und einen Tänzer*. Idee Tatjana Gsovsky, Dichtung Ingeborg Bachmann, Musik Hans Werner Henze

Leider ist weder von der Uraufführungsversion noch von der Neufassung Ingeborg Bachmanns eine Partitur greifbar; als Grundlage meiner Analysen muss daher der 1955 veröffentlichte Klavierauszug der Bachmann-Fassung sowie die Partitur der *Revidierten Fassung* von 1990 erhalten.

Mitte Februar 1952, laut Henze nach der Premiere von *Boulevard Solitude* am 17.2. in Hannover, erscheint Tatjana Gsovsky bei ihm in Wiesbaden und beauftragt ihn mit der Komposition einer Musik für ihren geplanten Dostojewskij-Einakter. Ein gutes halbes Jahr später – nachdem am 20. Juli bereits Teile der Ballettmusik als *Lyrische Ballett-Suite* in Darmstadt aufgeführt worden ist – finden die Endproben im Berliner Hebbel-Theater statt. In den Mittelpunkt ihrer Choreographie stellt Gsovsky das vernichtende Scheitern des Fürsten Myschkin, das auch die anderen Figuren in den Abgrund stürzt. Wie in ihren anderen Ballett-Adaptionen literarischer Vorlagen, etwa dem *Hamlet* (Musik Boris Blacher), der *Strafkolonie* Kafkas oder der *Chinesischen Nachtigall* nach H. Chr. Andersen (Musik Werner Egk), kann die Bearbeitung dabei trotz der genrebedingten Kürzungen durchaus noch als eine – den Bedingungen der Bühne entsprechende – Umsetzung des Stoffes gelten, getragen von dem Bemühen um eine möglichst weit reichende Texttreue. Sieben Figuren des weitläufigen Personals Dostojewskijs sind übernommen; auf neun Bilder verteilt, präsentiert die Ballettpantomime eine Handlung, die ganz auf die zentralen (Doppelgänger-)Figuren Myschkin/Rogoschin und die beiden rivalisierenden Frauenfiguren Nastassia und Aglaja konzentriert bleibt. Allerdings verzichtet Gsovsky sowohl auf den Kreuztausch zwischen Myschkin und Rogoschin als auch auf den Romanschluss, den letzten vernichtenden Ausbruch des Wahnsinns bei Fürst Myschkin; diese zentralen Umschlagmomente des Romans fügt Bachmann in ihrer Neufassung hinzu. Wie insgesamt in den Choreographien ihres kleinen ‚Berliner Balletts‘, bleibt Gsovsky in der Gestaltung des Tanzes dem akademischen Vokabular weitgehend treu, trotz ihrer avantgardistischen Wurzeln. Gsovsky, die nach ihrer Ausbildung im Isado-

heraus. Laut Werkverzeichnis (1996) ist die Zahl der Tänzer freigestellt; auch die Aufspaltung Myschkins in einen Sprecher und einen Tänzer wird als Möglichkeit aufgeführt. Es fehlen, ohne Begründung seitens der Herausgeber, sämtliche Regieanweisungen. Den Texten ist zum Teil Musik unterlegt. Weiter führt das Werkverzeichnis auf: *Paraphrasen über Dostojewskij, in Worte gefasst für Prinz Myschkin von Ingeborg Bachmann, für Sprechstimme und elf Instrumente* (UA 12.1.91 in London). Hier wird ganz auf den Tanz verzichtet. Die Partitur der Paraphrasen ist bis in die Drucktafeln hinein identisch mit der *Revidierten Fassung*; die Texte wurden für die Erstaufführung ins Englische übersetzt.

ra Duncan-Studio in St. Petersburg auch in Hellerau bei Eugène Jacques Dalcroze studiert, einem der wesentlichen Erneuerer des modernen Balletts um die Jahrhundertwende, ergänzt zwar die klassischen Ballettnummern mit akrobatisch-artistischen Tanzeinlagen. Die spektakuläre Aktion steht aber durchgehend im Dienste der tänzerischen Narration.⁸⁴ Im Zusammenhang der Bachmann-Fassung wird zu zeigen sein, dass Gsovksy dabei äußerst reflektiert mit den verwendeten Ballett-Topoi umgeht.

Die Hauptfigur wird bei der Uraufführung (1.9.1952) von einem Schauspieler dargestellt (Klaus Kinski), der unbegleitete Texte spricht und nicht am Tanz der anderen Figuren teilnimmt. Im Gegensatz zu Musik und Tanz finden diese Texte und auch Myschkins Position als Beobachter außerhalb des szenischen Geschehens durchgehend kritische Aufnahme. Vierzehn Tage später wird diese Fassung im Teatro La Fenice (Venedig) im Rahmen der Biennale gegeben. Unter den Zuschauern ist auch Luchino Visconti; der positive Eindruck, den der Abend bei ihm hinterlässt, führt zu einem Briefwechsel und in der Folge zu einer wesentlichen künstlerischen Begegnung für Henze. Visconti gibt später unter anderem auch den Anstoß zur Komposition der Oper *Der Prinz von Homburg*.⁸⁵ Die 2. Fassung des *Idioten* ist laut Klavierauszug Luchino Visconti gewidmet. Der jenseits der Kritik am Sprechtext Myschkins unumstrittene Erfolg des Balletts öffnet Henze endgültig alle Türen der Berliner Kulturszene. Erst 26jährig, gehört er bereits zum erlesenen Zirkel der Arrivierten. Es dauert allerdings nicht lange, bis er sich der Umarmung durch das kulturelle Establishment wieder entzieht, die er schon bald als lähmend erlebt und in der Rückschau als einen wesentlichen Grund für seinen Umzug nach Italien bezeichnet.

Musik aus der Hand der Trauer: Reihen- und Zitattechnik im *Idioten*

Nach dem Opernerstling *Boulevard Solitude* (Libretto: Grete Weil) wendet sich Hans Werner Henze wieder verstärkt seriellen Kompositionstechniken zu. Im Umkreis der Musik zum *Idioten* entsteht bei-

84 Vgl. zur tänzerischen Realisierung die Uraufführungskritiken in der Neuen Zeitung vom 3.9.52, dem Rheinischen Merkur vom 19.9.52 und in der ZEIT vom 11.9.52.

85 Als gemeinsames Werk entsteht das Ballett *Maratona di danza* (1956/ 57). Visconti ist für Henzes lange einer der wichtigsten Impulsgeber (vgl. auch *Versuch über Visconti* von 1958, in: MuP 66-74).

spielsweise das streng zwölftönige 2. *Streichquartett*, das die gewonnene Souveränität im Umgang mit der Reihentechnik gegenüber den ersten dodekaphonen Versuchen (u.a. 1. *Sinfonie*, UA 25.6.1948, und *Kammersonate für Klavier, Violine und Violoncello*, UA 16.3.1950) dokumentiert. Auch die 19 Nummern von Henzes Ballettmusik basieren mit wenigen Ausnahmen auf zwei Zwölftonreihen. Nur in der Eingangs- und Schlussmusik allerdings werden diese ohne signifikante Freiheiten behandelt; zudem entstehen – und dies ist sicherlich eines der wichtigsten Charakteristika der Satztechnik im *Idioten* – auch bei streng serieller Faktur an vielen Stellen tonale Zusammenklänge. Die darüber hinaus immer wieder in den Satz eingelassenen freien, oft bi- und polytonalen Strukturen verweisen wie die motorische, gegen die ‚schweren‘ Taktzeiten akzentuierte Rhythmik in den schnelleren Tanzsätzen auf Henzes Versuch, Reihenstrukturen mit neoklassizistischen Elementen zu verknüpfen. Eine wichtige Rolle spielen des weiteren verschiedene Stilillusionen sowie drei konkrete Zitate. Im formalen Bau der einzelnen Nummern folgt Henze weitgehend klassischen Ballettformen wie dem *Pas de deux*, *Grand Pas* und *Pas d'action* mit ihren traditionellen Abfolgen von *Entrée*, langsamen und schnellen Teilen (*Variations*) sowie einer Coda. Innerhalb dieser Schemata finden, verfremdet und stilisiert, auch Volks- und Gesellschaftstanzformen Verwendung wie Valse, Slow fox, Polacca, Bolero und rhythmische Elemente des Tango.⁸⁶

Intrada und Danse Nr. 2

Die Musik eröffnet mit einem Zitat. Ganz zu Beginn der Ballettpantomime, noch vor jeder szenischen Aktion, erklingt im Solo-Cello das Thema der F-Moll-Fuge aus Band 1 des *Wohltemperierten Klaviers* (Tafel 1). Dieses Zitat knüpft nicht nur einen doppelten semantischen Bogen zur barocken Affektenlehre (neben dem *Passus duriusculus* rekuriert es in seinem gleichmäßig fortschreitenden, chromatischen Abwärtsgang auch auf die barocke Lamento-Rhetorik). Unter Ausnutzung der Tatsache, dass Bach in der Originalgestalt dieses elftönigen Themas 9 der 12 Töne des europäischen Tonsystems bringt und zudem mit einer Ausnahme auch die dodekaphone Regel gleichsam anti-

86 Die Instrumentation der *Revidierten Fassung*, auf die ich mich stütze, ist kammermusikalisch, bei sehr reichhaltigem Schlagwerk: Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Posaune, kleine Trommel, hohes und tiefes Tomtom, Tamtam, Triangel, Xylophon, Rumbaholz, sowie Klavier und solistisch wie chorisch eingesetzte Streicher bilden das Orchester. Auf der Bühne: Oboe, Englisch Horn, Horn.

zipiert, einmal gespielte Töne nicht zu wiederholen, wird das Fugenthema in der Folge zum seriellen Fundament für einen Großteil der weiteren Musiknummern. Henze braucht es dazu nur noch um die drei fehlenden Töne zu vervollständigen.

Das Thema erscheint in der originalen Lage (bei Bach beginnt der Tenor des vierstimmigen Klavier-Satzes) und übernimmt auch die Fortschreitung in gleichmäßigen Vierteln. Nur der Schlussston Bachs (f) bleibt ausgespart, der den fünften Thementon oktavversetzt wiederholt; stattdessen erklingt chromatisch alteriert das fis, einer der drei noch fehlenden Töne. Henze verhindert damit eine tonale Schlusswirkung, wie sie das Fugenthema enthält. Mit dem Fis in der Bratsche öffnet sich vielmehr der Raum für die folgenden Aufspaltungen des Themas auf den vierstimmigen Streichersatz, dessen polyphonen Charakter Henze mit der Spielanweisung „alle Stimmen gleich stark“ (1. Bild, *Intrada*, Takt.4) ausdrücklich betont. Dabei erweist sich das Fis im Folgenden als erster Ton der aus dem erweiterten Fugenthema entwickelten Basisreihe (R1): Im Anschluss der ersten lagenversetzten Wiederholung des Fugenthemas in den vierstimmigen Streichern erscheinen erstmals auch die beiden noch fehlenden Töne Es und D (*Intrada*, Takt 6), die hier als 11. und 12. Reihenton die Zwölftonreihe komplettieren.

Die musikalische Basis für die folgenden Nummern der *Idioten*-Musik ist damit zumindest zur Hälfte bereitgestellt; mit Ausnahme der Zitate und Stilillusionen, die vor allem im 6. Bild in den Vordergrund treten, bauen alle weiteren Ballettmusiken entweder auf dem ergänzten bachschen Thema oder aber der zweiten Basisreihe (R2) auf, die im anschließenden *Danse* Nr. 2 exponiert wird. Henze arbeitet im übrigen in die erstmalige Vorstellung von R1 (zumindest in der *Revidierten Fassung*) einen versteckten Hinweis auf die notwendige Eliminierung der einzigen Tonwiederholung innerhalb des Fugenthemas ein. Wo Bach, ehe er zum H absteigt, mit dem dritten Ton zum Anfangston C zurückkehrt, stockt die Musik der *Intrada* unvermittelt; bevor das H als dritter Ton im Kontrabass erklingt, setzt für einen Moment die monotone Viertelfortschreitung aus und erinnert so, den Anfangston C in den Violinen für einen Augenblick hervortreten lassend, an die verschwundene, der Systematik geopferte Repetition.

Schon beim nächsten Durchgang der Basisreihe in der *Intrada* ist die Anordnung der Reihentöne allerdings freier gehandhabt. Aus rhythmischen Verschiebungen ergeben sich gelegentlich simultane Einsätze, zu konstatieren sind außerdem Vertauschungen und Tonausslassungen. So erklingen in Takt 7 bzw. 9 der erste und zweite sowie der zehnte und elfte Ton gleichzeitig, ändert sich in Takt 11 erstmals

die Abfolge der letzten drei Reihentöne (11-10-12) und fehlt in Takt 13 der neunte Reihenton, das Gis. Die *Intrada* gewinnt dadurch einen Doppelcharakter: Einerseits bedient sich Henze bei der Gestaltung des vierstimmigen Satzes hier und im weiteren des Chiffrencharakters des bachschen Fugenthemas – die Chromatik der Reihe wird durch die Vorschaltung des unbegleiteten Fugenthemas fast mottoartig mit dem barocken Kanon von Affektfiguren verknüpft und erhält damit einen semantischen Wert, der vor allem in den innerhalb und zwischen den einzelnen Stimmen des Streichersatzes entstehenden Seufzerfiguren unüberhörbar fortgeschrieben wird. Auf der anderen Seite nähert sich der Streichersatz – nicht zuletzt auch durch die permanenten Lagenversetzungen der Reihentöne – einem gleichermaßen charakteristisch dodekaphonen, weil von halbtönigen und großen, ‚dissonanten‘ Intervallen geprägten Idiom an (vgl. etwa Nr. 1/Takt 7, 9-10, 14-16).

Tafel 1

J.S. Bach: Thema der F-Moll-Fuge
Wohltemperiertes Klavier Bd.1, Takt 1-3



Reihe 1 (Fugenthementöne markiert)



Intrada, Takt 1-7

Andante e calmo (Viertel=82) 2 6 10 1 3 4

pp (alle Stimmen gleich stark)

Mit dem Einsatz der Bläser in 1/17 öffnet sich anschließend der Vorhang für den Prolog. „Auf der langsam sich erhellenden Bühne treten mit puppenhaften Schritten die Personen des Spieles auf“ (KAId 3). Hier spielt nun die Klarinette – wiederum unbegleitet – das Fugenthema, und zwar inklusive der bachschen Tonwiederholung im Themenkopf, dabei zwar in der originalen Lage, aber in Umkehrung.

Der folgende siebenstimmige, von Streichern und Bläsern bestrittene Satz, auch er durchgehend im *Pianissimo* zu spielen, basiert konsequenterweise auf der Reihenumkehrung.⁸⁷

Der Bezug der folgenden Musiken zu R1 ist, obwohl er nie ganz abbricht, insgesamt wesentlich freier. Verantwortlich für ihren undogmatisch seriellen Bau sind dabei in erster Linie zwei sich ergänzende Prozesse. Zum einen kommt es wiederholt zu Abspaltungen von Teilen der Reihe, die motivisch behandelt, also isoliert und oft repetiert, gelegentlich auch sequenziert werden. Zum anderen finden sich immer wieder unterschiedlich freie, meist den Rhythmen der jeweils gewählten Tanzformen geschuldete Variantenbildungen (z.B. bei den walzer- und tangoartigen Einschüben).

Ihren ‚Gegenspieler‘ in Form einer zweiten Zwölftonreihe, die das gesamte 2. und 3. Bild sowie Teile des 7. Bildes prägt, erhält R1 wie erwähnt im *Danse* Nr. 2. Laut Regieanweisung soll er „die Einsamkeit jedes einzelnen zum Ausdruck bringen“ (KAId 4). Der *Danse*, dominiert von einem bis auf wenige Takte durchgehaltenen rhythmischen Grundmuster, ist die einzige Musiknummer, die sich geringfügig mit Sprechtext überschneidet. Noch während die letzten drei Verse gesprochen werden („Unsere Schritte sind nur die wenig / genauen Anschläge weniger Töne, / die uns erreichen“), „münden Myschkins Worte in den marionettenhaft starren Tanz Nr. 2“ (KAId 4). Diese Passage ist der erste Beleg für den noch anzusprechenden Zusammenhang zwischen einigen lyrischen Bildern und benachbarten musikalischen und tänzerischen Figuren; Bachmann schöpft ihre Metaphorik hier unverkennbar aus dem Bühnengeschehen. Die „wenig genauen Anschläge weniger Töne“ lassen sich ganz direkt auf das pochende und sich fortwährend unterbrechende, dabei dynamisch verhaltene *Staccato marcato* der Einleitungstakte beziehen.

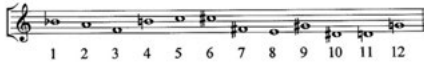
Schon die ersten beiden Takte des *Danse* präsentieren die erste Hälfte von R2 (b-a-f-h-c-des); die Töne 1, 5 und 6 bilden einen ostinaten Bass, die anderen werden als Sechzehntel repetiert. Im dritten Takt werden, während die Bassfigur weiterläuft, die restlichen sechs ergänzt, und im zehnten Takt erklingt in der Oberstimme eine melodische Figur, die eine erste lineare, wenn auch noch mit Tonvertauschungen durchsetzte Kodifizierung eines Reihenabschnitts erlaubt (7-12, siehe Tafel 2). Die Begleitung bringt dabei gleichzeitig erneut die ersten vier Reihentöne.

87 In seinen Anmerkungen zum *Idioten* weist Geitel auf die Verwandtschaft der polyphonen *Intrada*-Faktur mit barocken Choralfantasien hin, womit neben der materialen auch eine technische Spur zu Bach gelegt ist (Geitel, 46).

Tafel 2

Reihe 2 (Nastassia-Reihe)

auch verwendet in Henzes *Kammersonate* (1948)



Nr.2 Danse, Takt 1-3

Nr.2 Danse, Takt 13-15



Nr.3 Petit jeux, Takt 5-11



Auf die sequenzartige Transposition dieses Reihenfragments in Nr. 2/13 (mit alteriertem ersten Ton) und Nr. 2/16 (hier mit tonaler Begleitung) sei nur hingewiesen, wie auch darauf, dass dieser Reihen-ausschnitt auch im 2. Bild als motivische Figur eingesetzt wird (z.B. 3/56-57). Im übrigen stellt die Konstellation von chromatischem Abgang und anschließendem Tritonus eine häufig von Henze gebrauchte, markante musikalische Gestalt dar, die neben dem *Idioten* auch in anderen Werken an zentralen Stellen erscheint (Tafel 3). Am Schrei des Affen, Titelfigur des *Jungen Lord*, wird sie weiter unten ausführlich zu untersuchen sein.

Tafel 3

Gr. Flöte in Danse Nr.2/10	Gr. Fl. + Klar. in Nr.2/13-14	Klar. in Nr.2/16-17
---------------------------------------	--	----------------------------

Die Zikaden: Flöten in Nr. 3/T. 5-6	Der junge Lord: Barrat, II/4, T. 60	Chorfantasie: Substrat aus Cello 1+2, Lied I, T. 14 (=Reihe 1, Töne 1-5)
--	--	---

Die weitere Beobachtung von R2 kann unterstreichen, dass auch die zweite basale Zwölftonfolge der Ballettpantomime dem wichtigsten Merkmal der frühen henzeschen Reihentechnik entspricht. Wenn der *Danse* das Basismaterial der *Idioten*-Musik zunächst ganz regelkonform um ein weiteres serielles Grundelement vervollständigt, bleibt andererseits die tragende Zwölftonstruktur selber immer beweglich und offen für die Gewinnung dramaturgisch signifikanter, mitunter durchaus auch tonal variiertes melodischer Gestalten. Diese Eigenschaft betrifft also beide Reihen gleichermaßen und bleibt auch dort im Kern erhalten, wo R2 sich vorübergehend stärker stabilisiert.

In der folgenden Nummer, dem *Petit Jeux* Nr. 3, ist das gut zu sehen. Das Klavier eröffnet sie zunächst wiederum mit einem Reihenausschnitt (1-5), der von Xylophon, Klarinette und großer Flöte weitergeführt, aber noch nicht vervollständigt wird (6-8). Anschließend spielt die Klarinette, von tonalen Figuren im Fagott begleitet, die ersten sechs Reihentöne (3/5-7), denen die Viola vier der noch fehlenden Töne hinzufügt (3/8), allerdings in einer wiederum lückenhaften Folge (fis fehlt). Vollständig erscheint die Reihe in Nr. 3/9-11, genau genommen allerdings in Reinform und instrumentaler Kontinuität nur im Krebs (Cello), während die Grundgestalt hier in zwei unvollkommenen, streckenweise parallelgeführten Versionen auftritt, die extrem instrumental aufgespalten sind (einmal auf Flöte, Cello, Violine, Klavier, Klarinette, Flöte sowie auf Klavier, Trompete und Flöte). Immerhin erklingt R2 in der Oberstimme komplett; wie auf Tafel 2 zu sehen ist, ‚leiht‘ sie sich den siebten Ton vom Klavier, wenn auch mit einer Tonvertauschung (4-3 in Flöte-Cello, 3/9). In der Unterstimme fehlen dagegen die ersten beiden Töne, und die Töne 4-3 tauchen ebenfalls in umgekehrter Reihenfolge auf.

In ähnlich freier Form wird R2 auch in den weiteren Nummern behandelt; hauptsächlich zu Beginn der Variationen des *Petit jeux*, sowie des *Pas de quatre* Nr. 4 und des *Grand Pas* Nr. 5 konsolidiert sie sich dabei jeweils für einige Takte. Interessant ist an dieser Stelle zu sehen, dass sich immerhin zumindest die ersten drei Töne genauso auch vom Krebs der Fis-Umkehrung von R1 herleiten lassen. Da der Reihenanfang noch zu den stabileren Reihensegmenten gehört und eine vergleichsweise deutliche melodische Signifikanz besitzt, kommt es gerade zu Beginn der einzelnen Nummern auf diese Weise zu einer engen Korrespondenz zwischen beiden Reihen. Neben dem Umstand, dass auch R1 aus einem Zitat gewonnen wird, könnte diese Tatsache im übrigen einen Hinweis darauf geben, warum Henze im *Danse* auf eine existierende Reihe zurückgreift.⁸⁸

Dramaturgisch besitzt R2 eine sofort ersichtliche Funktion, da sie nur in den Nastassia-Szenen erscheint, während R1 entweder Fürst Myschkin (jeweils Ende 2. und 7. Bild) oder Aglaja allein zugeordnet ist (6. Bild), oder aber beiden zusammen (5. und 6. Bild). Zum finalen Duell zwischen Nastassia und Aglaja tauchen konsequenterweise beide Reihen im steten Wechsel auf (Nr. 14-17), während zu Nastassias Ermordung (*Boléro* Nr. 18) wieder R2 dominiert, hier in Umkehrungsversionen. Und nachdem Rogoschin die Tote weggetragen hat und Fürst Myschkin allein vor der überdimensionalen, sich langsam herabsenkenden Gottesdarstellung steht (KAId 53), ertönt wiederum R1. Die Ballettpantomime endet mit der rein auf R1 bezogenen Textur der *Apothéose* Nr. 19.

Natürlich ist die serielle Faktur des *Idioten* mit dieser knappen Übersicht nicht mehr als in Ansätzen erfasst. Im Hinblick jedoch auf die Frage nach Intermedialität, und damit verbunden die nach möglichen Affinitäten zwischen den Schreibweisen Bachmanns und Henzes vor 1952, ist der Blickwinkel an dieser Stelle zu weiten. Erst die Verknüpfung und Kontrastierung der verwendeten seriellen Verfahren mit anderen, tonalen sowie klassizistischen Kompositionstechniken führen in den Kern einer pluralistischen Ästhetik, wie ich sie im Theoriekapitel für Henzes Musik geltend gemacht habe. Dass Zitat- und Kollageverfahren bereits die Kompositionen zum *Idioten* grundlegend prägen, sei der Anschaulichkeit halber anhand der Musiken Nr. 12a und 12b verdeutlicht; beide sind zu weiten Strecken von konkreten Zitaten und freien Annäherungen an musikalische Genres des 19. Jahrhunderts bestimmt.

88 R2 ist identisch mit der Reihe aus Henzes *Kammersonate* von 1948; vgl. zu diesem Werk Petersen 1988, besonders 159.

Die Musik der *Haute volée*: Nr. 12a und 12b

Ohne Zweifel ist die Stilpluralität des *Idioten* zwar insgesamt als Beleg für die generelle Unbekümmertheit zu werten, mit welcher der junge Henze den Negationsfuror der Avantgarde-Wortführer zur Seite schiebt und eigene kompositorische Wege beschreitet – in der verfremdenden, und nicht nur im Falle des *Idioten* bis an die Grenze der Unhörbarkeit verfeinernden und ausdünnenden Arbeit mit den Chiffren historischen Materials zeichnet sich eine Handschrift ab, die Henzes Werke durch die verschiedenen Phasen seines Schaffens begleitet und bis heute prägt. Gleichwohl erhellt sich, wie so mancher musikalischer Sachverhalt bei Henze, auch die pluralistische Faktur seiner Ballettmusik erst mit Blick auf ihre theatrale Funktion.

Das Bühnenbild Jean-Pierre Ponnelles zeigt zu Beginn des 5. Bildes (der Erstfassung; entspricht dem 6. Bild der Neufassung) eine idyllische Kurpromenade mit Orchestertempelchen. Auf der Vorderbühne steht eine grün gestrichene Gartenbank, auf die sich später Aglaja und Myschkin zurückziehen. Drei als Vögel gekleidete Tänzer erscheinen, „ein betriebsamer Hahn, ein seriöser Rabe, ein gefälliger Flamingo“, wie es im Text des zur Uraufführung noch ausgegebenen Programmhefts heißt,⁸⁹ erkennbar als Karikatur der in sozialen Rollenspielen erstarrten besseren Gesellschaft St. Petersburgs. In dieses Genrebild passt sich auch die Musik. Das auf der Bühne platzierte Kurorchester bringt zunächst eine zarte, quasi-diatonische ‚Kurmusik‘ voller Dreiklangsbrechungen und tonaler Bläserweisen zu Gehör (Nr. 12a), die vom Orchester weitergesponnen wird und als Mittelteil einen derben, nach wenigen Takten jedoch wieder verklingenden bitonalen Walzer enthält (Nr. 12a/17-22). Die Vögel beginnen dazu einen Tanz, in den sich auch Myschkin und Aglaja mischen. Es folgt Myschkins Liebesmonolog und gleich darauf, trotz einiger ‚falscher‘ Töne unverkennbar, Takt 1-4 des Tanzes der vier Schwäne aus *Schwanensee* (Nr. 12b). Mit seiner freien Fortsetzung beginnt die Gesellschaft der Vögel wieder zu tanzen. Der Bruch zwischen der musikalisch aufgerufenen Referenz (Schwanen-Ballett) und den drei Vogelkarikaturen bietet hier ausgiebig Gelegenheit zu pantomimischer Komik. Anschließend bricht zu der ebenfalls vom Bühnenorchester gespielten Air in A-Dur von Carl Maria von Weber (*Andante* Nr. 12b/60-71) der Abend herein. Auf engstem Raum führt diese Abendmusik die gegenseitige Überlagerung serieller und tonaler Elemente vor Augen, wie sie die *Idioten*-Musik charakterisiert. Der anfänglich rein diatonische Satz Webers wird nach acht Takten von den ersten 10 Tönen der Umkeh-

89 Der Text ist abgedruckt in Grell, 280-281.

rung R1(fis) im Orchester eingetrübt, die sich über vier Takte zu einem stehenden, zehntönigen Akkord aufbauen; nach weiteren vier Takten bringt Henze auch die beiden noch fehlenden Töne 11 und 12. Schon im nächsten Takt aber (Nr. 12b/76) entsteht aus der Kombination einzelner Reihentönen mit einem tonalen Element wiederum eine deutlich bitonale Struktur. In den weitgespreizten, durch ausgehaltene Reihentöne generierten Fis-Dur-Dreiklang mischen sich mehrfach repetierte C-Moll-Akkorde (Tafel 4).

Die szenische Funktion dieser Zitate liegt auf der Hand. Analog zum oben angedeuteten, reflektierten Einsatz tradierter Ballettformeln durch Tatjana Gsovsky, verwendet Henze den historischen Tonsatz als narrative Chiffre, die in komischer Weise die Konventionalität einer allzu menschlichen Vogelgesellschaft freilegt. Dabei erklärt sich der mehrfache Rekurs gerade auf romantische Genremusik im übrigen durch die zeitkritische Schlagseite der szenischen Konzeption; anders als in den vorangehenden, weitaus abstrakteren und zeitloseren bringt Gsovsky hier einmal eine genaue historische Situierung ins Spiel. Laut Exposé verharren die Tänzer zu Beginn bewegungslos, so dass sie „den Eindruck eines kolorierten Drucks machen“ (zitiert bei Grell, 270), womit ein typisches Bildmedium des 19. Jahrhunderts, und also an dieser Stelle konkret das Jahrhundert Dostojewkijs angesprochen ist. Es ist also nur konsequent, dass etwa die tonalen Passagen in den beiden großen, von jedem Zeitbezug befreiten Nastassia-Szenen (2./3. Bild) eine völlig andere dramaturgische Funktion haben. Ihre szenische Wirkung beruht weniger auf einem historischen Bezug als vielmehr auf ihrem Kontrast zum musikalischen Umfeld, durch den sie die Andersartigkeit des Fürsten gegenüber den von Gier und Lüsternheit geprägten Männern um Nastassia betonen. Während die Tänze Nastassias mit ihren erotisch wie ökonomisch begehrlchen Partnern zuvor weitgehend seriell-polyphon organisiert sind, erklingen bei Myschkins Auftritt (Nr. 5/65) erstmals reine, ins Pianissimo entrückte F-Dur-Akkorde. Die folgenden Musiken werden von polytonalen Akkorden getragen, in die als zweite Schicht die erste (Krebs, Air I) bzw. zweite Basisreihe (Umkehrung, Air II) eingelassen sind. Sie bilden damit in der Tat Klanginseln innerhalb ihrer seriell-polyphonen und perkussiv bestimmten Umgebung, die den Fürsten als Solitär in einer triebbesessenen Gesellschaft ausweisen.⁹⁰

Die hier zu beobachtende, dramaturgische Inanspruchnahme und Funktionalisierung verschiedener historischer Stile und Satztechniken bildet eine weitere, im Wesentlichen bis heute gültige Konstante des

90 Air I ist eine der in der *Revidierten Fassung* wesentlich erweiterten Musiknummern, vgl. PaRF, 26-28.

henzeschen Komponierens. Zu erinnern ist an dieser Stelle allerdings daran, dass sich der Stilpluralismus der Ballettmusik, den diese Beispiele belegen, nicht nur in der Kontrastierung serieller und tonaler Elemente manifestiert, sondern bereits in der seriellen Basis selber aufzufinden ist. Und da, wie zu zeigen ist, genau hier die Affinitäten zwischen der Arbeitsweise Hans Werner Henzes und Ingeborg Bachmanns anzusiedeln sind, kehren wir noch einmal zur Einleitungsmusik zurück.

Tafel 4

Und es wird Abend

60 *Andante* $\text{♩} = 73$

Ob.
E.H.

Itm

66

Einige Lampions leuchten auf, die Kapelle hört zu spielen auf, die Musikanten verlassen ihre Pulte, die Gesellschaft findet sich paarweise zusammen und geht ab. Die Kulissen werden gewechselt: blaue Wolkenstücke kommen von oben, und die Bühne wird von einem klaren Blau überströmt.

72

76 *ad lib.*

ad lib.

allacca

Quelle: KAlD, S.31

Am Ende der Intrada ist das erweiterte Fugenthema als dodekaphone Basis der Musik etabliert. Mit der Transformation des Bach-Zitats zum seriellen Grundstein ist dabei ein Doppeltes verbunden: Einerseits wird die barocke Figur durch ihre serielle Verarbeitung in einen heterogenen Kontext überführt, in dem der tragende Pfeiler ihrer Semantik (die tonale Wertigkeit der Intervalle) außer Kraft gesetzt ist. Das Fugenthema, das ganz zu Beginn, vom Cello vorgetragen, noch als tradierte Chiffre für ein Leiden und Scheitern zu hören ist, wie es der Fürst exemplarisch durchlebt, wird damit nicht nur in seinem Tonmaterial aufgespalten, sondern auch in seiner Bedeutung als Chiffre zum Objekt einer radikalen Destruktion. Entscheidend ist, dass diese Destruktion gleichwohl keineswegs endgültig ist. Wenn auch nur als Reminiszenz, dabei am auffälligsten sicherlich in den beschriebenen Seufzerfiguren, ist die barocke Affektformel noch im Idiom des Zwölftonsatzes bewahrt.

Die serielle Struktur, die als Element rationaler Verarbeitung auf Abstraktion und die Gleichwertigkeit aller Tonbeziehungen zielt, also gerade auf die Absenz tonal kodierten Ausdrucks, reichert sich damit aber über ihr Material, das Fugenthema, unweigerlich wieder mit Bedeutung und Expression an. Bereits in der Einleitungsmusik des *Idioten* selber, und mit ihr in den auf der Basisreihe gründenden Musiknummern, verbinden sich also formale Abstraktion und historisch kodierte Ausdrucksformeln – für Henze wie gezeigt die Garanten der Kommunikabilität von Musik – zu einer Synthese.⁹¹ Einer Synthese allerdings, die, anders als in der *Haute-volée*-Szene, nicht ein kontrastives Nebeneinander von Stilen darstellt, sondern eine Umschrift, eine Brechung und Verwandlung historischer Ausdrucksweisen als Ausgangspunkt für eine Neugewinnung von Ausdruck in Anschlag bringt: „Ich meine, dass die Zeichen, die Symbole, die Chiffren etwas in sich tragen, das zur Musik gehört, wie die Gliedmaßen zu einem Körper; in der heutigen Schwierigkeit ihrer Handhabung liegt keine Einladung zum Verzicht, sondern die Aufforderung zu einer neuen Fühlungnahme, zur Umwertung [...]“ (MuP 58). Wie so viele seiner Werke basiert auch die musikalische Darstellung des leidenden Fürsten Myschkin damit auf einer grundlegenden, fast strategisch anmutenden Unreinheit, und zwar einer Unreinheit, durch die sich Henze der Sprachlichkeit der Musik versichert und zugleich in deutlichen Gegensatz zum

91 Auch hier schließt Henze im übrigen an Bach an, der in der *F-Moll-Fuge* selber die abstrakte Geistigkeit der Fugenform durch Anleihen an rhetorische Figuren aufbricht; vor diesem Hintergrund ließe sich der Einsatz der Intrada mit dem unbegleiteten Originalthema auch als Reverenz verstehen.

unhistorischen Purismus der Seriellen tritt. Seine Musik wird dabei zum hörbaren Gedächtnisraum für jene historischen Figuren, die in den (vorgeblich) ‚reinen‘, von der Schwerkraft tonaler Zentren befreiten Konstrukten seriellen Komponierens eliminiert sind.

Es ist diese Absage an einen ‚Nullpunkt‘ der eigenen Kunst, in der sich Henzes Komponieren mit dem Schreiben Ingeborg Bachmanns trifft. Ich werde im Folgenden zeigen, dass der *Monolog des Fürsten Myschkin* daher an vielen Stellen nicht nur unmittelbar an die Konzeption der Musik (und im übrigen auch des Tanzes) anschließen, sondern sie reflektieren und in poetologischen Metaphern aussprechen kann, ohne dass der spezifische Ton verloren ginge, der die Lyrik Bachmanns zu Beginn der 1950er Jahre durchzieht.

Geliehene Worte. Der *Idiot* in der Fassung Bachmanns

Nur wenige Wochen nach der Uraufführung des *Idioten* nimmt Hans Werner Henze als Gast von Wolfgang Hildesheimer, dessen Novelle *Das Ende einer Welt* er 1951 als Funkoper vertont hatte, an der 1952er Herbsttagung der Gruppe 47 auf Burg Berlepsch teil. Auch Ingeborg Bachmann, zum zweiten Mal dabei, trägt dort neue Gedichte vor. Der ersten Begegnung folgen weitere in München; schließlich schlägt Henze, der bereits zur Umsiedlung nach Italien entschlossen ist, Bachmann vor, den nächsten Sommer gemeinsam bei ihm auf Ischia zu verbringen. Sie folgt der Einladung und entspricht später auch seiner Bitte um eine Neufassung des Sprechtextes für die Ballettpantomime (vgl. ausführlich BQ 155). Auf dem 1953er Herbsttreffen der Gruppe 47 trägt sie das Resultat, den *Monolog des Fürsten Myschkin*, erstmals der Fachöffentlichkeit vor. Der große Erfolg bestätigt noch einmal die Preisvergabe vom Frühjahr 1953 (Schloß Elmau).⁹² Zur Uraufführung der *Idioten*-Neufassung kommt es allerdings zunächst nicht.⁹³ Erst

92 „Ingeborg Bachmann, die scheueste und sprödeste der Dichterinnen, gerade aus Capri (sic!) gekommen, las mit monotoner Befangenheit den herrlichen Text zu einem Ballett nach Dostojewkij's 'Idiot', das Hans Werner Henze schon komponiert [...] hat. An reiner Eigenart und klarer Tiefe suchen diese Verse weit und breit ihresgleichen - ihre ungemeine Wirkung wurde wohl nicht übertroffen [...] Als Ingeborg Bachmann geendet hatte, bekannten selbst jene, die im Frühjahr der Verleihung des diesjährigen Preises an sie widersprochen hatten: jetzt sind wir überzeugt“. (Sanden 6).

93 Der Text inklusive der Szenenanweisungen werden unter dem Titel *Ein Monolog des Fürsten Myschkin für die Ballettpantomime Der Idiot* in Bachmanns im Herbst 1953 veröffentlichten Gedichtband *Die*

sechs Jahre später nimmt sich wiederum Tatjana Gsovsky des Werkes an. Allerdings verwendet sie zwar den neuen Text, greift aber erneut eigenmächtig in die Werkstruktur ein und spaltet die Figur des Myschkin in einen Tänzer und einen Sprecher auf, dessen Texte zum Teil mit Musik unterlegt sind. In dieser nunmehr dritten Fassung wird *Der Idiot* auf einer kleinen Tournee des Berliner Ballettensembles mehrmals aufgeführt; ob und wie Bachmann dazu Stellung genommen hat, war nicht in Erfahrung zu bringen. In jedem Fall nehmen Gsovskys Änderungen, wie ich zeigen will, gerade die *mediale* Neukonzeption der Ballettpantomime durch Bachmann weitgehend zurück.

Die wichtigsten Verschiebungen zwischen den Fassungen Gsovskys und Bachmanns sind, auf der Basis einer Analyse des im Bachmann-Nachlass befindlichen Exposés Tatjana Gsovskys und einiger Typoskripte Bachmanns, bereits ausführlich und erhellend von Petra Grell beschrieben worden. Ich will mich hier daher auf eine knappe Zusammenfassung beschränken. Bei allem philologischen Geschick gerät Grells Untersuchung⁹⁴ allerdings aus dem Blick, was ich als zentrales Charakteristikum der Textneufassung herausarbeiten will: der selbstreflexive Zug des *Monologs*, die kritische Haltung des Textes zum Wort und zum Sprechen selber. Dass die Bedeutung der Sprachthematik im neuen Text weit über ihre Funktion als „stilistische Klammer“ (Grell 69) hinausgeht, soll im Folgenden gezeigt werden.

Das Vorhaben, im *Idioten* die traditionell enge Interdependenz von Tanz und Musik durch die Hinzufügung rezitierter Texte aufzubrechen und auf neue Wege zu leiten,⁹⁵ führt in der Uraufführungsfassung noch in eine Sackgasse. Myschkin wirkt, folgt man dem Tenor der Rezensionen, als einzig Sprechender szenisch vom musikalischen und tänzerischen Geschehen isoliert, während sein Text deutende Kommentare gibt, die hinter die Komplexität des tänzerisch-musikalisch Dargestellten zurückfallen. Die Neu-Konstellation der Medien bleibt zunächst unfruchtbar, und dies, obwohl Gsovskys leitende und von Bachmann übernommene Adaptionsidee die gesellschaftliche Außenseiterposition Myschkins durchaus überzeugend in die mediale Grundstruktur der Ballettpantomime übersetzt. Schon im Roman ma-

Gestundete Zeit aufgenommen; die 2. Auflage, der auch die Werkausgabe von 1978 folgt, erscheint mit gekürzten Regieanweisungen und einigen Textänderungen, vgl. Bachmann 1953, 1957 und 1978.

94 Vgl. Grell, 53-89.

95 Henze schreibt anlässlich der Münchener Neuinszenierung 1988, die Ballettpantomime sei insgesamt „ein Versuch, die musikalischen und darstellerischen Grenzen der Ballettkunst zu überschreiten und die Darstellungskünste Musik, Dichtung und Tanz auf eine neue Weise miteinander in Berührung zu bringen“ (Henze 1988, 2).

nifestiert sich die Andersartigkeit des Fürsten nicht allein in seinen vergeblichen Bemühungen, sich gemäß den Regeln seiner Gesellschaftsschicht zu verhalten („Ich habe kein passendes Benehmen, ich habe kein Maßgefühl“, Dostojewskij 1964, 527). ‚Idiotisch‘ erscheint gerade auch Myschkins sonderbare Sprache, sein unverstündlich hell-sichtiges Monologisieren, mit dem er sich, in der Regel bereits im Bann der ausbrechenden Epilepsie, weit über die Grenze einer kommunizierenden Rede hinausbewegt – in dieser Mischung aus wahnhafter Klarheit und verträumter Versponnenheit trägt der russische Fürst im übrigen bereits Züge des somnambulen Protagonisten im *Homburg*. Gsovskys Entscheidung, Myschkin mit einem Schauspieler, die anderen Figuren aber mit stummen Tänzern zu besetzen, markiert diese Andersartigkeit als mediale Differenz, die zugleich den prophetischen Charakter wie die Inkommunikabilität seiner Monologe freilegt. Gegenüber einem hell-sichtigen Sprechen, wie es dem Grenz-gänger Myschkin zwischen den in immer kürzer werdenden Abständen auftretenden Wahnsinnsanfällen gegeben ist, erscheint die Konversation der anderen, äußerlich so beredten Figuren in der Tat schon im Roman immer mehr als eine andere Form von Stummheit. In der Fassung Gsovskys gerät dies noch in Widerspruch mit der theatralen Konzeption der Texte Myschkins. Sofern sie den Fürsten als traditionelle Theaterfigur bestimmen, deren Sprachfähigkeit unproblematisch bleibt, verliert die Rede Myschkins ihren Ausnahmecharakter, und damit das, was es in der Ballettpantomime überhaupt erst motiviert. Hier setzt Ingeborg Bachmann an. Sie löst die Verse des Fürsten weitgehend vom realistischen Detail und befreit sie von ihrer Kommentarfunktion; vor allem aber gestaltet sie einen poetischen Sprechtext, der Sprache selbst als problematische, ja tödliche Gabe thematisiert.⁹⁶

Bachmann beginnt wie Tatjana Gsovsky im 1. Bild mit einer prologartigen Eröffnungsszene, in der Myschkin die anderen, „puppenhaft“ (KAId 3) auftretenden Figuren im Stile eines Theaterleiters einführt, sie anspricht und ihnen in wenigen Worten eine Typisierung entwirft. Die folgenden sechs Bilder präsentieren exponierte Handlungsmomente des Romans Dostojewskijs: Die Abendgesellschaft, anlässlich der Nastassia mit ihrer Wirkung auf die anwesenden Männer spielt, sich zunächst Myschkin verspricht, dann aber in Rogoschins Arme sinkt (wie bei Gsovsky 2. Bild); Nastassias Zerrissenheit zwischen Myschkin und dem drängenden Rogoschin (analog zur Erstfassung 3. Bild); Myschkins Schilderung eines zum Tode Verurteilten;

96 Darum ist auch die dialogische Anlage des Romans ohne Bedeutung für die Ballettpantomime, wenn sie auch zeitgenössische Dramatisierungen inspiriert haben mag; vgl. Seduro, zitiert bei Grell, 62.

der Mordversuch an Myschkin und der bei Gsovsky noch weggelassene Kreuztausch zwischen ihm und Rogoschin (4. Bild); Aglajas Verspottung Myschkins und die Erzählung seiner Leidensgeschichte (5. Bild, bei Gsovsky Teil des 4. Bilds); Myschkins desaströse Begegnung mit der feinen Gesellschaft St. Petersburgs, seine Liebeserklärung an Aglaja und das Duell der Frauen (6. Bild, 5.-7. bei Gsovsky); schließlich die Ermordung Nastassias und Myschkins finaler Wahnsinnsanfall (7. Bild, in der Erstfassung 9. Bild).

Neben der Ersetzung des weitaus umfanglicheren Textes Tatjana Gsovskys und einigen dramaturgischen Umakzentuierungen ist dabei vor allem Bachmanns Neukonzeption der Hauptfigur, Fürst Myschkin, von Bedeutung. Zwar hält Bachmann an der Außenseiterposition Myschkins fest.⁹⁷ „Bestürzend wird bleiben, dass der Held des Romans [...] in diesem Ballett außerhalb des Balletts steht und ein Schauspieler ist.“⁹⁸ Gerade an dramaturgischen Schlüsselstellen kommt es jedoch im Gegensatz zur Erstfassung zu bedeutsamen szenischen Interaktionen mit den Tänzern. So gibt Myschkin beispielweise im Prolog keine unbeteiligten Figurencharakterisierungen, wie sie Gsovsky vorsah, sondern richtet das Wort direkt an die Figuren und nimmt sie an der Hand; am Schluss des 1. Bildes wird auch er in den Tanz „hineingezogen“ (KAId 4). Wie später auch der Kreuztausch mit Rogoschin sorgt dies für eine Annäherung zwischen Myschkin und den Tänzern und revidiert die problematische Distanz des Fürsten zum szenischen Geschehen, und damit auch seine überlegene Position als Kommentator, wie sie Gsovsky noch vorsah. In der Neufassung des Sprechtexts heißt es entsprechend ganz zu Beginn: „wie sollte ich / würdiger sein als einer der andern [...]“ (KAId 4). Myschkins Sonderstellung als Sprecher wird gleichwohl nicht zurückgenommen, sondern – etwa durch das Fehlschlagen seiner sprachlichen Kommunikationsversuche im 6. Bild – eher noch akzentuiert. Und indem Sprache als Verständigungsmittel versagt, wird sie für Myschkin zum entscheidenden Problem. Immer tiefer verzweifelt er an der ihm aufgeladenen Last des Wortes, dem „heillosen Wissen“ (W I/77), dessen „Licht“ (W I/71) ihn quält. Weder bewahrt es Nastassia vor dem

97 Die dramaturgischen Veränderungen betreffen den Schluss, mit dem Bachmann den Dostojewkijischen Kreis wieder schließt (der wahnsinnige Myschkin kehrt am Ende in eben die Schweizer Heilanstalt zurück, aus der er zu Beginn entlassen worden ist), die Teilung des 4. Bildes Gsovskys (bei Bachmann 4. und 5. Bild), die dem 4. Bild hinzugefügte Kreuztauschszene, sowie die fast vollständige Eliminierung des 8. Bildes Gsovskys („Kirchenszene“), von der nur noch einzelne Elemente in das 7. Bild übernommen sind; vgl. dazu Grell, 68.

98 Vgl. Typoskript K 8554, Nr. 3796, hier zitiert bei Beck, 138.

Tode, noch reißen die Liebesworte für Aglaja die Barrieren ein, die ein vom immer wieder aufbrechenden Wahnsinn bestimmtes Leben in Grenzzuständen zwischen ihnen errichtet. Sie trennen ihn im Gegenteil endgültig von ihr (6. Bild). Die „Helle“ (W I/62) der Sprache Fürst Myschkins ist für alle anderen, für die deformierten und marionettenhaft den Regeln folgenden Figuren der besseren Petersburger Gesellschaft und auch für die beiden Frauen um Myschkin, Aglaja und Nastassia, dunkel und unverständlich. Vor allem aber ist sie, darin besteht die Tragik des Idioten, wirkungslos: „Mit einem geliehenen Wort bin ich / und nicht mit dem Feuer gekommen / und schuld an allem, o Gott!“ (W I/77).

Die Romanmotive, die Bachmann entlang der Szenenentwürfe Gsovskys in ihren Text aufnimmt, erscheinen durchgehend vor dem Hintergrund und im Modus dieses sich selbst in Frage stellenden Sprechens. Der narrative Kontext und das historische Setting des Romans, im Text der Erstfassung noch präsent, wenn auch erheblich reduziert, verlieren dadurch weiter an Gewicht – an die Stelle der Fragmente fiktionaler Figurenrede tritt die Selbstthematization poetischer Sprache. Und genau das ist in Gsovskys Fassung noch so ganz anders; ihre Texte stehen, durchaus effektiv auf die dramatischen Momente konzentriert, insgesamt in einem abbildend Verhältnis zur Vorlage, bestimmt von dem Versuch, die wesentlichen Motive des Romans in den Text Myschkins hinüberzuretten und verständlich zu machen. Jenseits aller Kürzung um Figuren und Nebenstränge des weitverzweigten Handlungsgeflechts bleiben sie möglichst eng am Wortlaut Dostojewskijs, dessen Text nur spärlich mit zusätzlichen, im Bibelton gehaltenen Versen ergänzt ist. Im Vergleich dazu sind Bachmanns Verse trotz ihrer unbestreitbaren Hingabe an die zentralen Konflikte, Figurenkonstellationen und Handlungsmotive derart von der Idiomatik des Romans und den historisch-realistischen Details befreit, dass sich der für Dostojewskij noch so bedeutsame zeitgenössische Kontext der Leidensgeschichte Fürst Myschkins nur an wenigen Stellen und auch dort bestenfalls in Umrissen erschließen lässt.⁹⁹

Vor allem auf die Wahl der lyrischen Bildbereiche hat dies natürlich einen entscheidenden Einfluss. Die Selbstthematization der Sprache schlägt sich nicht nur diskursiv in der Problematisierung des Wortes, sondern auch performativ durch den Rekurs auf tradierte lyrische Metaphern und Sprachformeln nieder, deren Verformung und Verfremdung die Leidensgeschichte des reinen Tors begleiten – hier

99 Nicht ganz zu Unrecht wird das in den Rezensionen der Fassung Bachmanns vorgeworfen; vgl. Elisabeth Mahlke im ‚Tagesspiegel‘ vom 10.1.1960 und Sabine Lietzmann in der FAZ vom 14.1.1960.

führt die entscheidende Spur zur Kompositionsweise Henzes. Eine wichtige Rolle spielt dabei, wie ich nachfolgende zeigen will, nicht zuletzt die Metaphorisierung von Musik und Tanz sowie, in geringerem Umfang, auch szenischer Elemente der Ballettpantomime.

Poetisierung von Musik, Tanz und Szene

Die Textfassung Bachmanns enthält eine Vielzahl von Klang- und Ton- und Raummetaphern. Musik-Metaphern finden sich vor allem in den Schlussversen verschiedener Monologe Myschkins, wo sie gewissermaßen die Nahtstellen zwischen Sprechtext und Musik markieren. In einigen Fällen nehmen die Verse des Fürsten dabei ganz direkt Bezug auf einzelne Musiknummern. Die erwähnte kurzzeitige Engführung von Text und Musik zu Beginn des *Danse* Nr. 2 („Unsere Schritte sind nur die wenig / genauen Anschläge weniger Töne, / die uns erreichen“, KAId 4) stellt dabei insofern eine Ausnahme dar, als alle weiteren sprachlichen Rekurse auf konkrete Momente der Musik zeitlich versetzt und deswegen verdeckter erscheinen.

Zu einer Häufung musikalischer Metaphern kommt es danach erstmals im 2. Bild. Myschkin wendet sich dort mit den Worten „Fall nicht in den Spott der Schwüre, in den Tumult des Orchesters, in dem die Welt sich verspielt“ (W I/67) an Nastassia. Neben der räumlichen Sinnfälligkeit des sprachlichen Bildes (Nastassia befindet sich zu diesem Zeitpunkt gemeinsam mit dem Fürsten auf einem Trapez hoch oben über dem Orchestergraben) könnte hier sowohl ein Rückverweis auf das *Allegro vivace* in Nr. 5 (5/10-64) als auch eine Antizipation von Nr. 7/16ff. (*Entrée* Rogoschin) vorliegen. An beiden Stellen stellt der Tanz das rasende Begehren Rogoschins und die Versuchung zur Schau, die er für Nastassia bedeutet. Die entsprechende Musik ist dadurch mit einer Semantik verknüpft, die der Monologtext seinerseits über den Umweg einer Metaphorisierung der Musik aufnimmt. Exemplarisch wird hier die weitaus komplexere Verweisstruktur der neuen Monologe erkennbar. Anstelle der kommentierenden Texte der Erstfassung, die das szenisch-musikalische Geschehen auf Romaninhalte zurückbeziehen, erscheinen sprachliche Chiffrierungen einer selber schon chiffrenhaften Musik, die zudem mit einem von symbolischen Requisiten und abstrakten Figuren bestimmten Tanz interagiert. Ähnliches gilt auch für eine Musikmetapher im 5. Bild. Die lyrische Formel vom „*Abgesang* einer Geschichte, die unsre Opfer verachtet“ (W I/73, Hv.v.m) bezeichnet am Ende von Myschkins Monolog nicht nur eine Utopieformel, der das Scheitern eines auf das (Selbst-)Opfer gerichteten Kampfes, wie er im Laufe des Monologs entworfen wird,

bereits eingeschrieben ist. Als musikalischer Fachterminus verstanden, könnte er sich zugleich auch auf die *Conclusion 11b* des Ritornells Nr. 11 beziehen; viermal erklingt der A-Teil dieser (basisreihenbezogenen) Ballettmusik vor und zwischen den vier Monologstrophen im *Piano*, als Abgesang am Ende des Monologs aber unerwartet ins Gewalttätige verzerrt. Aufgrund der unmittelbaren Nähe der Metapher zu dieser *Conclusion* und ihres auffälligen Kontrasts zum Ritornell erscheint es mir immerhin vorstellbar, dass hier ein weiterer Bezug zwischen Sprechtext und Musik vorliegt.

Abschließend seien noch die beiden letzten Terzinen des 7. Bildes genannt. Eine Glockenmetapher reflektiert hier im Verbund mit dem Wortfeld Stille-Schlaf-Ruhe-Tod die geistige Verdunklung Myschkins: „In den Strängen der Stille hängen die Glocken und läuten den Schlaf ein“, heißt es, dann „kommen die Glocken zur Ruhe, es könnte der Tod sein, so komm, es muss Ruhe sein“ (W I/79). Hier besteht im übrigen ein direkter Bezug auch zu Tanz und Szene; während der *Apothéose* „kommen weiße Stricke herab. Myschkin bleibt unbeweglich stehen, während immer mehr Stricke herabsinken, erscheinen Tänzer, die in verhaltenen, feierlichen Bewegungen den Ausbruch des Wahnsinns darstellen“ (KAId 54). Eine vergleichbare Verknüpfung von tänzerischer und musikalischer Metaphorik findet sich bereits am Ende des Prologs, wo Myschkin die „Bewegung der Stummen“ anspricht zur „grenzenlosen Musik, die sie noch einsamer macht“ (KAId 4).¹⁰⁰ Ein Bezug zu konkreter Musik scheint mir hier nicht unmittelbar gegeben; möglicherweise verweist die ‚Grenzenlosigkeit‘ der Musik allgemein auf die tendenziell endlos wiederholbare Basisreihe, sowie die schwebende, kaum durch rhythmische Kontur markierte Klangfläche der benachbarten *Intrada*.

Der Umgang mit tänzerischen und szenischen Elementen gleicht der mit musikalischen; wo Gsovsky noch dem Romanzitat vertraut, verarbeitet Bachmann in ihrem Text die symbolischen Requisiten des Bühnenraums. So benennt Myschkin in der dritten Strophe des Prologs nicht etwa im Einklang mit dem Roman den tendenziell autistischen Charakter der Petersburger Gesellschaft und ihre Verständnislosigkeit gegenüber Myschkin, sondern vielmehr deren getanzte Symbolisierung. Im Vorgriff auf das gesamte Werk umreißt Myschkin die tänzerische Darstellung der anderen Figuren und die Grundkonzeption der Ballettpantomime: „Lass den stummen Zug durch mein Herz gehen, / bis es dunkel wird / und was mich erleuchtet, / wieder zurückgegeben ist / an das Dunkel“ (W I/62).

100 Vgl. W I/65, wo der zweite Teil des Verses fehlt.

Mit einigen weiträumig vorverweisenden Prägungen, die im Kontext ihres Erscheinens zunächst rätselhaft bleiben, unterstreicht und inszeniert Bachmann dabei die Unverständlichkeit der prophetischen Worte Myschkins. Die im Prolog auf Ganja Iwolgin gemünzte Metapher des „auf die Räder geflochtenen“ Verlangens etwa deutet gleichermaßen voraus auf die Rad-Choreographie des 3. Bildes, wie die „blauen Steine“ (W I/72) im 5. Bild auf Requisiten des *Ballet blanc* im 6. Bild (dort ist die Rede von „blauen Wolkenstücken“, KAId 31, dann von „blauen Versatzstücken“, KAId 32, KAId 41). Eine Ausnahme bildet hier die Rede von der „Schaukel im Wind“ (W I/67) während der Trapeznummer am Ende des 2. Bildes.

Wenn Bachmann also den interpretierenden Text der Erstfassung an den genannten Stellen durch ein Netz intermedialer Bezugnahmen ersetzt, geknüpft durch die literarische Metaphorisierung musikalischer, tänzerischer und szenischer Elemente, veranschaulicht dies den entscheidenden Unterschied zwischen der Neufassung und dem Text Gsovky's: Wo die Textkollage der Uraufführung noch gleichsam Deutungsschneisen in die komplexen Verweisstrukturen von Tanz, Bühnenbild und Musik schlug, spinnen Bachmanns Verse an ihrer weiteren Verdichtung. Obwohl gerade die wiederkehrenden Musik-Metaphern am Ende der einzelnen Monologe durchaus eine gewisse Signifikanz erhalten, besitzen die Musik-, Tanz- und Bühnenbild-Metaphern dabei insgesamt nur partiell Bedeutung. Zentral für den gesamten *Monolog* ist dagegen die Selbstthematization der Sprache, die im Folgenden zu beschreiben und als Grundlage der wesentlich fruchtbareren Konstellation von Tanz, Musik und Sprechtext in der Neufassung des *Idioten* auszuweisen ist.

Verwiesen aus den Balladen: Sprachthematik im *Myschkin-Monolog*

Ingeborg Bachmann hat in einer unveröffentlichten Einführung zum *Idioten* Fürst Myschkin als Figur beschrieben, die „über eine kurze Zeit, zwischen Wahnsinn und Wahnsinn, zwischen Dunkelheit und Dunkelheit, über die Sprache verfügt, über die die anderen Personen des Stücks nicht verfügen“.¹⁰¹ Anfang und Ende des Prologs exponieren diese Konzeption; jenseits der von Grell beobachteten, strukturierenden Funktion der Sprachthematik wird dabei vor allem eine Veränderung der Haltung Myschkins zu seiner Sprachfähigkeit sichtbar:

101 Vgl. Typoskript K 8554, Nr. 3796.

Ich habe das Wort, ich nahm' s
aus der Hand der Trauer,
unwürdig, denn wie sollte ich
würdiger sein als einer der anderen -
selbst ein Gefäß für jene Wolke,
die vom Himmel fiel und in uns tauchte,
schrecklich und fremd [...] (W I/62)

Mit einem geliehenen Wort bin ich
und nicht mit dem Feuer gekommen
und schuld an allem, o Gott! (W I/77)

Fürst Myschkin also beginnt zu sprechen, indem er, mit deutlichem Rekurs auf den Einsatz des Johannes-Evangeliums, zunächst vom Anfang durch das Sprechen spricht. Dabei hebt er an mit einer Metapher, die für den Kenner des Romans als erster Verweis auf die Figur Dostojewskijs lesbar ist, sich zugleich aber auch auf den Beginn der Musik beziehen lässt. Im direkten Anschluss an die *Intrada* gesprochen, reflektiert die Wendung „Hand der Trauer“ den pathologischen Hintergrund der hellsichtigen Monologe Myschkins und zugleich die Erschließung der musikalischen Basis aus der Trauerchiffre der F-Moll-Fuge. Die aktive Geste des Nehmens wird in den nächsten Versen dabei gleich wieder eingeschränkt; das erleuchtete Sprechen ist eine „schreckliche“ und „fremde“ Gabe, für die auch der Fürst nur ein unwürdiges „Gefäß“ darstellt. Erst in der 2. Strophe des Prologs wird der inhaltliche Bezug zum Roman aufgenommen; es ist die „Qual des Fiebers, nah an anderen Fiebern“ (W I/62), die Myschkin immer wieder hellsichtig reden lässt. Wie gesehen, ist mit der 3. Strophe dann die Grundkonstellation der Ballettpantomime entworfen: die Sonderstellung des Fürsten als einzigem Schauspieler, der daraus resultierende, medial markierte Abgrund zwischen ihm und dem „stummen Zug“ der Tänzer, und schließlich sein Verhältnis zur Sprache, die, wie er weiß, am Ende wieder zurückzugeben ist „an das Dunkel“. Die Sprachfähigkeit ist endlich, und das Wissen um die kommende Verdunkelung macht die Zwischenzeit, ähnlich der am Horizont sich abzeichnenden, „auf Widerruf“ (W I/37) gestundeten Zeit aus dem titelgebenden Gedicht des ersten Lyrikbandes Bachmanns, zu einer aufschubgewährenden Frist, mit der gleichzeitig die Zeit der Ballettpantomime abgelaufen sein wird. In dieser Zwischenzeit aber geht es für Myschkin darum, die Gabe der Sprache zu nutzen, den „stummen Zug durch mein Herz gehen“ zu lassen und, wie es in einer zentralen Passage des 5. Bilds heißt, „für die Schöpfung zu zeugen“ (W I/73).

Diese emphatische Vorstellung von Sprache als Medium der Liebe und der „Schönheit und jeder Verächtlichkeit der Welt“ (W I/62) erfährt, wie die zitierten Verse unterstreichen, jedoch im Monolog des 7. Bildes eine entscheidende sprachkritische Verschiebung. Myschkin erkennt das umfassende Scheitern seiner Rettungs- und Liebesversuche; konkret angespielt wird auf den Kreuztausch mit Rogoschin im 4. Bild („es sind die Kreuze getauscht / und das eine wird nicht getragen“, W I/77) und die Ermordung Nastassias während des folgenden Boleros Nr. 18, die er im Eingangsmonolog des Bildes vorwegnimmt („[...] entdeck’ ich / Schreckliches und meine Schuld / an allem, an dem Verbrechen, / mit dem ich noch diese Nacht / in Deine Nacht kommen muss“, ebd.). Und als Grund seines Versagens benennt der Fürst eben die Sprache, genauer seine Unfähigkeit, Worte für den „Schmerz“ (W I/62) der anderen zu finden, mit denen die Strenge des blinden Gottes zu erweichen wäre: „Deine Blindheit erkennend, / vor der wir eins sind im Dunkel, / bekenn’ ich, dass ich schuld bin / an allem, denn Du, seit Du uns nicht / mehr siehst, zählst auf ein Wort“ (W I/77). Das geliehene Wort vermag die Vergebung gewährende Instanz nicht zu erreichen. Die Kommunikation mit der blind richtenden Gottheit schlägt fehl; die wahnhaftige Klarheit Myschkins bringt ein Wissen hervor, das, wie er jetzt begreift, „heillos“ (ebd.) bleibt.

Sprechen und Sprache erscheinen im letzten Bild damit unter signifikant veränderter Perspektive. Die im Prolog noch auf die Sprache gerichtete Erlösungshoffnung weicht der Verzweiflung, das Zeugen für die Schöpfung scheitert noch am Bezeugen ihrer Zerbrochenheit. Angesichts des am Anfang des 7. Bildes von Myschkin vorausgesehenen, gewaltsamen Todes Nastassia Filippownas offenbart sich dies in seiner ganzen Schärfe. Wie noch zu zeigen ist, erscheint der anschließende Eintritt des Fürsten in das Haus Rogoschins, der den Ausbruch des Wahns einleitet, in diesem Kontext als bewusste Rückgabe, ja Zurückweisung der Sprache.

Wenn die Verzweiflung Myschkins damit im Kern dem fehlenden Wirklichkeitsbezug und der (Un-)Wirksamkeit seiner Rede gilt, nimmt der *Monolog* zu Beginn des Schlussbildes des *Idioten* eine Problematik auf, die Ingeborg Bachmanns literarische Arbeiten seit den Gedichten und Erzählungen der späten 1940er Jahre wie wohl kaum eine andere bestimmt: die Frage nach der Welthaltigkeit des literarischen Textes, nach der Berührung des Ästhetischen mit dem Geschichtlichen, gestellt vor dem Hintergrund der Erfahrung des Nationalsozialismus und des Wissens um den Holocaust als einer durchgreifenden, jede Poetisierung verweigernden historischen Zäsur. In ihren Gedichten und Erzählungen schlägt sich die Suche nach einem

dieser Zäsur angemessenen Schreiben dabei weniger thematisch nieder als durch Inszenierungen eines Bruches *in* der Sprache und ihren tradierten Formeln und Bildern. Bachmann selber spricht wie erwähnt vom „Zerschreiben“ (GuI 84) als einem wesentlichen Konstituens ihrer Schreibweise; über dem oft konventionellen Vokabular ihrer Gedichte ist dieser strategische Riss in ihren Texten erstaunlicherweise allerdings lange übersehen worden. Erst in den 1980er und 90er Jahren hat die Forschung¹⁰² gezeigt, dass es sich dabei nur scheinbar um die gerühmten, zeitlos-schönen Fügungen handelt, und die Verwendung traditioneller Chiffren vielmehr dazu dient, gerade den Bruch mit der literarischen Tradition zu vollziehen. Dabei ist es eben dieser entstellende Vorgang des Zerschreibens, durch den sich die Texte Ingeborg Bachmanns von wichtigen Strömungen der Nachkriegsliteratur unterscheiden. Sie verweigern sich damit sowohl der Forderung nach einer die Erfahrungen des Dritten Reichs ausblendenden Rückbesinnung auf die literarische Tradition vor dem Nazismus als auch dem Phantasma einer entmetaphorisierten und von allem ideologischen Ballast befreiten, gleichsam aliterarischen Literatur, wie sie unter dem Schlagwort Asphaltliteratur Ende der 1940er Jahre in Deutschland kursiert. Hier sehe ich den entscheidenden Berührungspunkt mit der pluralistischen Ästhetik Henzes und seiner Absage an den seriellen Purismus. Auch die geographischen Metaphern, Zufluchtsorte ‚schönen‘ Schreibens, wie sie die nach der Kahlschlagliteratur wieder auflebende Naturpoesie vermehrt aufsucht, werden bei Bachmann erst *in ihrer Versehrtheit* in Anspruch genommen.¹⁰³ Hier ist allerdings gleich auch die gravierendste Differenz zu Henze festzustellen: Bachmanns Rekurs auf die literarische Tradition ist, anders als zunächst und noch bis weit in die 1950er Jahre hinein bei Henze, nicht primär ästhetisch begründet, sondern als künstlerische Reaktion auf geschichtliche Erfahrung zu verstehen und Ausdruck gerade einer permanenten Problematisierung der Politizität des Ästhetischen. Für Henze gewinnt diese Fragestellung, wie noch anlässlich der *Nachtstücke* und des *Lord* zu zeigen ist, überhaupt erst im Laufe der Freundschaft mit Bachmann und verstärkt dann ab Mitte der 1960er Jahre größere, ja größte Bedeutung. Der *Monolog des Fürsten Myschkin* markiert hinsichtlich der Entschiedenheit, mit der die lyrische Sprache sich selbst als geschichtlich gewordene und belastete reflektiert, dabei

102 Den wesentlichen Markstein setzt hier der von Sigrid Weigel betreute Text+Kritik-Band *Ingeborg Bachmann*, darin besonders der Beitrag von Weigel selber, der Bachmanns Schreibweise vor dem Hintergrund dekonstruktivistischer Theoreme entziffert (vgl. Arnold 1984).

103 So die Zentralthese der Analysen Hans Höllers (vgl. Höller 1987).

sicherlich einen Extrempunkt innerhalb von Bachmanns lyrischem Oeuvre. Zwar erscheinen die zahlreichen Anspielungen auf lyrische Bildtraditionen, wie sie die *Gestundete Zeit* enthält, auch in den anderen Gedichten in der Regel im Kontext von katastrophischen End- und Nachzeitszenarien. Bereits das Eröffnungsgedicht aber, *Ausfahrt*, entwirft gleichwohl und im selben Atemzug mit dem furchtbaren Bild der im Sand versinkenden Geliebten die Vision eines möglichen Aufbruchs zum „immerwiederkehrenden Sonnenufer“ (W I/29). Auch in einigen der folgenden sowie in einer ganzen Reihe von Gedichten aus dem zweiten Lyrikband, *Anrufung des großen Bären*, erscheint die zerschriebene lyrische Wendung oft von einem starken Hoffnungston durchzogen. Im *Monolog* ist ein solcher Tonfall bestenfalls noch im Prolog zu hören, wo Bachmann in der 5. Strophe den Brückenschlag zum hymnischen Ton Friedrich Hölderlins wagt. In den Versen 25-36 schwingt dort in Versmaß und -form (unruhiger Daktylus, Zeilentrennung zwischen „von Grund / zu Grund“) leise, aber deutlich vernehmbar das „von Klippe / zu Klippe“ aus *Hyperions Schicksalslied* mit. Sind es bei Hölderlin noch die „leidenden Menschen“, die „jahrlang ins Ungewisse“ fallen, hört Fürst Myschkin den „sprachlos“ (W I/63) abstürzenden Tränen hinterher. Den intertextuellen Bezugspunkt markieren hier im übrigen bereits wenn nicht die zahlreiche Gedichte Hölderlins bevölkernden Dämonen, so in jedem Fall aber die „Schalen des Lebens“ (ebd.), die sich auch in Hölderlins *Hymne an die Unsterblichkeit* finden.¹⁰⁴

Die hier noch verdeckt wirksame Poetologie des Zerschreibens wird in kaum einem anderen Gedicht Bachmanns so explizit wie in Myschkins Ballade (5. Bild). Wie schon im Roman gibt die Geschichte des „sonderbaren“ (W I/71) Ritters hier zugleich einen persönlichen Lebensbericht Myschkins; in Bachmanns Versen wird sie darüber hinaus, mit deutlichen, wenn auch poetisch abstrahierten Anspielungen auf die aktuelle Kriegs- und Nachkriegserfahrung versehen, zum allgemeinen Ausweis einer Gegenwart, in der die „Armut“ des Ritters keine Besonderheit mehr ist, die „Geschichte [...] unsre Opfer verachtet“ (W I/73) und die Taten des Einzelnen vor der Dimension der Vernichtung sinnlos werden¹⁰⁵. Fürst Myschkins Verse erscheinen so als paradoxe Ballade über das Ende der Balladen, in der nicht nur der Puschkin-Text, sondern das Genre der Helden-Ballade als solches und versteckt auch die lyrische Aufbruchs-Metaphorik der *Gestundeten*

104 Vgl. „Hymne an die Unsterblichkeit“, in: Hölderlin, Bd. 1, 118/131. Auch in dem 1952 veröffentlichten Gedicht *Paris* (W I/33) finden sich deutliche Spuren aus dem *Schicksalslied*; vgl. dazu Vilain, 26-27.

105 Zur Poetisierung politischer Aktualität bei Bachmann s. Gehle 1995.

Zeit dekomponiert werden. Die Sonne, in *Ausfahrt* Hoffnungsschiffe, findet nur noch als Objekt der Zerstörung Eingang in den Text:

Und ausgestoßen aus dem Orden der Ritter,
verwiesen aus den Balladen,
nehme ich einen Weg durch die Gegenwart
zu auf den Horizont, wo die zerrissenen
Sonnens im Staub liegen,
[...] (W 1/72)

Myschkin beginnt dabei mit einem Wort, das die Gattung Ballade zugleich noch einmal herbeizitiert, indem es auf Schillers *Bürgschaft* anspielt: „Bürgschaft übernehm’ ich für einen [...]“ (KAId 22).

Mit den aufgezeigten Kongruenzen zwischen Henzes Ballettmusik und der Lyrik Bachmanns ist eine poetologische Konsonanz zwischen beiden Autoren freigelegt, die, sofern die Musik für den *Idioten* wie auch der überwiegende Teil der *Gestundeten Zeit* noch vor ihrer Bekanntheit entsteht, dem gedanklichen Austausch während der italienischen Jahre vorausgeht. Sie darf damit als künstlerischer Grundkonsens gelten, auf der auch die folgenden gemeinsamen Arbeiten aufbauen. In einem abschließenden Schritt soll nun der Blick von poetologischen Gemeinsamkeiten auf die Relation der Medien in der Ballettpantomime gelenkt werden und die entscheidende Rolle von Mediendifferenz bei der Gestaltung des Schlussbildes zur Sprache kommen. Notwendig ist es dazu, die in den *Monolog* übernommenen Romanmotive noch einmal einer genaueren Lektüre zu unterziehen, und hier insbesondere die philosophisch-theologischen, wie sie im charakteristischen Wechselspiel des Textes zwischen metaphorisch-lyrischen und eher essayistischen¹⁰⁶ Passagen aufscheinen.

Der reinste Zustand: Vom Romanmotiv zur Poetologie des Verstummens

Die Konflikte, Themen und philosophischen Horizonte des Romans, die Bachmann in den *Monolog* einarbeitet, können als Variationen einer einzigen Frage begriffen werden, die sie als ihr Zentrum immer

106 Zu denen Bachmann im Entwurfstadium noch selber ein kritisches Verhältnis pflegt: „Die essayistischen Elemente haben eigentlich in der Lyrik nichts zu suchen, und wenn ich im Winter anfangs, das Material dieser Wochen zu verarbeiten, muss ich mich ganz heraushalten und wieder zu den Gerüchen und dem Geschmack, dem Plastischen zurückkommen“ (Typoskript K 7957/Nr. 3635).

wieder umkreisen: der Frage nach der Möglichkeit einer vollkommen menschlichen Reinheit, wie sie nach den Plänen Dostojewkij's die Hauptfigur Fürst Myschkin zunächst verkörpern sollte. Der Roman wirft diese Frage weit ausgefächert in einem Spannungsfeld zwischen weltlicher bzw. religiöser Schönheit und Liebe auf, über dessen Erschließung aus religiös-heilsgeschichtlichen, philosophischen und sozial-theoretischen Perspektiven hier natürlich nur zusammenfassende Bemerkungen gemacht werden können.¹⁰⁷ Die komplexe Beziehung Myschkins zu Nastassia Filippowna und Aglaja Epantschina, den beiden zentralen Frauenfiguren auch der Ballettpantomime, steht dabei im Blickpunkt; ihre aporetische Struktur begründet letztlich die Unausweichlichkeit seines Scheiterns. Wie im Roman erscheinen die beiden jungen Frauen als äußerst gegensätzliche Rivalinnen um die Gunst des Fürsten. Wenn dabei zunächst die von verschiedenen Zeichen einer unlöslichen, bis in den Tod schicksalhaften Verkettung begleitete Begegnung zwischen Myschkin und Nastassia im Vordergrund steht, stellt die Aglaja-Handlung dies auch in der Ballettpantomime zwischenzeitlich in Frage. Sie kann daher als retardierendes Moment innerhalb der auf die Zerstörung Myschkins ausgerichteten Roman-Dramaturgie aufgefasst werden, erreicht selber jedoch nie die Dramatik der Nastassia-Handlung.

Die Annäherung zwischen der jüngsten der drei heiratsfähigen Töchter General Epantschins und dem Fürsten führt bis zur Verlobung, ist jedoch von Beginn an gekennzeichnet von der Verständnislosigkeit Aglajas gegenüber den gesellschaftlichen Fehlritten Myschkins. Hier steht Aglaja stellvertretend für die gesamte feinere Gesellschaft Petersburgs; sie bewundert zwar zunächst die unschuldige Andersartigkeit Myschkins, erwählt sie sich aber im Laufe des Romans mehr und mehr zur Zielscheibe ihres bissigen Spotts. Eingefangen in die Normen und Regeln des gehobenen öffentlichen Lebens, deren Überschreitung durch Myschkin und auch Nastassia ihr unverstündlich und lächerlich erscheinen, gibt sie den Fürsten etwa durch

107 Myschkin wird von Dostojewskij selber als literarische Bearbeitung der Christusfigur bezeichnet; „die Grundidee“ des Romans sei „die Darstellung eines wahrhaft vollkommenen und schönen Menschen“. Es gebe aber „in der Welt nur eine einzige positiv-schöne Gestalt: Christus. Christus, diese unendlich schöne Gestalt ist selbstverständlich ein unendliches Wunder (das ganze Evangelium Johannis ist von diesem Gedanken erfüllt: Johannis sieht das Wunder der Fleischwerdung in der Erscheinung des Schönen)“, so Dostojewskij im Januar 1868 in einem vielzitierten Brief an seine Nichte Sonja A. Ivanowa, hier zitiert bei Grell, 59. Später bekennt er ausdrücklich das Scheitern dieses Unternehmens; der „Versuch einer Darstellung der positiv schönen Seele war fehlgeschlagen“ (Neuhäuser, 156).

die anspielungsreiche Rezitation von Puschkins *Ballade vom armen Ritter* dem Hohn der anwesenden Gäste preis. Auch seine pathologischen Anfälle verkennt Aglaja vollständig. Ohne Blick für ihre prophetische Hellsicht, werden sie von ihr als ärgerliche Störungen abgetan, die ihr den Fürsten weiter entfremden. Die Auflösung der Verlobung ist aufgrund dessen nur eine Frage der Zeit; sie endet im Grunde bereits spektakulär mit dem erneuten epileptischen Anfall Myschkins auf der von ihm gegebenen, großen Soirée. Nach Aglajas großem Rededuell mit Nastassia (als *Ballet d'action* am Ende des 6. Bilds der Neufassung realisiert) entscheidet sich Myschkin schließlich für die so anders geartete Rivalin.

Aglajas Verständnislosigkeit und ihre daraus resultierende Unnahbarkeit gegenüber den linkischen Avancen Myschkins, im Roman nur eine, wenn auch insgesamt dominierende Facette ihres Verhältnisses, rücken in der Ballettpantomime ganz in den Mittelpunkt. In der Erstfassung werden sie vor allem tänzerisch zum Ausdruck gebracht. Gsovky greift dazu auf einen der wirkungsstärksten Ballett-Topoi des 19. Jahrhunderts zurück, den elfenhaften, fast körperlosen Spitzentanz auf durchgedrückten Zehen, für den paradigmatisch vielleicht die Figur der Odette aus *Schwanensee* steht. Aglajas Figurenprofil entspricht dieser Idee eines gleichsam exkorporierten Wesen, das als weiße Fee, Sylphide und Schwan vor allem französische Ballette des 19. Jahrhunderts bevölkert und die Körperkunst Ballett mit dem Phantasma der Schwerelosigkeit konfrontiert;¹⁰⁸ das *Ballet blanc*, seit *Schwanensee* Inbegriff einer solchen schwebenden, ‚weißen‘ Ballettnummer, bringt, wie es in der Inhaltsangabe zur Uraufführung heißt, ihr „Wesen zum Ausdruck“ (zitiert bei Grell, 280).

Tatjana Gsovsky greift, sofern Aglaja im Romantext auch „als weltliche Schönheit (erscheint) [...], die das Paradies auf Erden, die materialistische, atheistische und sozialistische Utopievorstellung in der Gestalt eines irdischen Ideals verkörpert (Neuhäuser, 163), auf den ersten Blick nicht unerheblich in die Figurenkonzeption Dostojewkij ein. Andererseits legitimiert sich ihre Interpretation durch die mythologische Bedeutung des Vornamens der Epantschina; bekanntlich ist Aglaja der Name einer der drei griechischen Grazien und bedeutet Schönheit, Klarheit, Helle, Licht. Zudem ist Myschkins Haltung zu Aglaja in der Tat schon im Romantext durch sein Zurückweichen vor ihrer ihm unberührbar erscheinenden Schönheit gekennzeichnet. Die schöne kalte Tochter Epantschins wird ihm dadurch zum ästhetischen, distanziert aus sicherer Entfernung zu betrachtenden Ereignis: Seine „Liebe ist ästhetisiert, ich-bezogen, idealisiert und kann das Du nicht

108 Vgl. Otterbach, 107-108.

erreichen“ (ebd., 158). Folgern ließe sich, dass Aglaja in der Ballettpantomime ganz aus dieser ästhetisierenden Perspektive Fürst Myschkins erscheint. Ingeborg Bachmann jedenfalls konzentriert sich in den auf Aglaja verweisenden Textstellen des Prologs ganz auf das Motiv der entrückten, rätselhaft-unverständlichen Schönheit:

Was aber entglitt? Der weiße,
 erkaltete Traum einer Jugend,
 die nicht Nachsicht verlangt?
 Vollkommenes also? Und Schönheit
 in solcher Gestalt, dass wir uns
 mit ihrem Rätsel begnügen. Aglaja,
 so werde ich in dir nichts sehen
 als die Botschaft einer Welt,
 in die ich nicht eintreten,
 ein Versprechen, das ich nicht halten,
 und einen Besitz, den ich nicht wahren kann (W I/64f.).

Myschkin artikuliert also schon ganz zu Beginn der Ballettpantomime den definitiven Verzicht auf die Realisierung seiner Liebe, die für ihn ganz dem Bereich der immateriellen, flüchtigen Erscheinung angehört, dem Halluzinativ-Imaginären, aus dem jede Körperlichkeit verbannt ist. Entsprechend erscheint der Fürst im *Ballet blanc* des 6. Bilds dann auch als weißgekleidetes „Wunschbild Aglajas“ (KAId 32); das ästhetische Idealon verdeckt den kranken Leib als den Signifikanten eines erlittenen Lebens. Für den Zuschauer allerdings ist das Trägerische dieser Wunsch-Imagination sichtbar: „Doch wir erkennen in dem neuen Kostüm eine Nachahmung des gewohnten“ (KAId 32). In den Attributen „kalt“ und „(ohne) Nachsicht“ klingt zudem bereits im Prolog die Kehrseite dieser ästhetischen Reinheit an: ihre abstrakte Geschichtslosigkeit, und ihre Indifferenz gegenüber realem menschlichem Leid. Eindringlich wird dies im 5. Bild dann zum Gegenstand der Szene; während Myschkin mit der *Ballade vom armen Ritter* zugleich einen Bericht seines eigenen, desaströsen Lebens gibt, bleibt Aglaja, eingefangen in ihre konventionellen *Exercises* und „Attitüden“ (KAId 23), gänzlich unberührt.

Bachmann akzentuiert mit diesem eindringlich entfalteten Kontrast zwischen abstrakter Tanzfigur und Leidensmonolog eine Künstlerproblematik, die schon im Roman mit der Aglaja-Handlung verknüpft ist. Wenn Dostojewskij im Scheitern der Beziehung des Fürsten zu Aglaja die von Myschkin betriebene Ästhetisierung der Liebe als Flucht in eine Welt folgenloser und geschichtsvergessener ‚schö-

ner' Vorstellungen ausweist, kommt in der Ballettpantomime auch ihre Kehrseite zum Vorschein; ästhetische Reinheit erscheint als hohles Ideal, das seinerseits Leiderfahrung negiert oder sogar verhöhnt. Tatjana Gsovsky legt dies schon in der Erstfassung der Ballettpantomime an. Aber erst Ingeborg Bachmanns Neukonzeption der Ballade konzentriert die Figur der Aglaja ganz auf die für ihre Lyrik der frühen 1950er Jahre so zentrale Frage nach der Welthaltigkeit der Kunst hin und ihrer Empfänglichkeit für den „großen geheimen Schmerz“ (W IV/275) des Menschen. In Aglajas „Träumen“ jedenfalls, mit denen sie „hinausreicht aus der Welt“ (W I/75), ist dieser Schmerz vergessen.

Das Gegenstück zur Flucht in die Immaterialität des Wunschbilds – die in den *Zikaden* nur wenig später zum zentralen Thema wird – präsentiert die Nastassia-Handlung. Anders als Aglaja ist die schöne, elternlose Nastassia eine bereits in sich gesplante Figur. Ihre ständig entgleisenden Auftritte als *femme fatale* kennzeichnen sie zugleich als unschuldig Getriebene; schon ganz zu Beginn des Romans wird sie, deren Launen scheinbar den Rhythmus des Gesellschaftslebens diktieren, selber als Objekt psychischer wie physischer Versehrung vorgestellt. Von ihrem Vormund Tozki bereits als junges Mädchen vergewaltigt und jahrelang als Mätresse gehalten, möchte dieser sie nunmehr loswerden und – hier setzt der Roman ein – für eine beträchtliche Mitgift verheiraten. Im Prolog der Ballettpantomime deutet sich dies bei der Vorstellung Tozkis an: „Tozki – dies ist wohl zuviel, / eh' man zur Ruhe geht: eines Kindes Augenblick / in den Armen war die Vergangenheit, und jetzt / ist die Zeit von Blicken, die Zeit / von Lippen über euch beide gekommen“ (W I/64).

Mit den verschiedensten Zügen hysterisch-wahnhaften Verhaltens pathologisiert, trägt Nastassia damit eine schuldlos erworbene Schuld, die ihren stigmatisierten Leib zur Chiffre menschlicher Unreinheit werden lässt.¹⁰⁹ Der Umstand, dass schon die bloße körperliche Existenz sie fortwährend auf ihre Entehrung verweist, bildet den Kern ihrer tiefen Verzweiflung. In scharfer Zeichnung tritt diese erstmals auf der skandalösen Abendgesellschaft hervor, anlässlich der Tozki noch einmal ihren Status als Objekt sexueller (und ökonomischer)

109 Die Figur der Nastassia entfaltet damit die von Dostojewskij vielfach, etwa in den *Brüdern Karamasov*, bearbeitete platonische Idee des Körpers als Gefängnis, die Ingeborg Bachmann im Kontext der Hinrichtungsthematik innerhalb des 4. Bildes aufgreift: „Durch die kalten Gänge der Glieder verlässt den Gefangenen der Schlaf. / Die Schritte des Wärters hallen in seiner Brust. / Ein Schlüssel sperrt seinen Seufzern auf“ (W I/68). Zum Rekurs Dostojewskijs auf Platon vgl. Freynik 97-99.

Gier bestätigt und als prägend für ihre soziale Rolle herausstellt. In ihrem Lebensbericht, dem Höhepunkt des Abends, der in einer manischen Selbstentblößung und schließlich im allgemeinen Eklat mündet, wird dem Leser vorgeführt, welche entscheidende Bedeutung diese Rolle auch für Nastassias Selbstwahrnehmung besitzt. Die theatralisch inszenierte Verweigerung (die Verbrennung des von Rogoschin für sie gebotenen Geldes) schlägt am Ende wieder um in hysterische (Über-)Affirmation. Allein Fürst Myschkin, der aus dem gesellschaftlichen Nichts ins Rampenlicht tretende Narr *in Christo* und reine Tor, scheint Nastassia unerwartet einen rettenden Ausweg zu eröffnen. Dem Neuankömmling sind nach seinen langen Sanatoriumsaufenthalten nicht nur die Verhaltensregeln der feinen Petersburger Gesellschaft fremd. Durch seine lange Krankheit ist er unverkennbar auch dem Bereich der Sexualität entzogen. Selber gezeichnet durch sein Schicksal, den *morbus sacer* der Epilepsie, und in seiner unverschuldeten Unschuld helllichtig für ihre Verzweiflung, durchschaut er ihr verzweifelt Rollenspiel. Myschkins Auftauchen stellt Nastassia damit vorübergehend ein „körperloses Verhältnis bar jeder Sinnlichkeit“ (Freynik, 97) in Aussicht, eine ganz auf das Jenseits bezogene Liebe, in der die sexuelle Stigmatisierung, und damit der Körper als Signifikant der eigenen Unreinheit, negiert wird.¹¹⁰

Wie angedeutet bildet diese ereignisreiche Abendgesellschaft den narrativen Hintergrund des 2. Bildes der Ballettpantomime. Zum Sinnbild von Nastassias Status als Lustobjekt und zugleich der zentralen Bedeutung ihrer unwiderstehlichen erotischen Anziehungskraft wird hier ein komplex choreographiertes Spiel mit einem langen, zunächst von Tozki gehaltenen Stoffband. Ist sie anfangs noch darin eingeschnürt, kehrt sich das Kräfteverhältnis im Laufe der Szene jedoch allmählich um und schließlich „gängelt“ Nastassia ihrerseits die nunmehr an sie gebundenen Männer. Die Rettungsverheißung, die Fürst Myschkins Ankunft in Petersburg für Nastassia bedeutet, ist dann als Trapeznummer in Szene gesetzt, während der Myschkin einen längeren Monolog spricht. Exemplarisch können diese auf dem schwingenden Trapez gesprochenen Verse noch einmal die Vorgehensweise Bachmanns bei der Neufassung des Sprechtextes verdeutlichen. Während das Motiv der ‚verspielten‘ Schönheit in den Imperativen Myschkins ganz ins Zentrum rückt, tauchen die konkreten De-

110 Die Haltung Myschkins gegenüber Nastassia allein auf ein Mitleiden zu reduzieren, lässt diesen Aspekt außer acht; so auch Gsovskys Text für Myschkin („Ich sah diese Verlorene, wie sie sich selbst auf die Folter spannte. Sie aber wollte mein Mitleid nicht.“ Zitiert bei Grell, 80). Wie bereits Grell beobachtet, streicht Bachmann dagegen die Mitleidsthematik im Exposé Gsovskys fast vollständig aus.

tails der Geschichte Nastassias nur noch anspielungsartig auf. Erneut spielt der Text dabei mit der Lichtmetaphorik des Prologs, die hier mit Musikmetaphern verknüpft wird:

Halt ein! Dich beschwör ich,
Gesicht der einzigen Liebe:
bleib hell und schlag mit den Wimpern
das Auge zur Welt zu, bleib schön,
Gesicht der einzigen Liebe,
[...]

(Myschkin führt Nastassia zur Vorderbühne und steigt mir ihr in ein Trapez, das aus dem Schnürboden herabgelassen wurde. Während die beiden langsam in die Höhe schweben, erklingt Nr. 6, Air I)

Sei wahr und gib dem Schnee die Jahre zurück,
nimm Maß an dir selbst und lass die Flocken
dich nur von ungefähr streifen.
[...]
Fall nicht in den Spott der Schwüre,
in den Tumult des Orchesters,
in dem die Welt sich verspielt.
Du stürzt, wenn du jetzt deinen Bogen
vergibst, und redest mit deinem Fleisch
eine vergängliche Sprache (KAId 15-16).

Der Szenenschluss führt gleichwohl unmissverständlich vor Augen, dass Myschkins Bemühen fehlschlägt: „Doch Nastassia gleitet vom Trapez und in Rogoschins Arme“ (KAId 15). Zwar zeigt das 3. Bild Nastassia noch im Zwiespalt. Laut Regieanweisung, in der Bachmann erneut das Reinheitsmotiv aufnimmt, balanciert sie am Ende des Bildes noch „zwischen Rogoschin und Myschkin hin und her; in Myschkins Nähe wird sie rein und innig, sie beschwört ihn, ihrer Erniedrigung ein Ende zu machen, in Rogoschins Nähe ist sie vollkommen verwandelt, bereit, sich wegzuzerfen“ (KAId 21). Letztlich aber – in der Ballettpantomime im Finale ins Bild gesetzt – unterliegt Myschkin. Und im Zusammenhang des Problemhorizonts, wie ihn Dostojewskis Roman entwirft, muss er letztlich unterliegen, sofern auch die Jenseitsliebe, die er Nastassia in Aussicht stellt, den verschuldeten Körper als Signifikant ihrer Fremdbestimmtheit nicht aus der Welt schaffen kann. Angesichts der irreversiblen Versehrtheit ihres Körpers kommt die Rettung vielmehr, solange sie denn auf ein ‚geheiltes‘

Leben im Diesseits zielt, immer schon zu spät – dies ist der entscheidende Grund für Myschkins Machtlosigkeit. Mit einer aus pathologischer Stigmatisierung gewonnener Erkenntnis- und Liebesfähigkeit ist die Stigmatisierung selber nicht auszustreichen. Die Andersheit des unheilbar Kranken lässt Myschkin zwar Nastassias soziale Maske durchschauen, sie ihr zu nehmen aber vermag er nicht. Nur in der Begegnung mit dem Fürsten selber ist Nastassia von ihrer stigmatisierten Existenz suspendiert. Der Chiffrencharakter ihres Körpers, und damit auch ihre soziale Rolle als Entehrte, ist nicht mehr vergessen zu machen. Am Ende siegt daher das Verlangen nach end-gültiger Entkörperlichung. Nastassia entzieht sich Myschkin durch die Flucht vom Traualtar und übergibt sich ihrem zukünftigen Mörder Rogoschin. Und woran Myschkin noch scheitert, vollendet in gewaltsamer Konsequenz, Nastassia ein letztes Mal zum Objekt degradierend, sein dunkler Rivale und Doppelgänger: die finale Überwindung des sinnlich-sündhaften Leibes.¹¹¹

Ihr weißes, von Brautschmuck, Seiden und Perlen umgebenes Totenlager im Hause Rogoschins, an das der Leser mit Myschkin tritt, ist dann, wie Freynik¹¹² zeigt, in der Kombination von Jungfräulichkeits- und Reinheitssymbolen mit Vanitasmotiven als Wahrbild ihrer schuldlos stigmatisierten Objekt-Existenz lesbar, die hier im Moment ihres Todes zutage tritt. Zugleich aber ist die Szenerie, die den toten Körper teilweise in unverhüllter, jedoch vollständig enterotisierter Nacktheit zeigt, vom zunehmenden Mond als Chiffre einer zyklischen Wiederkehr beschienen, als Verweis auf eine zukünftige Neuwerdung, und damit den erlösenden Charakter ihres Todes lesbar. Nastassias Ermordung, an mehreren Stellen im Roman en detail antizipiert und von ihr selber vorausgesehen, erhält vor diesem Hintergrund den Charakter eines reinigendes Selbstopfers, ja kann in anbetracht ihrer unschuldigen Verschuldetheit als stellvertretende „Sühne einer kollektiven Sünde“ (Freynik, 120) aufgefasst werden.¹¹³ Die Figur der Nastassia Filippowna steht damit ein für das radikale Modell einer nur durch Selbstauslöschung (wieder-)erlangbaren Reinheit, ein Modell,

111 Parfen Rogoschin wird im Roman mit der Altgläubigen-Sekte der Skopzen und ihren leibfeindlichen Idealen der Askese, Ekstase und Reinheit in Verbindung gebracht; auch sein Vorname weist in diese Richtung (Parfen = russ. Jungfrau, unbefleckt); vgl. dazu Freynik, 116.

112 Vgl. ebd., 121-126.

113 Durch den Opfercharakter ihres Todes trägt nicht nur Myschkin, sondern auch Nastassia Züge Christi. Diese Parallelisierung ist im übrigen bereits in Nastassias zweitem Vaternamen (Baraskova) angelegt, der auf das Lamm Gottes verweist (Barasek = russ. junger Hammel, Lamm), vgl. Freynik 113.

dessen philosophische Wurzeln nicht nur bei den russischen Skopzen, sondern neben Platon auch bei Rousseau zu suchen sind, und das zugleich eine ebenso radikale Kritik Dostojewskijs an der Schwäche des Einzelnen wie an kollektiver Inhumanität und sozialer Korrosion im ‚verwestlichten‘ Russland des 19. Jahrhunderts formuliert.¹¹⁴

Ingeborg Bachmann schließt mit ihrem Text allerdings weniger an die angedeutete Einholung des Todes in ein metaphysisches Sinnkonzept an als an die Tatsache, dass im Schlusskapitel des Romans Fallen und Auferstehung, Vernichtung und Erhöhung der beiden tragenden Figuren untrennbar in einer richtungslosen Einheit miteinander verschmolzen sind. Das leuchtendkalte Weiß des Lagers mit seinen widersprüchlichen Konnotationen von Hochzeit, Tod und Leichentuch erzeugt insgesamt eine semantische Uneindeutigkeit, die den Moment des ersehnten Zu-Sich-Selbst-Kommens Nastassias zugleich als einen Augenblick der Bedeutungsauflösung markiert.¹¹⁵ Der auf seine tote Materialität reduzierte Leib-Signifikant ist zugleich gereinigt wie destruiert und entleert. Einen derartigen Moment leeren Nicht-Bedeutens umkreist Myschkins Text schon im 4. Bild der Ballettpantomime. Im Kontext der Hinrichtungsthematik erscheint, wie die Wahrheit Nastassias, so auch die des Verurteilten bedeutungslos:

Nun ist aber eine Gemeinsamkeit zwischen uns
und dem Urteil, das auch sagt, dass dieser Mann
mit einem vollkommen wahren Gesicht zu der einen
Wahrheit kommt, eh er den Kopf
genau auf das Brett legt
(obwohl sein Gesicht
weiß ist und ohne Bewegung,
und die Gedanken, die er denken mag,
sind vielleicht ohne Bedeutung, er sieht
nur den rostigen Knopf an der Jacke des Scharfrichters)
(W I/69).

Myschkin artikuliert hier eine Grenz- und Todeserfahrung, die Dostojewskij bekanntlich selber durchlebt hat. Im Roman fügen seine Hinrichtungsschilderungen der leitmotivisch immer wieder aufgenom-

114 Dostojewskij hält sich zur Entstehungszeit des *Idioten* in Genf auf, der Heimatstadt Rousseaus; zu den Spuren seiner Rousseau-Lektüre im Roman vgl. Neuhäuser 149-155.

115 Dies gilt bis in den Wortlaut Dostojewskijs hinein; die Figur der Auferstehung wird z.B. durch die mit derselben Vorsilbe (russisch ‚pad‘) verbundenen Worte ‚Gefallene‘ (Nastassia) und ‚Fallsucht‘ (Myschkin) in Frage gestellt.

menen Todesthematik eine wesentliche Facette hinzu; in engem Zusammenhang stehen sie vor allem mit den ‚kleinen Toden‘ Myschkins und seinen Momenten wahnhafter Klarheit im Vorfeld der epileptischen Anfälle. Bachmann nun arbeitet in ihren Text deutliche Bezüge auch zu Nastassias Tod ein. Analog zum im Tode gereinigten Leib Nastassias inszeniert Bachmann den letzten Augenblick des Verurteilten als Übergangsmoment, in dem das Leibliche – sein Gesicht, das in seiner Bewegungslosigkeit selber dem toten Brett gleicht, auf dem es zu liegen kommt – bereits entleert und ausdruckslos, auf seine reine Materialität reduziert erscheint, gerade als solches aber vollkommen wahr. Die reine Wahrheit des Verurteilten stellt sich dar als weiße, bewegungslose Leere, wie sie die Totenlagerszenerie bestimmt; sein Gesicht korrespondiert dabei mit der Bedeutungslosigkeit der Gedanken und einem gleichfalls leeren Blick, der an der zerfallenden Materialität eines rostigen Knopfs haften bleibt. Interessanterweise nun wendet sich der erzählende Myschkin im Anschluss an diese Verse dem Erzählen selber zu; das von Dostojewskij explizierte Modell des Zu-Sich-Kommens im Tode wird dabei sprachtheoretisch gewendet.

Sprachlich zu erfassen und zu lehren ist demnach wohl der Augenblick der Wahrheit, nicht aber die Wahrheit selber, weil sie als leere Figur, als Figur des Nichts sich dem Sagen, der sprachlichen Fixierung entzieht. Der Moment der Wahrheit ist folgerichtig als Moment des Verstummens zu bestimmen:

Doch in meiner Sterblichkeit
kann ich nichts lehren,
und könnt' ich's, so selbst
nur in dem Augenblick, von dem ich spreche,
und ich hätte in diesem Augenblick
nichts mehr zu sagen (ebd.).

Bachmann reicht mit diesen Worten Dostojewskijs Frage nach der Möglichkeit vollendeter Reinheit gewissermaßen an die Sprache selber weiter. Die eine, absolute Reinheit, so führt es der Roman vor Augen, gibt es erst im Moment des Todes, nach der vernichtenden Entleerung des Leib-Signifikanten – oder aber als körperlose Imagination (Aglaja). Und es gibt sie, setzen Bachmanns Verse fort, auch in der Sprache jenseits imaginärer Realitätsfluchten nur durch das Nichts-Sagen, das Verstummen des sprechenden Subjekts. Myschkin nimmt damit eine sprachskeptische Position ein, die, sofern sie jedes gesprochene Wort von vorneherein als verfehlt begreift, an das Verstummen aber einen emphatischen Wahrheitsanspruch stellt, auch in

ihrer Radikalität direkt an das diesseitsfeindliche Selbstauslöschungs-Modell des Romans anschließt. Im Kontext der *Idioten*-Semantik erscheint das Verstummen auf diese Weise geradezu als geheimes Telos der ‚hellen‘ Reden des Fürsten, das er im 7. Bild mit seinem Gang hinter das Ikon und in das Haus Rogoschins, seines Doppelgängers, einlöst.

Die Gedichte Ingeborg Bachmanns aus den frühen 1950er Jahren umkreisen immer wieder diesen Punkt der Selbstauslöschung als unübertretbare Schwelle zu einer Erlösungssprache. Wie Corina Caduff¹¹⁶ gezeigt hat, figurieren dabei Ton, Musik und Lied oft als sprachliche Chiffren eines möglichen Überdauerns. Anhand der *Chor-fantasie* wird aufzuzeigen sein, dass diese Inszenierung von Medien-differenz im Mono-Medium Literatur jedoch an der literarischen Undarstellbarkeit des spezifisch Musikalischen scheitert, also gerade dessen, was die lyrische Ton- oder Musik-Figur als utopische Figur eines ‚anderen‘, überdauernden Sprechens ausweist. Dies ist in der inter-medialen Kunstform Ballettpantomime anders; im Schlussbild des *Idioten*, so meine ich, findet sich ein gelungener Versuch Bachmanns, mediale Wechsel und Brüche, das Alternieren der Sprache mit Tanz und Musik für die Überschreitung des Endpunkts des Wortes fruchtbar zu machen.

Dostojewskijs Roman endet mit einem erneut verstärkten Ausbruch der Epilepsie bei Myschkin. Er führt zu einer andauernden Verdunkelung seines Geistes; der Fürst wird in das Schweizer Sanatorium zurückgeschickt, das er zu Beginn der Handlung noch als vorübergehend Geheilte verlassen hat. Der finale Wahnsinnsanfall erfolgt dabei exakt ab dem Moment seines Eintritts bei Rogoschin, ab dem die ersten Vorboten der Umnachtung auftauchen. Mit Freynik¹¹⁷ kann der Schritt über die Schwelle in das finstere Haus des Mörders damit als narrative Chiffre für den geistigen Tod des Fürsten gelesen werden. Nach der Selbstauslöschung Nastassias verlischt auch Myschkin.

In der Erzählung Dostojewskijs korrespondiert das tiefe Dunkel des Innenraums, von dem sich nur der tote, mondbeschienene Leib Nastassias abhebt, mit einer anhaltenden Stille. Bachmann nimmt diese motivische Verknüpfung von Dunkelheit, Stille und Tod in den akustischen Metaphern der oben bereits zitierten Schlussterzinen Myschkins auf. Der Fürst spricht sie vor seinem Gang hinter das große Ikon: „In den Strängen der Stille kommen die Glocken / zur Ruhe, es könnte der Tod sein, / so komm, es muss Ruhe sein“ (W I/79). Zugleich besteht jedoch eine entscheidende Differenz zwischen Roman-

116 Vgl. Caduff, 137.

117 Vgl. Freynik, 126.

und Bühnenszene. Bei Dostojewskij kommt es am Lager der Toten noch zu einem längeren, wenn auch immer wieder von Pausen unterbrochenen Zwiegespräch der beiden antipodischen Männerfiguren. Myschkins Fragen und Antworten geraten dabei zunehmend verworren und zusammenhanglos; gerade sein Sprechen wird dadurch zum genauen Spiegel des allmählich obsiegenden Wahns. Erst ganz am Ende verfällt der Fürst endgültig in dumpfes Schweigen. Im Gegensatz dazu korrespondiert das reinigende Verlöschen der männlichen Protagonisten in der Ballettpantomime entsprechend der Poetologie des Verstummens mit einer weitgehenden Reduktion aller darstellenden Medien. Die letzten Verse werden „im Dunkeln“ (KAId 53) gesprochen; der vernichtende Übergang des Fürsten ins Verstummen ist damit – das versinnbildlicht auch Myschkins Gang hinter das irdische Erscheinungsbild des Göttlichen, das Ikon – zugleich als Grenzmoment medialer Leere inszeniert, in dem der schirmende Schleier der ästhetischen Imagination zerfällt.

Die folgende, von Ingeborg Bachmann hinzugefügte Schlusssequenz fällt, sofern sie Fürst Myschkin erneut „zum Leben im Schein“ (W I/65) erweckt, hinter diesen reinsten Zustand scheinloser Leere zurück. Sie votiert damit aber *gegen* das platonische Reinheitsmodell des Romans – wie die Musik, durch deren serielle Textur deutlicher noch als zuvor das Bach-Thema zu hören ist – und für die notwendige Unreinheit einer Kunst, deren Ziel trotz allem der Aufweis menschlichen Schmerzes bleibt. Gleichwohl markiert nicht nur der Verzicht auf die Sprache eine deutliche Zäsur zur vorhergehenden Szene; auch Licht, Tanz und Musik sind derart reduziert, dass die Szene insgesamt einen traumartig entrückten Charakter erhält. Die Darstellung eines psychischen Grenzzustandes, der sich analog zur Roman-Vorlage jeder Klassifizierung entzieht und gleichermaßen als ‚schlechter‘, pathologischer Zustand wie als Erhöhung und Erlösung, als Moment äußerster Klarheit und Reinheit auf die Bühne gebracht ist,¹¹⁸ erscheint so zugleich als Grenzfall künstlerischer Darstellung selber. Alles bleibt in Andeutungen. Der Bühnenraum wird nur „etwas hell“, in Anlehnung an das weiße Leuchten der bräutlich geschmückten Nastassia sinken weiße Stricke auf den unbeweglich stehenden Myschkin herab, und während die Tänzer „mit verhaltenen, feierlichen Bewegungen“ (KAId 54) den ausbrechenden Wahn des Fürsten darstellen, erklingt im Orchester die *Apothéose* Nr. 19, ein durchgehend sehr leises *Adagio e dolce*, das wie erwähnt in seiner konzentrierten seriellen Strenge den großen Bogen zurück zur *Intrada*

118 Zum mit außerordentlicher Klarheit einhergehenden Irrsinns-Anfall der Hauptfigur im *Franza*-Fragment (W III/177f.) vgl. Lindemann, 83.

schlägt. Erstmals seit der Eröffnungsmusik behält Henze hier die regelhafte Folge der Reihentöne (Originallage Reihe 1) mit einer einzigen kurzen Ausnahme (19/16) konstant bei.

Noch gemeinsam mit dem Tanz, ist Musik damit erstmals zur Darstellung eines Zustandes der Ich-Entgrenzung, der Überschreitung und des Außer-Sich-Seins eingesetzt, wie er in den folgenden Werken Hans Werner Henzes und Ingeborg Bachmanns mehrfach zu beschreiben sein wird. Der mediale Übergang von der Sprache zur Musik in der Schlusszene des *Idioten* wird so zum Lehrstück, das paradigmatisch die Hoffnungen vor Augen führt, die Ingeborg Bachmann in den nächsten Jahren auf die Musik richten wird – „In der aller-schwersten Musik trägt jeder Klang eine Schuld ab und erlöst das Gefühl von der traurigen Gestalt“ (W IV/54).

III. HÖRSPIEL: *DIE ZIKADEN*

„In der Ferne war schwach das Zirpen der Zikaden zu hören: eine Erinnerung, die er vorhin hatte zurückrufen wollen, was ihm nicht ganz gelungen war, lebte plötzlich auf. Wieder war er in den Tunnel der Zikaden hineingefallen (Moriuchi, *Zeit der Zikaden*)“.¹¹⁹

„Er wollte eine Insel besitzen, die ihm ganz allein gehörte, nicht weil er durchaus allein darauf leben, aber weil er sie gänzlich zu seiner eigenen Welt machen wollte (Lawrence, *Der Mann, der Inseln liebte*)“.¹²⁰

Unter den medialen Bedingungen des Hörspiels trifft Klang auf Klang, verbindet sich die literarische Sprache als gesprochener, flüchtiger Laut mit dem Ton der unsichtbar erzeugten Musik. Diese Annäherung in der Artikulationsweise beider Kunstmedien verdankt sich, vergleicht man das Hörspiel mit anderen theatralen Literaturgattungen, einer medialen Einschränkung, einem Verlust: dem Verlust an Sichtbarkeit und Konkretion. Anders als im Schauspiel oder der Oper bleiben die handelnden Protagonisten im Dunkeln, fehlt die Bestimmtheit des zu Sehenden, schließt sich das Auge der Partitur.¹²¹ Die Spezifik des Hörspiels macht es aus, dass dieser Entkonkretisierung auf der anderen Seite die Suggestion besonderer Nähe korrespondiert. Das Agieren der Figuren bleibt wie sie selbst unsichtbar, ist aber vermittels ihrer technisch simulierten stimmlichen Anwesenheit zugleich unmittelbar präsent. Das Hörspiel kennzeichnet damit eine eigentümliche Spannung zwischen Intimität und Ungreifbarkeit: Der Dialog der Hörspielfiguren suggeriert nächste Nähe, verstärkt auch dadurch, dass er in der Regel in vertrauter, privater Umgebung des Rezipienten erklingt – und ist doch zugleich entzogen, sofern seine Verortung in einer szenischen Umgebung ausbleibt. Aus dieser Spannung resultiert der spezifische Effekt des Hörspiels; wie kein anderes Medium sendet es,

119 Moriuchi, 83.

120 Lawrence, 73.

121 Zur Frage der Interdependenz von szenischer und musikalischer Aktion bemerkt Henze in einem Gespräch mit Klaus Geitel (1965): „Die Bühne ist doch nur das geöffnete Auge der Partitur“ (MuP 114).

wie man sagen könnte, unsichtbare Botschaften an die ausmalende Phantasie des Hörers, lädt es ihn dazu ein, den handelnden Figuren auf den Brettern einer ‚inneren Bühne‘ imaginäre Schauplätze, nur ihm zugängliche Welten zu erträumen.

Ein Blick auf die Frühphase des Mediums belegt diesbezüglich eine bezeichnende Tendenz. Ein, wenn nicht das zentrale Sujet des Hörspiels in den 1950er Jahren ist – letztes Refugium einer Flucht aus der zerstörten Nachkriegswelt, aber auch Form, dem noch allzu nahen Schrecken künstlerisch zu begegnen – der Traum.¹²²

Dass das vom Hörspiel ausgelöste Sich-Einspinnen in erdachte Welten die Neigung verstärkte, sich vor der Auseinandersetzung mit dem eigenen Anteil an der deutschen Vergangenheit in innere und äußere Ablenkungen zu flüchten, ist besonders dem frühen Hörspiel in scharfer Form zum Vorwurf gemacht worden.¹²³ Wo dieser Vorwurf im besonderen der erfolgreichen Hörspielautorin Ingeborg Bachmann galt, wurde allerdings bereitwillig übersehen, dass Bachmann bereits in ihrem ersten Hörspiel ein sicheres Gespür für diese problematische Tendenz ihres Mediums entwickelt hatte, wie sich schon am titelgebenden Sujet, dem *Geschäft mit Träumen* (US 28.2.52) ablesen lässt. Und auch in den *Zikaden* werden die Darstellungsmodalitäten des Hörspiels – nunmehr im Horizont der Frage nach der Möglichkeit künstlerischer Darstellung und Verarbeitung traumatischer Erfahrungen – erneut mitthematisiert. Die sprachliche Konstruktion von Traumwelten erscheint hier als Figur der Erinnerungsverweigerung, mit der, wie die zitierte Parabel Platons versinnbildlicht, das Verschwinden des Körpers und der Verlust des Menschseins einhergeht.

Musik ist im deutschsprachigen Hörspiel der frühen 1950er Jahre fest etablierter Bestandteil der dramaturgischen Konzeption; in der Regel findet sie dabei als illustrativer Hintergrund oder formales Überblendungsmittel Verwendung, kaum einmal als eigenständige Bedeutungsschicht oder gar als Sujet. Im Vergleich dazu erscheint der musikalische Ton in den *Zikaden* erheblich aufgewertet; er wird nicht nur zur dramaturgisch unverzichtbaren Ausdrucksebene,¹²⁴ sondern in der titelgebenden Parabel selber zum Thema. In den *Zikaden*, zweite Etappe der Zusammenarbeit Hans Werner Henzes und Ingeborg Bachmanns, kehren sich dabei die Vorzeichen der Ballettpantomime ein Stück weit um. Passt Bachmann ihren *Myschkin-Monolog* an eine un-

122 Vgl. das stark rezipierte Hörspiel Günther Eichs, *Träume* (Eich 372-392); dazu Klose, 162-168.

123 Zur Kritik am ‚traditionellen‘ Hörspiel vgl. die unter der Flagge des ‚Neuen Hörspiels‘ vorgetragene Polemik in Wondratschek/Becker.

124 So zu Recht bereits Spiesecke, 56-57.

ter anderen textlichen und in gewissem Umfang auch szenischen Voraussetzungen entstandene Musik an, ist Henzes Hörspielmusik durch die präzisen, später auch im Text abgedruckten Spielanweisungen Bachmanns ein enger Rahmen vorgegeben. So lässt sich auch nur insoweit von einem gemeinsamen Werk sprechen, als die Entstehung des Hörspieltexts und seiner Konzeptualisierung von Musik in eine Phase intensivsten gedanklichen Austauschs und regen gemeinsamen Lebens fällt. Bachmanns Musikdenken wird gerade in dieser Zeit, ihrem ersten römischen Frühjahr, das dem Aufenthalt auf Ischia im Sommer 1953 folgt, in hohem Maße von Henze beeinflusst und vertieft. Ort und Funktion von Musik in den *Zikaden* sind unbedingt vor diesem Hintergrund zu lesen. Die Komposition selber verfolgt Bachmann allerdings allem Anschein nach nicht; sie schreibt zwei Wochen vor der Ursendung (25. März 1955 im NWDR Hamburg) in einem Brief an Joachim Moras, dass sie „die viele Musik nicht kenne, die noch dazukommt“ (zitiert bei Caduff, 150).

Für sich kann Henzes Hörspielmusik – neben der Gitarrenmusik zu Ernst Schnabels Hörspiel *Der sechste Gesang* und den beiden Funkopern *Ein Landarzt* und *Das Ende einer Welt*¹²⁵ eine der wenigen Arbeit für das Radio – natürlich bestenfalls als Nebenprodukt gelten, dies verdeutlicht auch der kurze Zeitraum, in dem sie laut Particell-Notiz entsteht.¹²⁶ Dagegen ist Bachmanns zweitem Beitrag zum neben der Lyrik sicherlich meistdiskutiertesten und vor allem wirkungsmächtigsten literarischen Genre der 1950er Jahre zwar bei weitem nicht so große Popularität zuteil geworden wie dem preisgekrönten *Guten Gott von Manhattan* (US 29.5.1958), fraglos aber gehört er zu ihren Hauptwerken aus dieser Dekade.¹²⁷

125 *Ein Landarzt* nach der Novelle von Kafka entsteht 1951 (UA 19.11. 1951 NWDR Hamburg), *Das Ende einer Welt* nach einer von Wolfgang Hildesheimer angefertigten Umarbeitung seiner gleichnamigen Erzählung 1953. Gleichfalls hat Henze einen Hörspiel-Text geschrieben; *Die Revolte von San Nazzaro, Oper für sizilianische Marionetten* US 24.5.57, Musik von Jimmy Giuffre und Chico Hamilton.

126 Auf dem ersten Blatt der Partiturreinschrift ist der Vermerk „Paris, Dec. 54-Jan. 55“ eingetragen; auf dem letzten Blatt steht „13.1.54“, gemeint ist sicherlich 1955.

127 Die finanzielle Bedeutung der *Zikaden* unterstreicht ein Brief Bachmanns an ihren Hörfunkredakteur vom Juli 1957: „Hab vielen Dank für Deinen Brief und das Zikadenhonorar - ich hätte nicht soviel zu erhoffen gewagt, umso besser, so war's eine Überraschung, und ich kann mich damit jetzt aus dem Wasser ziehen und den Sommer sein lassen. Nicht nur das - seit ich diese ärgsten Sorgen los bin, kann ich auch wieder arbeiten, und ich denke, mein Hörspiel [der *Gute Gott von Manhattan*, C.B.] wird in ein zwei Wochen fertig werden“ (zitiert aus Döpke, 38).

Insel und Wunschtraum. Zum Hörspieltext

„Ihr Gesang füllt den Sommermittag, während alle anderen Wesen ruhen“ (Hesiod, Erga, 838).

Schauplatz der Hörspielhandlung ist, so erfahren wir zu Beginn von der Stimme des Erzählers, eine nicht weiter spezifizierte, südliche (Mittelmeer-)insel. *Die Zikaden* situieren sich damit in einer in mehrfacher Hinsicht paradigmatischen Topographie. Zum einen stellt die ferne Insel als literarische Aufbruchsmetapher und Figur der Utopie, wie sie in Anlehnung an romantische Vorbilder auch in Bachmanns eigenen Texten der frühen 1950er Jahre Konjunktur hat,¹²⁸ eine der gängigsten poetischen Chiffren innerhalb der deutschen, von der Hoffnung auf einen radikalen künstlerischen wie gesellschaftlichen Neuanfang getragenen Nachkriegslyrik dar. Der problematische Aspekt literarisch erträumter Wunsch-Orte besteht in ihrer Tendenz zur Geschichtslosigkeit. In der räumlichen Fiktion lässt sich die jüngste Vergangenheit ohne Aufsehen suspendieren oder zumindest, aller spezifischen Züge entledigt, auf eine allgemeine katastrophische Vorzeit reduzieren, deren Überwindung die Insel als „Stück Erde höherer Ordnung“ (W I/222) dann verkörpert. Die literarische Inselutopie verspricht also, wie man sagen könnte, das Neue Leben um den Preis eines Vergessens; eines Vergessens, das Bachmann in den wunschträumenden Figuren der *Zikaden* zum zentralen Thema erhebt.

Bachmanns *Zikaden*-Insel fokussiert jedoch, und das erst macht ihre außerordentlich schillernde Semantik aus, nicht nur ein Problem der Literatur, sondern auch eines der Literaten. Das mediterrane Eiland, einst von der Romantik mit allen verlockenden Insignien des Südens bedachter, emblematischer Gegenstand kollektiver Sehnsüchte, dient in diesen von einer tabubeladenen öffentlichen Kommunikation geprägten Jahren zum luxuriösen Rückzugsort für eine ganze Reihe internationaler Autoren und Musiker, unter ihnen neben Bachmann und Henze auch der Komponist William Walton und das Literatenteam W.H. Auden und Chester Kallman.¹²⁹ Die literarische Utopiefigur Insel wird damit zugleich zur Chiffre der Bedeutungslosigkeit literarischer Utopien. Ohne wirkliche Bezugsmöglichkeiten auf Gegenwartsdiskurse und damit gleichsam selber auf eine entlegene Insel entrückt, erscheint die Inselmetapher als Sinnbild einer ohn-

128 Zum Insel- und Schiffbruchmotiv und seiner Bearbeitung bei Bachmann und Zeitgenossen vgl. Tunner.

129 Vgl. dazu auch Höller, 84.

mächtig mit sich selbst beschäftigten, in Abstraktion und Ästhetizismus flüchtenden Kunst, die sich als unfähig wie unwillig erweist, entscheidende Anstöße zur Verarbeitung der Erfahrungen in Krieg und Drittem Reich beizutragen.

Dieser Doppelcharakter der Insel als Utopieort und Chiffre der Selbstisolation wird in den *Zikaden* ausgespielt und dramatisiert; von der utopischen Kraft, wie sie unter anderem noch Bachmanns Gedichtzyklus *Lieder von einer Insel* prägt, bleiben hier nur noch die „Trümmer einer Illusion“ (W I/262).¹³⁰ Auf den Punkt gebracht wird das von der Figur des Gefangenen. Der Ruf „Du bist Orplid, mein Land!“ (W I/228), mit dem er die Tradition literarischer Inselutopien seit Mörike ironisch aufgreift, evoziert nicht mehr die Vision eines heilbringenden Ortes, sondern legt vielmehr die Indifferenz gegenüber realem Leiden bloß, die dieser Vision eingeschrieben ist – gilt er doch der Gefängnisinsel, die in Sichtweite der Insel der Träumer liegt und den zynischen Namen „Ort der Erlösung“ (W I/223) trägt.

Die Zikaden thematisieren allerdings weniger den politischen Hintergrund als die persönlichen Auswirkungen der verführerischen Ungebundenheit, die der Auszug aus einer jeder Veränderung feindlich gegenüberstehenden Gesellschaft für jeden einzelnen der Flüchtigen bereithielt. Henze schreibt später, dass die neue Freiheit zunehmend in einen eskapistischen Rückzug ins Private umzuschlagen drohte:

„Als ich nach Kriegsende endlich meine Arbeit aufnehmen konnte, stieß ich an allen Ecken und Enden auf das Erbe der faschistischen Herrschaft. Ich sah, wie aus diesem Erbe ein neuer Staat entstand, mit den alten miesen Figuren. Darauf reagierte ich so, wie viele andere auch: Enzensberger, Andersch, Hildesheimer, Ingeborg Bachmann - ich ging aus Deutschland weg, sobald ich es mir erlauben konnte [...] So baute ich in Italien um meine Person und meine Arbeit eine eigene Welt auf, aus meinen Vorstellungen, meinen Wünschen und Träumen. Ich merkte nicht, wie ich mich dabei zusehends isolierte. Wie meine Musik immer privater wurde, wie sie mehr und mehr von privaten Anlässen ausging, private Mitteilungen enthielt, an einzelne, an Private sich richtete. [...] Mit einem Mal hatte ich den Eindruck, nichts mehr zu verstehen, nichts mehr zu haben, abgeschnitten zu sein; ich merkte, dass ich in einer Einöde lebte, wo man aufhört zu denken und sich nur noch mit Gefühlen abgibt, Gefühle kultiviert“ (MuP 149f.).

130 Einer kritischen Inselmetaphorik begegnet man auch in der Erzählung *Alles* (1959: „Aber wo gibt es die Insel, von der aus ein neuer Mensch eine neue Welt begründen kann? Ich war mit dem Kind gefangen und verurteilt von vornherein, die alte Welt mitzumachen“ (W I/147).

Ingeborg Bachmann dürfte diese private Einöde zu dieser Zeit in deutlich geringerem Maße als Henze erfahren haben; im Gegensatz zu ihm verlässt sie Ischia und übersiedelt im Frühjahr 1954 nach Rom, wo sie bald zu den führenden Künstlerkreisen Zugang findet, am gesellschaftlichen Leben teilhat und neben der literarischen Arbeit auch Beiträge als Auslandskorrespondentin für deutsche Tageszeitungen und Rundfunkanstalten liefert, die eine zunehmend scharfe politische Beobachtungsfähigkeit, vor allem aber ihren besonderen Blick für das Exemplarische in den ‚kleinen‘ Geschichten und Ereignissen des römischen Alltags dokumentieren.¹³¹ Gleichwohl lässt sich die „umfassende Widerlegung des Austritts aus der Gesellschaft“ wie sie die *Zikaden* formulieren, mit Höller durchaus auch als „Rationalisierung eigener Gefährdungen und Dispositionen“ (Höller 1987, 106) lesen, als eingehende Selbstbefragung, in der Bachmann nicht zuletzt die Auseinandersetzung mit den Versuchungen führt, die in den „nirwanahaften Zuständen“ (Henze in Hamm 1980) des vergangenen Sommers laurten, dem abgeschiedenen geschwisterlichen Leben auf Ischia.¹³²

Im übrigen dürfte auch die Idee, die zeitgenössische Hörspielhandlung auf der Folie von Platons antikem Zikadenmythos zu entfalten, mit den während der zurückliegenden Sommermonate gewonnenen Eindrücken zusammenhängen. Zu den wenigen greifbaren brieflichen Äußerungen Bachmanns gehört der Hinweis auf die ungeheure Wirkung der allgegenwärtigen, „frenetisch“ (Döpke, 38) zirpenden Zikaden; auch Hans Werner Henze schildert im Rückblick das Dasein in Forio d' Ischia als ein Leben „umgeben von ohrenbetäubenden Zikadenchören“ (BQ 151).¹³³

In diese zeitgenössische Semantik hinein nun fügt Bachmann den titelgebenden antiken Deutungshorizont. Platons Mythos der körper- und bedürfnislos singenden Zikaden bringt das Problem einer weltabgewandten Kunst so zeitlos wie pointiert zur Sprache und bietet dabei die Möglichkeit, Kunstreflexion mit der Frage der Erinnerungsfähigkeit des Menschen zu verknüpfen; wie Platons Text ausführt, stellt für

131 Einige dieser Artikel sind 1998 unter dem Titel *Römische Reportagen* erschienen, vgl. Bachmann 1998.

132 Ein Leben im selbstgeschaffenen Schein hat Henze andererseits gerade erst in *Das Ende einer Welt* bearbeitet; in einem Autorkommentar heißt es dazu: „Die schlimmsten Feinde des modernen freiheitlichen Lebens [...] sind jene lächelnden Snobs und Zyniker, die auf den künstlichen Inseln der Scheinkultur ihr Wesen treiben und von hier aus das Festland mit Steinen bewerfen“ (zitiert bei Dibelius, 136).

133 Karin Achbergers Gleichsetzung von Bachmann und Henze mit den Hörspielfiguren Benedikt und Antonio erscheint mir allerdings als eine problematische Vereindeutigung, die den Parabelcharakter der *Zikaden* negiert; vgl. Achberger 1988, 206.

Sokrates die Kenntnis der Zikadengeschichte eine Bedingung für Kunstreflexion überhaupt dar. In *Phaidros* lässt Platon Sokrates von der Entstehung der Musen berichten:

„Aber als die Musen entstanden und der Gesang an den Tag trat, da wurden einige von jenen so hingerissen vor Lust, dass sie singend Speise und Trank vergaßen und, ohne es innezuwerden, dahinstarben. Von diesen stammt seitdem das Geschlecht der Zikaden, das von den Musen dieses Geschenk empfing, von ihrer Entstehung an keinerlei Nahrung zu bedürfen, sondern ohne Speise und Trank sogleich zu singen“ [...] (Platon, 61).

Im Hörspiel allerdings verliert die Parabel alles Versöhnliche. Die von Sokrates geschilderte Verwandlung der Vergessenden trägt bei Bachmann Züge eines vernichtenden Fluchs; die Zikaden, so weiß es der Erzähler zu berichten, sind „verzaubert, aber auch verdammt“ (W I/268). Ihr körper- und zeitloser Gesang, ein „Schrei aus trockenen Kehlen“ (W I/268), in dem jede Erinnerung getilgt ist, erscheint nicht mehr zum Lob der Musen, sondern als etwas durch und durch Bedrohliches, eine ungestaltete und entgrenzte, unmenschliche, wahnhaft-frenesie. Der Zikaden-Mythos wird damit zu einer Kritik an jeder Art von Weltflucht umgedeutet, und der Zustand der Selbstvergessenheit, bei Platon noch Ausdruck rückhaltsloser Hingabe an eine weltlose, alle irdischen Bedürfnisse übersteigende Sangeskunst, radikal problematisiert. Das Vergessen selber verliert dabei seine spezifische Zuordnung zur Künstlerproblematik, die in der Hörspielfabel nur noch als Spezialfall allgemeiner Erinnerungsabwehr figuriert. Der Maler Salvatore ist nur einer unter vielen im Reigen der handelnden Figuren, die, auf der Flucht vor „Krankheit und Rausch, Liebe und Enttäuschung, Tod und Vergangenheit und der Erinnerung daran“ (W I/264), dabei zu Inselbewohnern geworden sind. Aus den Berichten des Erzählers und den Dialogen der Figuren mit Antonio, dem einzigen gebürtigen Insulaner, wird ersichtlich, dass sie sich alle, so verschieden auch ihre Fluchtmotive im einzelnen aussehen, gleichen vor allem in ihrem wesentlichsten Verlangen: zu vergessen. In diesem Verlangen sind sie so weit fortgeschritten, dass sie den Chor der Zikaden, der des Mittags über die Insel tönt, nicht mehr hören. Gleichermäßen auf der Flucht vor sich und ihrem Gedächtnis, haben sie sich, so wird am Ende deutlich, selber schon halb in Zikaden verwandelt.

Dass die Insel dabei eben für einen Ort steht, an dem Zeit- und Erinnerungslosigkeit herrschen, kommt in den Dialogen zwischen dem Inselbewohner Robinson und dem flüchtigen, bei ihm Schutz suchenden Gefangenen zur Sprache. Die Robinson-Handlung stellt

einen relativ selbständigen Erzählstrang dar, der, wie schon der Name des Inselbewohners zu verstehen gibt (er weist ihn als ironisches Doppel der Figur Defoes aus, im Gegensatz zum schiffbrüchigen Crusoe hält sich Bachmanns Robinson freiwillig auf der Insel auf), weniger individuelle Charaktere vorstellt denn als textimmanente Reflexionsebene dient und typisierte Aspekte der (Welt-)Flucht verhandelt. Unversehens wird dabei Robinson, der radikalste Wahlinsulaner, der in seiner nahezu vollständigen Absonderung fast schon ein Zikadenleben führt, durch das Auftauchen des Geflohenen mit Überzeugungen konfrontiert, die seine freiwillige Selbstisolation in Frage stellen:

Robinson: Man kann sich der Strafe nicht entziehen.

Der Gefangene: Man kann sich der Welt nicht entziehen.

Robinson: Ich sprach von Ihrem Fall.

Der Gefangene: Ich sprach von unserem Fall. Es fiel mir so ein.

Robinson: Hier ist eine Insel. Und ich habe das Vergessen gesucht (W I/230).

Wenn die Insel hier als äußerer Rückzugsort angesprochen ist, entspricht dem im komplexen, auf Paarbildung angelegten Bau des Hörspiels¹³⁴ der sprachlich artikuliert Wunschtraum, in dem die Sprache selber zum Medium des Vergessens und der Weltflucht wird. Er steht im Mittelpunkt des anderen zentralen Erzählstrangs der *Zikaden*. Bachmann gestaltet ihn als eine Reihe von formal einem festen Muster folgenden Szenen, die von immer derselben kurzen, leise tremolierenden Musik eröffnet werden. Anschließend an diese Musik, mit der, wie es in den Vorbemerkungen heißt, die Szenen „erst richtig beginnen“ (W I/220), gibt jeweils einer der Inselbewohner im vertraulichen Gespräch mit Antonio seine privaten Träume und Wunschvorstellungen preis.

Diese erträumten Erfüllungen der kleinen und großen individuell-entworfenen Sehnsüchte markieren den Endpunkt der Weltflucht als Flucht in das Sprachlich-Imaginäre, aus ihnen sind Trauer und Verlorenheit ganz und gar verbannt. Der Wunsch aber, das führen die Hörspielszenen vor, ist darin das Ebenbild der Insel, dass auch er eine geschlossene Welt schafft. So, wie das Inseldasein in die Isolation führt, in der keine Berührung mit der Außenwelt mehr stattfindet, existiert der Wunschtraum allein in der Sprache. Damit führt auch er, anstatt Wege zu einer Verarbeitung traumatischer Erfahrung zu eröffnen, in die jede problematische Erinnerung negierende Illusion. Das zu verdeutlichen,

134 Zum Verfahren der Verdopplung als zentralem Bauprinzip der *Zikaden* vgl. Hädekes schönen Text, 118-131 und Weigel 1999, 178-186.

ist Aufgabe Antonios. Verführt seine „schöne“ (W I/232) Stimme die Figuren zunächst dazu, ihren Phantasien Raum zu geben und sie auszusprechen, lässt sein zweifaches „Nein“, mit dem er die Erzählungen jeweils abbricht, die Tagträumer am Ende auflaufen und die Wunschphantasien jäh zerplatzen. An dieser Stelle setzt dann erneut Musik ein, figurenbezogene Nachspiele voller hochexpressiver Eruptionen.

Auf der Insel zu leben also hilft zwar, sich der erdrückenden Vergangenheit und den fortwährenden Deformationen des Alltags zu entziehen – Bachmann findet dafür das Bild des grau am Horizont liegenden Festlands. Aber „die Absonderung von der Welt in einem Ferienparadies auf einer (Mittelmeer)insel, die Flucht in narzisstische Träume von Omnipotenz, Ganzheit und Vollkommenheit, wie sie die ‚Schiffbrüchigen‘ jeder für sich entwerfen“, führt in eine Freiheit, „die diesen Namen nicht verdient, da sie ein Austreten aus der Verantwortung, ein Abbrechen der Kommunikation, die Auslöschung von Erinnerung und Geschichte voraussetzt“ (Slibar, 114). Entsprechend enthält der Schluss ein eindringliches Plädoyer für Zeitgenossenschaft und Teilhabe an sozialer Kommunikation. Der Erzähler spricht hier den Hörer direkt an und nimmt ihn geradezu in die Pflicht:

Willst du nicht aufstehen und sehen, ob diese Hände zu gebrauchen sind? Oder willst du dir die Welt erlassen und die stolze Gefangenschaft? Such nicht zu vergessen! Erinnerung dich! Und der dürre Gesang deiner Sehnsucht wird Fleisch (W I/267).

Dieser Forderung entsprechen nur zwei Figuren des Hörspiels: Robinson und der Gefangene. Beide werden am Schluss dramaturgisch effektiv und konsequent zugleich von der Inseladministration bzw. dem Alltag in Persona der herbeieilenden Ehefrau gefangengenommen. Eine dritte ist der Inselzeitungsmann Benedikt, eine Emigrantenfigur. Im Unterschied zu den vor sich hin Träumenden war seine Flucht auf die Insel lebensrettend, wie der Erzähler berichtet, und anders als die anderen ist er noch in der Lage, den Gesang der Zikaden zu hören. Allerdings unterstützt er zugleich die Erinnerungsabwehr der Inselbewohner, indem er die Berichte in seinem Inselblatt einer strikten Zensur unterzieht. Mit den anderen Figuren führt Bachmann Variationen der notwendig misslingenden Flucht ins Imaginäre vor, einer Flucht, welche die Verdrängung von Verlusterfahrungen verführerisch ermöglicht, dabei aber in neue Abhängigkeiten führt: Mr. und Mrs. Brown träumen sich vergeblich über den Verlust eines Kindes hinweg, Jeannette, die alternde Kosmetikerin, hofft in ihrem aussichtslosen Kampf gegen die Zeit und den Verfall ihres Körpers auf der

Insel Rettung zu finden, Prinz Ali, Bewohner eines Palazzo mit dem sprechenden Namen „Buon Retiro“ und Repräsentant einer machtlos gewordenen Aristokratie, konstruiert sich eine Zukunft als Wohltäter der Menschheit, Salvatore glaubt an seine Bilder selber nur noch im Gespräch mit Antonio, und auch Stefanos kindlicher Traum von einem ewig abenteuerlichen Leben im versteckten „Inneren der Insel“ (W I/249) realisiert sich ausschließlich in seiner Phantasie.

Bachmann hebt den illusionären Charakter dieser Wunschvorstellungen auch dadurch hervor, dass den Antonio-Szenen jeweils ein längerer Bericht des Erzählers vorangestellt ist, der die Figuren einführt und ihre Fluchtmotive benennt. Vor dem Hintergrund dieses Wissens wird dann unverkennbar, dass die folgenden, „konkreten“ (W I/219) Wunschgespinste vor allem dazu dienen, die Erinnerung an das zurückliegende Leben und die dort erlittenen Verletzungen auszulöschen. Obwohl sie Trauer und Schmerz negieren, sind die Wunschphantasien also zugleich in hohem Maße sprechend. Wird aber Sprache damit in den Wunschszenen zum Medium des Vergessens, fungiert die Musik in Gestalt des Zikadengesangs in Bachmanns Hörspieldramaturgie als Chiffre von Vergessen *und* Erinnerung.¹³⁵ Die Zikadenparabel erlaubt es, dies gegen Ende des Hörspiels direkt zur Sprache zu bringen. Der Erzähler verweist dort auf die Fiktionalität der Hörspielhandlung, um fortzufahren: „Aber es gibt andere Inseln und viele Menschen, die versuchen, auf Inseln zu leben. Ich selbst war einer von ihnen [...]“ (W I/267). Auch der Erzähler also führte einmal ein inselhaftes Leben außerhalb der Sozialität. Es folgen seine letzten Sätze, eine kurze Episode, die den Moment seines Aufwachens schildert und an die nur noch die Zikaden-Parabel anschließt:

Ich erinnere mich, dass mir einer entgegenkam und wegsah. Ich verstand sogleich, weil ich selbst nicht gesehen werden wollte. [...] Da geschah etwas, das uns dran hinderte. Ein Geschrei aus trockenen Kehlen brach los, eine Musik, könnte ich auch sagen, ein wilder, frenetischer Gesang, der vom Hügel herunter, über den Weg und zum Meer stürzte. Wir blieben stehen und sahen einander erschrocken an.

Denn die Zikaden waren einmal Menschen. Sie hörten auf zu essen, zu trinken und zu lieben, um immerfort singen zu können. Auf der Flucht in den Gesang wurden sie dürrer und kleiner, und nun singen sie, an ihre Sehnsucht verloren - verzaubert, aber auch verdammt, weil ihre Stimmen unmenschlich geworden sind (W I/267-268).

135 Vgl. Caduff, 147, wo diese These überzeugend entwickelt wird.

Der furchtbare Gesangston der Zikaden also ist es, der den Erzähler wie sein Gegenüber aus dem Zustand völliger Versunkenheit reißt und daran erinnert, dass er im Begriff ist, sich selber in ein Wesen ganz ohne menschliche Züge zu verwandeln. Die an vielen Stellen des Hörspiels bereits gehörte Zikadenmusik wird damit am Schluss des Texts, wie Caduff¹³⁶ zu Recht feststellt, als Warnton kenntlich vor den entmenschlichenden Folgen der Flucht in die Selbstisolation. Im Folgenden soll diesem Warnton anhand der Kompositionen Henzes nachgegangen werden. Dabei wird sich zeigen, dass die Musik in den *Zikaden* noch eine andere zentrale Aufgabe übernimmt.

Die mediale Konzeption der *Zikaden*

Auf die wichtige Rolle von Musik in den *Zikaden* weist allein schon die Häufigkeit hin, mit der sie eingesetzt wird (im Hörspieltext 21mal, in der Ursendung 23mal). Bachmann beschränkt sich dabei durchgehend auf die nackte Regieanweisung „Musik“, jede szenenspezifische Differenzierung fehlt. Charakterisiert wird nur die im Prolog des Erzählers beschriebene Musik; ob es diese oder eine ganz andere Musik ist, die in den anderen Szenen erklingt, bleibt offen. Diese Auslassung konkreter diskursiver Zuschreibungen ist neu innerhalb des bachmannschen Oeuvres. In ihrem Erstling *Ein Geschäft mit Träumen* unterscheidet sie noch zwischen einer „gehetzten“ Musik, die laut Zwischentext zur Illustration des „Angstmotivs“ (W I/195) erklingen soll, einer „leise irritierenden“, als „Leitmotiv des Traumladens“ (W I/191) eingesetzten, und einer „neuen“, mit „verschiedenen Akzenten“ (W I/205) ausgestatteten Musik. Auch wenn gleichwohl anzunehmen ist, dass Henzes Kompositionen nach Absprache mit der Autorin entstanden sind, eröffnet Bachmann dadurch einer möglichen Neuinszenierung große Freiräume, bis hin zu einer ganz anderen medialen Dramaturgie. Hier kann und soll im weiteren nur die Rede sein von der Fassung der Ursendung, wie sie durch Henzes in der Paul-Sacher-Stiftung archivierte Partitur-Reinschrift (RsZ) und den erhaltenen Mitschnitt dokumentiert ist. Im Gegensatz zur Enthaltensamkeit Bachmanns enthält die Reinschrift besonders in den Nachspielen zu den Antonio-Szenen eine Vielzahl von genauen Spielanweisungen und Hinweisen auf den jeweiligen Affekt, wie beispielsweise „klagend“ (Nr. 2, Takt 5 und 5/6) „zart und kühl“ (2/1), „sehr ausdrucksvoll“ (2/5), „kalt und ausdruckslos“ (2/8) oder „lamentando“ (3/5) und „dolce“ (6/11).

136 Vgl. Caduff, 145.

Tafel 5

Plan der Ursendungsfassung

Die Nummerierung der Musiken folgt der Reinschrift Henzes; von Bachmann nicht vorgesehene Musiken kursiv. Die Ziffern rechts verweisen auf die entsprechenden Seiten in Bachmann 1978. In Anführungsstrichen stehen die in RZ notierten Überschriften einzelner Partitursquenzen.

Nr. 1 (Takt 1-21)	I/221	Erzähler/Antonio/Mr. Brown	I/233	Antonio/Erzähler/Jeanette	I/248
Erzähler	I/221	Mr. Brown – Antonio	I/234	Jeanette – Antonio	I/250
Nr. 1 + 1b	I/221	Nr. 9	I/234	Nr. 9	I/250
Erzähler	I/221	Mr. Brown – Antonio	I/234	Jeanette – Antonio	I/250
Nr. 9	I/224	Nr. 4 „Mr. Brown“	I/236	Nr. 7 „Jeanette“	I/252
Erzähler/Frauenstimme	I/224	Antonio/Erzähler/Salvatore	I/236	Antonio/Erzähler	I/252
Nr. 10	I/225	Nr. 9	I/237	Stefano – Antonio	I/254
Frauenstimme	I/225	Salvatore – Antonio	I/237	Nr. 8 „Stefano“	I/257
Frauenstimme	I/225	Nr. 5 „Salvatore“	I/238	Im Haus, Robinson – Der Gefangene	I/257
Nr. 2 „Robinson“	I/225	Erzähler/Antonio	I/238	Nr. 2 „Robinson“	I/263
Auf der Terrasse, Robinson – Der Gefangene Im Haus, Robinson – Der Gefangene	I/225 I/227	Im Haus, Robinson – Der Gefangene	I/239	Erzähler	I/263
Nr. 2 „Robinson“	I/230	Nr. 2 „Robinson“	I/244	Benedikt – Antonio	I/264
Erzähler/Antonio	I/230	Antonio/Erzähler/Mrs. Brown	I/244	Nr. 1 (Takt 1-21)	I/267
Mrs. Brown – Antonio	I/231	Prinz – Antonio	I/246	Erzähler	I/267
Nr. 9	I/231	Nr. 9	I/246	Nr. 1a + 1b	I/268
Mrs. Brown – Antonio	I/231	Prinz – Antonio	I/246		
Nr. 3 „Mrs. Brown“	I/233	Nr. 6 „Prinz Ali“	I/248		

Henzes *Zikaden*-Partitur umfasst zehn Nummern, in der Reinschrift auf zwölf großformatigen Blättern mit 30 Notensystemen notiert. Wie dem Ablaufplan der Ursendungsfassung zu entnehmen ist, werden einige von ihnen, zum Teil entgegen der Regieanweisungen, im Laufe des Hörspiels wiederholt. Anders etwa als die Druckfassung des Hörspieltexts, die direkt mit den einführenden Worten des Erzählers einsetzt, beginnt die Ursendungsfassung mit einer Einleitungsmusik (Nr. 1), die später noch ein zweites Mal vor der Schlussparabel erklingt, mit welcher der Erzähler das Hörspiel beendet (W I/267). Dazu wird Nr. 1a und 1b nicht nur, wie vorgesehen, im Anschluss an den Erzähler-Prolog (W I/221), sondern zusätzlich auch als musikalischer Epilog gespielt. Dagegen erscheint Nr. 2 vor und nach der ersten, sowie jeweils als Nachspiel der zweiten und dritten Robinson-Szene, also an Stellen, für die Bachmann Musik vorsieht (W I/225, 230, 244, 263). Auch der Ort der anderen Musiken richtet sich nach den im Hörspieltext notierten Regieanweisungen. Dabei sind die Nummern 2-8 jeweils einer Figur zugeordnet, deren Name in der Reinschrift Henzes als Titel aufgeführt ist; sie schließen jeweils an die entsprechenden Antonio-Szenen an. Am häufigsten erscheint die Nr. 9; sie ertönt in der Ursendungsfassung erstmals nach der Einleitung des Erzählers (W I/224), und im weiteren zu Beginn jeder Antonio-Szene (mit Ausnahme des Dialogs zwischen Benedikt und Antonio), also insgesamt siebenmal. In den allgemeinen Vorbemerkungen heißt es dazu wie erwähnt, dass die Szenen mit dem Einsatz der Musik „erst richtig beginnen“ (W I/220). Alle Wunschtraum-Szenen enthalten also dasselbe Vorspiel, während die Nachspiele mit Antonios Gesprächspartnern wechseln. Besetzt ist Henzes Hörspielmusik fast durchgehend für sehr großes Orchester und gemischten Chor: drei große und drei Piccoloflöten, dreifach besetzte Oboen, Klarinetten (plus zwei Bassklarinetten) und Fagotte (plus zwei Kontrafagotte), doppeltes Englisch Horn, acht Hörner, jeweils drei Jazz- und Konzerttrompeten, drei Posaunen, Tuba, Pauke, Celesta, Harfe, umfangreiches, wechselndes Schlagwerk sowie einen „stark besetzten“ (RsZ 1) Streichersatz.

Einleitungs- und Zikaden-Musik

Der dramaturgische Aufbau des Hörspiels sichert der Musik das erste Wort. Noch bevor die Stimme des Erzählers einsetzt, bevor Ort, Zeit oder Figuren situiert werden, erklingt als musikalische Eröffnung die – im Vergleich zu den anderen Nummern sehr umfängliche – erste Hörspielmusik. Henzes Einleitungsmusik umfasst insgesamt 36 Takte und gliedert sich in drei hinsichtlich ihrer Länge, Besetzung und

Dynamik sehr unterschiedliche Teile, die vor (Nr. 1)¹³⁷ und nach (Nr. 1a und 1b) dem Prolog des Erzählers gespielt werden.¹³⁸ Deutlich am längsten ist der erste, in sich vierteilige Abschnitt (Tempo: Viertel = 88). Streicher, Holz- und Blechbläser spielen hier nahezu durchgehend in vollem Satz und dabei mindestens ein dreifaches *Forte*, oft gar mit maximaler Lautstärke („*con tutta la forza*“, alle acht Hörner 1/2); zusätzlich wird ein sehr umfangreiches Schlagwerk und ab Takt 7 auch der Chor eingesetzt. Die einzige dynamische Absenkung findet am Ende der sechstaktigen Einleitung statt, die unerwartet ein leises *grazioso* beschließt; ihr folgen drei dynamisch konstante Teilabschnitte von 4, 5 und 6 Takten Länge. Drei Takte vor Schluss mündet er schließlich in eine plötzliche Steigerung aus dem *Pianissimo* ins vierfache *Forte*. Insgesamt nur drei Takte dauert das allein von Flöte, Harfe und Celesta gespielte *Lento* 1a, das ganz im *Pianissimo* bleibt und den Ausgangspunkt bildet für das „in allen Stimmen gleichzeitige, langsame *Crescendo*“ (RsZ 3) des zwölftaktigen Schlussteils 1b (Viertel=100), in das sich nach und nach wieder alle übrigen Instrumente (mit reduziertem Schlagwerk) einschalten. Am Schluss „bricht“ die Musik schließlich unerwartet „ab“ (Nr. 1b/Takt 36).

In ihrer formalen Gesamtanlage stellen sich Anfangs- und Schlussteil also durchaus gegensätzlich dar; breitet der erste Teil zwischen Einleitung und Schlusscrescendo gewissermaßen ein Kontinuum der Ekstase fast ohne Spannungsbögen und erkennbare Entwicklung aus, präsentiert 1b eine einzige fulminante Steigerung. Andererseits sind die beiden Eckteile in der Klangfarbe, dominanten musikalischen Figuren und Spieltechniken, wichtigen formgebenden Verfahren und nicht zuletzt im Tonmaterial eng verwandt. Beide sind geprägt von rhythmischer Verunklarung, erreicht entweder durch Überlagerungen gegensätzlicher rhythmischer Schichten (in 1/8 erklingen gleichzeitig Sechzehntel, Sechzehntelsextolen und Triller) oder kaum durchhörbarer Akzentreihen (Nr. 1b); dazu enthalten beide eine Vielzahl von Tremoli und Triller. Beide basieren weitgehend auf der Repetition kurzer, oft eintaktiger Bewegungsmodelle, wie sie Flöten, Oboen und die eine Hälfte der Violinen im Wechsel mit Piccoloflöte, Xylophon und Klarinetten ab 1/7 vorführen. Und schließlich stammt auch das maßgebliche Tonmaterial von Nr. 1b aus dem ersten Teil, genauer dem einleitungsartigen Abschnitt, wo in den ersten fünf

137 Wie erwähnt setzt der Hörspieltext in der Ursendung ohne Vorspiel ein. Das Verhältnis von Sprache und Musik kehrt sich damit um; erscheint die Musik im Text noch „generiert“ (Caduff, 147) durch die Rede des Erzählers, erklingt die Rede hier *als ihre Versprachlichung*.

138 HENZES Reinschrift vermerkt zwar die dreiteilige Gliederung, nicht aber die Einschaltung des Prologs zwischen 1 und 1a.

Takten eine Zwölftonreihe exponiert wird, die später auch für zwei der figurenbezogenen Musiken (Nr. 2 und 4) zentrale Bedeutung besitzt (Tafel 6).

Tafel 6

**Nr. 1, Takt 1-5, Zwölftonfeld
(reihentechnisches Gerüst)**

**Zwölftonreihe (R1),
Version von Nr. 1, Takt 1-5**

**Zwölftonreihe (R1),
Version von Nr. 2 und Nr. 4**

**Nr. 2, "Robinson", Takt 1-5
(ohne Verdopplungen und repetierte/
übergebundene Töne/Tongruppen)**

**Nr. 4, "Mr. Brown",
Takt 1-2**

Von einer Reihe mit festgelegter Abfolge der Töne kann allerdings nur bedingt die Rede sein. Die Tonfolge diffusiert vielmehr in ein Zwölftonfeld, das sich in drei viertönige, weder untereinander noch in sich einer strengen Reihenfolge verpflichteten Tongruppen gliedern lässt: Erscheinen die ersten vier Töne noch sukzessive, erklingen die Töne 5/6 und 7/8 jeweils gleichzeitig. Entsprechend variiert später auch ihre Anordnung in anderen Nummern (so erscheinen in Nr. 2 die Reihentöne in der Folge 1-4/9,10-12/5,6,8,7; in Nr. 4 folgen auf 1-4 und 9-12 erst 5,7, dann gleichzeitig 8 und 6). Die Töne 5-8 stellen zu Beginn der Einleitung im übrigen zugleich ein wichtiges rhythmisches Element vor, die Folge 16tel- punktierte Achtel, die in den folgenden Musiknummern immer wieder auftreten wird. Auch die Töne 9/10 werden zwei Takte später synchron gespielt, hier gesellt sich schon zwei Achtel später auch der elfte Ton hinzu. Dadurch, dass bis dahin alle anderen Töne entweder weiter durchgehalten oder repetiert werden, ist an dieser Stelle ein nunmehr elftöniges, hier fanfarenartig in

verschiedenen Lagen repetiertes Feld entstanden. Im fünften Takt erscheint dann schließlich auch der zwölfte Reihenton (b), markant und im *Espressivo* zugleich von sechs Flöten, Kontrafagott, erstem Horn und erster Trompete, Tuba, Pauken, Celesta, Xylophon und den tiefen Streichern gespielt. Wenn in all diesen Stimmen anschließend im nächsten Takt die erste Wiederkehr der Tonfolge 1-4 erscheint, konstituiert sich erstmals ein signifikantes Motiv (b-as-g-h-cis); diese Tonfolge wird in 1b zur Grundlage für den zentralen Ostinatobaustein, auf dem – als eine transponierte Variante des Krebses – auch Nr. 10 basiert (Tafel 7).

Tafel 7

Nr. 1, Takt 5-6 ('Espressivo-Motiv') Nr. 1b, Takt 27 (Ostinato-Baustein) Nr. 10

GI (as): 12 1 2 3 4 1 3 4 GI (cis): (6) 4 (3) 4 (10) 3 1

12 1 2 3 4 1
12

Der Chor singt in den Takten 7-18 eine abfallende, durch lange Halte-töne und sequenzierte Klein- und Grobterzsprünge strukturierte Linie, auf dem selben Ton, aber in „allen Stimmlagen“ und auf „allen Vokalen“, „laut und rau“ (RsZ 1). Wenn diese Musik kurz vor Ende des Hörspiels noch einmal erklingt, kann der Hörer in ihr schließlich den Gesang der erinnerungs- und körperlosen Zikaden erkennen. Bereits mit den ersten Sätzen des Erzählers aber thematisiert Bachmann Musik im Kontext einer weder zeitlich noch räumlich fassbaren Erinnerung:

Es erklingt eine Musik, die wir schon einmal gehört haben. Aber das ist lange her. Ich weiß nicht, wann und wo es war. Eine Musik ohne Melodie, von keiner Flöte, keiner Maultrommel gespielt. Sie kam im Sommer aus der Erde, wenn die Sonne verzweifelt hoch stand, der Mittag aus seiner Begrifflichkeit stieg und in die Zeit eintrat. Sie kam aus dem Gebüsch und den Bäumen. Denk dir erhitzte, rasende Töne, zu kurz gestrichen auf den gespannten Saiten der Luft, oder Laute, aus ausgetrockneten Kehlen gestoßen - ja auch an einen nicht mehr menschlichen, wilden, frenetischen Gesang müsste man denken. Aber ich kann mich nicht erinnern. Und du kannst es auch nicht. Oder sag, wann das war! Wann und wo? (W I/221)

Die Musik selber ist hier, ganz zu Beginn des Hörspiels, Gegenstand von Erinnerung – wir erkennen sie wieder, haben sie schon einmal gehört. Ihr Charakter, der melodiöse, ekstatische Gesang aus trockenen Kehlen, hat sich im Gedächtnis bewahrt. Als Erinnerung aber markiert sie zugleich das Vergessen: Dass sie erneut erklingen ist, weckt die Frage nach ihrer verlorenen Geschichte, dem vergessenen Wo und Wann ihres Erklingens. Die Musik ruft also zu Beginn des Hörspiels den Verlust der Erinnerung ins Gedächtnis; eben diese Funktion übernimmt sie dann auch zu Beginn der sechs Wunsch-szenen. Wie Caduff¹³⁹ zu Recht hervorhebt, wird diese interpretatorische Funktion der Musik erst durch ihre Thematisierung im Kontext der Zikaden-Parabel möglich; Bachmanns mediales Hörspiel-konzept geht genau darin über die traditionelle Verwendung von Musik im zeitgenössischen Hörspiel hinaus, dass sie die gespielte Musik als differentes Medium in Anspruch nimmt, zugleich aber als Handlungselement in die Narration einbindet und einer Deutung unterzieht.¹⁴⁰

Dass sich Henze im übrigen eng an den vom Erzähler benannten Charakteristika des Zikadengesangs orientiert, ist unverkennbar und bedarf wohl keiner weiteren Erläuterung. Der Chor erhält mit seiner Verdopplung durch Instrumente des Bass- und Kontrabass-Registers (Fagott, Kontrafagott, Tuba) und später auch die Pauke in der Tat ungeheure, ja frenetische Kraft und zugleich eine geräuschhafte oder auch ‚ausgetrocknete‘ Klangfarbe; wild und nicht mehr menschlich erscheint sein Gesang durch den Verzicht auf eine bestimmte Vokalgebung. Und obwohl vier Flöten zum Einsatz kommen, darf der mit Tremolo- und Flatterzungentechnik erzeugte Mischklang aus hohen Streichern und Bläsern in seiner starken Geräuschhaftigkeit und dem besonderen Obertonreichtum durchaus als Ebenbild der „rasenden“ Töne, „zu kurz gestrichen auf den gespannten Saiten der Luft“, gelten. Später, in Teil 1b, singt der Chor allerdings auf ganz andere Weise. Hier erklingt zunächst ein stark akzentuierter, an- und abschwellende Zweiklang (c2-e2) und nachfolgend kleine, in Terzen geführte und ständig variierte Spielformen im F-lydischen Modus (I/26-36).

In der musikalischen Einleitung der Antonio-Szenen sind die genannten Spieltechniken beibehalten; die Ekstase hingegen ist ganz zurückgenommen. Die Musik signalisiert hier den träumerischen Zustand der Figuren und ihren Rückzug in jene erdachte Innenwelten, in denen, wie Bachmanns Version des Zikaden-Mythos zu verstehen

139 Caduff, 147

140 Entsprechend verlangt Bachmann in den Vorbemerkungen von der Musik, dass sie „nur dort allein da (ist), wo sie den Text folgerichtig ablöst, also wo der Erzähler sie verlangt“ (W I/220).

gibt, Zeit und Körper verschwinden. Laut Regieanweisung erklingt sie dabei nach einem in allen Szenen identischen Begrüßungsritual:

Mrs. Brown: Antonio?

Antonio: Ja, Mrs. Brown.

Mrs. Brown: Es ist gut, Antonio.

Musik (W 1/231)

Wie bereits erwähnt, ist auch die Musik in der Uraufführungsfassung an dieser Stelle in allen entsprechenden Szenen dieselbe. In Henzes Reinschrift als Nr. 9 ausgewiesen, besteht sie aus vier Takten; zeitlich allerdings ist sie nicht klar begrenzt, der letzte Takt „kann, außer vom Blech, Bratschen, Celli und Bässen, immer wiederholt werden, je nach Bedarf“ (RsZ 12).¹⁴¹ Zwei eng miteinander korrespondierende musikalische Schichten lassen sich in diesen Takten unterscheiden. Die erste umfasst die Holzbläser und die geteilten ersten Violinen, deren Stimmen aus jeweils nur einem, nach unterschiedlichsten rhythmischen Mustern repetierten Ton bestehen und sich zu einem dissonanzreichen Akkord addieren (a2-b2-fis3-b2-h3). Die andere intonieren die gedämpften Hörner gemeinsam mit dem Rest der Streicher. Sie halten auf Terz- und Quintschichtungen beruhende Akkorde aus; im Unterschied zu Holzbläsern und 1. Violine sind diese jedoch nicht rhythmisiert (wenn auch in den Streichern tremolo zu spielen) und wechseln taktweise. In der Summe ergibt sich im ersten Takt ein auf sieben übereinandergeschichteten Terzen basierender, chromatisch ergänzter Zwölfton-, im zweiten und dritten ein neuntöniger und im vierten ein zehntöniger Akkord. Garant der zunehmenden Verschmelzung beider Schichten in diesen Akkorden ist dabei die analoge Dynamik, vor allem aber die Ähnlichkeit in der Klangfarbe, die durch spezielle, die Dauer der einzelnen Töne verunklarende Spieltechniken erzeugt wird: Alle Stimmen sind durchweg im mindestens dreifachen *Piano* zu spielen; dadurch wird das Tremolo in den Streichern und die Flatterzunge der Flöten nahezu ununterscheidbar von der ausdifferenzierten Rhythmik der tonrepetierenden Instrumente.

Der ikonische Charakter dieser Musik, ihre Ähnlichkeit mit einem natürlichen Zikadengeschrei, ist wohl unverkennbar. Eben dadurch aber wird sie zugleich zum Sinnbild auch für seine mythische Bedeutung; als Bestandteil der mediterranen Hörspielszenerie wird Musik selber unmenschlich, zum Geräusch. Dabei erscheint das Motiv der

141 Gert Westphal hat in seiner Inszenierung (Ursendung) diese Tendenz zum offenen Ende verstärkt, indem er die Musik langsam ausblendet, was Henze nicht ausdrücklich vorsieht.

Entgrenzung auch innerhalb der musikalischen Faktur: Im Laufe der vier Takte verschwinden auch noch die wenigen Akzente, und mit ihnen die letzte noch wahrnehmbare rhythmische Signifikanz. Der letzte Takt lässt sich gerade deswegen immer wiederholen, weil der musikalische Verlauf sich in eine schwebende Klangfläche aufgelöst hat. Das Sich-Verlieren in zeit- und ortlosen Phantasien gerät damit als Auflösung musikalischer Sukzession und tonlicher Bestimmtheit in den Blick. Und auch das Motiv des verschwindenden Körpers ist in den Tremolo- und Flatterzungen ton übersetzt, der charakterisiert ist durch das Fehlen einer vollen Korpusresonanz. Henze kommentiert die Träumereien, in denen sich die Inselbewohner auf die Schwelle zum Zikadensein begeben, also seinerseits mit Tönen im Grenz-zustand.

Die figurenbezogenen Musiken

Wenn das furiose Crescendo am Schluss von Nr. 1b abrupt verklingt, heißt es in einer Regieanweisung: „Die Musik [...] ist stark geworden wie ein Schmerz. Und sie hört auf wie ein Schmerz; man ist froh darüber“ (W I/221). Wie ein früher, auf einem losen Blatt notierter Entwurf zu den allgemeinen, dem Hörspieltext vorgeschalteten Anmerkungen zeigt, gilt dies jedoch nicht nur für die Musik des Anfangs: „Die Musik schneidet die Szenen ab wie ein Schmerz. Weil es sehr schmerzt, gibt es nichts mehr zu sagen“. (Typoskript K 3795, Nr. 8553). Offensichtlich bezieht sich Bachmann hier, obwohl die Tagträume der Figuren in der Endfassung dann bereits durch Antonios doppeltes „Nein“ in sich zusammen fallen, auf die Wunsch-szenen, deren Dialoge jeweils von Musik beschlossen oder „abgeschnitten“ werden. Auch hier erscheint Musik also *als Schmerz*. Aufschlussreich nun erscheint mir diese Notiz, weil sie mit dem Schmerz dasjenige, was im Laufe der Hörspielhandlung als ihr geheimes Zentrum sichtbar wird und die verschiedenen Fluchten auf die Zikaden-Insel und in den Wunschtraum motiviert, gleichsam medial verortet. Ist der Schmerz, was vermittelt des „Sagens“, des sprachlich artikulierten Wunschtraums vergessen und ausgelöscht werden soll, ist es demnach die Musik, die im medialen Hörspielarrangement an die Stelle des Schmerzes tritt und ihrerseits die Wunschphantasien beendet. Die Nachspielmusiken sind damit aber nicht (nur) als Chiffre, sondern als Medium von Erinnerung angesprochen. Dadurch, dass sie „wie ein Schmerz“ erscheint, erscheint Musik zugleich als *Korrektiv* einer Sprache, die in den Antonio-Szenen ganz als Medium des Vergessens figuriert.

Bachmanns Notiz verweist somit auf eine weitere Funktion der Musik in den *Zikaden*, die im übrigen auch schon im ersten Teil der Einleitungsmusik eingearbeitet ist. Die drei Posaunen spielen dort bereits ab 1/5 und zunächst kontrapunktisch zum *Espressivo*-Motiv eine Reihe von Lamentofiguren. Zwei chromatische Abwärtsrückungen des gesamten musikalischen Satzes sind darüber hinaus insgesamt für den ersten Teil formgenerierend; sie konstituieren in der Folge die drei auf die Einleitung folgenden Teilabschnitte (1/7-10, 1/11-16, 1/17-23). Werden diese jedoch buchstäblich übertönt von den endlosen Ostinati, steht die Artikulation von Schmerz in den Nachspiel-musiken der Wunschszenen ganz im Mittelpunkt.

Schmerz, Verlusterfahrung und die anderen „Schergen“ (W I/264), von denen der Erzähler zu Anfang des Hörspiels spricht, sind zwar aus den Wunschträumen der Inselbewohner vertrieben, nicht jedoch aus den Berichten des Erzählers, mit denen die Antonio-Szenen jeweils beginnen. Die hier gegebenen Figurencharakterisierungen verweisen im Gegenteil auf eine verborgene Verletztheit, und zugleich die Unfähigkeit zu jeder Form trauernden Gedenkens. Umso größer ist daher das Bemühen der Figuren, wie Bachmann mit einer Vielzahl an Licht- und Wassermetaphern verdeutlicht, jede Vergegenwärtigung ihrer Versehrungen zu vermeiden oder ihnen zumindest die Bedrohlichkeit zu nehmen. Die fünfmal geschiedene Mrs. Brown etwa, ein „Heldenmädchen“ mit junger, etwas heiserer Stimme, wie es heißt, das sich vor den „Strömungen“ fürchtet, „die zuerst an ihrem Herzen zerren“ (W I/233), versucht eine nicht lange zurückliegende Abtreibung zu vergessen. Wenn der Erzähler von ihren Wasserski-Ritten über die widerspenstige Brandung berichtet, wird dies zugleich zum Sinnbild einer verzweiferten Erinnerungsabwehr. Im Kampf mit der in der Tiefe ihres Gedächtnisses lauenden Trauer „spürt sie, dass die Decke nachgibt, und stemmt sich mit aller Kraft gegen den Wind. Sie befürchtet, dass sie über die Schaumwurzeln und in die großen schwarzen Wannen fallen könnte, in denen einer vor ihr ertrunken ist“ (W I/231). Und ihre Wunschphantasien durchzieht daher die Hoffnung, dass der erlittene Verlust gleichsam rückgängig zu machen, dass es noch nicht „zu spät“ ist und der „Wind dreht, wenn wir zurückkommen“. Erst die Negation des erlittenen Verlusts und die Veräußerlichung seiner Ursache erlaubt das Weinen: „Werden die Tränen mir kommen, wenn ich mein Gesicht an dein Hemd lege, ins Salz, in die Schuppen? Wird ich tanzen können unter Tränen?“. Doch der Reversibilitätswunsch bleibt unerfüllbar. Insbesondere der Verlust der Stimme, Sinnbild der Unfähigkeit, Schmerz und Trauer angemessen zu artikulieren, ist endgültig. Während Antonio die „schönste Stimme

[besitzt], die ich je gehört habe“, ist Mrs. Browns eigene „grau und stumpf. Die meisten Töne sind ihr ausgefallen“ (alle W I/232).

Tafel 8

Nr. 1, Takt 5-6
(‘Espressivo-Motiv’)

Nr. 3, "Mrs. Brown", Takt 1-4

Gl(as): 12 1 2 3 4 Gl(g): 10 1 2 4 3 3

Nr. 3, "Mrs. Brown", Takt 7-8 **Nr. 6, "Prinz Ali", Takt 7-11**
(‘Unisono-Motiv’)

A B C D E A B C D E

Nr. 8, "Stefano", Takt 3-6

A B C D E D C B A

Die zwölftaktige Nachspielmusik Mrs. Browns (Nr. 3) ist thematisch sehr dicht gebaut und enthält zwei neue, für die folgenden Nachspiele wichtige Tongestalten. Sie eröffnet zunächst mit einer Variante des Espressivo-Motivs aus Nr. 1, ein fünftöniges Motiv, das aus zwei fallenden Halbtonschritten, einem Tritonus und einem figurativ umspielten Ganztonschritt abwärts besteht (Tafel 8). Der Reihenton 12 ist also gegenüber dem Espressivo-Motiv chromatisch verschoben, und der 3. und 4. Ton erscheinen in umgekehrter Reihenfolge. Dieses Motiv erklingt erstmals in den Jazztrompeten (3/3), dann 3/5 in allen Stimmen gleichzeitig und anschließend noch zweimal sehr leise in den Trompeten und Hörnern (3/8-9). Neu ist die Terzschichtung unter dem Motiv und das von den großen Flöten, sowie Englisch Horn, Bassklarinette, dem Fagott und Kontrafagott, der Tuba und schließlich den Celli und Bässen gespielte Unisono-Motiv in 3/7; letzteres führt in den folgenden Nummern ein reges Weiterleben. Den Verlauf der Nummer bestimmt dabei vor allem der vorgeschriebene Affektwechsel zwischen „zart und kühl“ (3/1-4), „sehr ausdrucksvoll“ (5-8, vorletztes Viertel), und „kalt und ausdruckslos“ (3/8, letztes Viertel).

Auch zu Mr. Browns Einführung bedient sich Bachmann einer Wassermetaphorik. Der Erzähler berichtet, wie er auf seinen gut gerüsteten Unterwasserjagden vergeblich versucht, den Schmerz über

den Tod seines Sohnes zu bekämpfen, der als Marinesoldat mit seinem Kreuzer versenkt wurde: „Er geht unters Wasser mit Flossen und Maske und ficht mit den schärfsten Harpunen gegen die andrängenden Bilder“ (W I/233). Dass es ihm um deren restlose Auslöschung und Tilgung geht, verdeutlicht sein Wunschtraum, der darin besteht, unter Wasser den „Wolf“ (W I/233) ein für alle Mal zu erlegen. Wo aber das Gedenken unumgänglich ist, wird es in einer makellosen Gedächtnisschrift stillgestellt, die zugleich Unversehrtheit bekundet: Das Datum des Tages, an dem sein Sohn ertrank, will er in „den Arm, wo er ganz glatt geblieben ist über den Muskeln, tätowieren lassen“ (W I/235).

Wie die Musik Robinsons (Nr. 2), gründet auch die Mr. Browns (Nr. 4) auf der Basisreihe (R1). Die viertönigen Teilabschnitte erscheinen hier allerdings in anderer Folge (zunächst 1-4, 9-12, 5-8), dabei gelegentlich auch unvollständig (10-12, 5-8, 2-4 in 4/3-4) oder vermischt (3-4 mit 8/9 in 4/8-10). Da die Reihenabschnitte 9-12 und 5-8 in beiden Musiken vertauscht sind, stellt diese Reihenform möglicherweise die ‚originale‘ Folge dar; letzte Sicherheit ist hier allein auf der Basis der Reinschrift nicht zu erhalten (Tafel 6). Charakterisiert ist die elftaktige Musik Mr. Browns durch die Bildung kleiner expressiver Figuren aus chromatischen Abwärtsbewegungen (etwa 4/5-6); im Mittelpunkt steht dabei vor allem die dynamisch hervorgehobene und als expressive Seufzerfigur auftretende Folge der ersten beiden Reihentöne as-g (untere Streicher, Harfe und Tuba 4/1 und 4/5). Zwischen die verhaltenen, auf Streicher, Hörner, tiefes Blech und zunächst auch tiefes Holz verteilten Töne der Basisreihe mischen sich an zwei Stellen *Forte*- oder *Fortissimo*-Einwürfe in den hohen Holzbläsern. Auch schreibt Henze wiederum verschiedene Affekte vor; Mr. Browns Musik changiert zwischen „kalt und ausdruckslos“ (Flöten, Klarinetten, 4/3), „*molto espressivo*“ (Hörner 4/4), „*lamentando*“ (Hörner 4/5), „*dolce*“ (Kontrabass) und „scharf“ (alle Holzbläser 4/7).

Was diese beiden Musiknummern exemplarisch vor Augen führen, ist die Kluft zwischen den erinnerungslosen Wunschträumen und dem hochexpressiven Affektreichtum der Nachspiele, wie er auch die anderen figurenbezogenen Musiken prägt. Zielen die Phantasien auf das Tilgen traumatischer Erfahrung und die imaginäre Restitution eines Heilen, Ganzen und Gesunden, das die Erinnerung an Tod und Vergänglichkeit nur als schmerzlose, zeitenthobene Gedächtnisschrift kennt, werden die Nachspielmusiken zum Ort des Konflikts. So spaltet sich etwa auch Salvatores Musik (Nr. 5) in einen kräftigen, expressiven und einen sehr leisen, „klagenden“ Teil (RsZ 9); bei Prinz Ali (Nr. 6) folgt einem schnellen, marschähnlichen Teil ein *Adagio* voller

dolce-Figuren. In den letzten Nachspielen erreichen die Kontraste allerdings längst nicht mehr die Schärfe, wie sie Mrs. und Mr. Browns Musik auszeichnet. Jeanettes Musik (Nr. 7) enthält nur noch eine kurze, verhalten expressive Figur in der Viola, gefolgt von *senza espressione* zu spielenden Streichertönen und *leggiero*-Dreiklangsbrechungen in den Bläsern. Und folgt man Stefanos Musik (Nr. 8), so erscheint sein Erinnerungsverlust vielleicht am weitesten fortgeschritten. Einzelne, schwache Akzentuierungen gehen hier in konturlosen Ostinatofiguren gleichsam unter. Die Musik verklingt schließlich in leisen Figuren der Flöten; das Unisono-Motiv aus Nr. 3, das auch in Nr. 7 eine zentrale Stellung besitzt, erscheint hier fast ausdruckslos.

Die Funktion der Wunschscenen ist damit aber genau besehen eine doppelte: sie führen nicht nur die selbstvergessenen Träumer vor Augen, sondern – im Medium Musik – gerade auch den Zusammenbruch ihrer Illusionen. Die Einspinnung in phantasmatische Wunschwelten endet mit dem Aufweis ihres Illusionscharakters. Entscheidend ist, dass die Darstellung des Vergessenen durch die *wie ein Schmerz* auftauchenden Nachspielmusiken dieses zugleich ungesagt lässt, und damit ein sprachkritisches Moment einbringt. Die traumatische Erinnerung klingt dadurch vermittelt ihres Platzhalters, der Musik, in das Gewebe der sprachlichen Fiktion herein, ohne selber den Bedingungen literarischer Darstellung unterworfen zu werden.

Die Konzeption der Musik in Bachmanns *Zikaden* lässt sich damit noch einmal zusammenfassen. Jenseits des musikalischen Warnschreis, der das Abgleiten der Figuren in die entgrenzte Zeit- und Ortslosigkeit ihrer Wunschwelten anzeigt, steht die Hörspielmusik in immer wieder hervorbrechender Wildheit für ihre aus dem Bewusstsein verlorenen Verlusterfahrungen ein, und damit für das, was, aus der Sprache verbannt, doch als ihr unausgesprochenes Zentrum zu beschreiben ist. Der Einsatz des differenten Mediums hat dabei den Effekt, dass dies nicht nur innerhalb des Erzählten dargestellt, sondern zugleich performativ in der Darstellung selber zur Geltung kommt; die Unterbrechung der Traumrede durch das Medium Musik unterbricht auch die literarische Rede selber.

Sofern Musik damit als Medium in Anspruch genommen ist, das den Eskapismus sprachlich-imaginärer Weltkonstruktionen aufbricht, weist die mediale Konzeption der *Zikaden* insgesamt weit voraus auf die Rolle der Musik in der bedeutendsten gemeinsamen Produktion Bachmanns und Henzes, den *Jungen Lord*. Noch zwar ist es nicht die Singstimme, deren Überschreitungspotenzial hier erprobt wird; der erste Versuch in dieser Richtung bleibt den anderthalb Jahre später uraufgeführten *Nachtstücken und Arien* überlassen. Wie der Schrei

des Affen aber im *Lord* wird die Musik in den *Zikaden* zum Medium eines Erinnerungstons, der die tabuisierten Grenzen kodierten Sprechens zugleich bezeichnet und überwindet. Dass die Musik in den Antonio-Szenen gleichsam anstelle der Figuren trauert, erscheint in diesem Sinne als verborgener utopischer Zug der *Zikaden*, sofern das Hörspiel den Versuch unternimmt, traumatische Erinnerung, die den Figuren zu nah ist, um sie sprachlich fassen zu können, gleichwohl ins Gedächtnis zu rufen. Entscheidend ist, dass dieses Erinnernte dabei als Verlorenes artikuliert wird, d.h. ohne das Problem des Vergessens damit zu entschärfen. Denn genau darin durchkreuzen die *Zikaden* letztlich auch die dem Medium Hörspiel immanente Dynamik der Selbstfiktionalisierung. Bachmanns zweites Hörspiel konstruiert selber eben keinen entlastenden Wunschtraum, keinen fiktionalen Ort höherer Ordnung, an dem das Problem der Vergangenheitsbewältigung seine ästhetische Lösung findet und damit von der Aufgabe befreit, Vergangenheit zu bewältigen. Die Konzeption der Hörspielmedien erweist sich vielmehr als kunstvolles Arrangement, das darauf zielt, die Notwendigkeit von Erinnerung und Gedenken ins Licht zu rücken und zu benennen, und dies auf eine Weise, die gleichzeitig die Benennbarkeit traumatischer Erfahrung als Problem im Blick behält und mitartikuliert. In ihrer Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden (1959) spricht Bachmann von der Unmöglichkeit, durch das literarische Wort Trost zu spenden. „Er wäre ja, wie immer er aussähe, zu klein, zu billig, zu vorläufig“ (W I/275). Weiter sagt sie:

„So kann es auch nicht die Aufgabe des Schriftstellers sein, den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muss ihn, im Gegenteil, wahrhaben und noch einmal, damit wir sehen können, wahrmachen. Denn wir wollen alle sehend werden. Und jener geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die der Wahrheit“ (W IV/275).

In den Wunschträumen der Inselbewohner wird dieses Verwischen und Leugnen des Schmerzes, zeitkritisch perspektiviert, zum zentralen Thema eines literarischen Sprechens, das mit Hilfe der *Zikaden*parabel zugleich die dem Medium Hörspiel eigene Tendenz zur Fabrikation falscher Träume reflektiert und durchleuchtet. Die Artikulation aber, das „Wahrmachen“ des Schmerzes, ist in Bachmanns zweitem Hörspiel der Musik überlassen – eines Schmerzes, dessen Nicht-Sagbarkeit dabei in der medialen Differenz bewahrt bleibt.

IV. ORCHESTERGESANG: *NACHTSTÜCKE UND ARIEN*

„Trägt nicht alles, was uns begeistert, die Farbe der Nacht?“
(Novalis, *Hymnen an die Nacht*).¹⁴²

Im Gesang wird der sprachliche Signifikant musikalisch geformt verlautet. Eingebunden in zwei künstlerische Referenzsysteme, erklingt der vertonte Sprachlaut in einem als Wort und Musik. Diese Zwischenstellung macht das Inter-Medium Stimme zugleich zu einem hybriden Dritten, das weder in den sprachlichen noch in den musikalischen Kodes ganz aufgeht, „zweites Leben“ (W IV/61) des Textes wie der Musik. Im Spezialfall des begleiteten Kunstliedes, das seine Spannung nicht zuletzt aus der Aufwertung der Begleitung zum instrumentalen Partner der Gesangsstimme schöpft, wird diese mediale Differenz als künstlerisches Ausdrucksmittel fruchtbar gemacht.

Im Orchesterlied bzw. dem Orchestergesang, der sich im 19. Jahrhundert vom schlichten Strophenlied emanzipiert, in den großen Zyklen Gustav Mahlers und Richard Strauss' zur Blüte gelangt und dabei gelegentlich symphonische Ausmaße erreicht, nimmt dieses instrumentale Gegenüber noch einmal entscheidend an Gewicht wie an Komplexität zu. Zu beobachten ist dabei ein doppelter Effekt. Einerseits entwickeln sich zunehmend differenziertere Klangkörper und gewinnen die instrumentalen Vor-, Zwischen- und Nachspiele im Vergleich etwa zur klassischen Konzertarie erheblich an Umfang und Bedeutung. Die orchestralen Passagen treten damit endgültig aus dem Schatten der solistischen Gesangspartie und werden selber zum Schauplatz einer komplexen Dialektik von Melodie und Begleitung. Andererseits ergeben sich gerade durch die Vielzahl der Instrumente Möglichkeiten zur differenzierten Ausgestaltung intimer Dialoge zwischen Singstimme und solistisch hervortretenden instrumentalen Partnern; besonders bei Mahler sind solche Zwiegespräche der Singstimme mit Einzelinstrumenten konstitutives Element des Orchestergesangs. Hans Werner Henzes *Nachtstücke und Arien* weichen, da die beiden Arien für Sopran und Orchester mit rein instrumentalen Sätzen

142 Novalis, Bd. 1, 136.

alternieren, vom spätromantischen Modell ab. Sofern aber die Komposition selbständiger instrumentaler Sätze faktische Tendenzen des Genres fortschreibt, ist die Bezeichnung weiterhin zu rechtfertigen.¹⁴³

Zwei Jahre nach der Ursendung der *Zikaden* nehmen Bachmann und Henze das nächste gemeinsame Projekt in Angriff. In der Erinnerung des Komponisten erscheint diese Zeit erfüllt von größter Nähe und fruchtbarstem Austausch. Voller Enthusiasmus schildert er die gemeinsame Eroberung und Erschließung eines neapolitanischen Lebens, das sich ihnen gleichsam als ein einziges Fest darbietet;¹⁴⁴ die beiden Endzwanziger gehen dazu über, sich in einer Art Geheimsprache untereinander zu verständigen, erproben, wenn auch immer wieder durch längere Reisen unterbrochen, ein bürgerliches Leben miteinander, teilen Wohnungen, schmieden Heiratspläne. In Peter Hamms Film erinnert sich Henze: „Wir [...] hatten eine sehr schöne Zeit, die ich niemals vergessen werde, die schönste Zeit meines Lebens vielleicht, in Neapel, in diesen Jahren 54-55-56, wo wir zusammen lebten in einem bürgerlichen Hausstand mit Angestellten, und schlechter Heizung und Zug und kein Geld die Miete zu bezahlen, aber auch mit sehr viel Vergnügen und einer Art von Glück sogar, und einer fabelhaften Produktion. Sie schrieb damals Gedichte, jeden Tag, und ich komponierte, und wir lebten ein wunderbares schönes reines Leben“ (Hamm 1980). Von Bachmann selber sind auch über diese Lebensphase kaum eigene Äußerungen greifbar. Hans Höller, der Teile ihrer persönlichen Hinterlassenschaften einsehen konnte, erwähnt unveröffentlichte Briefe an die Eltern, in denen sie über ihre Beziehung zu Henze schreibe, „dass sie für ihn gesellschaftlich auch Schutz bedeutete und dass für sie das gemeinsame Leben nicht nur ganz leicht und unbeschwert war“ (Höller 2000, 88).

Fest steht, dass Bachmann wie Henze zwischen 1955 und 1957 ohne Frage eine starke Produktivität entfalten. Neben journalistischen Auftragsarbeiten entstehen der größte Teil des zweiten Lyrikbandes (*Anrufung des großen Bären*, 1956), das dritte, preisgekrönte Hörspiel (*Der Gute Gott von Manhattan*, US 1958), das Librettofragment sowie erste Entwürfe und Skizzen zu den meisten Erzählungen, die 1961 unter dem Titel *Das dreißigste Jahr* versammelt werden. Auch die *Gestundete Zeit* erscheint in Neuauflage mit einigen überarbeiteten Gedichten (1956). Henze vollendet den *König Hirsch* (fragmentarische UA 23.9.56) und neben der *4. Symphonie* (UA 9.10.1963), den *Quattro Poemi* (31.3.1955) und den großen, abendfüllenden Musiken

143 Zum Terminus Orchestergesang und seiner Abgrenzung zum Orchestertlied vgl. Schmierer und Danuser 1977.

144 Vgl. hierzu Kapitel VII, S. 270, v.a. Anmerkung 327.

zu den Balletten *Maratona di danza* (Visconti, UA 24.9.1957) und *Undine* (Ashton, UA 27.10.1958) auch die *Fünf neapolitanischen Lieder auf anonyme Texte des 17. Jahrhunderts*, die er Bachmann widmet (UA 26.5.1956).

Vor diesem Hintergrund beginnt mit den *Nachtstücken und Arien* eine neue Etappe gemeinschaftlichen Arbeitens. Nach dem *Idioten* und den *Zikaden*, in denen Sprechstimme(n) und Instrumentalmusik unvermittelt bleiben, gelangt am 20.10.1957 die erste Vertonung von Gedichten Bachmanns zur Aufführung. Text und Musik entstehen dabei in großen Teilen fast zeitgleich; insofern beginnt sich eine wirklich partnerschaftliche Arbeit, wie sie die beiden Opern tragen wird, schon bei den *Nachtstücken und Arien* abzuzeichnen. Das unterscheidet sie grundlegend, wie noch zu sehen ist, von der *Chorfantasie*. Verbunden ist die Entscheidung für den Orchestergesang mit einer einstweiligen Abkehr von szenischen Genres. In der Lyrikvertonung ist das für Ballett wie Hörspiel noch konstitutive Moment der Hervorbringung fiktiver Wirklichkeit weitgehend suspendiert. Die szenischen und narrativen Elemente, die Bachmanns Gedichte wie Henzes Musik gleichwohl und charakteristischer Weise enthalten, sind dementsprechend entfiktionalisiert, d.h. der aufgerufene Bild- und Zeichenraum bleibt permanent in Bewegung und wird selber zum Gegenstand eines Signifikantenspiels.

Die Vorgeschichte¹⁴⁵ der *Nachtstücke* ist eng mit dem gescheiterten Plan einer Oper für Donaueschingen 1956 verbunden. Ingeborg Bachmann, die im Frühjahr dieses Jahres für längere Zeit nach Neapel in Henzes Wohnung an der Piazzetta Nunziatella umsiedelt, will das Libretto anfertigen; nach diversen Schwierigkeiten wird die Idee aber im November 1956 endgültig fallen gelassen.¹⁴⁶ Henze schlägt zum Ausgleich vor, Jean Cocteau's Monodram *La voix humaine* zu vertonen, und es gelingt ihm auch, den französischen Autor dafür zu gewinnen. Nach heftigen Streitigkeiten (u.a. wegen des von ihm ins Spiel gebrachten Regisseurs Franco Zeffirelli) zieht Henze auch dieses Projekt im letzten Moment zurück. Erst nach dem vermittelnden Eingreifen Willy Streckers (Schott-Verlag) willigt er ein, stattdessen Gedichte Ingeborg Bachmanns für die bereits engagierte Besetzung (Sopran und Orchester) zu vertonen. Bachmann ihrerseits zeigt sich bereit, dafür den Vierzeiler *Im Gewitter der Rosen* „aus Gründen der

145 Vgl. Häuslers ausführliche Darstellung (Häusler, 180-182).

146 Bachmann bekundet später selber ihr Scheitern an der Opernform: „Im selben Jahr (1956) noch versuchte ich, für Hans Werner Henze ein Libretto zu schreiben. Es misslang, wie kläglich kaum etwas misslingen kann“ (W I/433); „in meinem ersten Libretto verwechselte ich Arien mit Gedichten, Rezitative mit Dialogen usf.“ (W I/434).

Symmetrie“ (BQ 182), wie Henze schreibt, um eine weitere Strophe zu ergänzen. Nach dem Scheitern der Librettoentwürfe bietet sich ihr die Gelegenheit, ein lyrisches Schreiben zu erproben, das sich ohne musikdramatische Vorgaben im Hinblick auf eine Vertonung entwerfen kann. Bachmann kehrt dafür zu einem Genre zurück, das nach 1956 in ihrem Schaffen zunächst keine zentrale Rolle mehr spielt und dem sie – wohl auch, um den durch die SPIEGEL-Titelgeschichte (18.8.1954) weit über die Literaturszene hinaus verbreiteten und von der meist männlichen Rezensentenwelt bis in die 1970er Jahre repetierten Festschreibungen ihrer Talente entgegenzutreten – mit der zum Schlagwort gewordenen Losung vom „Umzug im Kopf“ (GuI 31) sozusagen öffentlich abschwört. Der Text für die zweite Arie entsteht – was die Forschung bislang komplett übersehen hat – auf der Basis von Arienentwürfen aus dem *Belinda*-Fragment.

Obwohl das Saalpublikum laut Tagespresse¹⁴⁷ das Werk durchaus positiv aufnimmt, mündet die Uraufführung in einen kleinen Skandal, der vor allem für den Komponisten bedeutsame Konsequenzen hat.¹⁴⁸ Die demonstrative Ablehnung der *Nachtstücke* durch die Avantgardekomponisten und gleichgesinnte Kritiker erstreckt sich in den folgenden Jahren auch auf die Person Henze, der daraus die Konsequenz zieht, nach Darmstadt nun auch dem zweiten deutschen Zentrum der Neuen Musik fernzubleiben. Die polemische Reaktion der Meinungsführer verhindert jedoch nicht die von Josef Häusler belegte, anhaltende Nachwirkung der *Nachtstücke und Arien* in späteren Donaueschinger Jahren.¹⁴⁹

147 Vgl. den umfassenden Rezensionsüberblick bei Fürst 1997, 47-49.

148 „Mit dieser Musik hatte ich wohl die extremste Gegenposition zur sogenannten Darmstädter Schule erreicht, und so nimmt es denn auch nicht wunder, dass bei der von Gloria Davy gesungenen und von Hans Rosbaud glänzend dirigierten Uraufführung [...] drei Vertreter des anderen Extrems, Boulez, Nono (mein Freund, der Gigi!) und Stockhausen, demonstrativ schon nach den ersten Takten von ihren Plätzen aufsprangen und den Saal verließen. So entwandten sie sich den Schönheiten meiner jüngsten Bemühungen! Das Kopfschütteln über meine kulturellen Entgleisungen wollte an diesem Abend überhaupt kein Ende mehr nehmen. Ingeborg und ich waren plötzlich Luft für gewisse Leute, die uns eigentlich kannten [...] Es entstand der Eindruck, die ganze Musikwelt habe sich gegen mich gestellt“ (BQ 182).

149 Häusler, 182 verweist in diesem Zusammenhang exemplarisch auf Manfred Trojans 1978 aufgeführte 2. *Symphonie* und Hans-Jürgen von Bose's *Sappho-Gesänge für Sopran und Kammerorchester* (1983). Schon das Programm des Uraufführungsabends selber war im übrigen insgesamt recht heterogen; neben Henzes Komposition erklangen noch die *Varianti für Solovioline, Streicher und Holzbläser* von Luigi Nono und Wilhelm Killmayers *Due canti für großes Orchester*, aber auch Wolfgang Fortners *Impromptus für Orchester*.

Metapherngewitter und poetische Weltschöpfung: Die Gedichte

Als früheste Werkstufe der *Nachtstücke* können die vier aus der *Gestundeten Zeit* ausgewählten Verse Ingeborg Bachmanns gelten. Unter dem Titel *Im Gewitter der Rosen* veröffentlicht, bilden sie den Ansatzpunkt für Weiterdichtung und Vertonung. Auf ihre inspirierende Funktion auch für die Instrumentalsätze verweist Henzes Bemerkung, mit ihnen sei „ungefähr die vorherrschende Stimmung von *Nachtstücke und Arien*“ vorgegeben (BQ 182). Vorherrschend in diesen vier Versen ist eine sensuelle Metaphorik, die über das Hören und Sehen des lyrischen Subjekts eine nächtliche, vom traditionsreichen lyrischen Symbol der Rose beherrschte Naturszene entwirft. Das Gedicht erinnert damit an die gleichfalls von sinnlichen Wahrnehmungen geleitete Durchquerung der Topographie Roms in Bachmanns 1952/53 entstandenem Essay *Was ich in Rom sah und hörte* (W IV/29-34). Wenn Seh- und Hörsinn im Essay eine radikal subjektive Geschichtsschreibung ‚im Ich‘ realisieren, eine sinnliche Schrift, mit der die literarische Imagination die zerfallenden Spuren römischer Historie transparent macht für ein Aufscheinen des Vergangenen, inszeniert das Gedicht die Verwirrung der Sinne in einer durch ekstatische (Natur-)erfahrung bedrängend verdichteten Gegenwart. Obwohl es letztlich nicht auf einen bestimmten semantischen Kontext zu verengen ist, knüpft das Motiv der Nacht dabei in besonderer Weise an die poetische Bildwelt der Romantik an, wie sie Novalis‘ Definition der Nacht als Ort des „Uaussprechlichen, Geheimnißvollen“ (Novalis, 131) oder, ganz ähnlich auch Eichendorffs Gedicht *Schöne Fremde* bezeichnen: „Was sprichst du wirr wie in Träumen zu mir, phantastische Nacht?“ (Eichendorff, Bd. 1, 70).

Wohin wir uns wenden im Gewitter der Rosen
ist die Nacht von Dornen erhellt, und der Donner
des Laubs, das so leise war in den Büschen,
folgt uns jetzt auf dem Fuß (W I/56 und 160).

Die große Dichte und komplexe Kodierung dieser Sprachbilder hat der Literaturwissenschaft mitunter einige Rätsel aufgegeben. Nicht ganz unproblematisch muss dabei erscheinen, dass sich auch einige der geglückteren Annäherungen mit der Auslegung einzelner lyrischer Vokabeln behelfen. Sicherlich besitzen ‚Nacht‘ und ‚Rose‘ gerade mit Blick auf die romantische Lyrik-Tradition sozusagen eine zweite Natur als poetische Symbole. Eine Deutung des Rosengewitters als

Liebes-, Schönheits- oder Kunstsymbol ist daher nicht nur legitim, sondern zweifellos eine der Spuren, die das Gedicht selber legt.¹⁵⁰ Die Dekodierung einzelner Metaphern verstellt aber den Blick auf ihre sich symbolischen Deutungen gerade entziehende *Kombination*. Einer Lektürehaltung, die das richtungslose „Wohin auch“ des Gedichts in einer Bewegung der Sinnzentrierung wieder zu vereindeutigen sucht, entzieht sich m.E. das Entscheidende der bachmannschen Schreibweise, die gerade auf die Herstellung nicht aufzulösender Motivkonstellationen zielt, auf lyrische Tropen, die, wohin wir uns auch wenden, immer vieldimensional zu lesen geben, gleichsam Metaphern- ‚Gewitter‘ hervorbringen.

Das zeigt gerade das alte Doppelbild der Dornen tragenden Rosen. Seine Überblendung mit dem Gewittermotiv sorgt zunächst für eine Sinnesverschiebung, eine metonymische Übertragung des Sensitiven ins Visuelle; die Nacht ist von Dornen *erhellt*. Wenn aber der verletzenden Schärfe der Dornen eine blitzhaft erleuchtende Wirkung zugeschrieben wird, zerbricht die dichotome Sinnstruktur des Doppelbildes: Nicht mehr die Ambivalenz von Liebe und Leid steht im Vordergrund, Leid selber ist immer schon ambivalent. Die Rede von Sinnesverwirrung realisiert sich damit selber als eine sinnverwirrende Rede. Im Blick auf die oben zitierte Formel Bachmanns, es sei Aufgabe der Literatur, den „geheimen Schmerz“ in ihren Texten „wahrzumachen“ (W IV/275), lässt sich das poetische Bild der erhellenden Dornen – das im übrigen auch an die quälende Helligkeit der Sprache Myschkins erinnert – daher auch poetologisch lesen. In den Frankfurter *Poetik-Vorlesungen* wird Bachmann darauf zurückkommen und die Utopie einer „Poesie scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht“ formulieren, die „an den Schlaf der Menschen (zu) rühren“ vermag (W IV/197); ganz ähnlich sagt sie im zweiten Musikessay von Musik

150 So deuten Angst-Hürtimann, 73 und Fürst 1997, 55 die Rose als Liebesymbol, Stoffer-Heibel, 129 sieht in ihr die Schönheit, Mechtenberg, 27 aber das dichterische Wort selber. Bachmann selber hat mehrfach in Gesprächen und Interviews darum gebeten, die lyrische Rede in Naturmetaphern nicht misszuverstehen: „Die Natur oder was man im Zusammenhang mit Lyrik unter Natur versteht, interessiert mich überhaupt nicht. Ich glaube nicht, dass ich zu den ‚Gräserbewisperern‘ gehöre“ (Gul 46). Die Natur liefere vielmehr nur die „Stichworte, Vokabeln: den Hintergrund für die Verse“ (Gul 32). Für das erste Gedicht der *Nachtstücke und Arien* gilt dies exemplarisch. Die Rose ist bei Bachmann z.B. auch Chiffre einer untergründigen Korrespondenz mit dem Lyriker der *Niemandsrose*, Paul Celan, den sie im Frühjahr 1948 in Wien kennen lernt. Celan widmet ihr privatim einige der in seinem Lyrikband *Der Sand aus den Urnen* (1948) erschienenen Gedichte. Zur Relevanz Celans für das lyrische Schaffen Bachmanns vgl. Böschenstein/Weigel.

und Dichtung: „Sie halten die Toten wach und stören die Lebenden auf“ (W IV/61). Die Metapher des donnernden Laubs legt hier eine weitere poetologische Spur. Der Ort des „Gewitters der Rosen“, Ort der Chiffren- und Sinnverwirrung, ist, sofern das Blatt traditionell als Symbol des Buches und der Literatur gelten kann,¹⁵¹ der Ort auch einer ekstatisch in ohrenbetäubende Töne gesteigerten Poesie.

Die zweite, erst anlässlich der Vertonung entstandene Strophe der Aria I schließt in direkter Kontinuität an den poetischen Bildraum der ersten an. Weiterhin bedient sich Bachmann einer quasi-szenischen Naturmetaphorik, und mit Rose, Nacht und Blatt (bzw. Laub) tauchen erneut die drei zentralen poetischen Motive des ersten Vierzeilers auf. Ein weitgehender Gleichklang ist auch formal zu beobachten. Wie in der ersten konstituiert sich der Gedichtort über eine Frage, an die eine Rosenmetapher anschließt, erscheint die Nacht im zweiten und das Blatt-Motiv im Kontext einer Bewegungsmetapher im dritten und vierten Vers. Ebenfalls in beiden Strophen wird das Laub bzw. Blatt als einziges Motiv mit einer Vergangenheit ausgestattet, auf die ein relativischer Nebensatz verweist. Umso mehr fällt die Ersetzung der Gewitter- durch die alle Verse durchziehenden Wasserbilder ins Gewicht. Vor dem Hintergrund des ersten Gedichts erscheint sie als sinnstrukturierendes Moment, das die zweite Strophe als Nachzeit der Gewitterekstase definiert. In dieser Nachzeit tritt an die Stelle des ekstatisch verdichteten Augenblicks ein unkontrollierbares Strömen in Richtung auf ein Unbenanntes, das im Schriftbild als leerer, unbeschriebener Raum markiert ist:

Wo immer gelöscht wird, was die Rosen entzünden,
schwemmt Regen uns in den Fluss. O fernere Nacht!
Doch ein Blatt, das uns traf, treibt auf den Wellen
bis zur Mündung uns nach (W I/160).

Auch die Löschung des ekstatischen Sinnestaumels, ins Bild gesetzt im Überschwemmtwerden der Natur und der Überwältigung des lyrischen Subjekts durch das entfesselte Element, bleibt vieldeutig.¹⁵²

- 151 So auch im *Belinda*-Fragment: „Der überbringt Belinda noch ein Blatt / den nichts mehr schwanken macht, / und auf dem Blatt ein Wort. // Von einem friedlichen Baum / stammt es, den der Wind durchschoss / und den Vögel umschrien“ (Arie des Tommaso, Typoskript K 8099, Nr. 3559). Vgl. dazu die „winddurchschossenen Bäume“ in der 2. Arie (A2/5-6), die Bachmann aus dem Fragment übernimmt.
- 152 Fürsts Lesart zielt m.E. hier zu Unrecht allein auf das Moment der Destruktion, (Fürst 1997, 55-56). Überzeugende Lesarten der Wassermetaphorik bei Bachmann entwickelt dagegen Caduff, 155-162.

Bringt das Wort „Entzünden“ erneut eine Liebessymbolik ins Spiel, die das Erlöschen der Ekstase zugleich als Erfüllungsmoment bezeichnet, verweist die Exclamatio „O fernere Nacht“ am Ende des zweiten Verses auf den Tod als den Bruder der Nacht¹⁵³ – zu denken ist hier auch an den Fluss Styx, Schwelle zum Totenreich der griechischen Mythologie.

Die poetologische Pointe scheint mir dabei darin zu liegen, dass der Zielpunkt des Dahintreibens auf diese Weise unausgesprochen bleibt, durch den verkürzten letzten Vers aber zugleich als sprachlicher Leerraum ausgestellt wird. Die Grenzerfahrung eines unkontrollierbaren Fortgerissenwerdens ist damit analog zur 1. Strophe in eine Grenzsituation der Sprache übersetzt. Zielt die 1. Strophe auf eine Ekstase, die sich im lyrischen Bildraum, zugleich aber auch in der äußersten Verdichtung der lyrischen Kodierung selber materialisiert, münden die Bilder des Verströmens und Verlöschens ihrerseits in eine Leerstelle der lyrischen Sprache, die ein Nach-der-Schrift in den Blick nimmt. An diesem Punkt setzt Henzes Vertonung an. Wo die Poetisierung des Untergangs im Schriftbild unvermittelt aussetzt – und dies sehr konsequent, da jede weitere Metapher das lyrische Subjekt nur von neuem gefestigt hervorbringen würde – bietet die Faktur des musikalischen Satzes die Möglichkeit, den Prozess zunehmenden Stockens und Versiegens der Singstimme zur Darstellung zu bringen.

Die sechs vierzeiligen Strophen des zweiten Gedicht werden am 19. Juni 1957 im SDR Stuttgart erstgesendet, unter dem Titel *Freies Geleit*, der aus der letzten Strophe stammt. Bachmann schlägt in ihnen einen hymnischen Ton an, der im größten Kontrast steht zur Sprache der Ekstase in *Aria I*. Den Strategien der Sinndezentrierung im ersten Gedicht steht hier ein gewissermaßen rezentrierendes poetisches Sprechen gegenüber, das sich als belebendes Be-Sprechen, mythisches Benennen und poetische Weltschöpfung zur Utopie einer brüderlich-schwesterlichen Erde und ihres „freien Geleits ins All“ (*Aria 2/Takt 69-71*) aufschwingt. Wie im *Myschkin-Monolog* arbeitet Bachmann dabei mit einer Reihe von Metaphern, die sie aus alltagssprachlichen Redewendungen gewinnt. Eine besondere Rolle spielt, darauf verweist schon der Titel, die Metaphorisierung militärischer Fachausdrücke, die im dominierenden Bildraum Natur poetisch umgedeutet werden. Sofern das Gedicht zugleich eine umfassende De- und Rekontextualisierung tradierter poetischer bzw. mythischer Naturmetaphern vornimmt, also Sprechweisen über die Natur im Medium Gedicht reflektiert, ist *Freies Geleit* zugleich lesbar auch als Hymnus auf das Utopiepotential der Poesie, ihren „verändernwollenden Geist“ (W I/199),

153 „Der Tod, das ist die kühle Nacht“ (Heine, 147).

wie ihn Bachmann in den *Poetikvorlesungen* anspricht. Die entscheidende Verschiebung gegenüber der literarischen Tradition des Natur-Hymnus markiert dabei der Übergang von der Rede über die Natur zu einer Natur-Rede. Im Unterschied zu Texten, in denen sich das lyrische Ich verehrend und verherrlichend an das Objekt Natur wendet, spricht das lyrische Ich ab der 3. Strophe im Namen des Subjekts Erde zum Menschen, repräsentiert in der Formel „Für uns“, mit der die 4. und 5. Strophe beginnen. Umfängliche Teile der sechs Strophen stammen wie erwähnt aus dem Entwurf des Librettofragments, wo sie als Arientexte Belindas und Tommasos ausgewiesen sind (Tafel 12).

Insgesamt ist der Arientext von einer Doppelstrategie bestimmt. Einerseits stellt das Gedicht einen narrativen Anschluss an das vorangehende Nachtgedicht her; der Gewitternacht folgt ein Morgen, der die Bäume „winddurchschossen“ (A2/5-6) und das Meer so aufgewühlt zeigt, dass es „einen schäumenden Becher“ (A2/13-14) auf den Tag leert. Und auch die Wellen des Flusses, in Aria I noch Gewalten, denen das lyrische Subjekt unterliegt, erscheinen nun befriedet, so dass auch das Ziel ihrer Ströme jetzt mit einem mythischen Namen belegt werden kann: „Die Flüsse wallen ans große Wasser [...]“ (A2/17-20). Zum anderen klingt aber in der Reihe poetischer Naturbilder – die vier Elemente, Tier- und Pflanzenreich, Tag und Nacht – auch die Abfolge der biblischen Genesis an; wodurch die narrative Kontinuität der morgendlichen Szenerie vor den Horizont eines allerersten Anfangs versetzt ist, den die letzte Strophe mit der Aussicht auf „tausendundeinen Morgen“ (A2/79-81) dann ins Unendliche spannt. Vor diesem Horizont bietet sich das Ineinandergefügt-Sein der Elemente in der 2. Strophe als ein großes „Liebesversprechen“ (A2/22) dar, werden Tiere geadelt („der König Fisch, die Hoheit Nachtigall, und der Feuerfürst Salamander“¹⁵⁴ A2/48-53) und organische Vergehens-

154 Das Ensemble Fisch, Nachtigall und Salamander schließt an die wohl von Paracelsus in die Literatur eingeführte, vor allem aber in den Kunstmärchen der Romantik präsente und an prominenter Stelle auch von Goethe verwendete Idee der Elementargeistern als Repräsentanten der vier Elemente an. Durchgängig gilt der Salamander hier als das Tier des Feuers, während die anderen Elemente weniger einheitlich vertreten sind. So sprechen nur Paracelsus, Goethe (*Faust I*) und Fouqué (*Undine*) von Undinen als Wassergeistern (bei Paracelsus Vndenen oder Nymphen, in Hebbels *Genoveva* aber z.B. der Fisch). Und der Luftgeist, bei Paracelsus und Goethe die Sylphe, wird überhaupt nur selten als Tier personifiziert. ‚Frau Nachtigall‘ findet sich in zahlreichen romantischen Kunstmärchen und Gedichten und fast kanonisch auch z.B. bei Eichendorff. Das Motiv des unaussprechlichen verzaubernden Gesangs ist in den *Fantasiestücken* E.T.A. Hoffmanns im übrigen mit dem Salamander verknüpft, dessen Funkeln als „flammendes Bild“ (Hoffmann, Bd. 1, 91) der Gesangs-

prozesse zum Sinnbild einer fortwährenden Neubelebung: „Wäldern befiehlt sie [die Erde, C.B.], Ruhe zu halten, dem Marmor, die schöne Ader zu schwellen. Noch einmal dem Tau, über die Asche zu gehn“ (A2/58-66). Die entscheidende Wendung, die zugleich die Position des Menschen in der Abfolge der Schöpfungsgeschichte verschiebt, vollzieht sich in der 4. und 5. Strophe. Beide beginnen mit der Formel „Für uns“ – die Schöpfung der Tiere und Pflanzen, das Erwachen der „bunten Brüder“ (A2/44-47), das Wachsen der Korallen, die „Ruhe“ der Wälder, der Gang des Taus über die Asche richten sich immer schon auf den Menschen; ihm ist die belebte Natur gleichsam als Liebesgabe der Erde geschenkt. Er ist es aber auch, an den die abschließende Forderung nach freiem Geleit gestellt ist, weil er eben dieses Geleit bedroht: Das thematisiert die 3. Strophe. Zentral steht hier die Rauchpilz-Chiffre, die, als politisch kodierte Kennwort mit gewissermaßen öffentlich übertragenem Sinn, den mythologisch-poetischen Schöpfungsreigen durch den Verweis auf aktuelles Zeitgeschehen unterbricht. 1957, zur Zeit der Entstehung der *Nachtstücke*, löst die Frage einer möglichen Wiederbewaffnung der Bundeswehr bzw. ihrer atomaren Ausrüstung eine der polarisierendsten Debatten in der deutschen Nachkriegsöffentlichkeit aus, Vorbeben der Friedens- und Anti-Atom-Bewegungen der 1970er und 1980er Jahre. Neben vielen anderen Künstlern und Wissenschaftlern tritt auch Ingeborg Bachmann 1958 dem aus der Gruppe 47 hervorgegangenen „Komitee gegen die Atomrüstung“ bei.¹⁵⁵ In der Gedichtstrophe wird die atomare Bedrohung unverhohlen benannt; dabei erfährt die Gewittermetaphorik von Aria I eine unverhoffte Umdeutung: „Die Erde will keinen Rauchpilz tragen / kein Geschöpf ausspeien vorm Himmel, / mit Regen und mit Zornesblitzen / abschaffen die Stimmen des Verderbens“ (A2/30-41). Diese Rede vom Subjekt Erde aus nimmt die letzte Strophe wieder auf. Ihre Endlosigkeitsformeln beschwören die Utopie eines immerwiederkehrenden, festlichen Neubeginns des Lebens: „Die Erde will ein freies Geleit ins All / jeden Tag aus der Nacht haben“. Wenn sich die sprachliche Schaffung einer Welt mythisch-poetischer Geschöpfe damit als Rede im Namen der Erde realisiert, kann im Folgenden gezeigt werden, dass Henze diese Rede in der Aria I vorbereitet und in Aria II und dem letzten Nachtstück weiführt.

töne gilt. Bachmann bearbeitet diesen Topos in der *Wunderlichen Musik* an der Figur der Nachtigall (vgl. W IV/57). Zur Literaturgeschichte der Elementargeister vgl. Fassbind-Eigenheer.

155 Vgl. Höller 2000, 179. Nachweislich ist Bachmanns Unterschrift im sog. „Münchner Aufruf“ gegen atomare Bewaffnung (2.4.58) und dem Aufruf in der Zeitschrift ‚Die Kultur‘ vom 15.4.58; vgl. Kurscheid, 382.

Vertonung: Zur Relation der Medien in den *Nachtstücken und Arien*

Gemeinsam mit der für den Choreographen Frederic Ashton komponierten Ballettmusik *Undine* (1956/57) markieren die *Nachtstücke und Arien* einen Punkt im Schaffen Hans Werner Henzes, der nahezu zwangsläufig den endgültigen Rückzug aus dem engeren Kreis der Avantgardemusiker nach sich zieht. Während Mitte der 1950er Jahre das Dogma der rationalen Durchorganisation aller musikalischen Parameter nahezu uneingeschränkt den Kurs der musikalischen Moderne und zugleich auch den Kurswert der jungen Komponistengeneration bestimmt, widmet sich Henze, immer tiefer eintauchend in das neapolitanische Leben und immer mehr der intellektuellen Enge des deutschen Kulturbetriebs entrückt, seinerseits dem „spirituellen Umgang nicht nur mit den deutschen, sondern auch mit den englischen und italienischen Phänomenen der sogenannten Romantik“ (BQ 184).¹⁵⁶ Ohne Zweifel führt hier eine direkte Spur zur Bildsprache im *Gewitter der Rosen*; die Gedichtauswahl selber lässt Henze unkommentiert. (Spät-)romantisch erscheint in den *Nachtstücken und Arien* vor allem die meist zwischen den Tongeschlechtern oszillierende Tonalität des Satzes, die aus der Arbeit mit vielfältigen, dissonant angereicherten Akkordschichtungen in tonalitätsverschleiender Umkehrung resultiert, die schwebende Syntax vieler Passagen sowie eine äußerst reiche, dabei klangfarblich aber zumindest in den ersten drei Sätzen vorwiegend dunkle Instrumentation. Auf der Ebene der instrumentalen Einzelstimmen korrespondiert das mit dem, was im *Braunschweiger Vortrag* zum Programm erhoben wird: der bevorzugten Arbeit mit Intervallen als Spannungschiffren, die „ihre Kraft in neuer Weise wiedererlangen, sobald man ihren Spannungsfaktor erneut in Rechnung zieht“ (MuP 59). In ein differenziertes Geflecht polyphoner Strukturen eingebettet, durchziehen die fünf Sätze von Beginn an exponierte, fast schwelgerisch melodische Linien, denen unterschiedliche, motorisch-rhythmisch geprägte Figuren gegenüberstehen. Besonders in den instrumentalen Sätzen, aber auch in Teilen der Aria II wirken diese oft von mehreren Stimmen unisono gespielten Melodien formbildend.

156 Der autobiographische Rückblick auf diese Zeit fällt kritisch aus: „War ich bloß immer noch damit beschäftigt, mir eine neue Welt zu errichten, eine meinen Lust- und Wunschvorstellungen entsprechende Theaterkulisse, ein bukolisches Szenarium mit Hirten und Satyrn [...] Ich denke dass es so gewesen sein muss: Es war wie immer ein Ausweichen, ein Flucht, nicht nur in die Arbeit, in die Musik, sondern auch eine Flucht in die Märchen- und Maskenwelt“ (BQ 181).

Auch die *Nachtstücke und Arien* sind dabei pluralistischer angelegt, als es den Hütern der Avantgarde scheinen mochte. Der spätromantische Orchesterton erscheint durchgehend nur als Anklang, der sich sogleich wieder durch frei atonale Strukturen entrückt und von heterogenen Elementen durchkreuzt wird. So werden etwa die melodischen Linien bzw. Tunes¹⁵⁷ im 2. Nachtstück zwischen- durch reihentechnisch behandelt; an gleicher Stelle übernehmen zwei komplementäre, sich insgesamt zu einer zwölf-tönigen Reihe ergänzende Sechstongruppen eine wichtige Rolle als figurales Kontinuum, das zwischen den einzelnen, strophentypischen Abschnitten überleitet. Beide bestehen aus Triolensechzehnteln, deren Oktavlage permanent wechselt, und, obwohl sie oft auch zusammen auftauchen, strukturell unabhängig voneinander geführt werden, also keine streng dodekaphonen Komplexe ausbilden. Als quasi-serielle Elemente sind sie gleichwohl dadurch ausgewiesen, dass auch sie längere Strecken im Krebs erscheinen. In dieser gleichzeitigen Nähe und Ferne zum romantischen Ton besteht das durchgehend spannungsvoll vibrierende der *Nachtstücke* – eine Spannung, die zunächst durch militärische Signale in der Musik (2. Nachtstück), und später in der Figur des atomaren Rauchpilzes auch im Text (Aria II) politisch bzw. zeitgeschichtlich konnotiert wird.

Nonverbale ‚Vertonung‘ im 1. und 2. Nachtstück

„Ich stieß ins Horn, dass mir das Herz zersprang“
(Meyer, Huttens letzte Tage).¹⁵⁸

Die drei instrumentalen Nachtstücke umgeben die beiden Arien mit Klängen eines anderen, wortlos entrückten Gesangs; Klängen, die zugleich, wie ich zeigen will, auf verschiedenste Weise Bildraum und Form der benachbarten Gedichten reflektieren.¹⁵⁹ Ich habe erwähnt, dass die Praxis einer derartig nonverbalen oder instrumentalen ‚Vertonung‘ lyrischer Texte in Henzes Schaffen spätestens seit *Ode an den Westwind* (1954) große Bedeutung besitzt.¹⁶⁰ So vielfältig wie die poetischen Texte sind dabei auch die jeweiligen Bezugnahmen. Wen-

157 Mit dem Begriff „Tune“ können, analog zu Henzes eigenem Gebrauch des Terminus in den Skizzen zur *Achten Symphonie*, formbildende melodische Einheiten benannt werden; vgl. dazu Petersen 1995, 24.

158 Meyer 1968, Bd. 2, 445.

159 Zu Recht spricht schon de LaMotte von einer antizipierenden Vertonung der Texte im 1. Nachtstück (de LaMotte 1962); de LaMotte ist zu dieser Zeit Henzes persönlicher Lektor im Schott-Verlag.

160 Vgl. Kapitel I, S. 25.

den wir uns zunächst dem ersten Nachtstück zu. Henze exponiert hier eine feingesponnene, farbenreich schillernde Atmosphäre, geprägt von zwei kontrastierenden Themen, tonal changierenden Akkordflächen und kaum hörbar pochenden Holzbläser- und Streicherfiguren; in Instrumentation und Faktur werden dabei prominente Vorbilder des Nachtmusik-Genres zitiert.¹⁶¹ Obwohl der Anfang insgesamt leise gehalten ist, besteht sofort eine erregte Spannung, hergestellt durch die Streicher mit stark angespielten, an die Zikadenklänge erinnernden Flageolets und Pizzicati in hohen Lagen. Schon in den beiden Anfangstakten weist die Musik so voraus auf die Gewitter-Metaphern von Aria I. Im Kontrast dazu erklingt dann, dynamisch verhalten wie aus der Ferne, das weitgespannte, von ruhigen Tonfortschreitungen und konsonanten Intervallen geprägte Hornthema (Tafel 9).

Tafel 9

Hornthema, 1. Nachtstück, Takt 3-21



Mit seiner Unabgeschlossenheit, der rhythmisch irregulären Gestalt und unklaren Syntax, Phrasierung und Metrik gibt es wesentliche Charakteristika der meisten folgenden Instrumentalmelodien vor. Seine ersten drei Töne werden später zur Keimzelle des zweiten Themas und wichtiger instrumentaler Themen auch in den anderen Sätzen. Und auch die formale Gesamtanlage des ersten Instrumentalsatzes wird vom Hornthema generiert. Mit der Reprise des Themas am Schluss des Nachtstücks (Violinen, Nachtstück 1/Takt 97-117) entsteht insgesamt eine dreiteilige Großform, die insofern zyklisch strukturiert ist, als dem Tune zu Beginn ein zweites, kontrastierendes Thema folgt, das im ersten Teil mehrfach in Fortspinnungen und Abspaltungen er-

161 Zu den Querverbindungen zwischen dem 1. Nachtstück und der 1. Nachtmusik in Gustav Mahlers 7. *Symphonie*, die ebenfalls mit einem Hornsolo beginnt, sowie den Bezügen zum Notturmo aus der *Sommer-nachtstraum*-Musik Mendelssohns vgl. Spiesecke, 103. In die Nachfolge Mahlers darf auch die Arbeit mit militärischen Signalen im 2. Nachtstück eingereicht werden. Das zwischen den Nachtmusiken der 7. *Symphonie* stehende Scherzo Mahlers beginnt wie das 2. Nachtstück mit Pizzicati in den Streichern und einzelnen Staccati in den Holzbläsern.

scheint, im Schlussteil aber als Reminiszenz, die der Tune-Reprise vorausgeht. Im schnellen Mittelteil münden die abgespaltenen Repetitionsfiguren in eine großflächige dynamische Steigerung, die über drei Takte in den nicht abgedämpften Saiten der Harfen nachhallt. Nach sieben weiteren Takten folgt die Reprise.

In den folgenden Sätzen wird das Horn immer wieder eine exponierte Stellung einnehmen und sich zum bevorzugten Dialogpartner der Singstimme aufschwingen. Zu Beginn des 1. Nachtstücks ist es jedoch zunächst vor allem ein komplex chiffriertes Signal. Wie der Titel, der auf das musikalische und zugleich das literarische Genre des romantischen Nachtstücks¹⁶² anspielt, stellt das satzeröffnende Hornsolo nicht nur einen Topos der musikalischen Romantik dar. Im Spiel ist sofort auch ein nicht weniger prominenter literarischer Horizont. Das Horn, in romantischen Texten vorwiegend das Instrument des Jägers, des Postillons oder des Nachtwächters, vereint drei der wichtigsten romantischen Motivfelder: den Wald, das Reisen und die Nacht.¹⁶³ Ihnen ist eines gemeinsam: Das Horn erklingt stets in der Natur. Nicht nur die Naturmetaphorik, auch das Motiv der Nacht als eine der beiden Zentralvokabeln des 1. Gedichts steht also ganz zu Beginn der *Nachtstücke und Arien* bereits im Raum. Die oft beschworene Naturhaftigkeit des Horns selbst liegt dabei in der Geschichte des Instruments und der Spezifik seiner Klangerzeugung selber begründet. Nicht anders als das Post- und Jagdhorn hat sich das Horn des klassisch-romantischen Orchesters, entwickelt aus seiner natürlichen Vorform, dem Tier- oder Muschelhorn, bis Mitte des 19. Jahrhunderts noch nicht wesentlich von seinen prähistorischen Vorvätern entfernt; wie sie ist es auf die sogenannten Naturtöne, d.h. die auf natürlichen Schwingungsteilungen beruhenden Obertöne des (beim Waldhorn nicht spielbaren) Grundtons beschränkt. Seine Partien sind daher lange extrem limitiert. Erst die Erfindung der Ventilkappen revolutioniert seine Rolle und ermöglicht chromatische Linienführung. Auch diese von der literarischen Romantik vielfach aufgegriffene Idee eines Tons der Natur ruft das Hornsolo zu Beginn des ersten Nachtstücks auf.

162 Prominentester Genreautor ist ohne Zweifel E.T.A. Hoffmann (*Nachtstücke. Vom Herausgeber der Fantasiestücke in Callots Manier*). Hoffmann brachte im übrigen im Jahr der Veröffentlichung der *Nachtstücke* die Oper *Undine* mit einem Libretto von de la Motte-Fouqué heraus (UA 3.8.1816). Der Begriff ‚Nachtstück‘ meint ursprünglich ein Gemälde mit einer dargestellten nächtlichen Szenerie und wird von Robert Schumann als Gattungsbezeichnung in die Musik eingeführt (*Klavierstücke* op. 23).

163 Zur Geschichte des Horns vgl. Brühle/Janetzky.

Auch das zweistimmig in Terzen geführte zweite Thema entwickelt sich aus der Keimzelle einer dreifachen Tonrepetition (Flöte 1, N1/29-30), die sich in einer parallelen triolischen Bewegung in beiden Flöten fortsetzt, welche in den Klarinetten oktaviert mitvollzogen wird (Tafel 10). Im Kontrast zum Horntune ist das Thema vor allem durch seine charakteristische Artikulation profiliert (zwei gebundenen folgen in der Regel eine oder zwei Staccato-Noten). Ein anderes wichtiges Merkmal ist die Variabilität seiner rhythmischen und melodischen Struktur. Von Beginn an unterliegt das 2. Thema permanenter Abspaltung, vervielfachen sich einzelne Abschnitte und wandelt sich deren rhythmische Gestalt; nur wenige Grundelemente wie die rhythmische Gleichförmigkeit der einzelnen Zellen und die oftmalige Rückkehr zu einem Zentralton setzen sich fort.

Tafel 10

2. Thema, 1. Nachtstück, Takt 29-32

p dolce

2. Thema, Fortspinnung Takt 34-36

pp

2. Nachtstück, Takt 83-84
(Horn/Trompeten)

Aria II, Takt 11-12 (Holzbläser)

ff

pp

So ist das 2. Thema bei seinem zweiten Auftreten (N1/34-36) bereits um einen Takt verlängert. Anstelle der Sechzehnteltriolen erscheinen hier teilweise Zweieundreißigstel und neue melodische Intervalle. Und ab N1/43 tauchen auch einzelne, abgelöste Themenfragmente auf; am Ende des zweiten Teils (ab N1/51) gerinnt das Thema schließlich zu einer Kette von Tonrepetitionen, die im folgenden Mittelteil fast durchgehend zu hören sind und sich in ein ekstatisch rasendes, drei-

faches *Forte* steigern (N1/88), Musik in einem Grenzzustand der Erregung. Aus dem Fortspinnungsthema resultiert hier eine Spannungschiffre, die mehrfach in den folgenden Sätzen aufgenommen wird (Tafel 10).

Wesentlich kleinteiliger als das erste gliedert sich das 2. Nachtstück. Melodisch bestimmte Abschnitte wechseln sich mit motorisch-rhythmischen, vom Schlagwerk beherrschten Passagen ab; als ein weiteres strukturierendes Element fungiert das erwähnte zwölftönige Triolengeflecht. Insgesamt ist die Musik des Mittelsatzes erfüllt von pochender, jäh ausbrechender, dann wieder flirrend verharrender Unruhe, die den instrumentalen Gesang der melodischen Linien an vielen Stellen zudeckt oder in den Hintergrund drängt. Obwohl die ersten elf Takte geradtaktig sind, klingt dabei besonders der Beginn mit seinen weitgespreizten Staccato-Triolenfiguren, scharfen Pizzicati, trockenen Repetitionen und kurzen Akzenten und Motiven scherzo-ähnlich.¹⁶⁴

Tafel 11

2. Nachtstück, Anfang (Reduktion auf den zugrundeliegenden vierstimmigen Satz; ohne Verdopplungen)

HS
Ns1
Ns2
Ns3

- nur in der 1. und 6. Strophe -

Eröffnet wird das 2. Nachtstück von einem zehn Takte umfassenden, vierstimmigen Bläser- und Streichersatz. Er basiert auf vier sehr unterschiedlichen Tunes, die sich in ihrer von Tonrepetitionen zerstückelten Struktur und extremen instrumentalen Aufgespaltenheit jedoch nur

¹⁶⁴ Spiesecke, 97 stellt hier aufgrund der Instrumentation eine Verbindung mit dem Scherzo aus Mendelssohns *Sommernachtstraum* her.

teilweise als lineare Zusammenhänge erschließen. Auch der von Henze als Hauptstimme (HS) ausgewiesene Tune, taktweise wechselnd von Saxophon, Englisch Horn, Flöte, Klarinette und Fagott gespielt, ist zwar mit einer ausdrucksvollen Seufzerdynamik versehen, entfaltet insgesamt aber kaum melodische Wirkung; bei permanentem Lagenwechsel erklingen vorwiegend Sekunden und Nonen. Zudem bringen die Achtelpausen am Ende jeden Taktes den melodiosen Fluss schon im Ansatz zum Stocken. Eine Ausnahme bildet allein die erste Nebenstimme (Ns1), die das Horn ab dem 4. Takt als kantable Melodie weiterführt. Ganz im Gegensatz zur HS lebt sie von sehr komplexen Intervallverhältnissen und einer diffusen, die Taktzeiten verschleiernenden Rhythmik (Tafel 11).

Dieser vierstimmige Satz bildet das Kernmaterial des 2. Nachtstücks und wird an drei Stellen im Laufe des Mittelsatzes wieder aufgenommen. Eine erste Variante findet sich bereits in N2/28-38, im Anschluss an eine ausschließlich vom Triolengeflecht bestimmte Passage. Während die Triolen im Holz weiterlaufen, tritt diesmal Ns1 als Hauptstimme hervor, und zwar in neuer instrumentaler Kontinuität (Viola; die ersten beiden, noch nicht als Hauptstimme markierten Töne noch im Fagott). Dafür verschwindet die ehemalige HS (Trompeten) in einem verhuschten, dreifachen *Piano leggiero*, das sich nur kurzfristig ins *Piano* vorwagt. Immerhin erscheint die alte HS aber vollständig, während Ns3 nur ausschnittsweise gespielt wird (1-7 nacheinander in Klavier, Kontrabass, Bassklarinetten, Kontrafagott, Kontrabass und 11-18 in Kontrafagott, Cello, Harfe, Kontrabass/Fagott/Kontrafagott). Von Ns2 tauchen sogar nur die ersten beiden Töne auf (Kontrabass); hier schließt sich in der Bassklarinetten eine neue, sehr ausdrucksstarke melodische Linie an (N2/32-38). Nach einem längeren Mittelteil kehrt diese Satzvariante N2/85-95 ihrerseits in einer freien, bezüglich des Triolengeflechts aber fast wörtlichen Krebsvariante wieder; jetzt allerdings ergänzt durch schnelle *Fortissimo*-Repetitionen und Triller im Holzbläsersatz. Mehr noch als die tonlichen und rhythmischen Verschiebungen und gelegentlichen Oktavwechsel fällt dabei die veränderte Instrumentation und dynamische Behandlung der vier Stimmen ins Gewicht: Alle Instrumente erheben sich gleichermaßen zu einem *Fortissimo*, dem in Englisch Horn und Saxophon zusätzlich noch ein *Espressivo*-Zeichen an die Seite gestellt ist. Das Nachtstück endet mit einer neuerlichen Variante der ersten zehn Takte (N2/109-119), in wesentlich langsamerem Tempo, wiederum neu instrumentiert und im *Fortissimo pesante*. Hier sind auch die zweite und dritte Nebenstimme endlich als lineare Gebilde kenntlich.

Mit Marion Fürst¹⁶⁵ lässt sich aus dieser doppelten Rahmung des Mittelabschnitts eine zyklische Struktur des 2. Instrumentalsatzes erschließen, wobei sich der ‚innere‘ Rahmen wie gesagt im Triolengeflecht sogar fast tongetreu abspiegelt. Allerdings überlagert sich diese symmetrische Struktur mit einer deutlichen dynamischen Steigerung in den beiden Schlusstropfen, die dem Nachtstück zugleich ein Moment der Entwicklung und Progression einschreibt. Ich möchte jedoch noch einen Schritt weitergehen. Denn genau betrachtet weist der Mittelteil, der im zyklischen Modell das Herz des Nachtstücks ausmacht, selber keineswegs ein geschlossenes Gefüge auf. Vielmehr enthält auch er zwei elftaktige Abschnitte in jeweils stabilem Tempo (N2/45-55 und 61-71), die von fünf taktweise beschleunigenden und wieder verlangsamenden Takten getrennt, und einem dreizehntaktigen Nach- oder Zwischenspiel gesäumt werden, das wieder das Tempo des Satz-anfangs aufgreift (N2/72-78). Der vierstrophige Rahmen wird so betrachtet durch zwei vom musikalischen Material her zwar abweichende, im Umfang aber – wenn auch nicht in der Dauer – ganz gleiche Strophen gefüllt.

Dies legt nun nahe, dem 2. Nachtstück eine latente Strophenform zugrundeliegend zu denken, gleichsam eingesenkt in die zyklische Struktur und bestehend aus sechs zehn- bzw. elftaktigen Strophen mit unterschiedlich langen Zwischenspielen (Tafel 12). Plausibel erscheint mir eine solche versteckte Sechsteilung vor allem aufgrund der formalen, und an einigen markanten Stellen auch inhaltlichen Übereinstimmung mit der sechsstrophigen Aria. Zwar fehlt der Aria I die zyklische Struktur des 2. Nachtstücks; das Gedicht ist vielmehr wie erwähnt durch den anaphorischen Einsatz der Formeln „Die Erde will“ und „Für uns“ strukturiert, der die dritte mit der sechsten und die vierte mit der fünften Strophe verknüpft. Wie im 2. Nachtstück aber folgt auch in der Aria I den beiden in Ton und Bildbereich gleichartigen Eingangstrophen ein deutlicher Einschnitt: Im größten Kontrast zu den „Liebesversprechen“, die das Land „der reinen Luft in den Mund“ (A2/22-24) legt, thematisiert die 3. Strophe die Auflehnung der Elemente gegen den Rauchpilz und die „Stimmen des Verderbens“, Chiffre des tödlichen Potentials atomarer Waffen. An der entsprechenden Stelle im 2. Nachtstück setzt Henze eine neue, unmissverständliche instrumentale Chiffre ein: das Tamburo militare. Die Tunes schweigen und in den tiefen Streichern erscheint ein marschähnlicher Rhythmus, der dann vorwiegend im Schlagwerk erklingt, später aber auch von den Hörnern (N2/51-53 und öfter) und Trom-

165 Vgl. Fürst 1997, 65-67, die hier aber nur einen zweistimmigen Satz als Kernmaterial erkennt.

peten (N2/62-65) übernommen wird. Analog zu den militärischen Metaphern der 3. bis 5. Arienstrophe bestimmt dieser Rhythmus – von kurzen Unterbrechungen abgesehen – bis zur Schlussreprise das musikalische Geschehen. Wo er den Mittelsatz zum dynamischen Höhepunkt treibt (N2/88-99), verliert sich allerdings vorübergehend seine Signifikanz: Drei- und vierwertige rhythmische Strukturen überlagern sich hier mit irrationalen Tonwerten; schmetternde 32tel-Repetitionen der Holzbläser, die an den Mittelteil des 1. Nachtstücks erinnern, Paukenwirbel, Saxophon- und Bassklarinettenriller sowie triolische Figuren in den Trommeln und Streichern addieren sich über mehrere Takte hinweg zu einem frenetischen Getöse, in dem die Krebsversionen der Tunes unterzugehen drohen.

Hier endet die inhaltliche Übereinstimmung zwischen Gedichttext und Nachtstück. Der dynamische Höhepunkt, der alles an Klanggewalt aufbietet, was Henze zur Verfügung steht, befindet sich in der 5. Strophe des Nachtstücks – im Gedicht ist an der entsprechenden Stelle gerade noch ein Nachbeben der Kriegsbilder aus der 3. Strophe auszumachen. Soldatische Befehle („Ruhe halten“) und Kraftposen („Ader schwellen“) erhalten hier, bezogen auf Wald und Marmor, eine friedliche Umschrift. Umgekehrt spielt die Fanfarenfigur aus der 5. Nachtstückstrophe (N2/82-84) in der Aria II von Beginn an eine wichtige Rolle. Gleichwohl weisen die letzten drei Strophen durchaus auch Gemeinsamkeiten auf. So tritt, während das Tamburo militare vorübergehend pausiert, in der 4. Nachtstückstrophe eine Unisono-Streicher-melodie hervor (N2/61-71); ganz ähnlich schwingen sich in Aria II dort die Streicher zu stark expressiven Melodien auf. In den letzten drei Takten der 4. Nachtstückstrophe erscheint im übrigen kurz das Gewittermotiv aus A1/1, und im folgenden Zwischenspiel die ersten Töne des Hornthemas aus dem 1. Nachtstück (Harfe 1). Schließlich lässt sich auch die Schlussreprise des 2. Nachtstücks im Gedicht begründen, sofern nämlich auch der vorletzte Vers „dass noch tausend und ein Morgen wird“ einen Bogen zurück schlägt zu der morgendlichen Szene der ersten beiden Arienstrophen.

Bis zu einem gewissen Punkt kann also auch das 2. Nachtstück als nonverbale ‚Vertonung‘ des folgenden Arientexts gelten; anders als beim ersten sind dabei nicht nur semantische, sondern gerade auch formale Aspekte im Spiel. Es wäre allerdings verfehlt, daraus auf eine einfache Verdopplungsstrategie zu schließen. Dagegen sprechen vor allem die vielfältigen motivischen Bezüge, die das 2. Nachtstück zugleich mit den ersten beiden Sätzen verbindet. Was sich aber sagen lässt, ist, dass die Reihenfolge Instrumentalsatz-Arie eine latente Verschiebung der Struktur von Vertonung erzeugt. Während Verto-

nung traditionell Textinterpretation im Medium Musik bedeutet, kann in den *Nachtstücken und Arien* umgekehrt der Text als Kommentar in „harter Währung“ (W IV/61) zu einer Musik verstanden werden, in welcher der zentrale Konflikt bereits nonverbal entfaltet ist. Wenn der Konflikt dabei in einer Sphäre des Vieldeutigen verbleibt, ist dadurch nicht nur die Falle illustrativer Klangmalerei vermieden. Die Musikalisierung der ‚Stimmen des Verderbens‘ und ihres ‚Kampfes‘ gegen die Naturmotive im Nachtstück macht es im Gegenzug möglich, sich in Aria II ganz dem Hymnus auf eine brüderliche Erde hinzugeben.

Rosen, Dornen und Hornton: Der Grenzgang der Stimme(n) in Aria I

„Nicht einmal die Rosen des Abends sind ohne Dornen“
(Jean Paul, *Titan*).¹⁶⁶

Im Gegensatz zu avantgardistischen Sprachkompositionen, in denen Ende der 1950er Jahre der Sprachlaut vielfach unabhängig von syntaktischen Beziehungen behandelt und als Klangmaterial verarbeitet wird,¹⁶⁷ bleibt die Gedichtstruktur in der Vertonung Henzes nahezu unangetastet. Beide Arien greifen Versform und Strophenschema der Gedichte auf und übersetzen sie in die musikalische Form. Sofern es mit syntaktischen Einschnitten zusammenfällt, ist das Ende eines Verses dabei in der Regel mit kurzen Atempausen markiert; den Beginn einer neuen Strophe zeigen Zwischenspiele an. ber das Ende von Aria I und die latente Reprise, die es im Gegensatz zum Gedicht enthält, wird noch zu sprechen sein.

Auf den ersten Blick widersprüchlich erscheint allerdings das Vertonungsgenre: Henze überträgt dem Solosopran ein Gedichtsubjekt, das in beiden Arien als plurales Wir auftritt. Den Ausschlag mag hier das erste Gedicht gegeben haben, dessen prägende Wirkung bei der Werkgenese ich angesprochen habe – *Im Gewitter der Rosen* geht es um eine zwar im Kollektiv verankerte, in sich aber radikal subjektive (Schönheits-, Liebes- und Sinnes-)Erfahrung, deren Singularität die Entscheidung für den Sologesang noch einmal betont. Die Implikationen kollektiven Gesangs werden mich im übrigen anlässlich der *Chorfantasie* noch beschäftigen.

166 Jean Paul, Bd. 3, Abt. 1, 639.

167 Vgl. Dieter Schnebels Konzeption von „Sprache als Musik in der Musik“ (Schnebel 1984, 209-220). Mit Bettina Winkler handelt es sich bei Schnebel um ‚Sprachvertonung‘, die im Gegensatz steht zu der traditionelleren, Textsemantik und -struktur respektierenden Praxis der ‚Textvertonung‘, wie sie Henze pfl egt (vgl. Winkler 1998).

Tafel 12

Form	2. Nachtstück	Aria II	Libretto-Fragment	Aria II (Vertonung)
A1	T. 1-10 (Achtel=138) Tunes	Mit schlaftrunkenen Vögeln und winddurchschossenen Bäumen steht der Tag auf, und das Meer leert einen schäumenden Becher auf ihn.	Tommaso: [...] Mit winddurchschossenen Bäumen und schlaftrunkenen (sic!) Vögeln stand die Nacht auf und schwankte über dem Aufprüher (Typoskript K 8101, Nr. 3542)	T. 1-15 (Viertel=72) Fortissimo-Varianten des 2. Themas (N1) T. 16 (Zwischentakte) T. 17-26 Varianten des 2. Themas (N1) im pp T. 27-28 (Zwischentakte)
B1	T. 11-27 (Achtel=ca. 138) <i>Triolengeflecht</i>	Die Flüsse wallen ans große Wasser, und das Land legt Liebesversprechen der reinen Luft in den Mund mit frischen Blumen.		
A2	Tunes (Variante) + <i>Triolengeflecht</i> T. 39-44 <i>Triolengeflecht</i>			
Überl. C1	T. 45-55 (Achtel=92) Einsatz des Tamburo militare T. 56-60 Temposchwankungen	Die Erde will keinen Rauchpilz tragen, kein Geschöpf ausspeien vorm Himmel, mit Regen und mit Zornesblitzen abschaffen die unerhörten Stimmen des Verderbens.	2. Bild [Schneiderwerkstatt] Belinda (im Vorgefühl eines kommenden Triumphes) [...]	T. 29-41 Un poco più mosso Fanfaren und Fortissimo-Varianten des 2. Themas (N1) (Dynamischer Höhepunkt)
C2	T. 61-71 (Achtel=92) Unisono-Melodien (Holzbläser/Streicher) T. 69-71 Gewittermotiv T. 72-84 (Achtel=138) <i>Triolengeflecht</i> T. 79-84	Für uns will sie die bunten Brüder und grauen Schwestern erwachen sehn, den König Fisch, die Hoheit Nachtigall und den Feuerflürsten Salamander.	Die Korallen steigen aus den Riffen, auch der Berg vergibt die Diamanten, Balsam kommt aus huldigenden Wäldern, und dem Marmor schwillt die schöne Ader.	T. 42-53 Einsatz Passacaglia Di nuovo con calma Varianten des 2. Themas (N1) im pp Anfang Violinmelodie (T. 46) 2. Einsatz Passacaglia (T. 50)
Ü. (G) Ü. (K)	T. 85-95 (Achtel=138) Tunes (Krebstgestalt) + <i>Triolengeflecht</i> T. 96-108 (Achtel=138) <i>Triolengeflecht</i>	Für uns pflanzt sie Korallen ins Meer. Wäldern befiehlt sie, Ruhe zu halten, dem Marmor, die schöne Ader zu schwellen, noch einmal dem Tau, über die Asche zu gehn.	Und mein bunter Bruder, König Fisch, und die graue Hoheit Nachtigall und der Feuerflürst der Salamander lassen mich den Purpurapfel tragen.	T. 54-66 Klangteppich aus Fortspinnungen des 2. Themas (N1). Steigerung 3. Einsatz Passacaglia (T. 56) Fortissimo-Fanfaren (T. 62)
A3 (K)	T. 109-119 (Achtel=96) Tunes (neue Variante in Grundgestalt)	Die Erde will ein freies Geleit ins All jeden Tag aus der Nacht haben, dass noch tausend und ein Morgen wird von der alten Schönheit jungen Gnaden.	Alles fällt mir zu, ich tret ins Leben Von der alten Schönheit jungen Gnaden. (Typoskript K 8153, Nr. 3520)	T. 67-87 Steigerung (T. 77-78 <i>Undine</i> -Figur) T. 80 Passacaglia (neues Register) T. 88-92 Nachspiele

Legende: Ü = Überleitung; G = Grundgestalt; K = Krebs

Beobachten wir zunächst, wie Henze die lyrischen Schreibweisen Ingeborg Bachmanns in der Gestaltung der Gesangspartie umsetzt. Die Singstimme hebt in den ersten zehn Takten nur zwei Worte melismatisch aus dem ansonsten syllabisch textierten Umfeld heraus, und zwar die Substantive „Rosen“ und „Nacht“ (Tafel 13), die beiden zentralen lyrischen Bilder also.¹⁶⁸ Wie diese verweist dabei das Rosenmotiv seinerseits auf eine signifikante Geschichte; die Tonfolge fallende große Terz – fallender Tritonus firmiert (und zwar sogar mit denselben Tönen b-ges-c) als eines der Leitmotive im *Tristan* Richard Wagners, das sogenannte ‚Schlummer‘- oder ‚Liebesmotiv‘. Henze wird später in seinen *Tristan-Préludes* (1973) erneut darauf anspielen, die er unter dem Eindruck des plötzlichen Todes Ingeborg Bachmanns beendet.¹⁶⁹ Interessant ist nun, dass Henze die beiden Zentralvokabeln zwar zum einen melodisch kontrastiert, zugleich aber strukturell verknüpft: Das Rosenmotiv wird im folgenden Takt sequenziert und erstreckt sich so bis zum Beginn des Wortes „Nacht“. Wie in der Titelmetapher, sind die beiden maßgeblichen Bildbereiche des Gedichts damit auch musikalisch aufs engste verknüpft. Die metaphorische Verkettung lyrischer Einheiten erscheint in der Vertonung als strukturbildendes Element.

Dass dies nicht nur für die beiden Hauptmetaphern gilt, verdeutlichen die unmittelbar anschließenden Takte. Wiederum werden zwei gegensätzliche, im Gedicht aber miteinander verknüpfte poetische Motive melodisch verzahnt. Der Sekundschritt e-fis auf dem Wort „Nacht“ ist in analoger Rhythmisierung (Tonwechsel auf unbetonter Zählzeit) auch der Silbe „-hellt“ unterlegt (A1/7-8 bzw. 10). Es ist aber nicht nur die Gesangsmelodie, die das Netz der Bezüge zwischen den zentralen lyrischen Chiffren weiter verdichtet. Die Motive der Singstimme werden auch vom Orchester zurückgespiegelt und verarbeitet, woraus eine weitere polyphone Verdichtungsebene resultiert. Besonders die Rosen und Dornen verflechten und durchdringen sich dadurch noch einmal enger; so spielen etwa Horn und Bratsche das Rosenmotiv fast gleichzeitig mit dem gesungenen Wort „Dornen“ und fügen gleich darauf selber das Dornen-Sekundmotiv an (A1/8-10).

168 Auf die Verklänglichung des einzelnen Wortes zielt Bachmann in *Musik und Dichtung*, wenn es heißt, dass „die Musik ein Wort aufhebt und es durchhellt mit Klangkraft“ (W IV/61). Sie begibt sich damit in eine explizit gesangsästhetische Position; die Liedästhetik des 19. Jahrhunderts verbindet ihre Forderung nach Konzentration auf eine vorherrschende Gedichtstimmung mit einer dezidierten Absage an Einzelwortvertonung, vgl. Schmierer, 11-17.

169 Vgl. *Tristan*, 2. Aufzug/2. Szene, Violine 1, Takt 691 (KA S. 189) und *Tristan-Préludes*, II. Lament, Takt 59 (Violoncello).

Tafel 13

Rosen- und Nachtmotiv Aria 1, 1. Strophe, T.6-10

Rosenmotiv-Sequenz

p
Ro - sen, ist die Nacht von Dor-nen er - hellt

Tristan, 2. Aufzug/2. Szene, Takt 691-694 Violine I

Immer sehr ruhig

pp

Zu Beginn der 2. Strophe kehrt – eine leise Reminiszenz an das klassische Strophenlied – die bis auf zwei Töne komplette Gesangsmelodie des ersten Doppelveses im Solocello wieder, rhythmisch leicht abgewandelt, metrisch verschoben und um einen Ganzton versetzt. Auf diese Weise erklingt in A1/32 im Cello das Rosenmotiv, während gleichzeitig die Singstimme das Wort „Rosen“ auf ein neues Motiv singt, das den absteigenden Tritonus zwar noch enthält, ihn aber durch einen zusätzlichen Zwischenton gleichsam entschärft. Auch die Bläserfigur, die in der 1. Strophe das Wort „Gewitter“ begleitet, kehrt hier etwas verspätet wieder (A1/33).

Wird im ersten Doppelves die Verknüpfung kontextreicher lyrischer Motive mit musikalischen Mitteln aufgegriffen und weiter verstärkt, erhebt sich die Singstimme im zweiten zunächst fast monodisch über einem tiefen Fis-Orgelton in Pauken und Celli/ Bässen, zarten Triolenfiguren in der Harfe sowie chromatisch changierenden Terzen in den Klarinetten. Illustrative Momente überwiegen, wie beim subito *pp* auf das Wort „leise“ (A1/14), oder auch dem anschließenden, im Orchester dramaturgisch geschickt verzögerten „Donner des Laubs“. Wenn das Wort „Donner“ (A1/12) selber noch verhalten in aufsteigenden Quartan ausgesungen wird, folgt das instrumentale Donnermotiv – gemeinsam mit der hier in den Hörnern gespielten Gewitterfigur – gewissermaßen selber dem Gesang auf dem Fuß (A1/16). Analog zum Verweis auf eine Vorzeit „in den Büschen“ (A1/15), in der das donnernde Laub noch „leise war“, verhält sich im übrigen auch die Musik im nächsten Takt rekursiv. Sowohl die Figuren der Blechbläser und Hörner in A1/17, die zwei Takte später in einer Variante von Holzbläsern und Klavier aufgenommen werden, als auch der hohen

Streicher und Holzbläser in A1/25-27 stellen Ableitungen aus dem Fortspinnungsthema dar, dessen latente, ikonisch aufgerufene Natursemantik an dieser Stelle explizit gemacht wird.

Die Aufteilung der ersten Gedichtstrophe in zwei Doppelverse wird damit nicht nur in die formale Struktur der Aria übersetzt, sondern zusätzlich auch in einer sich deutlich unterscheidenden Vertonungsweise zum Ausdruck gebracht. Spinnt der erste Doppelvers an der Verdichtung und Überlagerung der poetischen Motive weiter, greift Henze im zweiten die akustische Metaphorik des Gedichts auf und setzt sie in musikalisches Klanggeschehen um. Die Gesangspartie bleibt von diesen unterschiedlichen Akzentsetzungen in ihrer durchgehend expressiven, den Zentralworten melismatisch Raum gebenden Gestaltung weitgehend unberührt. In der 2. Arienstrophe, die analog zur lyrischen Struktur ebenfalls eine Zweiteilung aufweist, steht die Singstimme dagegen im Zentrum der musikalischen Prozesse. Enthält sie in den beiden eröffnenden Versen noch zahlreiche *Espressivo*-Momente (im *mp*), große Intervallsprünge und melismatische Motive, inszenieren die beiden folgenden ihr allmähliches Verlöschen.

Noch ganz im Duktus der vorangehenden entfaltet sich der erste Doppelvers der 2. Strophe. Er umfasst der 16 Takte, einschließlich der anderthalb Pausentakte, durch die Henze die Exclamatio „O fernere Nacht“ von den umgebenden Worten absetzt. Hier erhebt sich der Sopran über einem leeren *pppp*-Quintklang (d-a) in allen Streichern, gestützt durch die erste Flöte, und tonal (G-Moll) harmonisiert in den restlichen Flöten, der Bassklarinette und den Fagotten. Ein einzigartiger Moment innerhalb der Aria I; beide im *ppp* und in identischer Tonlage, noch dazu eingehüllt in einen bitonal schillernden Klangteppich, beginnen Singstimme und Flötenklang zu verschmelzen.

Nur noch stockend und lückenhaft erklingt der Solosopran dann in der zweiten Strophenhälfte. Mehrfach abbrechend, versinkt er am Ende in einem verlöschenden *ppp*-Klang. Die Achtelpausen, die seine Partie schon zu Beginn einzelne Phrasen teilt, sind hier bis zu zweieinhalb Takte ausgedehnt. Gleichzeitig reduzieren sich auch Lautstärke und melodische Komplexität; mit einer Ausnahme (dem als Registerwechsel interpretierbaren Septsprung in A1/48) beschränkt sich die Singstimme im dritten und vierten Vers auf chromatische Tonfortschreitungen. Erst das letzte Wort, „nach“, ist noch einmal mit einem gewissermaßen selber nachtreibenden, mit *Espressivo*-Klammern versehenen Melisma vertont. Parallel dazu verlangt Henze Ende des zweiten Verses (A1/36) ein *pp*, und nachfolgend wird es nur noch leiser. Die Anrufung der Nacht steht im *ppp*, dazu bei halber Stimme, und ein Orgelton in den tiefen Streichern beendet die Aria im *pppp*.

Die paradoxe Situation, dass sich das lyrische Subjekt in der Poetisierung seines Untergangs neu hervorbringt, löst sich damit in der Vertonung Henzes auf. Anders als im Medium Gedicht wird die poetische Untergangsrede in der Faktur des musikalischen Satzes als Untergang des vokalen Tons performativ darstellbar. Die Pointe der ersten Aria besteht dabei darin, dass im Moment ihres Verlöschs eine instrumentale Stimme an die Stelle der vokalen tritt. In das Stocken der Singstimme hinein stimmt erneut das Horn lange, schweifende Melodien an, die, unberührt von Auslöschung und Untergang, vor allem in den Pausen des Gesangs (A1/38-56), an den romantischen Sehnsuchtston des 1. Nachtstücks anknüpfen. Das Horn erscheint damit wie im 1. Nachtstück als zentrale instrumentale Chiffre, die hier jedoch eine genauere Bedeutung als im ersten Instrumentalsatz erhält; es entsteht ein Dialog zwischen der verebbenden Singstimme mit einem sie Übersteigenden, das zugleich jenseits der Sprache und des Gesangs verbleibt.¹⁷⁰ Wieder bedient sich Henze an dieser Stelle der Semantik des romantischen Horntons – es ist diese Schwelensituation, die auch das Jagd-, Post- oder Nachtwächterhorn der romantischen Literatur unaufhörlich ins Bild setzt.¹⁷¹ Wenn das Blasen des Horns dort kanonisch Abschied oder Ankunft einleitet und der Sehnsucht nach Heimat wie Fremde Ausdruck verleiht, figuriert sein Ton als paradoxe Anrufung eines Abwesenden, die diesem zugleich eine flüchtige Gestalt verleiht; meist unsichtbar gespielt und aus der Ferne an das Ohr dringend, markiert das Horn ein Verlangen nach Überschreitung und lässt es zugleich strategisch ungestillt. Als Grenzfigur das Anderen ist der Hornklang damit auch und gerade als utopische Sprachfigur, als Figuration sprachlicher Grenzüberschreitung zu entziffern. Wenn die Natur im Kontext der literarischen Romantik Chiffre der Unlesbarkeit der Welt ist und ihrer unauflöslichen, immer nur bruchstückhaft erahnten Verrätselung, verheißt der Schall des Horns, selbst noch auf der Schwelle zum domestizierten Klang, zugleich ihre Verstimmlichung – in einer anderen, verklingenden, sich

170 Die Singstimme ist daher gerade nicht das „einsame Subjekt der Nachtstücke und Arien“ (Spiesecke, 93); im Gegenteil inszeniert die Musik gerade das Korrespondieren des Gesangs mit einer anderen, instrumentalen Stimme.

171 Vom Sehnsuchtsklang des Horns schreibt z.B. Jean Paul in den *Flegeljahren*, (Jean Paul, Bd. 2, 865); bei Clemens Brentano kündigt das Horn von der Fremde (*Godwi*, Brentano, Bd. 2, 13), bei Goethe signalisiert es die Heimkehr (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*, Goethe 1981, Bd.8, 419). Oft steht der Hornton in Nachbarschaft mit Naturlauten; vgl. z.B. Eichendorff, *Angela* : „Wenn von den Auen / Die Flöte singt, / Aus Waldesrauschen / Das Horn erklingt / Da steh ich sinnend / im Morgenlicht -“ (Eichendorff, Bd. 1, 91).

nie ganz konkretisierenden Sprache. In diesem Sinne kann der Schwellenton des Horns am Ende der Aria I als Figur einer Erlösungshoffnung gehört werden, die zugleich auf eine Grenze der Sprache verweist; was in der Vertonung im medialen Wechsel von der vokalen zur instrumentalen Stimme zur Darstellung kommt, erscheint im Schriftbild des Gedichts noch als leergebliebener Raum.¹⁷² Im Gedicht ist das vorzeitige, der Musik Raum gebende Abbrechen der poetischen Rede dabei mit einer Metapher überschrieben, die im Aussetzen der Schrift zugleich an die Gedächtnisfunktion von Literatur erinnert. Im Blatt, das dem lyrischen Subjekt „bis zur Mündung“ nachtreibt, ist die Erinnerung an die vergangene Ekstase, an das Gewitter der Rosen und den Donner des Laubs bewahrt. Henze greift dies in der formalen Organisation der Aria I auf, wenn zu Beginn des letzten Doppelverses eine latente Reprise des Arienbeginns erscheint. In die melodischen Linien des Horns hinein wiederholt hier (A1/49-52) die Bassklarinette die Harfen-Figuren aus A1/1-3, ergänzt durch die Harfe (A1/49-50 =Kontrafagott A1/1-2), die Celli (A1/51=Bassklarinette und Kontrafagott A1/3) und, um einen Takt versetzt, Fagott (A1/52=Bassklarinette/Horn A1/3-4) und Englisch Horn (A1/52=Englisch Horn A1/3). Auch die Singstimme knüpft in A1/51 an den dritten Arientakt an; schließlich erscheint analog zum Fis-Orgelpunkt in A1/11ff. ab A1/57 wie erwähnt der doppelte Orgelpunkt es-ges in den Celli und Bässen. Die Erinnerungsfunktion des nachtreibenden Blatts ist damit als formale Erinnerungsfigur in die Vertonung übersetzt.

Undine oder der Signifikant der Kunst: Aria I, Aria II und 3. Nachtstück

„Aber eben diese ungeheuern Bilder rissen ihn gewaltig
nach sich hin“ (de LaMotte-Fouqué, *Undine*).¹⁷³

Anders als in den ersten beiden Sätzen ist das Horn in den folgenden kaum mehr als solistische Stimme zu vernehmen. Die individuelle Rede des Horns wird abgelöst vom Klang des Hornquartetts bzw.

172 Bachmann hat diesen speziellen Aspekt der Hornsemantik in ihrem Gedicht *Landnahme* aufgegriffen; das Blasen des (Tier-)Horns erscheint hier ebenfalls als Figur der Erlösung: „Ein Horn stak im Land, / vom Leittier verrannt, / ins Dunkel gerammt. / Aus der Erde zog ich's, / zum Himmel hob ich's / mit ganzer Kraft. / Um dieses Land mit Klängen / ganz zu erfüllen, / stieß ich ins Horn [...]“ (W 1/98). Wie die Herausgeberinnen angeben, gehört *Landnahme* zu den in der neapolitanischen Zeit entstandenen Gedichten (s.a. Caduff, 130).

173 La Motte-Fouqué, 52.

des kompletten Blechblärsatzes, dessen homophone Partien vor allem in der Aria II und dem letzten Nachtstück mehr und mehr an Bedeutung gewinnen. Neben den verschiedenen Ableitungen aus dem Fortspinnungsthema spielt dabei eine musikalische Figur die entscheidende Rolle, die Henze bereits in der Aria I einführt. In den Instrumentaltakten nach der 1. Strophe ertönen dort zunächst aus dem Fortspinnungsthema gewonnene Akkorde der Holzbläser (plus Klavier und teilweise Streicher). Dann aber erscheint, durch einen instrumentalen Registerwechsel deutlich abgesetzt, ein homophoner, achttimmiger Streichersatz, der im nächsten Takt von Flöte, Englisch Horn und Klarinette verkürzt übernommen und, transponiert und in augmentierter Form, auch im folgenden Takt noch einmal gebracht wird (A1/22-25). Es handelt sich dabei um ein leicht verfremdetes Selbstzitat Henzes aus der *Eglogue* seines Balletts *Undine* (Tafel 14).¹⁷⁴ Nachdem ihr Versuch, mit den Menschen zu leben, gescheitert ist, wird Undine zu dieser Schlussmusik „langsam von den Wellen verschlungen“ (KAUnd, 218). Der Streichersatz eröffnet damit einen intertextuellen Bezugsraum, der deutliche Parallelen zum Bildraum der 2. Gedichtstrophe aufweist, zugleich aber eine entscheidende Verschiebung vornimmt. Wie bei Fouqué ist es auch im Ballett das mythische Naturwesen selber, das am Ende im Wasser versinkt – frei nach Fouqué erzählt Henze/Ashtons *Undine*-Version, die den ursprünglich nordischen Handlungsraum mit mediterranen Elementen anreichert und auch die Namen der Protagonisten latinisiert, die Geschichte Palemons, der auf einer Waldlichtung dem Wasserwesen Undine begegnet und ihm „in die Tiefen das Waldes, bis zum Meer“ (Henze 1959, 21) folgt, bald jedoch, von Undines unheimlicher Macht über Wind und Wasser verstört, zu seiner Braut Beatrice zurückkehrt. Am Vorabend ihrer Hochzeit arrangiert der Meeresgott Tirrenio ein letztes Treffen mit Undine. Als Palemon stirbt, überwältigt von ihrem Kuss, kehrt sie für immer zurück in ihr Element. Die thematische Überschneidung zwischen der Undine-Handlung und dem lyrischen Bildraum der 2. Gedichtstrophe ist ersichtlich. Auch von dieser Seite verknüpfen sich in der Aria I Liebes- und Todessemantik; Undines Gang ins Wasser symbolisiert sowohl die Lockung als auch die elementare Gefährdung, die Liebe als unbedingte und grenzüberschreitende bereithält. Zugleich nimmt Henze mit dem Rekurs auf seine *Undine*-Musik die Idee der Elementargeister als Repräsentanten einer beseelten Natur auf, die Bachmann in *Freies Geleit* einarbeitet. Verschoben ist allein der Untergang selber, von dem ins Wasser zurückkehrenden Naturwesen Undine zum untergehenden lyrischen Subjekt der Aria I.

174 Erstmals belegt bei Fürst 1997, 61.

Henzes Schlussmusik umfasst 23 Takte und ist von einer mehrstimmigen, bitonalen Figur in den Hörnern und Celli bestimmt, deren Oberstimme sekundweise in langsamen Tenuto-Achteln von h nach d1 aufsteigt. Sie taucht im Verlauf der *Eglogue* in kleinen rhythmischen Varianten auf und wechselt am Schluss auch die Lage, bleibt in der Tonhöhe aber unverändert. Die beiden Streichertakte der Aria I reproduzieren den Kern dieser Figur, rhythmisch leicht modifiziert und um drei Töne erweitert, erst beim dritten Mal aber transponiert (A1/24-25). Hier schließt sich direkt eine weitere Ableitung des Fortspinnungsthemas an. Wieder in der Originalversion dagegen erklingt das *Undine-Zitat* in A2/57, wo es sich, gespielt von den drei Soloviolen und erstmals dem Hornquartett sowie der zweiten Harfe, mit dem Verebben des Gesangs in den chromatischen Linien des letzten Doppelverses überblendet.

Tafel 14

Aria I, Takt 22-24 **Undine; Eglogue, Takt 1-3**

The musical score consists of four staves: Violine I, Violine II, Viola, and Cello. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score is divided into two sections: 'Aria I, Takt 22-24' and 'Undine; Eglogue, Takt 1-3'. The first section (Aria I) starts with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line in the violins and a supporting bass line in the cello. The second section (Undine; Eglogue) begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *pp* (pianissimo) section. The Viola and Cello parts are marked 'Celli divisi' and 'Kontrafagott' respectively. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Wie Henze bemerkt,¹⁷⁵ wird die *Eglogue*, auch wenn sie nur noch latente Spuren der tragenden Leitmotive (z.B. des allgegenwärtigen Undinenrufs) aufweist, gleichwohl noch einmal zum Resonanzboden wichtiger musikalischer Figuren; sie ist also nicht nur als Untergangsmusik, sondern zugleich als Reflexionsmoment zu betrachten, in dem die Geschichte der liebenden Verbindung zwischen Naturwesen und Mensch noch einmal – im Augenblick ihres unwiderruflichen Endes – als ganze gebündelt ist. So verstanden, erschließt das Zitat in der Aria I eine musikalische Klangfigur, welche nicht nur die belebte Natur in ihrer Gesamtheit repräsentiert, wie sie *Freies Geleit* hymnisch anruft und beschwört. Zugleich und darüber hinaus ruft die Undinemusik auch das utopische Potential auf, das der Balletthandlung trotz ihres tragischen Verlaufs eingeschrieben ist. Das Zitat bindet damit beide

175 Vgl. Henze 1959, 70.

Arien – die Thematik der Subjektentgrenzung und die Idee einer wesenhaften, beseelten Natur – in einer Klangchiffre zusammen. Wie im Folgenden gezeigt wird, ist diese Chiffre für den Fortgang der *Nachtstücke und Arien* von entscheidender Bedeutung. Mit ihr ist ein Signifikant gewonnen, der in den beiden letzten Sätzen an exponierter Stelle aufgenommen wird und den noch unentfalteten utopischen Zug der Undinenmusik zur Geltung bringt.

Mit einem ein Quasi-Accompagnato auf der stehenden Quint, die aus den stampfenden *Fortissimo*-Schlusstakten des mittleren Nachtstücks zurückbleibt, beginnt der Solosopran seine zweite Arie. Ihre sechs Strophen, die fast durchgehend einen ruhigen Viervierteltakt einhalten (Viertel=72), umfassen zwischen 10 und 21 Takte; nur die umfänglicheren Eckstrophen weichen dabei erheblich von der Vorgabe von elf Takten pro Strophe aus dem 2. Nachtstück ab. Die Sonderrolle der 3. Strophe bekräftigt Henze mit den beiden einzigen Tempowechseln („*un poco più mosso*“, A2/29 und „*di nuovo con calma*“ zu Beginn der 4. Strophe), der Einführung eines markanten Motivs in den tiefen Streichern und einer gleichzeitigen Reminiszenz an die Pizzicato-Repetitionen vom Beginn des 2. Nachtstücks (A2/29-32).

Insgesamt steht die Aria II in deutlichem Gegensatz zur ersten. Wie gezeigt, weicht die verdichtete Nachtmetaphorik den großen lyrischen Gesten, mit denen Bachmann den poetischen Schöpfungsreigen in die Szenerie eines frühen, noch vom nächtlichen Gewitter gezeichneten Morgens platziert. Entsprechend verändert sich auch das Verhältnis zwischen Text und Musik. Nur um ein ungefähres Drittel länger, enthält die zweite Aria immerhin dreimal soviel Text wie die zweistrophige Aria I. Eine längere rein instrumentale Passagen findet sich allein in der letzten Strophe, die durch vier Instrumentaltakte (A2/75-78) in zwei Abschnitte aufgeteilt ist. Die eigentlichen Zwischenspiele sind sämtlich auf wenige Takte beschränkt oder fehlen ganz, wie zwischen der 5. und 6. Strophe.

Was Aria II zudem deutlich von Aria I unterscheidet, ist der Stellenwert großflächiger melodischer Gebilde, die besonders in den Strophen 4-6 im Orchester hervortreten. Anders als die Tunes im 2. Nachtstück generieren sie größere, strophenübergreifende Zusammenhänge. So fasst ein passacagliaartiges Thema, das mit gewissen Einschränkungen bis zum Ende der Aria nachzuweisen ist, die drei letzten Strophen bei aller ansonsten bestehenden Verschiedenheit zusammen (Tafel 15); mit einem Registersprung um vier Oktaven begleitet es die Wendung des poetischen Sprechens in die Zukunft („dass noch tausendundein Morgen wird“, A2/79-81), und erscheint mit seinen letzten beiden Tönen am Schluss auch in der Singstimme (A2/85-87). Vom

Anfang der vierten bis zum letzten Vers der fünften Strophe erklingt dazu eine *Piano-dolce*-Melodie in den Violinen und verbindet so beide Strophen, die mit der Formel „Für uns“ beginnen.

Verändert hat sich schließlich auch die Organisation des orchestraalen Satzes insgesamt. Der polyphonen Verdichtung musikalischer Motive in der 1. Strophe der Aria I steht hier die Arbeit mit instrumentalen Registerwechseln und klar abgegrenzten musikalischen Schichten gegenüber, deren unterschiedliche Gewichtung den einzelnen Strophen Kontur verleiht. Wie im 2. Nachtstück entwickelt Henze dabei eine Reihe von Ableitungen aus dem Fortspinnungsthema, sehr bewegliche, sich permanent transformierende mehrstimmige Strukturen, die hier rhythmisch komplexe Figuren im Stil des 1. Nachtstücks ausbilden (2. und 4.-5. Strophe), aber auch ostinatoartige Klangstrukturen, über denen sich die Expressivität der Singstimme frei entfalten kann (6. Strophe). Wesentlich stärker in den Vordergrund als diese begleitenden Figuren treten in der 1. und 3., am Ende der 5. und in der Mitte der letzten Arienstrophe verschiedene Varianten der Fanfarefigur, die Henze schon im 2. Nachtstück aus dem Fortspinnungsthema gewinnt (N2/71 im Holz, N2/82-84 erstmals im Hornquartett und den Trompeten). Mit einer fallenden Terz statt einer Sekund als Eingangsintervall, illustriert die Fanfare zu Beginn das Nachklingen der aufgewühlten Nacht (A2/ 11) und später die zentralen lyrischen Vokabeln des zweiten Teils der 3. Strophe („Zornesblitzen“, A2/35, „abschaffen“, A2/36 und „Verderben“, A2/40, Tafel 10); auch das eintaktige Strophennachspiel wird von ihr dominiert (A2/41). Ähnlich illustrativ beschließt sie in der 5. Strophe ein Crescendo in den Holzbläsern und Violinen (A2/ 61-62, auf die Worte „schöne Ader zu schwellen“). Die sechste Strophe bringt zwischen dem 2. und 3. Vers noch zweimal den zweiten Teil des Fanfarenmotivs, hier zum Quartsprung ausgeweitet.

Auf der Vertikalen korrespondieren diese horizontal angelegten Strukturen mit einer Vielzahl reich instrumentierter Akkordschichtungen, die gelegentlich tonal, meist aber polytonal oszillierend gearbeitet sind. Die zweite, durchgehend in *p* und *pp* gehaltene Arienstrophe kombiniert beispielsweise zu Beginn einen repetierten und mit Durchgängen versehenen A-Dur-Akkord in den Hörnern mit der Quinte F-c in den Pauken, zwei Takte später D-Dur und D-Moll mit F-es, und mündet schließlich in einen C-Orgelpunkt, der mit *e* und *h* angereichert wird und sich in polytonale Akkorde verflüchtigt (A2/23-24), bevor er in A2/26 in ein Es-Dur/Moll aufgeht.¹⁷⁶

176 Henze aktiviert hier („Die Flüsse wallen ans große Wasser“) mit der triolischen Begleitung zugleich einen Topos der musikalischen ‚Darstellung‘ von Wasser.

Tafel 15

Aria II, Takt 42-49, Passacaglia-Thema
(Cello/Kontrabass/Tuba)

The musical notation shows two staves of music in bass clef, 4/4 time. The first staff starts with a dynamic marking *p* and the instruction *sotto voce*. The second staff starts with a dynamic marking *pp*. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties.

Dass die instrumentalen Schichten dabei in engster Relation stehen zur poetischen Rede, lässt sich exemplarisch mit einem Blick auf den letzten Vers der 5. Strophe belegen. Die Wendung „Noch einmal dem Tau, über die Asche zu gehn“ (A2/63-66) verweist hier auf das ungebrochene Erneuerungspotential, das im Erstarren und Zerfallen organischen Lebens und seinen zyklischen Vergehensprozessen enthalten ist; dabei benennt die Asche im Gegensatz zu den kosmischen Zukunftsbildern der 6. Strophe einen Zustand der Bewegungs- und Leblosigkeit vor dieser Erneuerung. Dieses Noch-Nicht vollzieht die Musik auf zwei Ebenen mit. Zum einen ist am Ende der 5. Strophe auch die Passacaglia in ein Stadium des Stillstandes getreten und pendelt zwischen den Schlussstönen *f* und *fis* (bzw. *ges* im Kontrafagott); erst zu den Worten „tausendundein Morgen“ (A2/79-81) kehrt sie in neuer Lage wieder. Zum anderen verwandelt sich die triolische Akkordbegleitung, die sich in der 4. und 5. Strophe noch durch extreme melodisch-rhythmische Variabilität auszeichnet, in den letzten beiden Takten der 5. Strophe in eine statische Ostinatostruktur, die erst A2/70-71 langsam wieder aufgelöst wird. Das Versprechen auf erneute Bewegung und melodische Gestaltbildung gibt also allein die Singstimme, die in A2/65-66 ebenfalls nur Tonwiederholungen singt, auf die erste Silbe von „Asche“ aber einen Terzsprung ausführt und in den folgenden Takten ihren melodischen Höhepunkt erreicht, das *h2*.

In der Anlage der Singstimme sind die Unterschiede zwischen beiden Arien weniger gravierend. Auch die Aria II enthält äußerst expressive und in ihren Intervallverhältnissen ähnlich komplexe, ‚schöne‘ Melodien. Insgesamt metrisch klarer strukturiert und streckenweise diatonisch geführt, entwickeln sie sich aus der liegenden Quinte des Beginns, von der aus der Intervallraum der Singstimme langsam ausgeweitet wird, schrittweise einen Oktavraum aufwärts strebt und ihn bis zum *e2* übersteigt. Wie schon in Aria I bemerkt, werden wichtige Substantive durch melismatische Vertonung herausgehoben; in der ersten wie in den weiteren Strophen erscheinen die zentralen Voka-

beln dabei meist auf der ersten Taktzeit und werden vor allem zu Beginn weitgehend tonal harmonisiert. Anschaulich zeigt das vor allem die vierte Strophe. Auf der ersten Silbe von „Nachtigall“ singt der Sopran hier das längste, aus sechs aufeinanderfolgenden Terzgängen bestehende Melisma der gesamten Arie; ein vergleichbar expressives findet sich nur noch in der 6. Strophe auf die Silbe „Schön(heit)“ (A2/83-84). Dabei ist der von Oboe, Englisch Horn und Klarinette verdoppelte erste Ton, ein b₂, als enharmonisch verwechelte Terz von Fis-Dur deutbar; Fis und Cis erscheinen gleichzeitig in Fagott, Kontrafagott und den Violinen. Und was die Adelsprädikate betrifft, so vertont Henze sie sämtlich durch aufsteigende Achteffiguren, wobei nur „Feuerfürst“ allerdings auf der ersten Zählzeit beginnt. Die Tiernamen selber sind dagegen durch eine melodisch sehr kontrastreiche Vertonung und ihre Zuordnung zu einzelnen Orchesterinstrumenten voneinander unterschieden; wie erwähnt, ist in dieser 4. Strophe nahezu der gesamte Gesangspart instrumental verdoppelt. Gegenüber dem terzenseligen Melisma der „Nachtigall“ (Oboe/Englisch Horn) ist „Fisch“ (Viola) auf einem zweitönigen chromatischen Motiv zu singen, „Salamander“ (Klarinette) aber nahezu syllabisch, mit einem signifikanten Oktavsprung auf den beiden letzten Silben.

Von diesem melodisch-ornamentalen Reichtum ist in der fünften Strophe kaum noch etwas geblieben. Die Gesangsstimme ist nun von großen Intervallsprüngen bestimmt, und der Text fast ausschließlich syllabisch verteilt (einzige Ausnahme: die Silbe „Mar(mor)“). In der 6. Strophe erreicht der Solosopran mehrfach exponierte Höhenlagen, und auf das Wort „All“ auch die genannte melodische Climax, das h₂, gleichzeitig der höchste und längste Gesangston der *Nachtstücke und Arien* (A2/70-71).

Es ist hier, in den instrumentalen Takten nach dem zweiten Vers, dass Undine wieder erscheint und der Forderung nach freiem Geleit Nachdruck verleiht. Nach den beiden zwischen Bläser- und Streicherregister wechselnden Takten A2/75-76, welche die letzten Fanfarenrufe bringen, erklingt in A2/77-78 der besagte, zweitaktige Blechbläseratz, der sich in seiner satztechnischen Geschlossenheit auffällig von der bislang durchweg mehrschichtigen Faktur der Aria II abhebt. Schon ganz äußerlich, in seiner homophonen Struktur und linearen Stimmführung, erinnert er an den ersten Auftritt des *Undine*-Zitats, die Takte A1/22-23. Und in der Tat enthält der erste Takt eine transponierte Variante des Undinenmusik-Kerns. Sowohl der Rhythmus (langer Anfangston, zwei Sechzehntel, langer Schlussston) als auch das schrittweise Aufsteigen der Oberstimme – das allerdings durch den Einschub einer halben Note am Ende des ersten Taktes aufgehalten

wird – sind beibehalten; verkehrt ist allein die Intervallfolge der Oberstimme in den Trompeten (Ganzton-Halbtöne). Die Unterstimme in der Tuba ihrerseits spiegelt diese Oberstimme entlang einer horizontalen Achse, kann also als wiederum transponierte Umkehrung der Variante gelten. Der zweite Takt hingegen stellt ab dem zweiten Ton eine ausgezeichnete Krebsversion des ersten Takts dar. Die Oberstimme kehrt hier zum Ausgangston g_2 zurück, die Unterstimme zum c . Sieht man einmal von der ornamentalen Umspielung im zweiten Takt ab, schreitet der Bläsersatz insgesamt also eine vertikal wie horizontal symmetrische Kreisfigur ab, als formte sich die Undinenmusik hier nach dem Bild der planetarischen Kugelgestalt (Tafel 16). Im zweiten Takt der 2. Hornstimme, die ebenfalls eine melodische Gegenbewegung zur Oberstimme vollführt, erklingt dadurch im übrigen die – figurativ erweiterte – Oberstimme des Kernmotivs in der Originallage.

Tafel 16

Undine-Musik mit Spiegelungstakt,
Aria II, Takt 77-78

Während also die Streichertakte in der Aria I noch als versteckte, fast private Reminiszenz erklingen, erscheint die Undinenmusik im Schlussvers der Aria II in einer hymnisch gesteigerten Form, Abglanz der choralartigen Bläsersätze romantischer Symphonik. Die poetische Verherrlichung der Natur vollzieht sich damit in der Musik als Apotheose des Natur-Signifikanten selber, den Henze in der Aria II zur festlichen Geleitmusik für die Erde umformt, „von der alten Schönheit jungen Gnaden“¹⁷⁷

177 Eine für den dramaturgischen Bau der *Nachtstücke* absolut zentrale Verwendung der *Undine*-Takte, die Fürst 1997 unerwähnt lässt.

Nach den Worten Henzes setzt sich im letzten Nachtstück der „chorische Hymnus auf eine schöne, atombombenfreie Zukunft“ (BQ 182) fort. Abschließend ist zu zeigen, dass die Undinenmusik dabei nicht nur erneut Verwendung findet, sondern erstmals eine tragende Rolle spielt. Neben der Undinenmusik lassen sich im 3. Nachtstück vier formbildende musikalische Elemente unterscheiden. Erstens schnelle, wildgezackte Unisono-Linien (UL), mit denen der letzte Instrumentalsatz beginnt. Eine ungestüme motorische Bewegung, die sofort wieder innehält, um im nächsten Takt aufgenommen und bis zum Ende des dritten Takts fortgesponnen zu werden, dort erneut zu stocken, in einem dritten Anlauf über drei Takte, und im darauf folgenden vierten dann bereits über knapp acht Takte weiterzulaufen. Basis dieser Bewegung sind fünf Staccatosechzehntel im hohen und sehr hohen Register (Violinen, Flöten und Piccoloflöte), als deren tonaler Bezugspunkt Cis-Moll gelten darf. Auch sie können als entfernte Ableitung aus dem Fortspinnungsthema verstanden werden. Im ersten, zweiten und vierten Takt stehen diese fünf Töne am Anfang der Sechzehntelketten, die sich zunächst regelhaft verlängern (N3/2-3=5-6), in der Folge aber zunehmend frei weitergeführt sind und nur noch selten Repetitionsstrukturen ausbilden. Auf verschiedene Instrumente verteilt und auf wechselnde tonale Zentren bezogen, laufen sie, hier und da auch in triolischer Rhythmisierung oder doppeltem Tempo, mit Ausnahme weniger Takte den ganzen Satz über weiter. Zweitens eine wiederkehrende, polytonal akkordische Struktur (AkS), deren Oberstimme einen konstanten dreitönigen Kern aufweist, der sich unterschiedlich weiterspinnt und an zwei Stellen in ein exponiertes chromatisches *Espressivo*-Motiv ausläuft (N3/23ff. und 69ff.). Diese zunächst vorwiegend den Bläsern überlassenen Akkorde und Haltetöne etablieren ab N3/21 das latente Es-Moll (mit enharmonisch verwechserter Terz), das den Satz insgesamt prägt und in den letzten Takten – polytonal angereichert – in ein Es-Dur changiert. Und drittens ein bis zu dreißig Töne umfassender Tune, der an drei Stellen erscheint und gemeinsam mit der AkS und der Undinenmusik die Satzform generiert. Er entwickelt seine von großen Intervallsprüngen bestimmten melodischen Linien aus einem liegenden F-Dur-Akkord in Terzlage (mit Ges im Bass, N3/30), der im dritten Takt unisono weitergeführt wird und auch N3/58-63 erklingt, beim zweiten Auftreten des Tunes.

Durch die regelhafte Abfolge dieser Elemente lässt sich insgesamt von einer vierteiligen Struktur des Nachtstücks sprechen, innerhalb der die UL das Vor- und Nachspiel darstellen (N3/1-20 bzw. 105-126). Die beiden Mittelteile ihrerseits werden jeweils durch die Folge AkS-Tune – Undinenmusik konstituiert, weisen also eine strophen-

artige Wiederholungsstruktur auf. Allerdings enthält die 1. Strophe abweichend nach dem ersten, noch unvollständigen Erscheinen des Tunes einen weiteren, diesmal kompletten Durchgang, der den Tune, gleichsam im Zeitraffer, parallel zur Undinenmusik bringt (N3/58-63). An ihrer Stelle erscheint in der zweiten Strophe zweimal in direkter Folge eine freie, 25-tönige Violinenmelodie (N3/85-97 und 97-103). Und zu Beginn der zweiten Strophe erklingt im Gegensatz zur ersten die UL nicht als Reprise des Vorspiels, sondern als eine freie, lose an das Es-Moll der aKS-angelehnte Variante (Beginn mit Es-Fis).

Schließlich erscheint auch die Undinenmusik im dritten Teil der beiden Strophen in jeweils unterschiedlicher Gestalt. Zuerst durchgängig im Blech, ab N3/93 aber in den Holzbläsern gespielt, nimmt sie gegenüber den nur acht Takten in der ersten Strophe (N3/56-63) in der zweiten vor allem weitaus mehr Raum ein; nach der ersten kurzen Antizipation (N3/78-79) bleibt sie, nun wieder ohne Spiegelungstakt, zwischen N3/85 und dem Strophenende pausenlos präsent (N3/104). Gleichzeitig verlangsamt sich das Tempo ihrer melodischen Aufwärtsbewegung zunächst über Achtel- (N3/78) auf Vierteltriole (N3/85), geht in N3/87 wieder über zu Achteln und in N3/91 Sechzehnteln. Während der Tune in Pauken, Celli und Bässen weiterläuft, erscheinen hier gleichzeitig fortlaufende Sechzehntel im Schlagwerk, denen als Reminiszenz an das 2. Nachtstück das Tamburo militare beigegeben ist; Undinen-Figur und Militärchiffre erklingen damit zum ersten Mal simultan.

In der Überleitung zum Schlussteil der Strophe, der mit einer neuen Vortragsbezeichnung versehen ist (N3/97, „più e più espressivo“), zitiert Henze dann erstmals auch andere Elemente der Ballettmusik. Es handelt sich um Zwischentakte, die in der *Eglogue* mit dem Kernmotiv alternieren: vier durch ein neues instrumentales Register sowie eine höhere Tonlage abgesetzte Akkorde in Quintlage, die an zwei Stellen der Schlussmusik erklingen (Takt 126-128 bzw. 132-134, = KAUn 218); der zweite und der dritte Akkord übernehmen dabei den Rhythmus der entsprechenden Kernmotiv-Akkorde. Henze zitiert diese Zwischentakte im *Più espressivo* in der Originalversion (Tafel 17), führt bereits in der vorangehenden Überleitung aber eine Variante ein, die mit zusätzlichen, akkordfremden Tönen angereichert ist (N3/93-96 entsprechen in der Oberstimme KaUn/218, Takt 130-131 bzw. 134-138). Und wenn die Erstversion zum zweiten Mal erscheint (N3/99-104), wird die aufsteigende Quinte in der Oberstimme (H-Fis) diatonisch durch einen Quintgang aufgefüllt, der, von Paukenwirbeln unterstützt, in einem *Crescendo molto* zum Nachspiel überleitet. Hier mündet die Bewegung der Staccatosechzehntel in ein vier Takte umfas-

sendes *Ostinato*, eine musikalische Endlosigkeitsfigur, die noch einmal direkt Bezug nimmt auf die Zukunftsbilder der letzte Strophe von Aria II. Der kurze, bitonale Schlussakkord verhallt überraschend abrupt ins Offene.

Mit diesem finalen Aufschwung ist der utopische Zug der Undine-Musik voll entfaltet. Die Natur-Klangchiffre: die musikalische Repräsentation des Naturwesens Undine wird – obwohl ihre Semantik in der Latenz verbleibt, gewissermaßen unter der imaginären Oberfläche, als jenes „ungenau, fast unkenntliche Bild“ (Henze 1959, 21), das auch Palemon vorschwebt – im letzten Instrumentalsatz zum zentralen, hymnisch gesteigerten musikalischen Signifikanten. Auch am Ende der *Nachtstücke und Arien* wird so aber gerade nicht die Spaltung Mensch-Natur ausgestaltet. Die Apotheose der Undine-Figur ist m.E. vielmehr zu lesen im Hinblick auf ihr Doppelwesen und ihre Existenz *auf der Schwelle zwischen* Mensch und Natur, ihrem wichtigsten Charakterzug schon bei Paracelsus und Fouqué.¹⁷⁸ Das letzte Nachtstück endet also mit einer Utopiefigur – und es ist diese Wendung zum Utopischen, mit der Henze letztlich auch Ort und Stellenwert des eigenen Kunstschaffens bestimmt. Denn als eine solche Traum-Gestalt steht Undine eben nicht (nur) für Natur, sondern zugleich auch für die Tradition poetischer Natur-Imagination. Undine entstammt, wie Henze in seinem Tagebuch anmerkt, als zwischen Natur- und Menschenreich verkehrendes Wesen genuin der Kunst und ihren Traumbildern, und führt ihr Leben allein dort, in der Welt des Mythisch-Phantastischen; Palemon scheitert und stirbt, weil er diesen imaginären Charakter seiner Geliebten verkennt. Die Hingabe an die lockende Welt Undines, im Kuss vollzogen, ist, ganz wie in den *Zikaden*, gleichbedeutend mit einem Selbstverlust, dessen Varianten zuerst der wahnhaft und unvermeidlich misslingende Austritt aus der Realität, zuletzt aber der körperliche Tod darstellen.

Gerade dann aber bedeutet Palemons Tod zugleich ein verspätetes Gelingen: „Wenn Palemon in Undine verliebt ist, ist er gleichsam in die Kunst verliebt, und die Vereinigung mit einem Traumbild oder Kunstwerk (diese nur im Wahnsinn oder im Tod erreichbare höchste Verbindung), das begehrte Vergessen wird Palemon nicht [bzw. erst im Moment des Endes seiner menschlichen Existenz, Anm. C.B.] gewährt“ (Henze 1959, 20).

178 Vgl. dazu Fassbind-Eigenheer, bes. 74-90.

Tafel 17

Undine-Musik, 3. Nachtstück, Takt 84-98

Horn III
Horn II/IV
Trompete
Posaune

So führt Henzes und Ashtons *Undine* zwar das notwendige Scheitern des Versuchs vor, diese ‚höchste Verbindung‘ zu verwirklichen, gleichzeitig aber bringt sie – und dies markiert den entscheidenden Unterschied zu den *Zikaden* – bis in die Schlussmusik hinein die Welt der Undine immer wieder aufs neue hervor und als betörende Verlockung zur Darstellung. Anders als für die *Zikaden*-Menschen ist der vergessenschaffende Tod für Palemon daher von einer „erlösenden Schönheit“ (MuP 184). Ist damit in *Undine* das Utopiepotential der Kunst gegenüber dem sprachkritischen Gestus der *Zikaden* betont, kann die Undinemusik auch in den *Nachtstücken und Arien* in diesem Sinne gelesen werden: als Hymnus auf das Überschreitungsmoment einer ganz der Phantasie und ihren Traumgestalten verpflichteten Kunst, wie sie Henze Mitte der 1950er Jahre vorschwebt und in der Undine-Figur verkörpert ist. Anders als das Ballett setzen die *Nachtstücke und Arien* allerdings zugleich ein Gegengewicht zu dieser imaginären Klangtraumwelt. Durch die Rauchpilz-Metapher und ihre musikalische Antizipation ist dem Werk ein Erinnerungszeichen eingeschrieben, ein zeitgeschichtliches Mal, welches das Werk vor eine aktuelle politische Semantik rückt, oder, mit Bachmanns Worten aus *Musik und Dichtung* gesprochen, in „harter Währung“ (W IV/61) reden lässt – vielleicht nirgendwo sonst in den gemeinsamen Werken Bachmanns und Henzes ist die Forderung nach Politizität, nach einer teilnehmenden, sich „auf unser Schicksal“ einlassenden Musik derart genau realisiert wie in den *Nachtstücken und Arien*. Insofern kehrt Undine hier nicht mehr einfach spurlos ins Wasser des Vergessens zurück; vielmehr treibt sie, die Kunst, uns weiter nach.

Anzumerken ist hier, dass die Idee einer Personifikation der Kunst durch die Undinenfigur auch im Mittelpunkt steht von Ingeborg Bachmanns Erzählung *Undine geht*, die sie 1961 als Schlusstext in ihrem Erzählband *Das dreißigste Jahr* veröffentlicht. Einer Äußerung Bachmanns zufolge gehen Skizzen zu fast allen Erzählungen mindestens bis ins Jahr 1956 zurück.¹⁷⁹ Die Entstehung des *Undine*-Texts fällt also mit einiger Sicherheit nicht nur in das unmittelbare Umfeld der *Nachtstücke und Arien*, sondern auch der Ballettpremiere im Londoner Royal Opera House am 27.10.1958, bei der Bachmann anwesend ist, gekleidet ins Kostüm der Undine selber: „Sie hatte sich in ein Meermädchen verwandelt und sah unbeschreiblich schön aus: Gewand und Haartracht waren mit Schmuck und Meertang durchflochten

179 Im Gespräch mit Rainer Höynck sagt Bachmann: „Ich glaube, im Jahr 56 habe ich angefangen, sie fast alle zu entwerfen. Aber es hat sehr lang gedauert, bis sie fertig geworden sind“ (Gul 27).

und durchflutet. Das windische Bauernkind hatte sich [...] in ein ätherisches Fabelwesen verwandelt“ (BQ 191). Von der Konzeption der Ballett-Minutage wird Bachmann allerdings, wie Henze berichtet, auf Wunsch des Choreographen weitgehend ausgeschlossen; Frederic Ashton hält sich dazu im Sommer 1956 längere Zeit auf Ischia auf. Die große poetologische Relevanz von *Undine geht* im Blick auf die Umorientierung Bachmanns von der Lyrik zur Prosa ist von der Literaturwissenschaft mehrfach hervorgehoben worden, wie auch die inspirierende Wirkung von Henze/Ashtons Ballett.¹⁸⁰ Bachmanns *Undine* trägt jedoch auch Züge des dostojewskijschen Idioten. Wie Fürst Myschkin in den Momenten seiner Hellsicht weiß *Undine*, die Sprecherin der Erzählung, um die Endlichkeit ihrer Sprachfähigkeit:

„Ich liebe das Wasser, seine dichte Durchsichtigkeit, das Grün im Wasser und die sprachlosen Geschöpfe (und so sprachlos bin auch ich bald!)“ (W II/254).

In dieser bachmannschen Konzeption der *Undine* als einer Figur des Übergangs, die „die Grenze zwischen Sprache und Sprachlosigkeit, zwischen Reden und Schweigen in sich trägt und aufzeigt“ (Fassbind-Eigenheer, 133) kann die an der Aria I beobachtete Engführung zwischen der Poetisierung des Untergangs und der Selbstausslöschung der literarischen Rede wiedererkannt werden. Im Blick auf ihre Verkörperung der Kunst erfährt die *Undine*-Figur bei Bachmann allerdings eine entscheidende Verschiebung: wenn Henze/Ashtons Wasserwesen die Kunst als Medium des Vergessens symbolisiert, erscheint *Undine* in der Erzählung als Figur eines Gedächtnisses, dem sich der Name des Geliebten ein für alle Mal unauslöschlich eingepägt hat.¹⁸¹ Vor diesem gegensätzlichen Hintergrund ist schließlich auch Bachmanns Bemerkung zu lesen, *Undine* sei „um es mit Büchner zu sagen die Kunst, ach die Kunst“ (GuI 46), die aufgrund ihrer vielfältigen Inanspruchnahme durch die Literaturwissenschaft mittlerweile als legendär gelten darf. Zu ergänzen ist an dieser Stelle, dass die verstellte Büchner-Paraphrase nicht nur eine Spur zu Paul Celan legt,¹⁸²

180 Vgl. die Studien von Kann-Coomann, Caduff und Weigel 1999 u.a.m.

181 Mit der Figur eines Nicht-Vergessen-Können hebt die Erzählung an: „Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer! Ihr Ungeheuer mit Namen Hans! Mit diesem Namen, den ich nie vergessen kann.“ (W II/253).

182 Vgl. Weigel 1997a, 231. Bei Georg Büchner (in *Dantons Tod*, 2. Akt, 3. Szene, = Büchner, Bd. 3.2, 114) heißt es: „Camille: ‚Fiedelt Einer eine Oper, welche das Schweben und Senken im menschlichen Gemüthe wiedergiebt wie eine Thonpfeife mit Wasser die Nachtigall - ach die Kunst!‘“. Erst bei Paul Celan findet sich die exakte Formu-

sondern, verborgener noch, auch zum Komponisten der *Nachtstücke und Arien*, einer Musik, die bereits vier Jahre vor der Veröffentlichung der Erzählung eine Richtung vorgibt, aus der die Stimme der literarischen Undine – eine Stimme wie „eine geisterhafte Musik“ (W II/141), in der Klage und Lockruf, Schmerzenslaut und Sehnsuchtsston verschmelzen – dann ertönen wird.

lierung: „Die Kunst - ,ach die Kunst’“ (*Der Meridian*, in: Celan 1983, Bd. 2, 190).

V. OPER 1: DER PRINZ VON HOMBURG

„So ist ein Bekenntnis möglich geworden, das von allen Seiten der Musik und der Sprache her sich untermauern ließ, eine Einheit anstrebend, in der meine Gedanken über Theater und Musik, Musik und Sprache, unsere Beziehung zur Geschichte, unsere heutige Situation mit ihren Problemen, Fragen und Gegenfragen zu Hause sein und sich als ein Ganzes darbieten sollen“ (MuP 80).

Oper und Opernreflexion, nicht zuletzt das unterstreicht auch Henzes vielsagender *Homburg*-Kommentar, geht aufs Ganze. Und zu Recht, sofern ‚die Oper‘ hinsichtlich ihres in Breite und Komplexität unerreichten Ensembles von Sprach-, Klang-, Körper- und Bildkodes seit ihrem ersten, tastenden Erscheinen um 1600 als die umfassendste und vielgestaltigste aller europäischen Kunst-Hybridformen gelten darf – Oper jedenfalls, diese merkwürdige und trotz aller angekündigten Tode bis heute ungebrochen faszinierende Konstellation von Gesang, Instrumentalton, Körperaktion und räumlich-szenischer Fiktion, provoziert bis heute, und ohne Zweifel mehr als jedes andere künstlerische Medium, ein Reden in Überbietungsbegriffen. Jenseits ihrer selber kaum überbietbaren Charakterisierung als „unmögliches Kunstwerk“ (Oskar Bie), firmiert die Oper auch in neueren musikwissenschaftlichen Studien zum mindesten als „plurimediales Gesamtkunstwerk“ (Schaal, 237), aus medientheoretischem Blickwinkel gar als „multimediales ‚Hypermedium‘“ (Pfeiffer, 33).

Ein zweiter Grund mag darin liegen, dass sich das ‚Projekt Oper‘ gegenüber historischen Vorformen – den mittelalterlichen Mysterienspielen oder aber neueren, säkular-theatralen Varianten wie den Intermedien und höfischen Maskenspielen des 16. Jahrhunderts – von Beginn an durch die Fallhöhe seiner ästhetischen Konzeption auszeichnet: Getragen von der Idee einer wiederbelebten Einheit der Künste, suchen die Autoren der ersten florentinischen Opern nichts geringeres als die Wunderwirkung der Kunst aus ihrem tiefen Schlaf zu wecken: die ‚effetti maravigliosi‘¹⁸³ der apollinischen Lyrik oder des Tod und Materialität überschreitenden orphischen Gesangstons.

183 Vgl. dazu die Darstellung von Susanne Schaal, die das Konzept der ‚effetti maravigliosi‘ auf die Funktion von Musik in rituellen Handlungen zurückbindet (Schaal, bes. 171).

Oper als Restitution medialer Einheit¹⁸⁴ entsteht als Kunst-Mittel gegen eine entzauberte, partikularisierte Welt; als Total-Medium, in dem zugleich das verlorene Welt-Ganze gemeint ist. Jenseits der offensichtlichen Fehldeutung der antiken Aufführungspraxis durch die Florentinische Camerata können die ersten Opern daher zumindest insofern als „Fortsetzung“ der griechischen Tragödie „unter anderen kulturellen und medialen Bedingungen“ (Pfeiffer, 13) gelten, als auch sie ihren Aufschwung als „jener mediale Kitt (nehmen), welcher das zer Schlagene oder nie existierende Welttheater immer wieder einmal zu anschaulichen Fragmenten fügt“ (ebd., 390).

Die tatsächliche Bauart der frühen Opern zeigt allerdings, dass die bruchstückhafte Imagination von Einheit mit einer gegenläufigen Tendenz korrespondiert. Nicht nur lehrt bereits ein kurzer Blick auf die Operngeschichte, dass die beteiligten Medien jene erhoffte strukturelle und semantische Einheitlichkeit bzw. ‚Homologie‘ (Erik Fischer) de facto und auch in den Augen der Autoren selber nur selten erreichten.¹⁸⁵ Auch jenseits der oft problematischen Konfiguration von Musik, Sprache und Szene tritt in der formalen Gestalt des ersten überlieferten Operngesangs gerade die Vereinzelnung als bestimmendes Formprinzip hervor: Es ist erst der unaufhaltsame Siegeszug der Monodie Ende des 16. Jahrhunderts, der die Komposition solistischer Gesangspartien möglich macht. Wenn die unerhört neue, selbstbezogene Expressivität dieser Melodien in der Oper nun auch szenisch-dramatisch sinnfällig wird, übertrifft sich die neue Hinwendung zur individuierten Einzelstimme gewissermaßen selber: Durch die räumlich-performative Realisierung der Monodie im Medium Bühne, oder, wie es wiederum sehr pointiert bereits Oscar Bie formuliert hat, den „Mut“, „die monodische Stimme nicht bloß zu hören, sondern auch zu sehen“ (Bie, 16).

Als mediales Integrationsmodell konstituiert sich Oper also gerade auf der Basis einer erhöhten Wertigkeit der einzelnen melodischen Linie, deren gesteigerte expressive Komplexität und Strahlkraft sie ihrer neuen Unabhängigkeit von der gesetzmäßigen Textur polyphon

184 Explizit übernimmt diese Idee eines der Einzelmedien in sich aufhebenden Medienverbundes Richard Wagners Aufriss des Musikdramas im *Kunstwerk der Zukunft*, sofern dieses die Spaltung zwischen Oper und Drama aufzuheben beansprucht.

185 Erik Fischer ortet die „generische Fundamentalstruktur“ der traditionellen Oper in einer strukturellen („homologen“) Äquivalenzbeziehung der „Ausdrucksmedien“ (Fischer 1982, 24), die erst im 20. Jahrhundert ende. Dagegen sprechen Bermbach/Konold - im positivistischen Sinne ebenfalls mit gutem Recht - von medialer Heterogenität als Konstituens der Oper.

organisierter, d.h. nach den strengen Regeln des Kontrapunkts aufeinanderbezogener Stimmen verdankt. Trotz seiner Verortung innerhalb des szenischen Sinnzusammenhangs wie des größeren musikalischen Kontexts schreibt sich dem Operngesang so aber ein Moment der Selbstevidenz, der bloßen Freude am mitreißenden Wohlklang der Stimme als sich selbst genügendem Phänomen ein. Nicht die Irrationalität singend kommunizierender Menschen hebt daher die Opernhandlung von der angeblich ‚realistischen‘ Sprechtheater-Fiktion ab, das ist erst kürzlich noch einmal richtiggestellt worden.¹⁸⁶ Wohl aber lässt sich Oper als Medium begreifen, das seinen Reiz aus einem *grundsätzlich* instabilen Verhältnis zwischen Darstellung und Performanz zieht; einem Verhältnis, in dem das Einzelne eben nicht (nur) im Ganzen aufgeht, sondern immer auch als ein Selbstreferentielles, reines Für-Sich-Sein erlebt werden kann.

Auf die Erfahrung einer (metaphysischen, bzw. mit Nietzsche dionysisch-rauschhaften) Einheit von Ich und Welt zielend, repräsentiert und formiert das Hypermedium Oper in seinem tektonischen Bau also gerade das sich seiner Vereinzelung bewusst werdende Subjekt. Bereits die Struktur der Oper als solche artikuliert damit gewissermaßen ein Problem, dem die Opernautoren im Laufe der Gattungsgeschichte anhand der unterschiedlichsten Stoffe und Sujets nachgehen werden: die immer wieder neu zu bestimmende und zu behauptende Beziehung von Subjekt und Welt, von Individuum und Gesellschaft, Partikularem und übergreifender Ordnung – in der Annäherung an die beiden Opern Bachmanns und Henzes wird dieses Problem im Mittelpunkt stehen.

Oper aber kann so zum einen bis ins 21. Jahrhundert hinein als kollektiv kathartisches und Einheit stiftendes Ritual gelten, als privilegierter Ort menschlicher Selbstvergewisserung und „leibhaftig vergegenwärtigtes ‚theatrum mundi‘“ (Kunze 1992, 237), das noch in der „naiven Freude an Spektakel und Belcanto“ (Schneider/Wiesend, 11), wie sie besonders die italienische Oper des 18. Jahrhunderts prägt, die großen menschlichen Fragen in ihren historischen Ausformungen und Verwerfungen spiegelt und versuchsweise beantworten will. Zu Recht eröffnen Döhring/Henze-Döhring daher ihr großangelegtes Handbuch zur Oper des 19. Jahrhunderts mit dem entschiedenen Postulat, Oper diene „wie kaum eine andere Kunstform [...] künstlerisch verschlüsselt als Katalysator geschichtlicher Realität und utopischer Entwürfe“ (Döhring/Henze-Döhring, 1). Immer wieder wird dabei „der geschichtlichen Erfahrung der Diskontinuität die Behauptung der Kontinuität entgegengesetzt“ und „die ‚Welt‘ als ein ‚Ganzes‘, als ein funktionierender Zusammenhang auf die Bühne gestellt“ (Kühnel, 23).

186 Vgl. Fischer 1999, 96.

Sicher koinzidiert die Schaffung der Oper andererseits nicht ganz zufällig mit der allgemeinen Akzeptanz des kopernikanischen Weltbilds und dem daraus resultierenden, irritierenden Wissen um den buchstäblich peripheren Status menschlichen Lebens, wie es die frühe Barockzeit umtreibt. Entsteht Oper damit in einem Moment, wo das Erleben der Welt als ein um den Menschen kreisendes Ganzes nachhaltig seine Evidenz verloren hat, ist die Oper im 17. Jahrhundert in besonderem Maße der Darstellung dieses ek-statischen, gewissermaßen in eine unbekannte Umlaufbahn geworfenen Subjekts verpflichtet. Der Umdeutungsakt, mit dem die Vertreibung des Menschen aus dem Zentrum der Schöpfung zur emphatisch gefeierten Geburtsstunde des autonom handelnden Subjekts wird, hinterlässt dabei gerade in der frühen Oper ihre Spuren. Zumal in den Allegorien der barocken Opern spiegelt sich die grundlegende Destabilisierung des anthropozentrischen Zusammenhangs von Ich und Welt, welche mit der Ausbildung des modernen, nach Autonomie strebenden Individuums verbunden ist. Dass die Vereinzelnung des Subjekts auch in der Oper des 20. Jahrhunderts zugleich behoben und – freilich als durch und durch ambivalent – ausagiert werden kann, soll im Folgenden anhand der beiden Opern *Prinz von Homburg* sowie dem *Jungen Lord* Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes gezeigt werden.

1957, im Jahr der Uraufführung der *Nachtstücke und Arien*, erreicht die künstlerische Zusammenarbeit Bachmanns und Henzes den Höhenkamm, von dem aus sie in den folgenden Jahren ihre beiden so unterschiedlichen Gipfel in Angriff nehmen wird. Nachdem das erste, von den Autoren mit mancherlei Träumen bedachte Opernprojekt zuvor noch lautlos an der Wirklichkeit zerschellt¹⁸⁷ – neben den eingestandenen Schwierigkeiten Bachmanns mit den gattungsspezifischen Anforderungen eines Librettos spielen hier nicht zuletzt auch Verständigungsprobleme mit dem Leiter des Donaueschinger Festivals eine Rolle – fasst Henze im Sommer den Entschluss, das Kleistschauspiel *Prinz Friedrich von Homburg* in Musik zu setzen.

187 Im Gespräch mit dem Nachrichtenmagazin Profil berichtet Henze: „Dann hatten wir auch ein großes Opernprojekt, Belinda, die Geschichte eines aus dem neapolitanischen Proletariat aufsteigenden Filmstars. Wir wollten, kindlich wie wir waren, Maria Callas für die Sopranrolle. Leider kam es nur zum Textentwurf einer Arie, die inhaltlich viel zu schön und zu klug für die Empfindungsmöglichkeiten unserer Protagonistin geworden war. Wir gaben das Projekt auf“ (Aster, 50-51). HENZES Angaben sind insofern irrig, als de facto die komplette erste Szene, mehrere Arientexte sowie Skizzen zu weiteren Szenen vorliegen; vgl. auch Tafel 12.

Den entscheidenden Anstoß zur Vertonung des letzten und „künstlerisch zweifellos vollendetsten“ (Schulte, 173), im Todesjahr 1811 entstandenen Schauspiels Heinrich von Kleists gibt Luchino Visconti, Widmungsadressat der im selben Jahr wie der *Homburg* (22.5.1960) uraufgeführten *Idioten*-Neufassung und Regisseur des Balletts *Maratona di danza* (UA am 24.9.1957 bei den Berliner Festwochen), zu dem Henze bereits im Winter 1955/56 die Musik komponiert. Die Idee einer Kleist-Oper nimmt während der Proben für *Maratona* im Sommer 1957 Gestalt an: „Bevor das Team wieder auseinander ging, [...] war Zeit gewesen, über neue Opernpläne zu sprechen, über Sujets und Formen: Visconti legte mir nahe, über den kleistschen ‚Prinz von Homburg‘ nachzudenken. Ein Jahr später machte ich die ersten Skizzen“ (MuP 76).

Trotz der großen Autorität, die der italienische Regisseur Ende der 1950er Jahre für Henze darstellt, darf die Wahl des Preußendramas durchaus als Überraschung gelten. Angesichts der gerade beginnenden Auseinandersetzung mit der Rolle nicht nur dieses ‚Klassikers‘ im Kontext der faschistischen Kulturpolitik und seiner in den späten 1950er Jahren noch unmittelbar gegenwärtigen Indienstnahme für die Zwecke nationalsozialistischer Propaganda¹⁸⁸ erscheint dabei die Zurückhaltung, mit der Henze auf die Anregung Viscontis reagiert, noch moderat, und zugleich beispielhaft für die seinerzeitige Sicht jüngerer deutschsprachiger Schriftsteller und Komponisten auf das künstlerische Erbe des 19. Jahrhunderts. Henze erliegt jedoch im Weiteren offenbar der Überzeugungskraft, mit der Visconti auf seiner Idee insistiert. Nach seinen Worten vertritt Visconti die Meinung, „dass dies das glänzendste und bravouröseste deutsche Theaterstück sei, und er fand, dass es sehr viele opernhafte Elemente hat, die das Schauspiel gar nicht einmal realisieren kann, oder nur mit Mühen und dass also vieles in der Konzeption des Dramas auf Oper hinzielt“ (Henze 1960, zitiert bei Fürst 2000, 142). Wie Klaus Geitel ergänzend berichtet, hat der Regisseur zuvor den Plan, das Schauspiel selber in italienischer Übersetzung herauszubringen, fallengelassen. Visconti habe bemerken müssen, dass er „als Italiener“ das Werk eigentlich nur „in Form einer Oper auf die Bühne bringen“ (Geitel, 78) könne; erst als solche sei der *Homburg* „als ein Stück sehr fern der Mark Brandenburg“ (ebd.) zu verstehen. Man darf also vermuten, dass Viscontis Opernidee auf eine

188 Der *Prinz Friedrich von Homburg* wird z.B. im Rahmen des unter der Schirmherrschaft von Reichsleiter Alfred Rosenberg stehenden Bochumer Kleist-Jubiläums 1936 inszeniert, das „Kleists Weg zu Staat, Volk und Vaterland“ (so der Titel des programmatischen Vortrags des Germanisten K.J. Obenauer) herauszustellen bemüht ist (vgl. Gärtner, 92). Zur faschistischen Kleist-Rezeption vgl. Busch.

vom historischen, als preußisch-militaristisch verdächtigten Handlungskontext weitgehend abgelöste Lesart des kleistschen Textes zielte; die mediale Transformation des Sprechstücks wäre so im Kern als Bruch mit der geschichtlich verorteten Fiktion zu verstehen.¹⁸⁹ Unübersehbar jedenfalls weist der sich hier abzeichnende Interpretationsansatz auf die Adaption Henzes und Bachmanns voraus und kann so mit einiger Sicherheit als „Ausgangspunkt und Bedingung der Opernbearbeitung“ (Beck, 155) betrachtet werden.

Anzunehmen ist weiter, dass der Grundgedanke einer enthistorisierenden Rehabilitation des umstrittenen kleistschen Schauspiels auch die widerstrebende Ingeborg Bachmann gewinnt, mit der Henze sich bespricht. Nicht ohne ironische Untertöne erzählt der Komponist, dass es dabei vor allem die reichlichen eigenen Skrupel sind, die Bachmann schließlich dazu bewegen, ihm ihre Mitarbeit anzutragen: „Besorgt um mein Unterfangen, einen Kleist zu komponieren, erbot sie sich, doch wenigstens die notwendigen Kürzungen und Änderungen vorzunehmen und so das Beste zu tun, um der Würde des Werkes nicht zu großen Schaden erwachsen zu lassen“ (Henze 1966b, 371). Bachmann eröffnet sich damit zugleich eine neue Chance, sich auf das Terrain der Oper vorzuwagen; neben dem *Homburg*-Libretto arbeitet sie nach dem Abschluss des *Guten Gott von Manhattan* vor allem an den Erzählungen, die sie schließlich 1961 in *Das dreißigste Jahr* veröffentlicht, sowie den 1959 gehaltenen Frankfurter *Poetik-Vorlesungen*. Diese markieren eine wichtige Zäsur in ihrem Schaffen, sofern sie einige implizite poetologische Positionen früherer Texte revidieren und so der Prosa der späteren *Todesarten*-Texte den Weg weisen. Der eigentliche Beginn der Komposition ist wahrscheinlich für den Frühsommer 1958 anzusetzen.¹⁹⁰

- 189 Vgl. auch BQ 199ff. Auch Bachmann eröffnet sich, wie sie in der *Entstehung eines Librettos* berichtet, ein persönlicher Zugang zum *Homburg* erst durch eine fremdsprachliche Inszenierung (Paris, Théâtre nationale populaire, Regie: Jean Vilar, Homburg: Gérard Philippe): „Man musste das Stück lieben“ (W I/369). Vilar inszeniert das Stück nicht nur enthistorisierend, sondern insgesamt tendenziös als „anarchistische Revolte der freien Jugend gegen die eingesetzte Ordnung [...]“. Später hat der Schauspieler seine Interpretation geändert“ (David, 26); die Produktion gastiert auch in der BRD und leitet eine neue Phase der Kleist-Rezeption ein (zum Einfluss noch auf Helmut Heinrichs Inszenierung in Wuppertal 1958 vgl. Reeve, 168).
- 190 Kaum aber schon Mai/Juni 1956, wie Weigel 1999, 568 irrtümlich behauptet (gemeint ist wohl das *Belinda*-Projekt). Laut Henze beginnt die Konzeption der ersten Szenen ab Mitte 1958, die eigentliche Komposition im Frühjahr 1959. Übereinstimmend bezeugt Weigel einen Aufenthalt Bachmanns in Neapel für August 1958 (Weigel 1999, 569).

Zweifellos hat Henze vor allem auch die Aussicht auf eine weitere Zusammenarbeit mit dem verehrten Regisseur gereizt, dessen neorealistische Phase in *Rocco und seine Brüder* (1960) ebenfalls im Jahr der *Homburg*-Premiere ihre wohl klarste und schlüssigste Ausprägung findet. Luchino Visconti, der seit seiner ebenso umjubelten wie skandalträchtigen *Traviata* 1955 an der Mailänder Scala die Abkehr von der Tradition zeitlos stilisierender Opernregie personifiziert und als Vertreter und Garant eines Theaters extrem ausagierter Leidenschaft¹⁹¹ gilt, steht auf diese Weise nicht nur Pate für Bachmanns und Henzes Schauspielbearbeitung. Sein Vorbild leitet Henze auch ganz konkret bei den musikalischen Szenenentwürfen.¹⁹² Die Absage Viscontis kurz vor Beginn der Proben in Hamburg (aufgrund verlängerter Dreharbeiten an *Rocco*) trifft daher unmittelbar ins Herz des ganzen Unterfangens. Fast folgerichtig endet die Uraufführung mit einem zwiespältigen Resultat. Die Inszenierung Helmut Käutners, Ende der 1950er Jahre als Film- wie Theaterregisseur erfolgreich (u.a. Carl Zuckmayers *Des Teufels General* mit Curt Jürgens), bleibt gegenüber der entscheidenden Adaptionsidee Bachmanns und Henzes unempfindlich bis heterogen. Vom Intendanten der Hamburger Oper, Rolf Liebermann, kurzfristig für den *Homburg* gewonnen, erschließt sich der düstere Pomp seiner ins Monumentale tendierenden Tableaus noch auf den erhaltenen kleinformatigen Fotografien der Uraufführung. Die Inszenierung bringt damit gleichsam hinterrücks auf die Bühne, was Bachmann und Henze gerade ausdrücklich aus dem Schauspiel

191 Vgl. Roland Barthes Bewertung in der Visconti-Ausgabe der französischen Filmzeitschrift *Premier Plan* 17 (1961). Viscontis Opernregie erfährt insgesamt sehr unterschiedliche Aufnahmen. Staunt etwa die Filmkritik 1954 noch über die konventionelle Einrichtung von Gaspare Spontinis *La Vestale* in Mailand, während die Opernkritik positiv reagiert, sorgt die Inszenierung der *Traviata*, der 1958 Verdis *Don Carlos* (Covent Garden) und *Macbeth* (Mailand) folgen, aufgrund der psychologisierenden Interpretation und verschiedener szenischer Neuerungen für Aufruhr und vernichtende Kritiken.

192 „So hatte ich beim Komponieren immerzu eine flammende Visconti-Inszenierung vor Augen und in den Ohren. Das beflügelte mein Schreiben um ein Beträchtliches“ (BQ 197). Möglicherweise ist es zudem Visconti, der Henze auf die Idee bringt, den *Homburg* in Anlehnung an den Melodramma-Typus zu komponieren, wie ihn Bellini, Donizetti und Verdi kreieren. Visconti inszeniert in den 1950er Jahren neben den genannten Verdi-Opern u.a. Bellinis *La Sonnambula* in Mailand 1955, Donizettis *Anna Bolena* in Mailand 1957 und *Il Duca d'Alba* in Spoleto Juni 1959. Später notiert Henze, alle Visconti-Filme enthielten für ihn etwas von „der Musik Verdis, Bellinis und Donizettis“ (Henze 1964, 76). Mit deutschen Komponisten war Visconti weniger vertraut; Ausnahmen bilden Glucks *Iphigenie auf Tauris* (Mailand 1957) und Richard Strauss' *Salome* (Spoleto 1962).

herausfiltern wollen, die gewalttätige, militaristische Dimension des Preußentums und seines Machtapparates. So schlägt die musikdramatische Suche nach einem Gegenort zum aggressiven Militärstaat, einem „Ideal-Land“ (MuP 75), wie es Henze in der pathetischen Diktion seines *Homburg*-Essays beschwört, im ersten Anlauf fehl.¹⁹³ Entsprechend kritisch fällt der Rückblick auf die Hamburger Premiere aus; Käutner gehört zu den wenigen mit ausdrücklicher Abneigung verhandelten Personen in seiner Autobiographie.

Adaption als rettende Lektüre: Zum Libretto

Voraussetzungen, Intentionen und Schwerpunkte der Kleist-Adaption Bachmanns und Henzes sind in der Forschung mehrfach ausführlich analysiert worden.¹⁹⁴ Ich beschränke mich daher auf einen knappen Überblick über den interpretatorischen Ansatz und die wichtigsten Änderungen. Bedingt durch die Entscheidung für das Sprechstück *Homburg* als Vorlage, verläuft Bachmanns zweiter Anlauf zu einem Opernlibretto auf bislang unbetretenen Wegen. Anders als im Fall des unvollendeten *Belinda*-Projekts besteht ihre Aufgabe nicht in der Textproduktion, sondern vielmehr einer Gattungstransformation, mit anderen Worten der operngerechten Bearbeitung des existierenden Schauspieltexts. Es gilt, das Drama Kleists an musiktheatrale Erfordernisse anzupassen. Ziel ist die möglichst weitgehende Erhaltung des originalen Wortlauts; Bachmann annonciert ihre Tätigkeit im Werktitel ausdrücklich als bloße ‚Einrichtung‘. „Das Unumgängliche wurde getan, die kleinen Operationen wurden vorgenommen, mit dem Wunsch, die Dichtung so unbeschädigt wie möglich der Musik zu übergeben – nicht zum Gebrauch, sondern für ein zweites Leben in der Musik und mit der Musik“ (W I/372). Mit ähnlichem Understatement kommentiert sie auch die Anpassung der kleistschen Dialoge an musikdramatische Formen; „Gelegenheit für Arien und Ensembles und für verbindende Rezitative boten sich manchmal wie von selbst an oder wurden gefunden“ (W I/373), Eingriffe, die im besten Fall unsichtbar blieben: „Ich würde meine Arbeit dann für gelungen halten, wenn sie wenig bemerkt und schließlich vergessen würde“ (W I/373). Wie Grell¹⁹⁵ zeigt, werden die vornehmlich analytisch aufgebauten

193 Vgl. dazu auch Hochgesang.

194 Vgl. die Arbeiten von Kreutzer, Spiesecke, Grell und Beck.

195 Vgl. Grell, 174-224 sowie bereits Kreutzer, 235-238. Kreutzer weist auf die „vom Medium geforderte Verknappung auf einen bestimmten

Szenen Kleists durch Bachmann gleichwohl entscheidend im Sinne einer melodramatypischen Handlungsführung umstrukturiert; an die Stelle der kleistschen Logik der Entwicklung rückt eine Logik der Affektdarstellung und -umschwünge, begleitet durch eine erhöhte pantomimische Evidenz des Geschehens. Ein wichtiges Instrument ist dabei die Zusammenfassung diachroner Schauspielszenen zu simultanen Opernauftritten; Dialoge können so nicht nur in rezitativische Strukturen und Duette, sondern an vielen Stellen auch in Ensembles überführt werden, während die großen, komplett übernommenen Monologe Kleists in diesem Umfeld in der Tat wie von selbst Gelegenheit zu umfänglichen Arien bieten.

Wenn Bachmann und Henze nach ihrem misslungenen Versuch mit einem originalen Opernstoff zu einem klassischen Drama als Textvorlage greifen, ist dies m.E. jedoch nur unzulänglich als ein Ausweichmanöver zu erklären, wie Grell andeutet.¹⁹⁶ Die Frage nach den speziellen Anforderungen an einen Operntext stellt sich bei der Transformation eines Sprechstückes in ein Libretto nicht minder dringlich als bei einer Neudichtung. Aus dem Textbuch lässt sich vielmehr die inzwischen gewonnene Souveränität Bachmanns im Umgang mit den Bedingungen der Oper ablesen. Zugleich ist, anders als im Librettofragment, auch die Handschrift des opernerprobten Komponisten zu spüren – bis hin zu diversen Unterschieden zwischen der Partitur und der Textbuchfassung, die in der Werkausgabe vorliegt. Henze kann daher durchaus als Mitautor auch des Librettos in der Gestalt gelten, in der es schließlich in die Partitur eingeht.

Literaturopern, schreiben Peter Petersen und Hans-Gerd Winter in ihrem Vorwort zu Opern nach Texten Georg Büchners, sind „Teil der produktiven Rezeptionsgeschichte eines Autors oder einer Autorin“ (Petersen/Winter, 30). Henzes *Prinz von Homburg* darf in diesem Punkt als geradezu idealtypisch gelten – das zeigt Petersen, indem er ihn als Beispiel heranzieht, das seine Definition des Literaturopernbegriffs veranschaulicht.¹⁹⁷ Literaturoper als „Oper über Literatur“ (Petersen 1999, 63): Quer zum erdrückenden Strom der patriotisch-nationalistischen Rezeption geschrieben, steht am Anfang *Homburg* in der Tat die Absicht, Kleists Schauspiel „neu und richtig zu benennen“

szenischen Punkt“ (Kreutzer, 235) hin, die das Libretto enthalte und mit dem Verzicht auf szenische Entwicklung verbunden sei.

196 Ein Drama als Vorlage biete „wesentliche Arbeitserleichterungen“ (Grell, 171), weil es die Erkundung der Unterschiede zwischen dramatischer und librettistischer Schreibweise ermögliche. Dies erfolgreich zu gestalten, setzt m.E. aber gerade das Wissen um entscheidenden Differenzen zwischen Sprech- und Musiktheater voraus.

197 Vgl. Petersen 1999, 67-70.

(W I/370). So notiert Ingeborg Bachmann in ihrem Werkstattbericht *Entstehung eines Librettos*, der erstmals im Programmheft der Uraufführung abgedruckt ist. Während sie allerdings ihren eigenen Anteil daran herunterspielt, erklärt sie die Musik Henzes zum entscheidenden Vehikel dieser Neudeutung: „In dem neuen Werk, der Oper, erlöst ja der Komponist den ‚bearbeiteten‘ Text zu einer neuen Gestalt, einer neuen Ganzheit“ (W I/373). Die erklärte Absicht einer rettenden Relektüre des kleistschen *Homburgs* gründet insgesamt jedoch weniger in ästhetischen als in politischen Kategorien. Entscheidend ist vielmehr, wie Bachmann berichtet, die Empfindungslage einer Generation, die in den letzten Kriegsjahren ihre Adoleszenz erreicht, in Zeiten der erfolgreichen ideologischen Vereinnahmung Kleists zum „Klassiker des nationalsozialistischen Deutschlands“ (Minde-Pouet, 90), und – in Bezug auf den *Prinz Friedrich von Homburg* – „Dichter des Preußentums, der Zucht, des Gehorsams“ (Keudel) durch die nazistische Kulturpolitik. Es gilt, gegen das Bild eines nationalpatriotischen Kleist auch in den eigenen Köpfen anzuarbeiten; in ihrem Werkstattbericht geht es Bachmann darum nicht zuletzt auch um die Rehabilitierung der Person Kleist: „Vergessen wir nicht, dass derselbe Mann schrieb: ‚Der Soldatenstand wurde mir so verhasst, dass es mir nach und nach lästig wurde, zu seinem Zwecke mitwirken zu müssen‘. Aber Kleist ging noch weiter, sagte, es sei unmöglich, Offizier und Mensch zugleich zu sein“ (W I/372).

Das faschistische Kleist-Bild, das Ende der 1950er Jahre die Rezeption vor allem seiner Bühnenwerke noch immer nachhaltig determiniert, rückt Bachmann so mit sicherer Hand zurecht. Gegenüber dem *Homburg* selber allerdings artikuliert sie auch eigene erhebliche Vorbehalte. Spielen die anfänglichen Bedenken bei Henze später kaum eine Rolle mehr, beginnt die Librettistin ihren Werkkommentar mit dem Bekenntnis: „Vor die Aufgabe gestellt, das Schauspiel ‚Der Prinz von Homburg‘ einzurichten als Libretto, zögerte ich“ (W I/369).

Im Kern wirft dieses Zögern die grundsätzliche Frage nicht nur nach der historischen Korruptiertheit, sondern auch der Korruptierbarkeit klassischer Dichtung auf, konkret nach den Anschlussmöglichkeiten, die der kleistsche Text für die nationalsozialistische Ideologie ‚von sich aus‘ enthält. „Einer Generation zugehörig, die nicht nur dem Volk misstraute, das seine Klassiker politisch missbraucht hatte, sondern auch den Dichtern misstraute, deren Werke sich so missbrauchen hatten lassen“ (W I/369), löst der Kanonendonner des *Homburg* für Bachmann zunächst einmal „die schlimmsten Assoziationen“ (ebd.) aus. Und die Gegenüberstellung von Texten Bert Brechts und Heinrich Heines zum *Homburg* scheint diese gleichsam ins Unbewusste

eingebraunte Verkettung von Drittem Reich, dem preußischen Militarismus des 19. Jahrhunderts und dem fiktiven Brandenburg Kleists noch zu bestätigen. Gleichmaßen ideologisch unverdächtig, bringen ihre äußerst gegensätzlichen Reaktionen genau jene Kleist-Bilder des national-patriotischen Preußens sowie des NS-Staats und seiner Kulturpolitik ins Spiel, mit der die Möglichkeit einer euphorischen Rezeption des *Homburg* in der Tradition Heines in der Tat genommen scheint. Ihre Hoffnung auf eine mögliche, gegen seine Rezeptionsgeschichte gerichtete Neu-Lektüre des *Homburg* muss Bachmann daher aus der Lösung dieser Verkettung ableiten. Unterstützung sucht und findet sie dabei bereits in den zitierten Texten selber. Denn berufen sich nicht irritierender Weise beide Autoren in ihrem gegensätzlichen Urteil explizit auf das Verhältnis des Schauspiels zum Staat, welches sich damit von Heine zu Brecht geradezu auf den Kopf stellt? Wenn in Heines Brief (1822) das staatsgefährdende Potential des kleistschen Texts durchscheint, das seine Aufführung in Berlin bis 1828 verhindert, auch dann noch zum vorübergehenden Verbot des Stücks durch Friedrich Wilhelm III. führt¹⁹⁸ und von Heine enthusiastisch begrüßt wird, legt Brechts Sonnett (1939) gewissermaßen seine Verführbarkeit frei, die in der Möglichkeit besteht, ihm im Gegenteil eine apologetische Haltung zu kriegerischem Expansionismus und staatlicher Gewalt zu unterstellen.

Die deutlich ausgestellten Zweifel Bachmanns erweisen sich hier als klug orchestriert. Sofern sie die zeitgeschichtlich geprägten Perspektiven auf den *Homburg* nicht negieren, sondern vielmehr dringlich artikulieren, sind diese gerade dadurch im nächsten Schritt selber in ihrer Deutungshoheit in Frage gestellt. Bestritten wird damit nicht die von Brecht betonten Kontinuitäten innerhalb der preußisch-deutschen Geschichte, die Bachmann nur implizit streift, aber ihre absolute Geltung als interpretatorische Matrix. Noch die Verkettung zwischen dem *Homburg* und den Kriegsverbrechen des Dritten Reichs erweist sich als Effekt der Vereinnahmung Kleists seitens der nazistischen Kulturpolitik. Dieser Effekt legitimiert die Skepsis Brechts und der Generation Bachmanns und Henzes gegenüber ihrem kulturellen Erbe sowie das (zunehmende, 1959 gleichwohl öffentlich noch weitgehend tabuisierte) Bemühen um die Aufarbeitung darin enthaltener ideologischer Konstanten. Er darf aber nicht den Blick verstellen auf das Visionäre der kleistschen Konzeption, wie es Bachmanns Text beschwört: den „Freimut sondergleichen“, den sie bei „allen Gestalten“ (W I/371) des Schauspiels wahrnimmt, den „ständigen Lichteinfall der

198 Bereits 1841 findet der *Homburg* auch in Berlin endgültig Anerkennung, vgl. Kanzog, 255.

Sprache“ (W I/369) in die durchweg zwielichtige Szenerie, schließlich die „Luft der Freiheit“, die seine Figuren atmen, und die, „bedenken wir es wirklich, noch nie in einem Staatswesen geatmet worden ist“ (W I/371).

Bachmanns Librettokommentar gipfelt damit in einer Rückgewinnung des Utopischen im Werk Kleists, freilich um den Preis einer weitgehenden Zurückdrängung des konkreten zeitgeschichtlichen Gehalts. In diesem – nicht unproblematischen¹⁹⁹ – Verständnis des kleistschen Brandenburg als einer überzeitlichen, den brandenburgischen des 17. wie auch den machtpolitischen und militärstrategischen Verhältnissen Preußens im 19. Jahrhundert weitgehend enthobenen Staatsvision stimmt ihre Lesart nahezu uneingeschränkt mit den Vorstellungen überein, wie sie Hans Werner Henze in mehreren kleinen Essays entwickelt. Auch Henze stellt den utopischen Charakter des „Ideal-Landes“ (MuP 79) in den Mittelpunkt und entwickelt in Abwehr der ‚preußischen‘ Lesart eine emphatische Deutung des Schauspiels, das für ihn die „Verherrlichung eines Träumers“ betreibt und „menschlicher Güte, deren Verständnis auch in tiefere und kompliziertere Bezirke hineinreicht, als es ‚normal‘ wäre, und die einem Menschen seinen Platz in dieser Welt einräumen will, obwohl er ein Schwärmer ist und ein Träumer, oder vielleicht gerade deswegen“ (ebd.). Die Betonung überzeitlicher Problematik innerhalb der Schauspielhandlung darf vor diesem Hintergrund als ein interpretatorischer Basiskonsens der Adaption Bachmanns und Henzes gelten.²⁰⁰

199 Mit Wolf Kittler lassen sich zwei Hauptrichtungen der Kleistforschung unterscheiden, „eine, die ihre eigenen politischen, ja militärischen Ziele bei Kleist unvermittelt wiederfindet, und eine andere, die die Irrtümer der ersten dadurch zu vermeiden sucht, dass sie die Parteinahme des Dichters Kleist und damit den politischen und militärischen Gehalt seiner Schriften ganz einfach ignoriert“ (Kittler 1987, 12). Die letztere gewinnt nach dem Zweiten Weltkrieg auch in der Literaturwissenschaft mehr und mehr an Gewicht. Beide gehen für Kittler jedoch insofern fehl, da „die Behauptung, dass Kleist in seinem Werk nur ästhetische, künstlerische und humanitäre Ziele verfolgt habe, ebenso falsch (ist) wie die Vereinnahmung seiner Werke zum Zweck der politischen Propaganda“ (ebd., 13). Problematisch sei, „von Freiheit und Humanität, nicht aber von der strategischen Bedeutung dieser hohen Werte (zu) sprechen“ (ebd., 257). Dass die Entpolitisierung des Stoffes auch innerhalb der *Homburg*-Rezeption an deutschen Theatern nach 1945 stattfindet, zeigt Schmidt, 90-91.

200 Ich folge in diesem Ergebnis Kreutzer, 219, keinesfalls aber seiner extrem reduktiven Lektüre der Entstehung. Die nur schlagwortartig spezifizierten Skrupel Bachmanns gegenüber dem *Homburg* werden hier mit der Bemerkung vom Tisch gewischt, „doch was hat diese Dichterin nicht geängstigt?“ (Kreutzer, 222).

Für das Libretto resultiert daraus vor allem eine weitgehende Reduktion der kriegerischen Thematik. Die erheblichen (gattungsgemäßen) Kürzungen des kleistschen Texts²⁰¹ betreffen in besonderem Maße militärische Details; auch die ganz weggelassenen oder zusammengefassten Figuren sind in der Mehrzahl Militärs.²⁰² Die zahlreichen und kunstvollen Anspielungen Kleists auf wichtige strategische Militär-Diskurse seiner Zeit²⁰³ treten dementsprechend genauso in den Hintergrund wie die martialischen Elemente etwa der Schlacht-Teichoskopie (Akt I, Szene 3 im Libretto) oder im Gespräch zwischen dem Kurfürsten, Graf Hohenzollern und Kottwitz (II/9). Umgekehrt wird die Liebeshandlung gegenüber dem Schauspiel deutlich aufgewertet; Bachmann bildet dazu aus den Dialogen zwischen Natalie und dem Prinzen zwei Duette, in die sie zusätzlich einige Verse aus anderen Dramen Kleists hinzufügt.²⁰⁴ Zudem sind an einigen Stellen militärische Ausdrücke durch zeitgenössische humanistische Vokabeln ersetzt. Wie es am deutlichsten wohl der Austausch der kleistschen Formel „Kriegszucht und Gehorsam“ (5. Akt, 5. Auftritt) durch „Freiheit und Würde“ (II/9/113f.) vor Augen führt, geht die ‚Einrichtung‘ des Schauspieltextes also durchaus auch sprachlich Hand in Hand mit signifikanten Eingriffen in die Vorlage. Weniger ins Auge fallen die vorsichtige Modernisierung und gelegentliche Ent-Metaphorisierung des Schauspieltextes zugunsten einer besseren Textverständlichkeit. Zur Gestaltung des Schlusses ist unten noch mehr zu sagen.

Eines der wichtigsten Resultate dieser Zurückdrängung militärischer Thematik besteht sicherlich in der deutlichen Gewichtsverschiebung innerhalb der Figurenkonstellation zugunsten des Titelhelden. Während die Handlungen des Prinzen bei Kleist noch in eine militärische Logik eingebettet sind, die etwa sein sonnambules Dahindämmern in der 1. Szene zumindest im Ansatz motiviert (es handelt sich um eine kurze Ruhepause zwischen zwei kriegerischen Einsätzen), streicht Bachmann diese fast vollständig aus. Homburg wird damit

201 Von den 1854 Versen Kleist bleibt ca. ein Drittel erhalten; damit steht das Libretto ganz im Sinne von Ferruccio Busonis populärer Formel ungefähr im Verhältnis von 1:3 zum Schauspieltext.

202 So fehlen Kleists Oberste Hennings, Truchß sowie die Rittmeister Golz, Sparren, Stranz und Mörner im Personenverzeichnis des Librettos; während Hennings und Reuß im 3. Akt, 1. Szene immerhin noch auftreten, ohne zu sprechen, sind die anderen zu namenlosen stummen Offizieren degradiert und damit auf ihre szenische Funktion beschränkt.

203 Vgl. Kittler 1987, bes. 256-290.

204 Zu den Anleihen an *Amphitryon* (Vers 1192-1194 bzw. Vers 1199-1200) und *Familie Schrockenstein* (Vers 1419 und 1269-1272) vgl. erschöpfend bereits Kreutzer, 254-255.

von Beginn an ganz auf die Figur des Träumers festgelegt, wodurch sich die Trennung zwischen ihm und dem Hofstaat wesentlich verschärft. Zugleich wird diesen somnambulen Zuständen des Prinzen weitaus mehr Raum gegeben als bei Kleist. In der Befehlsausgabe-Szene beispielsweise (1/2 der Oper) tritt die Verwirrung Homburgs, der den im Traum empfangenen Handschuh als den Natalies erkennt, wesentlich deutlicher hervor, womit auch sein spontanes Eingreifen in die Schlacht als direkte Folge seiner Ablenkung erklärbar wird. Dies ist bei Kleist nur im Ansatz möglich, hier steht vielmehr die Disposition des Prinzen zu gefühlsbestimmten militärischen Handlungen im Mittelpunkt. Im Gegenzug eliminiert Bachmann einen Großteil der Schlachterörterungen in den entsprechenden Schauspielszenen. Auch die staats- und kriegstheoretischen Argumente, die Kottwitz im 2. Akt Kleists in beredter Weise zugunsten Homburgs vorbringt, sind auf die grundsätzliche Frage nach einer möglichen Vermittlung von Empfindung und Gesetz reduziert.

Die zuerst in Kreutzers Librettoanalyse²⁰⁵ entwickelte und von der Forschung allgemein akzeptierte These, dass in der Oper dadurch anstelle des kleistschen Konfliktpaars Kurfürst/Prinz die Welt des somnambulen Prinzen in den Vordergrund trete, lässt sich allerdings m.E. nur bezüglich der sichtbaren Präsenz der Figuren auf der Bühne aufrechterhalten. In der Tat zwar beherrscht Homburg die Szenerie von Anfang an. Allein im ersten Akt singt der Prinz zwei Arien und steht auch in den folgenden Akten nicht nur während der Liebesduette mit Natalie, den konspirativen Treffen mit Hohenzollern und der Kurfürstin sowie der Schlusszene mit seiner vermeintlichen Hinrichtung stets im Zentrum. Dagegen verzichtet das Libretto auf jene Momente bei Kleist, in denen der Kurfürst im Dialog mit den anderen Figuren in dem Maße an Sicherheit verliert, wie er an Charakterschärfe gewinnt; entsprechend eindimensionaler ist auch die musikalische Charakteristik des Kurfürsten gehalten. Homburgs großer Gegenspieler stimmt selber keine einzige längere Arie an und verliert so gegenüber dem Prinzen an Komplexität. Diese neue Kräfteverteilung stellt jedoch die bei Kleist angelegten dramatischen Grundkonflikte (Realität versus Traum, Staat versus Einzelinteresse, Gesetz versus Gefühl) nicht etwa in Frage, sondern macht sie vielmehr auch szenisch sinnfällig. Aus dem kleistschen Figurenkonflikt wird in der Oper der Konflikt einer Figur mit einem allgegenwärtigen Prinzip. Und der Kurfürst, schon im Schauspiel weniger Figur als „Repräsentant, in welchem Amt und Person zusammenfallen“ (Schulte, 176), entfaltet seine Macht auf diese Weise nur umso stärker. Homburg, im zweiten

205 Vgl. Kreutzer, 218ff.

und dritten Akt zwischen Hoffen und Verzweiflung schwankend, steht, wie vor allem an der Musik zu zeigen ist, dabei ganz im Banne des durch den Kurfürsten ergangenen Todesurteils, und damit vor der Frage des Gesetzes.

Dass Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes *Prinz von Homburg* gleichwohl als „eigenständige Schöpfung [...], nicht eine bloße Adaption“ (Kreutzer, 261) betrachtet werden muss, steht außer Frage, auch wenn zu bedenken wäre, ob nicht mit gleich welcher Werkadaption, die einen Medienwechsel vollzieht, notwendig interpretatorische Eigenleistungen und ‚schöpferische‘ Eingriffe verbunden sind. Hinzuweisen aber ist bereits an dieser Stelle darauf, dass die Reduktion der historischen Thematik, so problematisch sie im Blick auf Kleists kenntnisreiche Verarbeitung zeitgenössischer Diskurse erscheinen mag,²⁰⁶ in der Oper keineswegs dazu führt, die Schauspielhandlung in ihren Grundzügen entscheidend zu modifizieren. Schon Kleist selber enthistorisiert seinen Stoff so weitgehend, dass nicht nur Theodor Fontane bekanntermaßen Anstoß an seinem unerträglich unpreußischen Helden nahm.²⁰⁷ Und wie in Kleists Drama des Subjekts und seiner Verfasstheiten geht es auch in der Oper um den Ort der Subjektivität in Gesetz und Sozialität, personalisiert auf der Ebene der musikdramatischen Fiktion im Prinzen von Homburg, der, eingesponnen in erotisch-kriegerische Wunschträume, seine militärische Instruktion überhört und so in den Konflikt zwischen Spontaneität und Gehorsam, zwischen der Order „vom Herzen“ (I/3/150-152) und dem kurfürstlichen Befehl gerät. Dem Triumph des Gefühls folgt der des Gesetzes: Homburgs siegbringendes, aber eigenmächtiges Eingreifen in die Schlacht von Fehrbellin lässt ihn vor dem Kriegsgesetz schuldig werden. Zum Tode verurteilt, führt sein Bekenntnis zu der dem Einzelnen und schon gar verwandtschaftlicher Rücksichtnahme übergeordneten Gültigkeit des Gesetzes aber im letzten Moment zur Begnadigung. Bestehen bleibt so auch die latente Widersprüchlichkeit des Schlussbildes, zu der noch mehr zu bemerken ist. Der Schluss inszeniert auch in der Oper weniger eine Auflösung der Gegensätze als ihre selber traumhafte Aufhebung im theatralen Schein.

206 Vgl. neben Kittler 1987 auch Schmidt, der zweifellos zu Recht die Bedeutung aktueller ‚preußischer‘ Probleme im *Homburg* unterstreicht.

207 Vgl. Fontane 1872, 553. Zur Enthistorisierungstendenz bei Kleist vgl. Werner, 93.

Traumklang und Gesetzeston: Die *Homburg*-Musik im Verhältnis zu Sprache und Szene

„für [...] die Nichtachtung jeglichen Befehls“ (W I/46).

Die Musik des *Homburg* wird von Hans Werner Henze als künstlerisches Konzentrat der letzten polyphonen Werke angekündigt (*Sonata per Archi*, 1957/58, *Drei Dithyramben für Kammerorchester*, 1959, *Sonata per Pianoforte*, 1959).²⁰⁸ Im Vergleich zu den *Nachtstücken* und *Arien* kennzeichnet sie insgesamt gesehen eine deutlich veränderte Klangsprache. Die entscheidende Akzentverschiebung, die sich Ende der 1950er Jahre im Schaffen Henzes vollzieht, besteht in der vermehrten Anwendung horizontaler, oft seriell organisierter Strukturen und dem weitgehenden Verzicht auf die reich instrumentierte, ‚neapolitanische‘ Klangsinnlichkeit der *Nachtstücke*-Akkordik. Gelegentlich an die durchsichtige Textur des *Idioten* erinnernd, erscheint der Orchestersatz des *Homburg* durch diese Aufwertung deterministischer Techniken sowie eine vielfach kammermusikalische Besetzung insgesamt weitaus karger, gleichsam verdichtet auf wenige tragende Linien, die zudem in vielfältige kontrapunktische Formmodelle eingebunden sind.

Gleichwohl lassen sich auch in der Kleist-Oper tonal oszillierende Klangflächen und stark expressive, ja vielleicht sogar „im Ohr brennende melodische Linien“ (MuP 77) finden; besonders in den großen *Arien* des Prinzen knüpft Henze unüberhörbar am *Undine*-Strang weiter. In den zur Uraufführung entstandenen Selbstkommentaren werden diese Kontinuitäten denn auch betont und in der gemeinsamen Affinität zum italienischen Melodramma des 19. Jahrhunderts begründet (ebd.). Aus dem Abstand von mehr als 35 Jahren, stellt Henze dagegen zu ebensolchem Recht den Stilwechsel in den Vordergrund, der ihn vom lyrischen Reichtum und den klangsinnlichen Finessen des *König Hirsch* oder der *Undine* hin zu konstruktiver Strenge und verstärkter Arbeit mit Mehrstimmigkeit und Kontrapunktik geführt habe, wie er sich etwa auch in *Antifone* (UA 1962) niederschlägt, einem streng seriellen Stück, das kurz nach dem *Homburg* entsteht. Bachmann erscheint in den Erinnerungen als wichtige Impulsgeberin: „Ingeborg überwacht das Entstehen der Neuen Strenge, kritisiert, verzagt, verlangt: strenger! Noch strenger muss das werden“ (BQ 196).

208 Vgl. MuP 81.

Wenn Henze aus autobiographischer Perspektive den Akzent ganz auf die verstärkte Anwendung deterministischer Konstruktionsprinzipien legt, also gleichsam die Unterwerfung des Kompositionsprozesses unter Gesetze und verbindliche Ordnung, beleuchtet auch dies im Blick auf die *Homburg*-Musik allerdings nur die eine Seite einer Dynamik, deren andere zugleich verdeckt bleibt. Szenisch zur Geltung gebracht werden die ‚strengen Fakturen‘ nämlich gerade durch ihre Einbindung in eine subtile Dialektik mit weniger determinierten Strukturen.²⁰⁹ Zu zeigen ist im Folgenden, dass dieses Schwanken Henzes in der Bewertung seiner *Homburg*-Musik über den Kontext der Oper hinaus auf ein Kernthema seines Komponierens verweist, das Ende der 1950er Jahre erneut in den Mittelpunkt seiner Anstrengungen rückt: die so fragile wie fragliche Objektivierung der angestrebten musikalischen ‚Explosionen‘ und ‚Grenzüberschreitungen‘ durch rationale Ordnungsprinzipien, wie ich sie in meinen Vorüberlegungen ins Spiel gebracht habe²¹⁰. Kleists *Prinz Friedrich von Homburg* ist es, der hier gleich eine doppelte Lösung verheißt.

Vom Blankvers zur Gesangsfigur: Sprache und Melodik

„Als ich nach einer Sprache suchte, in deren Vereinigung meine Musik Neues zu leisten hätte, eine Sprache, auf die meine Musik aus war, ist mir der ‚Prinz‘ in den Weg gekommen“ (MuP 77) – jenseits des pathetischen Tonfalls, den Henzes Werkkommentare aus den 1950er und frühen 1960er Jahren durchgehend anschlagen, verweist dieses Notat auf ein entscheidendes Merkmal seiner Annäherung an den *Homburg*. Es geht primär nicht um den Stoff oder die Handlung, sondern um die ‚Sprache‘, und das heißt bei Henze: die gesamte

209 Vgl. ein ausgewogeneres Statement zur Münchner Neufassung (1992): „Der Konflikt Traum-Wirklichkeit, Freiheit-Zwang, um den es sich ja in Kleists Drama in erster Linie handelt, ist in dieser Komposition durch die Schaffung deutlich vernehmbarer Gegensätze zwischen streng strukturiertem Serialismus [...] und freier Tonalität nachvollzogen worden“ (Henze 1992, 24, hier zitiert nach Grell, 168).

210 „Ich stand nun vor der Aufgabe, zwei völlig gegensätzliche Welten darzustellen, die des Traums und die der Raison. Oder die des Rausches, der Begeisterung, die in scharfem Kontrast lag zu Nüchternheit und Besinnung. Manchmal habe ich auch gedacht: Die Idee von der künstlerischen Freiheit in scharfem Kontrast zu der Idee von Unterwerfung, zur Dienstbarkeit unter Gesetzen, Regeln und Konventionen“ (BQ 185). Auch im Gespräch mit Wolf-Eberhard von Lewinsky (1967) betont Henze, dass es im *Homburg* „im Grunde um die ‚Große Frage‘ geht: Inspiration kontra Zwang, Intuition kontra Materialismus, Form kontra Auflösung“ (MuP 126).

ästhetische Struktur des Schauspieltextes bis hin zu seiner metrischen Disposition. Denn auch bezüglich der Oper wendet sich Henze gegen Verfahren der Textentstellung oder -fragmentierung, wie sie Ende der 1950er Jahre von den Exponenten der Avantgarde verfochten wird. Eine ‚Musikalisierung‘ der literarischen Vorlage in Form ihrer Aufsplitterung in klangliche Partikel liegt seinem Komponieren so fern wie nur irgend denkbar. Im Gegenteil; die emphatische Semantik des Schauspieltextes vermittelt sich ihm gerade durch seine *Versgestalt*, die „hymnischen Jamben“ (MuP 79), „in lang ausschwingenden Phrasen noch gesteigert“ (ebd.), deren Bedeutung Henze in den kleinen *Homburg*-Kommentaren mehrfach hervorhebt. Von Bachmann mit wenigen Ausnahmen ins Libretto übernommen, „verlangen (sie) von der Musik, wenn sie tragen soll, ein ähnliches Mitschwingen. Die Musik kann hier das Aufsteigen noch verstärken, kann es anführen, überhöhen“ (ebd.).

Ganz offensichtlich ist nun an dieser Stelle nicht nur der Versfuß und seine für Kleist so charakteristische, hypotaktische Führung gemeint. Vielmehr liegt der Anknüpfungspunkt für die Vertonung in der spezifischen Metrik der Schauspielverse *als* einer zugleich affektiv wirksamen: Das ‚Aufsteigen‘ des hohen kleistschen Tons zum großen, weltumspannend humanistischen Pathos transportiert sich für Henze nicht zuletzt in der gesetzmäßig rhythmischen Struktur des Schauspieltextes. Kennzeichnet aber bereits den Kleist-Text eine „ständige Spannung von Versstruktur und Abweichung von ihr [...], und zwar zugunsten der jeweiligen Darstellungsleistung des Einzelverses“ (Arntzen, 237), kann an dieser spezifischen textlichen Eigenschaft eine von subtilen horizontalen Spannungsverläufen geprägte, ‚strenge‘ Musik in der Tat wie von selber ansetzen,²¹¹ lassen sich, ausgehend von eher statischen, regelhaft gebundenen Zuständen, immer wieder großflächige Affektsteigerungen und -umschwünge im Melodramma-Stil gestalten. Die Bandbreite zwischen einer nüchtern syllabischen, auf Tonwiederholungen basierenden Vertonung der Jamben und ihrer affektiven Ausdehnung bis ins Unkenntliche misst die Möglichkeiten zur dramaturgischen Feinzeichnung aus, die Henze sich hier erschließt. Anhand einiger Beispiele werde ich zeigen, dass das jambische Gesetz der Sprache in Henzes *Homburg*-Musik also keineswegs außer Kraft ist,²¹² sondern vielmehr in sie eingeht, und zwar derge-

211 „Aber man sage mir, wer hätte mir ein besseres Libretto geschrieben als mein Freund Heinrich von Kleist“ (MuP 76-77).

212 Mit Peter Petersen werden „aus den jambischen Pentametern [...] frei rhythmisierte Gesangsstimmen“ (Petersen 1999, 69-70). Schon Kreutzer, 230, beobachtet aber, dass sich der Jambus „erstaunlich markant“ in der Vertonung bemerkbar mache; im selben Sinne Beck,

stalt, dass die Musik selber zum Schauplatz der zentralen Konflikte zwischen Subjekt und Gesetz, Traum und Wirklichkeit bzw. dem Prinzen von Homburg und der Kurfürstenwelt wird.

Beginnen wir mit einer ersten Annäherung an die große Euphorie-Arie des Prinzen im 1. Akt (2. Szene). Vor allem die erste, einleitungsartige Strophe wirft ein klares Licht auf Henzes Umgang mit den kleistschen Jamben. Nachdem der Kurfürst aufgebrochen ist, bleibt Homburg allein auf der Bühne zurück, seinen Träumen von Liebes- und Kriegsglück überlassen: „Nun denn, auf deiner Kugel, Ungeheures [...] Du hast mir, Glück, die Locken schon gestreift“ (Akt I/Szene 2/Takt 180ff.). Ein *Fortissimo* in Holzbläsern und Streichern, den Abgang des Kurfürsten begleitend, reduziert sich auf akzentuierte Repetitionen in Pauke und Klavier, die plötzlich mit dem Einsatz der Singstimme ins *Piano* zurückfallen. Die folgende erste Arienstrophe ist bis auf das vorletzte Wort („roll“) durchgehend syllabisch textiert. Mit ihm beginnt ein fulminantes fünftaktiges Crescendo, Auftakt des vorweggenommenen Siegesgesangs Homburgs in den restlichen acht Versen (Tafel 18). Wenn nun die ersten beiden, im *Piano* startenden Takte der 1. Strophe noch rhythmisch frei gehalten sind, zeigt sich die Gesangspartie ab I/2/182 unverkennbar jambisch strukturiert. Konsequenz sind die betonten Silben durch längere Noten hervorgehoben; allerdings ohne dass dabei ein monotones Heben und Senken entstünde, das verhindert die metrische Beweglichkeit der Betonungen, die immer wieder auf andere Taktzeiten fallen, und ihr variabler Wert. Das dreitaktige Melisma in I/2/190-192 allerdings scheint diese Ordnung mit einem fulminanten, jede Proportion sprengenden Ausbruch unvermittelt aufzuheben. Genau besehen jedoch passt es sich als schlagartig expandierte oder besser: expandierende Betonung durchaus in das jambische Schema; ganz regelgemäß geht auch hier eine Senkung voraus und folgt eine kurze, unbetonte Note. Der Transfer des sprachlichen Versmaßes in Musik, das wird an dieser Stelle deutlich, ist eben nicht nur mit einer rhythmischen Vereindeutigung verbunden.²¹³ Die variable Relation zwischen betonten und unbeton-

162, der auf die zitierten Äußerungen Henzes verweist. Grell meint dagegen, es sei aufgrund der „anderen Metrik“ von vertontem Wort und klassischem Blankvers grundsätzlich „unmöglich, ausgenommen mit seriellen Mitteln vielleicht, einen klassischen Schauspieltext wörtlich zu vertonen“ (Grell, 235). Dass Henze seine seriellen Mittel gerade einsetzt, um diese Divergenz für die musikdramatische Darstellung fruchtbar zu machen, wird damit verkannt.

213 Vgl. *Musik und Dichtung*, wo es heißt, dass die Silbe „ungleich strenger in der Musik, ungleich unbefangener in der Sprache“ (W IV/59) gemessen werde.

ten Silben eröffnet vielmehr gerade vielfältigste Möglichkeiten zu differenzierten Melodiebildungen, und dies, ohne dabei die jambische Grundstruktur zu verlassen. Was am Ende der ersten Arienstrophe vorliegt, ist daher nicht eine Abweichung vom jambischen Prinzip, sondern m.E. vielmehr ein anschauliches Beispiel für das genannte „Aufsteigen“ und „Überhöhen“ der kleistschen ‚Sprache‘ durch das Medium Musik; eine hymnische Darstellung des Singulären, des euphorischen Gefühlsmoments *im Rahmen des Gesetzes*.

Ganz ähnlich liegt die Sache zu Beginn der 3. Szene. Angesichts des Schlachtfeldes von Fehrbellin sinniert Graf Hohenzollern dort, als Freund Homburgs gleichfalls träumerischer Empfindung fähig:²¹⁴ „Ein schöner Tag, so wahr ich Leben atme! Ein Tag, von Gott, dem hohen Herrn der Welt, gemacht zu süßerm Ding, als sich zu schlagen! Die Sonne schimmert rötlich durch die Wolken, und die Gefühle flattern mit der Lerche zum heitern Duft des Himmels auf“ (I/3/1-18). Der konsequent jambische Rhythmus des Monologs (nur bei „Lerche“ ‚flattert‘ auch Kleists Text) ist hier weitgehend erhalten, wird aber auf einigen charakteristischen Reizwörtern (flattert, Lerche, Duft) entsprechend der so gar nicht kriegerischen Worte Hohenzollerns auffällig durch eine reichhaltige melodische Figuration transzendiert. Dadurch, dass die Figurationen mit kurzem Auftakt versehen sind und auf eine betonte Silbe fallen, ist jedoch der Jambus auch hier zugleich als Grundgerüst beibehalten. Entsprechend fehlt dagegen jede melismatische Expressivität in der Partie des Kurfürsten, der im letzten Abschnitt der dreigeteilten 3. Szene triumphal Einzug hält (I/3c). Der für alles Weitere entscheidende Satz: „Wer immer auch die Reiterei geführt am Tag der Schlacht [...] eigenmächtig, bevor ich Ordre gab, der ist des Todes schuldig, das erklär ich, und vor ein Kriegesgericht bestell ich ihn“ (I/3c/14-24) verweist dabei auf eine weitere Eigenart der Gesangsstimmen im Umkreis des Kurfürsten. Wo Henze zugunsten charakteristischer Formeln – z.B. der mehrfach auftauchenden drei Auftaktachtel, die im Gegenzug den Versbeginn markieren – auf den jambischen Fuß verzichtet, betrifft dies kaum einmal wichtige Substantiva, die hier zudem durchgängig auf den Taktbeginn fallen (Schlacht, Ordre, Todes, Kriegesgericht).

214 Hohenzollern ist es allerdings auch, der mit seiner ironischen Diagnose, der Prinz werde fallen, sobald man ihn anspreche, das Signal gibt für die Pathologisierung des nachwandelnden Homburg (Kurfürstin: „Der junge Mann ist krank, so wahr ich lebe“, I/1/67-68). Nicht sehr viel später (I/1/165) trifft die Prophezeiung im übrigen ein.

Tafel 18

Homburg, I/2, Takt 190-194

roll he - ran!

Hohenzollern, I/3a, Takt 4-8

ein Tag von Gott, dem hohen Herrn der Welt, ge-macht zu sü-ßern Ding, als sich zu schlagen!

Hohenzollern, I/3a, Takt 11-18

und die Ge-füh-le flat tern mit der Ler che
zum heitern Duft des Himmels auf.

Kurfürst, I/3c, Takt 14-24

Wer immer auch die Rei-te-rei ge - führt am Tag der Schlacht und da-mit auf-ge-brochen, ei-gen-
mächtig, be-vor ich Ord-re gab, der ist des To-des schuldig, das er - klär ich, und vor ein Kriegsgericht be - stell ich ihn.

Wenn Natalie und Homburg die Szene II/6 mit einem kurzen Duett beschließen, treffen beide Welten aufeinander. Was sich schon im Text abzeichnet, dass nämlich Natalie voller Hoffnung ist, Homburg dagegen ganz im Bann seiner Todesfurcht (Natalie: „Ich gebe dir ein Zeichen vom Erfolg!“ vs. Homburg: „Vergönne mir ein Zeichen vom Erfolg!“), macht die unterschiedliche Vertonung der Textmetrik unmissverständlich. Natalie singt schnelle, bewegte Sechzehnteltrioten und auf „Zeichen“ ein geradezu enthusiastisches, den Umfang einer Oktave überschreitendes Melisma. Im Kontrast dazu verharrt Homburgs syllabischer Gesang auf einem nur geringfügig variierten, punktierten Rhythmus. Und doch bleiben beide innerhalb der jambischen Abfolge von Hebung und Senkung.

Wenn sich hier der gesetzmäßige Rhythmus des Gesangs in Homburgs Stimme verfestigt, passt die Arbeit mit rhythmisch determinierten Instrumentalstimmen, wie sie den zweiten und dritten Akt kennzeichnet – bis hin zu rhythmischen Reihen zu Beginn des 3. Akts²¹⁵ – ins Bild der drohenden, „blinden und phantasielosen Anwendung“ (MuP 79) des Gesetzes.

215 Vgl. de LaMotte 1960, 43-46.

Tafel 19

Duett II/6, Takt 132-135

Natalie

ich gebe dir ein Zeichen vom Erfolg!

Homburg

ver-gön - ne mir ein Zeichen vom Erfolg!

Die jambische Metrik des Schauspieltextes bleibt also nicht nur bis in stark expressive Gesangspassagen hinein mehr oder weniger latent erhalten.²¹⁶ Szenisch motiviert, fließt sie vielmehr als ein wichtiges Instrument in die Ausdifferenzierung der Singstimmen ein und wirkt so mit an der musikalischen Unterscheidung der Sphären Homburgs und des Kurfürsten. Damit überkreuzt und ergänzt sie sich mit einem anderen wesentlichen melodischen Mittel Henzes, der Arbeit mit figurenbezogenen Intervallen und Motivkernen. Im Gegensatz zur Metrik, die gar nicht thematisiert ist, wird diese von de LaMotte²¹⁷ überzeugend dargestellt; ich beschränke mich daher auf ein kurzes Resümee seiner Ergebnisse. Zeigen möchte ich jedoch, dass die Intervalle nicht nur die Welt Homburgs oder des Kurfürsten bezeichnen und klanglich fassbar machen, sondern, was de LaMotte nicht erwähnt, im 2. und 3. Akt auch dramaturgische Relevanz entwickeln.

Während der Kurfürst ‚seine‘ Intervalle, Quart und vor allem Quinte, in voller Stärke erst in der 2. Szene zur Geltung bringt, treten das Homburg-Intervall (aufsteigende Sexte) und sein zentrales Motiv (eine aufsteigende, mit wechselnden Zwischenschritten ausgefüllte Oktave) schon in der Eingangsszene hervor. Die 1. Szene, deren traumartigen Charakter Ingeborg Bachmann wie erwähnt durch die Streichung der einführenden Textpassagen in den Vordergrund stellt, konzentriert sich damit auch klanglich in erster Linie auf den träu-

216 Hier liegen die Ähnlichkeiten mit dem Melodrama Bellinis, dessen Gesangsmelodien weitgehend dem Duktus der Sprache zu folgen versuchen, vgl. Döhning/Henze-Döhning, 30. Im übrigen erfüllt der *Homburg*, indem er die Jamben des Kleist-Textes aufnimmt, ein weiteres wichtiges Kriterium des Literaturoper-Begriffs, den Petersen entwickelt: die Erkennbarkeit der ästhetischen Struktur des als Libretto verwendeten Textes in der Opernpartitur (vgl. Petersen 1999, 60).

217 Vgl. de LaMotte 1960, 13-18.

merischen Zustand des Prinzen. Ohne Ouvertüre, erklingen die ersten beiden Akkorde der Oper noch vor geschlossenem Vorhang. Dass in ihnen beide tragenden Intervalle, und damit bereits die komplette Basisreihe der Oper (R1) enthalten ist, wird noch zu sehen sein. Nach dieser musikalischen Exposition öffnet sich im dritten Takt die nächtliche Szene. Im Schlossgarten sitzend, windet sich der wachträumende Prinz von Homburg einen Siegeskranz. Kurfürst und Kurfürstin, Hohenzollern, Natalie und ein kleines Gefolge treten hinzu und „schauen vom Geländer der Rampe auf ihn nieder“ (PaH 2). Im Laufe der Szene etabliert sich nun sowohl die Sexte als maßgebliches Intervall Homburgs, als auch das genannte Oktavmotiv, das zuerst von Natalie auf das Wort „Prinz“ gesungen wird (I/1/20-22). Die Prinzessin bringt damit zugleich das klangliche Wunschbild hervor, das Homburg von da an nicht mehr loslässt und schon bald seinen Träumen von Ruhm und Liebe Gestalt gibt (vgl. I/1/85-86, auf „Lorbeer“; I/1/126-127, „Natalie“; I/1/211, „schöne Traumgestalt“). Im Erwachen bleibt, ein rätselhaftes Pfand, nur noch ein karges Motivgerüst zurück (I/1/224, „Nur einen Handschuh“).

Tafel 20

Natalie, I/1, Takt 20-22 Homburg, I/1, Takt 126-127

der Prinz von Homburg Natalie - liebt

Homburg, I/1, Takt 211 Homburg, I/1, Takt 224

schönen Traumgestalt Nur einen Handschuh

Eine ähnlich große, figurative Flexibilität kennzeichnet die Homburg-Melodien auch in den folgenden Szenen. Die Kurfürstenwelt der Quinten und Quartan, wie sie sich zu Beginn der Schlachtplan-Szene machtvoll etabliert, ist demgegenüber insgesamt weitaus stabiler und durch Kontinuität auch in der rhythmischen Ausgestaltung charakterisiert; die konstitutive Spannung zwischen Spontaneität und Norm wird so, eingebracht zur psychologischen Figurenzeichnung, auch auf der Ebene der Gesangsmelodik unmittelbar sinnfällig. Dabei arbeitet Henze gerade auch in der Homburg-Klangwelt mit deterministischen Verfahren; beispielsweise entwickelt sich – ausgehend von den sext-

geprägten Partien Hohenzollerns und Homburgs – bereits in der 1. Szene mit der sog. „Trauminvention“ (de LaMotte 1960, 23) ein bis zu 53 Töne umfassender Tune, der sich in I/3b zu kompliziertesten polyphonen Fakturen verdichtet und, seriell verarbeitet, auch im 2. und 3. Akt eine Hauptrolle spielt (Tafel 21).²¹⁸

Sofern sich nicht nur die Differenz zwischen Traum- und Gesetzes-sphäre klanglich materialisiert, sondern gerade auch der Konflikt Homburgs mit dem kurfürstlichen Gesetz in der Intervallstruktur seiner Singstimme, bleibt der Antagonismus zwischen Sext- und Quint/Quartwelt gleichwohl über die gesamte Oper hin bedeutsam. Das unterstreicht beispielsweise die Teilszene I/3b nach der Schlacht, wo der drohende Einsturz der Kurfürstenwelt durch die beiden gleichzeitig klingenden Tritoni B-e und h-f1 im Orchester angezeigt wird. Nur wenig später, nach Homburgs Auftritt I/3b/25, gewinnt hier der Traum-Tune eindeutig die Oberhand. Dagegen stabilisiert sich die Quintwelt schlagartig wieder mit dem Auftritt des Kurfürsten in I/3c; kurz nach seinem Einsatz erklingen acht übereinander geschichtete Quinten im Orchester (I/3c/17-18). Wie ich unten vorführen will, besteht, während der Prinz bis I/3c gleichsam im Traum singt und agiert, seine Partie im Gefängnis (4. Szene) dann ganz aus rationalen Strukturen. Zu zeigen ist zunächst, dass die Kurfürsten-Intervalle in wichtigen dramatischen Momenten des 2. Akts auf Homburgs Gesang übergreifen.

Tafel 21

Traum-Tune ('Traum-Invention') Die Zweiklänge verweisen auf häufig gebrauchte Alternativtöne

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains notes numbered 1 through 27. The second staff contains notes numbered 28 through 52. The notation includes various intervals and accidentals, illustrating the 'Traum-Tune'.

Werfen wir einen Blick auf den Anfang der von Bachmann eingefügten 5. Szene. Anders als bei Kleist, zeigt sie das leere, auf Homburg wartende Grab auf der Bühne. Nach elf Takten stehender Akkorde

218 Vgl. de LaMotte 1960, 19-31. Im 1. Akt bringt Henze häufig nur die ersten 13 oder 14 Töne; im 2. und 3. Akt tauchen neben dem kompletten Tune auch kurze Fragmente und frei weitergeführte Varianten auf. Ausführlich erscheint der Traum-Tune vor allem im Liebesduett I/3 sowie zu Beginn der letzten Szene (III/10), zum poetischen Sinnieren des todesbereiten Prinzen.

stimmt der Prinz, der sich durch sein Stimmfach in die Gesellschaft tragischer Helden der modernen Oper begibt,²¹⁹ im Angesicht der Totengräber seine kurze Vergänglichkeitsarie an: „O Gott! Ich seh das Grab beim Schein der Fackeln offen, das morgen mein Gebein empfangen soll. Und diese Augen, die das Schauspiel schau'n, will man mit Nacht umschatten [...]“ (II/5, 14-34). Als Tonmaterial dient hier die zweite Zwölftonreihe des *Homburg* (R2). Diese sogenannte „Schlachtinvention“ (de LaMotte 1960, 32) verdankt ihren Namen dem ersten Auftritt, der den entscheidenden Handlungsknoten des 1. Akts markiert. Zu Homburgs Worten „Auf, auf!“ (I/3a, 147), mit denen er in die Schlacht eingreift, erscheint sie zunächst als längerer Tune, der durch Weglassen der wiederholten Töne aber nachfolgend auf eine dodekaphone Reihe reduziert wird. In dieser zwölftönigen Form begleitet sie den Prinzen durch den 2. und 3. Akt (Tafel 22). So klingt R2 einerseits dort, wo Homburg seinem Tod ins Auge sieht (außer II/5 noch III/10, 76 kurz vor der Scheinhinrichtung und beim Abschied Hohenzollerns in III/10, 102); andererseits aber auch in Augenblicken neuer Hoffnung (II/6/140 verspricht Natalie, sich beim Kurfürsten für den Prinzen einzusetzen) und während des zweiten peripetischen Moments der Handlung, Homburgs Bekenntnis zum Gesetz (II/8/125).²²⁰ Von einer auf die Schlacht verweisenden Reihe kann also nur in dem allgemeinen Sinne gesprochen werden, dass aus Homburgs eigenmächtigem Startsignal in der Tat alle weiteren Verwicklungen resultieren. Bezüglich des klanglichen Grundkonflikts ist die Schlachtreihe eher indifferent; sie enthält nur jeweils eine Quint (bzw. oktavversetzte Quart) und eine kleine Sexte.

In der 5. Szene ist nun zu sehen, dass Henze das Reihenmaterial gleichwohl derart disponiert, dass immer wieder zentrale Worte durch Kurfürstenintervalle vertont sind. Vier unterschiedliche Verfahren sind dabei zu beobachten. Erstens setzt Homburg nach der den ersten zwei Versen folgenden Fermate seine Arie mit einem dreifachen Quartstieg und einer anschließenden, fallenden großen Terz fort. Eine freie, aus Kurfürstenintervallen gebaute Melodiefigur unterbricht so die Ansätze zur Schlachtreihe (R2), die Homburg zu Beginn der Arie unternimmt. Zweitens kombiniert Henze im nächsten Takt auf engem Raum zwei im Quintabstand stehende Krebse von R2 (Horn und Singstimme/Viola II/5/21), lässt den Gesang aber in den ersten Ton

219 Zur Geschichte des Bariton in der Oper des 20. Jahrhunderts (etwa Stolz aus den *Soldaten* von B.A. Zimmermann, *Wozzeck*, der *Mathis Hindemiths*) vgl. Müller 1965, 36 und Grell, 174.

220 Eine erste Antizipation, die sich als Fis-Umkehrung der Töne 1-3, 5 und 7 auffassen lässt, erscheint bereits I/1/232 in der Viola.

des K2(d) im Horn einstimmen, so dass die Gesangspartie ‚ihren‘ K2(a)-Durchgang folglich mit dem Quintstieg Cis-Gis erreicht. Drittens ist an den zwölften Ton des K2(a) im Gesang ein zusätzlicher Ton (As, verdoppelt im Horn) angefügt, so dass der anschließende K2(d) mit einem Quartsprung erreicht wird (II/5/25-26). Und viertens bleibt dieser K2(d) fragmentarisch; nach den Tönen 1-7 erfolgt in II/5/28 ein Neuansatz in derselben Lage, der in den folgenden beiden Takten dann vollständig durchläuft. Auch das führt zu einem zusätzlichen Quartsprung. Innerhalb von nur neun Takten sind damit nicht weniger als acht Kurfürstenintervalle in den ‚strengen‘ Satz eingeflossen, und davon fallen immerhin die Hälfte auf die Anfangsilben wichtiger Substantive (Schauspiel, Nacht, Zukunft, Feenreich).

Dass und wie das kurfürstliche Gesetz und seine drohende Konsequenz unüberhörbare Spuren in die Gesangslinien Homburgs einschreibt, zeigt auch die folgende Szene. Es erscheint ein Held jenseits jeder heldischen Verfassung. Im Hinterkopf die vermutete Heiratsintrige des Kurfürsten, bringt der Prinz die Geliebte als sein letztes Faustpfand ins Spiel, ums nackte Überleben bereit, auf sie zu verzichten. Der zentrale Satz „Seit ich mein Grab sah, will ich nichts als leben!“ (II/6/50) präsentiert hier folgerichtig einen (lagenverschleierten) dreifachen Quintstieg. Nur das Wort „Ich“ weicht gewissermaßen als Zwischenton von der Figur des Gesetzes ab. In den Takten 61-64 erscheint im übrigen eine weitere Variante des Oktavmotivs Homburgs, auf den bezeichnenden Text „[Natalie], das vergiss nicht, ihm zu melden, begehrt‘ ich gar nicht mehr.“ Der Oktavaufschwung benötigt hier zwei Anläufe, um mit einem Tritonus ans Ziel zu gelangen.

‚Interpretation des Theaters‘: Musikalische Form und Szene

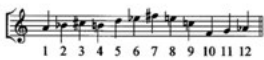
Mit der *Homburg*-Musik, so lässt sich in den Uraufführungssays nachlesen, geht es für den Komponisten um die Bestimmung der Aktualität des kleistschen Schauspiels; die „Verhältnisse zwischen uns und dem Damals des selbstmörderischen Dichters“ (MuP 79), auf die Henze zielt, erhellen sich – ganz gemäß Petersens Literaturoperkonzepts – in einer Konstellation zweier heterogener Kunstsysteme: der Vertonung des ‚klassischen‘ Schauspieltextes durch weitgehend seriell determinierte Musik.²²¹ Die Stilpluralität der Musik Henzes, die in besonderer Weise im *Idioten*, aber auch in den *Nachtstücken und Arien*

221 In dieser Differenz verwirklicht der *Homburg* „die fundamentale Strukturidee von Literaturoper“, die nach Petersens Definition in der „Unterscheidbarkeit der Elemente“ (Petersen 1999, 61) besteht.

als zentrales Charakteristikum herausgearbeitet werden konnte und vielleicht in noch einmal höherem Maße die Partitur des *Jungen Lord* auszeichnet, erscheint im *Homburg* also gerade auch im Blick auf die Relation von Musik und Sprache. Ich möchte an zwei Beispielen zeigen, dass Verbindung zwischen diesen historischen Schichten an vielen Stellen durch ein Drittes entsteht, autonome musikalische Formmodelle, die verschiedenen Szenen zugrunde liegen.

Tafel 22

Schlachtreihe (R2)



Grabszene II/5, Takt 20-28 (Reduktion auf das dreistimmige Satzgerüst)

Homburg

Und diese Au - gen, K2(a): 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 die das Schau-spiel schau, will man mit Nacht um - schat - ten,

G2(des): 1 2 3 4 5 6 7

die - sen Bu - sen 7 8 9 mit mörderischen 10 11 Ku - geln mir durchbohren? (1) Ach, der die
 K2(d): 1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

K2(d): 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 Zu - kunft, auf des Le - bens Gip - fel, heut, wie ein Feenreich
 7 8 9 10 11 12 2 3 4 5

KU2(e): 1

„Fehrbellin, im Saal des Schlosses“: I/3

Hinsichtlich der Organisation von Tonhöhe – und gelegentlich auch Tondauer – vornehmlich seriell strukturiert, basiert der formale Ablauf einer ganzen Anzahl von Musiken auf instrumentalen Kontrapunkt-Modellen wie Fuge, Kanon, Chaconne und Passacaglia, die allerdings oft starken Modifikationen unterliegen, „so dass man sich sogar fragen muss, wieweit sie eigentlich noch die gleiche Sache sind“ (MuP 78). Die musikalische Form bildet damit ein wichtiges pluralistisches Element innerhalb der *Homburg*-Musik selber. Dabei sind gerade diese kontrapunktischen Formen genuin theatral gedacht und unter dramaturgischen Gesichtspunkten ausgewählt – die szenisch signifikante Verwendung barocker Strukturmodelle stellt neben der Dominanz serieller Verfahren sicherlich eine der wichtigsten Merkmale der *Homburg*-Musik dar. Verbunden mit einer auch klangfarblichen Differenzierung zwischen den einzelnen Szenen, die Henze durch eine szenisch sinnfällige Trennung des Orchesterapparates in unterschiedliche, meist kammermusikalische Instrumentengruppen erreicht, erweist sich diese ‚Interpretation des Theaters‘²²² durch musikalische Form dabei als außerordentlich fruchtbar auch für die Realisierung affektbezogener Melodramma-Szenenführung.

Während Henze diesen Aspekt der *Homburg*-Musik in seinen Werkkommentaren mehrfach herausstellt, bleibt er in der ansonsten so facettenreichen Studie de LaMottes unkommentiert. Ich möchte ihm zumindest exemplarisch anhand einiger exponierter Momente nachgehen. Begonnen sei mit der 2. Szene. Keine der mit ihr beschäftigten Studien²²³ bringt das kontrapunktische Formmodell zur Sprache, auf dem sie gründet.

In der 2. Szene entfaltet der inszenierte Traum von Liebe und Ruhm seine Wirkung. Von der überraschenden Realität seines Wunschbildes ergriffen, überhört der Prinz von Homburg die real entscheidende Instruktion. Handlungsort ist ein „Saal im Schloss“ (PaH 55). Bachmann entwickelt aus der Schauspielszene ein in zwei parallele Handlungen verstricktes Ensemble. Während Feldmarschall Dörfling den Schlachtplan erläutert und den anwesenden Offizieren um Homburg und Graf Hohenzollern nacheinander ihre Aufgaben im Kampf gegen die Schweden nennt, machen sich gleichzeitig die um

222 „In der neuen Partitur ‚Der Prinz von Homburg‘ haben kontrapunktische Formen den Vorrang. Es ist versucht worden, sie mit dem Verlauf der dramatischen Konstruktion zu identifizieren, sie also nicht ‚konzertant‘ neben ihr herlaufen zu lassen. Die Formen müssten demnach genau und unablässig das Theater interpretieren, so wie das Theater sie interpretiert“ (MuP 79).

223 Vgl. De LaMotte, 15-17, Grell, 183-187 und Beck, 176.

Prinzessin Natalie und die Kurfürstin versammelten Damen reisefertig. Zum *coup de théâtre* kommt es, als Natalie das Fehlen ihres Handschuhs bemerkt und nach ihm fragt. Der Prinz, aufmerksam mehr auf die Damen als auf den Kriegsplan, kombiniert richtig und erkennt in ihr sein Traumbild wieder; staunenswertes Erfüllungsversprechen und handgreifliche Evidenz der Einheit von Vision und Wirklichkeit („Herr meines Lebens, hab ich recht gehört? Den Handschuh sucht sie!“ I/2/62-64). Der Befehl Dörflings aber, seine Soldaten erst auf ausdrückliche Anordnung des Kurfürsten in die Schlacht zu führen, gleitet so trotz mehrfacher Ermahnung an ihm ab.

Henze hat das Hineingezogenwerden Homburgs in die Welt der Wunscherfüllung in eine großangelegte Passacaglia-Form übersetzt. Den Passacaglia-Bass gibt eine Variante der R1 (Tafel 23). Als viertaktiger, insgesamt vierzigmal in verschiedenen Transpositionen repetierte Tonfolge zieht sie sich nahezu ohne Pause durch die Szene und wird so zur Plattform für die musikalische Darstellung der Strategisierung vernichtungsentschlossener Offiziere auf der einen, und des traumhaften Wirklichwerdens eines Liebestrums auf der anderen Seite. Diese konkurrierenden Welten sind durch den Passacaglia-Bass musikalisch miteinander verknüpft, ansonsten aber klanglich deutlich voneinander abgehoben. Die Anweisungen des Feldmarschalls, dessen Partie meist von liegenden Horntönen verstärkt wird, begleitet durchweg das Schlagwerk (2 Tomtom, kleine Trommel, Becken, Tamtam und Pauken); gleiches gilt für die Worte, mit denen der Kurfürst – im übrigen auf zahlreiche Quinten und Quarten – die Befehlsausgabe eröffnet, und das Ensemble der Offiziere. Wo das Schlagwerk aber fehlt, während die Offiziere Dörflings Worte getreulich repetieren (I/2/62-61), verweist dies nur darauf, dass Homburgs Aufmerksamkeit hier in ganz andere Richtungen geht, nämlich in die der gleichzeitig verhandelten Handschuh-Frage. In diesem Moment, in dem Insubordination und Verurteilung gründen, widmet sich die Musik Henzes ganz ihrem zerstreuten Protagonisten. Die Hofkonversation um Natalie und den Kurfürsten wird demgegenüber von den geteilten, gelegentlich auch solistisch eingesetzten Violoncelli und Celli mit zarten *Espressivo*-Melodien und quasi-tonalen Akkorden und Klangschleiern gleichsam eingehüllt. Die vier Transpositionen der Reihe, deutlich hörbare klangliche Zäsuren in der Kontinuität der Szene, markieren jeweils das Ansetzen Dörflings zu seinen Instruktionen (I/2/25, 43, 71, 144).

Die Passacaglia-Faktur erweist sich damit in der Tat als genaue Interpretation des Bühnengeschehens. Als Formprinzip, das die Gleichzeitigkeit von Wiederholungs- und Differenzstrukturen gestaltet, stellt sie starke, Melodramma-gemäße Affektkontraste her, ohne

deshalb die Einheit der Szene oder des Ensembles preiszugeben. Auf diese Weise artikuliert sich, während Homburg den unerwarteten Nachweis der Einheit von Traum und Wirklichkeit in den Händen zu haben glaubt, in der Musik zugleich die reale Heterogenität der beiden Handlungsbereiche, und zwar als Bedingung von Realität. Was der Prinz aufhebt, ist wirklich, aber aus anderem Grunde, als er meint. Auch sein Traum war nicht wirklich ein Traum. Wenn das Passacaglia-Thema daher sinnigerweise in dem Moment zusätzlich als Nebenstimme erklingt, wo Homburg namentlich angesprochen und seine Aufmerksamkeit vorübergehend wieder auf den Schlachtplan gelenkt wird (Klavier I/2/78-90 als B-Transposition, Harfen als F-Transposition), endet die Passacaglia folgerichtig mit dem Aufbruch des Kurfürsten, der Homburg allein auf der Bühne und in seinen euphorischen Imaginationen eines doppelten künftigen Glücks zurücklässt. Die Musik zeigt hier unmissverständlich das Trügerische des im Handschuh gegebenen Versprechens an: Die versprochene Realisierung des Liebstraums kollidiert zumal noch mit der Realität des Krieges, während im Munde Homburgs der Kriegsbefehl bereits zum Liebesruf²²⁴ mutiert, wie später das Kampfsignal zur Herzenssache („Auf Ord'r? Hast du sie noch vom Herzen nicht empfangen?“ I/3/ 150-152). Mit dem Kurfürsten geht dem Prinzen zunächst jedenfalls die Bedingung jeder Realität ab, die unaufhebbare *Dialektik* von Gesetz und Subjekt, zu deren Einsicht Homburg erst am Ende des 2. Akts kommen wird.

„Ein Gefängnis“: II/4

Ein entscheidendes Charakteristikum der *Homburg*-Musik besteht in ihrer materialen Sparsamkeit. Im wesentlichen wird die Oper von nur vier basalen Tongruppen getragen, zwei Zwölftonreihen, ein längerer Tune und eine viertönige Figur. Fast alle anderen melodischen Erfindungen, Themen und Tunes finden nur in jeweils einer Szene Verwendung und verleihen so den einzelnen Stationen der Oper und ihres Protagonisten Kontur. Exemplarisch gilt das für die Gefängniszene zu Beginn des 2. Akts. Sie enthält zwei verschiedene Materialebenen, einen umfangreichen Tune, vorgetragen zunächst auf der Blockflöte, sowie die Zwölftonreihe R1, die in den ersten Takten in Horn, Trompete und Posaune und ab II/4/18 zusätzlich auch in den Flöten, beiden Harfen sowie Klavier und Celesta erscheint. Es handelt sich dabei um diejenige Basisgestalt, die Henze weitaus am häufigsten einbringt. Im

224 Homburgs Satz „Dann wird er die Fanfare blasen lassen“ (I/2/139-140) ist eine weitere Variante der Oktavfigur, die er zuvor schon auf den Namen „Natalie“ singt (I/2/70-72); zuvor imitiert sie auch Feldmarschall Dörfeling: „Des Prinzen Durchlaucht wird nach unseres Herrn ausdrücklichem Befehl“ (I/2/65-68).

Kern geht R1 auf die beiden Eingangsakkorde in der 1. Szene zurück, d.h. die Verschränkung von Quint/Quart und kleiner Sexte, die, sofern diese Intervalle im weiteren antagonistisch gesetzt werden und die melodischen Welten des Kurfürsten und des Prinzen markieren, in den ersten, eröffnenden Akkorden die theatrale Wirklichkeit der Oper als dissonant hervorbringt und ausstellt (Tafel 23).²²⁵ Neben dieser Mittelstellung zwischen Kurfürst und Homburg kommt im Laufe der Handlung immer mehr auch ihre signifikante Binnenstruktur zum Tragen; reiche dramaturgische Möglichkeiten bieten nicht nur die je nach Lage der Dinge zu variierenden Schwerpunktssetzungen zwischen Sext- oder Quint/Quartklängen, sondern auch die vier chromatischen Fortschreitungen, welche sie geeignet macht, auch die ‚unheldischen‘ Momente Homburgs darzustellen.

Tafel 23

The image shows a musical score for Tafel 23, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The score is divided into several sections:

- Anfangsakkorde (U1-3):** The first section, marked *ff*, shows three chords with notes G, B, and A.
- Viertonmotiv (VM):** The second section, marked *mf*, shows a four-note motif: G, B, A, F.
- Basisreihe (R1):** The third section, marked *p*, shows a sequence of notes: G, B, A, F, G, B, A, F, G, B, A, F, G.
- Variante R1: Passacaglia-Baß in 1/2:** The fourth section, marked *pp*, shows a sequence of notes: G, B, A, F, G, B, A, F, G, B, A, F, G.

Below the score, there are two rows of numbers representing tones:

Tone R1 (h): 2 8 3 4 5 6 7 1 9 10 11 12

Tone R1 (b): 2 8 3 4 5 6 7 1 9 10 11 12

Um die dramaturgische Relevanz der musikalischen Form bestimmen zu können, in die R1 zu Beginn des 2. Akts eingeht, sei zunächst ein rascher Überblick über den Szenenverlauf gegeben. Im 2. Akt des *Homburg* kommt es zum radikalen Einbruch des Realitätsprinzips, fast schockartig reißt es den Traumwandler aus seinen Phantasien. Setzt Homburg zunächst auf die Nichtanwendung des als unverbindliche Formalie²²⁶ verstandenen Kriegsgesetzes auf den Sieger der Schlacht von Fehrbellin, fällt seine trügerische Sicherheit durch die kaum glaubliche Nachricht von der Unterzeichnung des Todesurteils in sich zusammen. Weder erweist sich die Liebe als die erwartete gesetzestranszendierende Macht, noch hat die bloße Evidenz des kriegerischen Erfolgs den Repräsentanten des Gesetzes beeindruckt. Unter diesen Vorzeichen erscheint Homburg nun sogar die Vorstellung einer kurfürstlichen Intrige glaubhaft (die ‚politische‘ Heirat Natalies mit

225 Der Anfangsakkord enthält das Viertonmotiv es-b-a-f, welches nachfolgend zu R1 weiterentwickelt wird; R1 enthält eine vierfache Verschränkung dieses Motivs (Tafel 23). Vgl. de LaMotte 1960, 39-48.

226 Vgl. Just, nach der Homburgs von einer bloßen „positiven (formalen) Rechtsnorm“ (Just, 154) ausgeht.

dem Schwedenkönig, der Homburg im Wege zu stehen meint). Bachmann fasst im 2. Akt der Oper den 3. und 4. Akt des Schauspiels zusammen. Die 1. Szene beginnt anders als bei Kleist direkt mit Hohenzollerns Auftritt und ist dadurch ganz auf den entscheidenden Affektumschwung zugeschnitten; Homburg reagiert im Vertrauen auf den Primat des (verwandtschaftlichen) Gefühls zunächst gleichgültig, dann aber plötzlich fassungslos auf des Grafen Bericht. Hohenzollern drängt zur Tat; nur eine Intervention bei der Kurfürstin erscheint noch Hilfe zu versprechen.²²⁷

Henze realisiert diese abrupten Stimmungswechsel innerhalb eines komplexen, von Fermaten und Temposchwankungen gekennzeichneten Szenenverlaufs, der abwechselnd dialogisch-rezitativische und längere *Arioso*-artige Passagen enthält; das Tempo pendelt zwischen einem mäßig schnellen *Mesto* (Viertel=100), cantablen *Leggiero*-Passagen im halben Tempo und einem umfänglichen *Lento* (Viertel=80), an das ein *Grave* anschließt.²²⁸ Homburgs tiefe Erschütterung, in eine ganztaktige Fermate auslaufend, markiert den langsamsten Moment der Gefängniszene. Danach kehrt das Anfangstempo und anschließend auch das (beschleunigte) *Leggiero* wieder und es kommt im folgenden Schlussteil nur noch zu kleineren Temporückungen.

Es entsteht so eine unmittelbar szenisch motivierte Steigerungs- und Kontrastdramaturgie, an der zugleich noch einmal Henzes Umgang mit kontrapunktischen Formmodellen deutlich wird. Insgesamt streng zwölftönig durchorganisiert, wird die Musik hier zusammengehalten von zwei im Affektgehalt gegensätzlichen Fugen, die zunächst alternieren, an zwei dramatisch exponierten Stellen aber zu einer Doppelfuge zusammengefasst werden. Der gesamten Szene liegt damit ein musikalisches Konstruktionsprinzip zugrunde, in welches das szenische Geschehen gleichsam eingelassen ist. Es beginnt die R1, mit einer dreistimmigen Fuge, in welche sich auch die Gesangspartie Homburgs integriert (II/4/1-49). Nachdem die drei Stimmen zunächst im Abstand von sechs Takten einsetzen, kommt es dabei in II/4/34 erstmals zu einer Engführung mit halb- bzw. ganztaktigem Einsatz.

227 Im Unterschied zum Schauspiel, wo sich die Handlung oft erst nach einführenden Hintergrundberichten entwickelt, starten die Szenen des 2. Akts durchweg mit einem direkten Sprung in eine zunächst statische, dann aber sich steigernde und an Spannung und Aktion zunehmende Handlung. Parallel dazu beginnen alle fünf Szenen des Mittelakts in knappem Satz mit sehr strenger reihentechnischer Faktur und geraten im Verlauf der Szene langsam in Aufruhr; die Nachspiele enden mehr oder weniger frei, dabei aber stets mit höchster dynamischer und motorischer Kraftentfaltung.

228 Zur Kanonisierung von Tempowechseln im Duett des Melodrama vgl. Döhring/Henze-Döhring, 13.

Dies hat auch einen sofort ersichtlichen dramaturgischen Sinn: Hohenzollern weist an dieser Stelle vorsichtig darauf hin, dass das „Kriegsrecht“ (II/4/30-31, gemeint ist das Rechtsorgan, das Gericht) seine Entscheidung getroffen habe. Im folgenden Takt setzt die Engführung ein (Horn, Trompete, Posaune), und zwar in einem akzentuierten *For-te*, das nach zuvor fünfzehn verhaltenen und leisen Takten deutlich hervortritt, gleich darauf aber schon wieder, zu Homburgs gleichmütiger Antwort, verklingt („Ich höre, ja“). Noch blitzt die Todesangst nur flüchtig auf, glaubt der Prinz, nichts vom Kurfürsten befürchten zu müssen, im Vertrauen „auf mein Gefühl von ihm“ (II/4/45).

Dieser Moment, in dem der Prinz die Quelle seiner noch unantastbar erscheinenden Zuversicht benennt, verdient einen näheren Blick. Die Gesangsfigur ist an dieser Stelle ausgesprochen erhellend; auf dem Wort „Gefühl“, dynamische Climax seiner melodischen Figur, bringt Homburg ‚sein‘ Intervall, die aufsteigende Sexte, deren Spitzen zudem crescendierend erreicht wird und mit einer Fermate versehen ist. Der Kunstgriff besteht dabei darin, dass mit dieser Gefühlssexta nicht nur die Figur des Prinzen bezeichnet, sondern zugleich der Grundkonflikt der Oper im Spiel ist. Da Homburg seine Worte auf die ersten sechs Töne von R1 singt, konzentriert sich die handlungstragende Spannung zwischen Gefühl und Gesetz in einem einzigen Halbsatz; zugleich macht die exponierte Stellung der Sexte klar, dass für Homburg der Konflikt an dieser Stelle noch eindeutig zugunsten des Gefühls entschieden ist. Der Prinz erwartet vom Kurfürsten einen „Akt der Liebe, keinen des Rechts“ (Schulte, 177), und im anschließenden Arioso-Teil, der die zweite, auf dem cantablen Blockflöten-Tune basierende Fuge enthält, folgt auch die ausführliche Begründung dafür: „Das Kriegsrecht musste auf den Tod erkennen. Doch eh’ er solch ein Urteil lässt vollstrecken, eh’ er dies Herz hier, das getreu ihn liebt, auf eines Tuches Wink, der Kugel preisgibt, eh’, – sieh’, eh’ öffnet er die eig’ne Brust sich, und spritzt sein Blut selbst tropfenweis in Staub“ (II/4/50-74). Der Kontrast zwischen dem soeben verkündeten Todesurteil und dieser optimistischen Einschätzung wird in der ebenfalls dreistimmigen Fuge durch das Mitklingen perkussiv markierter R1-Fragmente (in Harfe, Celesta und Vibraphon) dargestellt.

Hohenzollerns leise Mitteilung, dass das Urteil bereits unterschrieben sei, erklingt dagegen wieder ausschließlich auf fugierte Krebsgestalten von R1 (II/4/80-89). Und jetzt versagt Homburgs Stimme; die Worte „Oh Himmel!“ (II/4/101), mit denen er in den Abgrund blickt, der sich ihm unerwartet auftut, fordert Henze im Sprechgesang. Im anschließenden Zwischenspiel folgt der affektive Kern der Szene, eine sechsstimmige Doppelfuge im *Fortissimo* und doppelter Engfüh-

rung,²²⁹ die beide Fugenthemen erstmals übereinander bringt. Alle bisher in der Szene verwendeten Instrumente spielen jetzt gleichzeitig. Hier lohnt nun abermals ein genauerer Blick in die Partitur. Der Einsatz der einzelnen Stimmen in beiden Fugen erfolgt im kurzen Abstand einer Viertel- bzw. Achtelnote, dabei jeweils in der Unterquinte. Und genau durch dieses unscheinbare Faktum verschieben sich nun entscheidend die Gewichte, stellt sich die Sache plötzlich auf den Kopf: Verharrt Homburg kurz zuvor noch auf der emphatischen Gefühls-Sexte der R1, resultiert aus den raschen Einsätzen der Fugestimmen quer durch die Stimmen jetzt eine ununterbrochene Folge von doppelten Quintfällen. Die Kurfürstenwelt hat den Konflikt, und eben das zeigt das kontrapunktische Strukturmodell in unvergleichlicher Schärfe, handstreichartig gewendet. Nichts anderes besagt die erneute Engführung der 1. Fuge, die auf Homburgs Verzweigungsaustrich beginnt (II/4/136). Und auch wenn Homburg am Ende wieder Hoffnung schöpft – hier spielt die Celesta auf die R1 das Sieges-Motiv aus I/3/182, und der 9. und 10. Reihenton erscheinen in umgekehrter Reihenfolge, so dass die (Kurfürsten-)Quarte zum Tritonus erweitert ist (II/4/151-154) – endet die Szene folgerichtig mit einer erneuten doppelten Engführung, die den Tune mit der Krebsgestalt (R1) verknüpft und schließlich in einen leeren Quintklang mündet.²³⁰

Hingewiesen sei in diesem Zusammenhang auf die „Ciaccona“²³¹ zu Beginn der 8. Szene, die ebenfalls einem präzisen dramaturgischen Plan folgt. Zurück im Gefängnis, spricht der Prinz den berühmten Derwisch-Monolog, dessen fatalistische Rede in stärkstem Kontrast steht zu der heroischen Entscheidung für das Gesetz, die Homburg nach Erhalt des kurfürstlichen Briefs trifft. Musikalisch getragen werden die Reflexionen über des Lebens kurze Reise „von zwei Spannen diesseits der Erde nach zwei Spannen drunter“ (II/8/9-11) von einer wiederkehrenden, sechstönigen Tonfolge in den tiefen Streichern, die im 7. Takt erstmals einsetzt (sowie II/8/14, 21, 27) und aus der ersten Hälfte der R1(d) besteht. Ihre prägnante rhythmische Gestalt – es eröffnen eine punktierte Viertel und eine Achtelnote auf D, worauf ein Quartsprung abwärts nach A folgt – wird bei allen Auftritten beibehalten, sodass sich in der Tat von einem Chaconne-artigen Bass sprechen lässt, über dem im Orchester wie in der Gesangspartie weitere Reihenfragmente, aber auch komplette Reihendurchgänge erklingen. Zwar ist das barocke Modell insofern aufgebrochen, als der Bass vor

229 Vgl. auch den Vermerk „Doppelfuge“ im Particell.

230 Vgl. auch Henezes Eintragung im Particell: „ab hier krebse, dann Quinten übriglassen“ über den Takten 156-158.

231 Vgl. Henezes Particelleintrag über den ersten Takten der 8. Szene.

seinen Einsätzen jeweils einige Takte aussetzt (z.B. 11-13 und 18/19). Aufgespalten auf mehrere Instrumente, erscheint aber auch in diesen Zwischentakten regelmäßig dasselbe Reihenfragment, und zwar der – wiederum nur halbe – K1(h) (hier Töne 7-12, z.B. II/8/11 in Kb-Vc/Pno/Bkl-Timp-Vc; in II/8/24 Kb/Kfg/Timp-Arpa/ Kb). Aufgrund der Sequenzstruktur der R1 ist dieser nun aber nahezu identisch mit dem Krebs des Chaconne-Basses; nur die Stellung des 5. Reihentons (Es) ist modifiziert. Der Klangraum des Chaconne-Basses bleibt also auch in den Zwischentakten erhalten.²³² Am Ende sind dann die Rollen sogar vertauscht; die ‚Ciaconna‘ schließt nach dem letzten Basseinsatz (II/8/27-28, hier erstmals instrumental aufgespalten) mit einem halben K1(h), der nunmehr vom gesamten Bassregister im – leicht modifizierten – Chaconne-Rhythmus gespielt wird (II/8/30-32). Stärker noch als zu Beginn des 2. Akts²³³ erscheinen musikalische Form wie Material hier gewissermaßen selber als enges Gefängnis, als gesetzmäßig beschränkter klanglicher Raum, in dem das Räsonnieren des Prinzen nurmehr im Kreise geht und kein Versprechen auf einen rettenden Weg ins Freie mehr enthalten ist.

‚Mißachtung von Gesetz und Ordnung‘: Zu den Homburg-Arien

Henzes dritter kleiner *Homburg*-Essay schließt mit der Benennung eines Grundkonflikts innerhalb seiner Opernmusik. Es gebe, so heißt es hier, zwei gegensätzliche Tendenzen im *Homburg*, die allerdings nicht im Gleichgewicht stünden. Vielmehr überwiege die „vegetative Existenz“ der Musik gegenüber dem „Anderen, Minderen, Musikologischen“ (MuP 81), und allein von den ‚vegetativen‘ Passagen, so Henze weiter, seien jene „Erhellungen, Aufdeckungen“ (ebd.) zu erhoffen, aus denen es, wie aus den Träumen des somnambulen Prinzen, mehr und tiefere Wahrheit herauszuhören gebe als aus der Welt der ‚Raison‘ und des Gesetzes. Eine in mehrfacher Hinsicht interessante Einschätzung. Nicht nur steht sie in deutlichem Widerspruch zu der positiven Bewertung deterministischer Techniken in der Autobiogra-

232 Die Gesangstimme basiert im übrigen zu Beginn (und wieder II/8/23-27) auf den Tönen 7-12 der R1(f), die wiederum eng mit der R1(d) (1-6), also dem Chaconne-Bass, korrespondieren.

233 De LaMotte erkennt schon zu Beginn des 2. Akts ein „auswegloses‘ Beharren bei einem festgelegten Material, dem kein ‚Entweichen‘ verstattet ist“ (de LaMotte 1960, 43). Die Chaconne zu Beginn der 8. Szene scheint mir das noch zuzuspitzen, was im Blick auf Homburgs plötzliche heroische Wende auch dramaturgisch Sinn macht.

phie und wirft damit ein neues Licht auf ihre zweifellos sprunghaft vermehrte Anwendung im *Homburg*. Sie lässt zudem erkennen, dass Henze in der *Homburg*-Thematik einen ureigenen künstlerischen Konflikt wiederfindet und bearbeitet, den Zwiespalt zwischen Organisation und Überschreitung, zwischen Konstruktion und ‚chaotischem Bild‘. Das Eintreten für die Traumwelt des Prinzen könnte vor diesem Hintergrund zugleich als Votum für jenes ‚Vegetative‘, jene Selbstevidenz des ‚wildem Wohlklangs‘ zu lesen sein, von dem sich der *Homburg* auf der anderen Seite durch seine gesetzmäßig objektivierten Strukturen gerade zu distanzieren trachtet²³⁴ – wenn der Serialismus in den Augen Henzes Ende der 1950er Jahre nur noch mathematisch abstrakte, sprachunfähige Konstruktionen erzeugt, endete die eigene Suche nach dem entgrenzten Klangraum, daran sei noch einmal erinnert, zuletzt im gleichfalls inkommunikablen Gefühls-Idyll.²³⁵ Aus diesem monadischen Schneckenhaus zieht es Henze mit Macht heraus, darauf deutet die Selbstkorrektur, welche die starke Aufwertung regelhafter Strukturprinzipien im Kern darstellt. Und erst vor diesem Hintergrund erhellt sich der paradoxe Sinn des Plädoyers für das klanglich ‚Vegetative‘, als nämlich des zu bewahrenden Selbstreferentiellen, allein den eigenen Regeln folgenden Überschusspotentials einer Musik, die zugleich wie selten zuvor bei Henze objektiven Regelungen unterworfen wird.

Dass Henze in die ‚strenge‘ Faktur des *Homburg* nicht nur zahlreiche latent tonale Akkordstrukturen und freie, rhythmisch-motorische Modelle integriert, sondern auch innerhalb der seriellen Strukturen selber fortwährend mit szenisch motivierten Auflösungs-, Verdichtungs- und Kodifizierungsprozessen arbeitet, hat de LaMotte überzeugend aufgezeigt, wie auch die dramaturgisch sinnfällige Organisation der Szenen des 2. Akts, die sämtlich mit strenger Serialität beginnen und vor allem in den Nachspielen in freier Tonalität starke motorische Energien entfalten.²³⁶ Ich möchte mich hier näher mit den ausgedehnten träumerischen Momenten des Protagonisten selber auseinandersetzen, sofern diese zugleich exponierte klangliche Momente darstellen, in denen das sich wandelnde Verhältnis der prinziplichen Visionen zur Ordnung des Gesetzes getreu abgespiegelt wird. Besonders die Singstimme enthält dabei immer wieder Passagen, die, im Augenblick ihrer Ablösung von der gesetzmäßigen Struktur, als ‚vegetative‘ Momente der Musik bestimmt werden können.

234 Vgl. Spieseckes Deutung des „Vegetativen“ als unbewusstem Anteil der Musik (Spiesecke, 112).

235 Vgl. Kapitel III, bes. S. 133 und Kapitel IV, Anmerkung 156.

236 Vgl. De LaMotte 1960, v.a. 43-58.

Vom Glücksversprechen zur Unsterblichkeit im Tod: I/1, I/2 und II/10

Die beiden Arien Homburgs im 1. Akt besitzen, sofern sie die Bedeutung des inszenierten Traums für die euphorische Stimmung des Prinzen und damit auch seine Insubordination in der Schlacht unterstreichen, einen entscheidenden Stellenwert innerhalb der *Homburg*-Dramaturgie. Eingelassen in den Dialog mit Hohenzollern, beinhaltet die erste Arie die Traumerzählung des Prinzen. Sie ist durchgehend einer latenten bis offenen Tonalität, und in der Gesangsstimme zu Beginn sogar ansatzweise einer periodischen Syntax verpflichtet (subdominantischer Halbschluss in I/1/183, Ganzschluss mit anschließender Wendung zur Dominante in I/1/185-186). Wenn sich zuvor R1 (1. kompletter Durchgang im Part Hohenzollerns ab I/1/41) sowie Traum-Tune (I/1/89ff.) zur konsistenten Tonfolge verdichtet haben, ist dieser konstruktive Boden aller folgenden Szenen in Homburgs Arie also noch einmal ganz zugunsten einer frei strömenden Kantabilität zurückgenommen.²³⁷ Nur das einleitende Rezitativ enthält in Hohenzollerns Stimme Spuren des Traum-Tunes (I/1/168 ff.). Der inszenierte Spuk ist verfliegen, hat aber, sofern der Traumwandler ihn nicht als solchen erkennt, gewirkt. Vom Freunde aufgestört, versucht sich Homburg der verlockenden Zeichen noch einmal zu vergewissern.

Die Arie beginnt in der Art eines schlichten Strophenliedes; noch im Vorspiel zur zweiten Strophe jedoch, das die ersten drei Arientakte nahezu unverändert wiederholt, unterbricht sich Homburg, dem der Name der Prinzessin entfallen ist, und mit ihm die Strophenliedform. Der erneute Einsatz der Singstimme mit der zweiten Textstrophe knüpft zwar immerhin transponierend an die Melodie der ersten an, nicht aber die Begleitung, die zudem von den geteilten Streichern ins Bläserregister wechselt. Zu Beginn der dritten Strophe vereinen sich beide Orchesterteile und begleiten den dramatischen Höhepunkt der Erzählung, das Verschwinden der Vision unter Blitz und Donner. In den epilogartig verlangsamten Schlusstakten (*Subito assai meno mosso*, I/1/227-231) erscheint noch einmal eine Variante der Anfangsmelodie: Der geträumte Handschuh beweist seine Realität. Insgesamt enthält die Arie wechselnde, jeweils aber deutlich hervortretende tonale Zentren; die Gesangspartie mit ihren kantablen Linien steht

237 Wie die *Homburg*-Skizzen zeigen, geht Henze an ähnlichen Stellen von frei erfundenen, rhythmisch noch unbestimmten Tonfolgen aus, die offenbar erst in einem zweiten Schritt den textlichen Anforderungen entsprechend rhythmisiert und mit affektgemäßen Figurentonen versehen werden. Ein vergleichbares Verfahren dürfte auch hier vorliegen; einen Sonderfall stellt dabei die wiederholte Verwendung eines auffälligen rhythmisch-melodischen Einfalls dar.

dabei ganz im Vordergrund und wird vom akkordisch oder figurativ begleitenden, kaum einmal aber mit eigenen Motiven hervortretenden Streicher- oder Bläasersatz gestützt.

Diese reine Traumwelt wird erst in der Schluss-Szene zurückkehren, und auch hier nur für kurze Zeit. Schon die angesprochene zweite Arie Homburgs, gesungen nach dem Aufbruch des Kurfürsten und seiner Leute zum Ende der 2. Szene, basiert zu wichtigen Teilen auf R1. Gleichwohl setzt Henze auch diese Arie durch eine neue instrumentale Klangfarbe deutlich von der Kurfürstenwelt ab; Schlagwerk und Harfen verstummen, und mit dem zweiten Doppelpersetzen die hohen Streicher wieder ein.

Bereits die leise Arien-Einleitung (I/2/180ff.) ist maßgeblich aus seriellen Elementen gebaut. Während in Klavier und Pauke verhalten das perkussive Sechzehntelmotiv (C-Es) weiterläuft, bringt Homburg seinerseits innerhalb der ersten 13 Einleitungstakte acht Töne der G1(f) (1, 5, 7-12); zu Anfang noch unterbrochen durch den mehrfach wiederholten, ersten Kriebston (e in I/2/180-181). Zwei der fehlenden Töne der Grundstellung ergänzt die Posaune I. In den letzten drei Einleitungstakten bringt das Orchester noch einmal die Töne 1-8 und 10 des K1(f), die sich hier zu einem neuntönigen Akkord aufbauen (I/2/190-192); der neunte Reihenton (g) ist Cello/Kontrabass vorbehalten, die im anschließenden Akkord auch 11 und 12 ergänzen. Gleichzeitig wirft sich der Prinz in sein erwähntes, emphatisch emporstrebendes Melisma („roll“). Der Blick aber auf diesen Moment sich beschleunigender Euphorie, mit dem Homburg den jambischen Gang seiner Gesangslinie bis an den Rand der Kenntlichkeit ausdehnt, kann sich an dieser Stelle noch einmal schärfen. Denn mit der plötzlichen Expansion des Versmaßes löst sich Homburg in einem auch von der Reihe. Über dem sich aufbauenden, zehntönigen Reihenakkord im Orchester bringt der Prinz stattdessen eine auf drei Takte erweiterte Variante seines Oktavmotivs, die zwar vom ersten Reihenton ausgeht, die serielle Bindung dann aber abstreift und übersteigt. Im Grenzmoment des jambischen Versfußes, welcher die Anrufung des Glücks beschließt und in den Siegesgesang überleitet, nimmt die Partie des Prinzen also zugleich die Gestalt des von Natalie vorgegebenen klanglichen Wunschbildes an; womit der phantasmatische Aspekt der Siegesgewissheit Homburgs musikalisch auf exakteste Weise bestimmt ist. Seine Glückserwartung gründet eben keineswegs auf einem realen Zeichen geneigter Götter, sondern vielmehr auf den Gaukeleien des Kurfürsten und seiner Laienspielschar. Der Konflikt Traum-Wirklichkeit, repräsentiert in der Sext-Quint-Spannung der R1, ist von diesem Moment an wenn nicht außer Kraft gesetzt, so doch buchstäblich

durch die euphorische Vision überblendet. Und genau genommen wird dies erst der Kurfürst im Namen des Gesetzes zurechtrücken (I/3c). Denn die kleistsche Pointe der Sache besteht ja im tatsächlichen Triumph des falschen Traums: Das inszenierte Glücksversprechen, vom Handschuh scheinbar beglaubigt und für real genommen, verleitet den Prinzen erst zum spontanen Eingreifen in die Schlacht, was Brandenburg den Sieg über die Schweden beschert und Homburg eine Braut.²³⁸ So denkt jedenfalls Kottwitz in der 9. Szene: „Bedenkt, er ist ein Träumer, und wir alle scherzten mit seinem Zustand: sonst, bei Gott, bei der Parole wär’ er nicht zerstreut, nicht widerspenstig in der Schlacht gewesen!“ (II/9/92-104).

Tafel 24

Arie Homburg in 1/2, Takt 190-194

Sofern die Arie diese zeitweilige Realisierung des erträumten Glücks vorwegnimmt, handelt es sich also in der Tat zugleich um einen prophetischen Moment ‚überwacher Klarheit‘. Dass aber Homburg hier nicht mehr nur einen Traum reflektiert wie noch in der 1. Szene, sondern vielmehr die zukünftige Einheit von Wunschbild und Wirklichkeit beschwört, unterstreicht die Einbindung der R1 in die folgenden acht Arienverse. Während Homburgs Partie frei tonal gehalten ist und von den Bläsern gestützt und gelegentlich verdoppelt wird, schwingt sich der Streichersatz hier zu einem heroischen Kanon auf, der ausschließlich aus der R1 gebildet ist. Streng zweistimmig gehalten und in der großen Untersexta einsetzend, wandert dieser Kanon im festen

238 Vgl. Horn, 137. Bei Kleist ist die Sache allerdings nicht so klar wie in der Oper. Mörners Bericht, dass Homburg mit seinem verführten Vorstoß eine Niederlage verhindert habe (II/6), steht hier gegen die Behauptung des Kurfürsten, Homburg habe womöglich den endgültigen Sieg über die Schweden vereitelt (V/V).

Abstand eines Taktes durch die Instrumente und wird von motivischen Auffüllungen ergänzt. Nur sehr selten korrespondieren dabei Reihentöne mit der Gesangsstimme, die sich vielmehr immer wieder als Dreiklangston in das latent tonale, von Repetitionsmotiven bestimmte Akkord-Fundament einpasst, welches das tiefe Blech sowie Horn II, Kontrabässe und Klavier, später auch die Holzbläser legen.

Im Blick auf das Verhältnis dieser in ihrem Tonmaterial heterogenen Schichten tritt nun die dramaturgische Signifikanz der Arie noch einmal ein Stück deutlicher hervor. Im Klangergebnis nämlich erweisen sich beide keineswegs so verschieden, wie man es vielleicht erwarten könnte. Der serielle Satz wird vielmehr gleichsam in die polytonale Klangwelt hineingesaugt. Und zwar nicht nur durch den klanglichen Glanz des Streicherkanons, das der Komponist *brillante* verlangt, sondern auch die Organisation seiner polyphonen Struktur selber. Geradezu beispielhaft lässt sich hier einmal Henzes Umgang mit linearen seriellen Gestalten beobachten, der sich immer auch am akkordisch-, vertikalen' Ergebnis orientiert. Beginnt der Streicherkanon zunächst stark dissonant, treten die anfänglich dominierenden Septen und Nonen in den folgenden Abschnitten immer mehr zurück. Stattdessen bilden sich an vielen Stellen latent oder offen tonale Strukturen aus. In den Takten I/2/201-203 beispielsweise erklingen in den Streichinstrumenten zwischen den unterschiedlichsten polytonal oder seriell bestimmten Faktoren nicht weniger als vier reine, dabei meist nicht länger als eine Achtelnote klingende Moll-Akkorde, ein Dur-Akkord und zwei alterierte Akkorde, dazu mehrere Terzen; ähnlich auch in den Takten I/2/210-212, die immerhin vier tonale Akkorde im Streichersatz enthalten.²³⁹ Und auch wenn dies nicht überall gleichermaßen der Fall ist, legt es immerhin die entscheidende Tendenz offen: In der zweiten Arie Homburgs integriert sich die serielle Struktur immer wieder in die polytonale Klanglichkeit des Bläsersatzes, wie in den „Euphorien des prinzlichen ‚somnambulo‘“ (MuP 78) die Vision mit der Wirklichkeit verschmilzt, und sei sie auch „siebenfach, mit Eisenketten, am schwed'schen Siegeswagen festgebunden“ (I/2, 211-216).

239 Entscheidend ist dabei, dass die klangfarbliche Homogenität des Streicherkanons zugleich die Differenz zwischen dem Streicher- und dem gleichzeitig erklingenden Bläsersatz aufrechterhält, wodurch die tonalen Elemente des Kanons erst als solche kenntlich werden; das Orchester erzeugt an dieser Stelle eben nicht einen polytonalen Gesamtklang, sondern vielmehr zwei simultan gespielte (poly-)tonale Klangebene; was aber die harmonische Annäherung von Streicherkanon und Bläsersatz nur umso plastischer hervortreten lässt.

Der Bogen spannt sich von hier aus bis in die Schluss-Szene. Zwingt die Glückerwartung des Prinzen Wunschtraum und Kriegsaktion gewissermaßen noch in der Schlacht erfolgreich zusammen, erkennt dieser im Laufe des 2. Akts ihre kategorische Nicht-Einheit vor dem Gesetz. Weder ist das spontane Handeln ‚wie im Traum‘ bzw. gemäß der Herzensorder mit dem bloßen Resultat zu rechtfertigen, dem Triumph in der Schlacht. Das fordern vergeblich die Offiziere beim Kurfürsten ein: „Was kümmert dich, wir bitten dich, die Regel!“ (II/8, 129-131). Noch darf der Prinz ohne weiteres auf eine subjektiv gefärbte Auslegung des *ius aggratiandi* hoffen, was er zu Beginn des 2. Akts bekanntlich noch voller Überzeugung tut (II/4/67-73). Gefordert ist vielmehr ein selbsttätiges Bekenntnis zum Gesetz;²⁴⁰ d.h. zur Nicht-Einheit von spontaner, gefühlsverhafteter Subjektivität und sozialer Ordnung. Den entscheidenden Umschlagsmoment markieren da die Worte, mit denen Homburg sich über die Tragweite der kurfürstlichen Botschaft klar wird: „Sieh da, höchst sonderbar, so wahr ich lebe. Mich selber ruft er zur Entscheidung auf!“ (II/8/76-79). Und diese Entscheidung steht damit auch schon fest, wie Natalie sofort weiß: „O Gott der Welt! Jetzt ist’s um ihn gescheh’n!“²⁴¹ Wie nun vertont Henze diese zweite Peripetie der Oper? Wiederum spielt sich das entscheidende Geschehen zwischen Orchestersatz und Singstimme ab. Denn während das Orchester ab II/4/70 eine Permutation von R1 darstellt, die U1(h), geht Homburgs Partie erneut einen etwas anderen Weg. Zwar lassen sich die Anfangstöne cis und d („Sieh da“)

240 Vgl. Just, wo die juristische Definition dieser Sachlage gegeben wird. Demnach bildet Homburgs Anerkennung des Gesetzes die Voraussetzung für eine Anwendung des ‚rationalen Gnadenrechts‘; „eine Begnadigung muss [für den Kurfürsten, C.B.] mit der Rechtsidee übereinstimmen.“ Erst dann werden „Recht und Gnade nicht als Gegensatz verstanden“ (Just, 104). Gleichwohl bleibt die Begnadigung auch dann ein Gefühlsakt ohne Letztbegründung. Wenn allerdings für Horn „die Begnadigung der Prinzen unmöglich anders denn als Willkürakt gelesen werden kann, wenn man denn die Gültigkeit des Gesetzes als absolut voraussetzt“ (Horn, 135), verfehlt er den Kern der kleistschen Auseinandersetzung, die sich gerade um die Möglichkeit einer „mit Leben erfüllte staatliche Legitimität an Stelle eines bloß auf das Prinzip der Autorität gegründeten obrigkeitlichen Staates“ dreht (Schmidt, 92), jene ‚Lücke‘, welche auch für Werner die Begnadigungsbegründung aufweist (Werner, 91). Die entscheidende Frage richtet sich also auf eine mögliche Differenz von Willkür- und Gefühlsentscheidung im Sinne einer ‚lebbar‘en Gerechtigkeit, wie sie Bachmann im *Homburg*-Essay in den Mittelpunkt stellt (W I/372).

241 „So wird das Gesetz noch einmal durch die Selbsttätigkeit des Staatsbürgers hervorgebracht. Und erst in dieser Form herrscht es allgemein, so daß sich jede Ausnahme als Akt der Willkür definiert“ (Kittler 1987, 265).

wie auch das fis auf „lebe“ ganz regelhaft aus der U1(h) ableiten (Töne 9-11), was den Dissens von Wunschtraum und Gesetzeswirklichkeit auch im Gesang des Prinzen zunächst noch einmal manifestiert. Schon das es aber, der 6. Reihenton im ersten Gesangstakt („sonderbar, so wahr ich“) unterbricht die strenge serielle Folge. Und mit den folgenden Tönen („Mich selber ruft er zur Entscheidung auf!“) verschiebt sich das Gefüge vollends. Die folgenden Reihentöne erscheinen in einer derart freien Folge (4, 10, 9), dass daraus ein zum d2 aufsteigender D-Dur-Dreiklang resultiert, Figur des Sieges in der Schlacht; womit sich zugleich das Reihenmaterial, Chiffre der im Moment der Subordination aufklaffenden Differenz zwischen Subjekt und Gesetz, gewissermaßen auf halber Strecke in die personale Melodiefigur verwandelt, das Oktavmotiv. Anders nun aber als in der Euphorie-Arie I/2, und das ist von zentraler dramaturgischer Signifikanz, wird das serielle Fundament dabei eben nicht einfach euphorisch aufgegeben und überstiegen. Sofern nämlich gleichzeitig die komplette Reihe in den liegenden, sich in II/4/80 zum Zwölftonakkord addierenden Klängen des Orchesters erscheint, ist das Oktavmotiv Homburgs *zugleich Teil der seriellen Struktur*, was im übrigen bereits für das es in II/4/77 gilt, das gleichzeitig als Reihenton in der Viola gespielt wird,²⁴² Kurz vor Homburgs Bekenntnis zur überpersonalen Gültigkeit des Kriegsgesetzes sind gesetzmäßige Figur und klangliches Wunschbild damit erstmals vollständig vermittelt, hat sich das Gesetz selber zum Wunschbild transformiert.

Es steht für die paradoxe Struktur des kleistschen Schauspiels, dass gerade die bewusste Entscheidung des Prinzen für die unerbittliche Anwendung des Kriegsgesetzes – und damit einen Tod, in dem sich die Unvereinbarkeit zwischen Subjekt und Gesetz als verbindliche Ordnung der Wirklichkeit ausdrückt – den eigentlichen Moment eines autonomen, das Gesetz transzendierenden Handelns darstellt.²⁴³ Nachdem der Kurfürst angeboten hat, das Urteil (nicht das Gesetz) zu revidieren, falls es denn ungerecht sei, folgt die Entscheidung Homburgs selber keiner gesetzhaften Notwendigkeit mehr, sondern vielmehr der Einsicht in die Notwendigkeit überpersonalen Gesetzgebung. Gerade die heroische, alles Selbstische hinter sich lassende Bestätigung der Allgemeingültigkeit des Gesetzes hebt auf diese Weise seine blinde Mechanik auf. Noch hierin bleibt sich allerdings der Träumer Homburg treu. Denn diese Autonomie hat eben, sofern sie allein durch

242 Im Unterschied dazu nimmt der Prinz die Reihentöne ab dem zweiten Ton in I/2/190 mit einer Ausnahme (7. Ton in I/2/191) vorweg bzw. singt sie als einziger (11. Ton in I/2/192).

243 Vgl. Schulte, 178.

den Tod beglaubigt wird, Bestand nur in der endgültigen Tilgung des Realen. Das besagt schon Homburgs Rede zu den Offizieren: „Seht: mit der Welt schloss ich die Rechnung ab!“ (II/9/245-252).

Kommen wir an diesem Punkt zur letzten Arie der Prinzen, dem berühmten Abschiedsmonolog. Mit verbundenen Augen, im nächsten Moment die Exekution erwartend, entwirft Homburg die Vision einer unendlichen Innenwelt: „Nun, o Unsterblichkeit, bist du ganz mein!“ Der Monolog knüpft also insofern an die beiden Arien aus dem ersten Akt an, als Homburg wiederum ganz – und diesmal ja auch ganz handgreiflich – in einer Vision aufgeht („Durch stille Ätherräume schwebt mein Geist“, III/10/58-65). Im Unterschied zur Euphorie-Arie wird die damit verbundene Entweltlichung in den abschließenden Versen aber ausdrücklich thematisiert. Der finale Wachtraum endet mit dem Schwinden der Außenwahrnehmung: „So geht mir dämmernd alles Leben unter: Jetzt unterscheid ich Farben noch und Formen, und jetzt liegt alles Nebel unter mir“ (III/10/83-92).²⁴⁴

Mit Träumen von weltlichem Glück, von realem Ruhm und realer Liebe, wie sie die 2. Arie präsentiert, hat der Prinz mittlerweile offenbar nur noch wenig im Sinn. Nach seiner freien Entscheidung für Tod und Gesetz geht es nicht mehr um die Vision zukünftiger Wirklichkeiten, sondern umgekehrt den drohenden totalen Weltverlust. So wird das Verschwinden sinnlicher Erscheinung im Nebel der Vision selber zum Thema.²⁴⁵ Diese zwar übertrumpft im „Glanz der tausendfachen Sonnen“ (III/10/47-53) mit Leichtigkeit jene trübe Wirklichkeit der kriegerischen und erotischen Schlachtfelder Kleists²⁴⁶, auf die Bachmann zu Recht eindringlich hingewiesen hat – die letzte, vom nahen Ende überschattete ‚Aufhellung‘ des Prinzen ist die lichtstärkste. Den Träumer Homburg aber hat die Versöhnung mit dem eigenen Tod ge-

244 Diese Wendung stellt eine der syntaktischen Normalisierungen des Schauspieltextes dar, die offensichtlich zugunsten der Textverständlichkeit vorgenommen worden sind. Wenn es bei Kleist noch „liegt Nebel alles unter mir“ heißt, steht im Librettotext der Werkausgabe allerdings noch etwas anderes, nämlich „aller Nebel“; dies kritisiert Kreutzer, 247, offenbar ohne die Korrektur Henzes in der Partitur zu kennen, die sich wieder dem kleistschen Wortlaut annähert und als verbindlicher Librettotext zu gelten hat.

245 Diesen reflexiven Zug des Schlussmonologs verkennt m.E. Horn, der ihn allerdings zu Recht - gegen die verbreitete These von einem zu Gesetz und Realität ‚bekehrten‘ bzw. erzogenen Prinzen, wie sie etwa Streller 1991 aufstellt - als Beleg für einen neuen phantasmatischen Zustand wertet. Der zum heroischen Selbstopfer für das Gesetz stilisierte Tod trete nun an die Stelle der kriegerischen Ruhmsucht aus dem 1. Akt, nachdem diese in der Todesfurchtszene zusammengebrochen sei (vgl. Horn, 134).

246 Vgl. W I/370.

wissermaßen nur noch einmal radikalisiert. Von einer Synthese zwischen Subjektivität und Gesetzesrealität kann so keine Rede sein; auch und gerade der Moment, in dem durch das Selbstopfer alle Konflikte gelöst und Todesängste überwunden scheinen, der gesetzestranszendierende, womöglich „glückselige Augenblick reinen Bei-sich- und Aus-sich-Seins, das alle Erdenschwere abgestreift hat“ (Schulte, 179), bleibt – zwangsläufig in einem Land, das sich solche Kriegsgesetze gibt – ein radikal monadischer.²⁴⁷ „Herr seiner selbst“, wie ihn Bachmann nennt (W I/371), hat Homburg in einem die Egozentrik seiner Wunschwelten und den unmenschlichen Automatismus des Gesetzes hinter sich gelassen; aus der aporetischen Struktur von Subjekt und Sozialität heraus aber führt der Weg noch immer nur in den Tod, oder, was sonst, den Traum.

In der Oper wird das vielleicht noch unmissverständlicher als im Schauspiel. Es ist dabei vor allem die materiale Einheitlichkeit des klanglichen Raums, in den zarten Farben eines zu Beginn wieder ganz kammermusikalisch durchsichtigen Orchestersatzes ausgebreitet, welche die Musik hier eine klare Sprache sprechen lässt. Die R1, die als Repräsentant des dramatischen Grundkonflikts in der 9. Szene eben noch gewichtige Auftritte hatte, ist verstummt; ebenso die zuvor penetrant wiederholten Quintfiguren des Kurfürsten. Ungestört kann sich so der Traum-Tune entfalten, in voller Länge und als von polytonalen Klängen umgebene, freischwebende Melodie. Mit Ausnahme des Mittelteils folgt ihm vor allem Homburgs Partie, und dies erstmals überhaupt nach dem abrupten Einbruch der Traumwelt am Ende des 1. Akts. Nach dem Aufeinanderprall rhythmischer Serien und aller vier Basisgestalten im Nachspiel der vorangegangenen Szene entfaltet sich der Traumklang jedoch schon innerhalb des immerhin 29 Takte umfassenden, instrumentalen *Adagio*-Vorspiels. Die Arie folgt einer aa'ba''-Form; begleitet von leisem Schlagwerk (plus Celesta und Klavier), zwei Harfen und Posaunen sowie gelegentlichen Streicherwürfen, trägt die konzertierende 1. Flöte hier einen Traum-Tune in Grundstellung (h) vor, in dem nur zwei Töne ausgespart sind. Der folgende erste Gesangsteil (III/10/31-53) bleibt im selben Tempo. Unbegleitet, beginnt Homburg auf zwei TT-Teilstücken: den ersten 10 Tönen des TT(g) (mit alteriertem 2. Ton und ohne den 9.), sowie den ersten fünf Tönen der UTT(b) (III/10/30-35). Nur das Fis im 38./39. Takt fällt heraus (evtl. 9. Ton UTT(b)?). Und das wiederum ganz

247 So auch Fricke, der bezüglich des Unsterblichkeitsmonologs betont, dass der Prinz „auch jetzt nur sich“ (Fricke, 199) fühle, und Horn, für den „der Heroismus Homburgs in dieser Szene denkbar ist nur als das Nicht-mehr-Erleben“ (Horn, 133).

offensichtlich dramaturgisch motiviert, sofern es – oktavversetzt – die aufsteigende Ganztonfortschreitung zwischen dem dritten und fünften Tune-Ton verlängert und den Tune damit zu einer charakteristischen, auch dynamisch stark unterstrichenen melodischen Geste formt; einer Bewegung des Aufsteigens, die auf das Wort „mein“ gesungen wird, den emphatischen Aufgang am Ende aber in einem diminuierenden Abwärtssprung abfängt. Das Unsterblichkeitspathos Homburgs, das sich hier für kurze Zeit gleichsam veräußerlicht, wird dadurch sofort wieder in das verhaltene pp-Expressivo des Arienbeginns zurückgenommen.²⁴⁸ Erst zwei Takte später erscheint das Fis in der oberen Oktave (Fis1); hier setzt gleichzeitig das Cello auf den 11. Ton des GTT(cis) ein, der dann nur zwei Sechzehntel später mit dem 13. Ton vom Gesang aufgenommen und mit wenigen Lücken bis zum Ende weitergeführt wird (es fehlen die Töne 27 und 30-33). Auch im weiteren Orchester tauchen nun Tune-Fragmente auf (GTT(a), Töne 5-9 in III/10/44-46; GTT(d), Töne 1-7 in Flöte 1 und Englisch Horn, III/10/47-49).

Im folgenden Mittelteil (*Allegretto moderato*, III/10/54-75) ist der Gesang nur in den ersten Tönen noch vom Tune abzuleiten (GTT(fis), Töne 1-4). Eine neue Variante des Oktavmotivs erscheint, und die zentrale Bild-Metapher des Textes („versinken“) ist durch ein zweitaktiges „Quasi-Glissando“ (III/10/72-74) vertont. Hier nun tritt die Es-Schlachtreihe wieder in Erscheinung, die den Orchestersatz nach einer einleitenden Passage wesentlich bestimmt, zunächst mit einem Ton pro Takt und gleichzeitig in sechs verschiedenen Instrumenten (III/10/66-74). Der dritte Teil, beginnend im 2. Takt des Lento (III/10/76-94), stellt dann in der Gesangsstimme eine verkürzte Version des ersten dar. Auch die gestische Abweichung vom Traum-Tune ist exakt, wenn auch in anderen Oktavlagen, reproduziert. Im Orchester erscheinen dagegen weiter komplette Schlachtreihen, z.B. die R2(gis) und nachfolgend deren Umkehrung (III/10/76ff. Altflöte), die U2(g) (1. Harfe und Viola III/10/76-82) und unvollständige Fragmente (R2(as) in Klarinette, Fagott, Harfe 2 und 1 sowie Kontrabass und Viola ab III/10/82). Mit der Hinzufügung dieser heterogenen Materialebene macht Henze das Verschwinden der sinnlichen Welt auch klanglich fassbar; denn erscheint die Schlachtreihe zu den Worten „unterscheid ich Formen noch und Farben“ als konsistente Tonfolge, löst sich sie sich am Ende – „alles Nebel unter mir“ – mehr und mehr auf. Zurück bleiben pendelnde Zweitonfiguren, die mehrfach rhythmisch irregulär wiederholt werden und im dreifachen *Piano* verklingen.

248 Vgl. auch das Motiv auf „unbeugsamer Wille“ in III/9/184-187.

Es folgt das poetische Zwiesgespräch mit Hohenzollern, dessen wehmütige Blumen-Idylle einen kaum zu überbietenden Kontrast zur Hinrichtungsszenerie darstellt – reine Gegenwärtigkeit ohne Zeit- und Weltbezug. Als gebe es das Erschießungskommando nicht, spricht Homburg, ein letztes Nachklingen kostbarer Sinneseindrücke, vom lieblichen Duft der „Nachtviolen“ (III/10/103f.); „Ich will zuhause sie in Wasser setzen“ (III/10/122-124). Altflöte und Viola fügen ein zweites, instrumentales Duett ein, und das Stück nimmt seine letzte Kehrtwendung. Die ‚spiegelverkehrte‘ Wiederholung der Traumpantomime aus der 1. Szene findet den Höhepunkt in der realen Verherrlichung des Siegers von Fehrbellin, ihr Ende aber in dem berüchtigten, bei Kleist noch aus allen Mündern geschossenen Satz: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs“.

‚In Staub‘: Oper und Utopie

In den beiden rahmenden ‚Traum‘-Szenen des kleistschen *Homburg* wird das Schauspielgeschehen wesentlich angelegt, zugespitzt und zum überraschenden Ende gebracht, die Kleist-Forschung spricht daher zu Recht von „Grundpfeilern der gesamten dramatischen Konstruktion“ (Schulte, 172). Offensichtlich ist die weitgehende Parallelität der Szenen. Erneut erscheinen Kurfürst und Hofstaat auf der Rampe des Schlosses, konstituiert sich das pantomimische Tableau der Anfangsszene – jedoch eben nicht als bloße Wiederholung.²⁴⁹ Auf die Erzeugung des erotisch-militärischen Wunsches folgt vielmehr endlich die Wunscherfüllung. Was am Anfang der (inszenierte) Traum für den Einzelnen, wird am Ende Realität, beglaubigt von der Gesamtheit aller handelnden Figuren.

Dass die Schlusszene Bachmanns und Henzes auch musikalisch an mehreren Stellen an die erste anschließt, hat schon de LaMotte gezeigt. Im Detail liegt er dabei allerdings nicht immer richtig. So behauptet er, dass dem Aufwachen des Prinzen aus seinem Wachtraum (I/1) bzw. aus der Ohnmacht (III/10) „dieselbe Musik“ vorausgehe, die sich erst „beim Erwachen in verschiedene Richtungen weiterentwickelt“ (de LaMotte 1960, 59). Das ist aber nicht der Fall. Die entsprechenden Musiken unterscheiden sich vielmehr grundlegend. In I/1/154-163 erklingen mehrfach wiederholte, rhythmisch komplex sich überlagernde Figurationen in Harfe und Pauken über sehr leisen Liegetönen, in die sich ein Nachhall der Horn-Triolenfigur aus I/1/14 einschaltet. Unmittelbar bevor der Prinz in III/10 erwacht,

249 So aber Grell, 222.

singt dagegen der gesamte Hofstaat vor der nun erleuchteten Schlosskulissee einen sich steigernden Jubelchor, in dessen wieder ins ppp verklingenden Schlussakkord hinein Homburg seine Augen öffnet (III/10/165-172). De LaMotte bezieht sich wohl auf einige Takte zuvor, die wirklich große Ähnlichkeit mit der genannten Stelle in Szene I aufweisen (III/10/161-163). Zwar geht in beiden Szenen dem Wecksignal (Anrede, Schuss) in der Tat nahezu dieselbe ‚Schwellenmusik‘ voraus. Den Chor aber, der Homburgs Erwachen gleichsam noch einen Moment hinauszögert, lässt de LaMotte unberücksichtigt.²⁵⁰

Auch die Musik stellt also – im Einklang mit dem aufleuchtenden Schloss – gerade den Unterschied zwischen gewünschter und erfüllter Wirklichkeit heraus. Die bejubelte neue Realität aber, sie hat es in sich. Nicht nur ist das Todesurteil zerrissen, Homburg durch einen Akt der Empfindung begnadigt, über dessen Plötzlichkeit wir mit Prinzessin Natalie (II/7) und den Offizieren (III/9) rätseln mögen. Auch die versponnene Art des Prinzen, zunächst mit strengem kurfürstlichen Verdikt belegt („Ins Nichts mit dir zurück“, I/1, 141, „Im Traum erringt man Ruhm und Liebe nicht“, I/1, 148-151), sein hochfahrendes Gefühl, und damit letztlich auch das gesetzwidrige Verhalten in der Schlacht sind offenbar vergeben und vergessen. Ja mehr noch: Es ist gerade Homburgs emphatische Subjektivität, die jetzt gefeiert wird, sofern nämlich erst die heroische Annahme des Todesurteils durch den Prinzen – als erneuter Akt höchster Leidenschaft gelesen – das Gesetz als notwendige überpersonale Ordnungsinstanz subjektiv legitimiert, und damit den Grundstein für eine ihrerseits nun human reagierende Gesellschaft ‚Ideal‘-Brandenburgs gelegt hat.²⁵¹

Soweit die Idealität der Schluss-Szene, die Bachmann noch verstärkt, indem sie in die abschließenden Schlacht- und Heil-Rufe des Hofstaats zusätzlichen Text einfügt: „Der Himmel hat ein Zeichen uns

250 Ein zweiter musikalischer Rekurs auf die Anfangsszene wird von de LaMotte nicht benannt: Unmittelbar nach Homburgs Duett mit Hohenzollern (also eindeutig noch vor seiner Ohnmacht) erklingt, während der Hofstaat im Hintergrund erscheint, ein *Andante con moto* (III/9/ 126-142), das den Beginn der Traum-Arie (I/1/180) wieder aufnimmt. Auf diesen Rekurs weist schon Spiesecke hin; er bestimmt allerdings nicht nur die Herkunft irrtümlich, sondern verwechselt auch diese mit der von de LaMotte beschriebenen Parallele. Spiesecke muss daher auch diese Musik an die „Stellen“ verlegen, „an denen Homburg aus seinem Traum erwacht“ (Spiesecke, 110). Zur Erinnerung sei gesagt, dass Homburg die Arie in I/1 im Gespräch mit Hohenzollern, also *nach* seinem Aufwachen singt. *Vor* des Prinzen Ohnmacht in der Schlusszene stellen Streicher und Holzbläser einen Bezug zum Anfang her (vgl. I/1/1-7 bzw. III/10/149-156).

251 Die sich zu gleicher Zeit auch im eigenmächtigen Vorgehen Natalies und Kottwitz' beweist.

gegeben, und fester Glaube baut sich in uns auf, dass die Empfindung einzig retten kann“ (II/10/186-205). Dem weitgehend gestrichenen Disput zwischen Kurfürst und Kottwitz entstammend (V/5 bei Kleist), singen ihn jetzt die Kurfürstin, Natalie und die Hofdamen (III/10/194). Und auch die Schlachtrufe („Ins Feld! Ins Feld! Zum Sieg! Zum Sieg!“, II/10/195-201) aus Männerkehlen werden vom Kurfürsten, Graf Hohenzollern und dem Offizierschor mit Worten konterkariert, die Bachmann aus Kleists Gefängnissszene gewinnt (III/1 im Schauspiel): „Es sammelte sich diese Nacht von Wolken nur um sein Haupt, auf dass die Sonne aus ihrem Dunstkreis strahlender ihm scheine!“ (III/10/192ff.). Die Schluss-Szene der Oper gipfelt so gleichsam programmatisch im Bekenntnis aller Hauptfiguren zum Primat des Gefühls. Schließlich weicht das Libretto auch in den allerletzten Takten von der Vorlage ab. Im Schauspiel fasst die aggressive Parole „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs“ alle Figuren zu einer gemeinsamen Rede zusammen, die weitere Vernichtungsschlachten impliziert und den Schluss als bloße Zwischentappe auf dem Weg zu neuen Konflikten und Kriegen markiert. Wie sich bei der Lektüre verschiedener Vorstufen des Librettos zeigt, hat Bachmann zunächst erwogen, auf diesen problematischen Satz zu verzichten. Als szenisch ungemein wirkungsvollen, affektiven Höhepunkt,²⁵² hat sie ihn dann aber doch übernommen. Anders als Henze, der ihn zur antimilitaristischen Kampfansage des ‚Ideal-Landes‘ an die Gegner der humanen kleistischen Staatsidee umdeutet,²⁵³ was seinen brutalen Ton m.E. jedoch nicht mindert, rechtfertigt Bachmann ihn allein mit der Hoffnung, er trete gegenüber der zeitlosen Dimension des dramatischen Konflikts zurück. Im Gedächtnis bleiben möge, so die Librettistin, vielmehr der Ausruf Natalies: „Ach, was ist Menschengröße, Menschenruhm!“ (W I/374). Der lösende Charakter des Finales jedenfalls wird mit dieser Umstellung noch einmal betont. Allerdings weniger im Sinne eines Ausgleichs, als in einer Art Konversion: Die Repräsentanten des Gesetzes haben sich die Gefühlswelt des somnambulen Prinzen gleichsam zu eigen gemacht.

Subjektivität und Empfindung triumphieren, als höchstinstanzliche Garanten der ‚lebbareren Gerechtigkeit‘. Nur fehlt genaugenommen noch jetzt – wer? der Prinz von Homburg, das träumerische Subjekt selber. Der nämlich bleibt, und zwar in der Oper wie bei Kleist,

252 Für die Schlusszene lassen sich mehrere Versuche in dieser Richtung belegen; mehr noch als in der Endfassung scheinen Kurfürst, Hofstaat und Offiziere hier „in die ‚Traumsphäre‘ Homburgs eingegangen zu sein: das Finale wirkt dadurch unwirklich, fast entrückt“ (Beck, 184).

253 Vgl. MuP 79; dem folgt de LaMotte 1960, 12.

weiterhin der einzige Nicht-Wissende – dem Adressaten des versöhnenden Schauspiels und ehemals Wünschenden kann die so verwirrend traumanaloge neue Wirklichkeit nach den durchlebten Höhen und Tiefen, nach Verurteilung und Urteilsunterzeichnung, nach Todeserfahrung, Unsterblichkeitsmonolog, Blumenidyll und Scheinexekution nicht anders als im höchsten Maße unreal, ja widersinnig erscheinen.²⁵⁴ So wird die Inszenierung realer Erfüllung am Ende ausgerechnet vom Prinzen selber in Zweifel gezogen: „Nein, sagt! Ist es ein Traum?“ (II/10, 180-183). Was Bettina Schulte zu Recht weiterfragen lässt: „Was bedeutet dann die seltsame Umkehrung der Realitätsebenen, welche Homburg nun als Traum empfinden lässt, was wirklich ist? Steht der Prinz mithin am Schluss des Dramas nicht genauso außerhalb der ‚Objektivität‘ wie zu Beginn?“ (Schulte, 173). Auch die erste Pantomime bleibt ja auf diese Weise für den Prinzen, was sie jedenfalls in ihrer entscheidenden Zuspitzung nicht war, nämlich ein ‚Traum‘, und er somit in derselben Position zwischen den Welten wie schon so oft im Laufe der Handlung. Von einer Auflösung der dramatischen Gegensätze, wie sie immer wieder und zuletzt besonders für die Oper behauptet worden ist,²⁵⁵ lässt sich darum aber schon im Kleist-Text nur mit starken Einschränkungen sprechen. Wird die als Wunscherfüllung inszenierte Versöhnung von Traumwelt und intersubjektiver Realität paradoxerweise gerade vom träumerischen Subjekt selber verkannt, bleibt Homburg am Ende erneut jede Partizipation an einer tragfähigen sozialen Wirklichkeit verwehrt.

254 „Das ist - bedenkt man alles genau - absurd“ (Werner, 93).

255 So etwa von Streller, 58, Kanzog, 110-111, Müller-Seidel, 390-409, und auch Grell, für die der Konflikt Individuum-Gesetz „als Synthese auf die Vermittlung einer modernen Staatsidee“ zielt, „wie sie Kleist in seinem ‚Ideal-Brandenburg‘ verwirklicht sah“ (Grell, 224). Beck hingegen stellt die vorgeblich „allumfassende Synthese“ (Beck, 195) bei Kleist der einseitigen Betonung der Gefühlswelt in der Oper gegenüber: „Während Kleist die Legitimationsproblematik des Staates im ‚idealen Brandenburg‘ durch eine gegenseitige Durchdringung von Legalität und Individualität löst, obsiegt im ‚idealen Staat‘ Bachmanns das Gefühl, indem der Kurfürst Gnade walten lässt: der streng reglementierte Gesetzesstaat beugt sich der Humanitas seiner Bürger“ (ebd.). Eben das ist m.E. aber auch schon bei Kleist der Fall, die ‚Synthese‘ selber einer Gefühls- bzw. Traumwelt zugehörig, aus der Homburg ausgeschlossen bleibt. Ähnliche Zweifel an der Schluss-synthese artikuliert auch Kluge, 282: „Obwohl [...] sich in der Wirklichkeit nun genau das vollzieht, was Homburg anfangs im Wachtraum ersehnt hat, bleibt in seinem Bewusstsein eine Kluft zwischen Traum und Wirklichkeit bestehen und scheint ihm diese gar nicht mehr zugänglich“. Vgl. auch Achberger 1980b, 132, die nachdrücklich auf die Widersprüchlichkeit des ‚Happy-Ends‘ auch in der Oper hinweist.

Wenn die Oper die traumartige Entwicklung der Szene betont, nimmt sie auch hier also gleichsam die Optik des Prinzen ein. Eine entscheidende Rolle spielt hier auch die räumliche Aufspaltung des Klangapparates: Nach Homburgs Erwachen – das in zwei verschiedenen Libretto-Vorstufen im übrigen noch durch „Musik“²⁵⁶ ausgelöst wird – erklingt neben der Musik aus dem Orchestergraben zusätzlich ein Bühnenorchester, und schließlich noch zwei Trompeten von hinter der Szene (10/186ff.). Umso mehr also antwortet Kottwitz zu Recht ganz ohne Umschweife: „Ein Traum, was sonst?“ (II/10, 184-185). Denn was anderes als ein sprachlos stauender Träumer bleibt der Prinz von Homburg so bis zum Schlusssatz der Oper, traumhaft das Ganze, die nächtliche, zunächst nur von zuckendem Fackellicht beschienene Schlosskulisse, und wie sich schließlich alles erleuchtet, mitsamt der prinzlichen Trophäen: Kette, Kranz, Prinzessin.

Ein Traum dabei, der zugleich in hohem Maße Theater ist. Von der Kleist-Forschung wenig gewürdigt, sind die zahlreichen Anspielungen auf szenische Topoi des Lustspiel-Genres gerade in den beiden Eck-Szenen des *Homburg* eigentlich kaum zu übersehen: das Theater-im-Theater, die „Rampe“ (PaH, 397), auf der die Pantomime wie schon zu Beginn erscheint, die Örtlichkeit (Gartenidylle plus Bank), und dies alles mit der unspezifischen Angabe „Szene“ (I/1 und V/10 im Schauspiel) überschrieben. Bachmann hat diese Details weitgehend übernommen. Die „Utopisierung der geschichtlichen Fiktion“ (Werner, 93), wie sie die Schlusszene Kleists vorführt, gelingt so gesehen aber nicht nur qua Enthistorisierung und Abstraktion, sondern in gleichem Maße durch den Rekurs auf die Bedingungen des Theaters selber. Als mache sich das Schauspiel am Ende gewissermaßen selber als solches kenntlich: als Medium so spektakulärer wie flüchtiger Inszenierungen, als Lust- und Traum-Spiel, das auch die aktuellsten Anspielungen auf politisch-militärische Realitäten auf der Basis einer kategorischen Differenz zwischen Wirklichkeits- und Theaterraum produziert.

Das Aufwachen des Prinzen aus der Unsterblichkeitserfahrung in eine von strahlendem Licht und Lorbeerkränzen, aber auch Kanonendonner, Sieg- und Heilgebrüll erfüllte ‚Realität‘ ist zuletzt als geradezu katastrophische Erfahrung und kaum erträglicher Schmerz gelesen worden, die Hohenzollern/Kottwitz mit dem Hinweis auf ihren irrealen Charakter abzumildern suche.²⁵⁷ Der flüchtige Traum totaler Synthese wird so verstanden zum totalen Albtraum, aus dem kein Erwachen mehr denkbar ist. In diese die Rezeptionsgeschichte des *Hom-*

256 Vgl. Typoskript 15344, Nr. 5498.

257 Vgl. Kluge 1998.

burg reflektierende Deutungstradition gehört auch die epochale Inszenierung Peter Steins an der Berliner Schaubühne (1972), die den Prinzen am Ende als eine willenlose, von den Offizieren ins Dunkle geschleifte Puppe zeigte. Die Opernadaptation Bachmanns und HENZES allerdings arbeitet am Nicht-Aufgehen des Prinzen in den Ideal-Staat gerade das besondere utopische Moment des *Homburg* heraus. Nicht die vorgebliche ‚Lernfähigkeit‘ oder (erzwungene?) Integrationsleistung des Prinzen, sondern seine Alterität, der Hang zur Abweichung wird damit als wesentlichstes Moment der Prinzen-Figur begriffen – was Bachmann den Kurfürsten, Hohenzollern und die Offiziere ja auch unmissverständlich aussprechen lässt. Dass die Umwertung der träumerisch-emphatischen Subjektivität des Prinzen vom pathologischen Symptom („der Mensch ist krank“, I/1/67f.) zur höchsten Auszeichnung („Heil dir und Segen, denn du bist es wert“, III/10/ 140-142), eben nicht mit einem abstrakten Ausgleich endet, der Homburg zum ununterscheidbaren Mitglied der Adelsgesellschaft macht, ist aus dieser Perspektive nur folgerichtig. Wurde schon im Unsterblichkeitsmonolog die Einsicht in die Nicht-Einheit von Wunsch und Erfüllung zum Triumph des von allen weltlichen Zwängen losgelösten Subjekts, bleibt noch in der Schlussynthese erhalten, was man mit einem bachmannschen Wort aus dem *Idioten* sein ‚Hinausreichen aus der Realität‘ nennen könnte.²⁵⁸ Der Prinz ist so aber weder zur Normalität erzo-gen noch gestählt zum willenlosen Werkzeug des Vernichtungskriegs.²⁵⁹ Er figuriert vielmehr für jenen Moment der Ablösung von der Ordnung des Imaginären, jene Augenblicke der Entgrenzung, die im bloßen Genuss der stimmlichen Performanz, des von der Darstellung abgelösten Einzelnen, gerade im Medium Oper in besonderer Weise zur Geltung gebracht werden können – in einem Medium, das zugleich immer wieder auf Darstellung als mediale Synthese, auf die Sinneinheit aller Sinne zielt. Das verdeutlicht noch einmal den Stellenwert der Arien, den ich versucht habe aufzuzeigen. In ihnen kommt auch das Stimm-Konzept Bachmanns gewissermaßen zu sich. Die intermediale Kunstform Oper aber wird dabei gleichsam selber zum utopischen Modell, sofern hier, wie in der Geschichte vom träumenden Prinzen Friedrich von Homburg, das Agieren des Einzelnen zwar den Gesamtsinn hervorbringt, die Gesellschaftsutopie, dies aber

258 Im übrigen wird dem Prinzen weder im Schauspiel noch in der Oper die Augenbinde ausdrücklich abgenommen; dies wird nur jeweils angekündigt (vgl. V/11 bzw. III/10).

259 Für Wolf Kittler ist der Prinz, „nachdem er alle Tiefen und Höhen der Liebesleidenschaft und Todesangst durchlitten hat, wie kein anderer gestählt“ (Kittler 1987, 267) für den kommenden militärischen Schlag.

gerade durch und in den ‚aufhellenden‘ Momenten klanglicher Selbstevidenz. Eine Arbeit mit dem Medium Oper als solchem, die Henze offenbar bewusst war: „Stärker und unmissverständlicher als zuvor habe ich hier Konstruktion und Gestalt der ‚Oper an sich‘ zu meiner eigenen Sache machen können“ (MuP 80). So gilt, was Stefan Kunze einmal über Mozarts Opern sagte, „dass Phantasie sich in voller Freiheit und Spontaneität regt und dass dennoch das Ganze zwingend, schlüssig, so und nicht anders sich präsentiert“ (Kunze 1984, 645) in präzisiertem Sinne auch und gerade für die *Homburg*-Musik Hans Werner Henzes. Die Idee einer neuen Balance jedenfalls zwischen „reiner, unverstellter Empfindung und strengster Rationalität und Durchgeistigung der Konstruktion“, eine Balance, die „die Selbstbekundung und Selbstfindung des Subjekts objektiviert“ (ebd.) kann als das große ästhetische Projekt der Kleist-Oper gelten. Eine doppelte Lösung aber dieser Grundfragen des henzeschen Komponierens Ende der 1950er Jahre stellt *Der Prinz von Homburg* deswegen in Aussicht, weil Probleme der Darstellung hier im Dargestellten selber aufgeworfen werden, fiktionaler Raum und Kompositionstechnik konvergieren, weil das Kleist-Schauspiel dem Komponisten auf der Bühne zugleich den passenden utopischen Gesellschaftsentwurf darbietet.

Dass allerdings gerade die großen Fragen immer wieder aufs neue zu beantworten sind, zeigt der Schluss der Oper, in dem das Wiederaufbrechen der zentralen dramatischen Widersprüche genau auskomponiert ist. Trotz maximaler dynamischer Steigerung dünnt sich das Ensemble für die besagte Schlussparole am Ende aus, so dass nur noch die Vertreter des Militärs einschließlich Homburg übrig bleiben (II/10, 206-208). Danach dauert es nur noch einen halben Takt, bis sich ein „rascher Vorhang“ (PaH, 410) vor die Szene zieht. Nach weiteren drei Takten – wenigen Sekunden also – ist die Oper zuende, kaum, dass dem Schlachtruf ein Nachhall eingeräumt wäre. Schon mit dem Schlusssatz aber hat sich die Ideal-Gemeinschaft wieder partikularisiert, in einen empfindenden und einen vernichtungsentschlossenen Teil aufgespalten, und zwar ganz gleichgültig gegen wen der sich richtet. Und wenn das Orchester bei geschlossenem Vorhang schließlich auf einer Fermate stehen bleibt – ein fast willkürliches Ende ohne jede rundende Syntax – ist mit dem Schlussklang auch jener aus Quinte und Sexte bestehende Vierton-Akkord es-b-f-a neu hervorgebracht, der in den ersten Takten der Oper die Spannung zwischen Traumklang und Gesetzeston exponiert; kaum hörbar erweitert um as und d und im Bühnenorchester ergänzt durch ein nahezu reines A-Dur (mit None und Quart), der entferntesten Tonart von Es-Dur.

VI. OPER 2: *DER JUNGE LORD*

„Einem jungen Herrn, der eben aus Paris oder London kommt, wird jede deutsche Stadt eine Wüsteney scheinen, und alle ihre Einwohner werden ihm wie Wilde und Barbaren vorkommen“ (*Oeconomische Encyclopädie, oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirtschaft*).²⁶⁰

Mitunter allerdings ist es der feine Herr selber, der sich beim ersten Abweichen von der eingespielten Ordnung der Dinge einem Barbareiverdacht ausgesetzt sehen muss. So auch im *Jungen Lord* – wobei die Pointe der zweiten, komischen Oper Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes darin besteht, dass sich der jüngere der beiden fremden englischen Adeligen am Ende, nachdem er zunächst einen halben Akt lang zur Projektionsfläche bürgerlicher Auf- und Ausstiegssehnsüchte gedient hat, eine in der Tat wilde, ja buchstäblich animalische Natur offenbart. Unter den Vorgaben und Bedingungen des komischen Fachs bearbeitet damit auch der *Lord* das schon für den *Homburg* zentrale Problem der Beziehung von Subjekt und Sozialität, trotz aller Unterschiede in der musikdramatischen Form, in Sprachstil, musikalischem Idiom, Instrumentation und der dadurch gegebenen, ganz anders gearteten Grundstimmung. Im Vergleich allerdings zu der Dynamik des Zusammenpralls von Freiheit und Gesetz, von Liebe und Staat, Ordnung und Auflösung, wie ihn die Titelfigur des *Homburg* durchlebt, erscheint die dramatische Grundkonstellation des *Jungen Lord* gleichsam eingefroren. Schließt die Kleist-Oper mit der Inszenierung einer (scheinhaften) Lösung der zentralen Konflikte, endet der *Lord* im Desaster, verursacht durch die keineswegs nur komische Unbeweglichkeit der dargestellten (Bürger-)Welt und ihr Unvermögen, jenem Fremden und Anderen angemessen zu begegnen, dessen Spielarten – das Exotische, das Mondäne, das Animalische – die seltsamen Gestalten um Sir Edgar und den jungen Lord Barrat repräsentieren. Die einzige Figur, die ihre angestammte Sphäre im Laufe der Handlung zu überschreiten sucht und darüber zur heimlichen Protagonistin wird, ist am Ende tragisch zerstört.

260 Zitiert bei Gradenwitz, 32.

Was in dieser starren Struktur zur Darstellung gelangt, ist, so drückt es Henze einmal selber aus, der charakteristische „Mangel an Individualität“ (MuP 114), und anders gesagt die durchgreifende Konventionalität einer Form von Intersubjektivität, wie sie das biedermeierliche Figurenensemble am Schauplatz der Oper, der provinziellen Kleinstadt Hülisdorf-Gotha, nur exemplarisch vorführt – in diesem Punkt erscheint der *Lord*, angesiedelt im frühen 19. Jahrhundert, in der Tat Jahrhunderte entfernt vom hohen, lyrischen Ton des *Homburg*. Nicht nur die soziale Kommunikation, auch die Poesie weltabgewandter romantischer Liebe erweist sich als kodiertes Spiel. Parallel andererseits zum medienreflexiven Zug der Preußenoper, deren Sujet zugleich künstlerische Grundfragen Henzes aufwirft, wird diese Kodiertheit nicht nur durch, sondern gerade auch in den darstellenden Medien als Problem ausgetragen. Die Überschreitung der engen Schranken bürgerlicher Kodes, Gegenstand der Handlung des 2. Akts, schlägt sich auf der Darstellungsebene zugleich nieder in der Arbeit mit der Grenze musikalischer und sprachlicher Artikulation.

Wie zu lesen ist, beginnt die Entstehungsgeschichte des *Lord* mit der Absicht Hans Werner Henzes, sich erstmals mit dem bislang vernachlässigten Genre der komischen Oper auseinander zu setzen.²⁶¹ Erst in einem zweiten Schritt macht sich der Komponist auf die Suche nach dem geeigneten Stoff. Die zündende Idee hat hier Ingeborg Bachmann. Schnell für das Projekt komische Oper gewonnen, schlägt sie ihm schließlich die Parabel *Der Affe als Mensch* aus Wilhelm Hauffs Märchenalmanach *Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven* vor,²⁶² die allerdings nicht mehr als die Grundlage ihres ersten und einzigen Originallibrettos abgibt. Die Komposition der beiden Akte geht in der bekannten Schnelligkeit voran. Am 7.4.1965 kommt *Der junge Lord* an der Deutschen Oper Berlin zur Uraufführung.

Bachmann befindet sich seit 1963, wie Henze und der *Bassariden*-Librettist W.H. Auden im Winter 1964/65, auf Einladung der Ford-Foundation in Berlin. Sie bleibt schließlich bis Ende 1965; in dieser Zeit kommt es zu prägenden Begegnungen u.a. mit dem polnischen Schriftsteller Witold Gombrowicz und Uwe Johnson, mit dem sie die legendären gemeinsamen Radfahrten durch den Grunewald unternimmt, von denen Hans Werner Richter erzählt.²⁶³ Ein Gang auf Berliner Wegen bildet auch den formalen Bogen ihrer großen Büchnerpreisrede *Ein Ort für Zufälle*, in der Bachmann die Topographie einer von Krankheit und Versehrung gezeichneten, geteilten Stadt lesbar

261 Vgl. MuP 112.

262 Hauff, Bd. 2, 153-170.

263 Vgl. Richter.

macht zugleich als biographische, politische und poetologische Standortbestimmung. Im Nebensatz findet sich dort eine Anspielung auf Henzes Arbeit am *Lord*: „Aber am See entsteht eine Musik, rasch hingeworfen [...]“ (W IV/286). Die Erfahrungen aus einer ausgedehnten Reise in den Sudan und nach Ägypten werden im Fragment gebliebenen Wüstenbuch um die Figur Franza, Bestandteil der geplanten *Todesarten*-Trilogie, literarisch verarbeitet. Neben diesen Texten, und im Vorblick auf die weiteren Arbeiten am Romanzyklus, an *Malina* und dem *Fanny-Goldmann*-Komplex, erscheint das Opernlibretto trotz seiner grotesken Züge und tragischen Figuren wie ein heiteres Satyrspiel. In die letzte zur Vertonung geschriebene Arbeit lässt Bachmann all ihre inzwischen gewonnene Virtuosität im Umgang mit der Oper einfließen; nicht zuletzt ermöglicht ihr der reiche ökonomische Ertrag Zeiten finanzieller Unabhängigkeit.²⁶⁴

Für Henze begründet sich der Entschluss, eine komische Oper zu komponieren, mit einem immer stärker empfundenen Ungenügen an der Dominanz tragisch-düsterer Stimmungen in den letzten Kompositionen. Ein erster Zugriff auf das komische Fach liegt nach den *Ariosi*, den *Escott-Variationen*, *Being Beauteous* und der *Fiaba Estrema*, wie Henze schreibt, gleichsam in der Luft: „Das musikalische Material floss wie von selbst auf die ‚buffa‘ zu“ (ebd., 109). Wenn der *Lord* damit für den Versuch einer ersten vorsichtigen Umorientierung Henzes steht, kann dies als Vorbeben der tiefen künstlerischen Krise gelten, die nach den nur ein Jahr später uraufgeführten *Bassariden* in einen Zusammenbruch mündet und einen radikalen Kurswechsel hin zu konkret gesellschaftspolitisch ambitionierten Kompositionen auslöst. Henzes unerwartete Neudefinition der sozialen Rolle des Komponisten und die Suche nach neuen Adressaten für seine Musik überrascht andererseits auch deswegen viele Zeitgenossen, weil von ihr gerade im *Lord* noch wenig bis gar nichts zu spüren ist; die Affenpappel reproduziert weitgehend ein traditionelles Opernmodell für ein traditionelles Publikum. Der *Junge Lord* reüssiert so reibungslos wie erfolgreich in eben dem Kulturbetrieb, den Henze nur kurze Zeit später mit heftiger Kritik überzieht.

„Marktplatz von Hülisdorf-Gotha, 1830“ (1. Akt/1. Bild), „Ein deutscher Winterabend“ (4/1), – das Sujet der Oper verspricht nicht nur eine Situierung im Biedermeier, es macht sich, so scheint es, in der Tat selber im Historischen gemütlich. Und gleiches gilt schon bezüglich des Genres als solchem; die unübersehbaren Anleihen der Autoren an Traditionen der komischen Oper sind mehrfach aufgedeckt

264 Henze weist darauf hin, dass Bachmanns Ziel durchaus ein „Erfolgsstück“ gewesen sei (BQ 241).

und beschrieben worden. Nicht nur als Ensembleoper, die einen Verkleidungsplot inszeniert, entspricht der *Junge Lord* berühmten Exemplaren dieser Gattung. Auch die satirische Typisierung der bürgerlichen Rollen und die Thematisierung der Divergenz sozialer Schichten als Konfliktstoff fällt in diese Rubrik.²⁶⁵ Gleiches gilt für das Theater (bzw. den Zirkus) im Theater und die Dreiecksbeziehung Luise-Wilhelm-Barrat als Grundlage zu verhandelnder Liebeskonflikte. Die Baronin, die Köchin Begonia oder der Zirkusdirektor La Rocca stellen klassische buffo-Figuren dar, die Rollen Sir Edgars (Pantalone) und des Professors (Dottore) weisen gewisse Parallelen auf mit den Charaktertypen der *Commedia dell'arte*, und auch die Gesangsfächer (Wilhelm lyrischer Tenor, Luise Sopran, Baronin Alt) passen ins Genre. Das letzte Bild, mit seiner allmählich anwachsenden Besetzung und der Schluss-Frenesie aller Beteiligten, setzt da Pontes Forderung nach einem sich permanent steigenden Finale in geradezu idealtypischer Weise um.

Noch mehr vielleicht als diese formalen Ähnlichkeiten fällt ins Gewicht, wie weit sich Text und Musik im Modus von Stilzitat und Parodie auf historische Idiome und (Tanz-)formen aus der Zeit der Handlung einlassen. Als Kompendium biedermeierlicher Floskeln, die Bachmann mit zahlreichen Romanismen durchsetzt, changiert das Libretto zwar zwischen den verschiedensten Textsorten; die Konversation der Bürger vereint unter der Decke des Geschwätzes Macht-, Ökonomie- und Liebesdiskurs, Intrigen verschiedensten Zuschnitts, mehrere Kochrezepte, Kinderverse, idealistische Reflexionen über die Farbenlehre, fremdländische Idiome wie die des Zirkusdirektors, Goethezitate, und schließlich den schrecklichen Schrei des dressierten Tieres. So unterschiedlich jedoch (Un-)Sinn und Zweck der Figurenrede auch ist, sie passt sich insgesamt bruchlos in die Zeit der Handlung ein. Entsprechend dominieren in der Musik tradierte Formen und tonale Idiome, vom Volks- und Kinderlied über Chaconne, Menuett, Sarabande und verschiedene Walzer bis zur Polacca, nicht zu vergessen die Übernahme der ersten Takte des Chors aus Mozarts *Entführung* (1/484ff.). Diese Stilzitate sind in den meisten Fällen auch beim erstmaligen Hören leicht zu identifizieren.

Unüberhörbar ist andererseits, und das ist entscheidend für die Konstellation von Musik und Sprache, die Brüchigkeit der zitierten Klänge und musikalischen Formen. Im Gegensatz zur Sprache ist die Musik stilistisch insgesamt heterogen. Trotz der vielfachen Anspie-

265 Vgl. Miller, 94-95. Henze nennt selber das 1. Finale aus dem *Barbier von Sevilla*, den Schluss des zweiten *Figaro*-Akts, insgesamt *Così van tutte* und die *Entführung* als Vorbilder, vgl. Henze, MuP 112.

lungen auf ein bestimmtes historisches Idiom bleibt auch die *Lord*-Musik bestimmt von Stilpluralität und den Verfahren der Umschrift und der entstellenden Zitation, die nahezu immer den ‚henzeschen Ton‘ ausmachen. Vertraut man dem Komponistenkommentar, charakterisiert die Verwendung von „Collages, Mixturen, Verfremdungen“ (MuP 200) die Musik des *Jungen Lord* sogar in ganz besonderem Maße. Diese Heterogenität der ins Spiel gebrachten Kontexte bringt, gleichsam im Sprung zwischen verschiedenen Kodierungen, immer wieder Lücken im historischen Kontinuum hervor, die dramaturgisch wirkungsvoll eingesetzt werden können. Im entscheidenden, peripetischen Moment des 6. Bilds etwa, wo sich der Affe enttarnt und das Spiel plötzlich zuende ist, dem die Bürger zwei Bilder lang nur zu gern aufsitzen, reißt auch das zuvor ausgebreitete Netz des musikalisch Gewohnten unvermittelt auseinander und gibt den Blick frei in einen ungeahnten Abgrund an Verführung und Täuschung.

Die Komposition dieses Bruchs in der Darstellung, dieses Augenblicks der Erkenntnis, der Ende des 6. Bildes die Dinge ins Groteske und Tragische wendet, führt ins Zentrum des henzeschen Zitat- und Allusionsverfahrens. Denn was ist zu hören an dieser Stelle, wo sich eben vor den Augen der Bürger eine allseits tolerierte Intimitätsverletzung abspielt? Im *Tempo di Madison* bricht die zuvor durch Walzer und Polacca hergestellte Kontinuität des historischen Raums abrupt zusammen. Der Kulminationspunkt der tragischen Entwicklung, die zerstörerische Überwältigung der weiblichen Hauptfigur, Luise, vollzieht sich als unvermittelter Riss im Idiom.

Schon allein diese letzte zentrale Szene deutet darauf, dass der *Lord* im historischen Gewande eine Thematik verhandelt, die, mehr vielleicht sogar als einige vom Zeitgeist der späten 1960er getragenen Werke Henzes mit ‚aktuellem‘ Stoff, ihre Brisanz fast unvermindert behalten hat. Den *Jungen Lord* als Spätwerk einer vorpolitischen Phase abzutun, heißt in jedem Fall, den abgründigen Charakter des biedermeierlichen Sujets zu verkennen, den Henze auch in der Inszenierung hervorgehoben sehen wollte.²⁶⁶ Ein Überblick über die Handlung mag diesen Eindruck bestätigen.

Der 1. Akt mit seinen drei Bildern führt zunächst harmlose Idylle und Beschränktheit vor, allerdings im Moment eines so bedrohlichen wie erregenden Einfalls von Fremdheit. Er schildert den widersprüchlich oszillierenden Wunsch, einerseits dieses Fremde zu bändigen, sich andererseits mit ihm zu schmücken, sowie den schnellen Um-

266 Henze spricht selber in einem Brief an den Regisseur Pscherer von einer „Opéra-comique“, um den „dämonischen, aggressiven, bösen“ Charakter des *Lord* herauszustellen, vgl. MuP 204.

schlag von Exotismusgier und Faszination in Fremdenangst und -hass; dies alles parabelhaft angesiedelt in der deutschen Provinz des frühen 19. Jahrhunderts.²⁶⁷ Die versammelte Einwohnerschar eines mittleren Städtchens erwartet mit großem Aufwand und mancherlei Sehnsüchten den Zuzug eines Engländers, der ein Haus auf dem Marktplatz erworben hat. Von Anfang an jedoch herrscht eine Atmosphäre der Irritation und Gestörtheit. Sir Edgar verspätet sich nicht nur, er kommt nie wirklich an – nicht im gesellschaftlichen Leben, und schon gar nicht im Wertesystem Hülisdorf-Gothas. Brück lehnt er die ihm erwiesenen Ehren ab; Ende des 1. Akts läßt er gar demonstrativ von den Einheimischen misstrauisch beäugte, fremdländische Zirkusleute zu sich ins Haus, ein Privileg, das bis dahin nicht einmal die Baronin, geschweige denn der Bürgermeister genießt. Die Pointe der Handlung besteht nun darin, dass Sir Edgar stattdessen einen vom Zirkus übernommenen, dressierten Affen namens Adam als seinen Neffen verkleidet und mit fatalen Folgen in die Gesellschaft einführt. Dieser ‚Neffe‘ erregt erstmals Aufmerksamkeit, als seine furchtbaren Schreie aus dem Haus Sir Edgars dringen; die misstrauischen Nachfragen der Bürger werden erfolgreich mit der – genaugenommen ja nicht weniger furchtbaren – Auskunft besänftigt, man versuche ihn zum Lernen der deutschen Sprache zu ermuntern. Die Erleichterung ist groß, denn: „Eine Lektion hat noch niemand geschadet“ (4. Bild/Takt 480).

Diese brutale ‚Erziehungsmaßnahme‘ ist nur eine unter vielen.²⁶⁸ Anlässlich eines Fests in Sir Edgars Haus wird Lord Barrat schließlich in die Gesellschaft eingeführt (5. Bild). Hier kehrt sich der Domestizierungsprozess um. War zunächst der Affe Opfer einer gewalttätigen Dressur, fangen die durch sein extravagantes Benehmen faszinierten jungen Bürger an, ihn seinerseits mitsamt seinen Dichterphrasen nachzuäffen. Im 6. Bild, einem Bankett anlässlich der Verlobung von Barrat und Luise, kommt es schließlich zum Eklat. Nach einer in Frenesie mündenden Polacca reißt sich Barrat, scheinbar „in Trance“ (6/490), seine Kleider vom Leib und erweist allen offen seine Natur. Den Bürgern bleibt darauf buchstäblich die Sprache weg. Reagierten sie auf die abweisende Haltung Sir Edgars zunächst in verschiedenen Szenen mit dem Ausruf „Dies ist ein Affront“, rufen sie jetzt „Ein Aff!“ Sir Edgar aber – aus dem Bachmann eine stumme Rolle macht – bleibt der sich jeder Annäherung entziehende Herr des ‚Experiments‘, der sich nach dem Eklat wortlos entfernt.

267 Bachmann gibt einen historisch bedeutsamen Handlungszeitpunkt an: 1830, Jahr der französischen Bürgerrevolution.

268 Zur Erziehungsthematik vgl. Beck, 273.

Dieser Schluss, der ganz gegen die auf Konfliktlösung programmierte Genretradition eine in ihren Fundamenten erschütterte Gesellschaft zurücklässt,²⁶⁹ macht deutlich, dass die zweite Operarbeit Bachmanns und Henzes die ihre gemeinsamen Werke durchziehende Kernfrage nach der sozialen Verortung des Subjekts nicht nur aufnimmt, sondern neue, schon latent gesellschaftskritisch geschliffene Schärfe verleiht. Gerade durch den Aufruf von Konventionalität, wie ihn der *Lord* als den Traditionen verhaftete komische Oper sicherlich verkörpert,²⁷⁰ wird die latente Gewaltbereitschaft einer in Konventionen erstarrten Bürgerwelt sichtbar. Von besonderem Interesse ist es, dass die politischen Themen der Fabel – Xenophobie, Intrige als Mittel der Ausgrenzung, Erziehung zur Norm – dabei zugleich eine differenzierte Medienreflexion zu lesen geben. Nicht nur die Kommunikation der Bürger präsentiert sich durch und durch normiert, die Kargheit und Phrasenhaftigkeit eines Textes, der in erster Linie die Sprachlosigkeit der Figuren bezeugt, weist Sprache selber als immer schon normiert aus. Gleiches gilt für die Musik; der parodistische Rekurs auf das Idiom des aufgehenden Biedermeiers wendet sich in der hohlen Reproduktion konventionalisierter Figuren gegen sich selbst. Musik und Sprache führen so selber das Fahren auf immer wieder denselben beschränkten Gleisen vor, das dem provinziellen Leben Hülisdorf-Gothas austauschbare Kontur verleiht. Die stilistischen Brüche der Musik opponieren dagegen nur, sofern sie den Wechsel des jeweiligen Kodes anzeigen; die Grenze der Kodierung selber erscheint nur als Differenzeffekt im Augenblick des Bruchs.

Der *Lord* enthält gleichwohl nicht nur Sprach- und Konventionskritik, sondern auch Momente der Überschreitung, in denen die Macht der Kodierungen zu brechen beginnt. Wiederum betrifft dies sowohl das Dargestellte, die Protagonisten der Liebeshandlung und ihr faszinierendes Gegenbild, den Affen, als auch Musik und Sprache, Medien ihrer Liebesgesänge und Schmerztöne. Wie ich zeigen möchte, spielen in diesen Momenten intermediale Prozesse eine entscheidende Rolle. Auch in diesem Kapitel steht eine exemplarische Analyse kompositorischer Techniken am Anfang. Da die verwendeten Formmodelle (wie etwa die Chaconne zu Beginn des 5. Bilds) und ihre dramaturgische Relevanz schon mehrfach thematisiert worden sind,²⁷¹ wende ich mich besonders den bislang übersehenen seriellen Elementen der Oper zu.

269 Bei Hauff verabschiedet sich der Engländer mit einem erklärenden Brief, dies lösende Moment bleibt am Ende der Oper aus.

270 Vgl. Miller, 96.

271 Vgl. Spiesecke und Miller 1981.

Zur Serialität in der *Lord-Musik*

Über den zahlreichen Anspielungen auf traditionelle Form- und Satzmodelle geraten die durchaus vorhandenen seriellen Faktoren innerhalb der *Lord-Musik* leicht aus dem Blick.²⁷² Gewiss spielen strenge dodekaphone Techniken insgesamt eine weitaus geringere Rolle als im *Homburg*. Stattdessen dominieren barocke und klassische Strukturmodelle, im Kleinen oft parodistisch simple Formel- und Sequenzbildungen, sowie wenige leitmotivartig eingesetzte gestische Figuren. Prägend für die *Lord-Musik* sind außerdem die Momente, in denen die geschlossene Form zugunsten unregelmäßiger und freier, hier chromatischer, da nahezu diatonischer oder gantzöniger Skalen ausgeweitet bzw. ganz ausgesetzt wird. Diese in der Mehrzahl zwischen unterschiedlichen dramatischen Situationen vermittelnden oder überleitenden Passagen, meist vom gesamten Orchester gespielt, erhalten aufgrund ihrer Länge immer wieder formales Eigengewicht innerhalb der Bilder. Doch entwickelt Henze auch die zu Beginn exponierte Tonwelt Hülfsdorf-Gothas mehr oder weniger verdeckt aus einem zwölfstimmigen Material, das in fragmentarischer Form auch in allen weiteren Bildern der Oper nachzuweisen ist. Weniger freilich steht dabei die vollständige Reihe, als ihr Verfertigungs- und erneuter Fragmentierungsprozess im Mittelpunkt, das Spiel mit seriellen Kennmarken und Bruchstücken, von dem im letzten Bild nurmehr ein leitmotivisch eingesetzter Rest übrig bleibt. Auch Dodekaphonie wird dadurch zu einem parodistisch eingesetzten Idiom; ein Idiom allerdings, dessen Ton den in ihrer konventionellen Ausdruckswelt befangenen Bürgern immer wieder entgleitet.

Bachmann inszeniert im 1. Bild mit drastischer Situations- und Wortkomik das Ineinander der verschiedenen, durch Ensemblebildung musikalisch deutlich voneinander abgehobenen sozialen Gruppen des Städtchens (das Volk, die Kinder mit ihrem Lehrer, die feineren Damen, die Herren mit den Fingern an der Macht). Aufeinander bezogen ist das Getriebe der Gerüchte, Intrigen sowie machtpolitischen und amourösen Konversationen allein durch die auf den fremden Engländer bezogenen Erwartungen und heimlichen Wünsche, die vor der Realität jedoch kläglich versagen. Der enorme Aufwand, mit dem der Fremde begrüßt werden soll, verpufft, weil der sich allen Zudringlichkeiten entzieht und wortlos verschwindet. Sprachlich evident wird dieser Vorgang durch das leitmotivische Auftauchen des Worts „Verste-

272 Keine der bisherigen, auf das Libretto fokussierten Analysen nennt auch nur die Existenz serieller Verfahren; vgl. Miller 1981, Grell, Spiesecke und Beck.

hen“, das dem Befremden der Bürger Ausdruck verleiht („Wie soll man das verstehen?“ 1/405-407), wortspielend den vergeblichen Versuch illustriert, die Handlungsweise Sir Edgars zu begreifen („Verstehen wir? – wir stehen.“ 1/523-525) und den Übergang in Ratlosigkeit und Empörung unterstreicht („Ich verstehe nicht“, 1/536).

Großformal strukturiert ist die Szene von der immer wieder aufgeschobenen Ankunft Sir Edgars. Drei Kutschen rollen nacheinander auf die Bühne; aus den ersten beiden steigen allerdings überraschend Haustiere bzw. fremdländische Diensthofen. Beide werden zuerst gleichwohl enthusiastisch begrüßt, da man in ihnen irrträglich den Engländer vermutet. Am Ende, nachdem Sir Edgar aus der letzten Kutsche gestiegen ist und alle an ihn gerichteten Einladungen durch seinen Sekretär ausschlagen lässt, bleiben – vor den Kopf geschlagen wie später am Schluss des 3. Bildes und in Antizipation des katastrophischen Finales – brüskierte, sprachlose Bürger zurück. Der abschließende Gewitterguss verjagt die Versammlung, ermöglicht aber auch das erste tête-à-tête von Wilhelm und Luise, zu deren Verhältnis im 1. Bild noch mehr zu sagen sein wird.

Schon in den ersten beiden Takten der Oper wird, auch hier Henzes Verfahren im *Homburg* vergleichbar, das Material einer Zwölftonreihe (R1) exponiert, wenn auch noch unvollständig und ungeordnet. Es eröffnet eine zweitaktige, dialogische Figur: Einem akzentuierten Zweiklang im Holz mit zwei anschließenden, ebenfalls zweistimmigen Sechzehnteln und einem abschließenden kurzphrasierten Achtel folgt die Antwort in den tiefen Streichern; Celli und Bässe nehmen nach vier Staccatosechzehnteln den Rhythmus der Holzbläser auf und bringen ihn noch auf zwei weiteren Tonhöhen. Auf Tafel 25 ist dies als Abschnitt a markiert. Währenddessen mündet der im Horn nachklingende Zweiklang in die Liegetöne f und c. Nach einem Quintfall zum Fes auf der ersten Taktzeit des 2. Takts, der die metrische Ordnung befestigt und eine deutliche Kadenzwirkung erzeugt, setzen Viola und 2. Violine ein und leiten mit einer verschachtelt aufsteigenden Sechzehntelfigur zur Wiederkehr des ersten Akkords im 3. Takt über (Abschnitt b). Diese zweitaktige Figur wird unmittelbar wiederholt und erscheint in unregelmäßigen Abständen noch öfter im 1. Bild, vereinzelt auch in anderen. Mit ihrer quasi-tonalen Kadenz, der klaren Metrik und ihrem prägnanten, dreimal wiederholten Rhythmus gibt sie wesentliche Charakteristika der *Lord*-Musik vor; die somit erzeugte tänzerische Grundstimmung²⁷³ wird nur durchkreuzt durch die liegenden, auf Sir Edgar vorausweisenden Hornakkorde.

273 Zum Tanzcharakter des *Lord* vgl. auch BQ 237.

Schon beim zweiten Auftritt der Dialogfigur (1/3-8) wird allerdings die überleitende Sechzehntelfigur (b) erheblich verlängert. Zu Beginn gerade eben einen Takt ausfüllend, umfasst sie an dieser Stelle 5 Takte; nachdem b wörtlich wiederholt ist, folgt ein ab- und aufsteigender C-Dur-Dreiklang sowie eine bis g₂ geführte C-Dur-Skala. Wieder schließt hier die Dialogfigur an (1/10-18), und wieder ist es der anfänglich überleitende Abschnitt, der sich hier weiter entwickelt (1/13-26). Zwischen a und b schieben sich zwei neue Takte, die b in Umkehrung variieren (b'); nach b folgt eine zweite Variante, wiederum in Umkehrung (b''). Und hier liegt nun auch der Schlüssel zum Verständnis der latenten Serialität dieser ganzen Einleitungspassage. Denn genau betrachtet handelt es sich bei a, b, b' und b'' um Elemente einer noch unvollständigen Zwölftonreihe, von welcher der Abschnitt a die Töne 2, 1 und 10, 9 präsentiert und der Abschnitt b weitere sechs Töne (in der Folge 5 bis 8 sowie 12 und 10). Abschnitt b' enthält die Umkehrungs-Töne 4-12 (ohne 8) sowie 1-4; die Variante b'' schließlich die Umkehrungs-Töne 4, 12, 6-7, 9-12 und 1. Da allerdings in den nächsten dreihundert Takten ausschließlich letztere Version eine Rolle spielt, ist b' bzw. b'' wohl als ‚eigentliche‘ Grundform anzusehen, die in den ersten Takten zunächst selber in Umkehrung die musikalische Bühne betritt.

Der erste vollständige, durch die Wiederholung einzelner Elemente etwas verunklarte Reihendurchgang erscheint dann in den Holzbläsern in 1/106-113; ansonsten werden im weiteren Verlauf der Szene einzelne Segmente der Reihe aufgegriffen, und, als werde die serielle Struktur gleichsam in jedem Moment tonal ‚abgebogen‘, modifiziert, weiter fragmentiert, anders zusammengesetzt und mit neuem musikalischen Material verknüpft. Markant erklingen vor allem die ersten vier Reihentöne (vgl. 1/29, 32, 48, 99 und 106), häufig aber auch dreitönige Folgen wie 10-12 (1/112 u.a.) und 7-9 (z.B. 1/130). Seltener erscheinen längere Bruchstücke, wie 1-7 in 1/34-35 und 7-12 in 1/130-131. Erst in 1/319 tritt die Reihe wieder vollständig in Umkehrung (c) auf, und zwar hier gleich achtmal nacheinander in den Celli und Bässen, unterbrochen nur vom durch rasche, absteigende Skalen untermalten Hereinrollen der zweiten und dritten Kutsche.

Szenisch ergibt das an dieser Stelle einen präzisen Sinn. Denn ist die Handlung zwischendurch bestimmt von verschiedensten Bürger-Ensembles, weist sie jetzt ebenfalls eine Wiederholungsstruktur auf; die drei nacheinander auf den Marktplatz rollenden Kutschen lösen dreimal ganz ähnliche Reaktionen aus, begleitet von einer zunehmenden Irritation der Wartenden.

Tafel 25

Zwölftonreihe (R1)

U1(c) Celli, 1. Bild, Takt 319-327

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1. Bild, Takt 1-2

U1(des): 5 6 7 8 12 8 10

U1(des): 2 1 (10) 9

1. Bild, Takt 12-18

U1(des): 2 1 **G1(es):** 4 5 6 7 9 10 11 12 1 2 3

U1(des): 5 6 7 8 (12) 8 10

G1(es): 4 12 6 7 9 10 11 12 1

Im Libretto beginnt an dieser Stelle das Spiel mit den verschiedenen Varianten des Wortes ‚Verstehen‘. R1 setzt dabei jeweils ein, wenn die Bürger ihren Irrtum bemerken. Dass sie aber in Umkehrung er-

scheint, spiegelt nur den Handlungsverlauf; es ist eben keineswegs der begehrte Engländer, der in den ersten beiden Kutschen sitzt, sondern vielmehr Ziegen, Federvieh und fremdes Volk, das sich zudem um die gaffende Menge wenig schert. Die Reihe, erklingend in den tiefsten Stimmen des Orchesters, kehrt sich also genau in dem Maße um, in dem sich die verschiedenen fragmentarischen Bilder des Fremden in den Köpfen der Bürger auf den Kopf stellen, weil das Fremde wider Erwarten zunächst seine andere Seite herzeigt, nämlich verschiedene – zunächst noch rein komödiantische – Stereotypen des Wilden, des Tierischen und Exotischen. Wenn aber Sir Edgar endlich leibhaftig auf den Plan tritt, bezeugt die Musik dies durch eine neuerliche, komplette Version der Reihe in Originalgestalt. Sie wird in dem Moment, wo die Bürger endlich seiner ansichtig werden, von einem elegischen Hornquartett abgebrochen.

Was zunächst weder der Bürgermeister mitsamt den hochnoblen Herren aus der städtischen Führungsetage noch die höheren Damen-zirkel zustandebringen, geschweige das Ensemble der jüngeren Zeitgenossen, nämlich die Konsolidierung der Reihe zum stimmigen Bild, ist also mit dem realen Auftritt der Fremden mit einem Schlag vollzogen. Wenn auch erst einmal so ganz anders, als erwartet. Deutlich wird dadurch aber, dass Serialität im 1. Bild des *Lord* nicht mehr, wie noch im *Homburg*, alle wichtigen motivischen Keimzellen des musikalischen Materials generiert. Die Reihe wird vielmehr selber als ein Idiom unter vielen behandelt, das gleichwohl einen entscheidenden Beitrag zur Dramaturgie der Eröffnungsszene liefert. Auf so komische wie genaue Weise bringt die lange fehlschlagende, dann plötzlich abgeschlossene Entwicklung der R1 zur Darstellung, mit welcher Hilflosigkeit die Bürgerwelt einem Fremden zu begegnen suchen, das ihr zunächst gewissermaßen nur seine allerwerteste Kehrseite zuwendet. Die seriellen Töne erhalten so eine deutlich satirische Schlagseite und werden gewissermaßen als letzter Schrei jenes mondänen Zeitgeists kenntlich, nach dem es die Bürger so machtvoll verlangt; den sie aber in ihrer klanglich verbürgten Provinzialität natürlich nur vom Hörensagen kennen und dergestalt zunächst nur stotternd und mit ‚fälschen Tönen‘, zum Slang verzerrt reproduzieren. Das mondäne Pendant dazu liefert die Baronin, die sich zwar mindestens ebenso borniert verhält, im 2. Bild aber immerhin wesentlich geschickter in die serielle Mode kleidet. Ihr Text wird auf eine stupide Sequenz aus kleinen Sexten gesungen, in der Celesta aber höchst elegant von Permutationen und Varianten der R1 begleitet (Tafel 26).

Tafel 26

2. Bild, Takt 38 (Baronin/Celesta)

Sa - gen sie sel - ber, meine Lieben, ist aus meinem Bürgermädchen nicht das

ripetere ad lib. fino al segno *

KU1(fis): 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 1 2 3 4 5 7 11 6 9 8 12 10

liebenswürdigste Mädchen geworden, eine junge Da-me von feinstem Benehmen?

Reihe 1 enthält im übrigen alle kleineren Intervalle bis zur Quint (die restlichen lassen sich sämtlich durch Oktavversetzungen erzeugen). Auffällig ist die zweifache Kombination von Quinte (4.-5. und 9.-10. Ton) und Tritonus (3.-4., 10.-11. Ton). Beide werden im Verlauf der Oper semantisiert. Während die Quinte und ihre lagenversetzte Version, die Quarte, die bürgerliche Melodik charakterisieren, wird der Tritonus im 4. Bild mit dem Ausdruck grenzenlosen Schmerzes verbunden, dem animalischen Schrei des Affen. Die doppelte Verknüpfung von Tritonus und Quint in der ‚fertigen‘ Zwölftonreihe des *Lord* aber legt schon im 1. Bild den brüchigen Boden einer sich geschlossen diatonisch artikulierenden Gesellschaft frei, welche an die Ankunft eines unbekanntem englischen Adligen ihre großen und kleinen Träume hängt. Den feinen Leuten Hültdorf-Gothas ist jene Mischung aus Sehnsucht, Verführbarkeit und Gewalttätigkeit schon zu Beginn eingeschrieben, die sich im Fortgang der Oper immer mehr entfalten, sie selber am Ende aber fassungslos zurücklassen wird.

Im weiteren Verlauf der Oper erscheinen serielle Fragmente nur noch an wenigen Stellen, hauptsächlich zu Beginn der Bilder, oder aber in dramaturgisch hervorgehobenen Momenten. Stabilisiert sich die Bürgerwelt vorübergehend zu Beginn des 3. und 4. Bildes, entwickelt sich die Musik dort jeweils aus Reihenmaterial; konsequenterweise ist das in den letzten beiden Bildern, welche die Welt Sir Edgars exponieren, nicht mehr der Fall. Reihenbruchstücke in Gesang und Orchester erklingen etwa, wenn sich das Bürgertum mittels seines Sprachrohrs, des Bürgermeisters, an Sir Edgar wendet (3/114 auf die heuchlerischen Worte „Darf man sich höflich und ehrlich er-

kundigen“) oder dieser die Haltung der Bürger zusammenfasst („Das ist ein Affront!“; 1/596). Ähnlich wie an dieser Stelle markiert das Auftauchen der Reihe auch 4/587-596, wo die Bürger von der Existenz Lord Barrats erfahren, einen nachhaltigen Stimmungsumschwung (Bürgermeister: „Wir ahnten ja nicht“; die Reihe erscheint hier konsequenterweise wieder in Umkehrung und wird ab 4/588 in Posaune und Klavier komplettiert). So erweist sich die Reihe immer mehr als Erkennungsmelodie eines tief irritierten Bürgertums.

Die dramaturgische Funktion der Reihe wird dabei besonders gut im 3. Bild sichtbar. Gegen Ende, wenn die Bürgerwelt erstmals ihre hässliche Seite hervorkehrt, werden die ersten vier Reihentöne dort zum musikalischen Gegenspieler der Varianten des Edgar-Motivs. Es folgt, um zwei Töne erweitert, den ersten offen feindseligen Worten gegenüber den Zirkusleuten (Trompete (3/185), und begleitet die Weise des Kinderchors („Hu, der böse Edelmann“, 3/343); die weiteren, letztlich fehlschlagenden Interventionen der Bürger bringen es in Umkehrung (3/247, 252, 274). Im düsteren Nachspiel des 3. Bilds, einem *Notturmo*, in dem die Feindseligkeit gegenüber dem Engländer ihren Höhepunkt findet, repetieren es schließlich unerbittlich die Pauken, während zwei anonyme Figuren „das Wort ‚Schande‘ auf das Haus Sir Edgars schmieren“ (3/568).

„Was sie nicht sagen“: Sprache und Melodik

Die betonte Redundanz und Simplität des bürgerlichen Vokabulars ist von Thomas Beck sicherlich zu Recht nicht allein als komödiantische Zuspitzung gedanklicher Kleinkrämerei, sondern im Sinne der sprachkritischen Haltung Bachmanns auch als Aufweis der Funktionen sozialer Sprachregelungen interpretiert worden. Ihre phrasendurchsetzte Rede macht die Kleinbürgerfiguren zu hilflosen Marionetten symbolischer Praktiken, die jeden Versuch authentischen Ausdrucks aussichtslos erscheinen lassen.²⁷⁴ Zugleich wird über den begrenzten, und daher pausenlos repetierten bürgerlichen Wortschatz auch die Macht der wenigen diskurssteuernden Figuren (vor allem der Baronin) augenfällig. Die durchaus vielfältigen Wirkungen des wichtigsten sprachlichen Mittels Bachmanns lassen sich jedoch nicht auf Sprachkritik einengen. Der Leerlauf bürgerlicher Konversation unterstreicht nicht nur die beschränkte Kommunikationskompetenz der Figuren; ihre Unfähigkeit, etwas anderes als Allgemeinplätze zum

274 Vgl. Beck, 260.

besten zu geben, bietet daneben vielfache Gelegenheiten zu sprachlichem Witz. Und dieser Witz hat es, wie ich meine, bei Bachmann oft in sich. Durch lautlich oft geringfügige, im Effekt aber stark sinnentstellende Verkehungen erzeugt sie eine atemberaubende Fülle an Wortspielen und Doppelsinnigkeiten, welche die Platitüden der Bürger in dem Maße betont, wie sie ihnen *entgegenwirkt*. Eine entscheidende Rolle spielt hier auch die ausgesprochen komplexe Anlage einiger Szenen, deren Artistik vor allem in den Momenten hervortritt, wo zeitgleich mehrere nur lose verknüpfte szenische Aktionen und Dialoge stattfinden – den Gipfelpunkt in dieser Hinsicht stellt zweifelsohne eine Passage im 6. Bild dar, wo über einige Takte hinweg fünf Konversationsebenen bzw. Monologe übereinanderkomponiert sind (6/489). Durch die geringe Varianz des Vokabulars aber bleiben diese oberflächlich meist beziehungslosen Sätze nicht nur sehr gut bühnenverständlich. Gerade ihre ‚widersinnige‘ Kombination bringt, oft ohne jede Referenz zur Szene, immer wieder überraschende semantische Bezüge zwischen einzelnen Figuren hervor; dies ist vor allem für die Gestaltung der Liebesszenen zentral, wie noch zu sehen sein wird. Die anspielungsreiche, manchesmal geradezu aberwitzige Komik des *Lord*-Librettos beruht also gerade auf der Formelhaftigkeit des bürgerlichen Vokabulars, die zudem Gelegenheit zu differenziertester Ausdeutung durch das Orchester schafft.

Komische Situationen erzeugt jedoch auch die flexible Verwendbarkeit der einzelnen Floskeln selber; für jede Lage gibt es eine passende, bei Bedarf in ihrem Sinn problemlos umkehrbare Phrase. So kündigen beispielsweise äußerlich unscheinbare, durch wenige Lautumstellungen ausgelöste Verschiebungen im Text der Bürger bereits an einigen Stellen im 1. Akt den drohenden Umschwung von Neugier und Faszination in Hass und Gewalt an. Wie schnell aber eine freundliche in eine offen feindselige Äußerung zu verwandeln ist, führt die von den Eltern verordnete Umtextierung des Kinderchors im 3. Bild vor Augen und Ohren. Hieß es dort zunächst „zu uns kommt ein edler Mann“, wird daraus flugs „kein edler Mann“, schließlich entschieden „ein böser Mann“, und statt wie zuerst „lang soll er leben“ erklingt „nein, der soll nicht leben“. Umgekehrt rühmen die Bürger im 4. Bild wiederum den „Edelmann“, nachdem sie unverhofft die ersehnte Einladung ins Haus Sir Edgars erhalten haben.

Wie die Skizzenblätter zeigen,²⁷⁵ stellen einige zu weiten Teilen aus einer anderen Hauff-Novelle entnommene Aussprüche im zeitgenössischen Jargon die früheste Textstufe und damit den Ausgangspunkt der Libretto-Dichtung dar. Hier ist ein Verfahren wiederzuer-

275 Vgl. dazu ausführlich Beck, 239-240.

kennen, dem Ingeborg Bachmann schon in ihren frühesten literarischen Versuchen vertraut: die verfremdende Verarbeitung eingefahrener Redewendungen und Sprachformeln.²⁷⁶ Im *Jungen Lord* erhalten diese „geborgten Tonfälle aus der Zeit“ (W I/435) allerdings eine geradezu gegensätzliche Funktion. Während Bachmanns Lyrik und Prosa der 1950er und frühen 1960er Jahre das entstellende Zitieren sprachlicher Formeln und eingeschliffener Metaphern im Blick auf eine ‚schöne‘, wenngleich unerreichbare Sprache erprobt, fokussieren und zementieren die Phrasen des Librettos gerade den eng bemessenen sprachlichen Horizont der Gesellschaft Hülsdorf-Gothas. Sie entsprechen damit der poetologischen Neubestimmung Bachmanns Mitte der 1960er, dem „Verzicht auf das Ideal einer schöneren Sprache (Welt)“ (Weigel 1984, 270) und der Konzentration auf die Effekte von Sprache in Psyche und Gesellschaft.²⁷⁷

Aber im Libretto des *Jungen Lord* wird eben nicht nur eine gewissermaßen sprachlose Gesellschaft evident. Die Kunstfertigkeit Ingeborg Bachmanns erweist sich ganz erst darin, dass die auf den ersten Blick nichtssagenden Phrasen der bürgerlichen Figuren in der Regel durchaus doppelsinnig lesbar sind. Eben die Reduktion des Bürger-Vokabulars auf wenige Phrasen erzeugt dadurch eine entscheidende zusätzliche Sinnebene des Opernbuches. Wenn etwa der Oberjustizrat mit den Worten: „Ich nehme kein Blatt vor den Mund“ die Oper eröffnet, ist das zunächst nichts, eine rein rhetorische Figur. Sofern er sich aber eben durch diese weiterhin stabile Rhetorizität seiner Rede den Regeln der Konversation unterwirft, macht er genau das, was er bestreitet; artikuliert er sich innerhalb eines geregelten Diskurses, nimmt er ein Blatt vor den Mund. Am treffendsten illustriert diesen gewissermaßen selbstdeutenden Zug der Sprache vielleicht das 6. Bild. Hier freut sich die Baronin über das „blendende Ereignis“ der vermeintlichen Verlobung; gleichzeitig gibt Wilhelm seiner Verzweiflung mit den Worten „Ihr Verblendeten!“ Ausdruck. Nun steckt das Motiv der Blendung zweifellos einen der zentralen Problemkreise des *Lord* ab.²⁷⁸ Nicht nur das ‚Experiment‘ Sir Edgars, das „Ereignis“ Lord Barrat, beruht auf Täuschung, ihm voran geht die Blendung durch Sprache. Im 2. Bild kippt die anfangs erwartungsfrohe Stimmung in eine feindselige um, und zwar insbesondere durch die Gerüchte und Verdächtigungen, die nach der Absage des Engländers planmäßig gestreut werden. Die Baronin spricht im 6. Bild, obwohl sie vordergründig eine bloße Konversationsfloskel beisteuert, also

276 Vgl. dazu ausführlich Kapitel II, S. 84.

277 Vgl. auch Beck, 261.

278 „Der wesentliche Gegenstand dieses Stücks ist: die Lüge“ (MuP 201).

zugleich die Wahrheit – eine Wahrheit, die auch Wilhelm zu diesem Zeitpunkt noch nicht durchschaut.²⁷⁹

Exemplarisch führt den doppelten Boden vieler scheinbar rein rhetorischer Sätze schließlich die Floskel „Was Sie nicht sagen“ vor Augen. Gleichsam Idealtypus eines inhaltsfreien Rädchens der Konversationsmaschinerie, gibt sie Lord Barrat – weil sie nichts sagt und daher immer am Platze ist – mehrfach von sich (5/344, 380). Das Nichtssagen weist aber immer – und durch die Kantabilität und den hervorstechenden Ausdrucksreichtum der Vertonung ganz besonders in 5/448-451 – auch auf ein Nicht-Gesagtes. Indem er das Nicht-Sagen zugleich benennt und vorführt, spricht Barrats Satz den Kern der sprachkritischen Dimension an, die in der Figur des Affen sehr genau fokussiert ist: Nicht nur, dass die Bürger sich nicht auszudrücken wissen, sondern dass sie über keine Sprache für das verfügen, wonach es sie *verlangt*, und was sie eine zeitlang in dem reichen Fremden verkörpert glauben; eine ‚fast romantische‘ Sehnsucht nach dem Unbekannten, Neuen: „Sie haben [...] sehr viel seelischen Hunger, auch nach Abwechslung, aber auch nach etwas, was ihnen nicht ganz klar ist, es ist fast das romantische Sehnen jener Zeit“ (MuP, 203). Dass dieses Etwas seine Wirkung nur als etwas der Sprache Entgehendes entfaltet, weiß Luise, wenn sie im Sog Barrats 6/93-96 ein langes Melisma auf die Worte „sprachlos zu sprechen“ singt, das die Sprache des Begehrens noch einmal in eine Formel fasst.

In der Verklammerung einer anderen Phrase Barrats mit einem Aperçu der Baronin findet dieses Unaussprechliche noch einmal eine berebete Ausprägung. Die in ihrem Unsinn sprechende Goethe-Paraphrase „Was von Menschen nicht gewußt, aber nicht gedacht“ aus dem Munde Barrats fällt zusammen mit dem Satz „Er hat dieses ‚Je ne sais quoi‘“ der Baronin (6/196). Im Zusammenhang mit der Äußerung der Baronin werden die entstellten Gedichtzeilen²⁸⁰ äußerst berebt. Nicht nur erscheint der Baronin nicht zu wissen, was den jungen Lord auszeichnet. Das Nichtwissen selber wird hier zum Gegenstand der Sprache, sofern es in der Rede des Affen als Sprung im Sinn markiert ist: Das „Aber“ im Satz des Affen, zwischen den beiden Negationen offensichtlich fehl am Platz, unterläuft sowohl die Vorstellung eines ‚Weder-noch‘ als auch die einer romantischen Opposition zwischen ‚lebendigem‘ Denken und fixierendem Wissen.

279 Beck spricht von der „Verführbarkeit durch Sprache“, die Bachmann hier demonstriert, vgl. Beck, 283.

280 Variation auf Goethes Gedicht *An den Mond*: „Was, von Menschen nicht gewusst / oder nicht bedacht, / Durch das Labyrinth der Brust / wandelt in der Nacht“, Goethe 1981a, Bd. 1, 130.

Melodik

Parallel zu ihrem reduzierten Vokabular sind auch die Melodien der bürgerlichen Figuren insgesamt durch geringe Varianz, Repetition und schlichte Formelbildung charakterisiert; dazu bleiben sie, obwohl der tonale Bezugsrahmen auch innerhalb einer Phrase oft wechselt, durch diatonische Strukturen bestimmt. Ihre tragenden Intervalle, Quint und Quarte, deren kantables Potenzial in der Regel durch syllabische Textverteilung, häufige Tonwiederholungen und vielfältige, in ihrer kleingestrickten Konsequenz oft komische Sequenzierungen erstickt wird, erzeugen eine stabile Klangwelt, in der Spannungsbögen oder gar extrovertierte Ausbrüche systematisch vermieden sind. Die ‚Melodien‘ der Bürger stellen daher vielmehr das Fehlen von Expressivität und Gesanglichkeit aus. Den Kontrast dazu bilden die Partien der verschiedenen Fremden. Nicht nur Sir Edgar und die zu ihm gehörigen Figuren, sondern, als Inbegriff eines dem bürgerlichen entgegengesetzten Lebens ohne feste Verortung, auch der Zirkus und seine Artisten fallen dabei gelegentlich, ebenfalls komisch forciert, ins andere Extrem; ihre Partien kontrapunktieren den fast durchweg syllabischen Gesang der Bürger durch ein Übermaß an Kantabilität. So verteilt der Zirkusdirektor La Rocha, in jeder Hinsicht zu Übertreibungen neigend, zu Beginn der Show die zweite Silbe seines Namens auf ein immerhin elftöniges Melisma (3/82-86, Tafel 27). Dass La Rocca hier die klassische Belcanto-Pose mit falschen Tönen und übertriebener Gesanglichkeit karikiert, verdeutlicht den Status der Fremden und ihre Funktion innerhalb der Darstellung einer durch kodierten Gesellschaft. Mit Ausnahme Barrats und Sir Edgars erscheinen die ‚Ausländer‘ nicht als das Fremde selber, sondern vielmehr als Parodie auf Bilder und Topoi des Fremden und Exotischen, wie sie sich das Biedermeier stellvertretend für geschlossene Gesellschaftsformen entwirft. Die Liste dieser groben Chiffren des Anderen reicht vom *Alla turca*, mit dem die Fremden im 1. Bild ihren Kutschen entsteigen, über die farbige Köchin Begonia mit ihren Anglizismen und den Mohr (2., 4. Bild) bis hin zur Begegnung Begonias mit dem Bürgermeister im 5. Bild. Den Reiz ihrer Exotik verbalisiert der mit einer Hommage ans fremde Gewürz: „Wie Zimt kommt sie mir vor, wie ganz in Zimt gerollt, und Zimt schmeckt mir so gut“ (5/454ff.), was Begonia abschmettert, indem sie die Metapher gekonnt zurückspielt: „Jamaica girls love boys made of sugar and spice“. Entsprechend ist der parodistische Rekurs auf Gesangstraditionen auf ein Spiel der Musik mit ihrer eigenen Kodiertheit beschränkt und die überströmende Gesanglichkeit La Roccas nicht weniger Satire als das syllabische Gestotter der Bürger.

Tafel 27

1. Bild, Takt 52-56 (Ökonomierat)



Doch ist's ei - no Pa - ta - li - tät, daß dem frem den Herrn Pflüchlich - keit nicht be - kannt ist.

5. Bild, Takt 46-47 (Begonia)



Rüh - ren

3. Bild, Takt 82-86 (La Rocca)



A - min - to - re La Roc - ca

Das gilt gerade auch für Begonia; ein weiteres Beispiel mag hier genügen. Zu Beginn des 5. Bildes realisiert Henze einen als Wortspiel angelegten komischen Effekt, indem er den Gegensatz zwischen musikalischer, sprachlicher und szenischer Kodierung vertieft; in Erwartung der Gäste trägt Begonia ein Kochrezept (5/44) vor und präsentiert dabei ein ausgedehntes, hochgradig expressives Melisma auf dem Wort „Rühren“, in dem der Topos der Empfindsamkeit wie die profane Küchenverrichtung mitklingt (Tafel 27).

Die wenigen Versuche seitens bürgerlicher Figuren, selber Ausdruck und Farbigkeit zu produzieren, erscheinen angestrengt und hohl, so etwa die aufgesetzte Exaltiertheit der Baronin mit ihren plötzlich weitgespreizten Intervallen auf „Eleganz“ (5/224, Tafel 28).²⁸¹ Die idealistische Variante spielt Henze bei Wilhelms auf cantablen und expressiven Tönen vorgetragenen Äußerungen zu Goethes Farbenlehre durch (5/458-463); sein Pathos der Farben als „Taten des Lichts“ läuft insofern ins Leere, als es ihn ablenkt von dem, was zu tun wäre, nämlich der fortschreitenden Verführung Luises durch Barrat Einhalt zu gebieten. Ida karikiert seine leere Pose später mit ihrem spöttischen Verlangen nach einem weiteren „Heldengedicht“ (langes Melisma 6/204), womit auch dieser Versuch eines gesteigerten Ausdrucks dechiffriert ist. Die sich vom bürgerlichen Melos grundsätzlich abhebende Liebesmelodik klammere ich hier noch aus.

281 Das Wort „Eleganz“ erscheint im übrigen erstmals im 1. Bild auf das unvollständige Edgar-Motiv (1/477, Damen).

Tafel 28

5. Bild, Takt 224 (Baronin) **6. Bild, Takt 204-206 (Ida)**

große E - leganz! Stanzen voneinem Hel - den-gedicht?

Gleichwohl weisen die vermehrten Versuche zu kantablem Schwung auf eine zentrale Funktion der Bürgermelodien hin, deren voller dramaturgischer Sinn erst im 2. Akt ersichtlich wird. Denn das karge Melos macht nicht nur bürgerliche Defizite hörbar, es trennt auch die bürgerliche von der ‚Sprache‘ des Affen im 5. und 6. Bild. Zwar ist auch die Partie Lord Barrats durch die oftmalige Wiederkehr einer zentralen musikalischen Figur bestimmt, seines Leitmotivs, mit dem ich mich noch ausführlich beschäftigen werde. Ganz im Gegensatz zu den bürgerlichen enthält sie aber insgesamt eine Fülle an Melismen und chromatischen Fortgängen, ist sie sangbar und expressiv, und dies gänzlich ohne parodistischen Unterton.

Diese deutliche Unterscheidung nun trennt nicht nur das Tier von den Menschen, sie ermöglicht es auch, die faszinierende Wirkung des Affen auf das Bürgertum darzustellen. Vor allem die Baronin führt vor, wie das reiche Melos Barrats zum Objekt des romantischen Sehnsens wird. Während sie seine melodiose Sprache bewundert („Ihr Deutsch klingt wie Musik“, 5/448), reichert sich auch ihre eigene Melodik immer mehr an, chromatisch ausgesungen werden dabei die Zentralvokabeln, wie „Lebensart“ (5/332) und „frischer Wind“ (5/337, wiederholt vom Damenchor 5/370). Und auch in die Gesangslinien der anderen Bürger mischen sich mehr und mehr rhythmisch komplexe und chromatische Elemente. Die allmähliche Unterwanderung der Bürgerpartien durch ‚fremde‘ melodische Elemente wird so zum Gradmesser ihrer Verführung und dokumentiert die fortschreitende Mimesis an die Exzentrik des Affen im Zerfall diatonischer Eindeutigkeit (Tafel 29).

Wieder ist diese Entwicklung im 1. Bild bereits keimhaft angelegt. Herren- und Damenensemble sind dort zu Beginn noch durchgehend diatonisch gehalten und dazu den mediantischen Tonarten Es und C verpflichtet, die auch die ersten 35 Instrumentaltakte prägen. Artikulieren sich die Bürger also zunächst noch regelhaft verlässlich, sticht der Moment umso deutlicher hervor, in denen erstmals chromatische und rhythmische Komplexität gleichsam in die Stimme des Professors einbrechen (1/77). Dieses Andere der bisher exponierten Klangwelt

wird mit seinem Auftauchen explizit benannt. Der Grund des ansatzweisen Ausbruchs aus dem bürgerlichen Idiom ist die Nennung des erwarteten Fremden. Der Professor singt seine chromatisch abfallende, triolische, dabei eine übermäßige Sekund ausfüllende Figur auf dessen Namen: „Sir Edgar“.

Tafel 29

5. Bild, Takt 337-340 (Baronin) 5. Bild, Takt 332 (Baronin)

den er - sehten frischen Wind in unsre Residenz. Lebensart, wie die Provinz sie euch niemals lehrt!

1. Bild, Takt 85 (Professor) 1. Bild, Takt 85 (Violine) Gustav Mahler, 4. Symphonie
1. Satz, Takt 148 (Klarinetten)

Sir Ed - gar *p espr.* *f* *p* *pp* *mf* *dim.*

1. Bild, Takt 91-92 (Flöten) Mahler, 4. Symphonie,
1. Satz, Takt 196 (Klarinetten)

Inmitten der Eindimensionalität bürgerlicher Konversation erscheint diese so unerwartet expressive, von einem sechsstimmigen Holzsatz begleitete bzw. verdoppelte Gestalt als Figur des Fremden schlechthin (in der Klarinette taucht eine Antizipation bereits 1/75 auf). Nur wenig später vom Oberjustizrat „nachdenklich“ wiederholt (1/85), erklingt sie an dieser Stelle dann in den ebenfalls sechsstimmigen Streichern, und dort erstmals in Verbindung mit dem eröffnenden, aufsteigenden Dreiklang, in der von Mahler ableitbaren Gestalt also, die als Leitmotiv Sir Edgars von nun an bei allen Auftritten des Engländers erklingen wird.²⁸² Seiner musikalischen Struktur nach heterogen zur Bürger-

282 Vgl. Takt 148 des 1. Satzes aus Mahlers 4. *Symphonie*. Der Rekurs auf Mahler stellt einen Sonderfall unter den vielfältigen intertextuellen Bezügen des *Lord* dar: „Die Musik hat ja sehr viel von Mahler (und zitiert auch die ‚Vierte‘ verschiedene Male aus diesem Grund) und meist Stimmungen von Unbehagen und Gruseligem und Bitterkeit, wie sie da vorgebildet sind“ (MuP 204). Ich habe keine notengetreuen Zitate, wohl aber allusive Verarbeitungen von Motiven aus dieser Symphonie gefunden; so erscheint 1/91, nur wenige Takte nach dem Edgar-Motiv, in den Flöten und der Klarinette 1 eine Figur, die auf eine sehr ähnliche, im 1. Satz von Mahlers *Vierter* auftauchende verweist (etwa Takt 74-76 oder Takt 196-198). In 4/196 des *Lord* wird

welt entworfen, bezeichnet auch dieses Motiv dabei weniger die unerreichbare Welt des Fremden selber, als die an Sir Edgar geknüpften Sehnsüchte. Noch in ihren Träumen bleiben die Bürger ihrer engen Provinzialität verhaftet; Professor und Oberjustizrat fassen hier nicht mehr ins Auge als deren bloße Negation. Wie Sir Edgars Stummheit bringt sein Leitmotiv vor allem das Problematische seiner Beziehung zum Bürgertum zum Ausdruck, seine durch Ängste, Wünsche und Erwartungen verstellte Alterität. So erklingt das Motiv, gleichsam noch zur Bekräftigung seiner Abwesenheit, im weiteren sehr folgerichtig in den Momenten, wo er sich als unerreichbar erweist oder seine Botschaften durch niedere Angestellte übermitteln lässt.²⁸³ In Bezug auf die zahlreichen Sequenzstrukturen in den Melodien der Bürger erscheint es mir überdies interessant, dass beide Teilfiguren des Leitmotivs nur schlecht sequenzierbare Figuren darstellen. Sowohl in einem verlängerten gebrochenen Dreiklang als auch im weitergeführten chromatischen Abwärtsgang verwischt die Grenze zwischen den sequenzierten Einheiten.

Vor allem im 2. Akt nimmt dann auch das Orchester an dieser Entwicklung teil. Dass wie in der Sprache auch in der Musik schon kleine Variantenbildungen ausreichen, um die biedermeierliche Eleganz ins Bedrohliche kippen zu lassen, demonstriert etwa im 6. Bild der zweite, dem noch harmlosen Debütantentanz folgende Walzer (6/233). In seinen abwärtsgerichteten, chromatischen Bassschritten gibt buchstäblich der Boden unter dem Bürgertum nach.

sie wieder aufgenommen. Diese Praxis der Allusion charakterisiert Henzes Zitatverfahren in Bezug auf Mahler insgesamt, wie Schäfer am Beispiel der *Bassariden* nachweist; vgl. Schäfer, II/3, bes. 196.

- 283 Vgl. das Hornquartett 1/458 beim ersten Erscheinen Sir Edgars, sowie 1/477, 1/495 und die vom Mohr übermittelte Absage Sir Edgars in 2/ 284. In einer unvollständigen Variante als aufsteigende Akkordbrechung erklingt das Motiv 3/89 beim Auftritt Sir Edgars, später in 3/97 singt es das Volk auf die Worte: „Ah, der feine Herr“; eine weitere Variante erscheint 3/224, wenn Sekretär für Sir Edgar spricht; desgleichen in 4/422, 5/176. Oft erklingt das Motiv zusammen mit nachschlagenden Achteln in den Streichern.

Liebessprache und Liebeskodes

„Mann und Frau sind die Knechte einer Sprache, es ist unwahr, dass sie sich, selbst in den spontanen Zusammentreffen etc. spontan äußern. Alle Begriffe sind ihnen vorgekaut von der Gesellschaft, sie finden nur innerhalb dieser Schemata statt und es gibt nur wenige, die überhaupt eine Möglichkeit in sich fühlen, gegen diesen Kodex zu verstoßen und etwas zu äußern, das nicht bestimmt ist“.²⁸⁴

In der Liebeshandlung um das Dreieck Wilhelm-Luise-Barrat spielen Bachmann und Henze das Paradox eines gesellschaftlich akzeptierten Rückzugs aus der Sozialität gegen die radikale Infragestellung bürgerlicher Existenz aus, die der Affe bedeutet. Über das komische Genre hinaus führt dabei die Frage nach der Möglichkeit einer tradierte Formen der Intersubjektivität übersteigenden Sprache der Liebe, wie sie im Laufe des 2. Akts aufscheint. Ich folge den verschiedenen Umkreisungen dieser Liebessprache bis hin zu ihrem Scheitern an den Aporien des romantischen Liebesmodells; was ich zeigen möchte ist, dass hier in besonderer Weise intermediale Darstellungsverfahren Verwendung finden.

Auch wenn sie die Ausnahme innerhalb der Bürgergesellschaft darstellt, wird die romantische Begegnung zwischen Luise und Wilhelm keineswegs als ihre große Alternative verhandelt. Zwar setzen Bachmann und Henze im 1. und 4. Bild verschiedene Mittel ein, um die Liebeshandlung dem kleinstädtischen Schauplatz zu entheben. In ihren idealtypischen Stationen – Kennenlernen beim Tanztee, folgend ein zufälliges Treffen, ein erstes heimliches Rendezvous, schließlich ein längeres Stelldichein – entspricht die *affaire d'amour* des reichen Mündels mit dem talentierten und selbstverständlich mittellosen Studenten jedoch zugleich ganz weitgehend den Konventionen gesellschaftlich sanktionierter Liebesanbahnung. Bachmann spielt in diesen Szenen die Topologie romantischer Intimitätskodes durch, um in der Figur des Schwärmers Wilhelm das Konzept der Liebe als Entrückung schließlich radikal zu problematisieren. Die Flucht vor der bürgerlichen Norm ist nicht nur selber einer weitgehenden Normierung unterworfen, der Rückzug aus der Sozialität zieht, so führt es der 2. Akt vor Augen, einen Zustand von Indifferenz nach sich, in dem jedes Begehren erlischt.

284 Textfragment Bachmanns, vgl. Typoskript K 7986, Blatt Nr. 883.

Liebe im 1. Akt

Wenn die Liebeshandlung am Ende das Terrain der komischen Oper verlässt, ist dies im ersten, dem noch fast ungetrübt ‚komischen‘ Akt, kaum abzusehen. Eingeflochten in die erwähnte Vielzahl untereinander nur lose verbundener Handlungsstränge, geht sie dort vom Umfang her kaum über eine Nebenhandlung hinaus. Allerdings unterscheidet sich die Darstellung der beiden Liebenden gerade in der Eröffnungsszene in einem wesentlichen Punkt von der anderer sozialer Gruppen. Während die versammelten Damen- und Herrenzirkel, der Bürgermeister, sowie die Kinder mit ihrem Lehrer und das (zunächst stumme) Volk relativ geschlossene Einheiten bilden, die untereinander nicht in Beziehung treten, zirkuliert zwischen Luise und Wilhelm, obwohl szenisch getrennt, eine mehr oder weniger verdeckte, gegen den Augenschein zur Darstellung kommende Korrespondenz. Die im Entstehen begriffene Liebesbeziehung basiert damit von Beginn an auf einer von der phrasenhaften Geschwätzigkeit der Bürger grundsätzlich abweichenden Form der Kommunikation.

Eingeleitet und musikalisch charakterisiert wird die erste Liebeszene durch ein sechs- bis siebentöniges Motiv, dessen Auftreten einen dramaturgischen Einschnitt innerhalb der bis dahin eher unübersichtlichen Ensembleszene markiert und der folgenden Handlung eine gewisse Selbstständigkeit sichert. Anfänglich unbegleitet in den Celli (1/157-161), erklingt es ein weiteres Mal in 1/167-170, und wieder, wenn Wilhelm zu singen beginnt (1/207ff.). Hierbei integriert es sich in einen 17tönigen Tune (als Töne 11-16, 1/162-1/171). Zunächst ist es dabei Luise, die, während Wilhelm schweigend am anderen Ende der Bühne steht und ihr nur kurz einen versteckten Blick zuwirft, sich ihrer Empfindungen im Gespräch mit ihrer Freundin Ida zu versichern sucht. Man befindet sich im Stadium der ersten, noch vagen Kontakte; auf dem letzten Tanzvergnügen hat Wilhelm auffällig oft Luise „zum Kotillon gebeten“. Über die verheißungsvolle Bedeutung dieser harmlosen Begegnung aber ist sich schon alle Welt im Klaren, wie Ida nach dem Arioso andeutet (4/178-183). Versucht Luise noch, ihre Gefühle zu deuten, hat die Öffentlichkeit schon verstanden.

Die Macht der öffentlichen Meinung, insbesondere aber die Pläne der Baronin für ihr Mündel, stehen auch im Zentrum des folgenden Ariosos (1/184-206), eines Klavierlieds, dessen Begleitung (das Klavier wiederholt hier fünfzehnmal ohne jegliche Veränderung ein eintaktiges, auf Dur-Moll-Akkorden basierendes Modell) die Zwänge demonstriert, denen Luise unterworfen ist. Diese Begleitungsfigur taucht im übrigen später auch auf Barrat bezogen auf, nunmehr allerdings,

als Effekt der Korruption der Bürger durch den Affen, triolisch-synkopisch rhythmisiert (Soloviola 5/197). Mit dem Ende des Arioso beginnt der dritte Teil der Szene. Wilhelm (1/207) stimmt, scheinbar ohne Bezug zu den rezitativischen Linien der Mädchen, in weiten Bögen eine Klage an über das triste Leben in der Enge der Provinz.

Der Kunstgriff, durch den Henze die drei gleichwohl in Bezug zueinander bringt, besteht nun darin, dass die beiden Frauen nicht nur miteinander kommunizieren, sondern zugleich abwechselnd den Partner zu Wilhelms Arie geben. Das Resultat ist ein Duett dreier szenisch getrennter Figuren, in dem die Musik allerdings unmissverständlich klarstellt, wer hier wem in Liebe zugetan ist. Hat Bachmann schon im Libretto simultane Handlungsabläufe und Texte angelegt, verstärkt Henze den geforderten Zusammenhang noch, indem er eine Reihe rhythmischer, melodischer und tonaler Bezugnahmen zwischen den Stimmen Luises und Wilhelms herstellt. So scheint Wilhelm bereits in 1/209 auf eine unmittelbar zuvor erklungene, markante rhythmische Figur Luises zu antworten, drei Triolenviertel, die sie gleich darauf noch einmal bringt, und die auf diese Weise durch die beiden Stimmen zirkulieren (1/209). Auch die ansteigenden Melodieführungen in 1/212-213 korrespondieren deutlich, und in 1/213 sind beide Stimmen analog rhythmisiert. Als weiteres Beispiel mag 1/217-219 genügen, wo sich Luise und Wilhelm den Ton *fi* gleichsam weiterreichen. Insgesamt ergeben sich währenddessen immer wieder konsonante Intervalle zwischen ihren Stimmen, die sich im Kontext der Orchesterharmonien zudem an vielen Stellen zu tonalen Akkorden addieren. Im *Più mosso* (1/217), einer Art *Accompagnato*, wo zwölf Takte lang ein mit zwei Fremdtönen angereicherter *Fis-Dur*-Streicherklang durchgehalten wird, singen beide Liebenden Töne der *Fis-Dur*-Leiter (plus der mehrfach gebrachten kleinen *Septe e*).

Wenn das ‚Duett‘ auf diesem Wege einen noch unentfalteten Zustand der Liebe zur Darstellung, bringt, bindet es dabei ein Spiel latenter Attraktion in musikalische Form, das nicht nur im Bau der Szene, sondern auch in der Sprache schon anlegt ist. Kommuniziert Luises und Wilhelms Gesang vermittels der Angleichung und Übernahme rhythmischer und melodischer Muster, korrespondieren ihre Texte über die Assonanz von Vokalen und Phonemen bis hin zum einzelnen Lexem. Am deutlichsten wird diese untergründige Kontaktaufnahme in 1/216-219. Während Wilhelm „*Engel*“ singt, vergleicht Luise ihn mit dem „*Engländer*“; in den folgenden Takten erscheint in Luises Stimme fünfmal der Vokal *I*, („O *Ida*, ich sterbe. Sag, wie findest du ihn“ 1/217-219); während Wilhelms Partie immerhin auf vier von sechs Silben ein *I* enthält („gibt. In dieser Luft, in [...]“).

Erst gegen Ende des heimlichen Duetts konkretisiert sich die unsichtbare Kommunikation. Wilhelms Worte „kann ich nur atmen“, die ihrerseits anschließen an Idas ironische Bemerkung, „Man meint, seine Seufzer zu hören“, werden gleich darauf von Luise in leicht veränderter Reihenfolge, aber analoger Rhythmisierung und auf fast identischen Tönen wiederholt („Ich kann nur atmen“, 1/236).

Erscheint die Liebesbeziehung hier als reiner Formvollzug und referenzloses Bezogensein, das allen äußerlichen Zwängen enthoben ist, passt sich, wie ich schon angedeutet habe, Wilhelms und Luises aufkeimende Liebe gleichwohl weitgehend in das Korsett bürgerlicher Verhaltensformen ein. In ihrer Psychologie bleiben die Figuren normverhaftet, und ihre Rede und ihr Handeln ist durchsetzt und überwölbt mit zeitgenössischen Kodierungen der Intimität. Bachmann spielt dabei, so knapp und konzentriert der Librettotext auch gehalten ist, auf eine ganze Anzahl von Problemstellungen an, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Diskussionen um die ‚reine‘ und ‚richtige‘ Liebe bestimmen.²⁸⁵ Ich greife hier nur die drei wichtigsten heraus: erstens bezüglich der Ehe als bürgerlicher Institutionalisierung von Intimität die Bedeutung sozialer Hierarchien und ökonomischer Erwägungen, für die vor allem die Baronin steht; zweitens die Asymmetrie zwischen den Geschlechtern, die sich niederschlägt in der Definition der Frau über ihren Mann und dem damit zusammenhängenden, Luise bedrängenden Gefühl der Unwürdigkeit gegenüber dem idealisierten Geliebten; und schließlich drittens die Spaltung zwischen intimer und öffentlicher Sphäre, wie sie Wilhelm anspricht.

Während der erste Punkt einen wesentlichen Kritikpunkt des Liebesdiskurses in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts benennt, stellen der zweite und dritte zentrale Pfeiler romantischer Vorstellungen von Liebe dar. Die Gewinnung gesteigerter Selbstidentität durch den Bezug zum Anderen, und die damit ermöglichte Grenzziehung zwischen privater und sozialer Welt machen den Kern des romantischen Liebesmodells aus.²⁸⁶ Für die Liebeshandlung des *Jungen Lord* ist von entscheidender Bedeutung, dass Liebe damit als zugleich identitätsstiftende und -überschreitende Form der Intersubjektivität angesprochen ist. Durch die Begegnung mit dem geliebten Du und der damit verbundenen Absonderung von der Außenwelt gelangt das liebende Ich einerseits zu einem gestärkten Bewusstsein seiner Selbst. Liebe sichert einen Ort des Rückzugs aus einer Welt, in der das Subjekt Prozessen der Normierung ausgesetzt ist und in seiner Individualität gefährdet erscheint, und rettet so die humanistische Idee der Einzig-

285 Vgl. Arend, 32 und 78.

286 Vgl. dazu umfänglich Luhmann 1984 und Hinderer 1997.

artigkeit jedes Einzelnen.²⁸⁷ Zum anderen erscheint diese Singularität aber gerade in der Verschmelzung von Ich und Anderem, als Effekt der Überschreitung des Für-Sich-Seins. Wird Identität vollständig erfahrbar erst als geteilte, setzt das Sich-Begreifbar-Werden des Selbst zunächst Selbstaufgabe voraus,²⁸⁸ das Subjekt erkennt sich als intakte Einheit, indem es sich auslöscht.

Die Abwesenheit jeder anderen Differenz- und Objektbeziehung ist damit allerdings in jedem Fall vorausgesetzt. Romantische Liebe realisiert sich erst in der absoluten Entrückung und ist daher notwendig inkommunikabel.²⁸⁹ Als eine reine und ausschließliche basiert sie auf der Einspannung der beiden Subjekte in eine Dyade, eine absolute Spiegelstruktur, die jedes Dritte, jede Differenz erfahrung und also auch Zeitlichkeit und Sprache ausschließt. Genau das wird in seinen problematischen Implikationen zum Gegenstand des 4. Bilds des *Jungen Lord*. Zunächst aber ist mit Hilfe dieser Überlegungen auch die Funktion des zuvor beschriebenen Spiels nichtreferentieller Bezugnahmen im Duett zwischen Luise und Wilhelm noch einmal genauer zu verstehen. Was Bachmann und Henze in den Momenten unbewussten Gleichklangs gestalten, ist gewissermaßen das Versprechen der Verschmelzung; ein Versprechen, das gegen die Wortbedeutungen allein im Stimmklang gegeben wird.

Wenn Bachmann das emphatische Liebeskonzept der Romantik aufgreift, so unverkennbar, um es im weiteren auf seine ihm inhärente Problematik hin zuzuspitzen. Wilhelm und Luise messen dabei gleichsam seine Extrempunkte aus und können am Ende nicht anders als mit ihm scheitern. Schon ganz zu Beginn äußert sich die erblühende Liebe in höchst gegensätzlichen Verhaltensweisen. Während Wilhelm die Stärkung besingt, die er durch seine Liebe erfährt, ist in der Figur Luise der Aspekt der Verschmelzung als drohender Ichverlust dramatisiert. In ihren Schwächeanfällen und den oft unvollständigen, stockenden Sätzen ihrer Rede manifestiert sich die ‚weibliche‘ Liebe als Grenzform der Hingabe, die Lieben und Sterben, Verehrung und Entäußerung untrennbar verbindet. Implizit ist in diesem Vorgang der Entgrenzung nicht nur der Körper ins Spiel gebracht, als dasjenige, was sich dem Verstehen und der Kontrolle des Subjekts entzieht. Vor allem auch die weltdeutende Instanz des Ich erscheint zunächst nach-

287 Zur Liebe als dem Garant der individuellen Einzigartigkeit, die von der Romantik als „Entropie aufhaltende, dem Zerfall entgegenwirkende Orientierung“ eingesetzt wird, vgl. Luhmann 1984, 169.

288 „Die [romantische] Liebe selbst ist ideal und paradox, sofern sie die Einheit einer Zweiheit zu sein beansprucht. Es gilt, in der Selbsthingabe das Selbst zu bewahren und zu steigern“ Luhmann 1984, 172.

289 Zum Inkommunikabilitäts-Topos vgl. Luhmann 1984, 153-162.

haltig erschüttert. So spricht Luise vom „Vergehen“ der Sinne, erleidet sie eine Kette von Aussetzern, Irritationen und Ohnmachtsanfällen, die mit dem überraschten „Ah“ bei der Nennung von Wilhelms Namen durch Ida ihren Anfang nimmt (1/154) und im 5. und 6. Bild jeweils in äußerster Theatralik Wirklichkeit wird.

Die Musik übernimmt den Duktus dieses sich selbst unterbrechenden Sprechens als Strukturprinzip des losen Bezugs. Luises Melodie im ersten Arioso changiert zwischen ständig wechselnden tonalen Relationen, die, kaum hergestellt, im nächsten Moment wieder durchkreuzt und neu ausgerichtet werden. Unterstreichen Musik und Text auf diese Weise Luises Unsicherheit und das zunächst erfolglose Bemühen, sich auf die Begegnung mit einem noch kaum bekannten Du einzustellen, verrät sich diese auch in der einmal leise, ein zweites Mal sehr dringlich an Ida gerichteten Frage: „Wie findest du ihn?“ (1/170 und 219). Eben diese Frage wird sie im 5. Bild dann bezüglich Lord Barrats stellen (5/288); dort weicht die Terzbegleitung in den Klarinetten allerdings einer Tritonusbegleitung in den Oboen. Immer aber erscheint Luise als Subjekt in der Schweben, dessen Identität in Frage gestellt ist, weil seine Konstitution durch den Anderen (noch) nicht gelingt. Dass die entsprechenden Versuche bei Barrat schließlich nicht anders als ins Leere gehen können, macht das tragische Moment ihrer Beziehung aus, das sie von den anderen Figuren der Oper trennt.

All dies steht im stärksten Gegensatz zu Wilhelms finsterem Pathos der Einsamkeit. Sinn- und trostspendende Instanz,²⁹⁰ errichtet Wilhelm auf der Liebe einen Lebensentwurf, der ihm seine Außenseiterrolle innerhalb der provinziellen Bürgerwelt Hülsdorf-Gothas zugleich lindert und festigt: „In dieser engen Stadt, unter diesen engen Menschen kann ich nur leben, weil es dich, meinen Engel, gibt. In dieser Luft, in der keine Freiheit ist, keine Freiheit, kann ich nur atmen, weil es dich, mein göttliches Mädchen, gibt“ (1/207-216).²⁹¹ Es gibt ein Notat von Bachmann, in dem sie bemerkt, dass sie sich von Wilhelms Zukunft nicht allzu viel verspreche. Diese abwertende Auffassung teilt sich im 1. Bild vor allem in seiner Melodik mit. Mit wenigen Ausnahmen bleibt Wilhelms Partie diatonisch, und damit innerhalb der bürgerlichen Klangwelt. Sein Einsamkeitspathos aber klingt dadurch hohl und falsch. Mit leichter Hand zeigt Henze, dass

290 Die Inanspruchnahme der Liebe als Sinnstiftungsinstanz stellt nach Arend, 25 eine wesentliche Konstante des romantischen „Systems ‚Liebe‘“ dar. Zur hier ebenfalls anklingenden Idee Fichtes, nach welcher der Mann erst durch die Frau seine vollständige Identität erhält, vgl. Neumann, 175 und 181.

291 Zum romantischen Konzept der Freiheit verheißenden Liebe vgl. Hinderer, 13.

Wilhelm tiefer in bürgerliche Vorstellungen verwickelt ist, als er in seinen Phantasien meint.²⁹² Folgerichtig endet das Duett mit einem aus zwei übereinandergelegten Quarten gebauten Akkord (1/242).

Wenn in der ersten Liebeszene trotz allem der Zauber einer im Entstehen begriffenen Liebe zu klingen beginnt, führt ihr nächstes, kurze 22 Takte andauerndes Rendezvous bereits deren entrückende Wirkungen vor. Ein plötzlich hereinbrechendes Gewitter – die Szene stellt zweifellos einen der dramaturgisch wirkungsvollsten Momente der Oper dar – ermöglicht Luise und Wilhelm ein kurzes tête-à-tête; während sich die düpierten Bürger vor dem Regen schützen, schützt der Regen die Liebenden. Das Liebesmotiv erklingt, (1/553 und 1/571), auch die Liebesreihe taucht ab 1/564 auf, und Luise flüchtet zu Wilhelm; beide geben ihrer Freude über die unverhoffte Zusammenkunft Ausdruck und stimmen ein kurzes Duettino an, in dem Text und Musik konzentrierte Formeln des Liebesglücks vorführen.

„Ein Augenblick in deiner Nähe ist schon genug und ist doch nie genug“ (1/565-573): Gegen den idyllischen Anschein der Szene ist in diesem Satz zugleich ein entscheidendes Problem der Liebe aufgeworfen: ihre Dauer.²⁹³ Angesprochen ist damit die zentrale Aporie der romantischen Liebeskonzeption im Hinblick auf das Begehren. Die Erfahrung vollendeter Selbstidentität in der Verschmelzung zielt gerade nicht auf eine Endlosigkeit des Liebesbegehrens, sondern letztlich auf eine Stillstellung der verbundenen Subjekte in absoluter Harmonie. Das bringt die rührende Weltvergessenheit der Liebenden in zunächst noch komischer Weise auf den Punkt. Von einem liegenden Hornakkord, dem Liebesmotiv in den Violinen und einem Orgelpunkt c in Viola und Fagott begleitet, ist das Treffen der Liebenden im Sturzregen dem Durcheinander der flüchtenden Bürger in der Tat weitgehend enthoben. Gleichsam für einen Atemzug halten die kurz zuvor (1/547) und gleich darauf (1/574) wieder im *Fortissimo* einsetzenden Kaskaden irregulärer Skalen im Orchester ein. Die Entzückungen romantischer Liebe, so führen Bachmann und Henze vor, suspendieren Geschichte und Sozialität.²⁹⁴ Darin liegt ihre Faszination. Der Moment

292 Vgl. Typoskript K 5199, Nr. 15014. Wilhelm, heißt es dort, sei eine Laufbahn vorgezeichnet, die ihn später an die Stelle Professor Muckers rücken lassen werde.

293 Hierzu vgl. Dux, 441.

294 „Das Versinken im unbegrenzten Moment ist [...] die Bedingung dafür, dass man sich selbst im selbstreferentiellen Bezug der Liebe erlebt“ (Luhmann 1984, 177). Umso mehr muss von der Romantik „die Fähigkeit zur selbstreferentiellen Konstitution eines Weltverhältnisses“ als „höchstes Vermögen“ eingefordert werden (Luhmann 1984, 173). Zur Unvereinbarkeit zwischen intimer und öffentlicher Sphäre zu Beginn des 19. Jahrhunderts vgl. Elias, 383 und Dux, 439.

vollkommenen Zusammenklangs ist notwendig zeit- und ortlos, er setzt einen Nicht-Ort abseits der kodierten Sozialität. Eben darum erzeugt er aber auch konsequenterweise einen Zustand absoluter Isolation. Von den problematischen Seiten dieser Isolation handelt in un-
verhüllter Schärfe das 4. Bild.

Die Gesangsfiguren der „schlichten, treuherzigen“ (BQ 137) Liebenden stehen dabei schon hier für die Verdrängungsleistung ein, auf der eine derartig absolute Selbstbezogenheit in jedem Fall beruht. Die Melodien Luises und Wilhelms gerinnen während ihres Duettinos zum Klischee. Homophon in Terz- und Sextabständen geführt, entsprechen sie den Tonfiguren, die in der Tradition des Duettts seit den Anfängen der Oper für Harmonie und Einklang stehen. Die leisen stilistischen Brechungen des Orchesters bringen währenddessen zur Sprache, was in der literarischen Romantik die Ironie artikuliert: Das Wissen darum, dass sich die Entrückung der Liebe nur im heiligen oder närrischen Vergessen realisiert.²⁹⁵

Und doch bleibt in diesen wenigen Takten alles noch in der Schweben. Weit davon entfernt, das Liebespaar kritischer Beleuchtung auszusetzen, liegt die Stärke der Szene vielmehr gerade in ihrer offen gehaltenen Ambivalenz. Die idealen Stimmproportionen vollziehen, was das Orchester leise dekonstruiert: die Liebesbeziehung als fortwährende Manifestation innigsten Bezogenseins – als unaufhörlichen Akt weltabgewandter Verschmelzung. Die vorsichtige Anbahnung der Liebe allerdings ist an dieser Stelle bereits Vergangenheit und auf überkommene, bestens vertraute Bahnen gelenkt. Auch von dieser Macht der Konventionalität wissen Luises und Wilhelms Terzen und Sexten deutlich zu berichten.

Die Liebe und ihr Scheitern, 2. Akt

Bleibt die Liebeshandlung im 2. und 3. Bild ausgespart, wächst die sich Ende des 1. Bilds öffnende Kluft zwischen Liebes- und sozialer Welt im großen Duett des 4. Bilds sprunghaft an. Ins Extrem geführt, wird das Liebesmodell der Entrückung am Schluss der Szene – im Erwachen Luises aus dem Traumzustand des großen Duettts mit Wilhelm – scheitern. Ich gebe auch hier zunächst einen Überblick über die szenische Abfolge.

Eröffnet wird der 2. Akt durch ein aus dem Tonmaterial der R1 entwickeltes *Allegro moderato*, mit dem der Vorhang sich hebt. Die zwei anschließenden Abschnitte (*Allegro vivace*, 4/22, und *Allegretto moderato*, 4/52) präsentieren zwei kleine Episoden im Schnee. Eine

295 Vgl. Fuchs, 55.

Gruppe Kinder lauert dem Mohren Sir Edgars auf, singt ein Spottlied auf ihn und verfolgt ihn mit Schneebällen. Anschließend hat der Lichtputzer seinen Auftritt (4/52). Hier ist es, dass zum ersten Mal ein *Minuetto* erklingt (4/58-69), während schreckliche Schreie aus dem Haus des Engländers dringen, die es dem Lichtputzer ratsam erscheinen lassen, nach Verstärkung Ausschau zu halten. 4/121 schließt sich ein *Andante* an; Luise und Wilhelm begrüßen einander und stimmen ihr Liebesduett an. Mit ihrem Abgang übernimmt wieder die Bürgerwelt (4/275); im Laufe der folgenden Teilszene wird des Engländers angeblicher Neffe, Lord Barrat, als Urheber der Schreie ausfindig gemacht. Er sei dabei, Deutsch zu lernen, bemerkt Sir Edgars Sprachrohr, der Sekretär, weshalb die Prügel auch am Platze seien, und dies überhaupt nur, um schon bald den Bürgern vorgeführt werden zu können, was schlussendlich deren sprachloses Wohlgefallen auslöst.

Der gesamte erste Teil des Bildes bis zum Auftritt der Bürger ist charakterisiert durch eine deutliche, bis ins Instrumentarium vollzogene Trennung zwischen der Liebessphäre (vier Soloviolen, Streicher und Harfe), der trügerischen Harmlosigkeit der kalten, bürgerlich-winterlichen Welt und den grausamen Schreien des Affen (zu Beginn bringt Henze ausschließlich Holzbläser, dazu Pauken, Klavier, Streicher und einiges ‚feines‘ Schlagwerk: Triangel, Glockenspiel, Becken; im *Minuetto* tritt dann das Blech hinzu, sowie Xylophon, Frusta, Tamtam und große Trommel). Diese Spaltung zwischen Saiteninstrumenten auf der einen Seite und Holz, bzw. Blech und Schlagwerk auf der anderen realisiert auf musikalischer Ebene die eigentümliche Spannung zwischen der Schnee-Idylle und den bedrohlichen Untertönen, die bereits im Szenentitel aufklingen. „Ein deutscher Winterabend nach frischem Schneefall. Sehr zart, zauberisch, märchenhaft“ – während der zweite Satz schon die Stimmung des Duetts vorwegnimmt, verweist der „Winter“ und seine Attributierung „deutsch“ und „märchenhaft“ nicht nur auf Heines *Deutschland. Ein Wintermärchen*, sondern untermischt sich darüber hinaus das evozierte Bild der Schönheit und Reinheit unberührter Natur mit historischen Implikationen, auf die auch der keineswegs harmlose Kindervers anspielt: „Haut den bösen Mohren, trifft ihn auf die Ohren“ (4/30-31). Von Anfang an ist die Liebeshandlung diesen Umtrieben bürgerlicher Fremdenphobie entrückt; buchstäblich in einem anderen Licht erscheint sie, wenn eine Regieanweisung nach dem Abgang des Paares fordert: „Das Licht wird kälter, und es ist, als käme ein kalter Wind auf.“ (4/270).

Henze hat die Heterogenität der Handlungssphären zudem überzeugend in die von Abbrüchen und plötzlichen Affektwechsellern geprägte musikalische Form der Szene übertragen. Von entscheidender

Bedeutung ist, dass die hörbare Wand zwischen Liebessphäre und Außenwelt an zwei Stellen aber aufbricht und durchlässig wird. Ist das Duett in sich bereits charakterisiert durch eine ganze Reihe von Ritardandi und Tempowechseln (dem einleitenden, insgesamt dreistrophigen *Andante* folgt 4/196 ein *Allegretto con grazia*, diesem 4/210 ein *Adagio*, 4/222 ein *un poco più mosso*, 4/234 ein *Mesto*, schließlich 4/251 ein *Largo*, mit einem *Più mosso* ab 4/262), ist seine Form insgesamt doch weniger dadurch als durch zwei Unterbrechungen bestimmt, die dramaturgisch von einschneidender Wirkung sind. Nach dem Begrüßungs-*Andante* (4/121-134) und direkt nach der Klimax, den Worten „Ich liebe und ich liebe dich“ (4/246-250), erklingt erneut das „grausige Schreien“ aus dem Haus Sir Edgars. Wie die Traumwelt des Paares, bricht die Matrix der Liebesbegegnung, die Einheit der musikalischen Form, in diesen Momenten gleichsam selber zusammen. Durch diese heterogene Anlage kann die romantische Einspinning in die Vorstellung vollendeter Verschmelzung zugleich bühnenwirksam ausgestellt und problematisiert werden. „Miteinander beschäftigt“, wie es ausdrücklich heißt, scheinen Luise und Wilhelm „nichts zu hören“ (Regieanweisung 4/134-135). Die Suspendierung der Welt schlägt um in Indifferenz. Kein Laut von außerhalb, und mag er noch so schmerzerfüllt sein, dringt an ihr Ohr.

Es verdeutlicht indessen noch einmal die unterschiedliche Stärke ihrer Abkehr von der Außenwelt, wenn sich das beim erneuten Abbruch des Duetts schlagartig ändert. Während Wilhelm auch beim zweiten Mal die Schreie des Affen überhört, ist Luise irritiert und halbwegs aus der Versenkung gerissen, die sie erschrocken sogleich wieder herzustellen versucht. Sie „erwacht plötzlich halb durch einen grausigen Schrei. Sie drängt sich zitternd an Wilhelm“ (4/251-252).

Der weitere Verlauf zeigt Luises zunehmende Instabilität und wachsende Aufmerksamkeit für Dinge außerhalb der Liebesbegegnung. Ihre körperlichen Sinne erwachen; verneint sie zu Beginn des Duetts noch Wilhelms sorgende Frage, ob sie in der Kälte friere (die möglicherweise nur als Grund dient, sie in den Arm nehmen zu können), bemerkt sie nun im karglich instrumentierten Rezitativ, in das Barrat einen weiteren Schrei einflicht: „Es ist kalt“ (4/255). Wie ungemein konzentriert und zugleich komisch entlarvend das Libretto an dieser Stelle die wesentlichen Vorgänge bündelt, zeigt ein Blick auf die folgenden Takte. Wilhelm bekräftigt dort seine eigene Weltabgewandtheit: „Ich sehe niemand, höre nichts“, und Luise stimmt einen Takt später zu: „Wir sehen und wir hören nichts“ (4/263). Henze realisiert diese Reduktion auf die Formel romantischer Weltflucht durch eine Generalpause im Orchester. *A capella*, erklingen die Stimmen

rein auf sich reduziert und ohne jegliches Außen. Anders als für Wilhelm ist dieser Zustand aber für Luise nicht mehr aufrechtzuerhalten. Die körperliche Empfindung dringt in die Liebeswelt ein: „Doch, es ist kalt hier geworden“, heißt es gleich darauf, und „Wilhelm zieht Luise, sie umschlungen haltend, mit sich fort“ (4/268). Es wird nicht mehr daraus werden als ein letzter, zum Scheitern verurteilter Versuch, in die Selbstidentität der Liebesdyade zurückzukehren. Der komische Aspekt dieser Passage entsteht übrigens unter anderem durch eine feinsinnige Umkehrung: Wilhelm rekurriert, die Verlautung des Affen negierend, auf das Bild der Drei Affen, die bekanntlich nichts sehen, hören und von sich geben.

Der Problematik dieser Verdrängung steht das Genießen des ausschließlichen Aufeinanderbezogenseins gegenüber, das der phantasmatische Rückzug aus der Welt ermöglicht, und das Sprache und Musik im Liebesduett inszenieren. Zunächst aktiviert der Text allerdings auch hier ein tradiertes Muster. Der Liebeserklärung, in der das Paar die Existenz der Liebe und ihren Ursprung benennt, folgt gemäß der romantischen ‚Höchstrelevanz‘ der Liebe die Erkenntnis ihrer Begründungslosigkeit. Nacheinander befragen sich Wilhelm und Luise nach dem „Seit wann“, dem „Wo“, dem „Wie“ und dem „Und dann“, um folgerichtig beim „Warum“ ihrer Liebe zu landen. Dieser erneuten Anbindung an die romantischen Kodierungen von Liebe entspricht ein Wechsel in der Instrumentation; zu den Streichern tritt im *Adagio* 4/210 der klassische, der Bürgerwelt zugeordnete Bläsesatz des Szenenbeginns (ohne Schlagwerk und Piccolo).

Luise: Und seit wann liebst du mich?

Wilhelm: Gleich, wie ich dich zum ersten mal gesehen. Und wo war es,

Luise: Und wie war es,

Wilhelm: und dann, als du mich sahst,

Luise: seit damals schon

Wilhelm: und wie

Luise: Und so

Wilhelm: war es für dich

Luise: war es für mich von Anfang an.

Wilhelm: Und dann?

Luise: Seit wann,

Wilhelm: Seither

Luise: und wie, und wo,

Wilhelm: warum, aber warum

Luise: und warum bloß, warum, mein Liebster, liebst du mich?

So vorhersehbar allerdings die Fragen auch sind, Antwort findet genaugenommen nur die erste, die dem Ursprungsmoment der Liebe gilt, und dies in konkretem Sinne auch nur von Wilhelm („gleich, wie ich dich zum ersten mal gesehen“). Luises Beteuerung „von Anfang an“ gleicht dagegen schon, wie alle weiteren Fragen, einer rituellen Formel. Als nicht relativierbare und voraussetzungslose kann Liebe nur mit dem allerersten Blick entstehen. Wilhelms Rede vom Liebesursprung macht dabei die Funktion des Blicks deutlich; seine Liebe gründet nicht nur auf dem ersten Anblick des Liebesobjekts, entscheidend ist der Moment des ersten Angeblicktwerden: „Und dann, als du mich sahst“. Der Blick der Liebe vollendet sich im erwiderten, vom Anderen auf das Subjekt gerichteten. Dass aber die Liebe in diesem Moment der Begegnung die Selbstbegreifbarkeit des Subjekts hervorbringt, führt der Text des *Adagios* genau aus. Die romantische Sprache der Liebe ist eine Sprache der Identität; während die Begründungsversuche der Liebe missverständlich und gegensätzlich bleiben, vereint die Liebenden die Inbesitznahme des Gefühls²⁹⁶ und dessen Ausdruck in der gemeinsamen Liebesformel:

Wilhelm: Warum ich dich liebe? Das weiß ich nicht. Schuld haben deine Augen nicht allein, die Haare sind es nicht, die Worte nicht, der Gang und die Gestalt doch nicht allein. Gefühl, *jetzt meines*, ist's auch ganz allein! Erfüllter Traum auch nicht, kein Traum fernerhin. Es ist wie nichts, und darum ist's wie alles, hat keinen Grund, in dir nicht und nicht in mir. Gib dich zufrieden, dass ich's dir nicht erklären kann. Ich liebe und ich liebe dich.

Luise: Warum ich liebe? Das weiß ich. Es haben diese Augen Schuld allein, das Wesen auch und alle Worte auch, der Gang und die Gestalt, die haben's auch! Gefühl, *jetzt meines*, ist's auch ganz allein! Erfüllter Traum, kein Traum auch fernerhin. Es ist wie alles, hört wie nichts sich an, hat allen Grund in dir und mir allein. Ich bin's zufrieden, dass ich auf der Welt mir eines deuten kann. Ich liebe und ich liebe dich (4/210-250, Hv. C.B.).

In diesem äußerst verdichteten Abschnitt, in dem die Duettpartner gegen die Praxis, zugunsten der Verständlichkeit in zweistimmigen Passagen denselben Text singen zu lassen, sich systematisch widersprechen, bringen Bachmann und Henze noch einmal – und dies er-

296 Im Entwurf ist auch an dieser Stelle die antagonistische Rede durchgehalten („Das Gefühl auch nicht allein“, vgl. Typoskript K 5415, Nr. 15230). Die spätere Änderung präzisiert den Bezug zur romantischen Idee der „Selbstpräsenz im Gefühl“ (Luhmann 1984, 171).

neut in komisch zugespitzter Weise – die Aporien der romantischen Liebe auf den Punkt. Die Liebe, wenn sie wie hier von beiden Figuren als einzige Gewissheit in Anspruch genommen wird, beruht auf dem Vergessen von Differenz, und also auf Verkennung. Denn verstünden sich Luise und Wilhelm wirklich, so müssten sie gerade ihre Uneinigkeit konstatieren; während Luise überall, in Auge, Gang und Gestalt, in allem und nichts Zeichen der Liebe erblickt, ist für Wilhelm gerade dies nicht möglich.

Hier kommt nun aber eine entscheidende Funktion von Intermedialität zum tragen. Wenn in Luises und Wilhelms Worten, als Sprechtext vorgetragen, das Widersprüchliche ihrer Aussagen tatsächlich ganz im Zentrum stünde, überwiegt im Endresultat, der musikdramatischen Partitur, eindeutig der Gleichklang. Schon allein die musikalische Form, das Duett, betont die Gemeinsamkeit ihres Sprechens, und damit ihren Bezug und Zusammenhang. Vor allem aber treten im zweistimmigen Gesang auch die inhaltlichen Aussagen weitgehend zurück, denn die textliche Differenz erstreckt sich ja, als klangliche betrachtet, auf nur wenige Buchstaben, die angesichts der weiten Strecken gleichlautender Melodietextierung kaum ins Gewicht fallen. Luise und Wilhelm sprechen zwar über unterschiedliche Ideen von Liebe, sie singen jedoch zugleich und vor allem anderen miteinander, und das mit eben nahezu denselben Worten.

Ein Blick auf Henzes Behandlung der beiden Singstimmen weist dabei das *Adagio*, mit dem das Duett schließt, als Gipfelpunkt einer Entwicklung aus, in der die beiden Stimmen in eine Dialektik von Verschmelzung und Differenzierung eingebunden sind. Die Kompositionsstrategie besteht zu Beginn in der faktischen Hinauszögerung der erwarteten Zweistimmigkeit. Sowohl im eröffnenden *Andante* als auch in der zweiten Strophe singen Luise und Wilhelm immer nur abwechselnd, erscheinen ihre Stimmen entsprechend dem noch intakten Diskurs von Rede und Widerrede gleichsam auf Lücke komponiert. Mit der ersten eben zitierten Textpassage, also dem Ausbleiben der Antworten Ende der dritten Duettstrophe, beginnen sich dann die Stimmen zu überlagern (4/186). Noch aber bleibt dies auch im folgenden *Allegretto con grazia* (4/196) im Ansatz stecken; erst mit dem *Adagio* (4/210) entsteht die erste längere Zweistimmigkeit. Sind die Stimmen dabei zunächst eher polyphon organisiert, entstehen bald immer mehr homophone, identisch textierte Momente. Ab 4/222 ist der Text beider Partien dann parallel geführt, ab 4/225 bis zum *Molto ritardando* 4/228 erklingt identischer Text in homophoner Rhythmisierung. In der Folge wechseln längere homophone mit kanonisch korrespondierenden Passagen ab. Wie eng Henze dabei trotz allem bis

ins einzelne Wort den textlichen Differenzen folgt, zeigen die Takte nach dem fugierten Einsatz der Stimmen in 4/231. „Es ist wie“ (4/234) erklingt in beiden Stimmen identisch rhythmisiert, während die Worte „alles“ (Luise 4/235) bzw. „nichts“ (Wilhelm) rhythmisch komplementär vertont sind. In den letzten neun Takten des Duets schließlich, die im Orchester wieder auf das *Allegretto con grazia* Bezug nehmen (4/242-250), überwiegt dann trotz kleiner rhythmischer Differenzen der Gleichklang; beide Stimmen versinken homophon in der abschließenden, *piano* gesungenen Liebesformel.

In dem Maße, in dem die musikalischen Mittel der Zweistimmigkeit und Homophonie der allmählichen Verdichtung unsichtbarer Liebesfäden zwischen den beiden Figuren Gestalt geben, wird hier eine Sprache der Liebe hörbar, die keinen Sinn mehr kommuniziert, sondern bloße Manifestation der Gegenwart des geliebten Objekts ist: Eine Sprache, die nicht auf Antworten zielt, sondern ausschließlich zu-spricht, Mitteilung mitteilt.²⁹⁷ In dieser intermedialen Sprache ohne Signifikat ist die Liebe dann in der Tat „wie alles“, und hört sie sich zugleich „wie nichts“ an. Im „voraussetzungslosen Lieben des Liebenden“ (Luhmann 1984, 176) der Romantik gibt es keinen Inhalt mehr, ist Liebe der einzige und deshalb nicht zu erklärende Sinn der Welt.

Der Schluss des Duets stellt heraus, dass diese selbstbezügliche Sprache der Liebe notwendig mit Verdrängung erkaufte wird. Wenn die Liebe total ist, ist sie zugleich total blind und taub. Es entspricht der traditionell distanzschaffenden Darstellungsweise der komischen Oper, dass diese Blindheit für den Zuschauer durchaus als solche erkennbar wird – die unterschiedlichen Statements Luises und Wilhelms bleiben für ihn natürlich letztlich bestehen. Der virtuose Einsatz von Intermedialität erweist sich gerade darin, dass das Liebesduett die Verschmelzung der Liebenden präsentiert und zugleich, als verdrängte, die Verkennung, auf der sie beruht. Dabei könnte die Szene nicht besser enden als im Zauber des langsam verlöschenden Fermatentons in dreifachem *Piano* (4/250). Denn die romantische Liebesverstrickung ist wie schon Ende des 1. Bilds gleichbedeutend mit dem Austritt aus der Zeit.

In diesem zeitlosen Zustand der Verschmelzung aber ist jegliches Sehnen zugleich erfüllt und erloschen. Die im Liebesbegehren intendierte Suspendierung einer durch kodierten Welt suspendiert am Ende nicht die Kodierungen, sondern das Begehren selber. Nicht zufällig erscheint es da, dass romantische Liebe sich in vielen literarischen

297 Nach Fuchs, 53 rückt die romantische Liebeskommunikation den Akt der Mitteilung (verstanden gemäß der luhmannschen Differenzierung zwischen Mitteilung und Information) ins Zentrum ihres Prozesses.

Zeugnissen als Sehnsucht nach Begehren darstellt. In der Oper jedenfalls wird im nächsten Augenblick, durch die plötzlich hereinbrechenden, an das *Minuetto* erinnernden Akkorde und Tonketten des *Largo*, die Fixierung der Liebesdyade nachdrücklich – und, was Luise betrifft, für immer – in Frage gestellt und aufgebrochen (4/251). Denn gelingt Luise schon die identitätsstiftende Liebeskommunikation mit Wilhelm nur unvollständig, kann sie mit Lord Barrat nur scheitern. Gerade jedoch, weil jede Form der Selbstvergewisserung an seinem „Wesen, unbegreiflich“ (6/62-63) abgleiten muss, erzeugt er ein Begehren, welches das auf Wilhelm gerichtete weit übertrifft. Die große Arie Luises im 6. Bild bringt dieses Begehren zum Ausdruck; es bewirkt ihre endgültige Loslösung von allen Sicherungen bürgerlicher Existenz, ohne dass es eine andere und neue in Aussicht stellte. Sich selber „unbegreiflich“ (6/63), steht Luise ihm mehr und mehr hilflos gegenüber. Zu zeigen ist nun, dass Barrats Sprache in der Tat das Gegenteil der Sprache der Identität Wilhelms, dass sie eine Sprache des reinen, unerfüllbaren Begehrens ist, ein Noch-nicht und Niegenug, als welches die Liebe im 1. Bild definiert wurde. Eine solche endlose Steigerung scheint Barrat zu versprechen; und auch darin liegt die Tragik Luises: dass dieses Versprechen auf einer noch größeren Verknennung beruht.

Die Dressur des Schreis oder Der Affe in der Musik

Anhand der im Nachlass teilweise zu rekonstruierenden Genese der *Notizen zum Libretto* lässt sich nachvollziehen, wie fasziniert Ingeborg Bachmann war von Hauffs kleiner Farce aus der Provinz, und im Hinblick auf das Medium Oper offensichtlich vor allem vom zentralen, schon im Titel gleichsam verratenen Einfall. Bleibt die vorgebliche Humanität des Affen in Menschenkleidern in der Novelle märchenhaft-phantastisch, erhält dieser auf der Opernbühne neue Plausibilität: „Der Kern der Hauffschen Geschichte kam mir nicht nur tragfähig vor, sondern ich war darüber hinaus noch bestochen von dem Gedanken, dass die Titelfigur dargestellt nur in der Oper denkbar ist, nur in ihr glaubwürdig zu machen ist“ (W I/435).

Warum dies allerdings so war, bleibt in der Endfassung der *Notizen* offen. Die Vorstufen des Librettokommentars sprechen immerhin dafür, dass Bachmann nicht allein an die ‚Irrationalität‘ der Oper dachte.²⁹⁸ Denn es ist nicht die Oper insgesamt, nicht Szene oder Ge-

298 Das schlägt Grell, 98 vor.

sangstext, sondern ausdrücklich die Musik und ihre besondere Beziehung zu Szene und Wort, welche die Darstellung des Animalischen in menschlicher Hülle in besonderer Weise beglaubigt, die doppelte Verstellung also, die das Auftreten eines als Mensch verkleideten Affendarstellers bedeutet: „[...] ich denke, dass der Protagonist dieser Oper der Musik bedarf, um da sein zu können.“²⁹⁹ Weiter schreibt Bachmann, sie erhoffe sich von der Musik, „dass sie [...] diese Person erweitert und sie zu definieren vermag, über ihre nicht zureichenden Sätze und ihr Spiel hinaus“.³⁰⁰ Wird die Musik hier als Steigerung sprachlichen und gestischen Ausdrucks gedacht, führt die Dressur des Affen im 4. Bild gewissermaßen den umgekehrten Vorgang vor: sein wortlos-grenzenloser Schrei transformiert sich in gesungene Sprachfragmente, die im 5. Bild schließlich zu totem Bildungsgut erstarren.

Henze verwendet zur Darstellung des Schreis semantisch hochgradig besetzte Tonfiguren. Dass die Komposition des Schreis gleichwohl inszeniert, was in Sprache und Musik immer schon vorausgesetzt werden muss, die Einschreibung ins Symbolische, ihren Ursprung, soll mit einem erneuten Rückgriff auf psychoanalytische Theorieansätze gezeigt werden.

Der Schrei und das „Reale“

Im Schrei – nicht nur Grenzfall artikulierte Sprechens, sondern auch Diffusionspunkt musikalischer Parameter – zerbirst die Musik. Vergleichbar dem Geräusch, untergräbt der Schrei die Definition von Musik als strukturiertem Tönen, steht der Unterschied von Kunstlaut und formlosem Klang in Frage. Wenn Musik mit Henze als kodiertes Artefakt begriffen werden muss, als Ordnung artikulierter Tonzeichen, erscheint demgegenüber der Schrei in seiner Nähe zum tierischen Gebrüll und seiner nur annäherungsweise fixierbaren Tonhöhe, -länge und Dynamik als ihr Negativbild, als Klang ohne rationalisierbare Struktur. Entlang dieser Unterscheidung ließe sich Singen als Artikulation³⁰¹ eines strukturierten Klangs begreifen, Schreien dagegen (vor Glück, vor Schmerz, vor Lust) als Lautgebung, charakterisiert gerade durch einen unaufhebbaren Rest an Unartikulierte.

Gleichwohl wird der Schrei, ist er Bestandteil einer Musik, gerade nicht als unwillkürliche Lautgebung produziert und rezipiert, sondern als ein zweckmäßig hervorgebrachter, in ein Konzept eingebundener,

299 Vgl. Typoskript K 5203, Nr. 5196.

300 Vgl. Typoskript K 5191, Nr. 15006.

301 Zum Begriff der Artikulation und seiner Bedeutung in Roland Barthes Stimmkonzept vgl. ausführlich Kapitel I, S. 45ff.

kurzum ein geformter Schrei. Errungenschaft der Vokalmusik des 20. Jahrhunderts, findet, wo immer er verwendet wird, auch der geschrie-
ne Ton als „rationalisierte Lautung“ (Heinz, 51) seinen funktionalen
Ort in der Werkidee, und nachfolgend in der musikalischen Form wie
als Chiffre in der Notation. Der Schrei ist also jedenfalls nicht restlos
in der Position eines Anderen der Musik unterzubringen. Doch macht
er ein Außen der musikalischen Artikulationen und Kodes fassbar,
eine das Genießen öffnende Grenze, die im *Jungen Lord* eine ent-
scheidende Rolle spielt.

Den Schrei als Objekt des Genießens denken, hat in besonderer
Weise die an den Arbeiten Jacques Lacans orientierte, psychoanalyti-
sche Forschung versucht. Dieser Zusammenhang legt es nahe, noch
einmal die oben angerissene Frage³⁰² aufzuwerfen, inwiefern Musik
tatsächlich, lacanisch gedacht, der Ordnung des Imaginären entgeht.
Die Anwendung psychoanalytischer Theoreme auf den *Jungen Lord*
erlaubt eine Überprüfung dieser Thesen an konkreter Musik; wieder
möchte ich dabei von Überlegungen Sebastian Leikerts ausgehen.³⁰³

Leikert nimmt ein Konzept Poizats³⁰⁴ zum Ausgangspunkt eigener
theoretischer Vorschläge, das die singende menschliche Stimme im
Moment des ultimativen, jede Stimmkultur zersprengenden Schreis als
Objekt des Genießens auffasst. Der Schrei, der geschrieene Spitzenton,
in dem der Opernsänger die Grenze seines Gestaltungsvermögens er-
reicht und der musikalische Signifikant gleichsam über die Ordnung
des Symbolischen hinaus tönt, wäre damit als jenes Objekt zu klassi-
fizieren, das Lacan als Objekt a) bezeichnet. Mit Poizat geht der
Schrei jedoch noch einen Schritt weiter. Ich erinnere an das, was ich
ganz zu Beginn ausgeführt habe, dass nämlich das Paradox des Ge-
nießens, wie es Lacans mäandernde Vorträge ins Auge fassen, darin
besteht, sich gerade dadurch nicht vollenden zu können, dass es sich
in der Vorstellung an ein Objekt bindet und in Gang setzt. Dieses
Objekt ist immer unzureichender Ersatz, es gibt sich dem Subjekt
allein durch die symbolische Re-Konstruktion des ursprünglichen,
verlorenen. Als solches festigt es die imaginäre Dualität der Subjekt-
Objekt-Beziehung, während der Exzess des Genießens gerade in der
haltlosen Zerstreuung des Subjekts besteht, der Auflösung seiner Ich-
Grenzen. Das reine, als solches zerstörerische Genießen ist daher
buchstäblich undenkbar, sofern es sich jenseits des Symbolischen und
Imaginären situiert, in der Erfahrung des Realen.

302 Vgl. dazu Kapitel I, S. 31ff.

303 Vgl. Leikert 1994.

304 Vgl. Poizat 1986.

Die Besonderheit des Schreis besteht nach Poizat nun darin, dass sich in jenen Momenten, in denen er die Logik der musikalischen Sukzession aufhört und den Ort der musikdramatischen Fiktion verlässt, das Reale ‚zeigt‘. In seinem Modell des ‚cri d’ange‘, des Engelschreis, wie es Leikert referiert, gibt es diese Momente tendenziell in jeder Oper; er lokalisiert sie aber vor allem in jenen lang ausgehaltenen Tönen in höchster Lage, wie sie vor allem die italienische Oper des 19. Jahrhunderts kennt, Töne ohne artikulierende Differenz und signifizierende Funktion. In der Leere dieser Engelsschreie geschieht für Poizat das Unerdenkliche, tritt das Reale in Erscheinung. Leikert allerdings spricht seinerseits nur von einem ‚Grenzakt der Bindung‘ (Leikert 1994, 16). Und in der Tat bleibt auch der von Poizat angeführte Extrem-Gesang ja zunächst einmal notwendig ein Sängerschrei, gefesselt ans Medium Oper. Höchst kultiviert hervorgebracht – erfordert gerade ein sehr hoher Ton doch eine ausgefeilte Gesangstechnik –, eingebettet in die musikalische Syntax, konnotativ besetzt durch Bühnenbild und Dramaturgie der Szene, und nicht zuletzt bezogen auf die Sensationserwartung des Publikums (das den ganzen Abend auf das legendäre hohe c hofft), ist er zumindest auch Funktionselement eines Kodes, keinesfalls aber gänzlich leer und unbeschrieben. Unbestreitbar zwar entfernt sich der Gesang im Moment dieser Bravourtöne so weit wie sonst an keiner Stelle von jeder Bedeutungs- und Differenzbildung. Die Struktur der Töne verblasst, ihre Gestaltbarkeit tritt zurück – und damit das, was man das Imaginäre in der Musik nennen könnte –, die unartikulierte Materialität der Stimme dagegen in den Vordergrund. Ebenso unbezweifelbar bleibt der Schrei aber Bestandteil des musikalischen Gefüges und der Dialektik seiner imaginären Schichten und symbolischen Verstellungen, lässt er mithin die Integrität der komponierten Ordnung unangetastet.

Aufschlussreich ist es gleichwohl, den Schrei mit Leikert als einen allerdings herausgehobenen Grenzzustand von Musik zu betrachten; einen Moment, in dem durch die Form hindurch der Vorgang der Formung selber durchscheint. Im Schrei, könnte das heißen, kulminiert die Tendenz der Musik zur Auflösung von Differenz und Abgegrenztheit, aber sie vollendet sich nicht – wie könnte sie auch. Der Schrei ist rationalisierter Klang und Schwelle zugleich, ‚ein Sturz, der noch abgefangen wird‘. In dieser Doppelnatur hält er im letzten Moment auf, was er in Gang setzt: den Zusammensturz des Imaginären. Diese Konzeption des Schreis im Rücken, werde ich die sich wandelnden Figuren des Schreis in der Musik des *Jungen Lord* aufsuchen, Figuren des Schmerzes, unter dem sich die Einschreibung des Affen in die menschliche Sprache vollzieht.

Schrei-Figuren im 4. Bild

In der Zirkusszene am Ende des 1. Akts wird der Affe in das Figurenensemble eingeführt, als geradezu mechanisches Objekt der Dressur, das seine Kunstfertigkeit im Trommelschlagen beweist.³⁰⁵ Mit seinem Namen – der bei Hauff fehlt – situiert ihn Bachmann dabei auf genau jener Schwelle zwischen Tier und Mensch, die er im weiteren Verlauf zu überschreiten hat, und spielt sie zugleich auf die Entstehung *des* Menschen an. Der „Menschenaffe Adam“ (3/70), als der ihn der Zirkusdirektor vorstellt, ist Zerrspiegel der Krone der Schöpfung und Chiffre eines pervertierten Prozesses der Menschwerdung, den das Libretto als Abrichtung zum Bürger diskreditiert. Zentrales Medium dieser Abrichtung aber ist die Sprache. Im weiteren vollzieht sich daher die „Humanisierung“ des Affen als eine äußerst gewaltsame Dressur, deren qualvollster Bestandteil das Sprechen lernen darstellt. Genau das ist, wie sich herausstellt, Hintergrund der das Liebesduett unterbrechenden *Minuetto*-Takte im 4. Bild. Die sich steigernde Sprache der Liebenden wird, ohne dass dies der Zuschauer zu diesem Zeitpunkt weiß, konterkariert mit den ersten schmerzhaften Sprachlauten Barrats.

Wie es die Regieanweisung fordert, ertönt aus dem Haus Sir Edgars zu Anfang ein „furchtbarer Schrei“, der durch „ein artikuliertes, merkwürdiges Singen“ unterbrochen wird (4/60). Die musikalische Gestaltung dieser Laute ist ausgesprochen differenziert; ein konstanter, leitmotivischer Kern erscheint, gemäß dem Prinzip fortschreitender Differenzierung, im Verlauf der Szene in ständig neuen Varianten, dabei anfangs in einigen wichtigen Parametern noch unbestimmt, dann aber zunehmend affektiv kodiert und traditionell notiert. Parallel dazu ändert sich auch die vorgeschriebene Art des Vortrags. Henze fordert die Unterscheidung zwischen Schrei, Sprechgesang,³⁰⁶ einem (auch tremolo, d.h. in seiner Kontur getrüben notierten) Singen ohne Vokalisierung und dem Gesang mit einfacher sowie zunehmend differenzierterer Vokalgebung. Wie dadurch ungestaltete Laute zunehmend von innerhalb des musikalischen Regelsystem verorteten Tönen abgelöst werden, soll nun im Einzelnen vorgeführt werden.

305 Er begleitet 3/157-174 die zweiteilige, periodische Melodie des Zirkusdirektors vom Beginn des Bildes (3/28), die hier transponiert wiederholt wird, mit dem Schlagzeug.

306 Vgl. die Bedeutung des Sprechgesangs im Schlusskapitel von *Malina*, in dem lange Passagen mit musikalischen Vortragsangaben versehen sind (W III/9-337).

Tafel 30

4. Bild, Takt 60 4. Bild, Takt 110 4. Bild, Takt 140-142

Barrat (Schrei) (gesungen) (geschrien)

pp dolce *p dolce*

A - hi Ah!

6. Bild, Takt 620-632
(Lord Barrat)

Blei-be gu-ter Geist euch hold gu-ter Geist euch hold!

Der erste, mehrfach wiederholte „Schrei“ (Vortragsbezeichnung, 4/60), eine unbegleitete, eintaktige Figur, setzt sich aus zwei Teilelementen zusammen. Einem viertönigen, chromatischen Abwärtsgang folgt ein ebenfalls abwärtsgerichteter, einen Tritonus ausfüllender Schleifer (Glissando). Gleich in mehrfacher Hinsicht entzieht sich dieses Motiv dem Differenzsystem der Zwölftonordnung. Der erste und vierte Ton sind als Sprechgesang, also in uneindeutiger Höhe notiert; der Schrei besitzt einen zumindest am Schluss nicht auflösbaren Rhythmus und enthält neben den eindeutigen Notenwerten (Achtel, durch Bindungen rhythmisch verunklarte chromatische Triolensechzehntel, Viertel, Achtel) letztlich eine undefinierbare Zahl an Tönen. Unbestimmt ist der Schrei auch hinsichtlich der Lautgebung im engeren Sinn; Henze schreibt keinen Vokal vor, auf dem die Töne zu schreien oder zu sprechsingen wären. Dadurch, dass die beiden längsten, sforzatisimo gesungenen Noten auf die schweren, durch die vorher metrisch klare Faktur vorbereiteten Taktzeiten fallen, entsteht zugleich eine klare rhythmische Struktur. Auffällig ist nun, dass beide Teilelemente des Motivs einen Doppelcharakter besitzen. Denn einerseits eröffnen beide einen äußerst reichhaltigen Bedeutungshorizont (Lamento, Passus duriusculus; Tritonus), andererseits markieren sie gleichermaßen Grenzen musikalischer Gestaltung überhaupt: die kleine Sekunde als kleinstmögliche melodiose Differenzierung dar jenseits der melodios amorphen Prim, der Schleifer als Figur an der Grenze der Notierbarkeit. Die Schreifigur zitiert demnach auf der einen Seite eine komplexe Semantik und situiert sich auf der anderen, uneindeutig bezüglich der Parameter Tonhöhe, -länge und Rhythmus zugleich an der Grenze zur klanglichen Diffusion.

Schon wenige Takte später wird aus dem Schrei erstmals Gesang (4/69). Noch allerdings ist es ein Singen auf einem unbestimmten Vokal, und Henze greift hier, wie auch in späteren Momenten (4/254 und 4/299), noch zu einem weiteren Mittel, um Barrats Stimme eine Sonderstellung im Formgefüge der Szene zu sichern. Als *Cadenza*

ausgewiesen, markiert sein Gesang eine Zäsur innerhalb des Stroms der musikalischen Sukzession; entsprechend dem Wechsel vom Schrei ins Singen, einer Reduktion von Komplexität, erfährt Barrats Partie dabei innerhalb des normierteren Systems eine ‚kultivierte‘ Ausdifferenzierung: Erstmals erklingen andere Intervalle als Halbton und Tritonus (große Sexte abwärts, kleine Septe aufwärts), und die chromatische Triole verlängert sich zu einer Quintole. Vor allem aber entstehen jetzt, eingefasst in mehrere Temposchwankungen, regelartige, auf Wiederholung beruhende Kleinstrukturen. Noch zwar bleibt die Dressur unvollkommen, aber sie schreitet voran. Bringt der zweimalige Schleifer aufwärts weitere unbestimmte Töne, endet die Kadenz mit dem ersten konsistenten, im *tempo giusto* gehaltenen rhythmisch-melodischen Modell (das in ein *perdendosi* ausläuft). Der dreifache Kleinterzfall führt eine Version des ersten Teilmotivs vor, in dem die chromatischen Töne eliminiert sind.

Im weiteren Verlauf wechselt Barrat noch mehrmals zwischen Schreien und Gesang (4/75-77). Eine neue Facette gewinnt seine Partie dabei in 4/79, wo ein Falsett-Ton gefordert ist, während die Oboe als erstes Instrument sein Motiv übernimmt, und zwar mit „klagendem“ Ausdruck, also erstmals mit einem eindeutigen Affekt verbunden. Weiterhin noch ohne bestimmten Vokal, singt Barrat wieder der mehrfach wiederholte Terzfall. Das Falsett, als Register des Kastraten mit dem Faszinosum des vollendeten, körperlos-göttlichen Gesangs³⁰⁷ verknüpft und zugleich Chiffre äußerster, in den Körper geschnittener Verdrängung, bedeutet eine besondere Station auf dem Weg der Menschwerdung Barrats. Fetisch absolut reinen Klangs, markiert es die irreversible Einschreibung des Mangels in das Affentier. Auf diesen Moment spielt später eine Passage im 5. Bild an, wo Barrat den nämlichen Terzfall auf das Wort „sagen“ bringt (5/345). Gleichzeitig spielt dort die Tuba, sein Leitinstrument, den unterdrückten Schrei wieder in voller Länge. Die im 4. Bild sich abspielende, gewaltsame Verdrängung des wilden, ungedeuteten Signifikanten durch das Sagen-Lernen ist hier noch einmal auf den Punkt gebracht.

Dem folgt mit dem „Ah“ in 4/93 der erste bestimmte Laut, verbunden mit einer ebenfalls erneut komplexeren Einschreibung des Gesangs in determiniertes Tonmaterial. Neun verschiedene Töne erklingen, und ein weiteres, bisher nicht gebrauchtes Intervall, die kleine Sexte. Schließlich erscheint in 4/106 erstmals eine Lautfolge („A-hi“), die dem bestimmten Vokal einen anderen, gleichfalls normierten Laut beigibt: Eine erste Differenzstruktur, die dem sinnlosen Gesang den (noch unvollständigen) Signifikanten gleichsam in Aussicht stellt und

307 Vgl. Leikert 1994, 8-9.

zugleich aus dem „Ah“ das „Ich“ anzukündigen scheint. Die Melodie Barrats besteht in diesen Takten aus einer streng rationalisierten Verarbeitung des Schrei-Motivs (eine horizontale Spiegelung). An dieser Stelle beweist, das nebenbei, Bachmanns noch einmal ihre Meisterschaft im Erzeugen sprachlicher Komik: Der Lichtputzer antwortet auf das „A-hi“ des Affen mit „Hi-lfe“.

Im Weiteren erklingt das Schrei-Motiv dann auch ohne Schleifer (5/115), mit anderen Worten endlich vollständig in die Zwölftonordnung integriert. In dieser Form übernimmt es das Horn, wie später im Zwischenspiel die Flöte (5/543). Barrat schließt hier und an vielen folgenden Stellen an den Ausdruck der Oboe an und klingt „weinerlich“. Bachmanns Spiel mit dem A als Signum von Anfang und Grenze setzt sich fort, wenn Barrat seinen dreitaktigen Gesang auf das Wort „Adam“ anstimmt (6/505-509). Über die Reminiszenz an sein Zirkusdasein hinaus verweist dieser Gesang auch auf die Unmöglichkeit einer Rede vom Anfang, sofern er sich als immer schon Zusammengesetztes demaskiert, oder, im Bildraum der Fabel gesprochen, einer Dressur. Das A als Grenze zum Nichts führen die Stellen vor Ohren, in denen Luise und die Bürger (4/322 und 4/542) mit „Ah“-Ausrufen auf überraschende oder überwältigende Situationen reagieren, gleichsam für Momente aus der Bahn der Beutungen geworfen; dies kulminiert schließlich wie angedeutet in den letzten Worten der Oper, in denen die Täuschung offenbar wird und der ‚Affront‘ gewissermaßen im Munde erstickt: „Ein Aff!“

Auf der vorerst letzten Stufe der Abrichtung bewährt sich Barrats Gesang bereits als scharfer Spiegel der Bürgergesellschaft. War deren Exposition im 1. Bild geprägt vom Intervall der Quinte, kündigt ein Quintstieg Barrats nun von seiner zunehmenden Domestizierung (4/140). Aber nicht in erster Linie die ‚Begradigung‘ des Tritonus zur Quinte ist hier von Interesse, sondern, dass auch die anschließende Liebeserklärung Wilhelms mit einem Quintstieg beginnt, wie auch der zentrale Satz „Sag, liebst du mich“. Die Liebe wird auch durch dieses Detail in ein besonderes Licht gerückt und ihrer Bedingtheit überführt. Als satirischer Höhepunkt überführt am Ende des 4. Bildes schließlich der Sekretär die Schrei-Übungen in den Sinnspruch. Im Vers „Bleibe guter Geist euch hold, der im stillen lehret“, sind beide Übungsfelder, Schreimotiv und Terzfallsequenz, vereint.³⁰⁸ Barrat wird sich im 5. und 6. Bild als gelehrig erweisen und das nunmehr vollständig kodierte Motiv selber vortragen, auf „höflich“ (5/231), „hold“ (6/143, 6/164, 6/623) und auf „Leben“ (6/136, 149).

308 Henze dechiffriert ihn als Goethe-Spruch, dessen Herkunft allerdings nicht nachzuweisen ist (vgl. BQ 238).

Tafel 31

134

pp

pp

pp

p

pp

pp

Mein Ge-
And my

Ein be-deutend, ernst Ge-schick, wal-tet ü-ber's Le-ben.
An un-ru-ly and vast fate pre-sides o-ver life.

div. *pp*

div. *pp*

Quelle: *Der junge Lord*, Partitur, Akt 5, Seite 134

Die Abrichtung ist gelungen. Dass sich der Affe von nun an in die Konversation der Bürger einschalten kann, ohne dass seine grundlegende Andersartigkeit irgend jemandem weiter auffiele, belegt der Bericht, den die stolzen Bürger im 6. Bild von gelungenen Teetimes und Soiréen mit ihm geben. Lord Barrat im übrigen nutzt während der prahlerischen Gespräche der um ihn herum Stehenden die Zeit gewissermaßen zur Phrasenkunde, indem er, eine genaue Karikatur der engen bürgerlichen Sprachwelt, pausenlos subtil verzerrte Goethezitate repetiert: „Im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist“, „Ein bedeutend ernst Geschick, waltet über's Leben“, auch „Ich weiß es besser“ darf nicht fehlen.³⁰⁹ Gleichwohl führen Bachmann und Henze gerade im dramatischen letzten Bild die weiterbestehende Andersheit der verkleideten Kreatur deutlich vor Augen. Und in genau dem Maße, in dem der Affe Barrat dabei die engen Schranken bürgerlicher Sprachregelungen immer wieder überschreitet, wird er im Laufe des letzten Bildes zugleich mehr und mehr zur utopischen Figur; Figur

309 Ersteres sagt Goethes Baccalaureus zu Mephisto in *Faust II*, vgl. Goethe 1981, Bd. 3, 207. Auch die letztere Floskel kommt in einem Goethe-Gedicht vor; vgl. *Zahme Xenien* 5, in: Goethe 1827, 687.

einer ungezähmten, freien, unmenschlichen Sprache des Begehrens – in diesem präzisen Sinne verkörpert Barrat in der Tat neben Luise den einzigen nicht-komischen Charakter, wie Bachmann schreibt.³¹⁰

Ein letzter Blick auf eine höchst interessante Stelle im 6. Bild kann diese Doppelfunktion des gelehrigen Verführers noch einmal unterstreichen. Barrat beteiligt sich dort nur noch mittelbar am allgemeinen Gerede, gerade damit bringt er aber auch jetzt die Sache auf den Punkt. Am Ende seines ‚Liebesduetts‘ mit Luise, das nichts anderes darstellt als eine tragische Farce, gleitet er zunächst scheinbar unmotiviert in ein sinnloses „Lalala, Tralala“ ab, um anschließend eine frei anmutende, expressiv ausgesungene Reihe von Vokalen zu intonieren (6/182). Im Blick auf die gleichzeitig stattfindende Konversation der Bürger zeigt sich allerdings, dass diese Lautfolge auf einer dramaturgisch sehr sinnfälligen Ordnungsidee basiert. Erneut nämlich macht sich Lord Barrat singend buchstäblich zum Affen. Ganz genau dem dahinperlenden Gerede der anderen Figuren folgend, greifen seine Laute systematisch ihre Vokale auf und äffen sie nach, oft simultan, manchmal nachklappend oder auch antizipatorisch. Und genau das eben trifft ins Zentrum der Fabel, sofern jene Expressivität, an der es den Bürgern so mangelt, damit zugleich von der dressierten Kreatur im Übermaß ausgesungen wird.

Vor diesem Hintergrund erschließt sich die schillernde Doppelsinnigkeit der Affenfigur noch einmal genauer. Lord Barrat bietet eben nicht nur das satirische Zerrbild eines Menschenschlags, der, in seiner Vorstellung Ebenbild Gottes, seinerseits sinn- und bewusstlos des Affen jede Etikette überschreitende Manier nachahmt.³¹¹ Das redende Tier wird zugleich zur Chiffre eines unterdrückten Anderen des Menschen, zu seinem „strahlenden Gegner“, wie ihn Norbert Miller genannt hat (Miller, 92), mithin einer mehr oder weniger im komischen Stoff verborgenen Utopiefigur. Und zwar eine Utopiefigur, wie zu präzisieren ist, die, gekleidet ins Gewand der hauffschen Parabel, in der Transformation des Schreis in Musik und Sprache zu-

310 „Luise und Lord Barrat weichen über eine Grenze des Komischen aus, - dies zu zeigen, muss dieser Oper gelingen, damit sie in dem Maß komisch ist, in dem sie gedacht wird. Sie muss den Zuschauer den einen Schritt tun lassen, einen Augenblick lang, damit er begreift, was hier nicht komisch ist, was der Wahrheit der Komik als nächstes folgt. Ein Sturz, der noch abgefangen wird, etwas Grausiges, das von einer Belehrung gemildert wird. Die Belehrung ist das Billigste, das Lehrhafte bietet sich an. Ich habe es vorgezogen, nicht mit der Tür ins Haus zu fallen, sondern durchs Fenster zu steigen“ (Typoskript K 5203, Nr. 5196).

311 Worin Henze auf das deutsche Führerprinzip anspielt; vgl. auch den Schluss „Ein Aff ist’s!“ und Henzes Kommentar in BQ 236.

gleich zerbricht und aufbewahrt ist. Denn nur für die getäuschte Luise werden Barrats unverständliche Laute im Laufe der Oper in der Tat zu einer anderen, die romantischen übersteigenden Liebessprache und einer jede Identitätsbildung durchkreuzenden Ausdrucksform, die ein unstillbares Begehren in ihr als der einzigen Figur erzeugt, die mehr als den Exotismus des Fremden an Barrat wahrnimmt – Luises Tragik besteht letztlich nicht darin, dass sie Barrats Stimme erliegt, sondern dass diese Stimme nicht menschlich ist.

Für alle anderen Figuren gilt, dass die Stimme im *Jungen Lord* nicht länger Platzhalter ist für eine wenn auch unvollständige Wahrheit, sondern kalter Ort einer schon immer vollzogenen Verdrängung – das ist der große Unterschied zum *Prinz von Homburg*. Im Bild des zur menschlichen Sprache geprügelten Affen manifestiert sich jenseits der tragischen Figur Luise nicht mehr als die unentrinnbare Macht sozialer und medialer Kodierung, die Bachmann und Henze mit komischen Noten, am Ende aber in ihrer grotesken Brutalität zur Darstellung bringen.

Fassen wir an dieser Stelle zusammen. Obwohl sich die Transformation des Schreis in die Symbolmedien nicht nur als allmähliche Textierung, sondern auch als zunehmende Zurichtung auf das System Musik vollzieht, bringt die Figur des Affenschreis zugleich eine nicht in Bedeutung zu überführende Dimension des musikalischen Signifikanten ein, eine Widerständigkeit des gesungenen Lauts, die einen Riss in die Liebessprache des 4. Bilds treibt und Luise aus der Ent-rückung vertreibt. Der Schrei stellt damit eine Figur der Schwelle zum Symbolischen dar, wie sie, das sei hier noch hinzugefügt, auch in kurzen Bemerkungen Jacques Lacans auftaucht. Freud aufnehmend, bezeichnet Lacan den Schrei in seinem Entwurf einer *Ethik der Psychoanalyse* als eine zwischen Unbewusstem und Symbolischem vermittelnde Artikulation.³¹² Der Schreckensschrei, den das Subjekt bei einer schockartigen Begegnung mit einem radikal Fremden ausstößt, ist danach ein erster Schritt zu dessen Bannung ins Symbol. Unfähig, das feindliche Objekt bereits in ein Wort zu fassen und zu symbolisieren, artikuliert er immerhin eine erste Differenzfigur. Das Objekt, heißt es an anderer Stelle, bliebe „unbewusst, gäbe ihm nicht der Schrei bezüglich des Bewusstseins ein Zeichen, das ihm Gewicht, Gegenwart, Struktur verleiht“ (Lacan 1996, 43). Der Schrei situiert sich somit am Ursprung der Sprache, in der differenzmarkierenden Funktion eines Signifikanten, der noch fließend bleibt.

Vielleicht ist genau das der Schrei im *Lord*: Hochkodierte Chiffre, und zugleich Struktur, die sich erst ins Symbolische einschreibt, und

312 Vgl. Lacan 1996, 70.

damit das, wie ich glaube, was Ingeborg Bachmann als ihr besonderes Vermögen an der Musik (und man muss wohl sagen, vor allem der Musik Hans Werner Henzes) fasziniert, und Henze in den 1950er und frühen 1960er Jahren ins Zentrum seiner musikalischen Ideen stellt. Die früh formulierte Sehnsucht nach dem ‚freien, wilden‘ Klang,³¹³ so ganz hat sie Henze – und mit ihm Bachmann – nicht losgelassen; sie ist es, die durch die gesamte Oper klingt und Luise am Ende in die Arme Barrats treibt. So verfolgt *Der Junge Lord* gewissermaßen eine Spur zurück, setzt er die Idee von Intermedialität als eines dynamischen Spannungsverhältnisses zwischen kodierter Bedeutung und Entdifferenzierung, wie es Bachmann und Henze über sechs Werke und fünf Genres verfolgt haben, erneut ins Bild; bringt er die Hoffnungen, die beide auf die Vereinigung der beiden Künste richteten, noch einmal – und zum letzten Mal in gemeinsamer Anstrengung – auf den Punkt.

313 Vgl. Kapitel I, S. 30.

VII. CHORFANTASIE: *LIEDER VON EINER INSEL*

„Der Chor ist selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff, aber dieser Begriff repräsentiert sich durch eine sinnlich mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert. Der Chor verlässt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten [...] und er tut es, von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegung begleitet“
(Schiller, Vorrede zur *Braut von Messina*).³¹⁴

Im Chor gesungen, ist die vokale Stimme grundsätzlich in doppelter Weise pluralisiert: vertikal durch Mehrstimmigkeit, horizontal durch die chorische Besetzung der Gesangspartien. Kommt ein Orchester hinzu, wie in Henzes *Chorfantasie* und ihrem berühmten Vorläufer, dem op. 80 Beethovens, korrespondiert also nicht nur die gespielte Vielstimmigkeit des Instrumentalsatzes mit gesungener. Auch die einzelne Stimme selber, Teilelement des Vokalsatzes, steht im Plural, äußert sich als Stimme des Kollektivs. Der instrumentale verbindet sich mit einem vokalen Klangkörper. Nach Ballettpantomime, Hörspiel, Orchestergesang und Oper bringen die *Lieder von einer Insel* somit noch einmal eine ganz neue und mit anderen Voraussetzungen behaftete Medienkonfiguration ins Spiel.

Entscheidende Auswirkungen hat diese neue Konstellation von Stimmlaut und instrumentalem Ton vor allem auf die Präsentation des vertonten Texts. Anders als im Sologesang können im mehrstimmigen Chorsatz verschiedene Textpartikel gleichzeitig erscheinen; die Sukzessivität der Textpräsentation im Sololied wird durch Synchronizität ergänzt, was Möglichkeiten schafft für ein vielfältiges Changieren zwischen ein- und mehrstimmigen, dialogischen, polyphonen oder blockartig homophonen Passagen. Und nicht zuletzt spricht bzw. singt hier auch das Textsubjekt buchstäblich im Chor, der – sowohl im liturgischen als im (musik-)theatralen Zusammenhang – seit der Antike als Vertreter des Kollektivs gelten muss; nicht zu reden vom anti-individualistischen Chor, wie ihn das 20. Jahrhundert hervorbringt³¹⁵

314 Schiller, Bd. 2, 251.

315 Vgl. dazu Baur, 228.

(etwa bei Bertolt Brecht und seinen Komponisten). Hier erschließt sich Henze, wie ich zeigen werde, mit der Wahl eines solistisch besetzten Instrumentalensembles zusätzliche Gestaltungsmöglichkeiten. Sind mit den beiden Opern zweifellos die Gipfelpunkte der gemeinschaftlichen künstlerischen Produktion erklimmen, wendet sich Henze in seiner bislang letzten Vertonung eines Bachmann-Texts also wieder einem non-fiktionalen Genre zu. Gezeigt werden kann, dass die *Lieder* dabei nicht nur die antike Semantik des Wortes „Chor“ (etwa: Reigen, Tanzlied), sondern wichtige Elemente auch der Motetten-Tradition aufgreifen; beispielsweise die Archaik der wohl ältesten mehrstimmigen Vokal-Gattung, oder auch ihre Mittelstellung zwischen weltlichem und liturgischem Gesang, welche die Motette seit ihren Anfängen auszeichnet.³¹⁶ Sofern Transzendenz in den vertonten Gedichten Bachmanns gerade im Spannungsfeld von archaisch kollektiver Religiosität und singulärer Liebeserfahrung thematisiert ist, können diese gattungskonstitutiven Merkmale in den Inselliedern als signifikante interpretatorische Chiffren eingebracht werden.

Komponiert noch vor der Uraufführung des *Jungen Lord*, stellt Henzes Vertonung von Ingeborg Bachmanns Gedichtzyklus *Lieder von einer Insel* (1954) einen Sonderfall unter den hier behandelten Werken dar. Anders als *Aria I*, *Freies Geleit* und die Opernlibretti entstehen die Gedichte nicht zur Vertonung; auch füllt die Musik weder einen ihr zgedachten Leerraum aus wie in den *Zikaden*, noch ist der Text auf eine Koexistenz mit Musik hin konzipiert, wie der *Monolog des Fürsten Myschkin*. Gleichwohl verleiht der Titel *Lieder* den fünf lyrischen Gebilden einen besonderen, poetologisch zudem hoch bedeutsamen Status. Das „Lied überm Staub danach“ (W I/147), in der letzten Strophe des Schwesterzyklus *Lieder auf der Flucht* angesprochen, stellt dort im Kontext einer Todesbildlichkeit eine Figur der Erlösung dar, die zugleich als Chiffre einer künftigen Erlösungssprache gedeutet werden kann.³¹⁷ Allerdings erhellt sich die poetologische Figur des Lieds erst dann genauer, wenn berücksichtigt wird, dass sie die Erlösung der Sprache im Lied als *mediale* Schwelle konzipiert. Die verstummende Lyrik mündet nicht einfach – oder nicht nur – in ein anderes, im lyrischen Text undarstellbares Sprechen. Vielmehr stellt das „Lied überm Staub“ in Aussicht, was sprachlich undarstellbar ist, weil es medial different ist: Gesang. Die „Apotheose des

316 Zur Motettentradition vgl. Hochradner. Henze spricht selber von seinen „Inselmotetten“ (BQ 251).

317 So von einer ganzen Anzahl Interpreten; vgl. Caduff, 134. Die Nähe der beiden Zyklen macht u.a. die ihnen gemeinsame Zentralstellung des Inselmotivs aus.

Liedes“ (Gabriel, 487) präsentiert damit aber, wie Corina Caduff zu Recht folgert, weniger eine „Sprachhoffnung“ (Oberle, 169) als ein Scheitern des lyrischen Schreibens. Sofern das Lied³¹⁸ auf ein medial Anderes des poetischen Texts zielt, dessen Spezifik sich der lyrischen Sprache notwendigerweise entzieht, verspricht es in der Tat „keine Rettung für das Genre der Lyrik“ (Caduff, 137). Aporetisch im Sinne Caduffs ist die Figur des Lieds gleichwohl nur im Hinblick auf den poetischen Text. Erhalten bleibt die poetische Formulierung einer Ausdruckshoffnung, die sich über das eigene Medium hinaus auf intermediale Kunstformen richtet.

Enthalten Bachmanns *Lieder*-Zyklen damit gewissermaßen eine versteckte Aufforderung zur Vertonung, ist es allerdings zunächst der zwanzigjährige Aribert Reimann, der ihr folgt.³¹⁹ Zwischen der Entstehung der Insellieder und der Komposition der henzeschen *Chorfantasie* vergeht mehr als eine Dekade. Erst nach der Fertigstellung des *Jungen Lord* nimmt Henze, parallel zu den ersten Plänen für die *Bassariden*, Anlauf zu fünf instrumental begleiteten Chorsätzen, die schließlich am 23.1.1967 uraufgeführt werden.³²⁰ Bachmanns Zyklus ist zu diesem Zeitpunkt bereits dreizehn Jahre alt. Separat erstmals im *Jahresring 1954* veröffentlicht, erscheint er zwei Jahre später zusammen mit den *Liedern auf der Flucht* in der *Anrufung des großen Bären*. Die damit gegebene, vielfach spürbare Nähe zur Entstehungszeit der *Zikaden* wird im dritten Gedicht explizit, wo das lyrische Subjekt in den „Chor der Zikaden“ (W I/122) einstimmt. Darüber hinaus nimmt Bachmann, wie gezeigt werden soll, in den *Liedern* nicht nur die Inselmetapher, sondern – unter den so ganz anderen Vorzeichen der Lyrik – auch das Spiel mit den vielfältigen Chiffren des Aufbruchs und Abschieds wieder auf, wie es im Hörspiel vorzufinden ist.³²¹

Im Schaffen Henzes stellt die *Chorfantasie* äußerlich nicht mehr als ein kurzes Interludium dar. Komponiert unmittelbar im Anschluss an die wohl intensivste Phase geteilter künstlerischer Produktivität, erscheint es mir jedoch nicht abwegig, in ihr zugleich eine intime bio-

318 Das „Lied überm Staub“ wird, sofern zuvor von „Musik“ (W I/147) die Rede ist, ausdrücklich als gesungenes angesprochen; die poetologische Chiffre am Ende der *Lieder auf der Flucht* meint also nicht den literarischen Gattungsbegriff.

319 1957 entsteht die erste Vertonung eines der beiden Gedichtzyklen, Aribert Reimanns *Lieder auf der Flucht*.

320 Die *Chorfantasie* firmiert heute in Henzes Werkverzeichnis unter dem Titel *Lieder von einer Insel. Chorphantasien auf Gedichte von Ingeborg Bachmann*, vgl. Henze 1996b, 168. Die Uraufführung findet im Rahmen der Einhundertjahrfeier der Firma Rosenthal in Selb statt.

321 Vgl. Kapitel III, S. 102ff.

graphische Einkehr zu sehen, die vor dem nächsten großangelegten Opernprojekt noch einmal die „nirwanahaften Zustände“ (Henze in Hamm 1980) einer Zeit blinden Verstehens Mitte der 1950er Jahre in den Blick zu nehmen versucht, die Ingeborg Bachmanns Ankunft auf Ischia einst im Sommer 1953 einläutete. In Peter Hamms Bachmann-Film erinnert sich Henze: „Unser Alltag war ein Fest, wir hatten immer Fest, jeden Tag. Unser Zusammensein war festlich, unser Essen war festlich, unser Spaziergang war festlich, unsere Entdeckungen Neapels, und mit den neapolitanischen Freunden, die wir hatten, hatten wir Feste“ (ebd.). Vor dem Hintergrund dieser Äußerung dürfte die Tatsache, dass das Motiv des Lebens und der Liebe als Fest, poetisch verarbeitet, im Zentrum auch der *Lieder von einer Insel* steht, und, in den Wochen auf Ischia verfasst, Henzes Wertung der gemeinsamen Zeit mit Ingeborg Bachmann damit gleichsam künstlerisch beglaubigt, eine wichtige, vielleicht entscheidende Rolle bei der Auswahl der lyrischen Vorlage gespielt haben.

Unabhängig von biographischen Hintergründen sind die *Lieder von einer Insel* vor allem im Kontext der vermehrten Beschäftigung Henzes mit den Bedingungen der Chorkomposition zu sehen, die Mitte der 1960er Jahre einsetzt. Erst kurz zuvor ist mit dem Kernsatz der *Cantata della fiaba estrema* (1963) der erste A-capella-Chor fertiggestellt; in loser Folge entstehen danach weitere Vokalwerke, die sich mehr oder weniger unverkennbar an das „antirromantische, episch-erzählende Chorstück neoklassizistischer Prägung“ (Nyffeler, 194) annähern und anlehnen. Zwischenetappe auf dem Weg der Aneignung und Verfeinerung spezieller Chorsatztechniken, stellt der elegisch-versponnene Ton der *Lieder* im Kontext dieser Kompositionen allerdings eher eine Ausnahme dar.³²² Die Besetzung ist kammermusikalisch; den Stimmen des kleinen Chors steht ein instrumentales Ensemble von Solostimmen, ein Harmonieinstrument sowie ein bescheidenes Kompendium historischer, archaischer bzw. exotischer Schlaginstrumente gegenüber. Der dunkle und nächtliche Ton des ersten und dritten Liedes findet sich in der Wahl dreier dem Bassregister angehörender Instrumente (Celli, Posaune und Kontrabass) als Melodieinstrumente wieder.

322 Vgl. Nyffeler, 193. Spieseckes Einordnung unter die aufs Kollektive zielenden, neoklassizistisch-distanzierten Chorwerke bleibt daher problematisch, vgl. Spiesecke, 146-147.

Insel, Fest und Vulkan: Der Gedichtzyklus

Das im Titel annoncierte Motiv der Insel wird – im *Zikaden*-Kapitel habe ich darauf hingewiesen – von Ingeborg Bachmann Anfang und Mitte der 1950er Jahre in immer wieder neuen Anläufen literarisch bearbeitet und kann als eine der „Problemkonstanten“ (GuI 48) gelten, an der sich ihre Arbeiten in dieser Zeit reiben und der sie in immer neuen Anläufen Schliff und Transparenz zu verleihen suchen. Dementsprechend facettenreich und vielfach kontextualisierbar, lässt es sich hier in zumindest dreifacher Weise lesen.

Zum einen exponiert der Zyklus zu Beginn eine Insel als Szenerie und Aktionsraum einer Handlung, die im Folgenden in gleichsam ritueller Abfolge verschiedene Stationen einer dramatischen Liebesgeschichte zu lesen gibt (Flucht und Rettung, Vorbereitung und Feier eines von alten Bräuchen geprägten Fests, liebende Vereinigung, mit dem Motiv des Opfers bzw. Selbstverlusts verknüpft, nachfolgend Abschied, Beschwörung der Wiederkehr sowie Epiphanie). Im Kontext dieser Narration ist die Insel Schauplatz der religiösen Zeremonien und rituellen Liebes- und Festhandlungen, von denen die *Lieder* erzählen, und zugleich selber zentrales Sujet, das seine metaphorischen Qualitäten als Sinnbild eines Refugiums und utopischen Gegenorts entfaltet. Ähnlich wie die *Zikaden*-Insel tragen Elemente von Szenerie und Handlung dabei unverkennbar Züge der Topographie Ischias. Nur gelegentlich allerdings klingt dabei ein im traditionellen Sinn epischer oder balladesker Tonfall an. Bachmann präsentiert die Individualgeschichte vielmehr in verdichteten Bildkomplexen, deren Bedeutungsfelder weit über die Narration hinaus ins Allgemeine zielen. Nicht nur fehlt mit Ausnahme der mediterranen Szenerie jedes konkrete biographische Detail.³²³ Wenn die Liebeserzählung mit der Auferstehung Christi (2. Lied) und dem Opfertod der Märtyrer St. Antonius, Leonhard und Vitus (3. Lied) parallelgeführt wird, und zugleich Natur- und Liebeslyrik mit religiösen Bildbereichen verketet, die im Motiv des Fests neben christlichen auch heidnisch-magische Tradition aufrufen, verleiht dies der Individualgeschichte exemplarischen Wert. Die Rede des „als Einzelnes sprechenden lyrischen Ich“ mittels eines breiten Repertoires gängiger, kollektiv bedeutender Bilder darf „Allgemeingültigkeit beanspruchen“ (Winter, 167). Auf der Ebene der Erzählung entspricht dieser Kollektivierung des Ich im

323 Dazu Winter, 166. Von einem Bachmanns Schreiben charakterisierenden „Prozess der Opferung und Tilgung der biographischen Stimme in den Bildern des Werkes“ sprechen Kucher/Reitani, 8.

übrigen eine Pluralisierung des lyrischen ‚Wir‘. Konstituieren sich das Ich und Du im 1. Lied noch als liebende Subjekte mit einer Vorgeschichte, die sie von den Inselbewohnern unterscheidet, erhält die Rede von „Uns“ anschließend einen mehrdeutigeren Status. In der festlich-rituellen Tätigkeit („waschen die Trauben und stampfen die Ernte zu Wein“ 2. Lied/Takt 50ff.), der Heiligenanrufung („Heiliger Vitus, der du gelitten hast“, 3/19-20) und dem Ruf „Platz unsren Bitten“ (3/21) sind individuelle und kollektive Rede ununterscheidbar, ist das lyrische Ich faktisch im Festkollektiv aufgegangen.

Dennoch aber ist in der Spannung zwischen kollektiver Bildsprache und individueller Geschichte das Verhältnis von Subjekt und Gesellschaft, untergründiger Leitfaden der gemeinsamen Werke Bachmanns und Henzes, erneut, und zwar als Problem von Sprache thematisiert. Und wenn die kollektive Bildsprache den allgemeingültigen Horizont der poetischen Liebesrede umreißt, steht der weitgehend dialogische Sprachgestus, die an ein Du gerichtete An-Rede des lyrischen Ich, von Beginn an ein für die Unteilbarkeit jeder elementaren (Liebes-)Erfahrung. Der Moment des ekstatischen Schritts über die Grenze, wie ihn die letzte Strophe des 3. Lieds besingt, ist daher ausdrücklich als ein singulärer markiert. Liebe gründet und vollzieht sich jenseits des Kollektivs: Zieht die Regression in die „Einfalt“ (3/23) der uralten religiösen Festlichkeiten zunächst das Aufgehen im kollektiven Ritual nach sich, situiert Bachmann das in erotisch aufgeladenen Naturmetaphern besungene Überschreitungspotential der Liebe in einer „Vorwelt“ jenseits der symbolischen Festhandlungen:

Unsere Funken setzen über die Grenzen,
über die Nacht schlugen Raketen ein Rad,
auf dunklen Flößen entfernt sich die Prozession und
räumt
der Vorwelt die Zeit ein,
den schleichenden Echsen,
der schlemmenden Pflanze,
dem fiebernden Fisch,
den Orgien des Windes und der Lust
des Bergs [...] (3/55-69).

Für die einge-,räumte‘ Zeit der Vorwelt also, in der das „Setzen“ der Funken „über die Grenzen“ stattfinden kann, bedarf es zuvor einer Abwendung von religiösen Kodes der Transzendenz. Erst die Entfernung von der Prozession der Gläubigen bringt die Grenzerfahrung hervor. Sprachlich schlägt sich dies in einem Wechsel des poetischen

Bildraums nieder. Der Übergang von der Schilderung kulturell vorgebildeter Festrituale zur Poetisierung eines wieder ganz in der Ich-Du-Relation gründenden Überschreitungs Vorgangs geht einher mit der Ersetzung des religiösen Zeichenraums durch Naturmetaphern.

Dieser Wechsel markiert jedoch, sofern er eine Ent-Kollektivierung anzeigt, ein zentrales poetologisches Problem. Denn zwar erscheint Liebe dadurch in der Tat der dörflichen Festgemeinschaft entrückt und in eine Welt elementarer Sinnlichkeit enthoben. Wenn Liebe sich aber wesentlich selbstreferentiell vollzieht, jenseits des Kollektivs, wird ihre Beschreibung durch *jede* kollektiv tradierte Chiffre problematisch – auch und gerade die einer sinnlich begehrenden, beselten Natur. Der Anspruch auf Singularität verweist Liebe in ein nichtkommunizierbares Abseits, zu benennen nur mit einer unverstündlich selbstbezüglichen Sprache jenseits der Prozessionen kollektiver Bildrituale. Auch Lyrik, das semantisch verdichtetste und vieldeutigste literarische Genre, entsteht dagegen notwendig auf dem Boden sprachlicher Gemeinplätze, in enger (bewusster, unbewusster) Auseinandersetzung mit dem Repertoire bestehender Bilder und Formen sowie den zugehörigen Deutungskonventionen.

In Bachmanns eigener literarischer Praxis ist diese Problematik, wenn auch zunächst noch unausgesprochen, schon früh virulent. Zwar fasst sie in ihrem frühen Literaturkonzept, das noch vielfältige Spuren der intensiven Wittgenstein-Lektüre während des Philosophiestudiums trägt, eine „ganze“ (W IV/268) Sprache durchaus ins Auge. Basierend auf der Dichotomie Literatur versus Philosophie, beharrt sie auf der Möglichkeit des Ausdrucks „unaussprechlicher Erfahrung“ (W IV/118) im literarischen Text und seinem darauf gründenden Vorrang.³²⁴ Dieser emphatische Literaturbegriff wird jedoch erst fruchtbar anwendbar auf Bachmanns eigene poetische Texte, wenn er im Horizont des (zunächst noch impliziten) Korrektivs gelesen wird, mit dem er sich überkreuzt. In den Frankfurter *Poetikvorlesungen* reflektiert Bachmann auf der Basis jahrelanger literarischer Praxis eine der Grundüberzeugungen, die ihr Schreiben tragen: Dass die Suche nach einer neuen Sprache mit der Umschrift der alten beginnt, der allgemeinen, „schlechten“ (W IV/268) Sprache. Auch im lyrischen Genre, wo die Lektüremöglichkeiten von vorneherein vervielfältigt sind, lassen sich Bilder und Worte zwar unerwartet kombinieren, aus ihrem gewohnten Kontext entfernen und auf den Kopf stellen, nicht

324 Diese Erfahrung könne nicht benannt werden, sich aber im literarischen Text „zeigen“. Für Bürger besteht im Versuch dieses ‚Zeigens‘ das wesentliche Projekt Ingeborg Bachmanns in den 1950er Jahren (Bürger, 15).

aber gänzlich aussetzen. Die ‚Gangarten‘ der Poesie, ihre formalen Verdichtungsverfahren, bleiben, sofern sie Lesbarkeit beanspruchen, dem Bestand kollektiver Sprachbilder verpflichtet,³²⁵ die Komplexität der lyrischen Verdichtung, wie sie das Metapherngewitter der *Aria I* aufweist,³²⁶ markiert hier eine Grenzlinie, die im Medium Sprache selber nicht weiter zu durchbrechen ist.

Wie am *Myschkin-Monolog* gezeigt werden konnte, inszeniert sich die Liebesrede daher in Bachmanns Anfang und Mitte der 1950er Jahre entstandener Lyrik immer wieder als scheiternde. Verklingt das Wort Myschkins unverstanden, mündet das letzte Lied *auf der Flucht* in Bilder von Kälte und Tod, zwischen denen die aporetische Figur des „Lieds überm Staub danach“ noch einmal die Verfehltheit einer Darstellung von Liebe im Medium Gedicht artikuliert. Und hier berühren sich die beiden Zyklen in ihrem poetologischen Kern. Anders zwar als im *Idioten* oder den *Liedern auf der Flucht*, diesem Gedichtzyklus über die Unmöglichkeit von Liebesgedichten, bleibt die Rede von Liebe in den Inselliedern zumindest auf der semantischen Ebene weitgehend unproblematisiert. Mit ungebrochenem Pathos endet das letzte Lied mit poetischen Bildern, die in den vernichtenden, „das Geben“ (5/63f.) versengenden Lavaströmen zugleich eine Erneuerungsutopie zu lesen geben; nicht zuletzt ist das hier wieder aufgenommene Vulkan-Motiv, Bestandteil des zu Beginn evozierten, mediterranen Bildraums, dabei auch als erotische Metapher aufzufassen. Vorweggenommen sei hier, dass auch das Schlusslied der *Lieder von einer Insel* jedoch in seinen formalen Verdichtungen enthält, oder, im Bildraum des Gedichts gesprochen, noch einmal beschwört, was schon der Titel ausstellt: die Suche nach Intermedialität.

Neben der Setzung einer entrückten und entrückenden Szenerie steht in Bachmanns *Liedern* vor allem die Thematisierung von Zeitlichkeit im Vordergrund. Die nächtliche, geisterhafte Gegenwart des 1. Lieds ist eine des Jetzt und Nun („Nun sind die Richtstätten leer“, 1/74), konstituiert durch ihren Kontrast zu einer katastrophischen Vorzeit der Gefahren und Leiden, eine Zeit verheerender Ereignisse, deren Chronologie (drohende Hinrichtung, Flucht und glückliche Rettung) der lyrische Bericht in knappen Worten präsentiert. In der Folge situiert sich das Gedicht in einer Zwischenzeit, markiert durch ihren Abstand sowohl von dieser mörderischen Vergangenheit als auch den Entwürfen und Beschwörungen einer kommenden, utopischen Gegenwart, eines im 2. Lied angekündigten Morgen, dessen Status ungewiss bleibt („Einmal muss das Fest ja kommen!“, 3. Lied).

325 Vgl. auch Kapitel II, S. 84f.

326 Vgl. Kapitel IV, S. 126f.

„Einmal muss das Fest ja kommen“³²⁷ – in der lyrischen Jetztzeit, wie sie die ersten drei Verse herstellen, ist zwar die Zeit des „Festlands“ (3/88) bereits suspendiert, die des Fests aber noch im Ungewissen. Unübersehbar bleibt dazu passend zunächst auch das Chimärenhafte der Szenerie. Es ist Nacht, und die Szene ist bestimmt von Schattenspielen, täuschenden Lichteffekten und dem Ascheregen eines erloschenen Vulkans, späte Botschaft eines längst Gewesenen:

Schattenfrüchte fallen von den Wänden,
Mondlicht tüncht das Haus, und Asche
erkalteter Krater trägt der Meerwind herein (1/27-36).

Diese nächtliche Scheinmetaphorik legt nahe, die entworfene Szenerie zugleich als Szene der Literatur zu lesen. Das Gedicht selber ist ein Medium flüchtiger Projektionen, Schattenwürfe und nachträglicher Verweise, angesiedelt an einem Ort ohne verlässlichen Bezug zur Lebenswelt – das hat Ingeborg Bachmann in ihrer Lyrik immer wieder angesprochen.³²⁸ Gerade in dieser Eigenschaft aber produziert es im Moment der Lektüre die reine, aus der chronologisch verstreichenden Zeit enthobene Gegenwärtigkeit der literarischen Imagination. Wenn die *Zikaden* deren problematische Aspekte kritisch ausloten, vertrauen die *Lieder von einer Insel* noch ganz auf das in ihr ruhende utopische Potential. Poesie ist Utopie als Suspension der chronologischen Zeit – von dieser emphatischen Selbstbestimmung der Lyrik aus entfaltet Bachmann ihre lyrische Erzählung von Liebe im Augenblick des großen „Ausnahmestands“ (W IV/ 27), in dem Natur und Eros traumhaft ineinander übergehen: „In den Umarmungen schöner Knaben schlafen die Küsten, dein Fleisch besinnt sich auf meins“ (1/38-47)

327 Nach Auskunft von Henze zitiert dieser Vers seine Vermieterin, mit der Bachmann am Tag ihrer Ankunft auf Ischia im Sommer 1953 über das gerade mit großem Aufwand an Lichtketten, Gesängen und Prozessionen gefeierte, dreitägige St.Vitus-Fest ins Gespräch kommt (vgl. BQ 154-155). „Es war eine fast heidnische Festlichkeit mit sehr vielen Fackeln, sehr vielen Trommeln, sehr viel Musik und Frenesie. Sie traf dort ein, als das Fest gerade angefangen hatte, und sie hat wirklich geglaubt, dass Italien so ist, oder Neapel so ist, dass da ein Fest stattfindet, das nie aufhört“ (Hamm 1980). Vgl. Bachmanns eigene Schilderung oben in ‚Biographisches‘, S. 16.

328 Vgl. dazu Bürger 1984. In Henzes Vertonung zeichnet der Chor an der entsprechenden Stelle (Takt 25-26, 1. Lied) ein verunklartes Spiegelbild der Linie des 1. Cellos aus den vorangehenden beiden Takten nach; auf diese Weise erscheinen die Töne des ersten lyrischen Bildes, „Schattenfrüchte“, im wörtlichen Sinne als Frucht des Schattens, bzw. der verschwommenen Silhouette des instrumentalen Duetts.

und die Voraussicht ermöglichen auf eine „Gegenzeit“ (W I/317), einen festlichen, heilenden, ja erlösenden Morgen, der als säkulare Umschrift der christlichen Auferstehungsgeschichte erscheint:

Wenn du auferstehst,
wenn ich aufersteh,
ist kein Stein vor dem Tor, [...] (2/30-32).

Der Fluchtort Insel, die räumliche Metapher, ist also auch zu lesen als Figur der Aussetzung oder eines Fluchtpunkts der Zeit.³²⁹ An diesen zentralen Aspekt der *Lieder von einer Insel* wird Henze mit verschiedensten Verfahren der Musik anschließen.

Im Folgenden materialisiert sich die lyrische Rede von der anderen, festlichen Zeit in einer Serie von ineinandergreifenden poetischen Bildbereichen. Aufbruchs-, Flucht- und Abschiedsmetaphern stehen neben und durchdringen sich mit der weiteren Entfaltung der Auferstehungsthematik, unterschiedlichsten christlichen, archaisch-mythologischen oder abergläubischen Beschwörungs- und Segnungsritualen und Bildern der transformierenden Macht des Feuers. Sie gruppieren sich um die beiden zentralen Chiffren, zum einen das Fest als sozialer und zugleich auch erotisch lesbarer Version eines glückhaften, aus der Chronologie des Alltags herausgehobenen Zustands, dessen Zeit allerdings notwendig und immer im „Morgen“ liegt, im „Wenn“ und „Einmal“. Und zum anderen den Vulkan, Sinnbild eines zeitlich unbestimmbaren Möglichen, dessen Eruption schließlich im fünften Lied prophezeit wird. In konzentrierten lyrischen Formeln ist hier die Rede vom kommenden Ausbruch des vulkanischen Feuers als einem vernichtenden und schöpferischen Moment zugleich: „Es kommt ein Feuer, es kommt ein Sturm über die Erde. Wir werden Zeugen sein“ (5/66-89).

Die poetische Rede der Insellieder spricht jedoch nicht nur von Verwandlung und Verwandltem, sie spricht zugleich Sprache selber als Verwandlendes an. Mit dem litaneihaften Ton, mit Versprechen und Vision (2. Lied), Gebet, Anrufung, Beschwörung und Segenswunsch (3. Lied), Prophezeiung (4. Lied), Verheißung, Zauberspruch und magischer Formel (3./5. Lied) durchquert der Zyklus Spielarten einer Veränderung nicht allein bebildern, sondern in ihrem Anspruch bewirkenden Sprache. Die Frage des Wirklichkeitsbezugs, der

329 Das Motiv der (Gegen-)Zeit als utopische Figur einer „geheimen, langsamen Feier“ (W IV334) ist von Bachmann immer wieder bearbeitet worden. Die Aufhebung der „chronologischen Zeit“ ist dabei „Kennzeichen gelingenden Daseins“ (Kann-Koomann, 16).

Wirksamkeit und Wahrheitsfähigkeit der Literatur, zentrale und vielbearbeitete Kernfrage der literarischen Arbeiten Bachmanns in den 1950er Jahren, ist dem Zyklus der *Lieder* damit als selbstreferentieller Zug eingeschrieben. Und die *Lieder von einer Insel* werden in einer dritten Annäherung als Beschwörung der Beschwörungskraft der Literatur selber lesbar, einer Beschwörung, die gerade angesichts der evidenten Zweifelhaftigkeit der durchgespielten, „töricht“ (3/87) Rituale auf ihr Recht beharrt. Als solche ist Dichtung selber, was das fünfte Lied ins Bild setzt: zugleich Akt der Bezeugung und Zeugungsakt, beansprucht Bachmanns Zyklus schließlich die Poesie selber als Genort und fremde Insel, von der aus Lieder bis ans Festland der ‚schlechten‘ Sprache klingen.

Henzes *Chorfantasie*

Die Vertonung des Inselzyklus für Kammerchor und Instrumentalensemble setzt an dem Gestus des dritten Gedichts an, das Henze als „Tanz- und Prozessionslied“ (BQ 155) auffasst. Durch alle fünf Sätze hindurch etablieren sich immer wieder langsam schwingende oder schreitende Rhythmen, kehrt die Melodik zu einfachen diatonischen bzw. modalen Wendungen zurück. Die Archaik dieser so eindringlich tönenden wie entrückten musikalischen Litaneien und Tanzbewegungen wird unterstützt von der besonderen, fast suggestiven Klangfarbe des Instrumentalensembles, erzeugt durch die Kombination von Melodieinstrumenten des Bassregisters mit hellen, sanften Tönen im Schlagwerk und den leisen Orgeltönen des Portativs. Der Chorsatz ist auch in seinen stark expressiven Momenten meist homophon und gelegentlich fast choralartig gehalten. Er umgibt sich und dialogisiert mit einem kargen, in seiner Faktur durchweg transparenten und insgesamt sehr kammer-musikalischen Instrumentalsatz, in dessen feine, schimmernde Klangtextur sich nur hier und da schroffe Akzente sowie expressive konzertante Passagen der Melodieinstrumente mischen. Auch die Dynamik ist – mit Ausnahme der drei dramatischen Scheitelpunkte im 3. und 5. Lied – insgesamt und auch im Schlagwerk eher verhalten, oft sehr zart. Langsame Tempi überwiegen; das *Allegro* des 2. Lieds bleibt mit Viertel=100-120 noch mäßig. Harmonisch vermeidet Henze die Häufung extremer Dissonanzen. Fast überall lassen sich im Chorsatz trotz der meist mit akkordfremden Tönen angereicherten Klänge tonale Zentren ausmachen; an vielen Stellen ist die Gravitation auf diese Zentren hin (vor allem e und es sowie b) allerdings durch bi- oder polytonale Strukturen verunklart. Mit Ausnahme

des 3. Liedes basieren die Chorsätze dabei zumindest zu Beginn der Lieder auf einer gemeinsamen, erstmals von den beiden Celli ab 1/9 exonierten Zwölftonreihe, die im weiteren Verlauf mehr oder weniger frei variiert und weitergeführt wird.

Tafel 32

Basisreihe (R1)



1. Lied, Takt 29-32

2. Chorvers (Tenor/Bass)

2. Lied, Takt 30-32

Anfang Chor (Sopran/Alt)

G(g): 1 2 (8) 4 5 7 G(b): (5) 8 9 10 11 4

ppp Mondlicht tönt das Haus und Asche Wenn du auf - ersehest

6 8 9 2 6
5 7

4. Lied, Anfang (Alt)

ppp geflüstert

U(f): 1 2 3 U(g): 2 1 3

Wenn einer fortgeht, muss er den Hut mit den Muscheln, die er

4 5 11 8 6
7

sommerli-ber gesammelt hat, ins Meer werfen

5. Lied, Takt 14-17

Anfang Chor, Oberstimme (Sopran)

ppp

G(b): 1 3 2 4 (11)(8)

Es ist Feu-er un-ter der Er - de

Diese Reihe liegt auch den ausgedehnten Instrumentalsoli zu Beginn (Kontrabass) und am Schluss des 2. Lieds (Kontrabass und Posaune) sowie entfernt den das 1., 3. und 5. Lied eröffnenden Posaumentunes zugrunde. Sie stellt damit das wichtigste materiale Bindeglied zwischen den Liedern sowie zwischen Instrumentalensemble und Chor dar (Tafel 33). Vor allem der charakteristische Reihenbeginn – eine dreitönige Chromatik mit anschließendem Tritonus – erhält dabei fast den Status eines Erkennungsmotivs, das in verschiedenen Varianten über die Lieder verteilt ist. Tragendes Strukturprinzip der *Lieder* ist mit wenigen, dafür umso mehr hervortretenden Ausnahmen das Alternieren zwischen sparsam begleiteten oder instrumental verdoppelten,

oft aber auch ganz a-capella gehaltenen, vokalen und rein instrumentalen Passagen. Auch auf musikalischem Wege nähert sie sich damit der religiösen Litanei; der Wechsel von vokalem Stimmensemble und instrumentalen Solostimmen nimmt das grundlegende Formprinzip der Litanei auf, den Wechselgesang von Vorsänger und Gemeinde.

Tafel 33

Kontrabass, 2. Lied, Takt 1-10

G(e): 1 3 4 5 6+ (=9)

Posaune, 2. Lied, Takt 25-31

K(f): 3 2 5 4 6 7 8 9 10 11 12 U(f): 1 2 3 4 5 6

12 8 10 U(b): 1 2 3 4 5 6 12

2. Lied, Takt 72-89 (Posaune und Kontrabass)

KU(b): 7 8 9 10 11 12-G(ais): 1 2 3 4 5
KU(f): 8 9 10 11 12 5 4 6 7

6 7 9 8 11 12 10
8 9 10 11 12 1 G(f): 2 3 4 5 6 7 9 8 11 12 10

Erst im letzten Lied werden die Chorstimmen durchgängig (bis auf den Schlussvers) mit Instrumenten verdoppelt, zunächst vom Portativ, dann im letzten Doppervers auch von den Melodieinstrumenten. Analog zur Behandlung des Instrumentalensembles, das an keiner Stelle in voller Besetzung erklingt und durch wechselnd hervortretende Solostimmen jedem Lied seine eigene instrumentale Farbnuance verleiht, reduziert sich der Chor nach dem überwiegend vierstimmigen 1. Lied an vielen Stellen auf eine oder zwei Stimmen. Auch hier bildet das 5. Lied eine Ausnahme, dort erweitert sich der zuerst vierstimmige Chorsatz im letzten Doppervers zur Achtstimmigkeit. Insgesamt überwiegen homophone und deklamatorische, auf Textverständlichkeit ausgerichtete Passagen (vor allem im 1., am Schluss des 2. und 3. sowie im 5. Lied). Die wenigen melismatisch vertonten Vokabeln treten dadurch umso mehr in den Vordergrund. In der Form der einzelnen Lie-

der folgt Henze insgesamt eng der lyrischen Syntax. Vers- und Strophenstruktur der Gedichte sind weitgehend übernommen und formale Zäsuren in der Regel über instrumentale Zwischenspiele in die musikalische Form überführt; hinzu kommen (mit Ausnahme des 4. Lieds) ausgedehnte instrumentale Einleitungen, über deren Funktion noch zu reden sein wird, und im 2. und 3. Lied auch kurze Epiloge.

Gegenort und Gegenzeit in der Musik

Eine erste entscheidende Ebene der Umsetzung lyrischer Vorgaben ist auch im Fall der *Chorfantasie* die der Besetzung und Instrumentation. Unverkennbar ließ sich Henze hier vor allem von der Inselmetapher leiten. In der gewählten Kombination traditioneller Orchesterinstrumente mit exotischem Schlagwerk und einem historischen Harmonieinstrument wiederholt sich die zweifache, räumlich-zeitliche Entrückung in und durch die poetische Imagination. Die Anfangsklänge der *Chorfantasie*, ein eintaktiges Ostinato im Portativ, über dem sich ein Posaunensolo erhebt, führt also bereits auf musikalischem Wege in die im Gedicht evozierte Topographie. Das Schlagwerk seinerseits beinhaltet neben der Pauke eine Reihe von Instrumenten, die verschiedenen exotischen bzw. antiken oder archaischen Traditionen angehören, also zeitlich wie räumlich Ferne einbringen: je drei unterschiedlich hoch gestimmte Almglocken und kleine Bongos, vier Crotales, sowie zwei Röhrenglocken. Während im 1. Lied neben dem Portativ nur die Melodieinstrumente zu hören sind, markieren die Almglocken und Becken – zu denen später auch die anderen Perkussionsinstrumente treten – zu Beginn des 2. Lieds unüberhörbar den Bruch zwischen der nächtlichen Zwischenwelt des 1. Liedes und der folgenden magischen Rede von Auferstehung und rituellen Festvorkehrungen. Entsprechend fehlen diese Schlaginstrumente dann wieder im 4. Lied, wo das Ins-See-Werfen von Muscheln und Weinresten, von Tisch, Messer und Schuhen, profanes Inventar mediterranen Lebens, wo mit anderen Worten säkulare Mythologie die religiöse Opferung abgelöst hat und der nackte Glaube an eine andere Bedeutung der alltäglichen, persönlichen Dinge für die Wiederkehr des Geliebten eintreten muss.

Wenn also bereits die Instrumente über ihre Kodierungen einen ‚fremden‘, doppelt entrückten Klangraum errichten, nimmt Henze das Motiv der poetischen Gegenzeit darüber hinaus vor allem in der Arbeit mit verschiedenen musikalischen Wiederholungsstrukturen auf. Zentrale Bedeutung für die gesamte *Chorfantasie* besitzt vor allem die zyklische Wiederkehr der beiden duettierenden Celli an den syntaktischen Nahtstellen der rahmenden Chorsätze. Erstmalig im einleitenden

den *Adagio* des 1. Lieds erscheinend (1/9-26), tauchen die Celli dort noch an drei weiteren Stellen auf, lösen jeweils den Chor ab und leiten, gewissermaßen als Dialogpartner des Chors, zum nächsten Vers über (1/36-37, 1/42-44, 1/64-73). Gleiches gilt für das 5. Lied, wo sie zwischen den Doppelversen aufklingen (5/22-28, 5/39-43, 5/54-57, 5/77-82). Wenn auch weniger exponiert, wandern sie auch durch das zweite und dritte Lied; dass dies mit der Einführung und Wiederaufnahme des Pairs lyrisches Ich/angeredetes Du korrespondiert, wird noch zu bedenken sein.

Zyklisch erscheint dieses Duettieren nun auch deswegen, weil es vor allem zu Beginn in seinem tonlichen Material konstant auf die Zwölftonreihe R1 bezogen bleibt, die von den Celli im *Adagio* erstmals vollständig exponiert wird: R1 erscheint ab 1/9 im ersten Cello in der (noch unvollständigen) H-Grundgestalt, im zweiten in der Umkehrung des D-Krebses und ab 1/14 bzw. 1/21 mehrmals in der A-Umkehrung (Tafel 34). Hier spaltet sie sich auf beide Celli auf, wobei immer wieder einzelne Töne vertauscht sind. Formal ist das Cello-*Adagio* Bestandteil der zweiteiligen, 26 Takte umfassenden instrumentalen Einleitung des 1. Lieds; es folgt auf das achttaktige *Moderato*, in dem die Posaune ihren allein vom Portativ begleiteten Tune vorträgt.

Diese Einleitung stellt ohne Zweifel die wichtigste formale Klammer der *Lieder* dar. Wenn auch in variiertes, gekürzter Form und anders instrumentierter bzw. enharmonisch verwechselter Begleitung, wird sie an zwei Stellen im Verlauf der *Chorfantasie* wiederholt. Wie im ersten Lied erscheint sie dabei auch im dritten und fünften Lied jeweils einleitend vor den ersten Chorversen (im letzteren allerdings ohne das Celloduett, vgl. 3/1-12 und 5/1-13). Das Resultat ist eine kreisende, Sukzession in Frage stellende Verlaufsstruktur der *Chorfantasie* als ganzer. Bevor sich der Chor im mittleren und letzten Lied zu seinen dramatischen Höhepunkten aufschwingt, kehrt die Musik zu ihrem Ausgangspunkt zurück. In der Gesamtanlage der Lieder spiegelt sich so die Idee einer nicht-chronologischen Zeit, wie sie die Gedichte durchzieht.³³⁰ Wenn die *Chorfantasie* wiederholt den Anfang mit

330 Eine andere musikalische Technik der Aufhebung von Sukzession weist schon das *Moderato* selber auf. Henze lässt den Posaunentune im Portativ durch ein eintaktiges Ostinatomodell begleiten; er erhebt sich so über einem archaischen Strukturmodell, das selber auf (potentiell endloser, damit auch zielloser) Repetition beruht. Das fällt auch deswegen ins Gewicht, weil die Bedeutung von Ostinatomodellen ansonsten marginal ist; ostinatoartige Figuren erklingen zu Beginn des zweiten (2/9, 19 und öfter), sowie im 3. Lied in der

seinen Evokationen von historischer wie räumlicher Fremde und Ferne ins Gedächtnis ruft, verweist sie dabei immer wieder auf den Ursprung der einzelnen lyrischen Imaginationen in der poetischen Zwischenzeit des 1. Lieds.

Tafel 34

Celloduetto, 1. Satz, Takt 9-12

pp p mp ff f mp p

G1 1 2 4 5 6 7 9 10 11 12 10

pp p mp p

KU (C2) (6) 3 2 5 4 6 8 9 (7) 10 11 12

Einen weiteren Referenzpunkt für diese formale Verklammerung bildet im übrigen Bachmanns Arbeit mit der Vulkan-Metapher; es sind eben jene drei Lieder, die mit dem Posauntentune eröffnen, in denen jeweils an zentraler Stelle auch das zweite lyrische Leitmotiv auftaucht. Die Semantik der Vulkanchiffre erfährt dabei im Laufe des Zyklus entscheidende Verschiebungen. Im 1. Lied in der Wendung „Asche erkalteter Krater“ (1/32-33) eingeführt, schwingt sich das 3. Lied zu dem verrästelten, zweimal gesungenen Segensspruch „Mond dem Vulkan“ (3/49-52) auf, mit dem exakt die Mitte der *Lieder* erreicht ist; die letzten Verse des Liedes enthalten vor der erneuten Anrufung der Märtyrer die Aufforderung: „sagt dem Festland, dass die Krater nicht ruhn!“ (3/88-89). Der Blickwinkel ist damit vertauscht; verweist der Ascheregen im 1. Lied noch auf ein Vergangenes, dessen letzte Reste der Meerwind zerstreut, wird die Krater-Metapher jetzt imperativisch als Zukunftsversprechen gelesen. Ihre finale Wendung vollzieht die Vulkan-Semantik im 5. Lied, das mit dem Bild über die Erde fließender Feuerströme schließt (5/66-76). Im Präsens gehalten, das erst im letzten Vers ins Futur überspringt, ist in der achtstimmigen Vertonung des siebten und achten Verses das Versprechen des 3. Liedes zugleich erneuert wie prospektiv eingelöst.³³¹ Durch die kreisende

Pauke (3/55-56), Celli und Kontrabass (3/65-69) und am Schluss in allen Instrumenten (eintaktiges Modell in 3/103-107).

331 Die Formel „Es kommt“ (7./8. Vers) nimmt dabei insofern eine Mittelstellung ein, als sie zwar faktisch im Präsens steht, zugleich aber den Tonfall biblischer Prophezeiungen reproduziert. In der Verto-

Verlaufstruktur aber, die mit der musikalischen Verklammerung der Vulkan-Strophen entsteht, ist die Idee einer Überschreitung der chronologischen hin zu einer kommenden anderen, festlichen (Liebes-)Zeit auch in der musikalischen Faktur aufgegriffen. Was die Vulkan-Metapher im Medium poetischer Imagination realisiert, wird in der Musik zum Strukturprinzip.

Zu den Chormelodien

Ein wesentliches Charakteristikum des Chorsatzes in den *Liedern von einer Insel* stellt der Verzicht auf ein differenziertes Wort-Ton-Verhältnis dar. Was Henze dadurch erreicht, ist vor allem eine nahezu überall gewährte Sprachverständlichkeit. Das unterstreichen nicht nur die umfangreichen deklamatorischen Passagen in jedem der fünf Lieder; auf der Vertikalen (Homophonie, Ein- oder Zweistimmigkeit, Unisono) wie auf der Horizontalen (syllabische Vertonung, Hervorhebung zentraler Vokabeln) bleibt die Präsentation des lyrischen Texts durchweg das Maß aller Dinge. Übersichtliche Spannungsbögen dominieren, die Syntax ist weitgehend sprachanalog und melodische Expressivität, polyphone Komplexität und harmonischer Reichtum erscheinen insgesamt untergeordnet. Die Musik, das Bezugssystem der gesungenen Töne, tritt gegenüber dem lyrischen Metapherngeflecht in den Hintergrund. Für die einzelnen Chorstimmen gilt, dass besonders in den ersten Liedern ihre Gesangslinien vielfach auf chromatische oder ganztönige Sekundgänge beschränkt sind. Mit Ausnahme des „Krater“-Melismas bleiben größere Intervallsprünge und rhythmisch-melodische Spielfiguren bis ins 2. Lied hinein den Mittel- und Unterstimmerstimmen vorbehalten. Auch dort bilden allerdings Melismen eher eine Ausnahme, worauf die Sonderstellung der wenigen, mehrtönig ausgesungenen Worte gründet. Und wenn die Chorstimmen in den Liedern 3-5 insgesamt melodisch komplexer komponiert und kombiniert sind, dominiert doch die motorische Stringenz der Achtelstrukturen (3. Lied), oder aber der primär syllabisch-deklamatorische Vortrag (5. Lied) über die Expressivität einzelner Gesangsfiguren. Zum 4. Lied gibt es unten noch einiges zu sagen.

nung sind die Worte „Vulkan“, „Krater“ und „Erde“ jeweils deutlich aus ihrem Umfeld herausgehoben. „Krater“ tragen Alt, Tenor und der geteilte Bass im 1. Lied auf ein zweitöniges Melisma vor; mit dem Vers „Mond dem Vulkan“ ist der expressive Scheitelpunkt der *Lieder* erreicht und die Leitworte „Strom“, „Feuer“ und „Erde“ erscheinen im letzten Lied in allen Strophen melismatisch, mit zunehmender Komplexität und Expressivität.

Wenn die musikalische Illustration und Ausdeutung einzelner Worte also jenseits der expressiv vertonten Hauptmetaphern eine eher untergeordnete Rolle spielt, sind gleichwohl an einigen Stellen ikonische Wortvertonungen zu finden, Transpositionen von lyrischen Bildern in die musikalische Faktur, und eine Reihe von Strukturanalogien zwischen Gedicht und Vertonung. Vor allem Bewegungsmetaphern werden musikalisiert, so zum Beispiel am Ende des ersten Lieds, wo der Bildraum in das Bild des Ascheregens mündet, den der Meerwind „herein“-trägt (1/33-35). Henze vertont das illustrativ mit einem dreifachen, wenn man will auch ‚windigen‘ Melisma in allen Chorstimmen; ähnlich abbildend erscheinen die triolischen Wechselnoten zu den „sonntäglichen Wellen“ (2/42-43). Auch ist im 2. Lied die Bewegung des ins Meer sinkenden Hammers vernehmlich in der Melodielinie des Soprans nachgebildet (2/74-77); als weiteres Beispiel mag das „wehende Haar“ des Abfahrenden gelten, das die Musik zweimal mit einer pulsierenden Figur nachahmt (4/7-8 und 4/30-31). Aber auch den Wechsel des poetischen Bildraums vollzieht die Musik vielfach mit, wie im 3. Lied, das eine signifikante metrische Kontrastbildung enthält (in die konsequent dreihebig schwingenden Achtelmetren ist erstmals ein vierhebige Viertelmetrum eingelassen), welche die Differenz zwischen der zeitlosen Litanei religiöser Festlichkeiten und der sinnlich-erotischen Rede von der „Vorwelt“ (3/63) verdeutlicht, von der aus dann erneut die Heiligen angerufen werden (4/4-Takt ab 3/79, wie auch im instrumentalen Vorspiel). Dass umgekehrt ein einzelnes zentrales Bildes nahezu den gesamten musikalischen Satz eines Liedes dominieren kann, verdeutlicht das 3. Lied. Die „Einfalt“ (3/23) der festlichen Bräuche stellt Henze durch Skalen- und Dreiklangsmelodik und die von Kirchentönen (lydisch und dorisch) geprägte harmonische Archaik einiger Passagen heraus. Eine auffällige Strukturanalogie schließlich zwischen der lyrischen Syntax und der musikalischen Form des Chorsatzes besteht ganz am Anfang des 2. Lieds. Der fugierte Einsatz der Frauen- und Männerstimmen (der Alt oktaviert den Sopran, der Bass den Tenor) entspricht dem Parallelismus der beiden Doppelverse „Wenn Du auferstehst, wenn ich aufersteh“, ist kein Stein vor dem Tor, liegt kein Boot auf dem Meer“ (2/31-35). Gleiches gilt auch für eine Passage im 4. Lied, wo die wiederkehrende, jeweils mit einem anderen Verb (werfen, stürzen, schütten, mischen, treiben, senken) kombinierte poetische Formel „ins Meer“ in eine mehrfach kaum verändert wiederholte melodische Formel übertragen ist. Deren aufwärtsgerichtete Melodieführung läuft der evozierten Geste allerdings genau entgegen und versinnbildlicht so die Umdeutung des profanen Opfers zum erlösenden.

Unterstützen diese Befunde Nyfellers These, dass Henzes Chor-sätze in den 1960er Jahren insgesamt in der Tradition der Sprache privilegierenden, epischen Chorstücks stehen, ist andererseits nicht zu übersehen, dass Henze in der *Chorfantasie* zumindest an einigen Stellen mit ganz anderen Formen des Singens arbeitet, Grenzfällen der Sprache, in denen der Wortlaut des vertonten Texts mehr und mehr zurücktritt. Zu erwähnen sind hier zunächst drei kurze Passagen im 2. und 3. Lied. Im bis zu vierstimmigen Satz singen dort jeweils einzelne Chorstimmen ganz ohne Text, nämlich laut Vortragsbezeichnung *bocca chiuso*, bei geschlossenem Mund. Verlangt ist an diesen Stellen also eine Lautgebung im Mundraum, die nicht freigegeben werden darf; sowohl die Artikulation der Konsonanten als auch die bestimmte Vokalisierung des Gesangstons sind unterbunden. In dieser Form des Summens nähert sich der Chorton dem instrumentalen Klang, zumal, wenn die Gesangslinien durch Instrumente verdoppelt werden wie in 2/45, wo der Sopran den sechsten Vers des Gedichts singt („Wir kommen auf gesalbten Sohlen zum Strand“, 2/45). Ist das Cello, das hier streckenweise die Sopranstimme mitspielt, noch klar und deutlich vom Gesang zu unterscheiden, verschmilzt gleichzeitig der *bocca chiuso*-Tenor weitgehend mit der feinen pp-Klangfarbe der colla parte geführten Röhrenglocken. Der Effekt dieses quasi instrumentalen Gesangs ist einmal ein dramaturgischer; er verschärft den Kontrast dieser zarten Passage etwa zu den späteren, im *Fortissimo* zu singenden und von Posaune, Kontrabass und dem Portativ begleiteten Versen im selben Lied („hängt der Henker“ 2/66-68). Andererseits betont der vokale Grenzklang den visionsartigen Charakter der gesamten Szenerie.

Entwirft sich die lyrische Imagination hier aus einer bis an die Grenze des Verstummens zurückgenommenen Form sprachlicher Artikulation, werden auch die drei Segenssprüche im 3. Lied („Honig und Nüsse den Kindern“, 3/46ff.) entsprechend verschliffen. Ein *bocca chiuso* ist hier gleich für drei Stimmen des vierstimmigen Satzes vorgesehen; Henze überlässt den Bittgesang allein den hohen Frauen. In der darauf folgenden, großen Steigerung zum ersten Höhepunkt des Liedes vollzieht sich anschließend ein stufenweiser Übergang vom gesummt in den offenen, erst nur vokalisierten, dann vollständig textierten Gesang (3/48-49), als dessen Endpunkt die erwähnte, von allen Stimmen gemeinsam gesungene Beschwörung „Mond dem Vulkan“ zu hören ist (3/49-52). Und auch die Rede von der Grenze selber wird etwas später von einem *bocca chiuso*-Gesang begleitet („Unsre Funken setzen über die Grenzen“, 3/55). Hier sind es die Männer, denen die Sprache übertragen ist. Ähnlich motiviert

erscheint die Eliminierung der Konsonanten aus dem „Anker“ im 4. Lied (4/25, Alt), und sein durchweg geflüsterter Vortrag („mehr Ton“ verlangt Henze jeweils nur für die Formel „ins Meer [...]“).

Gemeinsam ist all diesen Stellen eine verunklarende Aussprache der sprachlichen Lautfolgen, aus der ein Verschleifen oder sogar Wegfallen der Artikulation und Vokalgebung resultiert. Ob im *bocca chiuso* oder der konsonantlosen Vokalisierung – der sprachliche Laut, das Phonem, wird von keinem Trennlaut mehr markiert und eingespannt. Dass dadurch die Dominanz der Sprache im Chorgesang insgesamt nachhaltig erschüttert würde, wäre allerdings zuviel gesagt, dazu sind die bislang aufgeführten Beispiele zu wenig ausgeprägt. Gleichwohl deutet sich an, dass der Chorsatz der *Lieder* keineswegs durchgängig der These Nyffellers entspricht. Anhand eines weiteren, dabei wesentlich prägnanteren Grenzfalls der Sprache ist diese Beobachtung zu erhärten.

Wie erwähnt, unterscheidet sich das 4. Lied der *Chorfantasie* sowohl in der lyrischen wie in der vertonten Form erheblich von allen anderen Liedern. Wenn das Gedicht aufgrund des Fehlens dialogischer Rede, seiner profanen Metaphorik sowie der ungebundenen, nahe an der Grenze zur Prosaform stehenden lyrischen Syntax fast einen Fremdkörper innerhalb des Zyklus bildet, hebt sich die Vertonung unter anderem durch die Reduktion der Stimmenzahl des Vokalsatzes und die Beschränkung des Instrumentalsatzes auf eine durchgehaltene Quinte von den anderen Liedern ab. In besonderem Maße nun macht sich diese Sonderstellung auch in der Melodik der Chorstimmen bemerkbar. Sind Passagen mit expressiver, melismatischer Ausgestaltung einzelner Worte in den anderen Liedern gegenüber deklamatorischen Versen absolut in der Minderzahl, charakterisiert das 4. Lied gerade eine Vielzahl mehrtöniger Melismen, die zudem weitgehend von der eben beobachteten, sprachbezogenen Betonungsfunktion befreit sind.

Immerhin in Ansätzen findet sich diese ruhig pulsierende, auf konstanten Bewegungsmodellen beruhende Melodieführung auch in den ersten Liedern. Die genannte melismatische Achtelfigur aus dem 1. Lied etwa („Meerwind hinein“) weist bereits eine ihrer wichtigsten Eigenschaften auf: die mehrfache Reihung eines rhythmisch-melodischen Bausteins (hier ein zweimal wiederholter großer Sekundschritt aufwärts). Das andere wesentliche Kennzeichen, die rhythmische Dreiwertigkeit der melodischen Figuren, taucht zuerst in den melodischen Pendelfiguren auf, in die der Bass (2/54-56) und einen Takt später auch der Alt im fünften Vers des 2. Lieds übergehen (Tafel 35). Hier fallen die Pulsationsfiguren erstmals in den Gestus eines regel-

haften, fast monotonen Auf und Ab, wie es auch metrisch gebundenes Sprechen kennzeichnet; dabei entsprechen beide rhythmischen Muster (kurz-lang im Bass, lang-kurz im Alt) mit ihren litaneiartigen Hebungen und Senkungen gerade nicht, auch nicht im größeren Kontext, der Textmetrik. Die bachmannschen Verse sind hier, wenn überhaupt, latent daktylisch strukturiert. Entscheidend ist, dass – vor allem im Bass – die vertonten Worte („Ernte zu Wein“) durch diese Art der Melodieführung wesentlich an Prägnanz verlieren und insgesamt gegenüber dem Singsang der melodischen Auf- und Abbewegung zurücktreten. Der Vokalsatz springt dadurch über von der Darstellung zur Performanz: Die rituellen Verrichtungen (das Waschen und Stampfen der Trauben etc.) fließen in die Praxis eines Gesangs ein, der auf diesem Wege gleichsam selber zum Ritual wird.

Ähnliche Figuren erscheinen später im 3. Lied auch instrumental (z.B. Portativ 3/21) und, auf dem ersten dynamischen Höhepunkt („Mond dem Vulkan“, 3/51), wieder im Chor. Erst im 4. Lied aber treten sie, markante Momente innerhalb der auf allen Ebenen extrem reduzierten musikalischen Faktur, ganz in den Vordergrund. Der Chor bringt sie hier vornehmlich auf Verben, die mit der Formel „ins Meer“ verbunden werden („fahren“, 4/6 und 4/28, „treiben“, 4/20), aber auch auf „wehen(dem)“, (4/7-8 und 4/30-31), und „frag“, (4/39), und auf die Worte „Herz, Anker und Kreuz“ die in den ersten vierstimmigen Takt des Lieds münden (4/24-26). In diesen drei alpenländischen Spielkartensymbolen setzt sich einerseits die Reihe profaner Dinge fort, die im 4. Gedicht an die Stelle der religiös-archaischen Gegenstände tritt, und verknüpft sich zugleich die Abschiedsthematik noch einmal in äußerster Konzentration mit den zentralen Figuren der Liebe und des Christlich-Religiösen.

Wenn die Pulsationsmelodik aber im 4. Lied sowohl mit verschiedenen Bewegungsmetaphern (treiben, fahren, wehen) als auch mit den drei Zentralsymbolen des Gedichts verbunden ist (Tafel 35), verliert sie auch hier jene textausdeutende Funktion, die sie anfänglich – etwa beim „Meer“-Melisma – durchaus noch besitzt. Das ziellose Auf und Ab der pulsierenden Linien gewinnt eine Eigendynamik, die sich vom Text löst und für sich selber in den Vordergrund tritt. So weit wie an keiner anderen Stelle nähert sich der Chorsatz der *Lieder* damit dem Gestus religiösen Litaneigesangs. Die Litanei kann als eine mediale Mischform aufgefasst werden, sofern sie einen rituellen Sprachgesang darstellt, in dem das einzelne Wort Bestandteil einer tonlich geordneten Lautstruktur wird (und insofern auch musikalischen Gesetzen folgt). In der potentiell endlosen, in der Abfolge meist streng kanonisierten Reihe von Bittgesängen hat die einzelne Bitte ihren Wert auch

und vor allem darin, die Kohärenz dieser Struktur zu sichern.³³² Entsprechend verstehe ich den Chorgesang im 4. Lied als einen doppelten. Zum einen bringt sich Sprache hier in einem Grenzfall von Referentialität hervor; getragen von den gleichförmig pulsierenden Bewegungen der Melodien, dehnen sich die gesungenen Worte nahezu zur Unkenntlichkeit aus, ein Effekt, der sich durch die geflüsterte Tongebung und das geforderte vierfache *piano* noch verstärkt. Mit ihrer Bewegungsdynamik und der regelmäßigen rhythmischen Struktur erzeugt die Pulsationsmelodik zugleich aber eine andere, metrisch geordnete Rede ohne signifikante Struktur, die, wenn auch versteckt, der lyrischen Deklamation einen ganz anderen, ganz und gar nicht mehr aber episch distanzierteren Ton an die Seite stellt.

Zu Beginn des 4. Liedes sind die religiösen wie auch die sinnlich-erotischen Kodes der Transzendenz verstummt. Jenes Erlösungsverprechen, welches das Krater-Motiv Ende des 3. Liedes noch einmal auf den Punkt gebracht hat, wird nunmehr in einer Mythologie der einfachen Dinge aufgesucht. Der kehrt wieder, der sein Blut ins Meer mischt, den Weinrest hineinschüttet und das Glas, auch seinen Schuh versenkt, und den Fischen Brot gibt; profane Opfer für eine unbestimmte Wiederkehr: „Wann? – Frag nicht.“ (4/37-42). Auch hier ist es nicht der Wert des einzelnen Gegenstandes, der den Sinn des Opfers ausmacht. Selbst Wein und Brot können außerhalb des kirchlichen Kontextes für keinerlei Transsubstantiation mehr eintreten. Der Sinn steckt vielmehr auch hier im Vorgang und Gestus des Opfern selber, in der Reihenstruktur, in die Schuh und Messer, Wein, Blut, Brot und Glas eingebunden sind, und die sie erst gemeinsam hervorbringen. So jedenfalls versteht es, wie ich meine, die Musik Henzes, die sich im 4. Lied zu einer Rede fernab der lyrischen Kodes, und den Chorsatz selber zum rituellen Bittgesang formt.

Recht unverwartet im übrigen, aber in diesem Licht zugleich durchaus konsequent, kehrt die Pulsationsmelodik schließlich nach den gleichsam monolithischen Doppelversen am Ende des 5. Liedes wieder. Der Chor präsentiert hier zunächst unisono in allen Stimmen ein schwankendes Melisma auf „werden“ und singt dann – vierstimmig polyphon und melismatisch – drei Takte lang das Wort „Zeugen“ aus, bevor er auf der zwei Takte lang ausgehaltenen Schlussquinte e-h („sein“) verklingt (5/84-89).

332 Die christlichen Litaneigesänge, ursprünglich meist für Prozessionen gedacht, sind vom Prinzip der Reihung bestimmt; eine Serie von Fürbitten alterniert mit einer wiederkehrenden Bittformel (z. B. die Anrufung bestimmter Heiliger). Zum litaneihaften Tonfall bei Bachmann vgl. Dittberner, 33.

Tafel 35

1. Lied, Takt 34-35 **2. Lied, Takt 53-56**

Alt Meer-wind hin - ein stamp - fen die Ern - te zu Wein
 Tenor Meer-wind hin - ein stamp - fen die Ern - te zu Wein
 Bass Meer-wind hin - ein Ern-te zu Wein

4. Lied, Takt 6-7 Sopran mit we - hendem Haar **4. Lied, Takt 20-21** Tenor
 Alt und fah - ren Wellen trei - ben

4. Lied, Takt 24-26

Sopran An - ker und Kreuz
 Alt Herz, (Ah) und Kreuz
 Tenor Kreuz
 Bass Kreuz

Das Subjekt der *Chorfantasie*

Im Chorgesang artikuliert sich das lyrische Ich als plurales Ensemble niemals völlig verschmelzender Stimmen – auch in den ausdrücklich an das Du gerichteten, dialogischen Versen der *Chorfantasie* steht hinter jedem gesungenen „Ich“ ein kollektives Wir. Dagegen spricht bei Bachmann noch ein Gedichtsubjekt, das sich zwar kaum als konkrete oder gar autobiographische Person, durchaus aber als einzelne(r) Erzähler(in) lesen lässt, die/der sich an ein geliebtes Du wendet und damit zugleich den Leser anspricht. Henzes Entschluss, die *Lieder von einer Insel* als Chorstücke zu vertonen, stellt daher eine wichtige Vorentscheidung dar. Spielt der Gedichtzyklus zumindest mit einer möglichen Identität von erzählendem und erzähltem Ich, steht diese in der vertonten Fassung nicht mehr zur Debatte: Der Chor ist wohl Organ

des Textes, in keinem Fall aber des Textsubjekts. Auf den ersten Blick kann das als fragwürdiger Eingriff in die Vorlage erscheinen. Ich will zeigen, dass dieser ‚Eingriff‘ jedoch durchaus komplexer Natur ist.

Zwar erscheint es mir zweifelhaft, ob allein das im Titel des Zyklus angesprochene Genre bereits ein kollektives Ich setzt und damit eine Vertonung als Chorstück nahe legt, wie Hans-Gerd Winter³³³ meint. Auch wenn Bachmann in der Tat keine mit individuellen Charakterzügen ausgestattete, sondern „allgemeine Figuren“ (Winter, 166) zeichnet, die exemplarisch kollektive Erfahrung zur Sprache bringen, bedeutet das noch nicht, dass die im Titel artikuliert Aufforderung zur Vertonung ohne weiteres derart zu spezifizieren wäre. Warum etwa eine Vertonung in der Tradition des romantischen Sololieds für Einzelstimme und Begleitung – z.B. im Stil der *Nachtstücke und Arien* – nicht ebenso in der Lage sein sollte, Exemplarisches zu formulieren, bleibt bei Winter offen. Vor allem aber lässt die Annahme eines durchgehend kollektiven Ich unbeachtet, dass das Verhältnis von Ich und Kollektiv in Bachmanns Zyklus durchaus vielgestaltig ist und vor allem im Hinblick auf das Zentralthema der Liebe *als Problem* erscheint. Charakteristisch für den Text ist gerade das Schwanken und Oszillieren zwischen kollektiver und individueller Perspektive, zwischen direkter Anrede („Dein Fleisch“, „halt ich dich an der Hand“) und erzählendem Tonfall („Morgen rollen Fässer zum Strand“), den Schilderungen des Fests, den zeitlos-archaischen Bräuchen der Insulaner auf der einen und den dialogischen Wendungen an das Du auf der anderen Seite. Ist das Fest als Modus einer anderen, a-chronologischen Zeit bestimmt durch das Aufgehen im Kollektiv, ist es die Liebe gerade nicht. Ihr Ort ist von Anfang an die sprachlose Nähe, die „Vorwelt“ jenseits symbolischer Ordnungen, wie sie Bachmann durch eine Serie von Körperzeichen zur Sprache bringt: Das „Fleisch“, das sich auf das andere „besinnt“ (1/45-46), an zwei Stellen das „Herz“ (3/37, 4/24) sowie Blick und/als Berührung („halt ich dich an der Hand mit den Augen“, 3/34-35). Diese Ebene intimer Liebesrede tritt im Chorgesang in den Hintergrund. Das Subjekt der *Chorfantasie* artikuliert „die zeitüberdauernde, sich immer wieder erneuernde existentielle Ambivalenz von Liebe und Partnerschaft“ (Winter ebd.) aus der Perspektive des Kollektivs und erhält gelegentlich sogar den Charakter eines kommentierenden Berichts.³³⁴ Allerdings erschließt die Vertonung eines Textes für vierstimmigen Chor, auch wenn sie ein durchgehend plurales Subjekt setzt, im Gegenzug eine große Anzahl satz-

333 Vgl. Winter, 166.

334 Der Gedanke an die Erzählerfunktion des Chor der griechischen Tragödie liegt hier nah, vgl. Spiesecke, 146.

technischer Mittel, die lyrische Rede zu differenzieren. Henze nutzt dies nach Kräften aus; er arbeitet dabei, wie anhand einiger Beispiele zu zeigen ist, vor allem mit Ausdünnungen des vierstimmigen Satzes sowie Kontrasten zwischen homophoner und polyphoner Faktur.

Festzuhalten ist zunächst, dass Henze die (allzu) naheliegende Konstruktion eines konstant ‚weiblichen‘, durch die Frauenstimmen vertretenen Ich als Dialogpartner der Männerstimmen insgesamt vermeidet. Eine derartige Zuordnung ist zwar gelegentlich in den ersten Liedern möglich. So erklingt der erste dialogische Vers („Dein Fleisch besinnt sich auf meins“, 1/45-47) in Sopran und Alt; erst einige Takte später stimmen Tenor und Bass in den lyrischen Bericht ein, der ab 1/57 durchgehend „uns“ als Subjekt enthält. Auch beginnen im 2. Lied wiederum die Frauenstimmen („Wenn du auferstehst“), denen die Männerstimmen folgen („Wenn ich aufersteh“). Und die einzige Stelle im 3. Lied, an der das Ich genannt wird, singt ebenfalls nur der Sopran (3/32-38). Aber schon in 2/62ff. ist die Teilung entlang der Geschlechter aufgegeben. Hier singt zwar weiterhin zunächst der Sopran („Wenn du“), dem dann jedoch Alt und Tenor gemeinsam folgen („Wenn ich“). Umgekehrt wird die „Wir“-Rede oft auch von einzelnen Stimmen gesungen, wie in 2/44 und an vielen Stellen des 3. Lieds.

Wie genau Henze gleichwohl den Wandlungen der lyrischen Rede und ihres Subjekts folgt, ist vielleicht am deutlichsten anhand der bereits gestreiften Mittelstrophe des 2. Lieds zu erkennen. Dem fugierten Beginn des Chors im ersten Vers folgen dort zwei eher berichtende Verse („Morgen rollen die Fässer sonntäglichen Wellen entgegen“, 2/40-43), die zuerst von den Frauen, dann vom ganzen Chor vorgetragen werden und in allen Stimmen identisch rhythmisiert sind. Der zunächst polyphone Chorsatz kehrt also in dem Moment zum deklamatorischen Stil des 1. Lieds zurück, wo die Rede zum Du von der Schilderung kollektiver Tätigkeit abgelöst wird. In den folgenden fünf Versen vollzieht sich nun die Integration des Ich und Du in die festvorbereitende Menge: „Wir kommen auf gesalbten Sohlen zum Strand, waschen die Trauben und stampfen die Ernte zu Wein, morgen am Strand“ (2/44-61). Auch dies spiegelt sich im Chorsatz. Nach sechs zweistimmigen Takten folgt in 2/50 ein dreistimmiger Kanon, wobei sich der Tenor als transponierte Umkehrung in die – abgesehen von Oktavlagen und einzelnen rhythmischen Verschiebungen – streng kanonischen Stimmen von Bass und Alt einfädelt. Wenn sich das Subjekt in der dritten Strophe des 3. Liedes dann wieder aus dem Kollektiv löst und in die ‚Vorwelt‘ eintaucht, weiß Henze auch diesen Prozess im Chorsatz darzustellen. Anschließend an das *Fortissimo* der Vulkan-Beschwörung fällt der vierstimmige Chor vorübergehend zu-

rück in die Zweistimmigkeit. Halten die Frauenstimmen 3/55-57 noch Liegetöne aus, erneut *bocca chiuso*, setzen 3/58 allein die Männerstimmen fort. Die Zeit der Vorwelt als andere, sinnlich-erotische Form der Transzendenz wird konsequenterweise wiederum vierstimmig ausgesungen. Ganz zum deklamatorischen Stil zurück kehrt der Chorsatz schließlich in der vierten Strophe, in der sich das lyrische Ich erneut an die Märtyrer wendet.

Die Pluralisierung des lyrischen Ich im Chorgesang erschließt also bei näherem Hinsehen verschiedene satztechnische Mittel, gerade das Changieren der lyrischen Rede deutlich zu machen. Überdies betrifft das bisher Gesagte nur das Subjekt der lyrischen Verse, genauer das Verhältnis von Chor und lyrischem Ich, nicht die *Chorfantasie* als Ganze.³³⁵ Gerade das Instrumentalensemble spielt diesbezüglich eine entscheidende Rolle, und hier insbesondere die Tatsache, dass dem pluralen Textsubjekt Chor nicht etwa eine ihrerseits orchestrale Begleitung, sondern ein Ensemble instrumentaler Solopartien an die Seite gegeben ist. Durch diese asymmetrische Disposition der beiden Klangkörper verlagert sich das Oszillieren des lyrischen Textes sozusagen in die mediale Struktur. Die für Bachmanns Gedicht so charakteristische Spannung zwischen einzelner und kollektiver Rede bricht damit, nimmt man Chor *und* Instrumentalensemble, nicht etwa zusammen. Vielmehr verstärkt sie sich noch im Wechselgesang zwischen vokalem Stimmkollektiv und instrumentalem Solo, wie er besonders die Ecklieder bestimmt. Das Chorkollektiv aber alterniert dadurch mit real singulären Stimmen, wie sie allein im Zusammenspiel der Medien darstellbar sind: Stimmen, die, obwohl vom Tonmaterial her eng mit den Chorversen verbunden und daher von Anfang an zumindest in Konstellation mit Text, doch nicht den Bildkodes unterworfen sind und als medial verschiedene, nichtsprachliche zugleich für eine singuläre ‚Rede‘ wie für die Unmöglichkeit ihrer Darstellung in (sprachlichen) Bildern und Bedeutungen einsteht. Wenn im ersten und letzten Lied zwischen den Versen des homophonen vierstimmigen Gesangs das serielle Flechtwerk des Celloduetts erscheint, ertönt es also gewissermaßen als Komplement der Sprache, als andere, „zweite“³³⁶ Stimme, die den Bericht des Chorkollektivs ohne Worte weiterspinnet. Andererseits ist gerade an den Partien der beiden Celli zu erkennen, dass ihre Stimmen sich umgekehrt in fortschreitendem Maße in den

335 Vgl. aber Spiesecke, 146, der eine *Lord* und *Chorfantasie* verbindende Hinwendung zum Allgemeinen annimmt.

336 In einer Notiz Henze zu den *Liedern* heißt es, er habe „dieser Lyrik ein paar Lichter aufsetzen, habe was spiegeln wollen, bestätigen, verdeutlichen, der ersten eine zweite Stimme hinzugeben“ (BQ 176).

semantischen Kontext der lyrischen Verse einbringen. Ein zusammenfassender Blick auf die Relation zwischen Cellostimmen und Text mag dies verdeutlichen.

Sofern sie nicht Stimmen verdoppeln wie im 7. Vers, erscheinen die beiden Celli im ersten Lied durchgängig unbegleitet und streng alternierend mit dem Chor, somit als nur lose mit dem Text verbundenes musikalisches Ereignis. Das ändert sich erst in der auch im Schriftbild graphisch abgesetzten Mittelstrophe, wo das Paar lyrisches Ich-angeredetes Du eingeführt wird (1/38-63). Im ersten Vers stellt das erste Cello hier die einzige instrumentale Begleitstimme, zu der dann in 1/42-44 auch das zweite stößt. Diese offensichtliche Parallelität zwischen instrumentalem und lyrischem Paar erzeugt erste semantische Korrespondenzen, die im weiteren Verlauf noch an Deutlichkeit zunehmen. Wo es gleichzeitig mit Chorversen erklingt, tritt das Cellosduett in den folgenden Liedern ausnahmslos an dialogischen Textstellen auf; so etwa im 2. Lied zu den Worten „Wir kommen auf gesalbten Sohlen zum Strand, waschen die Trauben und stampfen die Ernte“ (2/44-53) und „Wenn du auferstehst...“ (2/65)-72. Und auch wenn es sich im 3. Lied vorübergehend den Achtelskalen und -spielfiguren des Chors anpasst, zeigt es auch dort weiterhin dialogische Textpassagen an, so beispielsweise während der Verse „Wir haben Einfalt gelernt, wir singen im Chor der Zikaden, wir essen und trinken, die mageren Katzen schleichen um unseren Tisch“ (3/23-28). Der Einsatz der Celli hat hier, das sei angemerkt, zugleich deutlich illustrativen Charakter, da ihm der Imperativ „Platz der Musik und der Freude!“ unmittelbar vorausgeht (3/22). Am Schluss der 2. Strophe („und ein ruhiges mutiges Herz opfert dir deine Wünsche“, 3/36-38) ist die Stimme des 2. Cellos übrigens wieder reihenbezogen. So ist der Zusammenhang zwischen dem Protagonistenpaar und den Celli zwar nicht überall nachzuweisen; zwischendurch übernehmen die Celli auch reine Begleitaufgaben oder verdoppeln Chorstimmen. Mit selbständigen Motiven bzw. dem seriellen Material aber treten sie ausschließlich dort auf, wo sich das lyrische Ich der Individualgeschichte zuwendet. Insofern ist es auch folgerichtig, dass sie (wie auch das Schlagwerk mit seiner Evokation von Fremdheit und Ferne) im 4. Lied aussetzen bzw. in den instrumentalen Quint-Orgelton integriert sind. Abweichend vom dialogischen Prinzip der vorangehenden Lieder ist hier die unbestimmtere und distanziertere Rede von „einem“ (4/1); weder das lyrische Ich noch das Du taucht auf. Und wenn sich in den letzten beiden Versen eine kurze, gleich wieder abgebrochene Zwiesprache entspinnt, entfernt sich dieses Lied doch insgesamt so weit wie kein anderes von dialogischer Rede. Entsprechend verstummt der instrumentale Dialog.

Werden die duettierenden Celli auf diese Weise im Laufe der *Lieder* gewissermaßen zu ihren heimlichen Protagonisten, kann Henzes Vertonung damit einen zentralen Satz aus *Musik und Dichtung* einlösen. Wortgebundene Musik „gerät [...] in ein Bekenntnis, das sie sonst nicht ablegen kann“, hieß es dort, sie „lässt sich ein auf unser Geschick“ (W IV/61). Dem Geschick des liebenden Paares der Insellieder jedenfalls folgt die Musik der Celli, so meine ich, selber wie „eine Liebe, ein Eingeständnis“ (ebd.). Zwar wissen ihre musikalischen Figuren noch immer „nur Dunkles zu sagen“ (W I/32). Gerade aber in dieser aufrechterhaltenen Spannung zwischen den Bedeutung stiftenden Kodierungen der Sprache und der Bedeutungsferne ihrer seriellen Strukturen stehen die zarten dodekaphonen Gespinste der Celli ein für den Ausnahmezustand der Liebe als einem der Sprache, wie ihn Bachmann am Ende der *Lieder von einer Insel* in den Blick nimmt.

Es ist Feuer unter der Erde
und das Feuer ist rein.

Es ist Feuer unter der Erde
und flüssiger Stein.

Es ist ein Strom unter der Erde,
der strömt in uns ein.

Es ist ein Strom unter der Erde,
der sengt das Gebein.

Es kommt ein großes Feuer,
es kommt ein Strom über die Erde.

Wir werden Zeugen sein (W I/124).

In diesem letzten der Insellieder fokussiert sich die lyrische Sprache auf einen einzigen Bildbereich. Bestimmend ist erneut eine an den liturgischen Wechselgesang erinnernde Doppelstruktur von Wiederholung und Reihung; während sie aber noch im 4. Lied eingebunden ist in die lyrische Narration, findet sie hier nun nahezu in Reinform Verwendung. Die Struktur der fünf Doppelverse (der fünfte enthält, ordnet man die Verse gemäß der Endreime, sozusagen zwei Anläufe zum ersten Vers, und einen etwas abgesetzten zweiten) ist geprägt durch die Überlagerung diverser Reimformen. In den Kreuzreim, den nur die

„zusätzliche“ Zeile des fünften Doppelverses unterbricht, sind sowohl ein Binnenkehrreim („Es ist Feuer unter der Erde“) mit drei Varianten („Es ist ein Strom“, „Es kommt ein Strom“, „Es kommt ein großes Feuer“) als auch verschiedene Anaphora eingelassen. An letzteren wird das Reihungsprinzip sichtbar, nach dem sich die fünf Doppelverse anordnen: Die beiden ersten beginnen im zweiten Vers mit der Konjunktion „und“, die mittleren relativisch mit „der“; im letzten Doppelvers folgt „Wir werden Zeugen sein“, was letztlich den Kreuzreim auch hier aufrechterhält. Stärker noch als im 4. Lied rückt so weniger das lyrische Material selber als der Vorgang seiner Bearbeitung und Strukturierung in den Vordergrund. Nicht das einzelne Bild, die Feuermetapher als solche steht im Blickpunkt, sondern die Formprinzipien, in die sie eingebunden ist. Das bedeutet nun allerdings gerade nicht, dass die dergestalt verdichtete Bildsemantik an Relevanz verliert. Die Doppelkodierung der Verse (Verknüpfung von Feuer- und Liebesmetaphorik) bleibt unschwer erkennbar und zudem im Kontext der Narration sinnfällig. Es handelt sich hier also keinesfalls um jene sagenumwobene ‚Musikalisierung‘ von Sprache, der Bachmann so kritisch gegenüber stand. Was hier aber in der Tat erneut ins Zentrum gerät, ist die Dimension literarischer Sprache, welche für Bachmann Musik und Dichtung einander „erkennen“ (W IV/60) lässt: die „Gangart“, das Moment der Anordnung, Formung und Durchgestaltung.

Winter³³⁷ hat die Behandlung des sprachlichen Materials gemäß einer Logik der Form und Komposition als dasjenige literarische Verfahren Bachmanns ausgemacht, was die *Lieder von einer Insel* grundsätzlich für eine Vertonung geeignet macht und die strenge Formökonomie und Durchorganisation des Zyklus anhand des ersten Liedes nachgewiesen. M.E. ist diese ‚Gangart‘ der lyrischen Bilder auch in den anderen Liedern wirksam und ein Konstituens von Bachmanns Lyrik überhaupt. Gerade deshalb ist es aber von entscheidender Bedeutung, dass sie, während den Zyklus bis dahin durchaus auch andere Funktionen von Sprache tragen (wie die Evokation von Szene, Figuren und Handlung), im Schlusslied der Insellieder zum alles dominierenden Hauptgeschehen wird. Die literarisch formulierte Utopie wird dadurch zugleich zur Utopie medialer Überschreitung. In einem Text, der die Lavaströme ausbrechender Vulkane als Vision des kommenden Übergangs in einen „anderen Zustand“ (W IV/102) lesbar macht, inszeniert Sprache ihre „Öffnung“ (Winter, 174), ich möchte sagen: ihr Verlangen nach Musik. Die lyrische Rede von Transformation und Überschreitung artikuliert sich zwar mit ihren spezifisch literarischen

337 Vgl. Winter, 174-175.

Mitteln, „radikal im jeweiligen Material“ (ebd., 176). Aber es sind dabei genau jene Mittel, die zugleich ihre eigene, mediale Transformation vorbereiten – die Transformation in Gesang.

Ein Blick auf die Vertonung des letzten Liedes kann das unterstreichen. Denn einerseits finden sich zwar eine Reihe formaler Eigenschaften des Gedichts auch in der musikalischen Fassung – so ist die äußere Struktur sowohl hinsichtlich der Doppelverse als auch der einzeln stehenden Schlusszeile in die musikalische Form übertragen; die Einschnitte zwischen den ‚Strophen‘ werden jeweils durch mehrere Instrumentaltakte kenntlich, die Versenden mit Ausnahme des fünften Doppelverses durch synchron ausatmende Viertelpausen im kompletten Chorsatz. Und auch die Homogenität des lyrischen Bildraums findet ihre Entsprechung in der einheitlichen Gestaltung des kompakten, vielfach offen tonalen Vokalsatzes, der die einzelnen Stimmen vorwiegend linear führt und von umfangreichen melismatischen Figuren bestimmt ist, die der Chor jeweils auf die Zentralworte „Feuer“ und „Erde“ singt. Ein musikalisches Äquivalent des Kreuzreims sucht man jedoch vergeblich, desgleichen die Einteilung in 2+2+1 Doppelverse, wie sie die Anaphora vornehmen. Schon auf den ersten Blick bestehen da weitaus mehr Ähnlichkeiten zwischen dem zweiten und dritten Doppelvers. Beide enden mit einem starken Crescendo, während der 1. und 4. jeweils im dreifachen *Piano* verharren (der 4. diminuiert zudem im letzten Takt). Henze folgt den Vorgaben Bachmanns also durchaus nicht überall. Und im Kern der Komposition steht denn auch ein genuin musikalisches Verfahren; den Weg zu ihm weist Henzes Umgang mit dem Binnenkehrreim. Hier liegt die Sache differenzierter. Zwar liegt keine exakte Wiederholung einer bestimmten Verseinheit innerhalb der folgenden Verse vor. Das maßgebliche Kriterium eines Binnenkehrreims im strengen Sinne – materiale Identität mehrerer Gedichtsegmente – wird also nicht erfüllt. Tatsächlich aber folgt Henzes Vertonung einem nicht minder strengen Reihungsprinzip: Zumindest die ersten vier Strophen stellen Varianten ein und desselben vierstimmigen Satzes dar, der in verschiedenen Transpositionen erscheint (die zweite und dritte Strophe erklingen beide im Quint-, die vierte im Tritonusabstand zur ersten); eine erneute Transposition in der fünften Strophe (Halbtonabstand zur ersten) wird von den vier neu hinzutretenden Stimmen ergänzt. Die entscheidende formale Disposition besteht dabei in einem streng geordneten, strophenweisen Stimmtausch. Die ursprüngliche Sopranstimme (auf Tafel 36 mit A markiert) wandert im Laufe der fünf Doppelverse über Bass (2. Strophe), Tenor (3. Strophe) und Alt zurück zum Sopran 1, die Altstimme (B) wechselt über Tenor, Bass und Sopran zum Alt 2, und Tenor- (C) und Bass-

stimme (D) erklingen entsprechend am Ende wieder im Tenor 1 bzw. Bass 1. Dabei findet im 5. Doppelvers der einzige Stimmtausch innerhalb der Strophen statt; (B) wechselt dort vom Bass 1 in den Bass 2 (5/71-72).

Tafel 36

5. Lied, Takt 14-22

Es ist Feu - er un - ter der Er - de, und das
ppp Es ist Feu - er un - ter der Er - de, und das
ppp Es ist Feu - er un - ter der Er - de, und das
 Es ist Feu - er un - ter der Er - de, und das

Feu - er ist rein.
 Feu - er ist rein.
 Feu - er ist rein.
 Feu - er ist rein.

Im *Tonmaterial* sind alle Strophen also durchaus konstant³³⁸ (mit Ausnahme der fünften), hier liegt die Nähe zum Binnenkehrreim; andererseits beruht das gewählte Verfahren aber auf Variantenbildung und ist selber an Mehrstimmigkeit, also Musik gebunden. Entfaltet das Gedicht sein Spiel von Identität und Differenz gleichsam horizontal, im Verhältnis der Doppelverse untereinander, arbeitet Henze vor allem mit der vertikalen Dimension des mehrstimmigen Vokalsatzes. Das

338 Abzusehen ist hier von einzelnen abweichenden Tönen, die vermutlich aufgrund der aus dem Stimmtausch resultierenden Lagenverschiebungen geändert wurden.

Resultat sind deutliche formale Divergenzen: Weder der Kreuzreim noch eine absolute Identität von Versen oder Versteilen kommt in der Vertonung vor. Rätselhaft muss für meine Begriffe zudem der Grund für das enge Verhältnis zwischen der 2. und 3. Strophe bleiben, die neben der Dynamik auch eine gemeinsame Tonlage verbindet.

Unterscheidet sich also die Technik musikalischer und literarischer Formgebung, nimmt Henzes Arbeit mit einem konstanten Material auf der anderen Seite die Schreibweise des 5. Lieds – sein Kreisen um ein einziges lyrisches Motiv – sehr genau auf. Anschaulich zeigt das ein abschließender Blick auf den fünften Doppelverses. Im Text manifestiert sich seine Sonderstellung vor allem in den beiden Anläufen zum ersten Vers, die eine Stauung im rhythmischen Fluss verursachen, welche den letzten, graphisch abgehobenen Vers gleichsam über die Doppelversform hinausschleudert. In der Musik wird dieser Neuanfang kaum signifikant, allein, dass an der entsprechenden Stelle die Viertelpause fehlt, die bis dahin noch jedes Versende markiert. Erneut also finden sich nicht unerhebliche Differenzen in der horizontalen Entfaltung. Stattdessen verlagert sich das Geschehen auch an dieser Stelle in die Vertikale; mit Beginn der Strophe erhält jede Stimme ihr Doppel, spaltet sich der Vokalsatz auf in die Achtstimmigkeit. Verdichtung als Steigerung des Augenblicks, als verdoppelte Klangpräsenz: Die Henze dann aber im letzten Vers gerade nicht noch einmal eruptiv forciert, sondern im leisen Litaneiton verklingen lässt, Figur des Utopischen und der Überschreitung; Lied überm Staub danach.

LITERATUR

Siglen

Zitate und Verweise sind mit Autor sowie Band- und Seitenzahl belegt, bei Autoren mehrerer Texte zusätzlich mit dem Erscheinungsjahr. Blätter aus dem Bachmann-Nachlass, Österreichische Nationalbibliothek Wien, erscheinen mit der Angabe „Typoskript“ und der Registratur nach Pichl 1981 (K-Ziffer und Blatt-Nr.). Aus Interviews, Texten, Partituren und Klavierauszügen Bachmanns und Henzes wird wie folgt zitiert:

- W Bd./S. Bachmann, Ingeborg (1978): *Werke in 4 Bänden*, München: Piper
- GuI Koschel, Christine/Weidenbaum, Inge v. (1991) (Hg.): *Ingeborg Bachmann. Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, München: Piper
- BQ Henze, Hans Werner (1996): *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1993*, Frankfurt/M.: S. Fischer
- MuP Henze, Hans Werner (1985): *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, München: DTV
- KAId Henze, Hans Werner (o.J.): *Der Idiot. Ballettpantomime nach Fjodor M. Dostojewskij für einen Schauspieler und 5 Tänzer. Idee Tatjana Gsovsky, Musik Hans Werner Henze, Text und dramaturgische Bearbeitung von Ingeborg Bachmann*, Klavierauszug, Mainz: Schott
- PaRF Henze, Hans Werner (1991): *Der Idiot. Mimodram für einen Schauspieler und einen Tänzer, revidierte Fassung*, Mainz: Schott
- RsZ Henze, Hans Werner (unveröffentlicht): *Die Zikaden*, Reinschrift der Hörspielmusik-Partitur, Henze-Sammlung der Paul-Sacher-Stiftung Basel
- KAUnd Henze, Hans Werner (1959): *Undine. Ballet (Frederic Ashton)*, Klavierauszug, Mainz: Schott
- PaH Henze, Hans Werner (1960): *Der Prinz von Homburg. Oper in drei Akten, Text von Ingeborg Bachmann*, Schott: Mainz („renewed 1988“)

Werke Bachmanns und Henzes

- Bachmann, Ingeborg (1953): *Die Gestundete Zeit*, Frankfurt: Deutsche Verlags-Anstalt, studio frankfurt
- dies. (1957): *Die Gestundete Zeit*, 2., revidierte Auflage, Frankfurt: Piper

- dies. (1965): „Brief an Hans Werner Henze (August 1965)“, in: Henze 1965, S.10
- dies. (1978): *Werke in vier Bänden*, München: Piper
- dies. (1998): *Römische Reportagen. Eine Wiederentdeckung*, München: Piper

- Henze, Hans Werner (1958): „Brief vom 16.8.68 an Herbert Hübner“, in: Hübner o.S.
- ders. (1959): *Undine, Tagebuch eines Balletts*, München, Zürich: Piper
- ders. (1964): *Essays*, Mainz: Schott
- ders. (1965): „Auszug aus dem unveröffentlichten Manuskript ‚Arbeitstagebuch zu den Bassariden‘, enthält u.a. einen Brief Ingeborg Bachmanns“, in: Theater Basel (Hg.), S. 10
- ders. (1966a): „Zur Inszenierung zeitgenössischen Musiktheaters“, in: Ernst 1966, S. 101-102
- ders. (1966b): „Musik auf dem Theater“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* Nr. 8/1966, S. 369-373
- ders. (1974): *Tristan. Préludes für Klavier, Tonbänder und Orchester* (1973), Mainz: Schott
- ders. (1983): ‚Die Englische Katze‘. Ein Arbeitstagebuch, 1978-1982, Frankfurt/M.: S. Fischer
- ders. (1985): Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984, München: DTV
- ders. (1988): Der Idiot, Programmheft der Staatsoper im Künstlerhaus Wien
- ders. (1990) (Hg.): Die Chiffren (= Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik, Bd. 4), Frankfurt/M.: Fischer
- ders. (1992): „Zur Münchner Neufassung“, in: Der Prinz von Homburg, Programmheft Bayerische Staatsoper, München
- ders. (1996a): Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1993, Frankfurt/M.: S. Fischer
- ders. (1996b): Ein Werkverzeichnis 1946-1996, Mainz: Schott
- ders./Bultmann, Johannes (1990): „Sprachmusik. Eine Unterhaltung“, in: Henze 1990, S. 22-23

Verwendete Literatur

- Achberger, Karen/Achberger, Friedrich (1980a): *Literatur als Libretto. Das deutsche Opernbuch seit 1945. Mit einem Verzeichnis der neuen Opern*, Heidelberg: Winter
- Achberger, Karen (1980b): „Der Prinz von Homburg“, in: dies./Achberger, Friedrich 1980a, S. 122-132
- dies. (1980c): „Der junge Lord“, in: dies. 1980a, S. 182-184
 - dies. (1988): „Musik und ‚Komposition‘ in Ingeborg Bachmanns ‚Zikaden‘ und ‚Malina‘“, in: *German Quarterly* Nr. 2/88, Bd. 61, S. 193-212
- Adorno, Theodor W. (1963): „Vers une musique informelle“, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 1961, Nr. 4, Mainz: Schott, S. 76-78
- ders. (1991a): *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M.: Suhrkamp
 - ders. (1991b): *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Albert, Claudia (1994) (Hg.): *Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus*. Schiller. Kleist. Hölderlin, Stuttgart, Weimar: Metzler
- Albrecht, Monika (1989): *Die andere Seite. Zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns ‚Todesarten‘*, Würzburg: Königshausen und Neumann

- Alter, Judith B. (1994): *Dancing and mixed media: Early Twentieth-Century Modern Dance Theory in Text and Photography*, Frankfurt/M., u.a.: Lang
- Angst-Hürlimann, Beatrice (1971): *Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen. Zum Problem der Sprache bei Ingeborg Bachmann*, Zürich: Juris Druck und Verlag
- Anzieu, Didier (1992): *Das Haut-Ich*, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Arend, Helga (1993): *Vom ‚süßen Rausch‘ zur ‚stillen Neigung‘. Zur Entwicklung der romantischen Liebeskonzeption*, Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft
- Arnheim, Rudolf (1979): *Rundfunk als Hörkunst*, München/Wien: Hanser
- Arnim, Bettina von (1959): „Die Günderoede“, in: dies.: *Werke und Briefe*, hg. v. Gustav Konrad, Frechen: Bartmann, Bd. 1, S. 215-536
- Arnold, Heinz-Ludwig (1984) (Hg.): *Ingeborg Bachmann (=Sonderband Text+ Kritik Bd. 6)*, 4. Auflage, München: Edition Text+Kritik
- ders. (1995) (Hg.): *Ingeborg Bachmann (= Sonderband Text + Kritik Bd. 6)*, 5. Auflage, München: Edition Text+Kritik
- Arntzen, Helmut (1981): „‚Prinz Friedrich von Homburg‘ – Drama der Bewusstseinsstufen“, in: Hinderer 1981, S. 213-237
- Aster, Regina (1986): „Wenn die Sprache versagt. Regina Aster sprach mit dem Komponisten Hans Werner Henze über seine Freundschaft mit der Dichterin Ingeborg Bachmann, die am 25. Juni sechzig Jahre alt geworden wäre“, in: *Profil, Unabhängiges Nachrichtenmagazin Österreichs*, Nr. 26/86, S. 50-51
- Bachmann, Dieter (1994) (Hg.): „Ingeborg Bachmann. Das Lächeln der Sphinx“ (=du. *Die Zeitschrift für Kultur* 9/94)
- Barthes, Roland (1961): „Visconti et le réalisme au théâtre“, in: *Premier Plan* Nr. 17/61, „Luchino Visconti“
- ders. (1990): *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Bauer, Elisabeth Eleonore (1990): „Wer schmeißt denn da mit Lehm?“, in: *Die Tageszeitung* vom 5. Mai 1990, S. 17
- Baur, Detlev (1998): „Der Chor auf der Bühne des 20. Jahrhunderts. Ein typologischer Überblick“, in: *Riemer/Zimmermann 1998*, S. 227-246
- Bayerdörfer, Hans-Peter (1999) (Hg.): *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, Tübingen: Niemeyer 1999
- Beck, Thomas (1997): *Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze*, Würzburg: Ergon
- Benveniste, Emile (1974): *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, deutsch v. Wilhelm Bolle, Frankfurt/M.: List
- Berger, Renate (2000): *Liebe macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*, Köln u.a.: Böhlau
- Bermbach, Udo/Konold, Wulf (1992) (Hg.): „Überlegungen zur Entwicklungsgeschichte der Oper“, in: dies.: *Oper als Spiegel gesellschaftlicher Veränderungen*, Berlin/Hamburg: Reimer, Bd. 1, S. 9-28
- Bernhart, Walter (1994) (Hg.): *Die Semantik der musiko-literarischen Gattungen: Methodik und Analyse. Eine Festgabe für Ulrich Weisstein zum*

65. Geburtstag = The semantics of the musico-literary genres, Tübingen: Narr
- Bie, Oskar (1980): Die Oper, (Berlin: S. Fischer 1913), Nachdruck, München: Noack-Hübner
- Bielefeldt, Christian (2001): „Musik und Genießen, oder Wie man den Körper komponiert. Ein Versuch ‚Heliogabalus Imperator‘ von Hans Werner Henze zu hören“, in: Keck/Pethes 2001, S. 113-127
- Blöcker, Günther (1989): „Die gestundete Zeit“ (1954), in: Koschel/Weidenbaum 1989, S. 13-15
- Böschstein, Bernhard und Weigel, Sigrid (Hg.) 1997: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Boulez, Pierre (1955): „Einsichten und Aussichten (1954), deutsch in: Melos, Zeitschrift für Musik Nr. 6, Juni 1955
- ders. (1972a): Werkstatt-Texte, aus dem Französischen von Josef Häusler, Berlin u.a.: Ullstein
- ders. (1972b): „Alea“ (1959), in: ders. 1972a, S. 100-113
- ders. (1972c): „Dichtung – Mittelpunkt und Ferne – Musik“, in: ders. 1972a, S. 145-163
- Brentano, Clemens (1963-68): Werke, München: Hanser
- Breuer, Gerda (1997) (Hg.): Die Zählung der Avantgarde, Basel, Frankfurt/M.: Stroemfeld/Roter Stern 1997
- Brollik, Peter/Wündrich, Hermann (1981) (Hg.): Phantasie gegen Atomtod. ‚Kampf dem Atomtod‘ in den 50er Jahren. Ein Lesebuch, Köln: Prometh
- Brüchle, Bernhard/Janetzky, Kurt (1976): Kulturgeschichte des Horns, Tutzing: Schneider
- Büchner, Georg (2000): Sämtliche Werke und Schriften, Marburger Ausgabe, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Bürger, Christa (1984): „Ich und wir. Ingeborg Bachmanns Austritt aus der ästhetischen Moderne“, in: Arnold/Weigel 1984, S. 7-27
- Busch, Rolf (1974): Imperialistische und faschistische Kleistrezepion 1890-1945. Eine ideologiekritische Untersuchung, Frankfurt/M.: Akademische Verlagsgesellschaft
- Caduff, Corina (1998): dadim dadam. Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns, Köln, u.a.: Böhlau
- Castello, Giulio Cesare (1961): Luchino Visconti, in: Premier Plan Nr. 17/61, „Luchino Visconti“
- Celan, Paul (1948): Der Sand aus den Urnen, Wien: A.Sexl
- ders. (1983): Gesammelte Werke in fünf Bänden, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Csobádi, Peter u.a. (1992) (Hg.): Welttheater, Mysterienspiel, rituelles Theater. ‚Vom Himmel durch die Welt zur Hölle‘. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1991, Anif/Salzburg: Müller-Speiser
- Dahlhaus, Carl (1972): „Über Sinn und Sinnlosigkeit in der Musik“, in: Stephan 1972, S. 93-99
- Danuser, Hermann (1977): „Der Orchestergesang des Fin de siècle. Eine historisch und ästhetische Skizze“, in: Die Musikforschung Nr. 30, S. 425-451
- ders./Katzberger, Günter (1993): „Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert“, in: dies. (Hg.): Vom Einfall

- zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozess in der Musik des 20. Jahrhunderts, Laaber: Laaber-Verlag, S. 11-21
- David, Claude (1969): „Kleist und Frankreich“, in: Müller-Seidel 1969, S. 9-26
- DER SPIEGEL, Nr. 14/54 (18. August 1954)
- Derrida, Jacques (1979): Stimme und Phänomen, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Dibelius, Ulrich (1984): Moderne Musik 1945-1965. Voraussetzungen, Verlauf, Material, Neuausgabe, München: Piper
- Döhring, Sieghart/Henze-Döhring, Sabine (1997): Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert (=Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 13), Laaber: Laaber-Verlag
- Döpke, Oswald (1994): „Ich weiß nämlich gar nicht, wohin ich gehen soll“. Ingeborg Bachmann in Briefen aus den Jahren 1956 und 1957“, in: du. Die Zeitschrift der Kultur, Nr. 9/94, S. 36-39
- Dotzler, Bernhard/Müller, Ernst (1995) (Hg.): Wahrnehmung und Geschichte. Markierungen zur Aisthesis materialis, Berlin: Akademie Verlag
- Dümling, Albert (1990): „Verschlüsselung und Verdeutlichung. Sprachliche Chiffren in Hans Werner Henzes ‚El Rey de Harlem‘ nach Federico García Lorca“, in: Henze 1990, S. 121-137
- Dux, Günter (1994): Geschlecht und Gesellschaft. Warum wir lieben, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Eco, Umberto (1987): Semiotik – Entwurf einer Theorie der Zeichen, München: Fink 1987
- Eich, Günther (1973): Gesammelte Werke, „Die Hörspiele“ 1, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Eichendorff, Joseph Freiherr von (1970): Werke, nach den Ausgaben letzter Hand unter Hinzuziehung der Erstdrucke hg. v. Ansgar Hillach, München: Winkler
- Eicher, Thomas (1994): Intermedialität: Vom Bild zum Text, Bielefeld, Aisthesis-Verlag
- Ernst, Thomas (1966) (Hg.): Zeitgenössisches Musiktheater. Internationaler Kongress 1964, Hamburg: Deutscher Musikrat
- Faltin, Peter (1985): Bedeutung ästhetischer Zeichen, Aachen: Rader
- Fassbind-Eigenheer, Ruth (1994): Undine oder Die nasse Grenze zwischen mir und mir: Ursprung und literarische Bearbeitungen eines Wasserfrauenmythos; von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann, Stuttgart: Heinz
- Fischer, Erik (1982): Zur Problematik der Opernstruktur. Das künstlerische System und seine Krisis im 20. Jahrhundert (= Archiv für Musikwissenschaft Beihefte, Nr. 20), Wiesbaden: Steiner
- ders. (1999): „„Die Oper“. Der problematische Anweg zum Problem ihrer gattungstheoretischen Definition“, in: Bayerdörfer 1999, S. 92-100
- Fjodor M. Dostojewskij (1964): Der Idiot, München: Winkler
- ders. (1966): Gesammelte Briefe 1833-1881, München: Piper
- Floros, Constantin/Geiger, Friedrich/Schäfer, Thomas (2000) (Hg.): Komposition als Kommunikation. Zur Musik des 20. Jahrhunderts. Peter Petersen zum 60. Geburtstag, Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang
- Fontane, Theodor (1872): „Aufzeichnungen“, in: Sembdner 1969, S. 552-554

- Freyrik, Thomas (2000): Die Todesproblematik im Schaffen von F. M. Dostojevskij, Hamburg: Kovac
- Fricke, Gerhard (1952): „Kleists Prinz von Homburg. Versuch einer Interpretation“, in: Germanisch-romanische Monatsschrift 33, S. 189-208
- Fuchs, Peter (1997): „Die kleinen Verschiebungen. Zur romantischen Codierung von Intimität“, in: Hinderer 1997, S. 49-62
- Fürst, Marion (1997): „Gegenbild der heillosen Zeit'. Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes Gemeinschaftswerk ‚Nachtstücke und Arien‘“, in: Heister 1997, S. 47-72
- dies. (2000): Hans Werner Henzes Tristan. Eine Werkmonographie, Neckargemünd: Mänelles-Verlag
- Gabriel, Norbert (1987): „Lieder auf der Flucht. Überlegungen zu Ingeborg Bachmanns Gedichtzyklus“, in: Polheim 1987, S. 475-490
- Gärtner, Marcus (1994): „Stationen der Kleist-Rezeption nach 1933“, in: Albert 1994, S. 77-84
- Gehle, Holger (1995): NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann, Wiesbaden: DUV, Dt. Univ.-Verlag
- ders. (1997): „Poetologien nach Auschwitz. Bachmanns und Celans Sprechen über Dichtung zwischen 1958 und 1961“, in: Böschstein/Weigel 1997, S. 116-130
- Geitel, Klaus (1968): Hans Werner Henze, Berlin: Rembrandt
- Georgiades, Thrasybulos (1958): Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik, Hamburg: Rowohlt
- Gier, Albert (1997): „Parler, c'est manquer de clairvoyance'. Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema“, in: Gier/Gruber 1997, S. 9-18
- ders./Gruber, Gerold W. (1997) (Hg.): Musik und Literatur, 2. veränderte Ausgabe, Frankfurt/M.: Lang
- Goethe, Johann Wolfgang von (1960): Werke, Berlin: Aufbau
- ders. (1981): Werke, Hamburger Ausgabe, München: Beck
- Gradenwitz, Peter (1991): Literatur und Musik in geselligem Kreise. Geschmacksbildung, Gesprächsstoff und musikalische Unterhaltung in der bürgerlichen Salongesellschaft, Stuttgart: Steiner
- Grell, Petra (1995): Ingeborg Bachmanns Libretti, Frankfurt/M.: Peter Lang
- Greuner, Suzanne (1990): Schmerzton. Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden, Hamburg, Berlin: Argument
- Hädeke, Wolfgang (1989): „Die Hörspiele der Ingeborg Bachmann“, in: Koschel/Weidenbaum 1989, S. 118-131
- Haller, Gerda (1973): Ingeborg Bachmann in Italien, Film, ORF, 20.10.73
- Hamm, Peter (1980): ‚Der ich unter Menschen nicht leben kann'. Auf der Suche nach Ingeborg Bachmann, Film, Erstsendung SWR 11.9.1980
- Hauff, Wilhelm (1970): Sämtliche Werke in drei Bänden, nach den Originaldrucken und Handschriften. Textredaktion und Anmerkungen Sibylle von Steinsdorff, München: Winkler
- Häusler, Josef (1996): Spiegel der neuen Musik: Donaueschingen: Chronik-Tendenzen-Werkbesprechungen. Mit Essays von Joachim-Ernst Berendt und Hermann Naber, Kassel, u.a.: Bärenreiter
- Hebbel, Friedrich (1963): Werke, hg. v. Gerhard Fricke, Werner Keller und Karl Pörnbacher, München: Hanser

- Heine, Heinrich (1972): Werke und Briefe in zehn Bänden, hg. v. Hans Kaufmann, 2. Auflage, Berlin, Weimar: Aufbau
- Heinz, Rudolf (1994): „Nicht weht der Nicht-Geist, wo er will. Offener Brief an Peter Widmer über seinen Aufsatz ‚Orpheus oder der Geist der Musik‘“, in: RISS, Zeitschrift für Psychoanalyse, Nr. 19, S. 73-89
- Heister, Hanns-Werner (1997) (Hg.): Musik-Revolution: Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag, Bd. 3, Hamburg: von Bockel
- Helbig, Jörg (1998): Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets, Berlin: Schmidt
- ders. (2001): Intermedialität: Eine Einführung, Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001
- Herder, Johann Gottfried (1966): Abhandlung über den Ursprung der Sprache, Stuttgart
- Herlinghaus, Hermann (1994): Intermedialität als Erzählerfahrung: Isabel Allende, Jose Donoso und Antonio Skarmeta im Dialog mit Film, Fernsehen, Theater, Frankfurt/M., u.a.: Lang
- Hinderer, Walter (1981) (Hg.): Kleists Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart: Reclam
- ders. (1997) (Hg.): Codierungen von Liebe in der Kunstperiode, Würzburg: Königshausen und Neumann
- Hochgesang, Deborah (1995): Die Opern von Hans Werner Henze im Spiegel der deutschsprachigen, zeitgenössischen Musikkritik bis 1966, Trier: Wiss. Verlag Trier
- Hochradner, Thomas (1998): „Das 20. Jahrhundert“, in: Leuchtman/Mauser 1998, S. 333-376
- Hocke, Gustav René (1957): Die Welt als Labyrinth. Manierismus in der europäischen Kunst und Literatur, 1. Buch, Manier und Manie in der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart, Hamburg: Rowohlt
- Hoffmann, E.T.A. (1985): Sämtliche Werke in 6 Bänden, hg. v. Wulf Segebrecht, Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker-Verlag
- Hoffmann, Jürgen (1988): „Popmusik, Pubertät, Narzissmus“, in: Psyche Nr. 42, S. 961-981
- Hölderlin, Friedrich (1946-1962): Werke, Stuttgart: Cotta
- Höllner, Hans (1987): Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum ‚Todesarten‘-Zyklus, Frankfurt/M.: Athenäum-Verlag
- ders. (2000): Ingeborg Bachmann, Reinbek: Rowohlt Taschenbuchverlag
- Horn, Peter (1992): „... sich träumend, seiner eigenen Nachwelt gleich?. Verhinderte Tragik im Traum des Prinzen Friedrich von Homburg von seinem postumen Ruhm“, in: Kleist-Jahrbuch 1992, S. 126-139
- Hotz, Constance (1990): ‚Die Bachmann‘. Das Image der Dichterin: Ingeborg Bachmann im journalistischen Diskurs, Konstanz: Faude
- Huber, Martin (1992): Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/M., u.a.: Lang
- Hübner, Herbert (o.J.): Nachlass Herbert Hübner, Hamburg: Staats- und Universitätsbibliothek Carl von Ossietzky, (ungesichtet, Depositum des Musikwissenschaftlichen Instituts)

- Just, Renate (1993): *Recht und Gnade* in Heinrich von Kleists Schauspiel ‚Prinz Friedrich von Homburg‘, Göttingen: Wallstein
- Kagel, Mauricio (1961): „Über das instrumentale Theater“, in: *Neue Musik/Kunst- und gesellschaftskritische Beiträge* 3/61
- Kager, Reinhard (1998): „Einheit in der Zersplitterung. Überlegungen zu Adornos Begriff des ‚musikalischen Materials‘“, in: *Klein/Mahnkopf* 1998, S. 92-114
- Kann-Coomann, Dagmar (1988): ‚... eine geheime langsame Feier‘. Zeit und ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns, Frankfurt/M.: Lang
- Kanzog, Klaus (1977): *Heinrich von Kleist: Prinz Friedrich von Homburg. Text, Kontexte, Kommentar*. München: Hanser
- Keck, Annette/Pethes, Nicolas (2001) (Hg.): *Mediale Anatomien. Menschenbilder als Medienprojektionen*, Bielefeld: Transcript
- Keudel, Rudolf (1936): „Heinrich von Kleist. Zu seinem 125. Todestag am 21. November“, in: *Die HJ. Das Kampfblatt der Hitlerjugend*, Ausgabe ‚Gebiet Hochland‘ vom 21.11.1936
- Kittler, Friedrich (1995): „Musik als Medium“, in: *Dotzler/Müller* 1995, S. 83-99
- Kittler, Wolf (1987): *Die Geburt des Partisanen aus dem Geist der Poesie: Heinrich von Kleist und die Strategie der Befreiungskriege*, Freiburg: Rombach
- Klein, Richard/Mahnkopf, Claus-Steffen (1998) (Hg.): *Mit den Ohren denken. Adornos Philosophie der Musik*, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Klose, Werner (1956/57): „Zur Hörspieldichtung Günter Eichs“, in: *Wirkendes Wort* Nr. 7/56-57, S. 162-168
- Kluge, Gerhard (1998): „Die misslungene Apotheose des Prinzen von Homburg“, in: *Neophilologus* 82, S. 279-290
- Koch, Marion (1995): *Salomes Schleier. Eine andere Kulturgeschichte des Tanzes*, Hamburg: Europäische Verlags-Anstalt
- Kolleritsch, Otto (1988) (Hg.): *Zum Verhältnis von zeitgenössischer Musik und zeitgenössischer Dichtung (= Studien zur Werteforschung, Bd. 20)*, Wien. Graz: Universal-Edition
- Koschel, Christine/Weidenbaum, Inge von (1989) (Hg.): *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, München/ Zürich: Piper
- Kreutzer, Hans Joachim (1994): „Libretto und Schauspiel. Zu Ingeborg Bachmanns Text für Henzes ‚Der Prinz von Homburg‘“, in: *ders.: Ober-töne. Literatur und Musik. Neun Abhandlungen über das Zusammenspiel der Künste*, Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 217-261
- Kristeva, Julia (1978): *Die Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Kucher, Primus-Heinz/Reitani, Luigi (2000): ‚In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort...‘. Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns, Wien u.a.: Böhlau
- Kühnel, Jürgen (1992): „Isomorphie und Polymorphie: zu den formalen Typen des literarischen Welttheaters im 19. und 20. Jahrhundert“, in: *Csobádi ua.* 1992, S. 21-40

- Kunze, Stefan (1984): Mozarts Opern. Mit 175 Notenbeispielen und 38 Abbildungen, Stuttgart. Reclam
- ders.: „Mozarts Zauberflöte: ein Welttheater? Zur Physiognomie des Unvergleichlichen“, in: Csobádi u.a. 1992, S. 237-242
- Kurscheid, Raimund 1981: Kampf dem Atomtod! Schriftsteller im Kampf gegen eine deutsche Atombewaffnung, Köln: Pahl-Rugenstein
- LaMotte, Dieter de 1960: Hans Werner Henze: Der Prinz von Homburg. Ein Versuch über die Komposition und den Komponisten, Mainz: Schott
- ders. (1962): Nachtstücke und Arien, in: Programmheft zu einem Konzert der Wiener Philharmoniker am 29. April 1962
- LaMotte-Fouqué, Friedrich de (1884): Undine. Märchen-Dichtung, Wandsbeck: Seitz
- Lacan, Jacques (1973a): Schriften 1, Olten: Walter
- ders. (1975): Schriften 2, Olten: Walter
- ders. (1986): Das Werk von Jacques Lacan, in deutscher Sprache herausgegeben von Norbert Haas, Weinheim: Quadriga 1986-
- ders. (1987): „Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse“, in: ders. 1986, Abt. „Das Seminar“, Buch 11 (1964)
- ders. (1996): „Die Ethik der Psychoanalyse“, in: ders. 1986, Abt. „Das Seminar“, Buch 7 (1959-1960)
- Lawrence, D.H. (1996): „Der Mann, der Inseln liebte“, in: ders.: Die blauen Mokassins. Erzählungen, Reinbek: Rowohlt, S. 73-125
- Leikert, Sebastian (1994): „Das Objekt des Genießens in der Musik“, in: RISS Nr. 26, S. 5-28
- ders. (1996): „Diskurs der Musik und Einschreibung des Vaternamens im Wohltemperierten Klavier von J.S. Bach“, in: Psyche 50, S. 218-243
- ders. (1998): „Das Imaginäre und das Symbolische im Diskurs der Musik. Lacan und die andere Sprachlichkeit“, in: Musik und Ästhetik Nr. 6, S. 42-60
- ders. (2001): „Der Orpheusmythos und die Symbolisierung des primären Verlusts: Genetische und linguistische Aspekte der Musikerfahrung“, in: Psyche Nr. 12/2001, S. 1287-1306
- Leuchtman, Horst/Mauser, Siegfried (1998) (Hg.): Messe und Motette (=Handbuch der musikalischen Gattungen Bd. 9), Laaber: Laaber Verlag
- Ligeti, György (1960): „Kompositorische Tendenzen heute“, in: Neue Musik, Kunst- und gesellschaftskritische Beiträge Nr. 1/60, S. 2
- Lindemann, Eva (2000): Über die Grenze. Zur späten Prosa Ingeborg Bachmanns, Würzburg: Königshausen & Neumann
- Lubkoll, Christine (1995): Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800, Freiburg i. Br.: Rombach
- Luhmann, Niklas (1984): Liebe als Passion. Zur Kodierung von Intimität, 4. Auflage, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- ders. (1996): Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Mahler, Gustav (1967): 4. Symphonie, Partitur, Wien: Universal-Edition
- Marschall, Susanne (1996): TextTanzTheater, Frankfurt/M., u.a.: Lang
- Mattenklott, Caroline (1996): Figuren des Imaginären. Zu Hans Werner Henzes ‚Le miracle de la rose‘, Hamburg: Von Bockel

- Mechtenberg, Theo (1978): Utopie als ästhetische Kategorie: eine Untersuchung der Lyrik Ingeborg Bachmanns, Stuttgart: Heinz
- Mecke, Jochen (1999): Kino/(Ro-)Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur, Tübingen: Stauffenburg
- Menke, Bettine (2000): Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka, München: Fink
- Metzger, Heinz-Klaus (1980): Musik wozu, Literatur zu Noten, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- ders. (1980a): „Kölner ‚Manifest 1960“, in: ders. 1980, S. 12-13
- Meyer, Conrad Ferdinand (1968): „Huttens letzte Tage“, in: ders.: Sämtliche Werke in zwei Bänden, Bd. 2, München: Winkler
- Meyer-Gosau, Frauke (1995): „‚Ecco un artista‘. Von der Wirkung der Bilder in Ingeborg Bachmanns Literaturbetriebs-Geschichte“, in: Arnold 1995, S. 163-170
- Miller, Norbert (1982): „‚Geborgte Tonfälle aus der Zeit‘. Ingeborg Bachmanns ‚Der junge Lord‘ oder: Keine Schwierigkeiten mit der komischen Oper“, in: Wiesmann 1982, S. 87-100
- Minde-Pouet, Georg (1935): „Die Kleist-Gesellschaft“, in: Deutscher Kulturwart Nr. 2/35, S. 90-93
- Moderne Oper Berlin (1997) (Hg.): Der Idiot, Programmheft zur Inszenierung von Andreas Rochholz
- Moriuchi, Toshio (1990): „Zeit der Zikaden“, in: Araki/May 1990
- Müller, Jürgen E. (1996): Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation, Münster: Nodus Publikationen
- Müller, Ralph (1965): Das Opernlibretto im 19. Jahrhundert, Winterthur:
- Müller, Ruth (1989): Erzählte Töne, Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert, Stuttgart: Steiner-Verlag
- Müller-Naef, Monika (1989): ‚Steht nicht an jeder Wegkehrung der Musik auch eine neue Dichtung?‘ zur Zusammenarbeit von Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze, Zürich (unveröffentlichte Lizentiatsarbeit)
- Müller-Seidel, Walter (1969) (Hg.): Kleist und Frankreich. Mit Beiträgen von Claude David, Wolfgang Wittkowski und Lawrence Ryan (=Jahresgabe der Kleist-Gesellschaft), Berlin: Schmidt
- Naumann, Barbara (1990): Musikalisches Ideeninstrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik, Stuttgart, Weimar: Metzler
- Neuhäuser, Rudolf (1993): Dostojewskij: Die großen Romane und Erzählungen. Interpretationen und Analysen, Wien, Köln, Weimar: Böhlau
- Neumann, Gerhard (1997): „Hexenküche und Abendmahl. Die Sprache der Liebe im Werk Heinrich von Kleists“, in: Hinderer 1997, S. 169-195
- Nicklaus, Hans-Georg (1993): Die Maschine des Himmels. Zur Kosmologie und Ästhetik des Klangs, München: Fink
- Nietzsche, Friedrich (1988): Sämtliche Werke, kritische Studien Ausgabe, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: DTV
- Novalis (1960-1977): Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. v. Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart: Kohlhammer
- Nyffeler, Max (1986): „Eine Sprache in harter Währung. Zu den Chorcompositionen von Hans Werner Henze“, in: Rexroth 1986, S. 192-197

- Oberle, Mechthild (1990): *Liebe als Sprache und Sprache als Liebe. Die sprach-utopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns*, Frankfurt/ M.: Lang 1990
- Otterbach, Friedemann (1992): *Einführung in die Geschichte des europäischen Tanzes. Ein Überblick*, Wilhelmshaven: Noetzel
- Paech, Joachim (1994): *Film, Fernsehen, Video und die Künste. Strategien der Intermedialität*, Stuttgart: Metzler
- Paracelsus (1960): *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*, hg. v. Robert Blaser, Bern: Francke
- Paul, Jean (1959-63): *Werke*, München: Hanser
- Petersen, Peter (1988): *Hans Werner Henze: Ein politischer Musiker. 12 Vorlesungen*, Hamburg, Berlin: Argument
- ders. (1995): *Hans Werner Henze. Werke der Jahre 1984-1993 (= Kölner Schriften zur Neuen Musik, Bd. 4)*, Mainz: Schott
- ders./Winter, Hans-Gerd 1997 (Hg.): „Die Büchner-Opern im Überblick. Zugleich ein Diskussionsbeitrag zur ‚Literaturoper‘“, in: dies.: *Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 14)*, Frankfurt/M.: Lang 1997, S. 6-31
- ders. (1999): „Der Terminus ‚Literaturoper‘ – eine Begriffsbestimmung“, in: *Archiv für Musikwissenschaft 1/99*, S. 52-70
- Petri, Horst (1964): „Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen“, in: *Schriften zur Literatur 5*, Göttingen: Sachse & Pohl
- Pfeiffer, Hartmut (1999): *Das Imaginäre und das Mediale: Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Pichl, Robert (1981) (Hg.): *Registratur des literarischen Nachlasses von Ingeborg Bachmann, aus den Quellen erarbeitet von Christine Koschel und Inge von Wiedenbaum*, Wien: Institut für Germanistik
- ders. /Stillmark, Alexander (1994) (Hg.): *Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin 17. 10. 1973*, Wien: Hora-Verlag
- Platon (1977): *Phaidros oder Vom Schönen, übertragen und eingeleitet von Kurt Hildebrandt*, Stuttgart: Reclam
- Poizat, Michel (1986): *L’opéra ou le cri de l’ange. Essay sur la jouissance de l’amateur de l’opéra*, Paris: Métailié
- Polheim, Karl Konrad (1987) (Hg.): *Sinn und Symbol. Festschrift für Joseph P. Strelka zum 60. Geburtstag*, Frankfurt/M. u.a.: Lang
- Reeve, William C. (1993): *Kleist on Stage, 1804-1987*, Montreal & Kingston, London, Buffalo: McGill-Queen’s University Press
- Rexroth, Dieter (1986) (Hg.): *Der Komponist Hans Werner Henze. Ein Buch der Alten Oper Frankfurt, Mainz u.a.*: Schott
- Richter, Hans Werner (1988): *Im Etablissement der Schmetterlinge. Einundzwanzig Porträts aus der Gruppe 47*, München: Hanser
- Riemer, Peter/Zimmermann, Bernhard (1998) (Hg.): *Der Chor im antiken und modernen Drama*, Stuttgart, Weimar: Metzler
- Riethmüller, Albert/Zaminer, Frieder (1989) (Hg.): *Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 1*, Laaber: Laaber-Verlag
- Ruppel, Karl-Heinz (1959): *Musica Viva*, München: Musica Viva

- Sanden, Gerhard (1953): Dichter kritisieren Dichter. ‚Jetzt sind wir überzeugt‘. Gruppe 47 tagte. Junge Begabungen bewiesen ihr Können, in: Die Welt vom 21.10.53, S. 6
- Schaal, Susanne (1993): Musica Scenica. Die Operntheorie des Giovanni Battista Doni, Frankfurt/M., u.a.: Peter Lang
- Schäfer, Thomas (1999): Modellfall Mahler, Kompositorische Rezeption in zeitgenössischer Musik, München: Fink
- Scher, Steven Paul (1984) (Hg.): Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes, Berlin: Schmidt
- Schiller, Friedrich (1975): Sämtliche Werke in fünf Bänden, München: Winkler
- Schmidt, Jochen (1993): ‚Stoisches Ethos in Brandenburg-Preußen und Kleists ‚Prinz Friedrich von Homburg‘, in: Kleist-Jahrbuch 1993, Stuttgart, Weimar: Metzler, S. 89-102
- Schmierer, Elisabeth (1991): Die Orchesterlieder Gustav Mahlers, Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter
- Schnebel, Dieter (1972): Denkbare Musik, Schriften 1952-1972, Köln
- ders. (1984): ‚Sprache als Musik in der Musik‘, in: Scher 1984, S. 209-220
- Schneider, Herbert/Wiesend, Reinhard (2001) (Hg.): Die Oper im 18. Jahrhundert, Laaber: Laaber
- Schöning, Klaus (1970) (Hg.): Neues Hörspiel – Essays, Analyse, Gespräche, Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Schulte, Bettina (1988): Unmittelbarkeit und Vermittlung im Werk Heinrich von Kleists, Göttingen, Zürich: Vandenhoeck & Ruprecht
- Seduro, Vladimir (1978): Dostojewsky in Russian and World Theatre, North Quincy
- Sembdner, Helmut (1969) (Hg.): Heinrich von Kleists Nachruhm: eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten, Bremen: Schünemann
- Slibar, Neva (1995): ‚„Das Spiel ist aus‘ – oder fängt es gerade an? Zu den Hörspielen Ingeborg Bachmanns‘, in: Arnold 1995, S. 111-122
- Spiesecke, Hartmut (1993): Ein Wohlklang schmilzt das Eis. Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik, Berlin: Klaunig
- Stefano, Giovanni di (1997): ‚Der ferne Klang. Musik als poetisches Ideal in der deutschen Romantik‘, in: Gier/Gruber 1997, S. 121-143
- Stephan, Rudolf (1972): Die Musik der 60er Jahre, Mainz: Schott
- Stoffer-Heibel, Cornelia (1981): Metaphernstudien. Versuch einer Typologie der Text- und Themafunktion der Metaphorik in der Lyrik Ingeborg Bachmanns, Peter Huchels und Hans Magnus Enzensbergers, Stuttgart: Heinz
- Stoianova, Ivanka (1988): ‚Das Wort-Klang-Verhältnis in der zeitgenössischen Musik. Formbildende Strategien in der Verwendung der Sprache‘, in: Kolleritsch 1988 S. 51-67
- Streller, Siegfried (1991): ‚Verantwortung und Verantwortlichkeit in Kleists ‚Prinz Friedrich von Homburg‘, in: Kleist-Jahrbuch 1991, S. 53-59
- Theater Basel (Hg.) (1996): Katalog zur Ausstellung Ingeborg Bachmann-Hans Werner Henze am Theater Basel 1996

- Tunner, Erika (1989): „Von der Unvermeidbarkeit des Schiffbruchs“, in: Koschel/ Weidenbaum 1989, S. 417-431
- Vilain, Robert (1994): „Immer die Nacht. Und kein Tag?“ Funktion der Tagszeiten in der Lyrik Ingeborg Bachmanns“, in: Pichl/Stillmark 1994, S. 21-37
- Wagner, Richard (1984): Oper und Drama, Stuttgart: Reclam
- ders. (1909): Tristan und Isolde, vollständiger Klavierauszug von Otto Singer, Leipzig: Breitkopf und Härtel
- Weber, Samuel (2000): Rückkehr zu Freud. Lacans Ent-Stellung der Psychoanalyse. 2. erweiterte Auflage, Wien: Passagen
- Weidenbaum, Inge von (1997): „Ist die Wahrheit zumutbar?“, in: Böschenstein/ Weigel 1997, S. 23-28
- Weigel, Sigrid (1984): „Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang“. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise“, in: Arnold 1984, S. 58-92
- dies. (1997): „Die Erinnerungs- und Erregungsspuren von Zitat und Lektüre. Die Intertextualität Bachmann-Celan, gelesen mit Benjamin“, in: Böschenstein/ Weigel 1997, S. 231-249
- dies. (1999): Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, Wien: Zsolnay
- Werner, Hans-Georg (1992): „Geschichtlichkeit in Kleists ‚Prinz von Homburg‘“, in: Kleist-Jahrbuch 1992, Stuttgart, Weimar: Metzler
- Wiesmann, Sigrid (1982) (Hg.) Für und Wider die Literaturoper. Zur Situation nach 1945, Laaber: Laaber
- Winkler, Bettina (1998): Zwischen unendlichem Wohllaut und infernalischem Chaos. Vertonungen von Georg Trakls Lyrik, Salzburg; Müller
- Winkler, Hartmut (1997): Docuverse. Zur Medientheorie der Computer, München: Boer
- Winter, Hans-Gerd (2000): „Platz der Musik“. Ingeborg Bachmanns Lieder von einer Insel, untersucht im Hinblick auf den Musik und Dichtung gemeinsamen ‚Gang des Geistes‘“, in: Floros/Geiger/Schäfer 2000, S. 165-176
- Wondratschek, Wolf/Becker, Jürgen (1970): „War das Hörspiel der Fünfziger Jahre reaktionär? Eine Kontroverse am Beispiel von Ingeborg Bachmanns ‚Der gute Gott von Manhattan‘“ (1970), in: Koschel/Wiedenbaum 1989, S. 113-117
- Zaminer, Frieder (1989): „Musik im archaischen und klassischen Griechenland“, in: Riethmüller/Zaminer 1989, S. 113-206
- Zimmermann, Bernd Alois (1974): Intervall und Zeit, Aufsätze und Schriften, Mainz: DuMont