



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Asymptotische Literatur.

Zur Utopie einer Vereinigung von Dichtung und Musik,
dargelegt an Hand der „Nachtstücke und Arien“ von Hans
Werner Henze und Ingeborg Bachmann

Verfasserin / submitted by

Dina Lucia Weiss

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfillment of the requirements for the
degree of

Master of Arts, (MA.)

Wien, 2016 / Vienna 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Vergleichende
Literaturwissenschaft UG2002

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic,
Privatdoz. MA

pour maman

Dank an Christine Ivanovic, Andreas Karl, Konrad Krcal, Daniel Lange,
Daniel Rachnaev sowie Leon und Ludwig Weiss

Zuzeiten sind wir Dachbewohner und pfeifen von allen Dächern.
In anderen Zeiten leben wir in Kellern, singen,
um uns Mut zu machen und die Furcht im Dunkel zu überwinden.
Wir brauchen Musik.
Das Gespenst ist die lautlose Welt.

Ingeborg Bachmann, *Die wunderliche Musik* (1956)

Inhaltsverzeichnis

Einleitung : Grenzen überschreiten	11
o.i Ingeborg Bachmann und die Musik.....	11
o.ii Forschungsstand.....	17
Teil i : Voraussetzungen	24
i.i Eine Begegnung. Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze.....	24
i.ii Hans Werner Henze oder der Komponist als Weltrevolutionär	29
i.iii Bachmanns Poetologie	34
i.iii.i Zur Einheit von Literatur und Musik in der Romantik.....	34
i.iii.ii Schmerzvolle Wahrheit. Zur Erinnerungsfunktion von Litera- tur.....	38
i.iii.iii Von Literatur als Utopie und dem Widerstreit des Möglichen mit dem Unmöglichen	42
Teil ii : Exkurs: Das Ambigue bei Bachmann	45
ii.i Schönberg in „Malina“ oder: Die Spannung, die in der Zweiheit liegt	45
ii.ii „Muß der Gesang zu Ende gehn?“ Ingeborg Bachmanns Versuch über „Musik und Dichtung“ (1959)	51
ii.ii.i Der Augenblick der Wahrheit	57
Teil iii : „Nachtstücke und Arien“ : Komposition für Sopran und Orchester nach zwei Gedichten von Ingeborg Bachmann	61
iii.i Entstehungsgeschichte der „Nachtstücke und Arien“ (1957)	61
iii.ii Fakten zum Werk.....	63
iii.iii Premiere	63
iii.ii.i Zur Dichtung i : „Im Gewitter der Rosen“ / „Aria I“ (1953 / 1957) _	65
iii.ii.i.i Zum Inhalt.....	66
iii.ii.i.ii Zur Form	67
iii.ii.i.iii Musikalischer Kontext: Arie	68
iii.ii.i.iv Rhythmik / Klang	69

iii.ii.i.v Symbolik / Metaphern.....	70
iii.ii.i.v.i Rose vs. Dornen	71
iii.ii.i.v.ii Blatt.....	73
iii.ii.i.v.iii Wasser vs. Feuer.....	74
ii.ii.i.v.iv Wasser vs. Land	76
iii.ii.i.v.v Nacht vs. Tag.....	77
iii.ii.i.v.vi Intertextuelle Lesart i: Das Blatt als Erinnerungsträger bei Paul Celan	79
iii.ii.i.v.vii Das Blatt als Schriftträger	81
iii.ii.i.v.viii Intertextuelle Lesart ii: Der sterbende Orpheus bei Ovid und Bachmann	83
iii.ii.i.vi Die Musik von Hans Werner Henze – „Aria I“	87
iii.ii.i.vi.i Voraussetzungen: Bachmanns Verse	87
iii.ii.i.vi.ii Flucht nach Italien.....	88
iii.ii.i.vi.iii Formanleihen	89
iii.ii.i.vi.iv Die Musik der „Aria I“	90
iii.ii.ii Zur Dichtung ii : „Aria II“ oder: „Hätten wir das Wort, hätten wir Sprache, wir bräuchten die Waffen nicht.“	97
iii.ii.ii.i Historischer Kontext.....	98
iii.ii.ii.ii Inhalt „Freies Geleit“	101
iii.ii.ii.ii.i Erste Strophe.....	102
iii.ii.ii.ii.ii Zweite Strophe.....	103
iii.ii.ii.ii.iii Dritte Strophe: Rauchpilz	103
iii.ii.ii.ii.iv Vierte Strophe: „Frühlings Erwachen“: Nachtigall, Salamander & co.	107
iii.ii.ii.ii.v Fünfte Strophe: majestätische Befehle.....	110
iii.ii.ii.ii.vi Sechste Strophe: Freies Geleit.....	111
iii.iii Zum Verhältnis von Musik und Dichtung in der zweiten Aria	115
Schluss	121
Bibliographie	128
Quellen	128
Literatur.....	130
Lexika	135
Video.....	135
Audio	135
Abstract	136
Zur Verfasserin	137

Einleitung : Grenzen überschreiten

o.i Ingeborg Bachmann und die Musik

XV

Die Liebe hat einen Triumph und der Tod hat einen,
die Zeit und die Zeit danach.
Wir haben keinen.

Nur Sinken um uns von Gestirnen. Abglanz und Schweigen.
Doch das Lied überm Staub danach
wird uns übersteigen.

Ingeborg Bachmann, *Lieder auf der Flucht*

Von den frühen Gedichten bis zum *Todesartenzyklus* thematisierte Ingeborg Bachmann ihr Sprachengüten bei dem gleichzeitigen Versuch, die Grenzen ihres Ausdrucksvermögens in alle Richtungen hin zu erweitern.¹ Eine wichtige Rolle kam bei diesem Vorhaben der Musik zu, welche mühelos zu überwinden scheint, worum Sprache sich vergeblich müht: Musik war für Bachmann gültige Metapher absoluten Ausdrucksvermögens, da sie die „Einheit des Disparaten in einem einzigen Klang“ zu bündeln vermag.² In der Forschung wurde die Bedeutung von Musik für das Werk Ingeborg Bachmanns vergleichsweise spät wahrgenommen.³ Erst nachdem die Autorin 1971 in einem ihrer spärlichen Interviews von *Malina* als „Ouvertüre“ und von ihrem Schreiben als „Komposition“ sprach,⁴ stieg das Interesse an ihrem musikalischen Literaturverständnis, in dem sich „Sprachreflexion und Musikästhe-

¹ Vgl. GOLISCH, Stefanie: Musik als Metapher. Zu Ingeborg Bachmann. In: KOGLER, Susanne /DORSCHEL, Andreas (Hg.): Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik. Wien 2006, S. 77–95, hier S. 82f.

² Ebd., S. 83.

³ Vgl. CADUFF, Corina: „dadim dadam“ – Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns. Köln u. a. 1998 (=Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte; Bd. 12), S. 74.

⁴ Vgl. die Statements im Film von Gerda Haller, NL: N 2352–54 (K 8271 a–c).

tik poetologisch ergänzen“.⁵ Bezüge zur Musik sind in allen Schriften Ingeborg Bachmanns vorhanden: in der Figur des Orpheus („Wie Orpheus spiel ich auf den Saiten des Lebens den Tod [...] Aber wie Orpheus weiß ich auf der Seite des Todes das Leben...“⁶), mit Gedichttiteln wie *Thema und Variation*⁷, *Schwarzer Walzer*⁸ oder *Lieder von einer Insel*⁹ bis hin zu kursiv gedruckten Regieanweisungen („mit musik“, „heiter und mit musik“¹⁰). Auch an Hand der späten Essaytitel ist eine Konzentration auf Musikalisches hervorstechend: *Musik und Dichtung*, *Eine wunderliche Musik*, *Hommage à Maria Callas* oder *Was ich in Rom sah und hörte* lauten Schriften, die – nicht zuletzt von der intensiven Zusammenarbeit mit dem deutschen Komponisten Hans Werner Henze beeinflusst –, ab dem Jahr 1955 entstanden sind.¹¹

Zentral war Musik für Bachmann auf Grund ihrer spezifischen, der Sprache überlegenen Ausdruckskraft:

Sie [die Musik] hilft mir, indem sie 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.¹²

In den gemeinsamen mit Hans Werner Henze in Italien verbrachten Jahren arbeitete Ingeborg Bachmann an einer intermedialen Poetik zur Vereinigung von Musik und Dichtung, die sie in dem gleichnamigen Essay aus dem Jahr 1959 festhielt.¹³ In Rekurs auf die Musikästhetik der Romantik plädiert sie darin für die Wiedervereinigung von Musik und Dichtung und fordert damit letztlich Gleichberechtigung für

⁵ GÖTTSCHE, Dirk: Bachmann und die Musik. In: ALBRECHT, Monika (Hg.): Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2002, S. 297–308, hier S. 297.

⁶ BACHMANN, Ingeborg: *Dunkles zu sagen*. In: BACHMANN, Ingeborg: Werke, Band I, hg. v. KOSCHEL, Christine/ VON WEIDENBAUM, Inge/ MÜNSTER, Clemens. München 1978, S. 32. Im Folgenden werden Zitate von Ingeborg Bachmann aus der vierbändigen Werkausgabe folgendermaßen gekürzt: BACHMANN, Ingeborg: Werke + Bandnummer (I-IV), Seitenzahl (S.)

⁷ BACHMANN, Ingeborg: *Thema und Variation*. In: Werke I, S. 42f.

⁸ BACHMANN, Ingeborg: *Schwarzer Walzer*. In: Werke I, S. 131.

⁹ BACHMANN, Ingeborg: *Lieder von einer Insel*. In: Werke I, S. 121-124.

¹⁰ BACHMANN, Ingeborg: *Reklame*. In: Werke I, S. 114.

¹¹ Bachmann lernte Henze 1952 bei einer Tagung der Gruppe 47 kennen, im Jahr darauf zog sie bereits zu ihm nach Italien, wo sie mit kurzen Unterbrechungen bis 1957 auf der Insel Ischia, später in Neapel und Rom lebte. Die „Musik-Essays“ entstanden allesamt in den Jahren von 1954–1960 und fallen somit in den Zeitraum, in dem Henze und Bachmann ihre sechs gemeinsamen Werke schufen.

¹² BACHMANN, Ingeborg: Interview mit Ekkehart Rudolph vom 23. März 1971. In: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, hrsg. v. Christiane Koschel und Christiane von Weidenbaum. München 1983, S. 81–92, hier S. 85.

¹³ BACHMANN, Ingeborg: *Musik und Dichtung*. Erstdruck in: RUPPEL, K. H. (Hg.): „Musica Viva“. München 1958, S. 161–166. Hier zitiert nach Bachmanns Werkausgabe: Werke, hg. v. KOSCHEL, Christine/ VON WEIDENBAUM, Inge/ MÜNSTER, Clemens. München 1978, Bd. IV, S. 59-62.

die stets unterlegene Sprache ein.¹⁴ Gerade in der Unvollkommenheit der Sprache, welche durch eine mangelhafte Stimme – „dieses Organ ohne letzte Präzision, ohne letzte Vertrauenswürdigkeit, mit seinem kleinen Volumen“¹⁵ – verlautbart werde, sah sie das zutiefst Menschliche der Kunst, das in Verbindung mit Musik zu gesteigertem Ausdruck gelangen sollte:

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.¹⁶

Gemeinsam mit dem Freund und Weggefährten Hans Werner Henze versuchte Bachmann, die in dem von Caduff als „gleichermaßen poetologisch *und* poetisch“¹⁷ bezeichnetem Essay geforderte Vereinigung zu realisieren. Der Zusammenarbeit entsprangen sechs Werke, zu denen neben den beiden Bekanntesten – der Literaturoper *Der Prinz von Homburg* (UA 1960) nach einem Stück von Heinrich von Kleist sowie einer der meistgespielten Nachkriegsopern¹⁸, *Der junge Lord* (UA 1965) nach dem Text *Der Affe als Mensch* von Wilhelm Hauff –, die Ballettpantomime *Der Monolog des Fürsten Myschkin* nach Dostojewskis Roman *Der Idiot* (1952/1953, Neuvertonung 1990), die Musik zu Bachmanns zweitem Hörspiel *Die Zikaden* (US 1955), die Orchesterlieder *Nachtstücke und Arien* (UA 1957) zu zwei Gedichten Ingeborg Bachmanns sowie die 1964 entstandenen Chorfantasien *Lieder von einer Insel* (UA 1966) zu dem gleichnamigen Zyklus zählen. Die Beziehung von Dichtung und Musik in den genannten Werken variiert von Gattung zu Gattung.¹⁹

In dieser Arbeit soll anhand der Orchesterlieder *Nachtstücke und Arien* untersucht werden, ob und wie sich die intermediale Poetik des Essays *Musik und Dichtung* im gemeinsamen Werk niederschlägt.²⁰ Die Lyrik steht der Musik historisch besonders nahe: Am Beginn der abendländischen Geschichte wurden Gedichte auf

¹⁴ Vgl. TRABERT, Florian: „Kein Lied an die Freude“. Die Neue Musik des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Erzählliteratur von Thomas Manns *Doktor Faustus* bis zur Gegenwart. Würzburg 2011 (=Germanistische Literaturwissenschaft 1), S. 366.

¹⁵ BACHMANN, Ingeborg: *Musik und Dichtung*. In: Werke IV, S. 62.

¹⁶ Ebd., S. 61.

¹⁷ CADUFF, Corina: Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns, S. 98.

¹⁸ Vgl. STOLL, Andrea: Ingeborg Bachmann. Der dunkle Glanz der Freiheit. München 2013, S. 284.

¹⁹ Vgl. auch BIELEFELDT, Christian: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann. Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung. Bielefeld 2003, S. 13. Bielefeldt spricht von der erstaunlichen Vielfalt der „erprobten musikoliterarischen Gattungen“.

²⁰ Wenngleich der Essay zwei Jahre nach den *Nachtstücken* entstand, ist von einer Beeinflussung von Kunstwerk und Programm auszugehen.

der Lyra begleitet²¹ – Nietzsche spricht von einer „natürlich geltenden Vereinigung“, gar von der „Identität *des Lyrikers mit dem Musiker*“.²² Dass Musik und Dichtung durch ihre intermediale Stimmgebundenheit verknüpft sind, ist eine Beobachtung, die für Bachmann und Henze zentral sein wird.²³

Versuch dieser Arbeit ist es, die Rolle der Musik im Werk Bachmanns hinsichtlich der Frage zu analysieren, inwiefern eine Verbindung der Medien Musik und Dichtung eine Ausdruckssteigerung verheißt. Getragen wird die Untersuchung von der Annahme, dass die Dialektik zweier Medien durch den grenzüberschreitenden Duktus eine „Poetik des Dritten“ kreiert, welche die „Disparatheit des Lebens“ zu bündeln vermag.

Der Weg zu Antworten führt über die Überprüfung von Bachmanns von Sprachreflexion und Musikästhetik gezeichneter Poetologie am gemeinsamen Werk mit Henze. Die theoretische Grundlage der Arbeit bilden Bachmanns Reflexionen über das eigene Schreiben und die Unvollkommenheit der Sprache – neben dem Essays *Musik und Dichtung* werden Lyrik-Fragmente, Briefausschnitte und Teile der Frankfurter Poetikvorlesungen zur Analyse hinzugezogen. Da davon auszugehen ist, dass Bachmann für und mit Henze einen Schreibstil erarbeitete, der sich an kompositorischen Strukturprinzipien orientiert,²⁴ sollen die künstlerische Beziehung zu dem deutschen Komponisten sowie dessen Vorstellungen von Musik als Sprache in Betracht gezogen werden.

Nach einer skizzenhaften Darstellung der künstlerischen Beziehung zwischen Bachmann und Henze sowie der Verortung von Henzes musikalischem Standpunkt eröffnet ein theoretisches Kapitel die Untersuchung. Bachmanns Poetologie soll in einem Dreischritt dargestellt werden, der sich an den Schlagworten Romantik – Gegenwart – Utopie orientiert. Die Romantik spielt bei einer Untersuchung über die Relationen zwischen den Medien Musik und Sprache eine tragende Rolle, da während des 18. Jahrhunderts eine Trennung beider Medien zum Nachteil der Sprache erfolgte: Musik emanzipierte sich und wuchs in der Meinung der Theoretiker zu einer eigenständigen Ausdrucksform heran, die ungleich emotionaler als die Schriftsprache sei. Um den Mangel an Emotionalität auszugleichen wuchs auf Sei-

²¹ VON WILPERT, Gero: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 2001, S. 488f.

²² NIETZSCHE, Friedrich: Die Geburt des Tragödie aus dem Geiste der Musik. Frankfurt 2000, S. 49.

²³ Vgl. SOLIBAKKE, Karl: Geformte Zeit. Musik als Diskurs und Struktur bei Bachmann und Bernhard. Würzburg 2005 (=Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften; 514), S. 122.

²⁴ Vgl. ebd., S. 10. Henze gibt in dem Film von Gerda Haller (Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Leben und Werk der Ingeborg Bachmann. Ein Film von Gerda Haller, urgesendet zum ersten Todestag, ORF, 17.10.1974 [teafilm, Wien 1974]) zudem zu bedenken, dass er seine Ästhetik „wahrscheinlich zu einem Teil, der grösser ist, als mir oft bewusst ist, Ingeborg Bachmann und ihrer Philosophie“ verdanke.

ten der Dichter der Wunsch nach einer erneuten Verbindung ihres Schaffens mit Musik – Positionen, von denen Bachmann geprägt wurde. Unter dem Schlagwort „Gegenwart“ kann Bachmanns Pochen auf der Wahrheits- und Erinnerungsfunktion von Literatur vor dem Hintergrund des Holocaust adressiert werden. Der ständige Kampf der Autorin gegen jene schlechte Sprache, die ihr zufolge seit Ende des zweiten Weltkriegs herrsche, wird sich in Gegenüberstellung mit dem literarischen Utopia der Sprache als große Antithese in ihrem Werk erweisen. Auch die Forderung nach Vereinigung von Musik und Dichtung fällt unter dieses Utopiekonzept. Die Asymptote – Annäherung zweier Funktionen im Unendlichen – als literarischer Begriff im Titel der Arbeit erschließt sich vor diesem Hintergrund: Bachmanns musikalische Poetologie der Vereinigung von Sprache und Musik weiß um ihren utopischen Charakter, gibt ein Ziel vor, das zu erreichen so notwendig wie unmöglich ist.

Der mittlere Teil der Arbeit ist ein Exkurs, dessen Bedeutung in seiner Relaisfunktion zwischen Theorieteil und anschließender Analyse gründet. Diese wird unter Berücksichtigung der symbolischen, motivischen und strukturellen Funktionen der Schönberg-Zitate im Roman *Malina* sichtbar machen, dass die dialektische Anlage der Pierrot-Figur die Struktur des gesamten Romans beeinflusst und den für Bachmanns Poetologie zentralen Konflikt zwischen Singen/Sprechen und Schweigen versinnbildlicht. Dies zu verdeutlichen dient ein anschließendes *close-reading* des Essays *Musik und Dichtung*, jener Schrift, in der Ingeborg Bachmann ihre Poetik in dialektischer Gegenüberstellung von Musik und Sprache entfaltet. Hauptaugenmerk der Analyse muss auf solchen Argumenten liegen, die den Wunsch nach „Vereinigung“ von Musik und Sprache rechtfertigen. Die angestrebte mediale Grenzüberschreitung auf der Suche nach Augenblicken der Wahrheit bildet den utopischen Fluchtpunkt zu Ingeborg Bachmanns Poetik.

Im zentralen Kapitel der Arbeit stehen Werkanalysen zweier vertonter Gedichte der *Nachtstücke und Arien*. Hierin ergänzen ausführliche Gedichtanalysen und musikalische Analysen einander gegenseitig. Auf diesem Weg soll nachvollzogen werden, wo eine Interpretation der Dichtung in der Musik stattfindet. Besonders das erste Gedicht *Im Gewitter der Rosen* macht – poetologisch gelesen – die herausragende Rolle der Musik bei Bachmann transparent. In der im Naturgedicht verschlüsselten Figur des (sterbenden) Orpheus verortet Bachmann den unwiederbringlich verlorenen Zustand musiko-literarischen (Sprach-)Ursprungs in der Ur-

szene eines Liebesdiskurses.²⁵

Als weitere Textgrundlage der *Nachtstücke und Arien* wählte Henze das Gedicht *Freies Geleit*; ein Naturgedicht, das seine explizit politische Orientierung nicht verhehlt. In dem von Henze als „Pamphlet gegen Krieg und nukleare Waffen“²⁶ verstandenen Gedicht mahnt eine menschliche Botschafterin der personifizierten Erde, die Schönheit der Natur nicht mit Atomwaffen zu zerstören, sondern für ihren Erhalt zu kämpfen, damit noch „tausend und ein Morgen“ werde.²⁷ Die politische Verantwortung der Schriftstellerinnen und Schriftsteller, wie im zweiten Abschnitt des Theoriekapitels dargelegt, wird in *Freies Geleit* unzweideutig adressiert.

Bemerkenswert ist das Zusammenspiel von Stimme – der Mensch „spricht“ für die Erde – und Musik. Als Hypothese formuliert, strebt *Freies Geleit* die Versöhnung von menschlicher Stimme (Sprache) und Musik, vielleicht sogar Errettung der Sprache durch Musik an. Mein besonderes Augenmerk in der musikwissenschaftlichen Analyse gilt der Fanfarenfigur, dem tragenden musikalischen Motiv der zweiten Arie. Die Verbindung von royalem Signalinstrument und politischer Botschafterin ist zu diskutieren. Im Diskurs um die Vereinigung von Musik mit Sprache und die Utopie der Verschmelzung von Kunst und Leben kommt der Undine-Figur – von Henze durch musikalische Zitate immer wieder heraufbeschworen –²⁸ besondere metaphorische Bedeutung zu.

Die Arbeit bewegt sich im komparatistischen Grenzgebiet von Literatur und Musik²⁹, sie ist jener ersten Form von Intermedialität gewidmet, die Steven Paul Scher in seinem wegweisenden Handbuch zum Forschungsgebiet Komparatistik aus dem Jahr 1984 schildert:

(1) das Zusammenwirken von *Musik und Literatur* (wie es sich in der Vokalmusik darstellt),

²⁵ Vgl. CADUFF, Corina: Figuren der Musik, S. 3.

²⁶ HENZE, Hans Werner: Die Schwierigkeit, ein bundesdeutscher Komponist zu sein. Neue Musik zwischen Isolierung und Engagement. In: HEISTER, H. W./ STERN, D. (Hg.): Musik der 50er Jahre (=Das Argument Sonderband 42), Berlin 1980, S. 50–77, hier S. 64.

²⁷ Vgl. BACHMANN, Ingeborg: *Freies Geleit*. In: Werke I, S. 161.

²⁸ HENZES Ballet *Undine* hatte ein Jahr zuvor Premiere. Vgl. HENZE, Hans Werner: *Undine*. Ballett in drei Akten von Frederick Ashton, frei nach Friedrich de la Motte-Fouqué. Verlegt bei SCHOTT in Mainz. UA: 27. Oktober 1958 London, Royal Opera House, Covent Garden mit Margot Fonteyn in der Titelpartie.

²⁹ Siehe zum weiten Themenkomplex „Literatur und Musik“ v. a. folgende richtungsweisende Werke: Steven Paul Scher: Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets. Berlin 1984, sowie Ulrich Weisstein: Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik. Ein Arbeitsgebiet der Komparatistik, S. 40–60.

- (2) die Umsetzung von *Literatur und Musik* (wie sie in der Programm-Musik erprobt wird)
- (3) die Thematisierung von *Musik in der Literatur*

Die Tatsache, dass „beide Künste in irgendwelcher Form [...] gemeinsam und gleichzeitig gegenwärtig sind; eine Kombination also von musikalischer Komposition und literarischem Text“³⁰ bedeutet, bei aller Ähnlichkeit der Medien – beide lassen sich über den Hörsinn erfassen –, dass die Analyse von zwei Forschungsgebieten ausgeht. Wenngleich die Verfasserin auf literatur- und musikwissenschaftliche Methoden zurückgreift, wird musikwissenschaftliches Fachvokabular nach Möglichkeit vermieden. Ein Ziel dieser Arbeit ist erreicht, wenn es gelingt, den sinnlichen Klangraum Musik weder zu verklären noch zu zerreden; eine der Musik angemessene Ausdrucksweise zu finden.

o.ii Forschungsstand

Das Interesse der Forschung an dem Thema „Bachmann und die Musik“ kam relativ spät auf, was nicht zuletzt daran liegt, dass die Komparatistik zu Lebzeiten der Dichterin noch in den Kinderschuhen steckte. Noch 1998 konstatierte Corina Caduff, wie gering das Forschungsinteresse an der Musik bei Bachmann verglichen mit der immensen allgemeinen Bachmannforschung und dem erkennbaren Stellenwert der Musik im Werk der Autorin sei.³¹ Einen Grund hierfür sieht sie u. a. in den spärlichen Kommentaren der Autorin zur Musik; erst seit Erscheinen von *Malina* im Jahr 1971 referierte Bachmann in Interviews auf Musikalisches, z. B. wenn sie

³⁰ SCHER, Steven Paul (Hg.): *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*. Berlin 1984, S. 11.

³¹ CADUFF, Corina: ‚dadim dadam‘ – Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns. Köln/Weimar/ Wien 1998 (=Literatur-Kultur-Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Große Reihe 12), S. 74.

von *Malina* als „Ouvertüre“ und vom Schreiben als „Komposition“ sprach.³² In den 80er Jahren steigt das Forschungsinteresse an dem Thema – eine Zeit, in der sich die Literaturwissenschaft für die Rolle der Musik in der Literatur zu interessieren beginnt und in der die „Bachmann-Renaissance“ begann.³³ Schwerpunkte der Forschung liegen zunächst auf *Malina* und den Libretti, die Ingeborg Bachmann für Henze schrieb. In diesem Zusammenhang ist die 1995 von Petra Grell veröffentlichte Monographie hervorzuheben, die eine theaterwissenschaftliche Perspektive auf die Libretti bietet.³⁴ In Hartmut Spieseke vielzitierte Monographie aus dem Jahr 1993 fehlen die Libretti ebenfalls nicht.³⁵ Im Fokus steht aber Bachmanns musikalische Poetik, die vor allem in den Gedichten zum Tragen kommt. Als 1995 mit der kritischen Ausgabe des *Todesarten*-Projekts neue Details über Bachmanns Spätwerk bekannt werden, steigt das Forschungsinteresse:³⁶ Youngsook Kim widmet sich 1997 der Funktion der Zitate in *Malina*³⁷, es folgen ihm 1998 Edith Bauer³⁸, 1999 Jens Brachmann³⁹ sowie 2001 Joachim Eberhardt, der über Bachmanns Aussage „Es gibt für mich keine Zitate“ dissertiert.⁴⁰

Marion Fürst ist 1996 die Erste, die das in dieser Arbeit thematisierte Werk *Nachtstücke und Arien* zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchung macht.⁴¹ Sowohl die Arien als auch die rein instrumentalen *Nachtstücke* werden von ihr – mit zahl-

³² Vgl. die Statements im Film von Gerda Haller, NL: N 2352–54 (K 8271 a–c). Bachmanns stets selbstreflektierten Aussagen bekräftigen zudem, weshalb sich diese Arbeit auf Bachmanns eigene Aussagen zum Verhältnis von Musik und Dichtung bezieht.

³³ Vgl. KOGLER, Susanne: Die Saite des Schweigens – Ingeborg Bachmann und die Musik. Einleitung, S. 12. Kogler spricht davon, dass Bachmann seit den 80er Jahren zu den wichtigsten deutschsprachigen Autorinnen der Nachkriegsjahre zählt.

³⁴ GRELL, Petra: Ingeborg Bachmanns Libretti. Frankfurt am Main 1995 (=Europäische Hochschulschriften; 1513). Zugl. Diss., Universität Bayreuth 1994. Zwei Jahre später folgt Thomas Beck mit einer Monographie über Bachmanns Libretti: BECK, Thomas: Bedingungen librettistischen Schreibens. Die Libretti Ingeborg Bachmanns für Hans Werner Henze. Würzburg 1997 (=Literatura. Wissenschaftliche Beiträge zur Moderne und ihrer Geschichte 3).

³⁵ SPIESEKE, Hartmut: Ein Wohlklang schmilzt das Eis. Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik. Berlin 1993.

³⁶ BACHMANN, Ingeborg: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Unter Leitung von Robert Pichl, hg. von Monika Albrecht u. Dirk Götsche. 4 Bde. München, 1995.

³⁷ KIM, Youngsook: „Mit meiner verbrannten Hand“. Zur Funktion der Zitate in Ingeborg Bachmanns „Malina“-Roman. Diss. Wien 1997.

³⁸ BAUER, Edith: Drei Mordgeschichten. Intertextuelle Referenzen in Ingeborg Bachmanns „Malina“. Frankfurt am Main 1998 (=Europäische Hochschulschriften; 1668). Zugl. Diss., Freie Univ. Berlin 1995.

³⁹ BRACHMANN, Jens: Enteignetes Material. Zitathaftigkeit und narrative Umsetzung in Ingeborg Bachmanns „Malina“. Wiesbaden 1999. Zugl. Diss., Univ. Essen 1998.

⁴⁰ EBERHARDT, Joachim: „Es gibt für mich keine Zitate“. Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns. Tübingen 2002 (=Studien zur deutschen Literatur; 165). Zugl. Diss., Univ. Göttingen 2001.

⁴¹ FÜRST, Marion: „Gegenbild der heillosen Zeit“. Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henzes Gemeinschaftswerk „Nachtstücke und Arien“ (1957). In: HEISTER, Hanns-Werner (Hg.): Musik – Revolution: Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag, Bd. 3. Hamburg 1996, S. 47–71.

reichen Partiturauszügen versehen –, analysiert. Neben einer ausführlichen Darstellung der Rezeptionsgeschichte liegt ein Fokus in der Darstellung des politischen Hintergrunds von *Freies Geleit*.

Fünf Jahre später erscheint mit der Studie von Corina Caduff über die *Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns* eine Untersuchung über die Poetisierung von Musik, welche die Thesen von Spieseke weiterdenkt und teilweise revidiert.⁴² Mit einem umfassenden Einblick in die Theorien von Rousseau, Nietzsche und Kristeva in Bezug auf die Unvollkommenheit der Sprache versucht sie zudem, philosophische Anhaltspunkte für das musikalische Verständnis von Ingeborg Bachmann zu lokalisieren, das in der romantischen Annahme einer verlorenen Einheit von Sprache und Musik gründet.

Eine ähnliche Richtung wie die vorliegende Arbeit schlug 2001 Katja Schmidt-Wistoff ein, die in ihrer Dissertation das Verhältnis von Musik und Dichtung in den gemeinsamen Opernprojekten von Henze/Bachmann analysiert und dem Nachdenken über Musik und Sprache der beiden Künstler viel Aufmerksamkeit schenkt.⁴³ Schmidt-Wistoff bietet neben einer Analyse des Bachmann-Essays *Musik und Dichtung* auch eine gründliche Aufarbeitung von Henzes Musik- und Literaturverständnis und kann die Gemeinsamkeiten des Kunstkonzepts von Bachmann und Henze herausarbeiten. Da sie in der Werkanalyse jedoch auf die gemeinsamen Opernprojekte fokussierte, war nur der erste Teil ihrer Studie für diese Arbeit relevant.

Im 2002 veröffentlichten *Bachmann-Handbuch* wird die besondere Bedeutung von Musik für das Werk Ingeborg Bachmanns durch Dirk Göttches Beitrag „Bachmann und die Musik“ gewürdigt.⁴⁴ Mit diesem liegt erstmals eine ausführliche Darstellung der Forschungslage vor. Ein Jahr nach Erscheinen des Handbuchs wurde Christian Bielefelds komparatistische Studie *Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung* in den gemeinsamen Werken Bachmanns und Hans Werner Henzes publiziert.⁴⁵ Diese vorbildliche Dissertation enthält als einzige Sekundärquelle ein ausführliches Kapitel über die *Nachtstücke und Arien* und bietet

⁴² CADUFF, Corina: ‚dadim dadam‘ – Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns. Köln/Weimar/ Wien 1998 (=Literatur-Kultur-Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte. Große Reihe 12).

⁴³ SCHMIDT-WISTOFF, Katja: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. Der „Augenblick der Wahrheit“ am Beispiel ihres Operschaffens. München 2001. Zugl. Diss. an der Univ. Bonn, 2000.

⁴⁴ GÖTTSCHE, Dirk: Bachmann und die Musik. In: ALBRECHT, Monika (Hg.): Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2002, S. 297–308.

⁴⁵ BIELEFELDT, Christian: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann. Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung. Bielefeld 2003.

eine der wenigen produktiven Analysen des Werkes überhaupt. Nicht nur liefert Bielefeld eine gelungene Interpretation der Gedichte Bachmanns, dem Germanisten und Musikwissenschaftler gelingt auch eine so prägnant wie schlüssige Auslegung der Musik Henzes. Seinem Werk verdankt diese Arbeit zentrale Denkanstöße.

Karl Solibakkes 2005 veröffentlichte Monographie *Geformte Zeit* liefert einen entscheidenden Beitrag zum Thema der Intermedialität von Wort und Ton.⁴⁶ Ausgehend von Ingeborg Bachmanns *Malina* und Thomas Bernhards *Der Ignorant und der Wahnsinnige* versucht Solibakke, Musik als Diskursgrundlage für Werkinhalt sowie als Prinzip für Gliederung und Textstruktur beider Autoren dingfest zu machen. Als Analysebasis dienen ihm Betrachtungen der kunstphilosophischen Konzepte Hegels und Schopenhauers sowie die ästhetischen Konzepte Nietzsches, Heideggers und Adornos. Während an Hand ersterer Autoren das philosophische Fundament für Bachmanns *Malina* bestimmt wird, gibt Solibakke an Hand letzterer Aufschlüsse über die kulturelle Bedeutung der Tonkunst für Bachmann. Obwohl die Arbeit der Literarisierung von Musik gewidmet ist, konnten die Studien zu den kunstphilosophischen- und ästhetischen Grundlagen Ingeborg Bachmanns für diese Arbeit herangezogen werden.

Der 2006 erschienene Sammelband *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik* ging aus dem Symposium „*Wie Orpheus spiel ich auf den Saiten des Lebens...*“. *Ingeborg Bachmann und die Musik* an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz hervor.⁴⁷ Ziel war es, der Musikalität Bachmanns in den verschiedenen Funktionen nachzugehen, die sie als Schreibende einnahm – als Librettistin, als Lyrikerin, als Essayistin oder als Erzählerin.⁴⁸ Die Beiträge des ersten Teils sind den philosophischen Grundlagen der Autorin gewidmet – neben Bezügen zur Kritischen Theorie ist Bachmanns Auseinandersetzung mit Wittgensteins Grenzziehung zwischen Sangbarem und Unsagbarem hervorzuheben.⁴⁹ Im zweiten Teil sind Aufsätze versammelt, die sich mit der Rezeption von Bachmanns Dichtung in verschiedenen Werkkontexten befassen.

⁴⁶ SOLIBAKKE, Karl: *Geformte Zeit: Musik als Diskurs und Struktur bei Bachmann und Bernhard*. Würzburg 2005 (=Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften; 514).

⁴⁷ KOGLER, Susanne / DORSCHER, Andreas (Hg.): *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*. Wien 2006.

⁴⁸ Vgl. KOGLER: Einleitung, S. 15.

⁴⁹ Vgl. insb. AGNESE, Barbara: „Das Absolute, das ich nicht erreicht sehe in der Sprache“. Zwischen Musik und Literatur: das Unsagbare bei Bachmann. In: KOGLER, Susanne / DORSCHER, Andreas (Hg.): *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*. Wien 2006, S. 22–34 sowie KOGLER, Susanne: „Wie Orpheus spiel ich auf den Saiten des Lebens ...“. Zur Dialektik von Leben und Tod bei Ingeborg Bachmann. In: KOGLER, Susanne/ DORSCHER, Andreas (Hg.): *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*. Wien 2006, S. 55–76.

Der ebenfalls 2006 erschienene Sammelband *Bachmanns Medien* ist dem Thema Intermedialität insofern zuzuordnen, als darin das Verhältnis der Autorin zu Medien wie Bild und Radio untersucht wird. Da die meisten Beiträge von der Biographie der Schriftstellerin und weniger von ihren Texten ausgehen, konnte der Band nur zur Hintergrundinformation dienen.⁵⁰

Im Jahr 2007 widmete sich Thomas Nytsch anlässlich eines Bachmann-Symposiums in Budapest noch einmal dem Werk *Nachtstücke und Arien*, indem er die Frage nach einem erweiterten Erkenntnisgewinn durch die musikalisierte Umsetzung des Gedichts stellte.⁵¹ Seine Analyse – sowohl der Gedichte als auch der Musik – ist eine gelungene Zusammenfassung der bisherigen Forschungsergebnisse zu den *Nachtstücken und Arien* von Spieseke, Fürst und vor allem Bielefeldt. Nicht zuletzt die poetologischen Schnittpunkte mit Bachmann erlauben Nytsch, Henzes Musik weniger als politischen, denn als ästhetisch-formalen Widerstand gegen die zwanghaft moderne „Neue Musik“ zu charakterisieren.⁵² Im selben Band stellt Susanne Kogler die Hypothese auf, dass die Musik Gustav Mahlers ein Vorbild für die Dichterin gewesen sein könnte.⁵³ Unter dem Gesichtspunkt, dass Bachmanns Bibliothek annähernd 20 Publikationen von Adorno enthielt, welcher 1960 seine berühmte Mahler-Monografie publizierte und den Bachmann im Rahmen ihrer Frankfurter Poetikdozentur mehrmals getroffen hatte, unternimmt sie einen prägnanten Vergleich von Bachmanns musikalischer Poetik und Adornos Ausführungen zu Mahler.

Christine Ivanovic bereichert mit ihrem Beitrag *Gedächtnisschrift Musik. Ingeborg Bachmanns „Ein Blatt für Mozart“ als Anamnese des Kommenden* im Jahr 2007 die Bachmann-Forschung, indem sie zeigt, wie die komplexe musikalische Konstruktion von Bachmanns Hauptwerk bereits in dem Prosastück *Eine wunderliche Musik* angelegt ist.⁵⁴ In fünf Abschnitten arbeitet Ivanovic die Bedeutung von Musik für Bachmann heraus, die einerseits in der transzendentalen Bestimmung der Zeit-

⁵⁰ SIMONS, Oliver/ WAGNER, Elisabeth (Hg.): *Bachmanns Medien*. Berlin 2008.

⁵¹ NYTSCH, Thomas: Hans Werner Henzes „Nachtstücke und Arien“ als musik-poetologisches Programm und Ausdruck ästhetischen Widerspruchs. In: „Ein Spiegel will uns die Gründe zeigen.“ *Die Wahrheit, ein Spiel? Konferenzband zum Ingeborg Bachmann Symposium in Budapest 2006*. Budapest 2007, S. 103–115.

⁵² Vgl. ebd., S. 113–115.

⁵³ KOGLER, Susanne: *Musikalische Poetik und ästhetische Theorie: Ingeborg Bachmann und Theodor W. Adorno*, In: „Ein Spiegel will uns die Gründe zeigen.“ *Die Wahrheit, ein Spiel? Konferenzband zum Ingeborg Bachmann Symposium in Budapest 2006*. Budapest 2007, S. 87–102, hier S. 87.

⁵⁴ IVANOVIC, Christine: *Gedächtnisschrift Musik. Ingeborg Bachmanns „Ein Blatt für Mozart“ als Anamnese des Kommenden*. Mit einigen Anmerkungen zu Wolfgang Hildesheimer und zu Paul Celan. In: GÖRNER, Rüdiger (Hg.): *Mozart – eine Herausforderung für Literatur und Denken*. Bern 2007 (=Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A, Kongressberichte Band 89), S. 285–310.

lichkeit von Musik zu verorten, andererseits als Konzept der Freude in sogenannten Erregungsmomenten den Todestrieb aufzuheben in der Lage sei. Die Ausführungen rücken einen Text in den Vordergrund, der von der Forschung bislang marginalisiert wurde – zu sehr steht er im Schatten von *Musik und Dichtung* – und den Ivanovic zu Recht als erstes poetologisches Bekenntnis der Autorin ansieht.⁵⁵ Die Analyse legt nahe, dass Mozart und dessen Musik wie Mahler für das Absolute stehen, das Ingeborg Bachmann als Utopie in ihrer Dichtung anstrebte.

Die jüngste Publikation in einem Sammelband, die sich mit Bachmann und Henze auseinandersetzt, stammt aus dem Jahr 2008 und leistet weder eine Analyse noch stellt sie neue Methoden oder Ansätze vor.⁵⁶ Auf knappen sieben Seiten werden die gemeinsamen Werke und die im Laufe der Freundschaft entstanden Musik-Essays und Kommentare zu den Libretti knapp vorgestellt. Die aktuellste Monographie zum Thema Intermedialität liegt mit der Dissertation *Kein Lied an die Freude* von Florian Trabert vor. Trabert untersucht Bezüge der deutschsprachigen Erzählliteratur zur Neuen Musik. Als Beispiel für „Neue Musik in der Nachkriegsliteratur“ ist Ingeborg Bachmann ein eigenes Kapitel gewidmet. Darin finden sich neben einer gelungenen Analyse von Bachmanns Essay *Musik und Dichtung* Ausführungen zu Bachmanns Serialismuskritik und ein Vergleich von Bachmanns Musikästhetik mit derjenigen Theodor W. Adornos.⁵⁷

Abschließend bleibt hervorzuheben, dass jene zwei Gedichte, die Hans-Werner Henze für die *Nachtstücke und Arien* zur Vertonung auswählte, noch nie Gegenstand systematischer Einzelinterpretationen waren.⁵⁸ Bettina von Jagow deutet *Im Gewitter der Rosen* zwar als Erinnerungsspur im literarischen Gedächtnis von Ingeborg Bachmanns Texten,⁵⁹ allerdings berücksichtigt auch dieser Ansatz die zweite Strophe, die Bachmann zur Vertonung hinzufügte, nicht. Aufgrund dieses Forschungsdesiderats lässt die vorliegende Arbeit textimmanente Interpretationen beider Gedichte breiten Raum.

⁵⁵ Vgl. IVANOVIC, Christine: Gedächtnisschrift Musik, S. 296.

⁵⁶ SOPRONI, Zsuzsa: Musik und Dichtung im Spiegel einer Freundschaft. Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. In: BOGNÁR, Zsuzsa/ BOMBITZ, Attila (Hg.): „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Wien 2008 (=Österreich-Studien Szeged, hg. v. Károly Csúri und Attila Bombitz; 2), S. 115–121.

⁵⁷ TRABERT, Florian: „Kein Lied an die Freude“. Die Neue Musik des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Erzählliteratur von Thomas Manns *Doktor Faustus* bis zur Gegenwart. Würzburg 2011 (=Germanistische Literaturwissenschaft 1), zugleich Dissertation, Univ. Düsseldorf.

⁵⁸ STOFFER-HEIBERL (1981) geht auf die genaue Mataphernkategorisierung des Rosengewitters ein und THIEM (1972) diskutiert das Gedicht textimmanent. Vgl. zur Interpretation neben den Analysen von BIELEFELDT und FÜRST auch VON JAGOW, Bettina: Ästhetik des Mythischen, S. 144.

⁵⁹ Vgl. VON JAGOW, Bettina: Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk Ingeborg Bachmanns. Köln 2003. Zu *Im Gewitter der Rosen* vgl. S. 143–148.

In diesem Jahr hätte Ingeborg Bachmann ihren 90. Geburtstag gefeiert. Aus diesem Anlass ist eine 30 Bände umfassende neue Werkausgabe geplant. Sie wird Prosa, Gedichte, Essays, Hörspiele, Libretti und Korrespondenz umfassen. Der ORF verkündete, dass die ersten beiden Bände im November erscheinen werden. Mit *Das Buch Goldmann* wird auch Bachmanns letztes großes Erzählvorhaben zugänglich gemacht. Der zweite Band trägt den Titel *Male oscuro. Aus der Zeit der Krankheit*. Damit werden auch jene Teile des Nachlasses zugänglich, die bisher gesperrt waren.⁶⁰

⁶⁰ <http://kaernten.orf.at/news/stories/2781999/> (Beitrag vom 24.06.2016, abgerufen am 25.06.2016).

Teil i : Voraussetzungen

i.i Eine Begegnung. Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze

*Die Begegnung mit Hans Werner Henze ist für mich sehr, sehr wichtig,
denn wirklich Musik verstanden habe ich erst durch ihn.*

Ingeborg Bachmann im Jahr 1973⁶¹

Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze lernten sich während einer Herbsttagung der *Gruppe 47* im Oktober des Jahres 1952 auf Burg Berlepsch bei Göttingen kennen.⁶² Andrea Stoll beschreibt die Begegnung in ihrer Bachmann-Biografie als ein Aufeinandertreffen von Königstochter und Götterliebbling: „Wenn es so etwas wie ein ‚spontanes intellektuelles Verliebtsein‘, einen ‚platonischen coup de foudre‘ gibt, dann hat er auf dem Herbsttreffen der *Gruppe 47* [...] stattgefunden.“⁶³ Es war Bachmanns zweite Teilnahme an einem Gruppentreffen nach dem erfolglosen Eingliederungsversuch durch Paul Celan⁶⁴ im selben Jahr.⁶⁵ Zwischen den Gleichaltrigen (beide sind zu der Zeit 26 Jahre alt und ihre Geburtstage liegen nur fünf Tage auseinander⁶⁶), entspann sich eine Beziehung, die – von erotischer Lockung nicht unberührt – viele Eifersüchteleien auf sich ziehen sollte,⁶⁷ vor allem aber für beide den Beginn einer neuen Ära bedeutete: Bachmann entschloss sich 1953 spontan, der Einladung HENZES nach Italien zu folgen, welche mit der Aufgabe ihrer Wiener Existenz verknüpft war. Im Juli ’53 kündigte sie ihre Stelle beim Sender Rot-Weiß-

⁶¹ BACHMANN in einem ihrer letzten unveröffentlichten Interviews. NL: N 2352 (K 8271a). Zitiert nach CADUFFE, Corina: „dadim dadam“, S. 72.

⁶² Vgl. STOLL, Andrea: Ingeborg Bachmann. Der dunkle Glanz der Freiheit. München 2013, S. 129.

⁶³ STOLL, Andrea: *Der dunkle Glanz der Freiheit*, S. 130. Die Zitate stammen aus einer Henze-Biografie von ROSTECK, Jens: *Hans Werner Henze. Rosen und Revolutionen. Die Biographie*. Berlin 2009, S. 214.

⁶⁴ Vgl. dazu Kapitel 6 von Andrea Stoll: „Vom *Working Girl* des Rundfunks zum Shootingstar der Literatur“, S. 111–129.

⁶⁵ Nur ein Jahr später, im Rahmen des Frühjahrstreffens 1953 wurde Ingeborg Bachmann der Preis der *Gruppe 47* verliehen.

⁶⁶ Bachmanns Geburtstag ist der 25. Juni 1926, HENZES der 1. Juli 1926.

⁶⁷ Vgl. STOLL, Andrea: *Der dunkle Glanz der Freiheit*, S. 131.

Rot und fuhr über Kärnten auf die Insel Ischia, wo Henze seit einem halben Jahr weilte und Kontakt zu dort lebenden Künstlern wie Vladimir Nabokov, Golo Mann, Wystan Hugh Auden u. a. pflegte.⁶⁸ Ischia galt als Domizil der europäischen Avantgarde und verhiess die Erfüllung des Wunsches nach einem freien Künstlerleben.⁶⁹ Italien bot den Künstlern zudem Abstand von der in Deutschland und Österreich herrschenden bedrückenden Nachkriegsatmosphäre. In einem Brief an die Eltern beschreibt Ingeborg Bachmann ihr Gefühl von Geborgen- und Entrücktheit:

Man ist gar nicht mehr fremd, sondern einfach hin- und mitgerissen von dem Leben hier, es ist eine ganz antike Insel, die noch den alten Göttern gehört und der die Zeit nichts anhaben kann.⁷⁰

Auch Hans Werner Henze betont im Nachdenken über Ischia die Schönheit der alten Welt. Seinem Wesen entsprechend, fände seine „schönheitsdurstige, vom gold und südlichen barock verwöhnte seele“, wie er Bachmann am 6. Okt. 1956 schreibt, dort die Anregung, die sie im „erbärmlichen ort“ Wuppertal nicht bekomme.⁷¹ Die Tage verbrachten sie im geregelten Rhythmus von morgendlichem Arbeiten – er komponierend, sie schreibend –, mittäglichem Schwimmen im Meer, nachmittäglicher Siesta und abendlichem Weintrinken.⁷² In Hans Werner Henzes Erinnerungen ist die italienische Zeit mit Bachmann als „wunderbares, schönes, reines Leben“ gegenwärtig, in dem sich „Eros und Intellekt, Jungsein und Glück“ miteinander verbinden.⁷³ Ihre Isolation erlebt Henze als eine „Art Bündnis, eine Bruderschaft, eine Wahlverwandtschaft“.⁷⁴

Großer Offenheit und Affinität zur Kunst des jeweils anderen – Bachmanns sprachliche Musikalität überschreitet literarische Grenzen, Henze sieht in der

⁶⁸ Vgl. STOLL, Andrea: Der dunkle Glanz der Freiheit, S. 136.

⁶⁹ Vgl. ebd. Zu erwähnen ist jedoch, dass das Italien-Fieber von Henze ausging, der Bachmann immer wieder ausdrücklich bitten musste, „nazideutschland“ den Rücken zu kehren und mit „mindestens fünf Abendkleidern“ oder einer gemütlichen Wohnung lockte, um Bachmann zu sich nach Italien zu bewegen. Vgl. dazu HAAS, Franz: Keine rechte Heimat im „erstgeborenen Land“. Ingeborg Bachmanns Briefwechsel mit Hans Werner Henze. In: „Ein Spiegel will uns die Gründe zeigen“. Die Wahrheit, ein Spiel? Konferenzband zum Ingeborg Bachmann Symposium in Budapest 2006. Budapest 2007, S. 77–86, hier v. a. die Seiten 80f. [Zitate aus HÖLLER, Hans: Briefe einer Freundschaft. München/ Zürich 2004. S. 73].

⁷⁰ BACHMANN, Ingeborg: Brief an ihre Eltern vom 12.08.1953. Privatnachlass Ingeborg Bachmann, Kärnten.

⁷¹ An diesem Zitat Henzes zeigt sich, dass die Liebe zu Italien zu einem großen Teil aus der Ablehnung Deutschlands erwächst. Vgl. dazu HAAS, Franz: Keine rechte Heimat im „erstgeborenen Land“. Ingeborg Bachmanns Briefwechsel mit Hans Werner Henze, S. 77–86, hier S. 78. Vgl. ebenfalls NYTSCH, Thomas: S. 105, Anm. 7, der Henzes Aussage als Stellvertreter für dessen Kunstauffassung liest.

⁷² HENZE, Hans Werner: Reiselieder mit böhmischen Quinten, S. 155.

⁷³ Vgl. HENZE, Hans Werner: Reiselieder mit böhmischen Quinten, S. 154ff und STOLL, Andrea, Der dunkle Glanz der Freiheit, S. 138.

⁷⁴ HENZE, Hans Werner: Reiselieder mit böhmischen Quinten, S. 133.

Sprachähnlichkeit der Musik eine besondere Macht, die er zu kultivieren sucht⁷⁵ – ist zu verdanken, dass die Autorin bald zu einer neuen künstlerischen Herausforderung findet: Dichtung für Musik. Die lyrische Neufassung von Tatjana Gsovskys Ballettpantomime *Der Idiot* begründet die künstlerische Zusammenarbeit der Freunde.⁷⁶ Auf diesen Beginn folgte einer der ertragreichsten musiko-literarischen Grenzgänge des 20. Jahrhunderts.⁷⁷ Trotz aller Isolation und Ästhetikhuldigung vergessen die „Kinder der Tätergeneration“ nie, ihre künstlerischen Ansprüche mit „geschichtlicher Verantwortung und gesellschaftlicher sowie politischer Wirksamkeit“ zu verbinden,⁷⁸ was besonders in der Vertonung von *Im Gewitter der Rosen* zum Ausdruck kommt.

Die 2004 erschienenen *Briefe einer Freundschaft* bieten intime Einblicke in die Tiefe, Geistigkeit und Größe der Freundschaft zwischen Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze.⁷⁹ Wenn Bachmanns Seite der Korrespondenz auch nur lückenhaft dokumentiert ist⁸⁰, lässt sich aus Henzes Worten doch einiges über das Verhältnis beider Künstler rekonstruieren. Am 17. Oktober 1956 schreibt Hans Werner Henze aus Italien:

ich muss dir leider sagen, dass du mir masslos fehlst, so sehr, dass ich vielleicht nicht hierbleiben kann. nun habe ich keine rapporti umani mehr die mir kraft geben und die mir Freude machen und niemand mit dem man sich versteht im ehrlichen sinne. plötzlich merke ich was für ein armes ding ich bin (das gern heiter wäre) ohne Dich. Le ciel est bleu mais vide. es könnte sein dass ich plötzlich alles aufgabe und nach paris gehe. meine geliebte ingeborg, nie habe ich einen teureren und schöneren menschlichen Kontakt gehabt als den zu Dir und ich küsse Deine Hände mit einem heissen und sehr sehr traurigen dank. La vita, non appena cominciata, gia deve finire.⁸¹

Mitunter nahm die Bedeutung des Verhältnisses Ausmaße an, die eine Freundschaft überstiegen; zwei Mal machte der homosexuelle Henze, – wohl nicht zuletzt aus Gründen der gesellschaftlichen Anerkennung – Bachmann einen Heiratsantrag.

⁷⁵ Vgl. SOPRONI, Zsuzsa: Musik und Dichtung im Spiegel einer Freundschaft. Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. In: BOGNÁR, Zsuzsa/ BOMBITZ, Attila (Hg.): „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Wien 2008 (=Österreich-Studien Szeged, Band 2), S. 115f.

⁷⁶ Vgl. STOLL, S. 140.

⁷⁷ Vgl. ROCHHOLL, Andreas: ...über Poesie hinauszuwachsen... Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. In: Neue Zeitschrift für Musik (4/1996), S. 26–29, hier S. 27.

⁷⁸ SCHMIDT-WISTOFF, Katja: Musik und Dichtung, S. 40.

⁷⁹ HÖLLER, Hans (Hg.): Ingeborg Bachmann/ Hans Werner Henze: Briefe einer Freundschaft. München/ Zürich 2004.

⁸⁰ Höller edierte 219 Briefe von Henze und nur 33 von Bachmann.

⁸¹ HÖLLER, Hans: Briefe einer Freundschaft, S. 127.

Dass die Zuneigung auch Liebesbeweise hervorbrachte, zeigt ein Briefentwurf von Ingeborg Bachmann: „Ich weiss nicht, ob ich mich gut verständlich mache. Wenn ich nicht wüsste, dass ich Dir angst mache, würde ich Dir noch einmal sagen, dass ich Dich liebe. Aber diesmal dürftest Du keine Last und keinen Zwang empfinden.“⁸² Die nie abgesandten Zeilen entstanden einige Zeit nach den unverwirklichten Heiratsplänen vom Winter 1954/55. Von ihrem ersten Treffen an bis in die Mitte der 1960er Jahre bestand ein intensiv-liebevolles, ja geschwisterliches Verhältnis zwischen Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann Jahre,⁸³ das zwar in seiner Intensität abnahm – aus der gemeinsamen Zeit mit Max Frisch, existieren nur wenige Briefe – doch bis zu Bachmanns Tod fortbestand.⁸⁴

Eine interessante Passage liefert Henze in seiner Autobiografie mit seiner Darstellung von der ersten Begegnung mit Ingeborg Bachmann im Herbst 1952:

... eine elfenhafte Erscheinung mit schönen großen Augen und zitternden Lidern, wunderbaren Händen, eine Person, von der eine Aura von Empfindsamkeit ausging, eine Verkörperung von Qualität, ein Mensch mit Grazie und Charme, wie von der Nachtigall geboren. [...] War es schon an diesem Abend oder war es erst am nächsten Morgen, dass ich Ingeborg Bachmann zum ersten Mal ihre Gedichte lesen hörte? [...] Wovon ich noch alles weiß, das ist die Wirkung, die von ihrer Rezitation ausging und von der zögernden, extrem schüchternen Art, wie die Autorin ihre Ideen und Bilder vor sich hinflüsterte. Es war mir, als ob sie mich dabei anschaute und heimlich bei der Hand nähme, meine große Schwester, und mich mit beschwichtigenden Gesten zu den windischen Wäldern ihrer Kindheit führte, wo es dunkel war unter hohen Tannen, bei Farnkraut und Fingerhut. Manchmal knackte ein trockenes Zweiglein unter unseren Füßen, Vögel schrien auf. Salamander und Käfer, Eulen und Schlangen, Dachs, Igel und Fuchs versammelten sich, Mond und Sterne wurde zu unseren Freunden und Weggenossen – ohne sie hätten wir die Heimkehr gar nicht wagen können. 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. Ich lehnte mich an sie an, ihr Geist half meiner Schwachheit auf.⁸⁵

Dieser schwärmerische Text findet in der kindlich-verwunschenen Waldszene der Arie *Freies Geleit* Widerhall, die Bachmanns Streben nach der Ebenbürtigkeit der Dinge in naturromantischer Verbrämung zum Ausdruck bringt. Auch Musik und Dichtung scheint sie – gleich dem adamitischen Menschen, dessen Sprachvermögen

⁸² BACHMANN, Ingeborg: Brief vom 17 - 8 - 56, geschrieben in der Henselstraße in Klagenfurt. In: HÖLLER, Hans: Briefe einer Freundschaft, S. 106.

⁸³ Henze spricht in seiner Autobiografie davon, dass „zwei Geschwister voneinander schieden“, als Bachmann nach dem ersten Wochen in Ischia nach Rom zu einem Job aufbrechen musste. Vgl. HENZE, Hans Werner: Reiselieder, S. 156.

⁸⁴ Vgl. HOELL, Joachim: Ingeborg Bachmann. Ein Portrait. München 2001, S. 75. Über die Beziehung zu Henze vgl. auch die Bachmann-Biografie von Andrea Stoll, *Der dunkle Glanz der Freiheit*, darin v. a. das Kapitel 7.: Königstochter und Götterlieblich – Bachmann und Henze machen die Welt zur Bühne, S. 130–158.

⁸⁵ HENZE, Hans Werner: Reiselieder mit böhmischen Quinten, S. 132f.

noch keine unüberwindliche Barriere zur Tierwelt darstellte – gleichberechtigt nebeneinander wissen zu wollen. Dass Ingeborg Bachmann überhaupt jene besondere Beziehung zur Oper und damit zur Paragattung der Verbindung von Wort und Musik erlangte, verdankt sie Henze, der sie im Jänner 1956 zu einer Generalprobe von *La Traviata* in die Mailänder Scala führte. Die Stimme von Maria Callas wird Bachmann zum „Initialerlebnis, das Bachmann dazu anregt, sich mit dem Verhältnis von Musik und Dichtung ausgehend von Phänomen der Stimme auseinander zu setzen“:⁸⁶

... während der Generalprobe für *La Traviata* ..., in einer kalten knarrenden Loge, während weniger Stunden also, in denen über dem regennassen Mailand ein Regenbogen gestanden sein muß, weil damals die italienische Oper überzeugend auferstand, ist meine Einstellung gegenüber der Oper überhaupt – ich fürchte, sie reichte von der Herablassung bis zur Gleichgültigkeit – ins Wanken gekommen, ist dann umgeschlagen in ein besessenes Interesse an dieser Kunstform ...⁸⁷

In drei gemeinsam besuchten Generalproben erlebte Ingeborg Bachmann Maria Calla als Violetta Valéry und setzte ihrer Ehrfurcht vor der Sängerin, jener „natürlichen Nachtigall dieser Jahre, dieses Jahrhunderts“ ein literarisches Denkmal:⁸⁸

Maria Callas ist kein „Stimmwunder“, sie ist weit davon entfernt, oder sehr nah davon, sie ist die einzige Kreatur, die je eine Opernbühne betreten hat. Ein Geschöpf, über das die Boulevardpresse zu schweigen hat, weil jedes seiner Sätze, sein Atemholen, sein Weinen, seine Freude, seine Präzision, seine Lust daran, Kunst zu machen, eine Tragödie, die zu kennen im üblichen Sinn nicht nötig ist, evident sind. [...] sie wird nie vergessen machen, daß es Ich und Du gibt, daß es Schmerz gibt, Freude, sie [ist] groß im Haß, in der Liebe, in der Zartheit, in der Brutalität, sie ist groß in jedem Ausdruck, und wenn sie ihn verfehlt, was zweifellos nachprüfbar ist in manchen Fällen, ist sie noch immer gescheitert, aber nie klein gewesen. Sie kann einen Ausdruck verfehlen, weil [sie] weiß, was Ausdruck überhaupt ist.⁸⁹

Bachmann entwirft anhand der Person Maria Callas ein Idealbild künstlerischer Sprache, das grenzenlosen Ausdruck ermöglicht.⁹⁰ Das Zitat verbindet die bach-

⁸⁶ IVANOVIC, Christine: Gedächtnisschrift Musik. Ingeborg Bachmanns „Ein Blatt für Mozart“ als Annäherung des Kommenden. Mit einigen Anmerkungen zu Wolfgang Hildesheimer und zu Paul Celan. In: GÖRNER, Rüdiger (Hg.): *Mozart – eine Herausforderung für Literatur und Denken*. Bern 2007 (=Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A, Kongressberichte Band 89), S. 285–310, hier S. 295.

⁸⁷ BACHMANN in HENZE, Hans Werner: *Reiselieder*, S. 171.

⁸⁸ BACHMANN, Ingeborg: *Hommage à Maria Callas. Entwurf*. In: *Werke IV*, S. 342–343, hier S. 343. Liveaufnahmen von Maria Callas aus der Mailänder Scala am 19. Januar 1956 unter der Leitung von Carlo Maria Giulini sind unter folgenden youtube-Links erhältlich: <https://www.youtube.com/watch?v=m7yK-FQJEavU> sowie <https://www.youtube.com/watch?v=pfYtKnW5Utl> sowie <https://www.youtube.com/watch?v=ceuarIcClfo> (abgerufen am 29.6.2016).

⁸⁹ BACHMANN, Ingeborg: Ebd., hier S. 342.

⁹⁰ Vgl. KOGLER, Susanne: *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*. Einleitung, S. 14.

mannschen Dichotomien mit der Hoffnung auf deren Auflösung in Musik: indem Ingeborg Bachmann Maria Callas zuerkennt, Hass und Liebe, Ich und Du, Schmerz und Freude, Zartheit und Brutalität zugleich darstellen zu können, definiert sie musikalischen Ausdruck als einen Zustand, der durch Ambiguität, durch Disparatheit in einem einzigen Klang gekennzeichnet ist. Perfektion wird alleine im Makelhaften, im Menschlichen möglich. Diese Definition musikalischen Ausdrucks soll im Verlauf der Arbeit wiederholt aktualisiert werden.

i.ii Hans Werner Henze oder der Komponist als Weltrevolutionär

Es ist natürlich und richtig, einem gesteigerten Augenblick des Lebens durch Singen Nachdruck zu verleihen, und es ist ‚realistisch‘!

H. W. Henze

Musik ist nolens volens politisch.

H. W. Henze 1969

Eine sowohl historisch wie musikalisch exakte Einordnung des 1926 in Gütersloh geborenen Komponisten fällt außerordentlich schwer. Henze, der als Sohn eines NS-begeisterten Lehrers erst nach Braunschweig floh, um Musik zu studieren und 1953 nach Italien ging, weil er Deutschland nicht mehr ertrug, gilt als Schöpfer der Neuen Musik, obwohl er keine Schule gegründet, kein radikales Werk geschaffen und keine Theorie aufgestellt hat. Er gilt als einer der bedeutendsten Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, obwohl seine Werke so wenig zeittypisch sind, dass man sie eher dem Beginn des 20. Jahrhunderts zuordnen würde. Henze lässt sich nur schwer in das Bild vom modernen Komponisten des 20. Jahrhunderts integrieren, da er anders als die Komponisten der Darmstädter Schule, die nach 1945 Schönberg und Webern wiederentdeckten und die serielle Kompositionstechnik aus deren Werken weiterentwickelten, in einem als neoklassisch und eklektisch zu bezeichnendem Stil komponierte. Indem er die Tradition der Oper fortführte –

eine Gattung, die als Inbegriff einer bourgeoisen Kunst gilt – wurde er als Epigone tituliert und von den Modernen verachtet.⁹¹ Er war eine singuläre Erscheinung, sein Leben lang unangepasst. Und er war ein Mann des Widerspruchs: politisch radikal links orientiert, aber dennoch auf einem herrschaftlichen Anwesen in Rom residierend, seine Auftritte von Dandytum gekennzeichnet, bei gleichzeitigem Engagement für den Kommunismus und dem Propagieren von Freiheit. Seine Homosexualität machte er erst publik, nachdem seine Mutter verstorben ist.⁹² Hans Werner Henze wusste um seinen Außenseiterstatus, lakonisch bezeichnete er seine Technik als ein „Arbeiten mit musikalischen Ausdrucksmitteln, wie man es, wenn ich recht verstehe, heute nicht mehr pflegt“.⁹³

Der mit solchen Aussagen verbundene musikalische Standpunkt ist sprachorientiert. Hans Werner Henze beharrt auf Tonalität, insofern sie erheblich an der „Verstehbarkeit der Sprache und damit ihre[r] Sprachlichkeit“ beteiligt sei:⁹⁴

Was ich möchte, 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.⁹⁵

Mit dieser Aussage stellt sich Henze in die Tradition der Romantik – Musik als bloßes Klangmaterial zu begreifen, wie seine Kollegen in den 50er Jahren es taten, bedeutete für ihn eine Verkürzung der musikalischen Möglichkeiten.

In gewisser Hinsicht komponierte Hans Werner Henze keine „reine“ Instrumentalmusik.⁹⁶ Das Wort spielt in seinen Werken eine so herausragende Rolle, dass er selbst beim Komponieren von Instrumentalmusik die „Bruderschaft mit der Dichtung“ suchte.⁹⁷ Diese von Henze geprägte Formulierung muss als Hinweis dar-

⁹¹ Vgl. SCHMIDT-WISTOFF, Katja: Musik und Dichtung, S. 54.

⁹² Vgl. Spiegel online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-89470598.html> (abgerufen am 11.5.2015).

⁹³ HENZE, Hans Werner: Musica impura – Musik als Sprache. In: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984. München 1975, S. 191.

⁹⁴ SCHMIDT-WISTOFF, Katja: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. Der „Augenblick der Wahrheit“ am Beispiel ihres Operschaffens. München 2001, S. 38.

⁹⁵ HENZE, Hans Werner: Braunschweiger Vortrag (1972). In: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975. München 1976, S. 192.

⁹⁶ Dass die Sprache in Henzes Schaffen im Sinn eines Verständigungsmittels eine wichtige Rolle spielt, zeigen auch seine zahlreichen literarischen Veröffentlichungen, die sich verschiedenster „Textsorten“ bedienen: „Werknotiz, Szenario, Inhaltskonzept, Übersetzung; Tagebuch, literarisches Tagebuch, Brief, Leserbrief, öffentliche Verlautbarung; Vortrag, Festrede, Nachruf; Programmheftnotiz, Werkeinführung, Gespräch, Interview, Podiumsdiskussion; Vorwort, Essay, Aufsatz“ zeugen von seiner „Kommunikationsanstrengung“. Vgl. HEISTER, Hanns-Werner: „Nolens volens politisch“. Einige Aspekte der Ästhetik Hans Werner Henzes. In: Neue Zeitschrift für Musik 04/1996, S. 12–15, hier S. 13.

⁹⁷ Henze im Gespräch mit Ursula Hübner in Bezug auf seine „Liebeslieder“. Vgl. PETERSEN, Peter: Hans Werner Henze. Werke der Jahre 1984–1993. Mainz 1995, S. 270.

auf gelesen werden, dass ihm Gedichte oft als Strukturvorlage für seine Kompositionen dienten. Das Finale des zweiten Klavierkonzerts ist strukturell einem Shakespeare-Sonett angeglichen, jenes der siebten Sinfonie eng mit Hölderlins „Hälfte des Lebens“ verbunden.⁹⁸ Henze konnte keine Instrumentalmusik schreiben,

ohne lebhaftere Vorstellungen von Atmosphären, Stimmungen, realen (oft zwischenmenschlichen) Vorgängen, die mein Schreiben befeuern. Ich komme vom Theater her, ich stamme ab von der Kategorie Künstler, die sich nicht ausschließlich mit Musik beschäftigen, wie z. B. Haydn oder Brahms oder Webern es getan haben.⁹⁹

Mit Hilfe von „bildhaften“ Sprachen, „in [denen] man Dinge sieht, die seltsame Gefühle suggerieren“¹⁰⁰ verleiht sich seine Instrumentalmusik literarische Texte gleichsam ein, strukturiert sie nach ihrem Vorbild, bestehen seine Variationen aus eigenen musikalischen Gedanken, die dialogisch mit übernommenen Themen gepaart werden. Folgerichtig erachtet Hans Werner Henze Vokal- und Instrumentalmusik „im Sinne einer Dialektik von Cantando und Sonando, von Singen und Klingen“, für durchlässig.¹⁰¹ Beispielhaft für dieses Verfahren sind Werke wie *Helioagalus Imperator: Allegoria per musica* (1972), *Le miracle de la rose: Imaginäres Theater II* (1981), das Gitarrenkonzert *An eine Äolsharfe* (1985/86) sowie Hommage-ähnliche Kompositionen wie die *Lucy Escott Variations* für solo Cembalo (1963), *Il Vitalino raddoppiato* für Violine und Kammerorchester (1977) oder *Cherubino* für solo Klavier (1983).¹⁰²

Henzes Musik ist programmatisch auf externe Sujets und Situationen ausgerichtet, die ihr narrative Qualitäten verleihen sollten. Die Expressivität von Instrumentalmusik könne seiner Meinung nach auf eine ursprüngliche Einheit von Vokal- und Instrumentalmusik zurückgeführt werden:

Für mich ist, um auf Ihre Frage endlich zu antworten, Instrumentalmusik genauso expressiv wie die vokale Musik, von der sie abstammt. Wir hören und beobachten, besonders in den horizontalen Vorgängen, in den horizontalen Zeitabläufen, Melodien genannt, in den Linien und Klangbildern von Instrumentalmusik – die Erinnerungen ist da unser bester Helfer und Bundesgenosse –, wie die Wörter und Gedanken weiterklingen, die bis vor einiger oder vor langer Zeit im Lied, in der Oper, in der kirchlichen Vokalmusik mit ihnen vereinigt waren. Sie

⁹⁸ Vgl. HENZE, Hans Werner/ BULLMANN, Johannes: Sprachmusik. Eine Unterhaltung (1989). In: HENZE, Hans Werner (Hg.): Die Chiffren Musik und Sprache. Neue Aspekte der Musikalischen Ästhetik IV. Frankfurt a. M. 1990, S. 7–24, hier S. 7.

⁹⁹ Ebd.: HENZE, Hans Werner: Sprachmusik, S. 8.

¹⁰⁰ HENZE, Brief vom 1. März 1958. In: HÖLLER, Hans: Briefe einer Freundschaft, Nr. 116, S. 189–191, hier S. 190.

¹⁰¹ HEISTER, Hans-Werner: „Nolens volens politisch“, S. 14.

¹⁰² Vgl. MATTENKLOTT, Caroline: Liebe als Mimesis – Mimesis als Liebe. Zärtliche Anverwandlung im Werk Hans Werner Henzes. In: Neue Zeitschrift für Musik (4/1996), S. 33–35, hier S. 33.

sind in unserem Hören zu Begriffen geworden und können von uns heute wie Ideogramme, Zeichen und Chiffren wahrgenommen werden, wie hinweisende Pronomina. Auf mich wirken Symphonie und Kammermusik wie Konzepte und Formen einer Vokalmusik ohne Menschenstimmen, sie sind instrumentale Gesangsszenen, Arien, Motetten und Kanzonen. Ich höre den Gesang von Instrumenten, höre Geschrei, Wimmern, Heulen und Zähneklappern, Schmeicheln, Schnurren, Flüstern, es wird gedroht, beschwichtigt, alles wortlos, aber doch ganz eloquent und, wie ich denke, unmißverständlich.¹⁰³

Dass Hans Werner Henze Symphonie und Kammermusik per se als „instrumentale Gesangsszenen“ begreift, muss in diesem Verständnis nicht mit dem zusätzlichen Einbringen vokaler Gesangsszenen in Widerspruch stehen. Wenn Henze Texte in seine „Instrumentalwerke“ einbaut, also Vokalwerke schafft – so wie die in dieser Arbeit zu analysierenden *Nachtstücke und Arien* – sucht er den Dialog zwischen Text und Musik:

[...] prinzipiell sieht es so aus, daß, wenn ich Sprache komponieren will, Prosa oder Lyrik, ich mich darum bemühe, daß der Text autonom bleibt, daß er in der Partitur seinen nur von ihm besetzten Raum erhält. Ich transportiere also meinen Text, ich füge ihm eine Dimension hinzu, ich denke, ich manifestiere meine Solidarität mit den von mir gewählten Dichtern, ich möchte mich mit ihnen identifizieren. Daher halte ich es persönlich, in meiner Musik, für wesentlich, daß der Hörer die Dichterstimme und die meine als eine neue, andere dialektische Einheit sehen und hören kann.¹⁰⁴

Henze möchte seine Musik also weder in Opposition zu der jeweiligen Dichterstimme bringen, noch eine bloße Verdopplung des Textes liefern. Wie zu zeigen sein wird, strebte er, analog zu Ingeborg Bachmann, eine „neue, andere dialektische Einheit“ an. Die Tatsache, dass sich Bachmann und Henze der Spannung, die zwischen Musik und Wort herrscht, der Spannung, die aus der Berührung von eigener und fremder „Sprache“ entsteht, aussetzten, ist nur vor diesem Hintergrund verständlich.

Bei der Kombination von Wort und Musik waren Brüche von Zeit zu Zeit unvermeidbar:

Ich meine, im Streben nach dieser von mir gewünschten Gleichheit von Literatur und Musik kommt es ja dann immer wieder vor, daß man es nicht schafft, sie herzustellen, daß Brüche entstehen, Missverständnisse, Missverhältnisse, auch Kräche und Scheidungen. Es ist schwer, bedenklich schwer, zu einer vollkommenen ausgewogenen Harmonie, zu einer vollkommenen Übereinstimmung, einem geglückten Sich-Ergänzen zu kommen.¹⁰⁵

¹⁰³ HENZE, Hans Werner: Sprachmusik, S. 9f.

¹⁰⁴ HENZE, Hans Werner: Sprachmusik, S. 13.

¹⁰⁵ Ebd.

Diese Brüche und Spannungen hielten beide Künstler jedoch nicht davon ab, die Utopie des gelungenen Kunstwerks, von Wohlklang und Erkenntniskraft zu verwerfen. „Notwendig sind nicht neue Museen, Opernhäuser und Uraufführungen. [...] Notwendig ist die Schaffung des größten Kunstwerks der Menschheit: die Weltrevolution.“¹⁰⁶ Wie Bachmann die Dichtung sah Henze die Musik als „Akt der Verzweigung“ und damit als einen gezielten Gegen-Entwurf zu der Welt, wie sie sich in der Nachkriegszeit präsentierte, nämlich als Barbarei, „als deren extremste Gestalt sich ihm schon biographisch von Väterwelt und Vater her der Nazismus einprägte“.¹⁰⁷

Dieser Anspruch macht Hans Werner Henzes Musik so politisch wie sprachabhängig; nur mit Hilfe der Sprache war es ihm möglich, die Dinge so konkret als möglich zu benennen. Nicht weniger kompromisslos als Ingeborg Bachmann richtete Henze seine Musik an einem Absolutum aus, das sich durch Schönheit und Ausgewogenheit kennzeichnen soll und wo eine „heile Welt [herrscht], wo die Utopie ein Ende findet, wo es keine Ketten mehr gibt, wo die Menschen sich frei entfalten können.“¹⁰⁸ Schönheit in der Musik fungiert als eine Art Erlösung, die blitzartig Licht ins Dunkel der Welt bringt, oder wie Hans Werner Henze formulierte: Musik, die wie eine Lichtstrahl „die Pupille unseres inneren Ohres trifft und für einen Augenblick alles verändert“.¹⁰⁹

¹⁰⁶ HENZE, Hans Werner: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1975, S. 123.

¹⁰⁷ HEISTER, Hanns-Werner: „Nolens volens politisch“. Einige Aspekte der Ästhetik Hans Werner Henzes. In: Neue Zeitschrift für Musik 04/1996, S. 12–15, hier S. 13.

¹⁰⁸ HENZE, Hans Werner: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1975, S. 168.

¹⁰⁹ Ebd., S. 338.

i.iii Bachmanns Poetologie

i.iii.i Zur Einheit von Literatur und Musik in der Romantik

Und immer, wenn ich über Musik spreche, fällt mir ein, dass Musik mein erster Ausdruck war. Der erste kindliche Ausdruck war und dass es heute für mich noch immer der höchste Ausdruck ist, den die Menschheit überhaupt gefunden hat. Für mich ist Musik größer, als alles was es gibt an Ausdruck. Dort haben die Menschen das erreicht, was wir durch Worte und durch Bilder nicht erreichen können.

Ingeborg Bachmann im Jahr 1973¹¹⁰

In einer Arbeit, die versucht, die Bedeutung von Musik für eine Dichterin zu erfassen, ist der relationale Aspekt zwischen den Medien Musik und Sprache nicht unerheblich.¹¹¹ Obwohl beide Künste der Kategorie „Ausdruckskunst“ angehören, erachtet Bachmann die Sprache in Anlehnung als beschränkt; Musik drücke noch dort aus, wo einem die Worte fehlen. Die Schlüsselposition der Musik im Werk Bachmanns ist immer mit dem Motiv der Grenzüberschreitung verbunden.¹¹² Da Musik die Möglichkeit der Grenzüberschreitung zugesprochen wird, erachtet Bachmann Musik als den „höchsten Ausdruck [...], den die Menschheit überhaupt gefunden hat“, als „größer als alles, was es gibt an Ausdruck“.¹¹³

Sie hilft mir, indem sich in ihr 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.¹¹⁴

¹¹⁰ BACHMANN, Ingeborg: Unveröffentlichtes Statement aus den Filmaufnahmen von Gerda Haller. Im Nachlass NL: N 2352 (K8271a).

¹¹¹ Zum Begriff der „Sprachskepsis“ vgl. Barbara Agnese. Sie warnt davor, den Begriff „Sprachskepsis“ auf Bachmann anzuwenden: „Den Begriff ‚Sprachskepsis‘ auf Bachmann anzuwenden könnte also bedeuten, auch Wittgenstein nicht verstanden zu haben [...]“. In: KOGLER, Susanne / DORSCHER, Andreas (Hg.): *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*. Wien 2006, S. 23. Denn: „Die Sprache an sich enthält keinen Irrtum; ein Irrtum entsteht erst, wenn die Sprache metaphysisch, also auch skeptisch, ausgelegt wird.“ (Ebd.) Der Begriff ist demnach mit Vorsicht zu verwenden.

¹¹² Vgl. KOGLER, Susanne: *Die Saite des Schweigens – Ingeborg Bachmann und die Musik. Einleitung*. In: dies. / DORSCHER, Andreas (Hg.): *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*. Wien 2006, S. 12–21, hier S. 13.

¹¹³ Wie Anm 45. BACHMANN, Ingeborg: Unveröffentlichtes Statement aus den Filmaufnahmen von Gerda Haller. Im Nachlass NL: N 2352 (K8271a).

¹¹⁴ BACHMANN, Ingeborg: Interview mit Ekkehart Rudolph vom 23. März 1971. In: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 85.

Zentral ist der Begriff des Absoluten. Wörtlich übersetzt mit ‚Losgelöst‘, scheint Musik bei Bachmann für etwas Umfassenderes, Unbegrenztes im Vergleich zur Sprache zu stehen, für ein System also, in dem sich die Zeichen in einem ‚freien Spiel ordnen‘ lassen.¹¹⁵ Das bedeutet jedoch nicht, dass Bachmann eine ins Absolute gesteigerte Musik präferierte, die sich vor lauter Unfassbarkeit und Isolation jedem Verständnis entzieht. Vor der Verabsolutierung der Musik bei gleichzeitiger Lossagung von der Dichtung warnte sie vielmehr.¹¹⁶ Was Ingeborg Bachmann anstrebte, war ein Dialog von Sprache und Musik, eine Vereinigung beider Künste zur Ausdruckssteigerung. Da dieses Sprach- und Musikverständnis in der Romantik entscheidende Impulse bekam – bzw. der Diskurs über Literatur und Musik um 1800 eigentlich erst begründet wurde¹¹⁷ – sollen im Folgenden die Wurzeln von Ingeborg Bachmanns Sprachauffassung skizziert werden.

Die Romantik ist jene Epoche, in der die Idee der absoluten Musik zum Programm erhoben wurde.¹¹⁸ War in der Musiktheorie der Frühaufklärung die Musik noch der Sprache untergeordnet, kehrte sich das Prinzip im 18. Jahrhundert um: Die von Herder und Lichtenberg ausgehende Kritik des sprachlichen Zeichensystems als konventionsverhaftet und defizitär mündete in einem neuem Interesse an Musik als poetischer Utopie¹¹⁹: „Die romantische Musikästhetik ist aus dem dichterischen Unsagbarkeits-Topos hervorgegangen: Musik drückt aus, was Worte nicht einmal zu stammeln vermögen.“¹²⁰ Dichterinnen und Dichter strebten nach Musikalisie-

¹¹⁵ Vgl. LUBKOLL, Christine: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg 1995 (=Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae, hg. v. Gerhard Neumann und Günter Schnitzler, Bd. 32), S. 11.

¹¹⁶ Vgl. GREUNER, Susanne: *Schmerzton. Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden*. Hamburg u. a. 1990, S. 67.

¹¹⁷ Vgl. TRABERT, Florian: „Kein Lied an die Freude“, S. 29.

¹¹⁸ Vgl. LUBKOLL, Christine: *Mythos Musik*, s. Anm. 4, S. 11. Unter absoluter Musik versteht man eine rein instrumentale Musik, die ohne Gesang, Programm o. ä. auskommt und daher als zweckfrei bezeichnet wird.

¹¹⁹ Vgl. TRABERT, S. 33. Es standen sich damit die herkömmliche Begriffssprache und die hohe poetische Sprache gegenüber, was „das für die romantische Sprachtheorie und Musiktheorie typische Oszillieren zwischen Sprachkritik und Sprachutopie“ erklärt. Ebd. Die neue Eigenständigkeit der Musik wurde neben den philosophischen und musikästhetischen Einflüssen der Frühromantiker jedoch auch durch verschiedene Umwälzungen begünstigt: musikgeschichtlich erwähnenswert sind die technischen Erneuerungen im Instrumentenbau, sozialökonomisch die Herausbildung einer bürgerlichen Musikkultur- und praxis: Musik wurde häuslich, Stichwort Kammermusik.

¹²⁰ DAHLHAUS, Carl: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber 1988, S. 86–121. Vgl. ebenso DAHLHAUS, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel 1978. Ähnlich argumentierte Friedrich Nietzsche: „Die Musik als Supplement der Sprache: viele Reize, und ganze Reizzustände, die die Sprache nicht darstellen kann, giebt die Musik wieder.“ In: NIETZSCHE, Friedrich: *Kritische Studienausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montarini. München 1988, Bd. 7: *Nachgelassene Fragmente 1869–1874*, S. 465, 19 [143].

rung von Sprache: Die Vorstellung von einer ursprünglichen Einheit von Musik und Sprache, die in der antiken Dichtung – bei Rousseau und Herder auch in der adamitischen Sprachdämmerung – als verwirklicht erachtet wurde, blühte wieder auf.¹²¹ „Dass man singen würde, anstatt zu sprechen“ lautet Rousseaus in die mythische Vorzeit zurückverlegte Utopie einer idealen Empfindungssprache in seinem berühmten *Essai sur l'origine des langues*.¹²² Dabei berief er sich auf jene Idee, die auch die Entstehung der Oper um 1600 bedingte. Die Komponisten der ‚camerata fiorentina‘ griffen vorzugsweise zu mythologischen Stoffen, um die Einheit von Gesang und Sprache wiederherzustellen.¹²³ Insbesondere der Orpheus-Stoff hatte Hochkonjunktur¹²⁴; der singende Dichter, dem es gelang, mit seinem Gesang die Götter zu bezwingen, bot gleichsam die Personifikation einer lyrisch-musikalischen Sprache.¹²⁵ Wenn Ingeborg Bachmann den Mythos in diesem Sinne aufgreift, wirkt das Jahrhunderte alte Idealbild griechischer Antike, in der „materielle Einheit von Wort, Ton, Rhythmus und Tanz“, bestanden hätte, fort:

Die Erinnerung an die ursprüngliche Einheit der beiden Zeitkünste aber blieb zweitausend Jahre lang wach. [...] Für die Musiker des Mittelalters und der frühen Neuzeit war [...] die untergegangene griechische Antike ein Ansporn, ebensolche Vollkommenheit in der Verbindung von Wort und Ton zu schaffen.¹²⁶

In Zusammenhang mit dieser Vereinigungsthematik ist zur erwähnen, dass die Musik in der Antike stets zur Begleitung diente, dass also eine Hierarchie zwischen den Medien bestand:

Die Musik war lediglich ein Mittel, der Dichtung eine feierliche Sphäre zu erschließen, die dem gesprochenen Wort verschlossen blieb; sie war Dienerin der Sprache und fand ihre Erfüllung darin, sich dem natürlichen Wohlklang der griechischen Sprache anzuschmiegen.

¹²¹ LUBKOLL, Christine: Mythos Musik, S. 11.

¹²² ROUSSEAU, Jean Jaques: *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. Dt. Übers.: *Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird*. In: ROUSSEAU, J. J.: *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*. Übers. v. Dorothea Güllé und Peter Gülke. Wilhelmshaven 1984, S. 99–169, hier S. 107.

¹²³ LUBKOLL, Christine: Mythos Musik, S. 12.

¹²⁴ Als erste Oper wird heute allgemeinhin *Orfeo* von Monteverdi bezeichnet (1607), aber auch zwei der ersten florentinischen Opern aus dem Jahre 1600 beruhen auf dem Orpheus-Mythos: die beiden Opern *Euridice* von Peri und G. Caccini. Auch Gluck wendet sich 1762 mit seiner Reformoper der Orpheus-Sage zu (*Orfeo ed Euridice*).

¹²⁵ Vgl. LUBKOLL, Christine: Mythos Musik, S. 44.

¹²⁶ FRIEDRICH, Martin: *Text und Ton. Wechselbeziehungen zwischen Dichtung und Musik*. Hohengehren 1973, S. 11f.

Dieser Verzicht auf ein Eigendasein war die Bedingung für die Verschmelzung von Musik und Sprache.¹²⁷

Äquivalent hierzu wird Bachmann in *Musik und Dichtung* die Vereinigung von Musik und Dichtung als einen Zustand bezeichnen, „in dem sie ihre Eigenständigkeit opfern“.¹²⁸ Das Kontrastbild hierzu wird in den Sprachursprungstheorien von Rousseau, Nietzsche oder Kristeva verhandelt, wenn vom Auftritt sogenannter Spaltungsfiguren die Rede ist, welche den ersten Ausdruck spalteten und damit die „Generierung und Differenzierung unterschiedlicher Ausdrucksmedien“ einleiteten.¹²⁹ Der musikalische Ton sei im Verlauf dieses Prozesses verdrängt und unwiderruflich zum „Anderen der Sprache“ geworden.¹³⁰

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Romantik zwei Topoi nachhaltig prägte: „Musik als (Herzens)Sprache“ und den Unsagbarkeits-Topos, „nach dem die Musik(Sprache) ausdrückt, was (Wort)Sprache nicht zu sagen vermag“.¹³¹ Letzteres Konzept bezeichnet Christine Lubkoll als den Mythos des Musikalischen: der Musik werde die eigentlich „unlösbare poetologische Aporie“ aufgetragen: das Vorhaben, „Grenzen des Sagbaren sprachlich zu überschreiten“.¹³² Die Annahme, dass der Sprache ein Mangel anhaftet, den die Musik auszugleichen in der Lage ist, ist bis heute wiederkehrend.¹³³

¹²⁷ PETRI, Horst: *Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen*. Göttingen 1964, S. 11. Auch bei Bachmann (*Musik und Dichtung*) opfert die Musik ihren Pathos und ihre Eigenständigkeit.

¹²⁸ Vgl. BACHMANN, Ingeborg: *Musik und Dichtung*. In: *Werke IV*, S. 60.

¹²⁹ CADUFFE, Corina: *Figuren der Musik*, S. 12.

¹³⁰ Ebd., S. 3.

¹³¹ Ebd., S. 2.

¹³² LUBKOLL, Christine: *Mythos Musik*, S. 12f.

¹³³ Vgl. CADUFFE, Corina: *Figuren der Musik*, S. 2.

i.iii.ii Schmerzvolle Wahrheit. Zur Erinnerungsfunktion von Literatur

*Das Gedächtnis der Menschheit für erduldetes Leiden ist erstaunlich kurz.
Ihre Vorstellungsgabe für kommende Leiden ist fast noch geringer.
Die weltweiten Schrecken der vierziger Jahre scheinen vergessen.*

Bert Brecht, aus: *Das Gedächtnis der Menschheit* (1952)

In diesem Kapitel soll Ingeborg Bachmanns Poetologie in Zusammenhang mit dem Musikverständnis der Autorin rekapituliert werden. Der historische Kontext von Kriegs- und Nachkriegsgesellschaft ist dabei von hoher Relevanz; als Dichterin bestand Bachmann stets auf die Bedeutung der Geschichte für die literarische Produktion:¹³⁴

Für den Schriftsteller ist Geschichte etwas Unerlässliches. Man kann nicht schreiben, wenn man die ganzen sozialhistorischen Zusammenhänge nicht sieht, die zu unserem Heute geführt haben.¹³⁵

Insbesondere die Schuldfrage nimmt in ihrem Werk einen hohen Stellenwert ein. In Anlehnung an Adornos Statement vom „Nachleben des Nationalsozialismus in der Demokratie“¹³⁶ beschreibt sie die nationalsozialistischen Verbrechen als einen Virus, dessen Infektionsgefahr in der Nachkriegsgesellschaft noch nicht erloschen ist:

Es ist mir und wahrscheinlich auch Ihnen durch den Kopf gegangen, wohin der Virus Verbrechen gegangen ist – er kann doch nicht vor zwanzig Jahren plötzlich aus unserer Welt verschwunden sein, bloß weil hier Mord nicht mehr ausgezeichnet, verlangt, mit Orden bedacht und unterstützt wird. Die Massaker sind zwar vorbei, die Mörder noch unter uns [...].¹³⁷

In Erzählungen wie *Alles* oder *Unter Mördern und Irren* behandelt sie das Weiterleben des Nationalsozialismus im Österreich der Nachkriegszeit und die daraus resul-

¹³⁴ LENNOX, Sara: ‚Gender‘, Kalter Krieg und Ingeborg Bachmann. In: ALBRECHT, Monika / GÖTTSCHE, Dirk (Hg.): „Über die Zeit schreiben“ 3. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns. Würzburg 2004, S. 15–54, hier S. 15.

¹³⁵ BACHMANN, Ingeborg: *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Gespräche und Interviews*, S. 133.

¹³⁶ ADORNO, Theodor W.: Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit? In: ders.: TIEDEMANN, Rolf et al. (Hg.): *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.2 (Kulturkritik und Gesellschaft II). Frankfurt a. M. 1977, S. 555–572, hier S. 555.

¹³⁷ BACHMANN, Ingeborg: Vorrede zu einer Lesung aus dem Roman *Das Buch Franza*. In: ALBRECHT, Monika/ GÖTTSCHE, Dirk (Hg.): „Todesarten“-Projekt. 4 Bände in 5 Bänden unter Leitung von Robert Pichl. München/ Zürich 1995, Bd. 1, S. 175.

tierenden Hinterlassenschaften von Mördern und schlechter Sprache.¹³⁸ Aus Angst vor der verschuldeten Sprache der Mörder, beschließt der Protagonist in *Alles*, seinem Kind den Spracherwerb zu verweigern:

Und ich wußte plötzlich: alles ist eine Frage der Sprache und nicht nur dieser einen deutschen Sprache, die mit anderen geschaffen wurde in Babel, um die Welt zu verwirren. Denn darunter schwelt noch eine Sprache, die reicht bis in die Gesten und Blicke, das Abwickeln der Gedanken und den Gang der Gefühle, und in ihr ist schon all unser Unglück. Alles war eine Frage, ob ich das Kind bewahren konnte vor unserer Sprache, bis es eine neue begründet hatte und eine neue Zeit einleiten konnte.¹³⁹

Eine ‚neue Sprache‘ sollte nicht mittels oberflächlicher sprachlicher Veränderungen oder theoretischer Konstruktion erreicht werden, sondern durch eine Veränderung von Innen heraus.¹⁴⁰ Dieses Innere bedeutete für Bachmann vor allem, die Erfahrung des Leidens zur Sprache zu bringen:

Natürlich kann man durch ein Gedicht nicht die Welt verändern, das ist unmöglich, man kann aber doch etwas bewirken, und diese Wirkung ist eben nur mit dem größten Ernst zu erreichen, und aus den neuen Leiderfahrungen, also nicht aus den Erfahrungen, die schon gemacht worden sind, von den großen Dichtern, vor uns.¹⁴¹

Durch eine Überschreitung von alten Weltbildern und Erfahrungen schreibt sich der Dichter/die Dichterin in ein kulturelles Gedächtnis ein.¹⁴² Vor diesem Hintergrund ist Bachmanns Forderung nach Wahrheit zu verstehen, die kein Interesse an objektiver Ästhetik hat: „Wir müssen wahre Sätze finden, die unserer eigenen Bewußtseinslage und dieser veränderten Welt entsprechen.“¹⁴³ Ganz ähnlich formulierte auch Hans Werner Henze sein Verständnis vom Komponieren: „Komponieren ist nicht eine Frage von Stil, sondern von Bewusstseinsforschung.“¹⁴⁴ Beide Künstler beziehen das Verlangen nach Wahrheit auf die konkrete geschichtliche Si-

¹³⁸ Vgl. BACHMANN, Ingeborg: *Alles* sowie *Unter Mördern und Irren* in *Das dreißigste Jahr*. In: dies.: Werke II, S. 84–265.

¹³⁹ BACHMANN, Ingeborg: *Alles*. In: Werke II, S. 138–158, hier S. 143.

¹⁴⁰ AGNESE, Barbara. „Das Absolute, das ich nicht erreicht sehe in der Sprache“, S. 26.

¹⁴¹ BACHMANN, Ingeborg: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, hrsg. v. KOSCHEL, Christiane u. VON WEIDENBAUM, Inge. Interview mit Karol Sauerland, Mai 1973, S. 139.

¹⁴² Vgl. VON JAGOW, Bettina: *Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann*. Köln / Wien u. a. 2003, S. 101.

¹⁴³ BACHMANN, Ingeborg: Hörfunk-Interview mit Joachim von Bernstorff. München, 26.3.1956. In: Bachmann. *Gespräche und Interviews*, S. 19.

¹⁴⁴ Zitiert nach HODEIGE, Harald: Der Komponist Hans Werner Henze. Klassiker der zeitgenössischen Musik. In: Programmheft NDR (Nr. 491) zum Konzert „Hans Werner Henze IN MEMORIAM“ am 25.1.2013, NDR, Rolf-Liebermann Studio. https://www.ndr.de/orchester_chor/das_neue_werk/programmheft491.pdf (abgerufen am 10.8.2014), S. 06.

tuation und erweisen sich damit als zutiefst aktuell und politisch. Eine Literatur, in der man etwas „für sich erkennen“ kann und die Wahrheiten enthält, die jedes Subjekt etwas angehen¹⁴⁵ erzielt der Schriftsteller durch „wahre Sätze“, welche das Leid und den Schmerz, der in der Welt ist, nicht verleugnen.

Dieser Wahrheitsgehalt liegt bei Bachmann im Schmerz, denn Wahrheit ist Schmerz. „Jede erdenkliche Art von Folter, von Verderben, von Bedrängtwerden“¹⁴⁶ sind Formen von Gewaltanwendungen, die man an Hand ihrer Bücher erkennen soll, um sie in einem zweiten Schritt bekämpfen zu können. Indem sie den Schmerz zum Ausdruck bringt, will sie das Schweigen über die Verbrechen des Holocaust brechen und zugleich die Erinnerung gewährleisten:

Es kann nicht die Aufgabe des Schriftstellers sein, den Schmerz [den großen geheimen Schmerz, mit dem der Mensch vor allen anderen Geschöpfen ausgezeichnet ist] 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. Wir sagen sehr einfach und richtig, wenn wir in diesen Zustand kommen, den hellen, wehen, in dem der Schmerz fruchtbar wird: Mir sind die Augen aufgegangen. Wir sagen das nicht, weil wir eine Sache oder einen Vorfall äußerlich wahrgenommen haben, sondern weil wir begreifen, was wir doch nicht sehen können. Und das sollte die Kunst zuwege bringen: daß uns, in diesem Sinne, die Augen aufgehen.¹⁴⁷

Bachmann stellt wissenschaftlicher Erkenntnis ein intuitives Begreifen gegenüber, das sich den Tatsachen nicht verweigert:¹⁴⁸ „Denn die Tatsachen, die die Welt ausmachen, sie brauchen das Nichttatsächliche, um von ihm aus erkannt zu werden.“¹⁴⁹ Das „Nichttatsächliche“ steht hier Synonym für Kunst. In ihrer Dissertation „gegen Heidegger“¹⁵⁰ schreibt Bachmann der Kunst das Vermögen zu, „Zeugnis äußerster Darstellungsmöglichkeiten des ‚Unsagbaren‘“ zu sein:¹⁵¹

Dem Bedürfnis nach Ausdruck dieses anderen Wirklichkeitsbereiches, der sich der Fixierung durch eine systematisierende Existenzialphilosophie entzieht, kommt jedoch die Kunst mit ihren vielfältigen Möglichkeiten in ungleich höherem Maß entgegen.¹⁵²

¹⁴⁵ Vgl. BACHMANN, Ingeborg: *Wir müssen wahre Sätze finden*. Interview mit Toni Kienlechner vom 9. April 1971, S. 97.

¹⁴⁶ Vgl. ebd.

¹⁴⁷ BACHMANN, Ingeborg: *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (1959). In: Werke IV, S. 275.

¹⁴⁸ Vgl. BARTSCH, Kurt: Ingeborg Bachmann. Stuttgart 1997 (= Sammlung Metzler; 242), S. 23.

¹⁴⁹ BACHMANN, Ingeborg: *Der Fall Franza*. In: „Todesarten“-Projekt Bd. II, S. 134.

¹⁵⁰ BACHMANN, Ingeborg: *Wir müssen wahre Sätze finden*. Gespräche und Interviews, S. 137.

¹⁵¹ Ebd., S. 116.

¹⁵² Ebd.

Wenn Kunst dazu dient, Wirklichkeit von einem ‚anderen‘ Standpunkt aus zu erfassen, ist Literatur ein Medium dieser Grenzüberschreitung. Das Erkennen des Tatsächlichen im Nichttatsächlichen, damit der Realität in der Kunst, indes fiel den Rezipientinnen und Rezipienten nicht immer leicht. Ingeborg Bachmanns Ziel, von einem künstlerischen Standpunkt aus auf die Realität zu blicken, führte zu vielen Missverständnissen und wurde ihr häufig zum Vorwurf gemacht. Ihre Literatur bewege sich in einem obskuren Reich entrückter Schönheit, sei undurchdringbar und realitätsfern.¹⁵³ Das Gegenteil ist der Fall: Bachmanns Dichtung spiegelt ihre geschichtliche Situation, ist realitätsbezogen und politisch.¹⁵⁴ Ingeborg Bachmanns wichtigstes Anliegen war, die Erinnerung an 1945 wach zu halten. Damit die gleichen Fehler nicht wiederholt werden, arbeitete sie unermüdlich daran, „daß uns [...] die Augen aufgehen.“¹⁵⁵

Dieses Vorhaben, historische Bewältigung durch Fiktion zu betreiben, muss als immanent utopisch bezeichnet werden: Bachmann wusste, dass sie das Ziel umfassender Erkenntnis und Einsicht durch die Sprache, auch wenn es eine literarische ist, nicht erreichen würde, sondern nur „innerhalb der Grenzen“ der Sprache eine Annäherung erfolgen konnte. Im Konflikt mit diesen Einschränkungen rückte Ingeborg Bachmann die Musik nach und nach in eine Position, die der Sprache bei dieser Aufgabe zu Hilfe kommen sollte. Musik war für Bachmann die grenzüberschreitende Kunst auf dem Weg zur Wahrheit. In dieser Arbeit wird zu diskutieren sein, ob ihr die Musik gar als Erlöserin von Schuld vorschwebte:

In der allerschwersten Musik trägt jeder Klang eine Schuld ab und erlöst das Gefühl von der traurigsten Gestalt. Es gibt nur wenig von ihr.¹⁵⁶

Zu konstatieren ist, dass Bachmanns Sprachkritik untrennbar mit einer Sprachutopie verbunden ist, die sich dem Unsagbaren annähert und der Musik bedarf.¹⁵⁷ Christine Ivanovic erachtet die transzendierende Kraft der Musik daher als Schlüsselfunktion im Werk Ingeborg Bachmanns, die dem Vergessen als „Gedächtnisschrift“ entgegenwirkt:

¹⁵³ Vgl. z. B. HOLSCHUH, Albert: Utopismus im Werk Ingeborg Bachmanns. Eine thematische Untersuchung. Diss. Princeton 1964, S. 9.

¹⁵⁴ Vgl. BARTSCH, Kurt: S. 26.

¹⁵⁵ BACHMANN, Ingeborg: *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*. In: Werke IV, S. 275.

¹⁵⁶ BACHMANN, Ingeborg: *Die wunderliche Musik*. In: Werke IV, S. 45–58, hier S. 54.

¹⁵⁷ Vgl. O. A.: Wenn die Musik das Wort erhellt. Auf den Spuren Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes. In: NZZ vom 9.3.2002. <http://www.nzz.ch/aktuell/startseite/article80CBV-1.376496> (abgerufen am 10.3.2015)

Der *schuldhafte* Grund der historischen Existenz stiftet einen Zusammenhang zwischen absoluter menschlicher Verzweiflung und Erlösungsgedanken. Er findet in der Musik Erfüllung, wenn die in der „Freude“ zum Ausdruck kommende transzendierende Kraft der Musik ein *menschliches* Gefühl freisetzt [...] Musik legt das unhintergebar *reziproke* System der menschlichen Beziehungen offen, das gegen das Opfer die Anerkennung, gegen das Vergangene das Nichtvergessen aufzubieten vermag.¹⁵⁸

i.iii.iii Von Literatur als Utopie und dem Widerstreit des Möglichen mit dem Unmöglichen

... Ein / Stern / hat wohl noch Licht. / Nichts, / nichts ist verloren. ...

Paul Celan, *Engführung* ¹⁵⁹

Bachmanns Position bewegt sich also „zwischen den Polen Sprachskepsis und Sprachhoffnung“:¹⁶⁰ Einerseits ruft sie die Gewalt in Erinnerung, die der Sprache seit dem Zweiten Weltkrieg innewohnt, andererseits wird sie nicht müde, durch eine sprachliche Utopie harmonische Zusammenhänge anzustreben.¹⁶¹ In vielen ihrer Texte ist eine klare Entwicklungsrichtung von Sprachverzweiflung hin zu Sprachutopie zu erkennen. Bachmann ergründet das antithetische Verhältnis zwischen der „schlechten Sprache, die wir vorfinden“ und dem literarischen „Utopia der Sprache“, dem ästhetischen Vorschein der „Hoffnung auf die ganze Sprache, die noch nie regiert hat, die aber unsere Ahnung regiert und die wir nachahmen“.¹⁶² Den Begriff „Utopismus“ gebrauchte Ingeborg Bachmann in direkter Anlehnung an Robert Musil – in ihren Vorlesungen über *Probleme zeitgenössischer Dichtung* bezieht sie sich auf dessen Experimente der Utopien als des „anderen Zustand“ oder

¹⁵⁸ IVANOVIC, Christine: Gedächtnisschrift Musik, Abschnitt V, S. 307.

¹⁵⁹ Paul Celan, *Engführung* (Ausschnitt). Zitiert von Bachmann in: *Probleme*. In: Werke IV, S. 216.

¹⁶⁰ BARTSCH, S. 30.

¹⁶¹ HÖLLER, Hans: Was heißt, nach 1945, gegen den Krieg schreiben? In: GÖTTSCHE, Dirk u. a. (Hg.): Schreiben gegen Krieg und Gewalt. Ingeborg Bachmann und die deutschsprachige Literatur 1945–1980 (= Schriften des Erich Maria Remarque-Archivs; 19), S. 15–22, hier S. 21.

¹⁶² BACHMANN, Ingeborg: Kritische Schriften, hrsg. v. ALBRECHT, Monika und GÖTTSCHE, Dirk. München/ Zürich 2005, S. 344f, 348.

des „anderen Lebens in Liebe“. Das Experiment kann in Lebenspraxis nicht überführt werden, wohl aber eine „Richtung“ vorgeben: „Utopie nicht als Ziel, sondern als Richtung“¹⁶³.¹⁶⁴ Diese Aussage impliziert, was dem Wort Utopie *in nuce* eingeschrieben ist – die Unmöglichkeit ihrer Umsetzung. Utopien, die an Ziele gelangen, verlieren ihre Legitimation im nicht Realen.¹⁶⁵ Hier gründet die Skepsis an einem absoluten Zustand, die das gesamte Werk Bachmanns und auch das Essay über *Musik und Dichtung* durchzieht: die „Annäherung an Vollkommenheit“ wird als „hoffnungslos“ erkannt.¹⁶⁶ Im gleichen Schritt wird aber der Beruf der Schriftstellerin, des Schriftstellers gerechtfertigt – Ingeborg Bachmann sah es als literarische Pflicht, die Annäherung dennoch zu wagen. So sind Autorinnen und Autoren denn immer ‚unterwegs‘, immer auf dem Weg zur Vollendung, einer Vollendung, die unmöglich ist: „Was wird das Vollendete in der Kunst nennen, bringt nur von neuem das Unvollendete in Gang.“¹⁶⁷ Deshalb gelte es „weiterzuschreiben“:

Wir werden uns zwar weiterplagen müssen mit diesem Wort Literatur und mit der Literatur, dem, was sie ist und was wir meinen, daß sie sei, und der Verdruß wird noch oft groß sein über die Unverläßlichkeit unserer kritischen Instrumente, über das Netz, aus dem sie immer schlüpfen wird. Aber seien wir froh, daß sie uns zuletzt entgeht, um unsertwillen, damit sie lebendig bleibt und unser Leben sich mit dem ihren verbindet in Stunden, wo wir mit ihr den Atem tauschen. Literatur als Utopie – der Schriftsteller als utopische Existenz –, die utopischen Voraussetzungen der Werke – –¹⁶⁸

Die Utopie ist das Vollendete, das Vollkommene, das Absolute, an dem es sich zu orientieren gilt. Für Bachmann spiegelt sich dieses Absolute in der Musik wider. In einem späten Interview erinnert sich Hans Werner Henze in Zusammenhang mit dem Widerstreit von Möglichem und Unmöglichem an Ingeborg Bachmann:

HWH: Du sollst ja nicht weinen

LM: ... sagt eine Musik ...

HWH: das steht in der Dritten von Mahler. Wir waren ja total Mahler-verrückt. Wir waren ergriffen. Einmal hat sie zu weinen angefangen am Schluß des Adagios in der Mahlerschen Sechsten. Ich habe die Musik angehalten und sie hat geweint. Warum? Es stellte sich heraus,

¹⁶³ BACHMANN, Ingeborg: Werke IV, S. 27. Auch bei diesem Zitat bezieht sie sich wortwörtlich auf Robert Musil, der 1952 schrieb: „Eine Utopie ist aber kein Ziel, sondern eine Richtung“. (NL zum *Mann ohne Eigenschaften* 1636).

¹⁶⁴ Vgl. BARTSCH, S. 27 oder SWIDERSKA, Malgorzata; *Die Vereinbarkeit des Unvereinbaren. Ingeborg Bachmann als Essayistin*. Tübingen 1989, S. 35f und S 39f.

¹⁶⁵ Vgl. „der Nicht-Ort“, aus altgriechisch οὐ- (*ou-*) = „nicht-“ und τόπος (*tópos*) = „Ort“

¹⁶⁶ BACHMANN, Ingeborg: Werke IV, S. 62.

¹⁶⁷ BACHMANN, Ingeborg: Werke IV, S. 268.

¹⁶⁸ Ebd., S 271.

daß sie so traurig war, weil sie fand, daß so etwas wie dieser Mahlersche Gesang in der Poesie nicht möglich sei.¹⁶⁹

Henze benennt hier ein entscheidendes Moment einer utopischen Haltung in Bachmanns Werk: sie wurde getrieben von der Suche nach dem „Absoluten“, nach dem unaussprechbaren „Mystischen“, nach der „unaussprechlichen Erfahrung“, einer Suche, die sie nicht zuletzt zur Musik führte. Musik kann das Absolute ebenso wenig wie Literatur erreichen, doch kommt sie der Utopie vom Vollkommenen näher. Ingeborg Bachmann wusste um die Unmöglichkeit einer Entsprechung eines mahlerischen Adagios in der Poesie und doch arbeitete sie zeitlebens an ihrem „Ausdruckstraum“:¹⁷⁰

Die Literatur aber, die selber nicht zu sagen weiß, was sie ist, die sich nur zu erkennen gibt als ein tausendfacher und mehrtausendjähriger Verstoß gegen die schlechte Sprache – denn das Leben hat nur eine schlechte Sprache – und die ihm darum ein Utopia der Sprache gegenüberstellt, diese Literatur also, wie eng sie sich auch an die Zeit und ihre schlechte Sprache halten mag, ist zu rühmen wegen ihres verzweiflungsvollen Unterwegsseins zu dieser Sprache und nur darum ein Ruhm und eine Hoffnung der Menschen. Ihre vulgärsten und präziösesten Sprachen haben noch teil an einem Sprachraum; jede Vokabel, jede Syntax, jede Periode, Interpunktion, Metapher und jedes Symbol erfüllt etwas von unserem nie ganz zu verwirklichenden Ausdruckstraum.¹⁷¹

Das Wissen um diesen „nie ganz zu verwirklichenden Ausdruckstraum“ ist in ihrer Dichtung existent. Dass Bachmann trotz dem Wissen um die Unmöglichkeit für ihre Utopien kämpft, ist ihre große Stärke. Aber es ist auch das Paradoxe, an dem sie sich so verzweifelt abarbeitete und dessen Kluft zu überbrücken sie manchmal kaum in der Lage war.

¹⁶⁹ *Das Leben, die Menschen, die Zeit. Hans Werner Henze im Gespräch mit Leslie Morris* (Rom, 4. Januar 1999). In: ALBRECHT, Monika / GÖTTSCHE, Dirk (Hg.): *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Würzburg 2000 (= *Über die Zeit schreiben*; 2), S. 149.

¹⁷⁰ Vgl. AGNESE, Barbara: „Das Absolute, das ich nicht erreicht sehe in der Sprache“. *Zwischen Musik und Literatur: das Unsagbare bei Bachmann*. In: KOGLER, Susanne / DORSCHER, Andreas (Hg.): *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*. Wien 2006, S. 31.

¹⁷¹ BACHMANN, Ingeborg: *Literatur als Utopie*. In: *Werke IV*, S. 268.

Teil ii : Exkurs: Das Ambigue bei Bachmann

ii.i Schönberg in „Malina“ oder: Die Spannung, die in der Zweiheit liegt

LEKTUERE MALINA BEENDET SEHR AUFGEWUEHLT VON REICHTUM GROSSE TRAUIGKEIT VERZWEIFLUNG
DIESER DEINER ERSTEN SINFONIE WELCHE DIE ELFTE VON MAHLER IST.

Hans Werner Henze an Ingeborg Bachmann¹⁷²

In *Malina* führt Bachmann das Ringen um Sprache mit allen erzähltechnischen Mitteln vor, umkreist unablässig den Topos des Stimm- und Sprachverlusts. In der Forschung wird angenommen, dass der Konflikt zwischen Erzählvorhaben und Erinnerung auf die selbst erlebte Schreibnot Bachmanns der 60er Jahre hindeutet.¹⁷³ Die Erinnerung stehe „im Mittelpunkt einer immensen Erzählanstrengung, die sich von widerstrebenden Kräften hin- und hergerissen fühlt“.¹⁷⁴

Dem Wissen um das Erzählenmüssen steht ein Gefühl des Nichterzählenkönnens gegenüber, das die Autorpersönlichkeit schier zu zerreißen droht. Der Erzählvorgang selbst wird zum Schauplatz eines gewaltigen psychischen Dramas, [...] ¹⁷⁵

Widerstrebenden Kräfte durchziehen den Roman auf allen Ebenen, wie in diesem Kapitel gezeigt werden soll. Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire* ist eine zentrale musikalische Referenz, die das Thema Zerrissenheit transportieren, mehr als bloßes Zitat sein soll.¹⁷⁶ Neben Opern von Richard Wagner (*Tristan und Isolde*), Vincenzo

¹⁷² HENZE, Hans Werner: Telegramm von Hans Werner Henze an Ingeborg Bachmann vom 26.03.1971. In: Briefe einer Freundschaft, Nr. 189, S. 286.

¹⁷³ Vgl. STOLL, Andrea: *Der dunkle Glanz der Freiheit*, S. 305.

¹⁷⁴ Vgl. ebd.

¹⁷⁵ Vgl. STOLL, Andrea: ebd., S. 305.

¹⁷⁶ Dass Bachmann die Begriffe Ouvertüre und Zyklus verwendet, zeigt an sich schon eine besondere Beziehung zum Musikalischen. Sie sprach von „Malina“ außerdem als „Komposition“. Vgl. die Statements im Film von Gerda Haller, NL: N 2352–54 (K 8271 a–c).

Bellini (*La sonnambula*) und eben Schönberg erstreckt sich die Bandbreite musikalischer Bezugnahmen von Vertretern der Klassik wie Wolfgang Amadeus Mozart bis zu Komponisten der Romantik, allen voran Ludwig van Beethoven und Frédéric Chopin. Die herausragende Rolle, die *Pierrot Lunaire* zukommt, wird schon visuell evident: Als Ausschnitt aus der Partitur, den Bachmann nicht bloß als Textzitat einfließen, sondern grafisch aus dem sonst rein verbalen Textkomplex herausragen lässt.¹⁷⁷ Es ist das letzte Stück des Zyklus, genannt *O alter Duft aus Märchenzeit*, dem im Textgewebe die Rolle des Refrains zu kommt:¹⁷⁸ noch vor dem als erstes Kapitel gekennzeichnetem Teil erklingt es, um im dritten und letzten Teil des Romans wiederzukehren. Alleine durch diese Position baut das Stück die Spannung auf, innerhalb derer sich die Geschichte um die Doppelgängerfigur Malina/Ich entfaltet. Der intermediale Refrain kann als Kennzeichner einer „Urform der inner-subjektiven Kommunikation“¹⁷⁹ gelten – „Singen ist es nicht, Sprechen auch nicht“ – welcher am dialektischen Sprechgesang Schönbergs orientiert ist. Im Wissen um Ingeborg Bachmanns romantisch beeinflussten Sprachverständnisses, kann eine Linie zu den halbgesungenen Konzepten aus Rousseaus *Essay sur l'origine des langues* gezogen werden.¹⁸⁰

So wie der Sprechgesang die Einheit von Musik und Sprache versinnbildlicht, steht auch die Figur des Pierrot für eine *unio mystica*: die Einheit der Geschlechter in einem Wesen. Von diesem Ur-Zustand lassen sich die dialektischen Konfigurationen des Romans ableiten, wie Karl Solibakke konstatiert.¹⁸¹ Diese Dialektik kommt auch beim spannungsreichen Verhältnis von Musik und Dichtung zum Tragen, sie steht als Fluchtpunkt der folgenden Analyse des Schönberg-Bezugs in *Malina*.

Bei dem Versuch, die Funktionen des Musikzitats näher zu bestimmen, sei als Erstes noch einmal auf die symbolische Funktion der Pierrot-Figur verwiesen. Wie erwähnt, symbolisiert dieser die Einheit der Gegensätze: wie die Erzählerin erweist er sich als „doppelgesichtig“.¹⁸² Seine Maske ist von einem schwarz-weiß Kontrast gekennzeichnet, sein Verhalten schwankt zwischen den Extremen – Melancholie und Rührung.¹⁸³ Als androgyne Figur angelegt, vereint sein Wesen männliche und

¹⁷⁷ Vgl. SPIESEKE, S. 190.

¹⁷⁸ Vgl. SOLIBAKKE, Karl: *Geformte Zeit*, S. 159.

¹⁷⁹ Vgl. ebd. (SOLIBAKKE), S. 159.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., Solibakke, S. 159.

¹⁸¹ Ebd. (SOLIBAKKE, S. 159.

¹⁸² Vgl. SPIESEKE, S. 195

¹⁸³ Vgl. ebd.

weibliche Eigenschaften. So die Erzählerin in *Malina*: ihr Alter-Ego ist männlich, sie selbst weiblich. Das Thema der Sprachlosigkeit, bzw. Stummheit – Pierrot bleibt stets in der Funktion der Pantomime, des stummen Darstellers verhaftet – mag ebenfalls symbolhafte Bedeutung zukommen; denn kämpft nicht auch die Erzählerin in *Malina* gegen ihr Verstummen an?¹⁸⁴ „In die Mulde meiner Stummheit / leg ein Wort / [...]“ fordert das lyrische Ich eines frühen Gedichts Ingeborg Bachmanns.¹⁸⁵ Zwar versucht die Erzählerin in *Malina* zu singen – „Ich [...] würde gerne singen im Auto, wenn ich eine Stimme hätte [...]“¹⁸⁶, doch letztlich scheitert ihre Suche nach einer geeigneten Ausdrucksmöglichkeit und danach, gehört zu werden: sie verstummt endgültig.¹⁸⁷ In der Forschung wurde Verstummen und der damit einhergehende Auflösungsprozess des Subjekts mit der Dominanz des Maskulinen interpretiert:

Eng mit der Sprache der Vernunft verbunden ist deshalb die patriarchalische Verstandeskraft, die der weiblichen Gefühlsinstanz gegenübersteht und sie dominiert. Deutet man ferner die Verstandesebene als Formprinzip innerhalb des Form-Materie-Dualismus traditioneller ästhetischer Theoriegebäude, so unterliegt dem dominierenden Formprinzip das Gefühl als Ausdruck des materiellen Inhalts.¹⁸⁸

Karl Solibakke zeigt hier nicht nur die Dialektik von einer Sprache der Vernunft vs. einer Sprache des Gefühls sowie zwischen männlich und weiblich auf, sondern auch jene zwischen Form und Materie. Solange ein Parameter überlegen ist – in *Malina* sind es der Verstand, das Männliche oder die Form – bleibt ein ausgeglichenes Miteinander unmöglich. Nicht zu unrecht wurde *Malina* auch als Roman über die Unmöglichkeit von Mann-Frau-Beziehungen bezeichnet. Das Ich hat der Sprache und den Normen einer von Männern dominierten Welt nichts entgegenzuhalten, mehr noch: es geht an ihr zugrunde.

Die Dialektik, die Pierrot verkörpert, sein Paradoxon, findet sich in der Erzählerin wieder, es ist ihr zentrales Charakteristikum und mag die Weltsicht Bach-

¹⁸⁴ Zum Thema der Sprachlosigkeit bei Bachmann vgl. z.B. AGNESE, Barbara: „Das Absolute, das ich nicht erreicht sehe in der Sprache“. Zwischen Musik und Literatur: das Unsagbare bei Bachmann. In: Die Saite des Schweigens, hg. v. KOGLER, Susanne und DORSCHER, Andreas. Wien 2006, S. 22–34; ENRICH, Hinderk M.: Zur Philosophie des Unsagbaren bei Ingeborg Bachmann und Imre Kertész, In: Irrtümer im Sprechen. Beiträge zu einer „Philosophie des Unsagbaren“. Göttingen 2010, S. 77f; FÄCKE, Julia: An den Grenzen der Sprache. Literarische Beschreibungen des Unsagbaren am Beispiel der späten Prosa Ingeborg Bachmanns und Samuel Becketts, hg. v. LUBKOLL, Christine. Würzburg 2013.

¹⁸⁵ BACHMANN, Ingeborg: *Psalm* (Teil 4). In: Werke I, S. 54/55.

¹⁸⁶ BACHMANN, Ingeborg: *Malina*. In: Werke III, S. 59.

¹⁸⁷ PANNY, Elisabeth: *Zur Intermedialität von Musik und Literatur in Ingeborg Bachmanns „Malina“*. Dipl.-Arbeit, Wien 2014, S. 59.

¹⁸⁸ SOLIBAKKE, Karl: *Geformte Zeit*, S. 215.

manns transportieren:

Es ist mir auch gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen. Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten.¹⁸⁹

Unmögliches, Widerspiel, sich nicht an die Grenzen halten; Ingeborg Bachmann schneidet einen Takt aus dem letzten Stück des Zyklus – *Heimfahrt* – aus der Partitur aus, die sie von Schönbergs *Pierrot Lunaire* besitzt und klebt dieses Fragment in ihr Manuskript ein. Durch dieses Verfahren bekommt die Schönbergsche Partitur einen Riss, sie wird verletzt, verwundet. Im *Malina*-Text, aber, fungiert das eingeklebte Fragment als Öffnung, als Weg in ein anderes Medium, analog zum Riss in der Wand, durch den die Erzählerin am Ende des Romans verschwindet. Bachmann erweitert die Möglichkeiten des Romans, hält sich nicht an die Begrenzung auf reinen Buchstabentext, sondern fügt hinzu, schafft eine Öffnung, ein Bild, einen Klang, eine Erinnerung, eine Musik.

Interessant ist in dieser Weise das Schönberg-Zitat vor allem auch hinsichtlich seiner Dauer. Denn erklingt die Musik doch nur in einem kurzen Moment. Und nur für diesen kurzen Moment wirkt der Text durch die Musik wie verdoppelt, verstärkt, ja, es entsteht jener „Mehrwert“, der durch die Symbiose der Symbole der Musik mit denen des Texts erzielt wird.

Sobald die Musik verklingt, tritt Stille ein (in der Legende um die *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran* bedauert die Erzählerin am Ende dem Fremden gegenüber, dass er ihr nichts mehr zum Abschied singt und sie sich darum „in einer fürchterlichen Stille“ befindet¹⁹⁰). Hier klingt ein Thema an, das seit dem Mittelalter geläufig ist: die Musik als Sinnbild des Todes. „Da der Ton, sobald er erklingt, auch schon verklingt, galt Musik seit dem Mittelalter als Sinnbild des Todes. Aber selbst noch sie so zu hören, bedarf es der Kraft des Lebendigen“, so Andreas Dorschel.¹⁹¹ Damit wäre auch die Dialektik von Leben und Tod als Ableitung aus der Dialektik von Klang und Schweigen als Daseinskategorie im Text beschrieben.¹⁹²

¹⁸⁹ BACHMANN, Ingeborg: Werke IV, S. 276.

¹⁹⁰ BACHMANN, Ingeborg: *Malina*. In: Werke III, S. 70.

¹⁹¹ DORSCHEL, Andreas: Intelligenz. Ingeborg Bachmann und die Musik. Ein Vorwort. In: *Die Saite des Schweigens*, S. 10.

¹⁹² Vgl. SOLIBAKKE, Karl: *Geformte Zeit*, S. 159.

Aber sicher ist es für mich zum Beispiel nicht zufällig, daß [...] in diesem Buch der letzte Teil von „Pierrot lunaire“ von Schönberg vorkommt. Ich meine, nicht „vorkommt“, sondern daß es eines dieser Motive ist, die sich durch das ganze Buch ziehen.¹⁹³

Ingeborg Bachmann spricht von Motiven ganz im Sinne des Wagnerschen Leitmotivs, dessen zentrales Charakteristikum systematische Wiederholung ist. Im europäischen Mittelalter bezeichnete das Motiv zunächst die tragende Idee einer Rede; auf Musik übertragen, die kleinsten melodischen Einheiten. Seine literarische Konnotation erhielt der Motivbegriff in der Goethezeit. Vor diesem historischen Hintergrund überrascht es nicht, dass Elisabeth Frenzel musikalische Terminologie in ihre literarische Motiv-Definition einführt: „Es ist [...] der elementare, keim- und kombinationsfähige Bestandteil eines Stoffes“, ist ein „Akkord“, ein „Handlungsansatz“, ohne an „feststehende Namen und Ereignisse gebunden [...] zu sein“.¹⁹⁴ Bachmanns Motiv-Arbeit kann durchaus als ein musikalisches Verfahren aufgefasst werden:

Hier und da erinnere ich mich an eine früh gehörte Zeile, an einen Ausdruck, und wenn mir etwas sehr gefällt, wenn ich meine, es müsse „gerettet“ werden, dann verwende oder variiere ich einen Ausdruck, gebe ihm einen neuen Stellenwert. Das ist also, wenn Sie so wollen, ein Verhältnis zur Vergangenheit, ein Arbeitsverhältnis, das zum Beispiel in der Musik seit jeher vorkommt.¹⁹⁵

Katja Schmidt-Wistoff erachtet Komposition als Ausgangspunkt der Schreibweise Bachmanns in *Malina*: „sie versucht hier so zu schreiben, wie Musik geschrieben ist“.¹⁹⁶ Ferner betrachtet sie das Zitat als einen Teil dieser Arbeitsweise, da es in der Musik als wesentliches Konstruktionsmoment eingesetzt wird: bruchstückhaft macht es Erinnerung gegenwärtig.¹⁹⁷ Ganz in diesem Sinne lässt das Schönberg-Zitat an vielen Stellen im Roman *Erinnertes* *bruchstückhaft* wiederaufscheinen lässt. Zwei Dinge seien hervorgehoben:

1. das Bruchstückhafte
2. das Zitat als Erinnerung

¹⁹³ BACHMANN, Ingeborg: Interview mit Ekkehart Rudolph vom 23. März 1971. In: Wir müssen wahre Sätze finden, S. 85.

¹⁹⁴ FRENZEL, Elisabeth: Stoff und Motivgeschichte 1962, V. 1976, VI.

¹⁹⁵ BACHMANN: Interview mit Josef-Hammer Sauter vom 15. Sept. 1965. In: Wir müssen wahre Sätze finden, S. 123.

¹⁹⁶ SCHMIDT-WISTOFF, S. 50. Diese verweist an dieser Stelle auch auf LINDEMANN, Eva U.: Die Gangart des Geistes. Musikalische Strukturen in der späten Prosa Ingeborg Bachmanns. In: Ingeborg Bachmanns „Malina“, hg. v. STOLL, Andrea. Frankfurt a M. 1992, S. 301–320.

¹⁹⁷ Ebd., S. 50.

Das Momenthafte oder Bruchstückhafte lässt sich, wie oben gezeigt anhand der Zitiertechnik beschreiben: Die Vereinigung von Musik und Text findet nicht auf langer Strecke statt; es sind kurze Momente, Bruchstücke, in denen Musik den Text so sehr versinnbildlichen kann, dass der Melodie Erinnerungsfunktion zugewiesen wird. Damit ist bereits die zweite Funktion ausgesprochen: Musik ermöglicht Erinnerung. Ingeborg Bachmann beschreibt die Erinnerungsfunktion von Musik in einem ihrer Interviews:

Ich brauche sie – oder bestimmte Musiken – nur so sehr, und sie hilft mir auch jetzt, wenn ich schreibe, mir etwas über die Musik Hinausgehendes vorzustellen oder mich an etwas zu erinnern. Das hat mit der Musik selber nichts zu tun, ist also – wenn man so will – ein Missbrauch einer Musik.

Wenn Bachmann Musik zitiert, zitiert sie immer auch Vergangenheit. Damit verleiht sie Musik die eingangs beschriebene Erinnerungsfunktion – auf subjektiver wie kollektiv/historischer Ebene. Das Zitierte wahrt seine Identität nicht, es verändert seinen „Stellenwert“. Der Text, den das Zitat umgibt, schafft diesen neuen Stellenwert; die Zitate sind „Zündungen von fern“, die dem Text als Erregungs-Momente Leben verleihen.¹⁹⁸ Aus eben diesem Grund spricht Bachmann ungern von Zitaten:

Es gibt für mich keine Zitate, sondern die wenigen Stellen in der Literatur, die mich immer aufgeregt haben, die sind für mich das Leben. Es sind keine Sätze, die ich zitiere, weil sie mir so sehr gefallen haben, weil sie schön sind oder weil sie bedeutend sind, sondern weil sie mich wirklich erregt haben. Eben wie Leben.¹⁹⁹

Diese Funktion sei als Authentizitätsfunktion bezeichnet. Zusätzlich zu seiner symbolischen und motivischen Funktion erhält das *Pierrot*-Zitat innerhalb des *Malina*-Textes die Rolle, ein besonderes Erregungsmoment darzustellen, der im Aufeinandertreffen von Vergangenheit und Gegenwart dialektisch entsteht. Abschließend sei *Pierrot lunaire* mit Florian Trabert als „Chiffre für die unerreichbare Utopie“ bezeichnet,²⁰⁰ die in *Malina* in der „Kagran-Legende“ und der utopischen Formel „Ein Tag wird kommen“, präsent ist.

¹⁹⁸ BACHMANN: Frankfurter Vorlesungen I: Fragen und Scheinfragen. Werke IV, S. 196.

¹⁹⁹ BACHMANN im Interview mit Dieter Zillingen vom 22. März 1971. In: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, S. 69.

²⁰⁰ TRABERT, Florian: „Kein Lied an die Freude“, S. 382f.

ii.ii „Muß der Gesang zu Ende gehn?“ Ingeborg Bachmanns Versuch über „Musik und Dichtung“ (1959)

1959 erschien *Musik und Dichtung* in der Festschrift der „musica viva“.²⁰¹ Karl Amadeus Hartmann, Gründer der kurz nach dem Krieg entstandenen, bis heute fortgeführten Münchener Konzertreihe für Neue Musik, dürfte Ingeborg Bachmann ein Jahr zuvor um einen Beitrag zum Thema Musik und Sprache gebeten haben – schon im März 1958 fragte sie Henze brieflich nach seiner Meinung zum „alte[n] text-musik-verhältnis-problem“.²⁰²

Mit seiner Antwort konnte Hans Werner Henze, der seine Freundin nicht um diese Arbeit beneidete, zur Entstehung des Essays beitragen. Sie enthält viele der Gedanken, die Bachmann literarisch aufbereitete.

[Neapel, 31. März 1958]

AM 31 März

liebe wildente, und liebe ingebach borckmann

[...]

was kann ich Dir über das alte text-musik-verhältnis-problem sagen? es ist für jeden anders, denke ich. für den einen ist das wort etwas, das hinanhebt, seiner musik flügel macht: der braucht eine gute schöne lyrik (z. b. strauss, daher hofmannsthal) andere müssen einen nüchternen alltags-text haben, etwas realistisches, denn sonst wissen sie nicht mehr, was die musik tun soll, die für ihn da ist, den hintergrund, die überhöhung zu geben. typen wie strawinsky würden am liebsten nur in alten sprachen komponieren, die nicht mehr umgangssprachlich sind, damit möglichst wenig „alltag“ hineinkommt. für mich persönlich ist es z.b. so, dass ich eine sprache vorziehe, die bildhaft ist, in der man dinge sieht, die seltsame gefühle suggerieren (wie im „freien geleit“ oder in meiner the-atermusik im allgemeinen, wenn ich auch darin bis jetzt textlich nicht glücklich war) – und diese gefühle komponiere ich dann. die worte müssen gerade den raum lassen, den die musik braucht ... es gibt natürlich auch jungens, die ein von bilder u n d gefühlen volles poem vorziehen und es dann

²⁰¹ BACHMANN, Ingeborg: Musik und Dichtung. In: RUPPEL, K. H. (Hg.): „Musica Viva“. München 1958., S. 161–166. [Mit Beiträgen von Ingeborg Bachmann (Musik und Dichtung), Wolfgang Fortner (Zur Frage der Interpretation Neuer Musik), Werner Haftmann (Musik und Moderne Malerei), Karl Amadeus Hartmann (Warum ist Neue Musik so schwer zu hören?) und K. H. Ruppel (Musica Viva 1945-1958)].

²⁰² Diese Formulierung stammt von Henze. Siehe HENZE, Brief vom 31. März 1958. In: HÖLLER, *Briefe einer Freundschaft*, Nr. 116, S. 189.

mit der musik interpretieren, die also gewissermassen das was das gedicht tat, noch einmal musikalisch mitmachen. (trotzdem kann man dann nicht sagen, dass eines das andere aufhebe, es besteht nur die gefahr dass oder musik oder wort das svantaggio bekommen.) ich bestreite jedoch, dass es literatur gibt, die so „musikalisch“ sei, dass man sie „nicht vertonen“ könne, das sind theoretische phrasen, die der wirklichkeit fern liegen, denn die literatur ist eine wort-kunst, während die musik eine ton- und klangkunst ist, abstrakter, mechanischer, ungreifbar, während doch literatur aus worten die täglich gebraucht werden, besteht, worten, die jeder versteht) wenigstens bis zu einem gewissen punkte).

die beiden künste können sich vereinen, ohne dass die andere oder die eine dabei ihre eigenart verliert. dadurch, dass eine Lyrik komponiert wird und dann gesungen und von instrumenten umspielt und begleitet, kommentiert, illuminiert, dadurch wird musik noch nicht literatur, und umgekehrt.

schwierigkeiten sind u. a. die rhythmische faktur des textes in eine musikalische zu übertragen.

oder: den spannungsverlauf des Gedichts musikalisch mitzumachen. da liegt auch eine grosse freiheit: man interpretiert komponierend das gedicht, komponierend enthüllt man wie man es empfindet.

das wort kann von verschiedener wichtigkeit sein, verschieden stark in betracht gezogen werden. bei bach wird es bis zur unkenntlichkeit (durch koloraturen und kontrapunkte) entwertet, bei schubert steht es an erster stelle, die singstimme deklamiert es nahezu, und die klavierbegleitung, oft nur gitarrenhaften charakters, unterstreicht ein wenig den sinngesamt. bei einigen modernen scheint es wieder ganz entwertet, wenn kontinuierliche intervallsprünge seinen sinn weit vom „sprechen“ von der deklamation wegführen und der wort-linie abbruch tun. (s. webern, nono u. a.)

einige moderne lehnen ab, worte zu komponieren, weil sie finden dass der gebrauch von worten der reinheit der Musik abbruch tue. in der canzone napoletana ist nur das wort wichtig, die musik ist da nur eine unterstützung dessen was gesagt sein will, beinahe nur wie eine hilfe zum auswendiglernen, aber wiederum auch sehr stark eine exaltation des worts, wie überhaupt (meines erachtens) die musik gewissermassen einsetzt, wenn das wort [*li. Rand, hs.: die erregung*] sich bis in ihre höhe erhebt (bitte dies nicht als bosheit auslegen, sondern als bild.)

liebes engelchen, das ist in kurzen worten was ich Dir so sagen könnte. wenn wir uns sähen, könnte ich Dir natürlich viel mehr sagen und Deine fragen beantworten und so. hoffentlich kannst Du dieses aber doch irgendwie verwenden für Deine arbeit (um die ich Dich nicht beneide)

[...]

sei umarmt von Deinem alten und müden

hans²⁰³

Der erste Absatz von Bachmanns Essay thematisiert die Problematik, über zwei getrennte künstlerische Bereiche zu sprechen sowie diese im Medium Text nebeneinander zu stellen. Eine besondere literarische Stärke liegt darin, dass Bachmann diese dualistische Thematik auf Wort-Ebene unterstreicht, indem die Begriffe, die sie wählt, durchgehend Polaritäten konstruieren: „Wandel“ vs. „das Unwandelbare“, „Altes“ vs. Neues, vertraut vs. „Rätsel“, Verstehen vs. „Vestörung“, „Zusammenhänge“ vs. Getrennt-sein, „das eine Medium“ vs. „das andere“ Medium. Ebenso definiert sie die Sprecherposition eines kollektiven „wir“ als „abseits“ stehend, da aus der kritischen Distanz erst das Gesamte überblickbar und ein Urteil „über Zusam-

²⁰³ HENZE, Brief vom 1. März 1958. In: HÖLLER, *Briefe einer Freundschaft*, Nr. 116, S. 189–191.

menhänge“ möglich sei. In dieser Verortung schwingt die Position einer Dichterin mit, die über ein Medium spricht, in dem sie nicht heimisch ist: die Musik. Ihr Bemühen, die richtigen Worte zu finden, gilt einem Ziel: den Gesang „aus den Trümmern der abendländischen Kultur zu retten“²⁰⁴, durch Wiederaufnahme der Worte in die Musik.

Das Stichwort „Wiederaufnahme“ führt zum zweiten Absatz, der von dem einst innigen Verhältnis zwischen Musik und Dichtung handelt. Auf rhetorischer Ebene nutzt Bachmann erneut Dualismen: es gibt einen Ist-Zustand, in dem sich die Künste „wenig Blicke zuwerfen“ und einen War-Zustand, in dem selbige noch vereint, in „Umarmungen“ lagen. Da der Ist-Zustand als negativ empfunden wird, versucht Bachmann Gründe für die Entzweiung der Künste aufzuspüren. Interessant ist die Personifikation der Künste, die sie beide in Relation zu einem Paarverhältnis setzt. ‚Sich wählen‘, ‚sich ein anderes Leben geben wollen‘, ‚sich umarmen‘, ‚sich wenig Blicke zuwerfen‘ sind Anthropomorphismen, die Verbundenheit ausdrücken. Liebe birgt die Gefahr der Abwendung (sich wenig Blicke zuwerfen) und macht diese schmerzhaft. Interessant für diese Untersuchung ist die Zuschreibung einer lebensspendenden Funktion. Diese ist eindeutig gerichtet; es ist die Musik, die den Worten „ein anderes Leben zu geben wünschte“ und dies umzusetzen vermag. Hinsichtlich dieses Zeugungsakts spricht Bachmann bewusst nicht von einem „neuen“ sondern von einem „anderen“ Leben. Wiederum ist der Kontext der entscheidende Faktor: Das Gedicht, die Worte, werden als Ganzes genommen und in eine neue Umgebung – die Musik – montiert. Ziel dieser Arbeit ist, diesen Akt als inhärente Interpretation aufzudecken und damit auch einen gewissen „Mehr-wert“ in jenem „anderen“ Leben aufzuspüren.

Der dritte Absatz thematisiert die Unterschiede beider Künste und kreist vor allem um das Thema der Furcht der modernen Instrumentalmusik vor der „verschuldeten“ Sprache. Zwar bestehe eine Gemeinsamkeit darin, dass beide „Zeitkünste“ sind, jedoch nehme die Musik die Metrik sehr ernst, während die Dauer einer Silbe „noch in den Ketten des Metrums vage, unbestimmbar“ bleibt. Hier sei die Anmerkung erlaubt, dass ja überhaupt die gesamte Metrik – in der Musik wie in der Dichtung – auf einem Dualismus beruht, nämlich auf dem formalen Dualismus lang/kurz, betont/unbetont. Indem Ingeborg Bachmann in ihrem Essay dieses dualistische Prinzip anwendet, liefert sie einen Beleg für das gemeinsame Bauprinzip von Musik und Dichtung, das sie später als gemeinsame „Gangart des Geistes“,

²⁰⁴ GÖRNER, Rüdiger: Undine und Narziss. Gedanken zu den „Briefen einer Freundschaft“ zwischen Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. In: Hörgedanken. Musikk-literarische Bagatellen und Etüden. Basel 2013, S. 41–46, hier S. 42.

Rhythmus, weiter ausführt. Ihr Essay kann somit sowohl als programmatisch wie auch poetologisch bezeichnet werden; der dualistische Aufbau schafft die Verbindung mit der Musik. Darüber hinaus kann die poetische Ausrichtung des Textes als Indikator für Musikalität gedeutet werden.

Im dritten Abschnitt stellt Bachmann Fragen an zeitgenössische Musik, die sie mit folgenden Attributen versieht: eine „Musik, von der es heißt, daß sie nichts ausdrücke, ausdrücken wolle, und die Kommunikation sucht, ohne sich gemein zu machen“, welche „die Instrumente an die Grenzen der Spielbarkeit treibt“ und die auf der Suche nach „Renaissance und einer neuen Unschuld“ ist. Schon Henze thematisierte diese Musik in seinem Brief, indem er zeitgenössischen Komponisten vorhält, Worte aus musikästhetischen Gründen nicht zu verwenden („einige moderne lehnen ab, worte zu komponieren, weil sie finden dass der gebrauch von worten der reinheit der musik abbruch tue“²⁰⁵). Bachmann nimmt diesen Gedanken auf: „Fürchtet daher vielleicht eine Musik [...] an Reinheit zu verlieren in diesem Umgang?“²⁰⁶, geht aber weiter, indem sie ihn mit der Schuld der menschlichen Sprache und der begrenzten Stimme zu begründen sucht: „mehr noch: fürchtet sie [...], daß sie sich mit einer verschuldeten Sprache der menschlichen Stimme überantworten muß?“²⁰⁷ Damit nennt sie zwei Gegen Gründe zur Integration von Worten in Musik: Neben der Schuld der Sprache – die Idee der Verschmutzung der Sprache und damit einer „schuldhaften Sprache“²⁰⁸ rührt her aus dem Holocaust – könnten sich auch die technischen Grenzen der menschlichen Stimme als Hindernis erweisen. Bachmanns zieht die Schlussfolgerung: „Den geistigen Ansprüchen der Musik scheint also die Sprache, den technischen die Stimme nicht gewachsen zu sein. Es sieht aus, als hätten die beiden Künste zum ersten Mal einen Grund, auseinanderzugehen.“²⁰⁹ Auseinandergehen kann nur, was vereint ist. Hier klingt die romantische Idee der ursprünglichen Einheit der Künste an, wie sie von Rousseau in seinem *Essai sur l'origine des langues* postuliert wurde. Erst der Hang der Sprache zum Begriff und der Musik „zur klangtechnischen Überheblichkeit“ führen zu Divergenzen.²¹⁰

Gegen Entzweiung wehrt sich Bachmann in dringlichen Fragesätzen:

²⁰⁵ HENZE, Hans Werner: Brief Nr. 116. In: HÖLLER (Hg.): Briefe einer Freundschaft, S. 190.

²⁰⁶ BACHMANN, Ingeborg: *Musik und Dichtung*, S. 59.

²⁰⁷ Ebd., S. 59f.

²⁰⁸ Vgl. IVANOVIC, Christine: Gedächtnisschrift Musik, S. 292.

²⁰⁹ BACHMANN, Ingeborg: *Musik und Dichtung*, S. 60.

²¹⁰ Vgl. SOLIBAKKE, Karl: *Geformte Zeit*, S. 92.

Aber müssen die Künste wirklich auseinandergehen in einem Augenblick, in dem jedes Verfehlen eine versäumte Rettung ist, jedes Verkennen von Geist in einem ähnlichen Geist die Todtraurigkeit befördert? Unser Bedürfnis nach Gesang ist da. Muß der Gesang zu Ende gehen?

Der hier erstmals erwähnte „Gesang“ ist ein Schlüsselbegriff des Essays. Musikalischer Gebrauch der menschlichen Stimme ist die älteste bekannte Form des musikalischen Ausdrucks. Die Rettung des Gesangs impliziert die der Sprache, insofern die Stimme Sprachlaute artikuliert. Für Bachmann besitzt Gesang die Macht, einer zunehmenden Sprachlosigkeit der Menschen entgegenzuwirken.²¹¹ Damit wird die Stimme, die erfahren hat, was Schweigen ist, zum Instrument, die Trennung der Medien zu revidieren:

Wir, befaßt mit der Sprache, haben erfahren, was Sprachlosigkeit und Stummheit sind – unsre, wenn man so will, reinsten Zustände! – und sind aus dem Niemandsland wiedergekehrt mit Sprache, die wir fortsetzen werden, solange Leben unsre Fortsetzung ist.²¹²

An das im Theoriekapitel angeführte Zitat Celans erinnernd, artikuliert Bachmann ihre Erfahrung des Sprachverlusts, dem sie ‚Lord Chandos-ähnlich‘ mit einer mächtigen Sprache beizukommen sucht.²¹³ Die Stimme übernimmt dabei die Funktion des „Scharniers“ zwischen den Zeitkünsten Musik und Dichtung.²¹⁴

Die angestrebte Vereinigung stehe außerdem ganz im „Zeichen eines medialen Kompromisses“, so Karl Solibakke,²¹⁵ denn die Musik verzichte auf die Entfaltung eines rein instrumentalen Klangapparats, um durch die Sprache gesellschaftspolitische Aussagen treffen zu können, während die Worte der Musik eine „Sprache in harter Währung“ zusichern:

Die Worte suchen ja längst nicht mehr die Begleitung, die die Musik ihnen nicht geben kann. Nicht dekorative Umgebung aus Klang. Sondern Vereinigung. Den neuen Zustand, in dem sie ihre Eigenständigkeit opfern und eine neue Überzeugungskraft gewinnen durch die Musik. Und die Musik sucht nicht mehr den belanglosen Text als Anlaß, sondern eine Sprache in harter Währung, einen Wert, an dem sie den ihren erproben wird.²¹⁶

Konkret geht es Bachmann hier um den politischen Aspekt: die Musik kann durch Sprache, durch einen Text „in harter Währung“, „neue Überzeugungskraft“

²¹¹ Vgl. GÖRNER, Undine und Narziss, S. 42.

²¹² BACHMANN, *Musik und Dichtung*, S. 60.

²¹³ Vgl. SOLIBAKKE, Karl: *Geformte Zeit*, S. 92.

²¹⁴ Vgl. ebd.

²¹⁵ Vgl. ebd.

²¹⁶ BACHMANN, Ingeborg: *Musik und Dichtung*, S. 60f.

gewinnen, d. h. die Musik kann dank der Begrifflichkeit der Sprache Aussagen transportieren. Die im Theorieteil präsentierte Utopie klingt durch; eine kompromisslose, aufrüttelnde Sprache könne zu tieferen Erkenntnissen und letztlich einer besseren Welt führen. Der „Augenblick der Wahrheit“, der das Ziel der Vereinigung von Musik und Dichtung darstellen soll, ist „eine Utopie, die lediglich der menschlichen Stimme zugemessen wird“.²¹⁷ Das führt dazu, dass dieser „Moment der Wahrheit“ am Ende des Essays in weite Ferne gerückt wird, wo er als utopischer Erlösungsmoment der Stimme erscheint:

Auf diesem dunkelnden Stern, den wir bewohnen, am Verstummen, im Zurückweichen vor zunehmendem Wahnsinn, beim Räumen von Herzländern, vor dem Abgang aus Gedanken und bei der Verabschiedung so vieler Gefühle, wem würde da – wenn sie noch einmal erklingt, wenn sie für ihn erklingt! – nicht plötzlich inne, was das ist: Eine menschliche Stimme.²¹⁸

Als Grundvoraussetzung für die Vereinigung gilt die Liebe der Musik zum Text: „Wie ein Stigma haftet [...] die Musik den Dichtungen, zu denen sie Liebe hat, an.“²¹⁹ Ist diese Liebe gegeben, kann die Musik Wahrheitsmomente erreichen. Gleichzeitig bedeutet dieses Aussprechen, dieses Artikulieren von Wahrheit, dass die deutsche Sprache, „wie die italienische, die französische, jede!“ an einer „universalen Sprache wieder“ teilhaben kann.²²⁰ Hier klingt die romantische Idee der Universalsprache durch, erneut aber auch die Hoffnung nach Auflösung der Schuld der deutschen Sprache in der Musik. Was aber ist wahrhaftig? Was meint Bachmann mit dem „Augenblick der Wahrheit“? Mit der Frage nach der Wahrheit schließt Bachmann ihren Essay *Musik und Dichtung*.

²¹⁷ Vgl. SOLIBAKKE, Karl: *Geformte Zeit*, S. 94.

²¹⁸ BACHMANN, Ingeborg: *Musik und Dichtung*, S. 61.

²¹⁹ Ebd., S. 61.

²²⁰ Ebd., S. 61.

ii.ii.i Der Augenblick der Wahrheit

*Der Bastard oder die Verbindung zweier Medien ist ein Moment der Wahrheit und Erkenntnis,
aus dem neue Form entsteht.*

Marshall McLuhan: *Understanding Media*²²¹

Für Bachmann bietet die Paarung von Musik und Dichtung die Möglichkeit der Grenzüberschreitung. Durch die symbolische Vereinigung beider Gattungen sieht sie die Möglichkeit, „Erkenntnis der Welt jenseits der Grenzen menschlicher Erfahrung zu erlangen und zur Wahrheit vorzudringen“.²²² Wird die unvollkommene Stimme von der ‚durchhellenden Klangkraft der Musik‘ durchwirkt²²³, erklingt Gesang, erreichen Dichtung und Musik gemeinsam den „Augenblick der Wahrheit“.²²⁴

Interessant an diesem vorletzten Absatz, der aus zwei langen Sätzen besteht, ist, dass Bachmann beide mit den Worten „Es ist Zeit“ eröffnet. Die Gewichtung des Essays gegen Ende liegt auf dem temporären Aspekt: die Erwähnung von Substantiven wie „Zeit“, „Augenblick“ sowie der Gebrauch des Konjunktivs im letzten Abschnitt vermischen sich zu einer Hoffnung, die in der Zukunft liegt: dem Erklingen der menschlichen Stimme. Die Vereinigung hat noch nicht stattgefunden, sie steht noch bevor, ja, wird sehnsüchtig erwartet. Bachmann schreibt: „wem würde da – wenn sie noch einmal erklingt, wenn sie für ihn erklingt! – nicht plötzlich inne, was das ist: Eine menschliche Stimme!“. Ein von Rührung und Melancholie gezeichneter Schlusssatz, der mit dem temporal-Adverb „plötzlich“ den „Augenblick der Wahrheit“ semantisch wieder aufnimmt.

Erneut konstruiert Bachmann einen starken Dualismus zwischen einer weit zurückliegenden Vergangenheit – die Zeit, in der die menschliche Stimme noch ertönte – und einer Zukunft, welche durch die Erinnerungsfunktion von Musik jene Vergangenheit im Moment des Erklingen von Gesang spiegelt. Zwei Aspekte sind entscheidend: Erinnerung und das Augenblickhafte von Wahrheit, einer (alten) Erfahrungswahrheit, die sich auf Erlebtes bezieht.

²²¹ MCLUHAN, Marshall: *Understanding Media. Die magischen Kanäle*. Dresden 1995, S. 95.

²²² SCHMIDT-WISTOFF, Katja: *Musik und Dichtung*, S. 57.

²²³ BACHMANN, Ingeborg: *Musik und Dichtung*, S. 61.

²²⁴ BACHMANN, Ingeborg: *Musik und Dichtung*, S. 62.

Ein Augenblick bezeichnet die Zeitspanne eines Blickes. Bachmann verliert keine Worte darüber, wie es nach diesem „Augenblick der Wahrheit“ weitergeht. Auch wenn sie das Wort „Augenblick“ als Initiationsmoment konzipiert, stellt sich die Frage wie lange der Augenblick der Vereinigung von Dichtung und Musik anhält? Kann ein ‚Wahrheitsmoment‘ in die Länge gezogen werden? Oder verhindert seine Verlängerung die Wahrhaftigkeit? Hier liegt eine weitere zentrale Bestimmung von Kunstwerken vor, die Dichtung und Musik vereint: die Kategorie der Dauer. So wie weder Musik noch Literatur in separater Form in Endlosschleife Wahrheiten produzieren können, kann Vereinigung kein kontinuierliches „Wahrheitslevel“ aufrecht erhalten. Vielmehr können Wahrheiten nur momenthaft aufblitzen. Diese Idee des Augenblicklichen von Wahrheit hat Roland Barthes – Barthes Einfluss auf Bachmann wurde von Sigrid Weigel in Bezug auf die bachmannsche Literaturutopie hervorgehoben²²⁵ – in seiner Vorlesungsmitschrift *Die Vorbereitung des Romans* ausführlich behandelt.²²⁶ Darin führt er am Beispiel des Haiku, einer der kürzesten literarischen Gattungen, seine Theorie des Augenblicks aus. Auch Barthes setzt Wahrheit in Beziehung mit Musik:

Ich führe dieses Haiku an, weil es zeigt, daß die bevorzugte Kunst des Augenblicks die Musik ist; Ton = *eidos* des Augenblicks [...] Das Haiku ist das, was *tilt* macht, eine Art kurzes, einmaliges und kristallklares *Läuten*, das sagt: Gerade hat mich etwas berührt.²²⁷

Wie für Bachmann ist die Wahrheit für Barthes im Paradoxen zu finden, dort wo vermeintlich Gegensätzliches konkurriert:

Diese beiden Augenblicke der Wahrheit: Momente des Todes und der Liebe; ohne Zweifel bedarf es ihrer, damit sich der Augenblick der Wahrheit einstellt.²²⁸

Barthes verweigert sich der Auswahl, denn eine Auswahl treffen hieße, den Sinn zu opfern.²²⁹ Ähnlich der Erfindung einer Zwischenform, dem Neutrum, erfindet Barthes in *La préparation du roman* eine dritte Form um den Widerspruch zwi-

²²⁵ WEIGEL, Sigrid: *Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Wien 1999, S. 64–69.

²²⁶ BARTHES, Roland: *Die Vorbereitung des Romans*. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980, hrsg. v. Éric Marty. Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Natalie Léger. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Frankfurt 2008.

²²⁷ BARTHES, Roland: *Die Vorbereitung des Romans*, S. 98.

²²⁸ BARTHES, Roland. *Die Vorbereitung des Romans*. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980, hrsg. v. Éric Marty. Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Natalie Léger. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Frankfurt 2008, S. 177.

²²⁹ Vgl. ENCKE, Julia: Erschöpfung gilt nicht. Bei ihm hätte man gerne leben gelernt: Roland Barthes' Lese-
liste. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 26.9.2005. URL: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/erschoeffung-gilt-nicht-1259520.html> (2013).

schen kurzer und langer Form aufzuheben und damit den Widerspruch zwischen wahr und falsch: er nennt sie die „dritte Form“ [Herv. i. Original], die nicht Roman oder Essay ist, sondern „Keins von beiden oder beide gleichzeitig“.²³⁰ So umgeht er jene binäre Logik, die das zentrale Merkmal von Saussures Sprach- und Zeichentheorie ist und begründet eine Art Philosophie des „Dritten“.²³¹

Wenn Barthes zur Konklusion über den „Augenblick der Wahrheit“ anhebt, bedarf es fast keiner Erklärungen mehr:

Der AUGENBLICK DER WAHRHEIT ist keine Enthüllung, sondern vielmehr Auftauchen des Uninterpretierbaren, des letzten Grades des Sinns, dessen, *wonach es nichts mehr zu sagen gibt*: daher die Verwandtschaft mit dem Haiku und der Epiphanie [...] AUGENBLICK DER WAHRHEIT = AUGENBLICK DES UNERBITTLICHEN: es gibt nichts zu interpretieren, man kann nicht weiter- und nicht zurückgehen; Liebe und Tod *sind da*, das ist alles, was man sagen kann. Und genau das ist das Wort des Haiku.²³²

Dieses „da sein“, dieses „Uninterpretierbare“, das nicht entscheidet zwischen wahr und falsch, sondern beide Zustände denkt – die Liebe und den Tod – scheint auch für Bachmann von Bedeutung zu sein. In dieser Dialektik scheint die zuvor analysierte Poesie, die „scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht“ sein soll, wieder auf²³³: die Wahrheit ist bitter, ist Liebe und Tod zugleich und sie kann helfen, sich zu erinnern. Christine Ivanovic hat in ihrem Beitrag über *Eine wunderliche Musik* das Thema von Musik als „Gedächtnisschrift“ ausgiebig behandelt. Darin zeigt sie am Beispiel des Satzes „Der Vorhang brennt, geht auf *vor der Stille*, und eine menschliche Stimme ertönt: O Freude!“, dass Bachmann in *Eine wunderliche Musik* die Musik als Erregungskunst präsentiert, die zu einer „*Aufhebung* des Todestriebs in der Freude“ führen kann.²³⁴ Auch bei Roland Barthes geht es in Zusammenhang mit dem „Augenblick der Wahrheit“ um Erinnerung:

Dieser *reine*, das heißt *kompromißlose* AUGENBLICK, der sich mit keiner Dauer, keiner Wiederkehr, keiner Retention, keiner Zurückhaltung, keiner Erstarrung zu kompromittieren scheint (der also absolut *frisch* ist: wie wenn man die notierte Sache direkt vom Baum äße; wie ein Tier, das auf der Weide die lebende Pflanze der Empfindung frißt), dieser AUGENBLICK also scheint auch zu sagen: *um mich zu erinnern*, wenn ich es wiederlesen werde. Der AUGENBLICK ist dazu bestimmt, einen SCHATZ zu bilden: „Morgen werde ich mich daran erinnern“ – > Dieser Widerspruch käme also darin zum Ausdruck, daß das Haiku eine neue und paradoxe Kategorie darstellt: das „unmittelbare Gedächtnis“; als ob die NOTATIO (das Faktum des

²³⁰ BARTHES, Roland: „Lange Zeit bin ich früh schlafen gegangen“. In: RdS, S. 310.

²³¹ Vgl. ENCKE, Julia (wie Anm. 229).

²³² BARTHES, Roland: *Die Vorbereitung des Romans*, S. 178f.

²³³ BACHMANN, Ingeborg: Werke IV, S. 197.

²³⁴ IVANOVIC, Christine: *Gedächtnisschrift Musik*, S. 298f.

Aufzeichnens) es erlaubte, sich *auf der Stelle* zu erinnern [...] Ich glaube, daß nicht zuletzt darin die Aufgabe der POESIE liegt, von der das Haiku nur eine radikale Form ist.²³⁵

Die Ähnlichkeit zwischen den Ausführungen von Bachmann und Roland Barthes ist frappant: in kürzesten Momenten kann Wahrheit entstehen und Erinnerung auslösen. In *Am Nullpunkt der Literatur* argumentiert Barthes, dass Sprache unser Denken bestimmt, die Sprache aber in einer Sackgasse sei. Die Suche nach Wahrheiten und die Tendenz zur kurzen Form ist auch dem Wunsch geschuldet, eine Sprache frei von Ideologien zu finden, die den veränderten geschichtlichen Verhältnissen gerecht werde. Nur im Aufheben der Gegensätze, der gewohnten Muster und binären Systeme aber könne etwas Wahres entstehen. Bachmann betrachtet nicht das Haiku, sondern den Gesang, die Vereinigung von Musik und Dichtung als Möglichkeit, „Erkenntnis der Welt jenseits der Grenzen menschlicher Erfahrung“²³⁶ aber auch jenseits menschlicher Ordnungskategorien zu erlangen. Ähnlich wie bei Roland Barthes könnte man bei diesem Konzept von einer „Poetik des Dritten“ sprechen.

Diese Wahrheiten werden durch das Organ des Gesangs, die Stimme ermöglicht. Auch diese ist von einer Gleichzeitigkeit, nämlich der des Unvollkommenen, charakterisiert. Damit könne sie die „Totalität der Wirklichkeitserfahrung“ abbilden,²³⁷ denn sie trägt die

Wahrheit eines „Geschöpfes“ in sich, dessen Leiden zwar vollkommen ist, dessen Ahnung höchste Höhen und tiefste Tiefen umfasst und das also auf Unendlichkeit, Unbegrenztheit, Vollkommenheit gerichtet ist, das aber „nicht ganz zu sagen fähig ist, was es leidet, nicht ganz zu singen, was es an Höhen und Tiefen auszumessen gibt.“²³⁸

²³⁵ BARTHES, Roland: *Die Vorbereitung des Romans*, S. 98f.

²³⁶ SCHMIDT-WISTOFF, Katja: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze, S. 57.

²³⁷ FEHL: *Sprachskepsis und Sprachhoffnung*, S. 161. Zitiert nach SCHMIDT-WISTOFF, Katja, S. 58.

²³⁸ BACHMANN, Ingeborg: *Musik und Dichtung*. In: *Werke IV*, S. 62.

Teil iii : „Nachtstücke und Arien“ : Komposition für Sopran und Orchester nach
zwei Gedichten von Ingeborg Bachmann

iii.i Entstehungsgeschichte der „Nachtstücke und Arien“ (1957)

*Könnte man doch immer in ein Reich aus Schönheit, Klängen und Worten treten. Ich bin verrückt nach Schönheit.
Seit ich in Neapel war, haben sich meine Ohren verändert.*

Ingeborg Bachmann in einem Brief an Henze vom 4.10.1956²³⁹

Die *Nachtstücke und Arien* sind das Ergebnis einer gescheiterten Opernauftragskomposition, die Henze im Jahr 1955 mit den Worten erteilt wurde, er solle ein Werk komponieren, das „Donaueschingen erzittern lässt und dennoch die Hörer erfreut.“²⁴⁰ Diese Auftragsanweisung greift ein entscheidendes Merkmal der *Nachtstücke und Arien* vor: provokanter und zeitkritischer Inhalt gehüllt in einen Mantel schönster Musik. Die *Nachtstücke und Arien* wurden das meistgespielte Stück Henzes.²⁴¹ Als Librettistin war von Beginn an Ingeborg Bachmann vorgesehen. Doch da sich Bachmann mit dem Libretto schwer tat – in einem Brief spricht sie davon, dass sie in ihrem ersten Libretto Arien mit Gedichten und Rezitative mit Dialogen verwechselte²⁴² – verwarfen Henze und Bachmann das ursprüngliche Thema *Anchises und Aphrodite* und begannen ein Projekt namens *Belinda*. Die Ur-

²³⁹ In: HÖLLER, Hans: Briefe einer Freundschaft, S. 124. Der Brief wurde von Bachmann im Original auf Italienisch verfasst und für die Edition von Ragni Maria Gschwend übersetzt. So kitschig würde Bachmann im Deutschen nicht schreiben, vermutet Franz Haas in „Keine rechte Heimat im ‚erstgeborenen Land‘“, S. 82.

²⁴⁰ STROBEL, Heinrich. Zitiert in HÄUSLER, Josef: Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik, Tendenzen, Werkbesprechungen. Kassel 1996, S. 180.

²⁴¹ Vgl. WILLMA, Beate: Musical Aesthetics in Bachmann's „Musik und Dichtung“. In: Schreiben gegen Krieg und Gewalt, hrsg. v. GÖTTSCHE, Dirk u. a. Göttingen 2006 (= Schriften des Erich Maria Remarque-Archivs; 19), S. 35–48, hier S. S. 41.

²⁴² HÖLLER, Hans: Briefe einer Freundschaft, S. 434.

aufführung wurde um ein Jahr verschoben, am 7. November 1956 erhielt Henze eine schriftliche Absage von Heinrich Strobel, dem Leiter der Donaueschinger Tage für Neue Musik, mit der Begründung, dass es in Donaueschingen unmöglich sei, „auch nur annähernd die szenischen Bedingungen des uns vorliegenden Szenarios von Fräulein Dr. Bachmann zu realisieren“.²⁴³ Henze bot diese Absage eine Erleichterung, da er bereits in Zeitnot geraten war.²⁴⁴ So schrieb er an Bachmann: „für mich ist es [die Absage] die Rettung“.²⁴⁵ Bruchstücke aus *Belinda* sind in das zweite vertonte Gedicht der *Nachtstücke und Arien* mit dem Titel *Freies Geleit* eingegangen; so versammeln sich die Tiere aus der Arie Nr. 7 von *Belinda* in der vierten Strophe von *Freies Geleit* erneut:²⁴⁶

Belinda, Arie Nr. 7

Und mein bunter Bruder, König Fisch
und die graue Hoheit Nachtigall
und der Feuerfürst der Salamander
lassen mich den Purpurapfel tragen.

Alles fällt mir zu. Ich (tret' ins Leben')
von der alten Schönheit jungen Gnaden.²⁴⁷

Freies Geleit, Strophe 4

Mit uns will sie die bunten Brüder
und grauen Schwestern erwachen sehn,
den König Fisch, die Hoheit Nachtigall
und den Feuerfürsten Salamander.

Noch vor der Einigung mit dem Verleger auf eine Komposition für Sopran und Orchester, die *Nachtstücke und Arien*, nahm Henze den Plan auf, Jean Cocteaus Monodrama *La voix humaine* zu vertonen, und verwarf ihn wieder. Die lange Vorgeschichte der *Nachtstücke und Arien* zeugt von Bachmanns intensiver Auseinandersetzung mit der Gattung Oper und dem Schreiben für Musik.

²⁴³ HÖLLER, Hans: Briefe einer Freundschaft, Anm. 1 zu Henzes Brief vom 15. Nov. 1956 (S. 134), S. 473f. Zur Hintergrundgeschichte von *Belinda* und den Gründen für die Absage vgl. TUMAT, Antje: Ingeborg Bachmanns *Belinda*-Fragment. In: *Die Saite des Schweigens*, S. 161–183.

²⁴⁴ Vgl. z. B. den Brief vom 5. Nov 56. In: HÖLLER, Hans: Briefe einer Freundschaft, S. 131.

²⁴⁵ Vgl. HENZE in HÖLLER, Hans: Briefe einer Freundschaft, S. 134. Antje Tumat hingegen nennt das Nicht-zustande-kommen der ersten gemeinsamen Oper von Bachmann und Henze einen großen Verlust für die Musikwelt. Vgl. Antje Tumats Beitrag zum *Belinda*-Fragment: TUMAT, Antje: Ingeborg Bachmanns *Belinda*-Fragment. In: *Die Saite des Schweigens*, S. 161–183, hier S. 177.

²⁴⁶ Vgl. HÖLLER, Briefe, S. 474, Anm. 1.

²⁴⁷ *Belinda*, ÖNB, Nach.-Nr. 3520.

iii.ii Fakten zum Werk

Aufbau

- I Nachtstück I
- II Aria I „Wohin wir uns wenden im Gewitter der Rosen“
- III Nachtstück II
- IV Aria II „Mit schlaftrunkenen Vögeln“
- V Nachtstück III

Auftragswerk des Südwestfunks

Premiere: 20. Oktober 1957, Donaueschingen (D) Donaueschinger Musiktage
1957 · Gloria Davy, Sopran · Dirigent: Hans Rosbaud · Südwestfunk-Orchester
Instrumentierung: 3 (2., 3. auch Picc.) · 2 · Engl. Hr. · 2 · Bassklar. · Altsax. · 2 ·
Kfg. - 4 · 3 · 2 · 1 - P. S. (hg. Beck. · Beckenpaar · 3 Tamt. · Tamb. · Mil. Tr. · gr.
Tr. · Gl.)

(3 Spieler) - 2 Hfn. · Klav. - Str.

Verleger: Schott Music

Dauer:: 23' 0"

Kompositionsjahr: 1957

iii.iii Premiere

Die Premiere der *Nachtstücke und Arien* für Sopran und großes Orchester nach Gedichten von Ingeborg Bachmann fand am 20. Oktober 1957 in Donaueschingen statt. Henze schilderte die Premiere in seiner Autobiografie als skandalträchtiges Ereignis: Wie auf Verabredung hätten sich Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen und Luigi Nono während der Aufführung erhoben und den Saal verlassen und sich

damit „den Schönheiten [s]einer jüngsten Bemühungen entwunden“.²⁴⁸

Im Frühling 1957 schrieb ich „Nachtstücke und Arien“, mit Ingeborgs Gedichten – ‚Freies Geleit‘ und ‚Im Gewitter der Rosen‘. Das Letztere bestand anfangs nur aus einem Vierzeiler bis sie mir für die Komposition, aus Gründen der Symmetrie noch einen zweiten Vierzeiler hinzuschrieb, der das Gedicht noch viel schöner macht.

In diesen Zeilen ist ungefähr die vorherrschende Stimmung von „Nachtstücke und Arien“ wiedergegeben, auch wenn in der anderen Arie ein chorischer Hymnus aus eine schöne, atombombenfreie Zukunft gesungen und gespielt wird, was sich im instrumentalen Finale fortsetzt, in dessen Zentrum übrigens ein paar Noten aus dem Epilog von „Ondine“ auftauchen.

Mit dieser Musik hatte ich wohl die extremste Gegenposition zur sogenannten Darmstädter Schule erreicht, und so nimmt es denn auch nicht weiter wunder, dass bei der von Gloria Davy gesungenen und von Hans Rosbaud glänzend dirigierten Uraufführung am 20. Oktober 1957 in Donaueschingen drei Vertreter des anderen Extremes, Boulez, Nono (mein Freund der Gigi!) und Stockhausen, demonstrativ schon nach den ersten Takten von ihren Plätzen aufsprangen und den Saal verließen. So entwanden sie sich den Schönheiten meiner jüngsten Bemühungen!²⁴⁹

Im Gegensatz zu der Ablehnung, die Henzes durch seine Kollegen erfuhr, war das Publikum begeistert und heute gehört das Werk zu seinen meistgespielten Kompositionen.²⁵⁰ Der Ansatz, sich keiner kompositorischen Strömung zu unterwerfen, sondern Mozart-, Mahler-, Berg- und Strawinsky-Zitate seinen eigenen Gesetzen zu unterwerfen, war aufgegangen.²⁵¹

²⁴⁸ Vgl. HENZE, Hans Werner: Reiselieder mit böhmischen Quinten, S. 181f.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Vgl. NYTSCH, Thomas: Hans Werner Henzes „Nachstücke und Arien“ als musik-poetologisches Programm und Ausdruck ästhetischen Widerspruchs. In: „Ein Spiegel will uns die Gründe zeigen.“ Die Wahrheit, ein Spiel? Konferenzband zum Ingeborg Bachmann Symposium in Budapest 2006. Budapest 2007, S. 105.

²⁵¹ Vgl. HODEIGE, Harald: Der Komponist Hans Werner Henze. Klassiker der zeitgenössischen Musik. In: Programmheft NDR (Nr. 491) zum Konzert „Hans Werner Henze IN MEMORIAM“ am 25.1.2013, NDR, Rolf-Liebermann Studio. https://www.ndr.de/orchester_chor/das_neue_werk/programmheft491.pdf (abgerufen am 10.8.2014), S. 06.

iii.ii.i Zur Dichtung i : „Im Gewitter der Rosen“ / „Aria I“ (1953 / 1957)

STILLE !

Stille! Ich treibe den Dorn in dein Herz,
denn die Rose, die Rose
steht mit den Schatten im Spiegel, sie blutet!
[...]

Stille! Der Dorn dringt dir tiefer ins Herz:
er steht im Bund mit der Rose.

Paul Celan, *Stille*²⁵²

Die erste Strophe der *Aria I* hatte Bachmann unter dem Titel *Im Gewitter der Rosen* in ihrem ersten Lyrikband *Die gestundete Zeit* publiziert (1953). Neben dem dritten und vierten *Psalm* war *Im Gewitter der Rosen* darin das einzige einstrophige Gedicht. Hans Werner Henze wählte es 1957 zur Vertonung aus, bat Bachmann jedoch aus Gründen der Symmetrie um eine zweite Strophe. Durch das Hinzufügen weiterer vier Verse gewinnt die Dualität an Schwere und die Intensität der Fragepronomen zu Beginn der Strophen nimmt zu:

Im Gewitter der Rosen / Aria I

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 den Fuß.

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.²⁵³

²⁵² CELAN, Paul: STILLE! In: *Mohn und Gedächtnis* (1952). In: *Werke. Historisch-Kritische Ausgabe* (Bonner Ausgabe) Frankfurt 1991, Bd. 8.1, hg. v. Rolf Bücher, S. 135.

²⁵³ BACHMANN, Ingeborg: *Werke I*, S. 160.

iii.ii.i.i Zum Inhalt

Henze bezeichnete die *Aria I* in einem Gespräch als „geheimnisvoll mythisches Liebeslied“²⁵⁴, doch sie ist ein Liebeslied, das von Schmerz durchdrungen ist, ein Lied über eine verlorene Liebe.²⁵⁵ Die Atmosphäre, die die *Aria I* kreiert, ist destruktiv. Verstärkt wird dies von der Tatsache, dass das Gedicht bis auf zwei Formulierungen, die jeweils dem Motivkomplex ‚Blatt‘ zugeordnet sind [„des Laubs, das so leise war“ (V. 3) / „ein Blatt, das uns traf“ (V. 7, Herv. d. A.)] im Präsens gehalten ist. Die Ausweglosigkeit einer anhaltenden Situation erfährt so Betonung.

Das lyrische Wir befindet sich in einer Natursituation, in der sich Gewitter in Form von (Rosen-)Dornen und (-)Blättern entladen, der Fluchtversuch aus dem nächtlichen Rosengewitter endet über einen reißenden Fluss im Meer. Das lyrische Wir scheint sich gegen die Zerstörung einer Liebe in Form von Naturgewalten zu wehren: in der ersten Strophe probiert es alle Wege („wohin wir uns wenden“) und scheint davonzulaufen („folgt uns“), in der zweiten Strophe evozieren die ‚entzündenden Rosen‘ die Kraft von Feuer und Wärme, die in der Lage sind, dem Regen etwas entgegenzusetzen, jedoch scheint die Flamme zu schwach zu sein, so dass der Regen das lyrische Wir in den Fluss schwemmt. Die Gewittermetaphorik der ersten Strophe wird im zweiten Teil von einer Wassermetaphorik abgelöst.²⁵⁶ Nachdem eine entrückte Nacht in auffällig lyrischer, ja hymnischer Manier herbeigeseht wird („O fernere Nacht!“), verkünden die letzten Verse eine kleine Hoffnung: ein Blatt, das eine tiefere Bedeutung für die weggespülten Menschen zu besitzen scheint – vielleicht in Form eines die Erinnerung wachrufenden Rosenblatts²⁵⁷ – wird zum Wegbegleiter auf dem langen Weg flussabwärts bis zur Mündung. Im offenen Meer müssen die Protagonisten ohne Beistand auskommen.

Trotz der düsteren Situation strahlt das Gedicht Ruhe aus. Die Sprache ist präzise und schwer, als könnten die Sätze nicht anders lauten als sie abgedruckt sind. Das Schriftbild der zwei Vierzeiler trägt zum Eindruck der Schwere bei, jedoch

²⁵⁴ HENZE, Hans Werner: Die Schwierigkeit, ein bundesdeutscher Komponist zu sein. In: HEISTER, H. W./ STERN, D. (Hg.): Das Argument Sonderband 42: Neue Musik zwischen Isolierung und Engagement. Berlin 1980, S. 64.

²⁵⁵ Vgl. FÜRST, Marion: „Gegenbild der heillosen Zeit“. Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henzes Gemeinschaftswerk „Nachtstücke und Arien“ (1957). In HEISTER, Hanns-Werner (Hg.): Musik – Revolution: Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag, Bd. 3. Hamburg 1996, S. 47–71, S. 55.

²⁵⁶ Vgl. BIELEFELDT, S. 129.

²⁵⁷ Vgl. FÜRST., S. 55.

trägt das Bild bei genauerem Hinsehen. Das Gedicht weist ein schwankendes Metrum, von Enjambements durchbrochene Verse und eine Häufung semantischer Gegensatzpaare auf. Christian Bielefeldt spricht in diesem Zusammenhang von „dichotomen Sinnstrukturen“²⁵⁸. Es sind diese Dichotomien, die eine paradoxe Wahrheitsfunktion erfüllen sollen: Poetischen Bildern wie dem der erhellenden Dornen lässt sich der „geheime Schmerz“ entnehmen, den Bachmann in ihren Texten „wahr machen“ will²⁵⁹, wie im Kapitel zur „Utopie der Literatur“ gezeigt wurde.

iii.ii.i.ii Zur Form

Die *Aria I* besteht aus zwei Strophen vier reimloser Verse. Auffällig ist die starke Symmetrie der Strophen, die sich nicht nur in Syntax und motivisch äußert, sondern auch im Schriftbild bzw. in der Länge. Die Anzahl der Wörter in beiden Strophen ist nahezu identisch; je acht Wörter im ersten Vers und neun im zweiten, in Vers drei und vier besteht eine Abweichung von je einem Wort (neun Wörter im dritten Vers, zehn im siebten, sechs im vierten und fünf im achten). Auch syntaktisch sind die Strukturen gedoppelt: beide Strophen werden mit einem Fragepronomen eingeleitet, der zweite Vers enthält jeweils die Hauptaussage des Satzes, gefolgt von einer syntaktischen und formalen Irritation – in der ersten Strophe das Enjambement, in der zweiten der hymnische Ausruf –, und beide Male wird im dritten Vers das Blatt/Laub genannt, welches jeweils mithilfe eines eingeschobenen Relativsatzes mit einer Vergangenheit in Verbindung gebracht wird.

Das Motiv der Rosen eröffnet beide Strophen, die im zweiten Vers als Nachtphantasien beschrieben werden, Laub und Blatt in Bewegung („folgt uns jetzt auf dem Fuß“ vs. „treibt [...] uns nach“), bestimmen je die Schlussverse. Dieser Dualismus wird inhaltlich durch eine Entwicklung von Strophe eins zu Strophe zwei fortgeführt. So kann die zweite Strophe mit der Darstellung eines strömenden Verschwindens als Reaktion auf das Gewitter der ersten gedeutet werden.²⁶⁰ Auf die verdichteten Ausnahmesituation folgt ein „unkontrolliertes Strömen“²⁶¹ der Über-

²⁵⁸ BIELEFELDT, Christian: S. 128.

²⁵⁹ BACHMANN, Ingeborg: Werke IV, S. 275.

²⁶⁰ Vgl. BIELEFELDT, S. 129.

²⁶¹ BIELEFELDT, S. 129.

gang von Land zu Wasser.²⁶² Das lyrische Wir wechselt also seine Position, es geht über ins Wasser, das seit jeher als Ort des Anderen charakterisiert ist.²⁶³

iii.ii.i.iii Musikalischer Kontext: Arie

Die Frage nach Form und möglichen Anleihen der *Nachtstücke und Arien* stellt sich auch anhand des Titels. Im europäischen Kontext verrät dieser, dass das Werk Instrumental- und Vokalstücke vereint. Der Begriff Arie, italienisch *aria*, bedeutet ‚Weise‘, ‚Luft‘. Neben dem Rezitativ ist die Arie Hauptbestandteil der italienischen Oper. Obwohl sich Henze schon ein Jahr zuvor, 1956, von Dirigent Hermann Scherchen Kritik bezüglich seines neoromantischen Stils einfing („Aber mein Lieber, wir schreiben doch heute keine Arien mehr.“²⁶⁴), schreckt er nicht zurück, die traditionelle Form beizubehalten. Für sein Werk wählt er die italienische Schreibweise („Aria“), was u. a. mit dem Italien-Aufenthalt zu erklären ist. Die Wahl des Italienischen betont zudem die elementare Bedeutung von Luft (von lat. *aer*). Luft ist Schauplatz des Gewitters, Trägerin des Donners, Lebensraum der Stimme und Musik.²⁶⁵

In der Musikwissenschaft bezeichnet eine Arie jede Form von Sologesang mit Orchesterbegleitung.²⁶⁶ Im Vergleich zum Lied zeichnet die Arie größere Anlage, Klang, Affekt und relative Autonomie zum vorgegebenen Text aus.²⁶⁷ Als Opernarie ist sie unwiderruflich mit der Musik des 18. Jahrhundert verknüpft. Die ursprünglich vorgesehene Opernkomposition mag bei der Wahl von Titel, Anlage und Form eine Rolle gespielt haben, wir dürfen aber nicht vergessen, dass die erste Strophe bereits existierte. Auf gewisse Parallelen zwischen Bachmanns Gedicht und der Opernarie des 18. Jahrhunderts, soll dennoch kurz näher eingegangen werden.

²⁶² In Bachmanns späteren Texten ist Wasser durchaus positiv konnotiert; im Hörspiel *Ein Geschäft mit Träumen* entfaltet sich der ins Wasser eingelassene Ton als mythische Liebessprache, in *Undine geht* steigt eine symbolisierte, ent-klanglichte Sprache wieder aus dem Wasser auf. In der frühen Lyrik hingegen, ist Wasser ein Ort des Untergangs, des Todes oder der Versenkung (vgl. zur Wassermetaphorik CADUFF, S. 155–162, hier S. 157).

²⁶³ Vgl. CADUFF, S. 155.

²⁶⁴ Hermann Scherchen zu Hans Werner Henze, in Bezug auf dessen Oper *König Hirsch*. Zitiert nach: ROSS, Alex: *The Rest is noise. Das 20. Jahrhundert hören*. München/Zürich 2013, S. 435.

²⁶⁵ Vgl. JULIA, Michelle. Paper II. Universität Zürich. Abgerufen am 3.1.2015 unter: <http://www.avl.uzh.ch/studies/archive/hso7/PSGoslicka/papers/MichelleJuliaPaperII.pdf>.

²⁶⁶ RUF, Wolfgang. Art. Arie. In: MGG, Bd. 1, Sp. 809f.

²⁶⁷ Vgl. ebd.

Die klassische Oper besteht aus zwei Strukturelementen, dem Rezitativ und der Arie. Während das Rezitativ die Handlung in gesprochener Form vorantreibt, dient die handlungsarme und lyrische Arie der Darstellung von Gefühlen und Affekten. Um die Arie vom Rezitativ abzugrenzen, entwickelte sich die Anlage in Reprisen: die erste Strophe wird von einer zweiten abgelöst und im folgenden wiederholt. Man spricht von Da-capo-Arie. Im Bewusstsein um diese Kompositionstechnik, die es den Interpretinnen und Interpreten erlaubt, in der Reprise ihr ganzes musikalisches Können unter Beweis zu stellen, dichteten die Librettisten zweistrophig.²⁶⁸

Ein weiteres gemeinsames Charakteristikum ist die Begriffswiederholung; in Bachmanns Gedicht tauchen drei zentrale Substantive – Rosen, Nacht und Blatt (Laub) – je zweimal auf. Ähnlich der klassischen Arie, die oft einem bestimmten Affekt zugeschrieben werden kann, – so erkennt man viele Rachearien an der mehrmaligen Wiederholung des Schlagworts „vendetta“ (Rache)²⁶⁹ –, dienen bei Bachmann „Rosen“ und „Nacht“ als zentrale Bausteine. Diese Begriffe bringen zwar keine Affekte zum Ausdruck, doch entwerfen sie ein konkretes Bild. Ein Vergleich mit der Gleichnisarie, gekennzeichnet durch ihren Bezug zu einer Naturszene und ein nichtsubjektives Objekt, drängt sich auf.²⁷⁰ Wenngleich das typische Vergleichswort ‚wie‘ der ‚aria d’imitazione‘ fehlt. Zwar ginge es zu weit, von einer bewussten Gestaltungsähnlichkeit mit einer Arie zu sprechen, doch zeigt der Vergleich, dass Bachmann schon im Jahr 1953 einen liedhaften und klangvollen Ton anschlug, der ihre Gedichte einige Jahre später für Henzes Ausgestaltung zur Arie interessant machte.

iii.ii.i.iv Rhythmik / Klang

Getragen – und damit für Henze bedeutsam – wird das Gedicht von seinem Klang, hervorgerufen von einer Vielzahl an Alliterationen und Assonanzen. Im ersten Vers dominieren „w“ und „i“: „Wohin wir uns wenden im Gewitter der Rosen“. Im zweiten Vers alliteriert das „D“ der Substantive „Dornen“ und „Donner“, im dritten und vierten Vers das „s“: „des Laubs, das so leise war in den Büschen, / folgt uns jetzt auf

²⁶⁸ VGL. RUF, Art. Arie. In: MGG, Bd. 1, Sp. 809ff.

²⁶⁹ Berühmtes Beispiel ist die Rachearie „Or sai chi l'onore“ der Donna Anna in Mozarts *Don Giovanni* (Nr. 10): ganze sieben Mal wird das Wort „vendetta“ (Rache) wiederholt.

²⁷⁰ Vgl. RUF, MGG, Bd. 1, Sp. 810.

den Fuß.“ Die zweite Strophe wird von sonoren O-Lauten und spitzen Plosiven dominiert: „Wo immer gelöscht wird, was die Rosen entzünden, / schwemmt Regen [...] O fernere Nacht! / Doch ein Blatt, das uns traf, treibt auf den Wellen [...]“. In den einleitenden Fragewörtern „Wohin“ und „Wo“ sowie den wiederkehrenden „Rosen“ erklingt „o“ viermal. Als der am tiefsten artikulierte Vokal strahlt „o“ Ruhe bis Behäbigkeit aus und trägt entscheidend zur Schwere Bachmanns Gedichts bei.

iii.ii.i.v Symbolik / Metaphern

Absolute Metaphorik und eine stark assoziativen Sinnkonstruktion erschweren die Deutung der Bilder der *Aria I*. Im Versuch die Bilder und Metaphern in ihrer scheinbar gleichnishaften Dimension zu analysieren, muss bisweilen auf jene Gedichte Bachmanns zurückgegriffen werden, die im Band *Die gestundete Zeit* den ursprünglichen Kontext von *Im Gewitter der Rosen* bilden.

Die Bildbereiche beider vertonter Gedichte sind natursymbolisch – die Natur ist nahezu durchgängig personifiziert – und von sensueller Metaphorik, das Vernehmen von Donner (Hörsinn) und Blitz (Sehsinn), geprägt.²⁷¹ Personifikationen wie der Donner – „der Donner / [...] / folgt uns jetzt auf dem Fuß“ – sind stehende Metaphern, also im normalen Sprachgebrauch als Redewendung gebräuchlich, sie fallen nicht sofort auf. Angesichts ‚entzündender Rosen‘ muss die Leserin, der Leser jedoch unwillkürlich aufmerken. Wofür stehen die Rosen? Warum ist die Nacht „von Dornen erhellt“? Zwar können Symbole wie Rosen und Dornen, Feuer oder Regen aufgeschlüsselt werden, doch kommt es Bachmann oft auf die Motivkombinationen an, so dass ein „Gewitter der Rosen“ oder „Donner des Laubs“ neue Schwierigkeiten verursacht. Für Bielefeldt zielt die Schreibweise Bachmanns gerade auf „nicht auflösbare Motivkonstellationen“, die vieldimensional gelesen werden müssten, „gleichsam ‚Metapherngewitter‘“ hervorbringend.²⁷² Bettina von Jagow betont den historischen Kontext der Restaurationsära, in welcher ein Vergessen der Ereignisse, insbesondere der Shoah, drohte. Im Gedicht erkennt sie das Bestreben Bachmanns, mit ihren „ganz eigenen poetischen Bildern, die sie in einer neuen Sprache in eine eigene Ästhetik überführt“, Vergangenes in die Gegenwart zu holen: „in einen symbolisch aufgeladenen Raum, der Zeitloses und Zeitimmanentes ein-

²⁷¹ Vgl. BIELEFELDT, S. 127.

²⁷² Vgl. BIELEFELDT, S. 128.

fängt und in einem Bild poetisiert.²⁷³

iii.ii.i.v.i Rose vs. Dornen

Die Rose steht als Symbol im Zentrum des Gedichts. Weitere Natursymbole wie Dornen, Laub, Büsche, Nacht, Regen und Fluss sind um sie gruppiert. Mit den Rosen und ihren Dornen greift Bachmann ein Ursymbol kosmischer Kraft auf,²⁷⁴ das durch seine Dualität begründet wird. Die Königin unter den Blumen, Blume der Liebe, ist dornenbewehrt, sticht und verletzt.²⁷⁵ In dieser Logik sind Rosen gleichsam natürliche Zeichen einer Dichotomie von Liebe und Schmerz. Bachmann bedient sich dem berühmtesten, aber auch abgegriffensten Topos der Lyrik, da er in ihrem dualistisch orientiertem Gedankengefüge aufgeht. Durch die Kombination dieses ambivalenten Symbols mit dem Gewitter kommt es zu Brüchen: Verschiebung von der Haptik zum Visuellen²⁷⁶ – die Nacht ist „von Dornen *erhell*t“ [Herv. d. A.] –, Aufhebung der dem Einzelsymbol inhärenten Dichotomie. Den Dornen wird mit der Erhellung eine positive Wirkung zugeschrieben, womit die beschriebene Philosophie des „Dritten“, des Dazwischen, aufblitzt. „Leid selbst ist immer schon ambivalent“.²⁷⁷

Das Gedicht *Im Gewitter der Rosen* ist nicht der einzige Text, in dem Bachmann von der Symbolik der Rosen und Dornen Gebrauch macht; Bettina von Jagow hat diese Motive in sechs weiteren Texten nachgewiesen.²⁷⁸ In dieser Aufzählung fehlt eine Passage aus *Die wunderliche Musik*, in der die schmerzvolle Schönheit der Musik zum Ausdruck gebracht werden soll:

²⁷³ Vgl. VON JAGOW, Bettina: Ästhetik des Mythischen, S. 145.

²⁷⁴ Vgl. KOSCHEL, Christine: „Malina‘ ist eine einzige Anspielung auf Gedichte“. In: BÖSCHENSTEIN, Bernhard/ WEIGEL, Sigrid (Hg.): Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge. Frankfurt a. M. 1997, S. 17–28, hier S. 21. Christine Koschel geht auch auf die Rose als Intertext zu Paul Celans *Stille* in *Malina* ein. Vgl. ebd. (S 21).

²⁷⁵ Man denke auch an die Dornenkrone als Zeichen von Folter und Leid.

²⁷⁶ Vgl. BIELEFELDT, Christian: S. 128.

²⁷⁷ Ebd.

²⁷⁸ Vgl. VON JAGOW, Bettina: Ästhetik des Mythischen, S. 145. Neben dem Gedicht *Im Gewitter der Rosen* zählt sie zu den sechs Texten die Gedichte *Wie soll ich mich nennen?*, *Schatten Rosen Schatten*, *Strömung*, *Hôtel de la Paix* sowie den Roman *Malina*: „Die Prinzessin schwang sich auf ihren Rappen, sie ertrug die Wolken nicht mehr, denn der Fremde entwarf schweigsam seinen und ihren ersten Tod. Er sang ihr nichts mehr zum Abschied, und sie ritt ihrem Land mit den blauen Hügeln entgegen, das an der Ferne auftauchte, in einer fürchterlichen Still, denn er hatte ihr den ersten Dorn schon ins Herz getrieben, und inmitten ihrer Getreuen im Burghof fiel sie blutend von ihrem Rappen. Sie lächelte aber und lallte im Fieber: Ich weiß ja, ich weiß!“ In: BACHMANN, Ingeborg: Werke III, S. 70.

Wovon glänzt dein Wesen, wenn die Musik zu Ende geht, und warum rührst du dich nicht?
Was hat dich so gebeugt und was hat dich so erhoben?
Auf deinen Wangen stehen Rosen, aber dein Mund ist weiß geworden, als hätt' er Dornen
zerdrückt. Dein Aug schwimmt, aber du schwenkst deine Wimpern nicht.²⁷⁹

Der Abschnitt, in dem diese Zeilen stehen, ist der Frage „Was aber ist Musik?“ gewidmet²⁸⁰. Eine mögliche Antwort, die sich in Dichotomien – gebeugt vs. erhoben, rosenrot vs. weiß, Bewegung vs. Stillstand – mitteilt, ist die Möglichkeit der Musik, Disparitäten in einem einzigen Klang zu vereinen. Anhand Ingeborg Bachmanns dringlichem Anliegen, Getrenntes zu verbinden, kann der Wunsch nach musikalischer Erweiterung der Sprache verständlich gemacht werden.

In diesem Zusammenhang erwähnenswert ist, dass sich die Dialektik der Symbole ‚Nacht‘ und ‚Rosen‘ auch bei Paul Celan findet, mit dessen Lyrik sich Bachmann intensiv beschäftigte.²⁸¹ Bettina von Jagow bezeichnet das Rosenmotiv in seiner Funktion als „Erinnerungsspur“ gar als Intertext, der von Paul Celans Gedicht *Stille!* abstamme:²⁸²

Stille!

Stille! Ich treibe den Dorn in dein Herz,
denn die Rose, die Rose
steht mit den Schatten im Spiegel, sie blutet!
Sie blutete schon, als wir mischten das Ja und das Nein,
als wirs schlürften,
weil ein Glas, das vom Tisch sprang, erklirrte:
es läutete ein eine Nacht, die finsterte länger als wir.

Wir tranken mit gierigen Mündern:
es schmeckte wie Galle,
doch schäumt' es wie Wein –
Ich folgte dem Strahl deiner Augen,
und die Zunge lallte uns Süße ...
(So lallt sie, so lallt sie noch immer.)

²⁷⁹ BACHMANN, Ingeborg: *Die wunderliche Musik*, Abschnitt: Musik. In: Werke IV, S. 58.

²⁸⁰ Ebd., S. 57.

²⁸¹ Vgl. dazu z. B. BÖSCHENSTEIN, Bernhard / WEIGEL, Sigrid (Hg.): Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge. Frankfurt a. M. 1997, darin auch eine Bibliographie, die ausdrücklich Beiträge versammelt, welche die Konstellation Celan – Bachmann thematisieren, z. B. BÖTTINGER, Helmut: *Orte Paul Celans*. Wien 1996.

²⁸² VON JAGOW, Bettina: *Ästhetik des Mythischen*, S. 147.

Stille! Der Dorn dringt dir tiefer ins Herz:
er steht im Bund mit der Rose.²⁸³

Unter der Prämisse intertextueller Bezüge zwischen Paul Celan und Ingeborg Bachmann liest Bettina von Jagow das Bündnis von Dorn und Rose als Chiffre, als Erinnerungsspur spezifischer Herkunft: „als historische[n] Index mythischen Denkens, das in zeitlosen Räumen der Erinnerung symbolisch aktualisiert wird“.²⁸⁴ Im Rahmen einer Ästhetik des Doppeldeutigen, die euphorische und dysphorische Seiten der Symbole beleuchtet, erweisen sich Bachmanns Texte, so Jagow, als „Gedächtnis in der Literatur der Nachkriegszeit, das über Erinnern und Vergessen in poetischer Weise verhandelt“. Die Rose als Bild von „Lebenszeit und Daseinsmetapher“ fungiere dabei als ein Erinnerungsort, über den Gedächtnis konstituiert wird.²⁸⁵ Diese Lesart soll hier weiter verfolgt werden.

iii.ii.i.v.ii Blatt

Das Blatt ist in der *Aria I* in drei verschiedenen Manifestation vorzufinden: als Rosenblatt, als „Laub“ und als „Blatt, das uns traf“, wobei erstere Manifestation nur indirekt mit der Nennung des Rosengewitters geschieht und das Blatt daher als Teil der Rose bewerten werden könnte. Wenig ist mit einer singulären Deutung des Blatts getan. Bachmann gibt den Hinweis, dass das Laub „leise war in den Büschen“. Die Alliteration ‚leises Laub‘ mutet paradox an, könnte aber im Rahmen des Rosengewitters aufzuschlüsseln sein. Ein Gewitter besteht bekanntermaßen aus zwei Komponenten, Blitz und Donner; der Dualismus des Symbols spricht bereits für eine Verwendung durch Bachmann. Blitze entstehen, vereinfacht formuliert, durch Reibung von aus positiv und negativ geladenen Elektronen bestehenden Regentropfen in einer Wolke. Wird die dadurch entstehende Spannung auf einen Schlag entladen, entsteht ein Blitz. Das Donnern ist vernehmbar, wenn die ausdehnende Wärme der Blitze die kalten Luftschichten verdrängt. Beide Erscheinungen, die eine visuell, die andere akustisch, werden demnach durch einen Kampf zweier Kräfte ausgelöst. So wie der Donner hier in einer Metapher mit dem Laub verschmilzt („Donner des Laubs“), wäre anzudenken, dass der andere Teil der Rosen, also ihre

²⁸³ CELAN, Paul: STILLE! In: Mohn und Gedächtnis (1952). In: Werke. Historisch-Kritische Ausgabe (Bonner Ausgabe) Frankfurt 1991, Bd. 8.1, hg. v. Rolf Bücher, S. 135.

²⁸⁴ VON JAGOW, Bettina: Ästhetik des Mythischen, S. 148.

²⁸⁵ Vgl. ebd.

Blätter, das Laub darstellen, so wie die Dornen zuvor als leuchtende Blitze fungierten („von Dornen erhellt“ [V. 2]). Weiters wäre zwischen dem Laub, das „so leise war in den Büschen“, in der Gegenwart der Sprecherposition aber donnernd zu vernehmen ist, eine Ambivalenz auszumachen, die jener zwischen (dunkler) Nacht und ‚erhellenden Blitzen‘ entspricht.

Es zeigt sich, dass Bachmann in der ersten Strophe mit kontrastierenden Komponenten spielt, wodurch Ausweglosigkeit und Widerspiel der Situation verschärft werden. Der Kontrast zwischen dem nicht mehr leisen Laub in den Büschen, das während der Verfolgung laut und donnernd erscheint, kann zudem das Gedicht als Liebesgedicht bestärken; das Paar scheint sich in einer zeitlich nicht weiter konkretisierten Vergangenheit ungestört im Dickicht des Waldes – zu denken wäre auch an ein paradiesisches Naturszenario – aufgehalten zu haben.²⁸⁶ Auf das Blatt im Kontext einer Gedächtnisschrift für Paul Celan sei später zurückgekommen.

iii.ii.i.v.iii Wasser vs. Feuer

*Und ich blick hinüber zu dir,
Feurumsonnte:
Denk an die Zeit, da die Nacht mit uns auf den Berg stieg,
denk an die Zeit,
denk, daß ich war, was ich bin:
ein Meister der Kerker und Türme,
ein Hauch in den Eiben, ein Zecher im Meer,
ein Wort, zu dem du herabbrennst.*

Paul Celan, aus „Wasser und Feuer“

Ein Kräfteressen zwischen Elementen ist auch in der zweiten Strophe zu beobachten. Wasser und Feuer, hier in Anspielung an Paul Celans Gedicht *Wasser und Feuer*, hemmen sich gegenseitig: „Wo immer gelöscht wird, was die Rosen entzünden, / schwemmt Regen uns in den Fluß.“ (V. 5–6). Unabhängig von der Deutung der Bilder kann festgehalten werden, dass eine harmonische Existenz der Elemente scheinbar unmöglich ist, denn die Semantik ist gekennzeichnet von einem Spannungsverhältnis und Widerspiel. Übertragen auf die Bilder führt sich dieses Widerspiel fort. Der Regen nimmt den Rosen, die u. a. als Metapher für die Liebe be-

²⁸⁶ Das Laub der Rose in der Vergangenheit anzusiedeln spricht bereits für die Lesart der Rose als Erinnerungsort, über den Gedächtnis konstituiert wird.

stimmt wurden, ihre Zündkraft, so dass ein Bild erlöschender Liebe gezeichnet wird: Wasser löscht Feuer. Ein ähnliches Bild zeichnete Bachmann in den *Lieder auf der Flucht*: „O Leiden, die unsre Liebe austraten, / ihr feuchtes Feuer in den fühlenden Teilen! / Verqualmt, verendend im Qualm, geht die Flamme in sich.“²⁸⁷ Die Nässe löscht die Flamme aus wie Leid die Liebe verenden lässt. Die Interpretation der Arienverse hinsichtlich einer Liebesthematik würde bekräftigt. So ist zu vermuten, dass der Grund für das Erlöschen der Liebe in beiden Gedichten Leid ist; ein Leid, dass in der anschließend herbeigesehnten Nacht vermutlich noch nicht vorhanden war.

Gleichzeitig ist hervorzuheben, dass die Entzündungskraft, um ein Feuer überhaupt anzulassen, noch besteht. Und dieses Entzündende ist nicht allein mit Liebe gleichzusetzen, sondern auch mit Literatur. Bachmann beschrieb in einer im Nachlass befindlichen Skizze die entzündeten Kraft der Sprachpartikel wie folgt:

Die Spur zu einem Gedicht ist eine Spur der Sprache, führt durch die Sprache, ein Gespinst von Worten, Sätzen, Pausen. ‚Dieses Gedicht ist mir rätselhaft‘, sagte einer und versank in Nachdenken. Es war nicht rätselhaft; es gibt überhaupt nicht sehr viel Rätselhaftes, mit Ausnahme der Sprache vielleicht. Insofern (ist) das Gedicht unauflösbar und kein Königswasser wird es zerstören. Kinder und Geisteskranke kennen den reinen Automatismus der Sprache, was etwas bedeutet, wissen sie noch nicht oder nicht mehr. Über die [...] Form des Gedichts, wo die Mitteilung nicht mehr flüssig wird, aus den sprachlosen Momenten, stoßen die Sprachpartikel zusammen, reiben sich, entzünden sich.²⁸⁸

Hier scheint etwas aus dem Nichts zu erstehen, wie sonst können aus „sprachlosen Momenten“ Sätze entstehen? An anderer Stelle ist es sogar möglich, ein Entzünden durch Blicke, also durch Visuelles zu erzielen:

Da fiel mir Leben zu.
Da ist der Stein nicht tot.
Der Docht schnell auf,
wenn ihn ein Blick entzündet.²⁸⁹

Das Mögliche im Unmöglichen, das im Utopie-Kapitel behandelt wurde, ist hier als Topos durchgehend präsent: real Getrenntes geht Verbindungen ein, so wie real Unmögliches plötzlich möglich ist: ein Stein lebt, blüht auf (auch hier das verdeckte Paul Celan Zitat aus *Corona*) oder ein Docht wird durch Blicke entzündet.

²⁸⁷ BACHMANN, Ingeborg: Werke I, S. 144.

²⁸⁸ BACHMANN, Ingeborg: *Auf den Spuren der Sprache* (Skizze). In: Nachlass, Paket XVII, Blatt 3781 - k 7965.

²⁸⁹ BACHMANN, Ingeborg: *Das erstgeborene Land*. In: dies.: Werke I, S. 120. Mit *Das erstgeborene Land* antwortete Bachmann auf Paul Celans *Corona*.

ii.ii.i.v.iv Wasser vs. Land

Neben der Dialektik von Wasser und Feuer wird auch ein Kontrastverhältnis zwischen Wasser und Land hergestellt. Während die Handlung in der ersten Strophe auf dem Land zu verorten ist, wechseln die Protagonisten in der zweiten Strophe das Medium – der Regen spült sie vom Land in den Fluss. Bestimmend in der zweiten Strophe ist eine ausgeprägte Wassermetaphorik. Die Verben „gelöscht“, „schwemmen“, „treiben“ symbolisieren Verflüchtigung, indem sie einen Vorgang des Verschwindens bezeichnen und die Substantive „Regen“, „Fluß“, „Wellen“ und „Mündung“ durch die der Wassermetaphorik innewohnende Unbeständigkeit, gilt das Wasser als fluidales Medium par excellence.²⁹⁰ Das Wasser ist im Gedicht als Medium der Auflösung also durchaus negativ besetzt. Dennoch wohnt auch diesem Symbol eine Ambivalenz inne, so ist das Wasser in der Historie seit jeher binär konnotiert: „es ist Lebensquell und Grab, es ist Anfang und Ende, Ursprung und Auflösung“, es ist auch das Medium des Anderen, so Corina Caduff: „Das Andere des Festen, das Andere des Tages, des Männlichen und der Zivilisation“.²⁹¹

Eine Alterität wird hergestellt, indem die zweite Strophe mit dem – wenn auch von außen hervorgerufenen – Wechsel ins Medium Wasser einen Kontrast zu der auf dem Festland spielenden ersten Strophe setzt, die noch von einer schwachen Erwartungshaltung getragen wurde. Als Neuanfang oder Urquell fungiert das Wasser an dieser Stelle aber sicher nicht. Vielmehr ist es auch in anderen Gedichten aus dem ersten Gedichtband noch Ort der Finsternis und Traurigkeit, so beispielsweise in der letzten Strophe von *Große Landschaft bei Wien*:

Maria am Gestade –
das Schiff ist leer, der Stein ist blind,
gerettet ist keiner, getroffen sind viele,
das Öl will nicht brennen, wir haben
alle davon getrunken – wo
bleibt dein ewiges Licht?

So sind auch die Fische tot und treiben
den schwarzen Meeren zu, die uns erwarten.
Wir aber mündeten längst, vom Sog
anderer Ströme ergriffen, wo die Welt
ausblieb und wenig Heiterkeit war.

²⁹⁰ Vgl. CADUFF, S. 156.

²⁹¹ CADUFF, ebd. S. 156.

Die Türme der Ebene rühmen uns nach,
dass wir willenlos kamen und auf den Stufen
der Schwermut fielen und tiefer fielen
mit dem scharfen Gehör für den Fall.²⁹²

Die Mündung kommt hier wie in der *Aria I* vor und ist der Ort, „wo die Welt ausblieb und wenig Heiterkeit war“. Die Negativität des Abtriebs auf dem Fluss hinab zur Mündung wird in der *Aria I* zudem durch den Partikel „Doch“ betont, welcher funktional eine Ausnahme ankündigt: „Doch ein Blatt, das uns traf, treibt auf den Wellen / bis zur Mündung uns nach.“

iii.ii.i.v.v Nacht vs. Tag

*O fernere Nacht!*²⁹³

Die Nacht ist eines der zentralen Motive der Romantik. In Bachmanns Gedicht ist die Nacht, die das lyrische Ich in hymnischem Tonfall herbeisehnt, durch den Zustand der Ferne gekennzeichnet. Der Anruf „O“ artikuliert eine sich verzehrende Sehnsucht, die in ihrer indirekten Ablehnung des Tages an Novalis *Hymnen an die Nacht* erinnert:

Muß immer der Morgen wiederkommen? Endet nie des Irdischen Gewalt? Unselige Geschäftigkeit verzehrt den himmlischen Anflug der Nacht. Wird nie der Liebe geheimes Opfer ewig brennen? Zugemessen ward dem Lichte seine Zeit; aber zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft.²⁹⁴

Novalis verwendet den Begriff der Nacht als vielschichtiges Symbol: Einerseits wird die Nacht in Opposition zum Licht gesetzt, das als Metapher für Vernunft, Wissenschaft und Aufklärung fungiert. Auf der einen Seite als Grundlage für Leben stehend, verorteten die Romantiker auf der anderen Seite Emotionen, Sehnsucht und Kreativität mit Nacht. Sie barg Geheimnisse und war die Quelle der Liebe. Durch das temporale Adjektiv „fernere“ wird die Nacht, die schon an sich immer einen

²⁹² BACHMANN, Ingeborg: *Große Landschaft bei Wien*. In: Werke I, S. 59–61.

²⁹³ BACHMANN, Ingeborg: *Im Gewitter der Rosen / Aria I*, V. 6.

²⁹⁴ NOVALIS: *Hymnen an die Nacht*, Nr. 2. 1983, S. 7.

begrenzten Zeitraum – von Sonnenuntergang bis Sonnenaufgang – bezeichnet, bei Bachmann durch den Romantikbezug zudem zum Synonym für eine verlorene Vergangenheit und zum Ort sehnsuchtvoller Erinnerung. Zwar befinden sich die Protagonisten bei Bachmann auch in der ersten Strophe in einer nächtlichen Situation, der Kontrast zu jener ‚ferneren Nacht‘ offenbart sich aber einerseits durch die bloße Artikulation des Wunsches nach einer fernen Nacht sowie daran, dass die Nacht in der Gegenwart „von Dornen erhellt“ ist [V. 2] und sich damit jene schmerzliche (?) Helligkeit und Ruhelosigkeit eingeschoben hat, die sich schon bei Novalis mit dem unangenehmen Tag verband. Um darüber hinaus Bachmanns Anleihe der symbolhaften Verschränkung von Nacht, Gewitter und Blumen aus der Romantik zu illustrieren, kann ein Blick in Jean Pauls *Das Kampaner Tal* geworfen werden:

Als wir uns aus der wetterleuchtenden Demant- und Zaubergrube in die verdeckte Nacht begaben: so sahen wir den Mantel des Erebus in schweren nassen Falten niederhängen, und dünne Blitze quollen aus dem nächtlichen Dunst, die Blumen rauchten aus zugedeckten Kelchen, und unter dem tiefer einsinkenden Gewitter schlugen die Nachtigallen lauter, gleichsam als lebendige Gewitterstürmer, hinter blühenden Sprachgittern.²⁹⁵

Als „Sprachgitter“ titulierte Celan bekanntermaßen seinen 1959 erschienen Gedichtband;²⁹⁶ bei einem Vergleich zu Bachmann fällt auf, dass sich Bachmann gleich Jean Paul dem Stilmittel der Personifikation bedient sowie einen Konnex von Gewitter- und Blumenmetaphorik herstellt. In einem weiteren Schritt bricht Bachmann diese Motive allerdings und splittet sie in weitere Metaphern auf.

Dass Bachmann nicht nur aus dem Motivvorrat der Romantiker schöpft, sondern auch aus demjenigen Paul Celans, offenbart ein Blick in die Gedichte von Celans erstem Gedichtband *Mohn und Gedächtnis*. Dort ist die Nacht ein Leitwort, das sich mit Titeln wie *Nachts ist dein Leib*; *Halbe Nacht*; *Nachtstrahl* oder *Nachts, wenn das Pendel* sowie Versen wie „[...] die Nacht ist die Nacht, sie beginnt mit dem Morgen, / sie legt mich zu dir.“²⁹⁷, „Boshaft wie goldene Rede beginnt diese Nacht“²⁹⁸, „Wer sein Herz aus der Brust reißt zur Nacht, der langt nach der Rose.“²⁹⁹ durchaus im Kontext von Liebeslyrik bewegt.

²⁹⁵ JEAN PAUL: *Das Kampaner Tal oder über die Unsterblichkeit der Seele, nebst einer Erklärung der Holzschnitte unter den 10 Geboten des Katechismus*. In: MILLER, Norbert (Hg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Abteilung I. Vierter Band. Kleinere erzählende Schriften 1796–1801. Darmstadt 2000, S. 561–716.

²⁹⁶ CELAN, Paul: *Sprachgitter*. Frankfurt a. M. 1959.

²⁹⁷ CELAN, Paul: *Die Jahre von dir zu mir*. In: *Mohn und Gedächtnis* (1952). In: Werke. Historisch-Kritische Ausgabe (Bonner Ausgabe) Frankfurt 1991, Bd. 8.1, hg. v. Rolf Bücher, S. 92.

²⁹⁸ CELAN, Paul: *Spät und tief*. Ebd., S. 95.

²⁹⁹ CELAN, Paul: *Wer sein Herz*. Ebd., S. 111.

bereits erwähnt die Rosen bei Celan im Kontext der Nacht auftauchen, bildet eine auffällige Parallele zu *Im Gewitter der Rosen* der Topos der erhellten Nacht im Gedicht *Wasser und Feuer*: „Hell ist die Nacht, / hell ist die Nacht, die uns Herzen erfand, / hell ist die Nacht!“³⁰⁰, da der Vers die Gleichzeitigkeit von Helligkeit und Dunkelheit in Bachmanns Gedicht vorwegnimmt.

iii.iii.i.v.vi Intertextuelle Lesart i: Das Blatt als Erinnerungsträger bei Paul Celan

Denn ein Maß der von Menschen für Menschen gemachten Musik ist die Möglichkeit, erinnert zu werden.

Ingeborg Bachmann, „Die wunderliche Musik“³⁰¹

Ein weiteres Mal soll hier gefragt werden, welche Bedeutung dem Blatt neben der Lesart als Rosenblatt zukommt, dem bereits die Konstitution von Erinnerung zugeschrieben wurde. Noch einmal soll dafür der zitathafte Kontakt mit dem frühen Œuvre Paul Celans der Analyse dienen.³⁰² Einen ersten Ansatz bietet Celans Gedicht *Corona*, jenes Gedicht, aus dem bereits die Formulierung des blühenden Steins in den Essay *Musik und Dichtung* einfluss:

Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde.
Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn:
die Zeit kehrt zurück in die Schale.
[...]³⁰³

Das Blatt ist dort Bündnis zwischen Herbst und lyrischem Ich: „Es ist dem Herbst wie dem Dichter zugehörig“.³⁰⁴ Das Blatt ist charakterisiert als Herbstblatt, das heißt, ihm ist eine Spätzeitlichkeit eingeschrieben. Gemeinsam mit dem lyrischen

³⁰⁰ CELAN, Paul: *Wasser und Feuer*. In: Mohn und Gedächtnis (1952). In: Werke. Historisch-Kritische Ausgabe (Bonner Ausgabe) Frankfurt 1991, Bd. 8.1, hg. v. Rolf Bücher, S. 136.

³⁰¹ BACHMANN, Ingeborg: *Die wunderliche Musik*, Abschnitt: Neue Musik. In: Werke IV, S. 53.

³⁰² Vgl. BRACHMANN, Jens: *Enteignetes Material: Zitathaftigkeit und narrative Umsetzung in Ingeborg Bachmanns „Malina“*. Wiesbaden 1999, S. 88.

³⁰³ CELAN, Paul: *Corona*. In: ders.: *Mohn und Gedächtnis* (1952). In: Werke. Historisch-Kritische Ausgabe (Bonner Ausgabe) Frankfurt 1991, Bd. 8.1, hg. v. Rolf Bücher, S. 60.

³⁰⁴ Vgl. BÖTTINGER, Helmut: *Orte Paul Celans*. Wien 1996, S. 68.

Ich versucht es, die Zeit zu beschleunigen, doch erfolglos: „die Zeit kehrt zurück in die Schale.“³⁰⁵ Die lineare Zeit und die wiederkehrende Zeit berühren sich, aber dem Augenblick der Begegnung kann keine Dauer verliehen werden.³⁰⁶

Auch in *Ein Lied in der Wüste*, dem ersten Gedicht in Paul Celans Lyrikband *Mohn und Gedächtnis* findet sich das Blatt. Es steht dort ebenfalls in Zusammenhang mit der ‚Nacht‘³⁰⁷: „Gedenk: ein schwärzlich Blatt hing im Holunder – / das schöne Zeichen für den Becher Bluts.“³⁰⁸ Auffällig hieran ist gleichfalls, dass das Blatt als Zeichen der Erinnerung fungiert, formuliert das lyrische Ich einen Imperativ: „Gedenk“. Wenn Bachmann in *Malina* in Kontext mit dem Fremden, der von der Forschung bereits als Verkörperung von Paul Celan gedeutet wurde, schreiben wird

[...] er sagt: sei ganz ruhig, denk an den Stadtpark, denk an das Blatt, denk an den Garten in Wien (welchen Garten?), die Pawlownia blüht [...]³⁰⁹

dann spricht dort Celan als der Fremde seine eigenen lyrischen Worte: „denk an das Blatt“. Hier artikuliert sich der Wunsch nach einem Rückruf von Vergangenen, der eines der zentralen Themen zwischen Bachmann und Celan war. So hatte Celan Bachmann im Jahr 1951 in einem Brief aus Levallois mit den Worten ermahnt „Nichts ist wiederholbar, die Zeit, die Lebenszeit hält nur ein einziges Mal inne“, um sie einen Absatz weiter dazu aufzufordern, das Geschehene als das zu empfinden, „was es auch wirklich war, als etwas, das nicht widerrufen werden, wohl aber zurückgerufen werden kann durch wahrheitsgetreues Erinnern“.³¹⁰ Dass das Blatt bei Bachmann und Celan zum Symbol von Vergangenheit wurde, lässt sich in der Tat biografisch herleiten. Bachmann schrieb 1949 an Celan aus Wien:

Ich möchte Dir zum Schluss noch sagen, – das Blatt, das Du in mein Medaillon gegeben hast, ist nicht verloren, auch wenn es schon lange nicht mehr drinnen sein sollte; ich denk an Dich

³⁰⁵ Vgl. KRÄMER, Michael: Die Zeit – das Leben – der Tod. Literarische Texte und Hinweise. <http://www.drmkraemer.de/leben+tod.PDF> (abgerufen am 27.1.2015).

³⁰⁶ Vgl. BÖTTINGER, Helmut: S. 70.

³⁰⁷ Eine Strophe beginnt mit „NACHTS ist dein Leib von Gottes Fieber braun: / mein Mund schwingt Fackeln über deinen Wangen.“

³⁰⁸ Vgl. CELAN, Paul: *Nachts ist dein Leib*. In: *Mohn und Gedächtnis* (1952). In: *Werke*. Historisch-Kritische Ausgabe (Bonner Ausgabe) Frankfurt 1991, Bd. 8.1, hg. v. Rolf Bücher, S. 72.

³⁰⁹ BACHMANN, Ingeborg: *Malina*. In: *Werke III*, S. 234f.

³¹⁰ CELAN, Paul: Brief Nr. 19 vom 7. Juli 1951. In: *Herzzeit*, S. 26.

und hör Dir noch immer zu.

Ingeborg.³¹¹

Ob dieses Blatt nun ein Mohnblatt³¹² ist oder ein Blatt Papier mit Gedichtzeilen, spielt kaum eine Rolle. Wichtiger ist die Magie der Dauer, die „Einheit der Zeit“ die von diesem Blatt ausgeht: obwohl es nicht direkt anwesend ist, begleitet es die Autorin.³¹³ Exakt diese Rolle spielt auch das Blatt in der *Aria I* – es ist (poetischer) Beistand im Meer, der von einer vergangenen Liebes-Zeit Zeugnis gibt.

iii.ii.i.v.vii Das Blatt als Schriftträger

Nachdem die Funktion des Blattes als Erinnerungsträger diskutiert wurde, sei nun das Symbol selbst beleuchtet. Für das Blatt ergeben sich neben der Lesart als Rosenblatt folgende Möglichkeiten, die das Blatt alle im Rahmen eines Symbols für einen Schriftträger positionieren: der Brief, die literarische Notiz/ Manuskript und das Notenblatt/ Partitur.

Das Blatt als Symbol für Buch und Literatur zu verwenden hat eine lange Tradition; das Blatt als Gegenstand bezeichnet nicht zuletzt sowohl die Schreibunterlage für den Dichter als auch die Blätter eines Buches. In diesem Sinn kann die Metapher des Blattes möglicherweise als Bild für die Poesie fungieren – ein Kontext, in dem sich das Blatt bereits im *Belinda*-Fragment fand:

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.³¹⁴

Indem das Blatt von einem Baum stammend ausgewiesen wird, wird die Herstel-

³¹¹ BACHMANN, Ingeborg: Brief (Nr. 4) vom 12. April 1949 an Paul Celan aus Wien. In: *Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel*. Frankfurt a. M. 2008, S. 10.

³¹² Paul Celan überschüttete Bachmann in ihrer Wiener Wohnung immer mit Mohnblumen: Ihr Zimmer sei „ein Mohnfeld“, schrieb sie im Mai 1948 an ihre Eltern.

³¹³ Diese „Einheit“ betont auch Andrea Stoll in ihrem Artikel „Wer bin ich für Dich, wer nach so vielen Jahren?“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 09.08.2008, Nr. 185 / Seite Z1: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/wer-bin-ich-fuer-dich-wer-nach-so-vielen-jahren-1685114.html> (abgerufen am 2.12.2015)

³¹⁴ BACHMANN, Ingeborg: *Arie des Tommaso*, Typoskript K 8099, Nr. 3559.

lung von Papier evoziert und als Stück Literatur erweist es sich durch die Information „und auf dem Blatt ein Wort“. Bachmann wird aus dem *Belinda*-Fragment auch die „winddurchschossenen Bäume“ in die *Aria II* übernehmen [„Mit schlaftrunkenen Vögeln / und winddurchschossenen Bäumen / steht der Tag auf“ (V. 1–2)]. Wäre das Blatt in der *Aria I* wirklich eines, auf dem ein Wort stünde, artikuliert sich damit die Hoffnung auf ein Wort, auf Dichtung als Beistand auf dem Fluss abwärts ins dunkle Meer.

In ähnlicher Weise findet sich das Blatt in dem Prosazyklus *Eine wunderliche Musik* im Kapitel *Musikstädte*:

In den Musikstädten wurden in den vergangenen Zeiten kleinen Gräfinnen Sonaten gewidmet und von Bischöfen Messen in Auftrag gegeben. [...] In diesen Städten stehen die Fenster nicht in der Erwartung offen, daß ein Blatt hereinfliegt, sondern daß von einem Notenpult eines herausfliegt und daß die Koloratur, die ein Dienstmädchen als Tagwerk bewältigt, einen Fremden bezaubert und stehen bleiben macht.³¹⁵

Der Flug eines Blattes vom Notenpult macht eine eindeutige Identifizierung des Blattes als Notenblatt möglich. In anderen Fällen ist es ein *Schriftblatt* und damit eine Erscheinungsform. Einerlei ob Noten (Musik) oder Worte (Literatur) darauf notiert sind ist es ein Trägermedium. Es ist die noch nicht Klang gewordene Form von Literatur und Musik und es ist zutiefst subjektiv, hat die Tinte in allen drei Fällen unter hoher geistiger Anstrengung eine persönliche Spur auf dem Blatt hinterlassen, die viel über den Absender verrät. Da das Blatt bei Bachmann *Im Gewitter der Rosen* im Kontext von Lyrik auftaucht, soll das Blatt als Erscheinungsform, als Schriftträger eines Gedichts gelesen werden. Und ich möchte noch einen Schritt weiter gehen: wenn das Blatt (und damit das Gedicht) abstammt von einem Baum, müsste überlegt werden, ob nicht gar der Baum eine Metapher für Sprache ist: das Gedicht wäre so gelesen eine Erscheinungsform von Sprache wie das Blatt eine Erscheinungsform eines Baumes ist.³¹⁶ Aus dieser Lesart erwächst ein Abhängigkeitsverhältnis zwischen Sprache und Gedicht, zwischen Blatt und Baum.

Das eine Geheimnis
mischt sich für immer ins Wort.
(Wer davon abfällt, rollt
unter den Baum ohne Blatt.)³¹⁷

³¹⁵ BACHMANN, Ingeborg: *Eine wunderliche Musik*. In: Werke IV, S. 55.

³¹⁶ Vgl. HIRANO, Yoshihiko: Toponym als U-topie bei Paul Celan. *Auschwitz – Berlin – Ukraine*. Würzburg 2011, Kapitel 2.2.: *Ein Blatt*, S. 75.

³¹⁷ CELAN, Paul: Weißgeräusche. In: *Fadensonnen*. In: Werke. Historisch-Kritische Ausgabe (Bonner Ausgabe) Frankfurt 1991, Bd. 8.1, hg. v. Rolf Bücher, S. 44.

hieß es in diesem Zusammenhang bei Celan und ganz ähnlich formuliert Bachmann in *Fall ab, Herz*:

Fall ab, Herz vom Baum der Zeit,
fallt, ihr Blätter, aus den erkalteten Ästen,
die einst die Sonne umarmt,
fallt, wie Tränen fallen aus dem geweiteten Aug!³¹⁸

Das Blatt soll daher im Kontext von Bachmanns Lyrik als die Erscheinungsform eines Gedichts verstanden sein, während der Baum, von dem das Blatt stammt, die Sprache symbolisiert. Dass dieser Baum bei Bachmann „erkaltet“ ist, verrät einiges über die Beschaffenheit der Sprache: der Krieg hat die Welt verdunkelt, so dass der Baum verblühte. Was als Produkt der Sprache bleibt sind Gedichte „wie Tränen“, Klagegesänge.

iii.ii.i.v.viii Intertextuelle Lesart ii: Der sterbende Orpheus bei Ovid und Bachmann

Orpheus, der mythische Vorfahr der Dichter, ist das Modell, in dem wir heute noch die Identität von Poesie und Musik und ihre ursprüngliche Energie finden können, die dem Menschen eine instinktive Einfühlung in die Natur gab und ihm die Geheimnisse des Todes offenbarte.

Franco Sappa

Nachdem das Blatt als Schriftrger bestimmt wurde, sei in diesem Kapitel eine Lesart vorgestellt, die das Thema des Klagegesangs, aber auch das Thema des Verhältnisses von Musik und Dichtung weiterdenkt. Im Bild eines im Fluss hinabtreibenden Menschen, welcher von einem Gegenstand begleitet wird, der für die Poesie steht, liefert Bachmann einen Hinweis auf den Orpheus-Mythos. Dieser trieb, nachdem die Mänaden ihm den Kopf abgetrennt hatten, singend mit seiner Lyra in den Fluss Hebrus und von da ins gische Meer. Orpheus wurde bereits im Romantikkapitel als idealer Reprsentant der ursprünglichen Vereinigung von Wort und Musik in gesungener Dichtung präsentiert. In diesem Kapitel sei ein vergleichender Blick auf das Orpheus-Kapitel bei Ovid geworfen.

³¹⁸ BACHMANN, Ingeborg: *Fall ab, Herz*. In: Werke I, S. 31.

Ovids Darstellung von Orpheus' Tod erinnert an die Situation der ersten Gedichtstrophe von Bachmanns *Aria I*; es ist der Moment der Verwüstung, in dem sich der Baum aus Trauer um Orpheus entlaubt und die Natur ihm entgegen früherer Gewohnheit kein Gehör mehr schenkt:

Doch der unbedachte Krieg nimmt zu, das Maß ist verloren, und es herrscht die Erinys in all ihrem Wahnsinn. Dennoch hätte der Gesang alle Geschosse besänftigt, aber das ungeheure Geschrei, die berecyntische Pfeife mit ihrem gebogenen Horn, die Pauken, das Klatschen und das bacchantische Heulen übertönten den Klang der Cithara. Jetzt erst wurden die Steine rot vom Blut des Sängers, den sie nicht hörten. Und zuerst zerrissenen die Mänaden die unzähligen Vögel, die auch jetzt noch von der Stimme des Sängers bezaubert waren, die Schlangen und die Schar der Tiere. So raubten sie ihm seinen Ruhm: seine Zuhörerschaft. [...] Und ihn, der bittend die Hände ausstreckt, dessen Worte jetzt zum ersten Mal keinen Erfolg haben und dessen Stimme alles ungerührt läßt, töten die Frevlerinnen.

Der Mund – o Iuppiter! –, den Steine erhört, den wilde Tiere verstanden hatten, hauchte die Seele aus, und sie entwich in die Winde. Dich beklagten voll Trauer die Vögel, dich, Orpheus, der Schwarm der Tiere, dich die harten Steine, dich die Wälder, die die oft deinen Liedern gefolgt waren. Entlaubt, als hätte er sein Haar geschoren, trauerte um dich der Baum. Ja, von ihren eigenen Tränen sollen die Flüsse angeschwollen sein; Najaden und Dryaden trugen das Gewand schwarz verbrämt und das Haar offen. Die Glieder liegen allerorten verstreut. Das Haupt und die Leier nimmst du, Hebrus, auf, und – o Wunder! – während sie mitten im Fluss dahingleitet, läßt die Leier Klageklänge erklingen; Klagelaute murmelt die entseelte Zunge, und klagend antworten die Ufer. Schon verlassen Haupt und Saitenspiel den vertrauten Strom, treiben aufs Meer hinaus [...].³¹⁹

In Ovids Darstellung lassen sich zwei Entwicklungsstufen erkennen, die mit dem Aufbau von Bachmanns Gedicht korrespondieren. Die erste Stufe gleicht der Darstellung in der ersten Strophe der *Aria I* und ist gekennzeichnet von Lärm, Geschrei und Geheul; von einer Lautstärke also, welche den vornehmen Gesang des Orpheus übertönt. In der zweiten Stufe des Textes ist Orpheus bereits getötet und befindet sich im Wasser. Ebenso ergeht es dem lyrischen Ich in Bachmanns Gedicht. Und genau wie Bachmanns lyrisches Ich ist Orpheus bei Ovid nicht alleine: „Das Haupt und die Leier“ nimmt der Fluss auf, bei Bachmann heißt es: „ein Blatt, das uns traf, treibt auf den Wellen uns nach.“ Sogar das Vokabular ist identisch: bei Ovid wie bei Bachmann finden sich Fluss und Dichter, der diesen „(hinab)treibt“. Außerdem trifft man bei Ovid auf das Laub, dass der Baum aus Trauer abwirft: „Entlaubt, als hätte er sein Haar geschoren, trauerte um dich der Baum.“ Auch in Bachmanns Gedicht hat sich der Busch womöglich seinem Laub entledigt („folgt uns jetzt auf dem Fuß“). Das donnernde Laub könnte in dieser Lesart durchaus als

³¹⁹ OVID: Metamorphosen. Der Tod des Orpheus (11, 1–84). Übersetzt von Michael von Albrecht. Stuttgart 1997, S. 563–565.

Trauermotiv interpretiert werden.

Auffällig an Ovids Schilderung im ersten Teil ist der Fokus auf die Auslöschung der Zuhörerschaft. Der gesamte erste Absatz handelt davon, dass im Moment von Orpheus' Tod sein Gesang die Natur nicht mehr erreicht. Erst übertönen die Schreie und das Heulen der Mänaden den Klang seiner Lyra und in einem weiteren Schritt von Brutalität töten die Mänaden die Zuhörerschaft des Sängers, die aus Vögeln, Schlangen und der „Schar der Tiere“ besteht, damit sein Gesang auf kein Ohr mehr trifft. Zieht man eine Parallele von dieser Tatsache zu Bachmanns Gedicht, so scheint es, dass auch ihrem lyrischen Wir die Zuhörer fehlen, denn die akustischen Folgen des Gewitters übertönen die Stimmen der Dichter. Was nach dem Tod der Dichter bleibt, sind ihre Gesänge, die sich der Natur eingeschrieben haben, um in Fragmenten (Blättern) zu überleben.

Aus dieser Referenz heraus wird die Lesart des Blattes als Symbol für Dichtung, ja für Gesang, also die musikalisierte Form von Dichtung, noch einmal bekräftigt, galt doch Orpheus in der griechischen Mythologie als der beste Sänger. Gleichzeitig kann Orpheus' Kunst als Synonym für eine Kunst, die aus Trauer und Verlust erwachsen ist, bezeichnet werden – Orpheus' Trauer um Eurydike gebar erst seine Kreativität und seinen Gesang.³²⁰ Die Referenz auf den Orpheus-Mythos, welcher über die Macht der Musik erzählt, die stärker ist als der Tod, gemahnt, dass der Gesang nicht aufhört – auch nicht nach dem Tod der Dichterin, des Dichters, jedoch wird er nur in Form von „Klagelauten“ fortbestehen.

Hier ist von einer Verschränkung von Liebes- und Todestrieb die Rede, die durch die Musik erzielt wird, wie sie an Hand des Essays *Musik und Dichtung* herausgearbeitet wurde. Dass der Klagegesang des Orpheus für Bachmann eine ganz besondere Rolle spielte, zeigt sich neben dem bekannten Orpheus-Referenz-Gedicht *Dunkles zu sagen* auch in einem Gedicht aus dem Nachlass. *Das Gedicht an den Leser* scheint – auch wenn der Titel einen anderen Adressanten vorgibt – ein noch offensichtlicheres Liebesgedicht an Paul Celan als *Im Gewitter der Rosen* zu sein:

Du bist mein Ein und mein Alles. Was möchte ich nicht alles sein vor Dir! Nachgehen möchte ich dir, wenn du tot bist, mich umdrehen nach dir, auch wenn mir Versteinerung droht,

³²⁰ GÖTTSCHE, Dirk: Bachmann und die Musik, S. 301.

erklingen möcht ich, das verbleibende Getier [?] zu Tränen rühren und den Stein zum Blühen bringen, den Duft aus jedem Geäst [?] ziehen.³²¹

Der hier zitierte Schlusssatz artikuliert eine allen Hindernissen trotzende Liebe im Gleichnis der Orpheus-Mythe. Parallel wird durch die Verknüpfung von Ovid- mit Celan-Zitat, dem blühenden Stein aus *Corona* [„Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt“] die Liebe zu Paul Celan antizipiert. Es sei in Erinnerung gerufen, dass das Zitat des blühenden Steins bereits im Essay *Musik und Dichtung* an einem Vergleich mit Musik beteiligt gewesen ist („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“). Verbindet man diese Überlegungen, präsentiert Bachmann eine Vorstellung von Klang gewordenen Klagegedichten, also Musik, welche in der Lage ist, eine Erweckung der Toten herbeizuführen. Das bereits thematisierte „o goia!“-Prinzip („Freude!“) aus den Prosatexten findet hier sein lyrisches Äquivalent. Musik präsentiert sich als Erregungskunst, die den Todestrieb in der Freude aufhebt.

³²¹ BACHMANN, Ingeborg: *Das Gedicht an den Leser*. In: Werke IV, S. 370f. Der Schlussabschnitt ist dem undatierten Typoskript handschriftlich angefügt. Die Fragezeichen beziehen sich auf die unleserlichen Wörter in dem handschriftlichen Abschnitt und markieren die Unsicherheit der Editoren in Bezug auf die Wörter „Getier“ und „Geäst“.

iii.ii.i.vi Die Musik von Hans Werner Henze – „Aria I“

iii.ii.i.vi.i Voraussetzungen: Bachmanns Verse

Henze sagte einmal, dass er Instrumentalmusik nicht schreiben könne, ohne lebhaftere Vorstellungen von Atmosphären, Stimmungen, realen (oft zwischenmenschlichen) Vorgängen, die sein Schreiben befeuern.³²² Von der atmosphärischen Intensität Bachmanns Gedichte konnte man sich bereits bei der Analyse der *Aria I* überzeugen. In den zur Vertonung gewählten Gedichten ist Bachmanns Stil definiert durch eine Naturmetaphorik, die in romantischen Versatzstücken mal ekstatisch (*Aria I*), mal hymnisch (*Aria II*) daherkommt. Für den vom Theater kommenden Henze lieferte Ingeborg Bachmann also Bilder, die für Henzes Musikverständnis und bildhaftes Denken ideal waren. Gleichzeitig liege der Sprache Bachmanns eine Musikalität inne, die eine Vertonung herausfordere, so schreibt Henze in einem seiner ersten Briefe an Bachmann, dass ihm der musikalische Charakter und die „dodekaphonische Kühle“ einiger Gedichte aus *Die gestundete Zeit* gefallen habe, jener Sammlung, der die *Aria I* entsprungen ist.³²³

Auch Adriana Hölszky hat Bachmann vertont. Sie wiederum sieht in dem Vertikalen der bachmannschen Dichtung das musikalische Element, eine Eigenschaft, die Bachmann ja auch in den *Frankfurter Vorlesungen* mit dem Satz „Es gibt in der Kunst keinen Fortschritt in der Horizontale, sondern nur das immer neue Aufreißen einer Vertikale“ betonte.³²⁴

Das tiefe Musikalische, nicht jetzt bezogen auf die Klanglichkeit der Wörter, es ist eine innere Musikalität, die deutet auf eine Gleichzeitigkeit, also sie braucht nicht Zeit, es sind einfache Momente, die alles enthalten, also man hat den Eindruck, es ist so wie in der Musik, dass die

³²² HENZE, Hans Werner: *Sprachmusik*, S. 8.

³²³ HÖLLER: *Briefe einer Freundschaft*, S. 11.

³²⁴ BACHMANN, *Frankfurter Vorlesungen*. München 1995, S. 314.

Zeit auf die Vertikale wie ein Messer bis in die Tiefe geht, also der Moment ist total erlebt, es ist keine Art von deskriptiven Situationen, die Zeit brauchen, sich zu entwickeln, sondern es ist wie in der Musik eine Gleichzeitigkeit, die Zeit geht in alle Richtungen, es ist nicht eine lineare Denkweise, und das ist musikalisch, denke ich, besonders das, natürlich auch die Kraft, die literarische Kraft, die Plastizität der Wörter, die enorme assoziative Explosion bei ihr wie bei der Atomphysik, also, es geht bis zum Kern.³²⁵

Zwar mutet Hölszky Vergleich von Bachmanns Lyrik mit Atomphysik in einer Arbeit über Gedichte, die sich explizit gegen die Atompolitik der BRD in den 50er Jahren wenden, grotesk an, jedoch bringen ihre Worte ein Wesentliches zur Sprache: dass das tiefe Erleben des Moments in Bachmanns Versen vorhanden ist und dieses ihre Musikalität ausmacht. Wenn jenes Musikalische noch von Musik verstärkt wird, wäre denkbar, dass eine noch stärkere Intensität des Moments erreicht wird. Die Verfasserin dieser Arbeit unterstellt Bachmann und Henze dieses Ziel.

iii.ii.i.vi.ii Flucht nach Italien

Eine besondere Rolle für die Entstehung der *Nachtstücke und Arien* spielt der gemeinsame Aufenthalt mit Ingeborg Bachmann in Italien, der mit der Beschreibung ‚selbstgewählte Emigration‘ treffender benannt wäre. Ins Land der Sonne waren Henze und Bachmann gegangen, um den Schrecken des Nachkriegsdeutschlands zu entfliehen und um ihren Glauben an Schönheit und Helligkeit wieder aufleben zu lassen.³²⁶ In einer Zeit, in der Adornos Diktum „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ vorherrschend war, musste der Wunsch nach Schönheit – egal ob in Musik oder Dichtung – Befremden hervorrufen.³²⁷ So wurde Henzes Gang nach Italien auch zu einer Abkehr von der Darmstädter Schule, die jeglicher Schönheit kritisch gegenüberstand. Erst in der Abgeschiedenheit des Südens konnte er entfesselte, sinnliche Klänge komponieren und „alle Ideale der Schönheit und der Vollkommenheit verwirklichen“.³²⁸ Dennoch ist Henzes Schönheit eine, die um ihr

³²⁵ HÖLSZKY, Adriana: http://www.deutschlandradiokultur.de/auf-dem-grund-ist-dunkelheit-genug.1024.de.html?dram:article_id=174227 (abgerufen am 1.2.2015).

³²⁶ Auch Henze selbst betont in seiner Autobiografie den Fluchtmoment: „Es war wie immer ein Ausweichen, eine Flucht, nicht nur in die Arbeit, in die Musik, sondern auch eine Flucht in die Märchen- und Maskenwelt.“ (HENZE, *Böhmische Quinten*, S. 181.)

³²⁷ Vgl. RENNICK, Rafael: Kennst du das Land...? Zur spannungsvollen Künstlervita des deutschen Wahl-Italiens Hans Werner Henze. In: *terz Magazin* 3/2013. <http://www.terz.cc/magazin.php?z=362&id=368> (abgerufen am 30.1.2015).

³²⁸ BACHMANN an Henze, in: *Briefe einer Freundschaft*, S. 264.

provokantes Potenzial weiß: „von Schmerzerfahrung erfüllt, wissend, aber doch tastend, ahnend, suchend, von einem brennenden Verlangen nach der vollkommenen Gestalt getrieben.“³²⁹ Gleiches gilt für die Kunst Bachmanns. Auch sie schreibt Gedichte voll an absoluter Metaphorik, ekstatisch, von Schmerz und Schönheit gleichermaßen durchdrungen. Diese wichtige Gemeinsamkeit mit der Kunst Henzes machte sie gleichermaßen zur Angriffsfläche der Modernisten. Elitäre und ästhetische Lyrik waren nicht (mehr) gefragt; spätestens in der Poesie der Neuen Innerlichkeit wichen sie einer Poetik des Alltags und der Kunstlosigkeit.³³⁰

iii.ii.i.vi.iii Formanleihen

Anlehnend an die zerrissene Romantik der bachmannschen Verse kann Henzes Kompositionsverfahren als re-romantisierend bezeichnet werden.³³¹ Der Titel bereits stellt eine erste Referenz zur Romantik her, eine Gattung – das *Nachtstück* –, die in der Romantik populär wurde. Zwar existierten *Nachtstücke* bereits vor E.T.A. Hoffmanns gleichnamigen Erzählband, jedoch weniger in der Dichtung als in der Malerei.³³² Erst über Malerei und Dichtung fand das *Nachtstück* Einzug in die Musik: Robert Schumann führte das *Notturmo* (oder *Nocturne*) mit seinen Klavierstücken op. 23 unter der Bezeichnung *Nachtstücke* in die Gattungsgeschichte der *Nocturnes* ein. Ob das *Nachtstück* bei Henze im Titel also auf eine musikalische oder poetische Gattung referiert bleibt bewusst im vagen, womit der Titel eine erste Beziehung herstellt zwischen Musik und Literatur. Ebenso verweist die Verwendung des Wortes „Nacht“ im Wort *Nachtstück* auf das Tempus des Geschehens im ersten Gedicht.

Als eine weitere Referenz auf die Romantik wurde in der Forschung einstimm-

³²⁹ HENZE, Hans Werner: Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984. Erweiterte Neuausgabe, München 1984, S. 66.

³³⁰ Vgl. PETERSEN, Jürgen H: Das Artistische oder das Alltägliche. Über die Abschaffung des Gedichts durch die „Neue Innerlichkeit“. In: Neohelicon, September 1983, Vol. 10(2), S. 217–230, hier S. 220.

³³¹ Auch wenn Henze sich gegen eine vorschnelle Zuschreiben des Romantischen wehrt: „Das missbrauchte Wort ‚Romantik‘, das durch diesen Missbrauch auch nicht den mannigfaltigen und schwer zu umfassenden Romantizismen des 19. Jahrhunderts mehr gerecht wird, ist auch dann nicht anwendbar, wenn die Oberfläche eines neuen an die Oberfläche alter Kunstwerke zu erinnern scheint.“ HENZE, in: *Undine. Tagebuch eines Balletts*. München 1959, S. 62.

³³² Unter *Nachtstücken* verstand man bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts noch Gemälde mit Nacht-Szenen, starken Hell-Dunkel-Kostrasten (Rembrandt) wie auch Schauerszenen von Pieter Bruegel dem Jüngeren.

mig Gustav Mahlers 7. Sinfonie bezeichnet.³³³ Deren 2. und 4. Satz sind mit „Nachtmusik“ betitelt, was der Sinfonie u. a. den nicht offiziellen Beinamen „Lied der Nacht“ einbrachte. Henze selbst spricht davon, wie Mahlers Sinfonie thematisch einen „Konflikt zwischen Mensch und Natur“ vor Augen führe, einen Konflikt, der sich in der Romantik in der Artikulation der Sehnsucht nach Einklang zeigte:

Mensch und Natur erleben ihren Konflikt in ihr [der 7. Sinfonie] auf eine Weise, wie es nie zuvor dargestellt, ausgesprochen worden ist. [...] Zum ersten Mal in der Geschichte der Musik fragt eine Musik sich selbst nach ihrem Daseinsgrund und nach ihrer Beschaffenheit.³³⁴

Damit geht Henzes Instrumentalwerk sowohl in der Form des Nachtstücks als auch in seiner musikalischen Referenz auf Bachmanns Gedichtvorlagen ein, da der Konflikt in beiden Gedichten Bachmanns, vor allem aber im Zweiten, ein Konflikt zwischen Mensch und Natur ist.

iii.ii.i.vi.iv Die Musik der „Aria I“

Henze gliedert die Gedichtvorlagen in Abschnitte und setzt diese thematisch in Musik. Dieses Verfahren ist der erste Schritt seiner Interpretation und ist in der Musik deutlich erkennbar. So gliedert er die erste Strophe der *Aria I* in zwei Abschnitte, die musikalisch sehr unterschiedliche Ausprägungen erfahren;³³⁵ die Zäsur, markiert durch eine Sechzehntelpause, setzt Henze äquivalent zum Satzzeichen, d. h. nach „erhell“ im zweiten Vers. Das Enjambement des Gedichts findet in der Musik daher keine Beachtung. Während der erste Abschnitt die Verdichtung und Überlagerung von poetischen Motiven musikalisch darzustellen versucht, greift der zweite die akustische Metaphorik von Bachmanns Versen auf.³³⁶

Im ersten Abschnitt bis zum Wort „erhell“ fällt auf, dass die Singstimme in dem weitgehend syllabisch komponierten Text drei Worte melismatisch hervorhebt,³³⁷ d. h. ihnen wird mehr Raum als nur eine Silbe pro Ton gegeben.

³³³ Vgl. SPIESEKE, S. 102–104; BIELEFELDT, S. 134; CADUFF.

³³⁴ HENZE, Hans Werner: Gustav Mahler. In: Musik und Politik (1975), S. 254.

³³⁵ Vgl. BIELEFELDT, S. 146.

³³⁶ Vgl. ebd.

³³⁷ Vgl. ebd., S. 146.

Diese Substantive sind die Worte „Rosen“ und „Nacht“ sowie das Verb „erhellet“. Zuvor wurden diese als die zentralen lyrischen Bilder definiert. Henze unterstreicht diese Bilder damit bereits auf der ersten wahrnehmbaren Ebene, der Singstimme. Im zweiten Abschnitt geht er identisch vor: hier werden die Worte „Donner“, „Laub“ und „folgen“ melismatisch hervorgehoben. Außerdem werden zur besseren Verständlichkeit den Substantiven „Gewitter“, „Dornen“, „Büsche“ und „Fuß“ jeweils längere Notenwerte zugeordnet.³³⁸ Um nicht bei dieser simplen Betonung der zentralen Motive zu bleiben führt Henze sowohl Vieldeutigkeit als auch Verweiskfunktion der Metaphern Bachmanns musikalisch fort: auf dem Wort „Rosen“ komponiert er die Tonfolge b–fis–c. Die fallende Terz zwischen b und fis sowie der Tritonus (d. h. drei Ganztöne) zwischen fis und c (fis–e, e–d, d–c) sind jene Intervalle, die in Wagners *Tristan* [sogar auf dieselben Töne (b–ges–c)] das ‚Schlummer‘-, bzw. ‚Liebesmotiv‘ bilden.³³⁹ Das Zitat, das Henze hier setzt, hebt das Symbol der Rosen als verweiskräftigte Metapher hervor und durch die Thematik der Referenz – *Tristan* gehört zu den bekanntesten dramatischen Liebesgeschichten – unterstreicht es die *Aria I* als Liebesgedicht. In Zusammenhang mit Wagners Motivarbeit kann angemerkt werden, dass Henzes gesamte Motivarbeit in der wagnerischen Tradition angelegt ist – einer Tradition, die Musik und Dichtung paradehaft zusammenbringt. Außerdem kommt ein weiteres romantisches Versatzstück zum Tragen.

Die zentrale Stellung der Rosen wird betont, indem das Rosenmotiv innerhalb von vier Takten fünf Mal erklingt: in Takt 6 wird die Melodie von den Oboen verdoppelt, einen Takt später erklingt das Motiv sequenziert auf „ist die Nacht“ und einen weiteren Takt später spielen es Horn und Bratschen fast zeitgleich mit den Worten „von Dornen“. Das Rosenmotiv zieht sich demnach musikalisch in einer Vertikalen durch alle Stimmen; angefangen bei Oboen und Singstimme über Horn und Bratschen; man kann sagen, das Motiv hallt nach, denn auch die Höhe des ersten Tons sinkt von mal zu mal ab (b“, d“, a‘). Dass Henze Motive der Singstimme auf die Instrumente überträgt, führt somit zu einer weiteren „polyphone[n] Verdichtungsebene“.³⁴⁰ Außerdem erklingt das Rosenmotiv fast zeitgleich auf das Wort „Dornen“ der Singstimme, wodurch die bei Bachmann angelegte metaphorische Verkettung der Symbole Liebe und Schmerz musikalisch umgesetzt wird.

³³⁸ Vgl. T. 5, 9, 14, 19.

³³⁹ BIELEFELDT, S. 144.

³⁴⁰ Vgl. BIELEFELDT, S. 144.

Henze kreiert ein „Netz der Bezüge“³⁴¹, er verbindet gleich Bachmann die entfernten und widersprüchlichen Metaphern zu einem musikalischen Metapherngewitter.

Gleiches gilt für die Verbindung von „Nacht“ und „erhellte“. Das Adjektiv fungierte im Gedicht als Oxymoron zur Nacht. Henze symbolisiert diese Zuordnung, indem er dasselbe Intervall – den Sekundschrift von e zu fis – in der Singstimme auf „Nacht“ und auf „erhellte“ komponiert, noch dazu mit derselben Rhythmisierung (T. 7/8 u. 10).³⁴² Bei der Instrumentalisierung verknüpft Henze die Rosen mit den Dornen, indem er für Horn und Bratschen nach dem Rosenmotiv in T. 8/9 sofort das Dornenmotiv anschließen lässt.

Mit Beginn der zweiten Strophe lässt Henze die Gesangsmelodie im Solocello wiederholen, wobei er sie rhythmisch und metrisch so verändert, dass an der Stelle, wo im Gedicht das Wort „Rosen“ in der zweiten Strophe ein zweites Mal erklingt („Wo immer gelöscht wird was die Rosen entzünden“), synchron das erste Rosenmotiv vom Cello gespielt wird, während die Sopranistin eine Variation des ersten Rosenmotivs singt.³⁴³

Im zweiten Doppelvers der ersten Strophe folgt Henze der akustischen Metaphorik des Gedichts. Da er, wie bereits erwähnt, die erste Periode bis „erhellte“ komponiert, umfasst der zweite Teil der ersten Strophe die Worte „und der Donner / des Laubs, das so leise war in den Büschen, / folgt uns jetzt auf dem Fuß.“ Hier komponiert Henze eine zehntaktige Periode, die sich in zwei mal fünf Takte unterteilt, so daß mit dem Zeilenumbruch zwischen Vers 3 und 4 der Nachsatz beginnt.³⁴⁴ Da Vorder- und Nachsatz musikgeschichtlich in ihrer Zweiteiligkeit ein Öffnen und Schließen bedeuten, unterstreicht die musikalische Darstellung in ihrer Dichotomie den Text von Bachmann. Während der Vordersatz eine Vergangenheit benennt („und der Donner des Laubs, das so leise war in den Büschen“) beginnt der Nachsatz zeitgleich mit der Gegenwart: „folgt uns jetzt auf den Fuß.“ (T. 16-20).

Auffällig ist die in der Musik einsetzende Steigerung des programmatischen Duktus: Henze illustriert die Aussagen des Textes in der Musik nun immer stärker.

³⁴¹ Ebd., S. 144.

³⁴² Vgl. ebd.

³⁴³ Vgl. ebd., S. 145.

³⁴⁴ Die Periode bezeichnet in der funktionalen Formenlehre eine Struktureinheit, die zweiteilig aufgebaut ist und immer aus einem gleich langem Vorder- und Nachsatz besteht. In Klassik wie Romantik ist sie die klassische Form zur Bildung syntaktischer Einheiten. Der klassische Liedtyp der Klassik funktioniert auch periodisch und arbeitet mit Gegensätzen und einer Art Frage-Antwort-Prinzip. Vgl. MICHELS, Ulrich: dtv-Atlas Musik. Systematischer Teil. Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. München 2001, Musiklehre/Form II: Kategorien der Gliederung, S. 107.

So komponiert er für den Sopran bei dem Wort „leise“ ein *subito pp* – ein plötzlich-
es *piannissimo* (T. 14) – und der den Protagonisten folgende Donner wird
musikalisch durch ein synkopisches Gewittermotiv gestaltet, das ‚dramaturgisch
geschickt verzögert³⁴⁵ erst nach dem Verklingen der Singstimme einsetzt. Auf diese
Weise illustriert Henze den Donner, der den Protagonisten wörtlich „auf den Fuß
folgt“. Jenes dafür verwendete Gewittermotiv ist sodann in Donner und Blitze ges-
palten. Während der Donner in Flöten, Oboen, Clarinetten, Saxophon, Fagott,
Klavier und Streichern in *forte crescendo* und vier synkopischen Achteln, die auf
den letzten Schlag zu einem plötzlich Akkordsprung zu *gis*“ ausufern dargestellt
wird, sind die Blitze, gespielt von Horn und Tuba exakt in den Pausen des Donners
angesiedelt (vgl. die Taktenden von T. 20 und 21) – durch die Verwendung der Töne
d - fis entsteht zudem eine Reibung zum *e - gis - a* Akkord des Donners. Nicht
zuletzt lässt sich beobachten, dass Henze das Gewittermotiv rekursiv verwendet.
Analog zum Verweis auf die Vorzeit „in den Büschen“, welche sich bei Bachmann
als Zeit der Liebe und der Ruhe darstellte, findet in der Musik eine leise Voraus-
nahme des ‚donnernden Laubes‘ statt (vgl. T. 17 und T. 19f).³⁴⁶

Die zweigliedrige Anlage der Gedichtstrophe in der Musik unterstreicht Hen-
ze, indem er in den jeweiligen Teilen deutlich verschiedene Vertonungsweisen an-
wendet. Während der erste Teil die Verdichtung und Überlagerung der poetischen
Motive um die Rose verarbeitet, die in Bachmanns Gedicht durch dichotome Meta-
phern angelegt waren, konzentriert sich der zweite Teil auf die akustische Metapho-
rik und setzt sie in musikalisches Klanggeschehn um.³⁴⁷ Die Singstimme bleibt von
diesen Gestaltungen weitestgehend unberührt.³⁴⁸

Anders in der zweiten Strophe. Analog zur lyrischen Struktur weist diese ebenfalls
eine Zweiteilung auf, hingegen steht die Stimme nun im Zentrum der musikali-
schen Prozesse. Wie das lyrische Wir Bachmanns stromabwärts dem Untergang
entgegen treibt, verändert sich auch der Stimmduktus: Anfangs noch expressiv,
sprunghaft und melismatisch, scheint die Stimme nach und nach zu verlöschen.³⁴⁹
Noch mit einem ähnlichen Stimmduktus wie in der ersten Strophe setzt der Sopran
in T. 29 an. „Wo immer gelöscht wird, was die Rosen entzünden, schwemmt Regen

³⁴⁵ Vgl. BIELEFELDT, S. 145.

³⁴⁶ Vgl. BIELEFELDT, S. 145f.

³⁴⁷ BIELEFELDT, S. 146.

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Vgl. ebd.

uns in den Fluß.“ Auffällig sind die extremen Intervallsprünge der Singstimme. So fängt der Sopran beim Wort „gelöscht“ beispielsweise auf bei der Silbe „ge-“, auf gis’ an, um bei „-löscht“ auf gis”, eine ganze Oktave höher zu intonieren. Gleiches gilt für die Sequenz „was die Rosen entzünden“, wo der Start auf „was“ mit einem gis’ beginnt, um auf „Rosen“ sowohl ein ais” als auch das h” zu erreichen. Dieses Melisma ist insofern interessant, als dass es rhythmisch fast mit dem alten Rosenmotiv aus T. 6 ident ist. Dass in den Celli mit Beginn der zweiten Strophe eine leicht variierte Wiederholung der Gesangsmelodie des 1. Doppelverses der ersten Strophe stattfindet, wurde bereits erwähnt. Damit markiert Henze nicht zuletzt die Stringenz und Einschreibung der Motive und Atmosphären aus dem ersten Teil des Gedichts in die zweite Strophe; eine Symmetrie der Motive bei gleichzeitiger Dekontextualisierung, wofür die leichte metrische Verschiebung sowie das Versetzen um einen Ganzton als Hinweis dienen. Neu bei der musikalischen Einbettung der Singstimme in den Instrumentalsatz ist auch, dass die Geigen die Singstimme bis einschließlich dem Wort „entzünden“ 1:1 begleiten, als das lyrische Wir jedoch vom Regen in den Fluss geschwemmt wird, setzt der musikalische Beistand plötzlich aus (vgl. T. 33f.).

Auf dem Wort „Fluß“ kommt die Arie dann zu einem Ziel: Auf einem tiefen e’ im *pp* und einem harmonischen e-Moll Dreiklang scheint sich die Stimme zur Ruhe zu legen. Was danach einsetzt ist ein ruhiges, „mit „Calmo“ übertiteltes Zwischenpiel, welches den hymnischen Sehnsuchtsruf „O fernere Nacht!“ auf herzerreißende Weise zu Gehör bringt (vgl. T. 38-42). Über einem leeren *pppp*-Quintklang (d - a) in allen Streichern erhebt sich der Sopran, der von der ersten Flöten gestützt wird und von den restlichen Flöten sowie von Bassklarinette und Fagott tonal (g-Moll) harmonisiert wird. Bielefeldt spricht von einem „einzigartigen Moment“ innerhalb der *Aria I*, in dem Singstimme und Flöten in *ppp* und identischer Tonlage zu verschmelzen beginnen.³⁵⁰ Meiner Meinung nach kulminiert in diesem Moment die gesamte Theorie von Bachmann und Henze: hier findet über dem Wunsch nach ferner Vergangenheit und Einheit eine Vereinigung von Wort und Ton im Gesang statt, die den Wunsch im Moment des Erklingens eigentlich hinfällig macht: die Vereinigung ist da. Musik und Text stehen gleichberechtigt nebeneinander und erheben sich gegenseitig.

Mit dem Verklingen der Singstimme setzt ein musikalischer Nachhall des Rufes „O fernere Nacht!“ in den Bläsern ein (vgl. T. 41-42). Für den Zuhörer wird

³⁵⁰ Vgl. BIELEFELDT, S. 146.

diese Wiederholung des Anrufs auch ohne erneute Wiederholung der Worte verstanden. Was danach erklingt, ist nur noch eine stockende und lückenhafte Singstimme – „ein musikalischer Untergang des vokalen Tons“ in der Nacht.³⁵¹

So liegt für Bielefeldt die Pointe der ersten Aria von Henze darin, dass im Moment des Verlöschens der vokalen Stimme eine instrumentale Stimme ihren Platz einnimmt.³⁵² Dabei kommt dem Horn, das schon in Nottornos des 18. Jahrhunderts sowie in Nachtmusiken des 19. Jahrhunderts nächtliche Stimmung erzeugte,³⁵³ eine tragende Funktion zu: ab T. 38 – dem Ausruf „O fernere Nacht“ – setzt das Horn hauptsächlich in den Pausen des Gesangs zu einer langsamen und schweifenden Melodie an. Damit übernimmt das Horn als musikalisches äquivalentes „Nacht“-Motiv Bachmanns eine Schwellenfunktion, die ihren Ursprung in der Romantik hat. Das Blasen des Horns markierte dort meist eine Ankunfts- oder Abschiedssituation, als Symbol von sehnsuchtsvoller Erwartung – entweder nach der Heimat oder nach der Fremde – figurierte sein Ton als „paradoxe Anrufung eines Abwesenden“ und verlieh diesem Abwesenden dadurch eine flüchtige Gestalt.³⁵⁴ So wie der Fluss als Medium des Anderen charakterisiert wurde, in dem die Protagonisten des Gedichts verschwinden, kann zudem das Horn in Anlehnung an oben dargelegten romantischen Einsatz als „Grenzfigur des Anderen“ als „Figuration sprachlicher Grenzüberschreitung“ dienen.³⁵⁵

Nun setzt Henze das Horn in den 20 Takten, die nach dem Ausruf „O fernere Nacht“ auf die Verse „doch ein Blatt, das uns traf, treibt uns nach“ folgen ein, wodurch die Hornmelodie als eine Art Klagegesang nach dem Abwesenden gedeutet werden könnte. Wo der Mensch nicht mehr singt, da er im Sterben begriffen ist, übernimmt die Musik scheinbar seine Aufgabe, die Stimme geht in einen instrumentalen Gesang über. Dies würde bedeuten, dass für Henze im Horn, als Stellvertreter der Musik, eine Erlösungshoffnung liegt: die Musik lässt noch dort ihre Melodien erklingen, wo die Grenzen der Sprache erreicht sind. War im Gedicht noch ein Abbruch der poetischen Sprache zu erkennen, der sich auf die Gedächtnisfunktion von Literatur in Form des Blattes berief, geht Henze durch den „medialen Wechsel von der vokalen zur instrumentalen Stimme“ weiter.³⁵⁶ Die Mitteilung wechselt das Medium und die Klage des Untergangs überlebt in Form von Musik.

³⁵¹ Vgl. ebd., S. 147.

³⁵² Vgl. ebd.

³⁵³ Vgl. FÜRST, Marion: S. 57.

³⁵⁴ BIELEFELDT, S. 147.

³⁵⁵ Vgl. BIELEFELDT, ebd.

³⁵⁶ ebd., S. 148.

Dass Henze das Blatt zusätzlich im Sinne Bachmanns als literarischen Gedächtnisträger interpretiert hat, zeigt die latente Reprise des Arienbeginns bei Einsatz der letzten zwei Verse (vgl. T. 43f). So wiederholt nun die Bassklarinette (T. 49-52) die triolische Harfenfigur des Anfangs (vgl. T. 1-3), wovon Harfe, Celli und – um einen Takt versetzt – Fagott und Englisch Horn einstimmen.³⁵⁷ Auch die melodische Linie der Singstimme in T. 51 erinnert an den dritten Takt des Anfangs. Ebenfalls wird der fis-Orgelpunkt aus T. 11f. in Celli und Bässen ab T. 57 wieder aufgenommen, nun aber gedoppelt auf es und ges. Diese zwei Töne – in ihrer Dopplung an die Zweiheit des lyrischen Wir anknüpfend – erklingen bis zum Ende, sich langsam auflösend bis ins *pppp*. Die Singstimme war bereits vier Takte zuvor verhallt. Mit der Erinnerung an den Arienbeginn und die, wenn auch negativ konnotierte Gewitternacht, hat Henze die Erinnerungsfunktion des nachtreibenden Blatts als formale Erinnerungsfigur in die Vertonung übersetzt.³⁵⁸

³⁵⁷ Vgl. ebd.

³⁵⁸ Vgl. BIELEFELDT, ebd., S. 148.

iii.ii.ii Zur Dichtung ii : „Aria II“ oder: „Hätten wir das Wort, hätten wir Sprache, wir bräuchten die Waffen nicht.“³⁵⁹

Freies Geleit (Aria II)

Mit schlaftrunkenen Vögeln
und winddurchschossenen Bäumen
steht der Tag auf, und das Meer
leert einen schäumenden Becher auf ihn.

Die Flüsse wallen ans große Wasser,
und das Land legt Liebesversprechen
der reinen Luft in den Mund
mit frischen Blumen.

Die Erde will keinen Rauchpilz tragen,
kein Geschöpf ausspeien vorm Himmel,
mit Regen und Zornesblitzen abschaffen
die unerhörten Stimmen des Verderbens.

Mit uns will sie die bunten Brüder
und grauen Schwestern erwachen sehn,
den König Fisch, die Hoheit Nachtigall
und den Feuerfürsten Salamander.

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.

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.³⁶⁰

³⁵⁹ BACHMANN, Ingeborg: *Frankfurter Vorlesungen, Kap. I, Fragen und Scheinfragen*. In: Werke IV, S. 185.

³⁶⁰ BACHMANN, Ingeborg: *Freies Geleit / Aria II*. In: dies.: Werke I, S. 161.

iii.ii.ii.i Historischer Kontext

Manchmal werde ich gefragt, wie ich, auf dem Land großgeworden, zur Literatur gefunden hätte. – Genau weiß ich es nicht zu sagen; ich weiß nur, daß ich in dem Alter, in dem man Grimms Märchen liest, zu schreiben anfing, daß ich gern am Bahndamm lag und meine Gedanken auf Reisen schickte, in fremde Länder und an das unbekannte Meer, das irgendwo mit dem Himmel den Erdkreis schließt. Immer waren es Meere, Sand und Schiffe, von denen ich träumte, aber dann kam der Krieg und schob vor die traumverhangene, phantastische Welt die wirkliche, in der man nicht zu träumen, sondern sich zu entscheiden hat.

Ingeborg Bachmann, *Biographisches* (1952)³⁶¹

Aus Gründen der Symmetrie soll Henze auch bei der Inhaltsangabe der zweiten Aria das erste Wort haben: Im Gespräch mit Hubert Kolland bezeichnete er das Gedicht *Freies Geleit* als „ein Pamphlet gegen Krieg und nukleare Waffen“,³⁶² an anderer Stelle als „chorische[n] Hymnus auf eine schöne, atombombenfreie Zukunft“.³⁶³ Dieser Eindruck wurde von den Uraufführungskritikern nicht geteilt: ein Rezensent sprach von „romantische[r] Natur- und Einsamkeitslyrik in brokate-nem Klangprunk“³⁶⁴, ein anderer von „Gedichte[n] mit romantischen, gespenstischen, magisch-zauberischen Stimmungen“.³⁶⁵ Dass Bachmanns Gedicht in der Tat auf ein zeitgeschichtliches Ereignis – den Beginn der Anti-Atomkraft-Bewegung – referiert, scheint ignoriert oder der Schriftstellerin schlicht nicht zugetraut worden zu sein.³⁶⁶ Damit fügt sich die Kritik in die Bachmann-Rezeption der 50er Jahre, die dazu tendierte, ihre Lyrik zu entpolitisieren.³⁶⁷ So schreibt Hans Höller über Bachmann, dass sie „auf besondere Weise dem Vorurteil zeitlos schöner Sprachform,

³⁶¹ BACHMANN, Ingeborg: Werke IV, S. 301.

³⁶² HENZE, Hans Werner: Die Schwierigkeit, ein bundesdeutscher Komponist zu sein. Neue Musik zwischen Isolierung und Engagement. In: HEISTER, H. W./ STERN, D. (Hg.): Musik der 50er Jahre (=Das Argument Sonderband 42), Berlin 1980, S. 50–77, hier S. 64.

³⁶³ HENZE, Hans Werner: Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1993. Frankfurt a. M. 1996, S. 182.

³⁶⁴ STEINECKE, Wolfgang: Herbst bei den Donaueschinger Musiktagen. Neue Werke von Fortner, Henze und Nono. In: Der Mittag (Düsseldorf) vom 25.10.1957.

³⁶⁵ LIMMERT, Erich: Ovationen und Pfiffe in Donaueschingen. In: Hannoversche Allgemeine Zeitung vom 23.10.1957.

³⁶⁶ Vgl. FÜRST, Marion: „Gegenbild der heillosen Zeit“. Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henzes Gemeinschaftswerk „Nachtstücke und Arien“ (1957). In: HEISTER, Hanns-Werner (Hg.): Musik – Revolution: Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag, Bd. 3. Hamburg 1996, S. 47–71, S. 48f. Dass der Text akustisch nicht verstanden wurde ist auszuschließen, da die Gedichte im Programmheft zum mitlesen abgedruckt wurden.

³⁶⁷ Vgl. ebd., S. 48.

von Weltentrücktheit und Geschichtsenthobenheit ausgesetzt“ war.³⁶⁸ Dabei wird eine Autorin, welche die Schrecken des Zweiten Weltkriegs, dessen Ende sich gerade einmal zehn Jahre gejäht hatte, miterlebt und ständig thematisierte, besonders empfindlich reagiert haben, als ein deutscher Politiker an Aufrüstung mit Nuklearenwaffen dachte.³⁶⁹ Als Beleg für den historischen Kontext des Gedichts sowie Bachmanns politische Stellungnahme kann angeführt werden, dass Bachmann 1958 neben einer Reihe deutscher Intellektueller und Künstler dem „Komitee gegen Atomrüstung“ der *Gruppe 47* beitrug. In diesem Zusammenhang forderte sie Henze in einem Telegramm vom 30.3.1958 auf, die Petition gegen die Atombewaffnung Deutschlands zu unterzeichnen, die er am 3.4. mit „Ja“ beantwortete.³⁷⁰

Mehr als zehn Jahre nach der Uraufführung, im Jahr 1969, hielt Henze in Bayreuth eine Wahlrede für Willy Brandt, zu der ihn Ingeborg Bachmann ermutigte

und die auch die Rede redigierte.³⁷¹ Darin greift Henze das Thema der atomaren Bewaffnung der BRD erneut auf und spricht im Plural: „Wir konnten [...] nicht ohne Grauen mit ansehen, wie, was wir nie gedacht hätten in unserer Arglosigkeit, sich z. B. eine Regierung in Bonn kerndeutsche Kernwaffen wünscht, kunstreiche Keulen für künftige Kreuzzüge“.³⁷²



SPD-Plakat zur Bundestagswahl am 15. Sept. 1957 mit Position gegen Atomwaffen

³⁶⁸ HÖLLER, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Frankfurt a. M. 1987, S. 13.

³⁶⁹ Mehr dazu auf der nächsten Seite.

³⁷⁰ Vgl. NYTSCH, S. 109, Anm. 22.

³⁷¹ Vgl. HENZE, Hans Werner: *Reislieder mit böhmischen Quinten*, S. 248.

³⁷² Ebd., S. 249.

Die Alliteration auf den Plosiv „k“, welche den ganzen Satz durchzieht, trägt untrüglich Bachmanns Handschrift und beschreibt kunstvoll bittere deutsche Zustände. Es waren vor allem die Jahre 1957 und 1958, welche eine entscheidende Rolle für die Atompolitik Deutschlands spielten. Am 12. April 1957 veröffentlichten 18 deutsche Atomwissenschaftler unter der Leitung von Otto Hahn und Carl Friedrich von Weizsäcker das „Göttinger Manifest“. Darin protestierten sie gegen die Politik der damals CDU-CSU geführten Bundesregierung, welche plante, die Bundeswehr mit taktischen Atomsprengköpfen und Abschussbasen für atomare Kurzstreckenraketen auszustatten.³⁷³ Konkreter Anlass für das Manifest – und worauf Henze in seiner Rede vermutlich anspielt – war ein Interview von Bundeskanzler Konrad Adenauer vom 5. April 1957, in welchem er Atomwaffen als „Weiterentwicklung der Artillerie“ verharmlost hatte. Dass die drei Verteidigungsminister Franz Josef Strauß (Deutschland), Paolo Taviani (Italien) und Jacques Chaban-Delmas (Frankreich) einen Monat nach der Uraufführung von Henzes *Nachtstücken und Arien* ein Geheimprotokoll zur gemeinsamen Entwicklung und Produktion von atomaren Trägersystemen und Waffen unterzeichneten, zeugt von der außerordentlichen Brisanz des Themas.³⁷⁴ Aber so wenig wie die Stimmen Bachmanns und Henzes hatte auch die Initiative „Kampf dem Atomtod“ Erfolg – im Jahr 1963 erreichte die Anzahl der Kernwaffentests mit weltweit 180 Explosionen einen Rekord, (wobei anzumerken ist, dass Deutschland nur an der Stationierung beteiligt war).³⁷⁵ Die Strahlenbelastungen wirken bis heute auch in Mitteleuropa nach.³⁷⁶ Erst 1967 unterschrieb die Regierung Kiesinger den Atomwaffensperrvertrag.³⁷⁷ Mit gutem Recht kann das Gedicht daher als ein Teil von Bachmanns Leben umspannenden „Schreiben gegen den Krieg“ interpretiert werden.³⁷⁸

³⁷³ https://de.wikipedia.org/wiki/Kampf_dem_Atomtod (abgerufen am 12.7.2015).

³⁷⁴ Vgl.: <http://www.spiegel.de/einestages/deutsche-aufruestung-a-947286.html> (abgerufen am 18.9.2015).

³⁷⁵ https://de.wikipedia.org/wiki/Nuklearwaffen_in_Deutschland#cite_note-8 (abgerufen am 18.9.2015).

³⁷⁶ BAG: Umweltradioaktivität und Strahlendosen in der Schweiz (2003).

³⁷⁷ <http://www.spiegel.de/einestages/deutsche-aufruestung-a-947286.html> (abgerufen am 18.9.2015).

³⁷⁸ Vgl. HÖLLER, Hans: *Briefe einer Freundschaft*, S. 490, Anm. 115/1.

Wendet man sich dem Gedicht zu, fällt das politische Statement in der Tat nicht auf Anhub ins Gewicht: Eine durchgehend personifizierte Natur tritt in metaphorngeschilderten Aktionen wie Sonnenaufgang, Brandung, Wind oder einer korallengesättigten Unterwasserwelt zutage. Allein einzelne Worte wie „Rauchpilz“, „Verderben“, „Asche“ oder „ausspeien“ lassen die atomare Bedrohung erahnen, vor allem wenn sie sich der Militärsprache bedienen: „Geleit“, „durchschossen“. Auch trägt die hymnische, preisende Sprechweise dazu bei, dass der Leser denken könnte, er habe es lediglich mit einem Lobgesang auf die Natur zu tun. Man fragt sich: Wozu der ganze Lobpreis? Die Antwort lautet: Bachmann hält die Schönheit der Natur in Betracht der Vernichtung durch den Mensch und seinen Atomwaffen vor Augen.³⁷⁹ Dadurch ergibt sich ähnlich wie im dem Kapitel vorangestellten Zitat eine Kontrastwirkung: Natur-Idylle vs. Kriegsgeschehen.

Die Erstveröffentlichung des Gedichts *Freies Geleit* war eine Hörfunk-Aufnahme des SDR Stuttgart am 19. Juni 1957, zwei Monate später erschien das Gedicht in einer Schweizer Literaturzeitschrift.³⁸⁰ Seit Erscheinen des Göttinger Manifests waren demnach nur zwei Monate vergangen. Das Gedicht besteht aus sechs Strophen à vier reimlosen Versen, wobei sich zwei Gruppen zu je drei Strophen herausbilden (Strophe I–III und IV–VI). Jede Strophe besteht aus einem Satz, wobei einzelne Satzhälften teilweise durch Enjambements getrennt werden. Das geschieht auf Grund des Einhaltens der Verslänge – diese variiert von drei zu höchstens neun Wörtern –, wodurch ein ausgewogenes Schriftbild erzielt wird. Inhaltlich entwickelt das Gedicht eine starke Dynamik. Während erste und zweite Strophe formal wie inhaltlich ein Paar bilden, das zum Thema hinführt, bringt die dritte Strophe einen anklagenden Duktus ins Spiel, welcher die einträchtige Naturidylle zum Kippen bringt. Das lyrische Ich erhebt sich in prophetischem Tonfall zum Sprecher der Erde und warnt vor dem Tragen eines Rauchpilzes („Die Erde will keinen Rauchpilz tragen“ [V. 9]). Vierte und fünfte Strophe führen die Redehaltung der dritten Strophe fort, allerdings in positiver Formulierung („Mit uns will sie...“ [V. 13] / „Für uns pflanzt sie...“ [V. 17]). In der sechsten Strophe erreicht das Gedicht seinen Höhepunkt. Anaphorisch wiederholt die sechste Strophe die Wendung der dritten:

³⁷⁹ Vgl. FÜRST, S. 53.

³⁸⁰ Dieter Schrey: http://home.bn-ulm.de/~ulschrey/literatur/bachmann/bachmann_freiesgeleit.html (abgerufen am 30.7.2015).

„Die Erde will...“ , jedoch auch hier in positiver Umkehrung: „Die Erde will ein freies Geleit ins All“ (V. 21, Herv. d. A.). Zwei prophetisch anmutende Verse beschließen das Gedicht – spielerisch umgehend sowohl mit der Tag-Nacht- als auch mit der jung-alt-Dialektik: „daß noch tausend und ein Morgen wird / von der alten Schönheit jungen Gnaden.“ (V. 24). Es folgt eine chronologische Strophenanalyse.

iii.ii.ii.ii.i Erste Strophe

In den ersten beiden Strophen wird ein „surreales Naturszenarium“ entworfen, welches sich einerseits durch die „Konventionalität der Requisiten“ auszeichnet („Vögel, Bäume, Flüsse, Meer, Land, Luft) [...], andererseits durch die Phantastik der Attribute („schlaftrunken, winddurchschossen“)“ sowie die Tätigkeitsbeschreibungen der zu mythologischen Personen erhobenen Natur: „Tag“, „Land“, „Flüsse“ und „Meer“ werden zu aktiv Handelnden.³⁸¹ Neben dem Tag, der „aufsteht“ wie jeder Mensch allmorgendlich aus seinem Bett, wird auch das Meer personifiziert – „und das Meer / leert einen schäumenden Becher auf ihn“ –, wodurch die Natur als bewusst Handelnde dargestellt wird. Zudem kreierte die erste Strophe des sechsstrophigen Gedichts mit der Darstellung eines Tagesanbruchs („Mit schlaftrunkenen Vögeln / und winddurchschossenen Bäumen / steht der Tag auf [...]“) einen deutlichen Kontrast zur nächtlichen Stimmung der ersten Arie.

Darüber hinaus ist die Wortwahl interessant, da Bachmann eine Redewendung (Bsp.: den Becher des Leidens bis zur Neige leeren müssen) so in ihrem Gedicht verfremdet, dass einerseits eine für den Menschen gültige Redewendung auf die Natur angewendet wird, was zur Personifizierung führt und andererseits ein Bild Form annimmt, welches als eine Metapher für Brandung gedeutet werden könnte. Beachtet man die Kombination beider Tätigkeiten, welche hier schlicht mit aufstehen und „bewässern“ umschrieben werden sollen, könnte man sogar die allmorgendliche menschliche Prozedur des Gesichtwaschens/Duschens assoziieren. Damit käme es in der ersten Strophe zu einer dichterisch verschlüsselten Kongruenz von Mensch und Natur.

³⁸¹ Dieter Schrey: http://home.bn-ulm.de/~ulschrey/literatur/bachmann/bachmann_freiesgeleit.html (abgerufen am 30.7.2015).

Die zweite Strophe enthält eine syntaktisch ähnlich aufgebaute Zustandsbeschreibung: „Die Flüsse wallen ans große Wasser, / und das Land legt Liebesversprechen / der reinen Luft in den Mund / mit frischen Blumen.“ (V. 5-8) heißt es da „erhaben-pathetisch“.³⁸² Erneut ist die vorherrschende Technik die Personifizierung der Natur – die Tätigkeiten, die hier in poetische Bilder verpackt werden, sind einerseits das Fließen/Münden der Flüsse ins Meer, wobei die Poetizität durch die Alliteration von „wallen“ und „Wasser“ hergestellt wird, andererseits das Duften der Blumen, welches seine Poetik durch die Alliteration von „L“-Wörtern bezieht („das Land legt Liebesversprechen / der reinen Luft in den Mund“ [Herv. d. A.]). Im Text wird der Blumenduft im Bild einer Fütterung des Bodens an die Luft gezeichnet: indem das Land der Luft frische Blumen in den Mund legt, so die Worte Bachmanns, beteuert es ihr seine Liebe [vgl. „Liebesversprechen“ (V. 6)]. Eine erneute gebrochene Redewendung („in den Mund legen“) und die Beschreibung einer Nahrungsaufnahme, die schöner kaum denkbar ist. Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass alle Naturelemente ,aufeinander zu gehen, im Miteinander („mit“!) existieren, so dass – immer wieder – Neues, „Frisches“, „Reines“ und Hoffnungsvolles („Liebesversprechen“) entstehen kann.³⁸³

iii.ii.ii.ii.iii Dritte Strophe: Rauchpilz

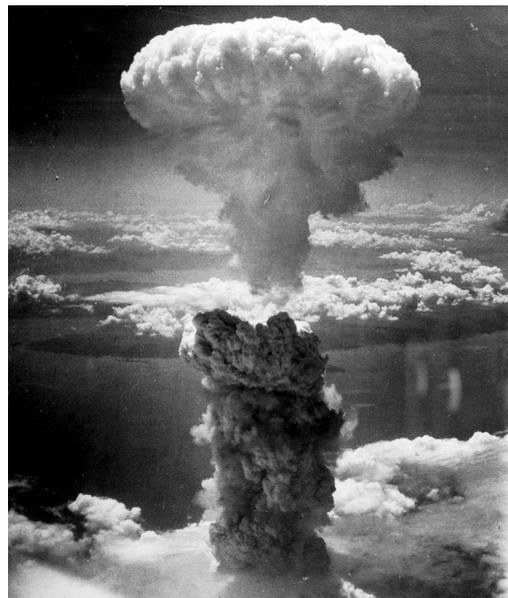
Die Klimax des Gedichts folgt nach der seichten Hinführung der ersten beiden Strophen in der dritten Strophe schlagartig: „Die Erde will keinen Rauchpilz tragen, / kein Geschöpf ausspeien vorm Himmel, / mit Regen und Zornesblitzen abschaffen / die unerhörten Stimmen des Verderbens.“ (V. 9-12). Die Sprecherhaltung ändert sich, da sich das lyrische Ich, welches eine Strophe später als Kollektiv erkennbar wird, in prophetischem Tonfall für die Bedürfnisse der Erde ausspricht. „Die Erde will keinen Rauchpilz tragen“ lautet die erste der insgesamt drei Forderungen der

³⁸² Vgl. http://home.bn-ulm.de/~ulschrey/literatur/bachmann/bachmann_freiesgeleit.html (abgerufen am 30.7.2015).

³⁸³ Dieter Schrey: http://home.bn-ulm.de/~ulschrey/literatur/bachmann/bachmann_freiesgeleit.html (abgerufen am 30.7.2015).

dritten Strophe. Erneut findet sich eine Personifizierung, hier die der Erde, verbunden mit einer surrealen erscheinenden Tätigkeitsbeschreibung („einen Rauchpilz tragen“). Innerhalb der Personifizierung versteht sich die Formulierung wiederum als Metapher, die jedoch leicht zu übersetzen ist – der Verweis auf die Atombombe findet sich im Bild des „Rauchpilzes“; eine Pilzwolke, auch Atompilz oder bei Bachmann „Rauchpilz“ genannt, entsteht bei der Explosion einer Atombombe am Himmel.

*Explosion der Atombombe „Fat Man“ über Nagasaki
am 9. Aug. 1945*



Auf der Fotografie ist die Pilzform als Verlängerung der Staub und Aschesäule, welche der Feuerball nach dem Wegbrechen der Druckwelle mit sich in die Höhe reißt, deutlich zu erkennen. Der Rauchpilz als eingetragenes Wort im Duden ist daher kein Neologismus der Autorin. Jedoch wird das Wort in den 50er Jahren, als die Bilder von Hiroshima und Nagasaki den Menschen noch viel unmittelbarer vor Augen waren, schneller einen Link zu atomarer Bedrohung geknüpft haben als heute. Dennoch ist die Metapher nach wie vor verständlich und lautet übersetzt, dass die Erde nicht weiterhin die Gewalt von Atombomben zu spüren bekommen möchte. Da das lyrische Ich die Forderung – in biblischem Schöpfungs- und Apokalypse-Vokabular („ausspeien“: Offb 3,16) – stellt, hat es scheinbar einen unmittelbaren Zugang zur mythischen Mutter Erde.³⁸⁴ Auf diese Weise wird ebenfalls das Gefühl der Alleinheit von Mensch und Natur vermittelt. Elliptisch wird offenbart, dass die Erde „kein Geschöpf ausspeien“ möchte „vorm Himmel“, womit gleichermaßen die Vernichtungen der Atombomben abgelehnt werden. Stattdessen möchte die Erde „die unerhörten Stimmen des Verderbens“ abschaffen – konkret meint das lyrische Ich mit den „Stimmen des Verderbens“ wohl die machthabenden Politiker der 50er Jahre, welche diverse Pläne zur atomaren Aufrüstung schmiedeten.

„Htten wir das Wort, hätten wir Sprache, wir bräuchten die Waffen nicht“

³⁸⁴ Dieter Schrey: http://home.bn-ulm.de/~ulschrey/literatur/bachmann/bachmann_freiesgeleit.html (abgerufen am 30.7.2015).

lautet ein vielzitiertes Satz aus Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen*.³⁸⁵ Diese Aussage ist meiner Ansicht nach in *Freies Geleit* poetisch verankert, versucht das Gedicht, in kunstvollen Sätzen von den fatalen Zerstörungen des Krieges zu warnen. Damit impliziert das Zitat jedoch nicht nur eine Kritik am Krieg, sondern auch eine Kritik an der Sprache: die Waffen kommen zum Einsatz, weil die Kommunikation scheitert, weil die Menschen sich der Sprache nicht richtig „bedienen“. Anders formuliert: „Wo die Sprache versagt, im Leben wie in der Literatur, herrscht Krieg.“ Dieser Satz impliziert, dass Bachmann davon ausgeht, dass der Mensch die Sprache falsch gebraucht; es erklingt zwar etwas („Stimmen des Verderbens“), der Mensch gibt also Laute von sich, aber es sind Misstöne, das Gegenteil von Wohlklang. Diese „Stimmen des Verderbens“ sind im Moment des Gedichtgeschehens zwar noch „unerhört“, worin der Verweis liegt, dass die atomare Aufrüstung bislang nur als Plan existiert, jedoch möchte das lyrische Ich sie im Namen der Erde abschaffen, um die womöglich in der Zukunft eintretende Erhöhung zu vermeiden.

Die Mittel dazu stellt die Erde mit „Regen“ und „Zornesblitzen“ zur Verfügung – sintflutartige Naturgewalten, welche dem verderblichen Stimmengewirr ein Ende setzen sollen. Als Motive verweisen Gewitter und Regen auf die *Aria I*, in der bereits ein Rosengewitter sowie ein sintflutartiger Regen zum Einsatz kamen, allerdings war letzterer dort noch negativ konnotiert (er „löscht“ etwas positives, das, was die Rosen entzündeten), jetzt löscht er gleichfalls, nur sind die „Stimmen des Verderbens“ eindeutig negativ konnotiert. Weshalb in beiden Fällen Wasser zum Einsatz kommt, um etwas Sprachliches zu löschen, wäre eine Frage, der man kurz nachgehen müsste. Wie bereits gestreift, liegt ein wichtiger Bezugspunkt vermutlich in der theologischen Darstellung der Sintflut, welche als Strafe Gottes ausgelegt ist. „(12) Da sah Gott auf die Erde, und siehe, sie war verderbt; denn alles Fleisch hatte seinen Weg verderbt auf Erden.“ Als Strafe für das Verderben der Menschen und Tiere schickte Gott die Sintflut:

(13) Da sprach Gott zu Noah: Das Ende allen Fleisches ist bei mir beschlossen, denn die Erde ist voller Frevel von ihnen; und siehe, ich will sie verderben mit der Erde. (14) Mache dir einen Kasten von Tannenholz und mache Kammern darin und verpiche ihn mit Pech innen und außen. (15) Und mache ihn so: Dreihundert Ellen sei die Länge, fünfzig Ellen die Breite und dreißig Ellen die Höhe. (16) Ein Fenster sollst du daran machen obenan, eine Elle groß. Die Tür sollst du mitten in seine Seite setzen. Und er soll drei Stockwerke haben, eines unten, das zweite in der Mitte, das dritte oben.

³⁸⁵ BACHMANN, Ingeborg: *Frankfurter Vorlesungen, Kap. I, Fragen und Scheinfragen*. In: Werke IV, S. 185.

(17) D e n n s i e h e , i c h w i l l e i n e S i n t f l u t k o m m e n l a s s e n a u f E r d e n , z u v e r d e r b e n a l l e s F l e i s c h ,
d a r i n O d e m d e s L e b e n s i s t , u n t e r d e m H i m m e l . A l l e s , w a s a u f E r d e n i s t , s o l l u n t e r g e h e n .³⁸⁶

Weiter heißt es „und kam ein Regen auf Erden vierzig Tage und vierzig Nächte“.³⁸⁷ In Bachmanns Gedicht finden sich demnach in den zwei letzten Versen der dritten Strophe zwei Begriffe, welche einen biblischen Kontext aufweisen: „Verderben“ und „Regen“. Eine Parallele weist auch der Auslöser des Regens auf – auch im Gedicht wird er als Strafe geschickt, um etwas auszulöschen, hier allerdings von der Erde selbst und nicht von Gott. Ein weiterer Unterschied zum Buch Moses besteht darin, dass sich die Flut bei Bachmann nicht auf die gesamte Mensch- und Tierwelt richtet, sondern mit den „Stimmen des Verderbens“ etwas sehr konkretes ausgelöscht werden soll. Die Menschheit erscheint im Gedicht nicht per se böse, sondern einzig die verbalen Äußerungen gewisser Personen macht sie sintflutwürdig. Da die „Stimmen des Verderbens“ in der *Aria II* die Atombomben fordern, welche als Synonym für Feuer stehen, ist der Regen als Löschwerkzeug wiederum innerhalb der Metaphorik sinnvoll. Gleiches gilt für die *Aria I*, wo der Regen löscht, „was die Rosen entzünden“. Die Dialektik von Wasser und Feuer durchwirkt daher beide Gedichte. Vielleicht wird der gleich folgende Blick in die musikalische Umsetzung weitere Antworten liefern. Momentan ist hier noch eine gegensätzliche Charakterisierung der Sintflut zu verzeichnen; die Strophenanalyse sei daher vorerst mit einer letzter Bemerkung beendet: Bei allem Bezug zum Politischen ist anzumerken, dass Bachmann innerhalb der poetischen Bilder bleibt und keine Antwort auf die Frage liefert, wie das Problem in der Realität konkret gelöst werden könnte.³⁸⁸

³⁸⁶ Luther-Bilder (1984), 1. Mose 6,13–6,17. <https://www.die-bibel.de/bibelstelle/1.Mose%206,5-7,24/ch/e954e896ac778340b9e3bfc5afoced59/> (abgerufen am 11.10.2015).

³⁸⁷ Luther-Bibel, 1. Mose, 7.12. http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/1_mose/7/#12 (abgerufen am 11.10.2015).

³⁸⁸ Vgl. SCHREY, Dieter.

iii.ii.ii.iv Vierte Strophe: „Frühlings Erwachen“: Nachtigall, Salamander & co.

*Klagend steigt die Nachtigall,
Kein Begegnen in den Hainen,
Nirgend ist ein Liebesmahl.*

Achim von Arnim, aus: *Der freie Dichtergarten* (1808)

In der vierten Strophe wird die Sehnsucht und Utopie nach einer heilen Welt expliziter. Der ausdrückliche Wunsch der Erde wird verkündet – ein Wunsch nach einem Zustand, welcher eine heile und ursprüngliche Welt charakterisiert: „Mit uns will sie die bunten Brüdern / und grauen Schwestern erwachen sehn, / den König Fisch, die Hoheit Nachtigall, und den Feuerfürsten Salamander.“ (V. 13-16). Dieser Zustand ist nicht utopischer Natur – es ist der Wunsch nach dem Fortbestehen einer reichhaltigen und vitalen Tierwelt, den die Atombombe in Gefahr bringen könnte. Es ist ein Zustand der Eintracht zwischen Mensch und Tier, der in langer Vorzeit herrschte, noch bevor der Mensch zu sprechen anfing: erst durch seine Sprache grenzte er sich ab von den Tieren, die ihm doch so nahe standen, wie George Steiner in dem Essay *Der Dichter und das Schweigen* anschaulich beschreibt:³⁸⁹

Von der Sprache beherrscht, von ihr besessen, und dadurch, daß das Wort die Plumpheit und Beweglichkeit der menschlichen Verfassung für sein eigenes bedingtes Leben auserwählte, konnte das menschliche Individuum aus dem großen Schweigen der Materie ausbrechen. [...] Dieses Ausbrechen aber, das der menschlichen Stimme ein Echo zutrug, wo vordem Schweigen herrschte, ist gleichzeitig ein Wunder und eine Gewalttat, Sakrament und Blasphemie. Es bedeutet eine deutliche Abtrennung von der Welt des Tieres, dem Vorgänger des Menschen und seinem zeitweilig Nächsten, vom Tier, das, begreifen wir die Mythen um die Zentauren, den Satyr und die Sphinx recht, mit der eigentlichen Substanz des Menschen eng verbunden gewesen ist, dessen instinktgebundene Unmittelbarkeit und physische Seinsformen nur teilweise aus unserer eigenen Wesensform gewichen sind.³⁹⁰

Da Bachmann jenen Zustand des All-Einen als Ideal ansieht, treten die Tiere im Gedicht als Brüder und Schwestern auf. Dass die Brüder und Schwester Tiere sind, ist daran erkennbar, dass ihnen die Adjektive „bunt“ und „grau“ zugewiesen werden und die Verteilung der Farben nur in der Tierwelt solch klaren Regeln folgt: während die Männchen sich durch Farbreichtum kennzeichnen, ist die Farbe der Weib-

³⁸⁹ STEINER, George: *Der Dichter und das Schweigen*. In: ders.: *Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche*. Frankfurt a. M. 1973, S. 91.

³⁹⁰ STEINER, George: Ebd., S. 90f.

chen meist ein unauffälliges grau oder braun (bei den zitierten Tieren gilt dies für Nachtigall wie Fische).

Ohne Tiere besäße die Erde keine Machthaber und Verwalter der Lebenselemente. Als solche werden sie ausgewiesen, indem ihnen die Titel von Majestäten zugeordnet werden, welche sie als Machthaber über ihre Territorien ausweisen: während der Fisch der König des Wassers und die Nachtigall die Hoheit der Lüfte und des Gesangs ist, ist der Salamander der Fürst des Feuers. Damit sind drei Elemente der Vier-Elemente-Lehre abgedeckt. Das vierte Element, die Erde selbst, ist durch die Sprecherin präsent. In einem Brief an Celan bezeichnete sich Bachmann einmal selbst als Fisch:

Ich werd gewiss nie mehr durch den Stadtpark gehen, ohne zu wissen, dass er die ganze Welt sein kann, und ohne wieder der kleine Fisch von damals zu werden. [...] ³⁹¹

Bachmanns Identifikation mit einem Fisch offenbart ihre Nähe zur Tierwelt und zum Medium Wasser. Eine Verbindung zur späteren Interpretation der Undine-Figur, die sich stets im Medium des Wassers aufhält, das als Medium des Anderen die Unmöglichkeit einer Verbindung eines Lebens auf dem Land mit demjenigen im Wasser symbolisiert, könnte gezogen werden. ³⁹²

In Erinnerung gerufen werden kann an dieser Stelle Henzes Beschreibung der ersten Begegnung mit Ingeborg Bachmann.

Es war mir, als ob sie mich dabei anschaute und heimlich bei der Hand nähme, meine große Schwester, und mich mit beschwichtigenden Gesten zu den windischen Wäldern ihrer Kindheit führte, wo es dunkel war unter hohen Tannen, bei Farnkraut und Fingerhut. Manchmal knackte ein trockenes Zweiglein unter unseren Füßen, Vögel schrien auf. Salamander und Käfer, Eulen und Schlangen, Dachs, Igel und Fuchs versammelten sich, Mond und Sterne wurde zu unseren Freunden und Weggenossen – ohne sie hätten wir die Heimkehr gar nicht wagen können. 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. Ich lehnte mich an sie an, ihr Geist half meiner Schwachheit auf. ³⁹³

Mit der Formulierung, dass es sich um die „windischen Wälder ihrer Kindheit“

³⁹¹ BACHMANN, Ingeborg: Brief (Nr. 4) vom 12. April 1949 an Paul Celan aus Wien. In: *Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel*. Frankfurt a. M. 2008, S. 9.

³⁹² Vgl. BACHMANN, Ingeborg: *Undine geht*. In: Werke II, S. 253–263. Eine biografische Parallele könnte auch gezogen werden anhand der Tatsache, dass Bachmann zu Henzes *Ondine*-Premiere als Meermädchen verkleidet erschien: „Sie hatte sich, Gott weiß wie und wo, in ein Meermädchen verwandelt und sah unbeschreiblich schön aus: Gewand und Haartracht waren mit Schmuck und Meertang durchflochten und durchflutet. Das windische Bauernkind hatte sich [...] in ein ätherisches Fabelwesen verwandelt. [...] An diesem Abend in Covent Garden jedenfalls schien sie mir die Schönste von allen [...].“ Vgl. HENZE, Hans Werner: *Reiselieder*, S. 191f.

³⁹³ HENZE, Hans Werner: *Reiselieder*, S. 132f.

handelte, trifft Henze eine für dem Gedicht-Kontext entscheidende Aussage. Würde man die Utopie der Eintracht zwischen Mensch und Tier allein der Phantasie eines Kindes zuschreiben, wäre die Interpretation schnell erledigt. Denkt man abstrakter, muss das märchenhafte Einssein mit der Natur als Erstes temporal als ein vergangenes Erlebnis bestimmt werden. Es verbindet sich demnach eine Vergangenheit mit einem utopischen Zustand, der in der Gegenwart verloren ist. Die persönliche Erfahrung eines idyllischen Naturszenario des Miteinander wäre Bachmann laut Henze jedoch zueigen und verleihe ihr die Macht, dieses zu ersehnen. Und das tut sie. In *Freies Geleit* spiegelt sich die Sehnsucht nach dem vorzeitlichen Miteinander von Mensch und Natur, nach der „alten Schönheit“, welche das Leben durch seine ständige Reproduktion eigentlich immer wieder neu hervorbringt. Konsequenterweise spricht sich das lyrische Ich für diese Schönheit und Alleinheit in *Freies Geleit* ein.

Der Salamander besitzt in der Reihe der Tiere besonderen Stellenwert: er wird zuletzt genannt, beansprucht einen ganzen Vers für sich und wird „mit großem klanglichen Aufwand (f-Alliteration, a-Assonanz, 5-hebigem Trochäus)“ vorgestellt.³⁹⁴ Aber auch die Nachtigall – als Lieblingsvogel der Romantiker – ist ein Motiv, auf das Bachmann und Henze neben dieser Gedichtstelle an vielen weiteren Orten referierten³⁹⁵ und dem Henze ein eigenes Werk widmete: *Das Kaisers Nachtigall. Ballettpantomime von Giulio di Majo, frei nach Hans Christian Andersen* (1959).³⁹⁶ In der Romantik war die Nachtigall beliebtes Gedichtsubjekt aus dem Bereich der Tierwelt, da sie als Gesangsvogel schlechthin nicht zuletzt Metapher für den klagenden Dichter war und deshalb oft in vermenschlichter Form auftauchte.³⁹⁷ „Da erhob die Nachtigall ihr klagendes Lied.“ (Ludwig Tieck) oder „Tiefschmerzlich sang die Nachtigall herab“ (Heinrich Heine) lauten Verse, in denen die Betonung auf dem Klagegesang des Vogels liegt, der immer des Nachts, zur Stunde der Liebenden singt. Diese Form des „Nachtgesangs“ hat sich nicht zuletzt dem Namen einge-

³⁹⁴ Vgl. SCHREY, Dieter: http://home.bn-uhl.de/~ulschrey/literatur/bachmann/bachmann_freiesgeleit.html (abgerufen am 30.7.2015).

³⁹⁵ Immer wieder fungiert der Singvogel auch als Anklang auf *Des Kaisers Nachtigall* (1843) von Hans Christian Andersen. Das Märchen handelt von einer mechanischen und einer lebendigen Nachtigall und von dem Trost, den Gesang spendet. Es enthält die Verse „mein vögelchen mein goldenes auf dem Zweig“, eine Formulierung, die Bachmann Henze gegenüber gerne verwendete (so redet sie bspw. Henze im Brief vom 6. Nov. 1958 am Schluss mit diesen Worten an (s. HÖLLER, Brief Nr. 130, S. 210). Auch der Schluss von *Dichtung und Musik spiele* in der „Evokation der menschlichen Stimme unverkennbar auf das Märchen an“, so Höller. Vgl. HÖLLER: *Briefe einer Freundschaft*, S. 495f, Anm. 130/ 3.

³⁹⁶ HENZE, Hans Werner: *Das Kaisers Nachtigall. Ballettpantomime von Giulio di Majo / frei nach Hans Christian Andersen* (1959). Studienpartitur, Mainz u.a.: Schott (o.J.) Uraufgeführt auf der Biennale von Venedig im Teatro La Fenice, 1959.

³⁹⁷ ZU LINDE, Otto: *Heinrich Heine und die deutsche Romantik*. Freiburg 1899, S. 55.

schrieben: der Begriff Nachtigall leitet sich ab von althochdeutsch *gal*, „Gesang“; im Kombination mit „Nacht“ ergibt sich der „Nachtgesang/Nachtsänger“. Wird die Nachtigall hier zur „Hoheit“, preist Bachmann die Dichtung an sich, reiht sich Bachmanns Gedicht selbst als Klagegesang in die lange Tradition der klagenden Dichterinnen und Dichter ein.

iii.ii.ii.v Fünfte Strophe: majestätische Befehle

Die fünfte Strophe führt die Thematik der schönen, weil belebten Natur fort: „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.“ (V. 17-20). Die Variation liegt in der Präposition – jetzt heißt es nicht mehr „mit uns“, sondern „für uns“. Die Erde, so die Lesart, trägt einen entscheidenden Anteil an einem utopischen Schönheitszustand – sie erzeugt die ewige Schönheit der Natur zum Wohl des Menschen. „Für uns“, d. h. für die Menschen, „pflanzt sie Korallen ins Meer“, belebt also die Unterwasserwelt, genauso wie sie die Winde steuert („Wäldern befiehlt sie, Ruhe zu halten“) und die Struktur des Marmors erzeugt. Damit tauchen erneut drei der Ur-Elemente auf, die von einem vierten Element, der Erde, gesteuert werden: Meer (Korallen), Land (Wälder, Marmor) und Luft (Ruhe der Wälder = windstille Lüfte).³⁹⁸ Wie die anderen drei Elemente ist die Erde eine majestätische Machthaberin, was durch das Verb „befiehlt“ zum Ausdruck kommt. Das Adjektiv „schön“ in Bezug auf die ‚Ader des Marmors‘ deutet an, dass die Erde für die Bedürfnisse des Menschen sorgt, für deren Schönheitsbedürfnis (Marmor und Korallen) wie für deren Bedürfnis nach Ruhe und Muße (Ruhe der Wälder).³⁹⁹ Die Benennung der Marmorstruktur als „Ader des Marmors“ verleiht dem Stein zudem menschliche Attribute. Außerdem kann mit dem Marmor Unvergänglichkeit assoziiert werden. Vom Ewigen des Steins schrieb Bachmann einmal an Celan: „Ich habe oft nachgedacht, *Corona* ist Dein schönstes Gedicht, es ist die vollkommene Vorwegnahme eines Augenblicks, wo alles Marmor wird und für immer ist.“⁴⁰⁰ Damit steht der Marmor als Verkörperung von Ewigkeit in Oppo-

³⁹⁸ Vgl. SCHREY, Dieter.

³⁹⁹ Vgl. ebd.

⁴⁰⁰ BACHMANN, Ingeborg: Brief (Nr. 7) vom 24. Juni 1949 aus Wien an Paul Celan. In: *Herzzeit*, S. 12.

sition zu nachfolgender Asche, die, als Begleiterscheinung der Atombombe, Zerstörung, Verfall und damit Endlichkeit symbolisiert.

Im letzten Vers wird die Gefahr für die Unendlichkeit indirekt artikuliert: es ist die Asche, die zum Sterben der Natur führen könnte. Die Erde versucht dies zu verhindern und befiehlt „noch einmal dem Tau, über die Asche zu gehn“. (V. 20). Es scheint, als wäre die Natur in gewissem Umfang in der Lage, die Verbrechen der Menschheit abzuwehren. Wasser kann Feuer löschen. Doch scheint es nicht das erste Mal zu sein, dass der Tau, der hier für das Element Wasser steht, die Abfallprodukte der Atombombe auslöscht, heißt es „noch einmal“. Die Formulierung bleibt zweideutig, könnte auch das finite „letzte Mal“ gemeint sein. Dann müsste der Dringlichkeit nach Frieden noch viel stärker beigegeben werden: noch ein (einziges) letztes Mal kann der Tau über die Asche gehen. Eine Schwere erhält das Versende samt dem Wort „Asche“ zuletzt dadurch, dass es aus der sonst vorherrschenden idyllischen Natureinheit hervorsticht, darin ganz ähnlich dem „Rauchpilz“ aus der dritten Strophe. Der direkte Artikel markiert eine Verbindung zwischen den Begriffen und irritiert in seiner Direktheit. Das atomare Feuer kann als moderne Form des vierten Ur-Elements begriffen werden.⁴⁰¹

iii.ii.ii.vi Sechste Strophe: Freies Geleit

In der letzten Strophe erreicht das Gedicht seinen Höhepunkt: Anaphorisch die Worte aus der dritten Strophe wiederholend wird der Wille der Erde verkündet, jedoch in einer Weise, dass die vorangehenden Willensbekundungen um ein vielfaches überboten werden. Die Erde will, die Titelworte wiederaufnehmend – ein „freies Geleit“ ins All, eine für alle Zeiten geltende „Gewährung der Bewegungsfreiheit und Unverletzlichkeit der Person“⁴⁰² für sich selbst und für alle ihre Geschöpfe.⁴⁰³ „Freies Geleit“ ist ein Begriff, der sowohl im Strafprozessrecht zur Anwendung kommt, als auch im Kriegsvölkerrecht, z. B. wenn eine Konfliktpartei einer gegnerischen Person ein Dokument ausstellt, das der Person die Durchquerung eines Gebiets erlaubt, ohne dass sie Belästigungen oder Angriffe auf Leib und

⁴⁰¹ Vgl. SCHREY, Dieter.

⁴⁰² PAUL, Hermann: Deutsches Wörterbuch.

⁴⁰³ Vgl. SCHREY, Dieter, ebd.

Leben zu befürchten hat.⁴⁰⁴ Die Erde möchte dieses Geleit jeden Tag aufs Neue in Anspruch nehmen können und es soll sie führen „ins All / jeden Tag aus der Nacht [...]“ (V. 21). Die Präposition „in“ bedeutet im Normalfall einen Ortswechsel, weshalb verwundern könnte, wieso die Erde „ins All“ möchte, wo sie sich doch im Grunde genommen bereits dort befindet. Die Antwort liegt wohl im zweiten und dritten Vers verborgen: „jeden Tag aus der Nacht heraus / daß noch tausend und ein Morgen wird“. Diese Verse beziehen sich unmissverständlich auf die Geschichten von *Tausendunddeiner Nacht*, in welcher König Schahriyâr aus Missmut über die Untreue seiner Frau alle Jungfrauen, die er fortan jede Nacht bestellt, am kommenden Morgen umbringt. Erst die schlaue Scheherazade kann seinem Töten ein Ende setzen, indem sie sich freiwillig in seine Hände gibt, ihm jede Nacht eine Geschichte erzählt und diese an der spannendsten Stelle unterbricht, so dass der König sie aus Neugier am Leben lässt. Die Zahl „tausendundeins“ ist eine hohe Ziffer und steht für eine halbe Ewigkeit. Nach dieser Anzahl Nächte aber ist der König geheilt, dankt Scheherazade, dass sie ihn erlöst hat und nimmt sie zur Frau. Vor diesem Hintergrund sind die Worte der Erdensprecherin verständlicher: die Erde möchte nicht wie die zahlreichen Jungfrauen am Morgen getötet werden, sondern möchte die Nacht überleben („freies Geleit [...] jeden Tag aus der Nacht heraus“). Und die lokale Präposition „aus“ fordert grammatikalisch ein „in“. Ist ihr Überleben gesichert, kann sie als Gegenleistung etwas bringen: „daß noch tausend und ein Morgen wird“, kann sie also gewähren, dass das Leben auf ihr weitergeht. Tausend und eine Nacht brauchte die Prinzessin Scheherazade bis ihr Peiniger ihr freies Geleit ins Leben ließ, und tausend und ein Morgen will die Erde mit ihrer Schönheit alles Lebendige erfreuen, wenn ihr das freie Geleit gewährt wird. Nur wenn sie erwacht, wenn ihr Überleben gesichert ist, können auf ihr alle Geschöpfe erwachen, können Fische, Salamander und Nachtigallen ihre Tierreiche regieren. Nur wenn sie unverletzt im All bestehen bleibt, kann das Licht der Sonne sie bescheinen und können die Lebensprozesse erhalten bleiben, kann die Schönheit der Natur fortbestehen. Bachmann spielt hier mit der Dialektik von Tag und Nacht in mehrfacher Weise, so findet sich im zweiten Vers das Oxymoron, gebildet aus Tag und Nacht („jeden Tag aus der Nacht heraus“), während sie im dritten Vers mit dem intertextuellen Verweis auf *Tausendundeine Nacht* die Nacht als Kontrastmittel provoziert: „daß noch tausend und ein Morgen wird“. In einem weiteren Kontext kann die Nacht zudem als Symbol für die Atombombe, das Dunkle, den Rauch, die Asche, das Verderben,

⁴⁰⁴ WIKIPEDIA: Freies Geleit: https://de.wikipedia.org/wiki/Freies_Geleit (abgerufen am 19.7.2015).

den Krieg gelesen werden, der Tag oppositionell als Symbol für das Licht, das Leben, den Anfang, das Fruchtbare und den Frieden.

Was bleibt ist die Interpretation des letzten Verses – „von der alten Schönheit jungen Gnaden“. Ohne den Wortlaut zu verändern übernahm Bachmann den Vers aus dem *Belinda*-Entwurf. „Alles fällt mir zu. Ich (tret' ins Leben') / von der alten Schönheit jungen / Gnaden“⁴⁰⁵ hieß es dort. Der Kontext ist ein ähnlicher; das Thema ‚ins Leben treten‘ aus dem *Belina*-Fragment ist auch das Thema der letzten Strophe von *Freies Geleit*, geht es in diesem doch um das (ÜBER)LEBEN der Erde. Im Vergleich wird die Machart evident: die Schönheit wird personifiziert, sie wird zur Gnadenspenderin. Bachmann setzt auch hier ein Oxymoron: „alte Schönheit“ vs. „junge Gnade“. Wenn wir die „alte Schönheit“ einmal als Metapher für die Natur betrachten, eine Natur, deren Schönheit schon so alt ist wie die Erde und die noch unzerstört ist, ist es der Gnade dieser Natur(schönheit) zu verdanken, dass der Tag in neuer Blüte erwacht und dass der Tau noch einmal über die Asche geht. Die „alte Schönheit“ also auch als Symbol für die unberührte Natur, die „alte“ gute Zeit, als die Erde noch nicht von den Atomwaffen zerstört war. „Junge Gnaden“ sind übersetzt die Kräfte der Natur zur Erneuerung, die Gnade ist „jung“ weil sie stets neu gewährt wird, vermehrt natürlich im akuten Bedrohungskontext. Die Natur bringt immer wieder Neues hervor, erneuert sich aus sich selbst, daher ist sie alt und jung zugleich. Darüber hinaus impliziert die Gegenüberstellung der Adjektive „jung“ und „alt“ den Kreislauf der Natur, so wie die gesamte Strophe den Wunsch artikuliert, den Kreislauf der Natur am Leben zu erhalten. Der Wille der Erde ist, dass der Tag aus der Nacht und der Zerstörung durch den Menschen noch weitere Tausendein Morgen erwachen möge. Lese man das Gedicht nach der letzten Strophe wieder von vorne, also zyklisch, würde sich der Wunsch der Erde erfüllen: der Tag steht in der ersten Strophe „Mit winddurchschossenen Bäumen [...] auf“. Bachmann imitiert so den Zyklus der Natur, lässt den ewigen Kreislauf auch formal in ihr Gedicht einfließen und setzt damit ein Zeichen der Hoffnung.

Verglichen mit einem frühen Werk der Autorin – dem Gedicht *Ausfahrt* aus der Sammlung *Die gestundete Zeit* –, zeigt sich, dass der „immerwiederkehrende“ Morgen und die Sonne im Frühwerk von Bachmann an manchen Stellen denkbar waren:

Das Beste ist müde zu sein und am Abend
hinzufallen. Das Beste ist, am Morgen,

⁴⁰⁵ BACHMANN, Ingeborg: *Belinda*, ÖNB, Nach.-Nr. 3520.

Mit dem ersten Licht, hell zu werden,
gegen den unverrückbaren Himmel zu stehen,
der ungangbaren Wasser zu achten
und das Schiff über die Wellen zu heben,
auf das immerwiederkehrende Sonnenufer zu.⁴⁰⁶

Im Kriegs- und/ oder Besatzungszeitkontext aber dominierte schon immer die
Nacht auf Erden:

Ziehn sie den Himmel fort?
Trüg mich die Erde nicht,
lag ich schon lange still,
lag ich schon lang,
wo die Nacht mich will,
eh sie die Nüstern bläht,
und ihren Huf hebt,
zu neuen Schlägen,
immer zum Schlag.
Immer die Nacht.
Und kein Tag.⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ BACHMANN, Ingeborg: *Ausfahrt*. In: Dies.: Gedichte, Erzählungen, Hörspiele, Essays. München 1995, S. 10f.

⁴⁰⁷ BACHMANN, Ingeborg: *Curriculum Vitae*. In: Ebd., S.45. Ebenfalls aus der Sammlung *Die gestundete Zeit* (1953).

iii.iii Zum Verhältnis von Musik und Dichtung in der zweiten Aria

So wie sich *Freies Geleit* von Inhalt, Aufbau und Form her von *Im Gewitter der Rosen* unterscheidet, unterscheiden sich auch die musikalischen Umsetzungen der Gedichte. Ein erster Anhaltspunkt dafür ist, dass sich das räumliche Verhältnis von Text und Musik verändert. Obwohl das Gedicht *Freies Geleit* rund dreimal soviel Text aufweist wie die Textvorlage der *Aria I*, übersteigt die musikalische Dauer die *Aria I* nur um etwa ein Drittel.⁴⁰⁸ Zwischenspiele zwischen den einzelnen Strophen sind kurz gehalten oder fehlen ganz, nur in der letzten Strophe setzt Henze einige rein instrumentale Takte.⁴⁰⁹ Anders ist auch Henzes Einsatz von großflächigen melodischen Gebilden, um strophenübergreifende Zusammenhänge herzustellen; so werden z. B. dritte bis sechste Strophe durch ein passacagliaartiges Thema zusammengehalten.⁴¹⁰ Damit ist bereits eine Aussage über das Verhältnis von Dichtung und Musik zu treffen: Auch ein Stilmittel wie die Anapher wird musikalisch imitiert: die mit „Für uns“ beginnende vierte und fünfte Strophe werden mit derselben *Piano-dolce*-Melodie in den Violinen unterlegt.⁴¹¹ Und ebenso passt sich Henzes Musik wieder der Machart des Gedichts an: waren es in der ersten Aria Bachmanns verdichtete Metaphern, die Henze durch polyphone Verdichtungen musikalischer Motive aufnahm, arbeitet er in der zweiten Aria mit instrumentalen Registerwechseln und klar abgegrenzten musikalischen Schichten,⁴¹² um die Diversität und das Alter der Natur(schönheit) zu illustrieren. Wie die unterschiedlichen Naturelemente Wasser, Feuer, Luft, Erde den Gedichtstropfen eingeschrieben sind, erzielt Henze durch unterschiedliche Gewichtung dieser instrumentalen Register und Schichten spezielle Strophencharaktere. So gebraucht er Ableitungen aus dem Fortspinnungsthema, um „sich permanent transformierende mehrstimmige Strukturen, die rhythmisch komplexe Figuren [...] ausbilden“ zu kreieren.⁴¹³ Indem Henze mit Variationen arbeitet, mit Ableitungen, Kopien, aus denen er immer wieder neues entwickelt, überträgt er das Gedichtsthema von der stetigen Erneuerung und Fortpflanzung der Natur in seine Musik.

⁴⁰⁸ Vgl. BIELEFELDT, S. 151.

⁴⁰⁹ Vgl. ebd.

⁴¹⁰ Vgl. ebd.

⁴¹¹ Vgl. ebd., S. 152.

⁴¹² BIELEFELDT, S. 152.

⁴¹³ Ebd.

Neben diesen begleitenden Figuren kommt eine musikalische Figur in der zweiten Aria auffällig häufig zum Einsatz: die Fanfarenfigur. Die Fanfare bezeichnet eine ventillose Trompete, deren Blasen seit jeher eine unverkennbare Signalfunktion besitzt und die ebenfalls als Fanfare bezeichnet wird. Trompeter waren das Repräsentationsmittel regierender Fürsten, Kaiser oder Könige und ihr rhythmisch markanter Ruf bestand aus Tönen von Dreiklängen.

Während des Mittelalters und der Renaissance wurde die Trompete einerseits als äußerst wichtiges Signalinstrument im Krieg verwendet. Andererseits gab es im Laufe des 13. und 14. Jahrhunderts auch fahrende Trompeter im höfischen und städtischen Dienst und später dann fest angestellte Hoftrompeter.

Die Trompeter nahmen unter den Musikergruppen eine Sonderstellung ein, bliesen zum Turnier und zu anderen Ritterspielen, zur Tafel, bei Hoffesten und im Laufe des 16. Jahrhunderts auch in der Kirche.

Die reichen Handelsstädte stellten Trompeter als sogenannte „Türmer“ ein, die Wachfunktionen hatten, aber auch für den Alltag der Stadt wichtig waren, weil sie den Tag und die Nacht „anbliesen“, mit der Weiterentwicklung der Trompete wurden dafür von ihnen nicht nur Signale, sondern vier oder fünf „rechte Sätze“ in „recht ordentlicher Länge“.

[...]

An den Fürstenhöfen war die Anzahl der Trompeter auch ein Ausdruck des Reichtums und des Ansehens. Am Hof Kaiser Maximilians des I. gab es um 1500 13 Trompeter und zwei Pauker, am englischen Hof waren es 1610 sogar 26.⁴¹⁴



Kaiserliche Trompeten aus dem Triumphzug Maximilians I., um 1500

Setzt Henze nun diese musikalische Figur ein, nimmt er damit ein wichtiges Element des Gedichts in seine Musik auf: das Moment der prophetischen Verkündung. Wie bereits bei der Gedichtanalyse hervorgehoben wurde, sticht die Sprechhaltung von *Freies Geleit* hervor. Diese wurde zuvor einerseits als hymnisch und preisend bezeichnet, ande-

⁴¹⁴ TARR, Edward: Die Trompete. Ihre Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Bern u.a. 1977. vgl. <http://www.musikzug.at/reload.html?source/history/trompet.html> (abgerufen am 3.12.2015).

rerseits als eine mit deutlichem Appellcharakter versehene Sprechhaltung, welche in prophetischem Duktus Ankündigungen an die Menschheit richtet. Wird die Fanfare nur als Figur von Henze verwendet, überträgt er dieses verkündende Moment in die Musik. Zudem wird das Gefühl von nahender Royalität durch die Fanfarenfigur verstärkt, die im Rahmen der majestätischen Erde, die Befehle durch einen Befehlsverkünder (das lyrische Ich) verlautbaren lässt, durchaus legitim ist. Ein Bezug zum Royalen wurde im Gedicht zudem durch die titeltragenden Tiere erzielt.

Henze setzt die Fanfarenfigur nun gleich zu Beginn der *Aria II*, während des ersten Verses ein. In T. 11 und T. 13 erklingt das Motiv auf die Worte „Meer“ und „schäumend“ und erfüllt eine dramatische Signalfunktion. Hatten die ersten Takte der *Aria II* den gerade erwachenden Tag musikalisch imitiert, indem die Musik sich vom *piano* ins *forte* steigerte, sie von tiefer Lage (cis') stetig in die hohe Lage (e'/g') wanderte (schön vor allem der Sekundaufstieg von f' zu a' auf die Worte „steht der Tag auf“ (f'-g'-gis'-a' [T. 8-9]), und die Tondauer von schweren Liegetönen im Orchester zum triolischen Sechzehntelmotiv wechselte, fungiert das Fanfarenmotiv für den Zuhörer wie ein musikalischer Wecker. Auf das Substantiv „Meer“ ist der erste Höhepunkt mit einem langen Note e" im *forte* erreicht und während der Sopran die punktierte Vierviertelnote hält, erklingt das Fanfarenmotiv im *sf* (*subito forte*=*plötzliches forte*), und zieht damit alle Aufmerksamkeit auf sich. Wie im Zitat oben beschrieben, wurde die Trompete auch zur Ankündigung von Tag und Nacht geblasen – genau diese Signalfunktion finden wir bei diesem ersten Gebrauch durch Henze: der Tag, der im Gedicht aufsteht, wird signalartig durch alle Bläser hindurch in einem starken rhythmischen Fanfarenmotiv angekündigt. Auch bei dem zweiten musikalischen Höhepunkt der ersten Strophe erklingt das Fanfarenmotiv; wieder während der Sopran eine lange Haltenote singt, diesmal auf das Wort „schäumenden“ (Becher). Und nachdem die Strophe beendet ist, setzt ein abgewandeltes Fanfarenmotiv im *fortissimo* als Überleitung zur zweiten Strophe ein (vgl. T. 15f).

In der dritten Strophe taucht das Fanfarenmotiv erneut auf. Henze setzt das erste Erklingen des Motivs zeitlich ähnlich wie in der ersten Strophe, nämlich im dritten Vers auf das letzte Substantiv. So sind es hier die Worte „Zornes“-blitze (T. 35), „abschaffen“ (T. 36) und „Verderben“ (T. 40), die mit dem Motiv versehen werden. Unmissverständlich kommt hier auch die kriegerische Funktion des Fanfarenmotivs zum Tragen: früher als wichtiges Instrument bei Feldzügen eingesetzt, erklingen die Trompeten bei Bachmann und Henze genau an der Stelle, wo die Erde den „Stimmen des Verderbens“ den Kampf ansagt. Das eintaktige Nachspiel nach der dritten Strophe, das in sich abhebendem 5/4-Takt notiert ist, und ebenfalls aus

dem Fanfarenmotiv besteht, erscheint wie ein musikalisches Ausrufezeichen hinter dieser Textbotschaft.

Was Henze hier macht, ist nicht eine einfache Verdoppelung der Dichtung in der Musik, sondern durch die Wahl des Fanfarenmotivs bekommt das Gedicht eine weitere Ebene hinzugefügt, wird auf eine vielleicht stärkere Weise deutlich gemacht, dass Musikerin wie Dichterin eine wichtige Botschaft auszusenden haben. Durch Sprache kann Musik politisch werden, sagt Henze einmal, und an dieser Stelle liegt genau einer der Momente im Werk, wo sich politische Botschaft und Ausdruck zu einem sehr verdichteten Moment voller Aussagekraft und Schönheit zuspitzen.

Beispielhaft erklingt das Fanfarenmotiv auch in der fünften Strophe, als erneut die Sprecherin das Wort erhebt und von den Taten ihrer (Hoheit) Erde redet. So betont sie, dass die Erde dem Marmor ‚befiehlt‘, – auch hier das Vokabular der Herrscher – „die schöne Ader zu schwellen“; auf ein Crescendo in den Holzbläsern und Violinen beschließt das Motiv den Vers (T. 62) und es drängt sich eine Beziehung zwischen royaler Fanfare und blauem Blut auf. Die Musik bekräftigt damit gleich den Personifikationen im Gedicht den aristokratischen Status aller Naturerscheinungen, egal ob Pflanzen, Tiere oder Steine.

Auffällig in der fünften Strophe ist der musikalische Nachvollzug des Textes in Bezug auf den zyklischen Prozess von Verfall und Erneuerung. Als der Sopran die Worte „Noch einmal dem Tau, über die Asche zu gehen“ singt, versiegt die Passacaglia, welche seit der vierten Strophe durchgehend in der Begleitung erklang, ganz so, als hätte die Asche sie erstickt. Dabei ist zu wissen, dass die musikalische Form der Passacaglia eine Ostinato-Variation ist, d. h. der Passacaglia ist das Variations-Element von vornherein eingeschrieben. Verklingt nun die Variation, ist damit auch eine Aussage bzgl. der Erneuerung der Natur getroffen. Unter einer Aschenschicht kann sich nichts Neues entwickeln, kann die Natur nicht ihren stetigen Erneuerungsprozess betreiben. Sie geht ein, wie die Passacaglia. Doch die Passacaglia versiegt nicht ganz; eine Strophe später wird sie von Henze wiederaufgenommen, und zwar an der Stelle, wo die Erdensprecherin den Wunsch der Erde nach einem freien Geleit ins All äußert, damit „noch tausend und ein Morgen“ werde (T. 80). Indem die Passacaglia dort erklingt, verdeutlicht die Musik, dass die Erde die Kraft der Selbsterneuerung besitzt, dass die Tage auf ewig erwachen können, allerdings nur unter der Bedingung, dass die Atomkraft sie vorher nicht zerstört hat.

Stagnation in der Musik wird in Zusammenhang mit der „Asche“ ebenfalls ausgedrückt, indem die Akkordbewegungen, die in der vierten und fünften Strophe noch melodisch und rhythmisch daher kamen, sich ab den letzten Takten der fünf-

ten Strophe in eine statische Ostinatostruktur verwandeln.⁴¹⁵ Hier durchbricht erst die Singstimme in der sechsten Strophe die Starre, indem sie eine Bewegungslinie vom h' zum h'' vollzieht, sprich einen Anstieg um eine ganze Oktave, die im höchsten Ton der gesamten Arie gipfelt: dem zweigestrichenen h auf „All“. Ganze sechs Schläge wird die Vokabel gehalten und in den Streichern von markantem *fp tremolo* begleitet.⁴¹⁶ Durch das *tremolo* scheint die Musik zu beben und das Vibrato des Sopran, das gleichsam als bebend oder zitternd bezeichnend werden kann, wird exponiert. Der musikalische Höhepunkt des Gedichts ist hier zu verorten. Eine Quarte tiefer fährt der Sopran mit dem Anschlussvers fort: „jeden Tag aus der Nacht haben“ (T. 72-74) und braucht im Vergleich zum ersten Vers ganze drei Takte weniger. Hier wird das Wort „Nacht“ durch Haltenoten in die Länge gezogen und somit hervorgehoben. Im den Takten darauf erklingt sodann das Fanfarenmotiv zum letzten Mal. Den markant zum Quartsprung ausgeweiteten zweiten Teil verwendend,⁴¹⁷ scheint das Motiv auch hier wieder als musikalisches Ausrufezeichen zu fungieren.⁴¹⁸ Zwei Anläufe nimmt das Motiv, wie ein Atemholen: *f: a''- d''* – Pause, in die die Streicher einen kontrastierenden Sekundarkord peitschen – und wieder *f: a''- d''*, diesmal zur Triole ausgeweitet – Pause, wieder der Sekundarkord in den Streichern, auch dieser triolisch verlängert, und dann *ff: ein Undine-Zitat*, das sich „im Bild der planetarischen Kugelgestalt formt“ – der Bläsersatz schreitet eine vertikal wie horizontal symmetrische Kreisfigur ab, wie Bielefeldt bildhaft beschreibt.

Die Unterstimme in der Tuba [...] spiegelt die Oberstimme entlang einer horizontalen Achse, kann als wiederum transponierte Umkehrung der Variante gelten. Der zweite Takt hingegen stellt ab dem zweiten Ton eine ausgefeilte Krebsversion des ersten Takts dar. Die Oberstimme kehrt hier zum Ausgangston g'' zurück, die Unterstimme zum c.⁴¹⁹

Ein Fanfarenmotiv verflechtet sich also derart mit einem Zitat aus dem *Undine*-Ballett, dass die *Undine*-Musik in hymnisch gesteigerter Form wiederauflebet –, damit aber auch *Undine* selbst, die in Henzes Ballett als mythisches Naturwesen dargestellt wurde.⁴²⁰ Wenn dieses Naturwesen, welches ganz in seinem Element aufgeht, hier verehrt wird, vollziehe sich in der Musik „eine Apotheose des Natur-Signifi-

⁴¹⁵ Vgl. BIELEFELDT, S. 153.

⁴¹⁶ Mit *Tremolo* (ital. tremolo, von ital. tremare: „zittern“, „beben“) bezeichnet man auf Streichinstrumenten die schnelle Repetition eines Tones ohne Rücksicht auf den Takt. <https://de.wikipedia.org/wiki/Tremolo> (abgerufen am 9.12.2015).

⁴¹⁷ Vgl. BIELEFELDT, S. 152.

⁴¹⁸ Vgl. FÜRST, S. 67.

⁴¹⁹ BIELEFELDT, S. 149.

⁴²⁰ Vgl. ebd.

kanten selber“, so Bielefeldt.⁴²¹ Zusammen mit Bachmanns poetischer Verherrlichung der Natur verdichtet sich also die Idee der „Elementargeister als Repräsentanten einer beseelten Natur“ in der Musik zu einem gesungenen Lobpreis auf die Schöpfung an sich.⁴²²

Natur spricht als Schöpfung, nicht als vom Menschen unterworfenen Objekt, sondern in Solidarität mit den Menschen und mit allen Kreaturen.⁴²³

Dieser Satz Hans Höllers fasst zusammen, aus welcher Haltung heraus das Gedicht vorgetragen wird. Die Natur steht an oberster Stelle, eine Natur, mit der sich der Mensch solidarisieren soll, die eine heilende und glückbringende Wirkung besitzt. Leider – und das zeigt der *Undine*-Stoff auch –, endet die Vereinigung von Mensch und Natur oft tragisch: bei Fouqué und Henze verlässt Palemon Undine, weil ihn ihre Naturverbundenheit, ihre Macht über Wind und Wasser verstört, und kehrt zu seiner Braut Berenice zurück.⁴²⁴ Nach einem letzten Kuss mit Undine stirbt Palemon und Undine wird zurück in ihr Element, das Wasser, verbannt, wo sie für immer getrennt von den Menschen leben muss. Das *Undine*-Zitat an einer Stelle nach dem Wunsch nach „freie[m] Geleit ins All, / jeden Tag aus der Nacht“, besitzt somit nicht zuletzt auch eine warnende Funktion. Nur wenn die Vereinigung gelingt, kann eintreten, was in den letzten zwei Versen mit einer Konjunktion eingeleitet gewünscht wird: „daß noch tausend und ein Morgen wird“. Dass die Passacaglia als Symbol für Variation und Erneuerung der Natur an dieser Stelle wieder erklingt, wurde bereits besprochen; die Atmosphäre der letzten Takte ist insgesamt sehr ruhig und intensiv, melismatisch werden die wichtigsten Wörter hervorgehoben: „tausend“, „Schönheit“ und „Gnaden“. Dabei ist das Melisma auf das Wort „Schönheit“ hervorzuheben, das nach dem Melisma auf „Nachtigall“ in der vierten Strophe mit sechs Tönen auf eine Silbe das längste der gesamten Arie ist.⁴²⁵ Außerdem wird der Klang auf die Silbe „Schön-“ tonal harmonisiert – nach ein paar Tondurchläufen erreicht die Silbe auf dem dritten Schlag das f“ und wird von den Violinen mit einem Akkord in c“ und f“ zu einem tonalen, durchweg als „schön“ zu bezeichnenden Klang vervollkommen. Auch das letzte Wort, das der Sopran in Henzes Werk zu singen hat, wird tonal harmonisiert – das Wort „Gnaden“ beschließt als Kadenz

⁴²¹ BIELEFELDT, S. 155. Vgl. Zuvor sprach schon Marion Fürst von Apotheose, vgl. FÜRST, S. 71.

⁴²² Vgl. BIELEFELDT, S. 149.

⁴²³ HÖLLER, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk, S. 69.

⁴²⁴ Henze/Ashtons *Undine* bezieht sich auf die Vorlage von Fouqué. Vgl. BIELEFELDT, S. 149.

⁴²⁵ Vgl. BIELEFELDT, S. 154.

den Part der Dichtung (T. 85-87). Vier Takte Nachspiel folgen in *pp*, vom Cello und Kontrabass grundiert mit zwei langen tiefen Haltetönen, der letzte Akkord dann im *ppp*, mit Fermate, zerrissen (g und ges zugleich) und im Nichts verklingend. Währenddessen haben Harfe und Sopran schon eine Pause mit Fermate. Die Stille (T. 91).

Schluss

Die vorliegende Arbeit verfolgt das Ziel, die Bedeutung von Musik im Werk Ingeborg Bachmanns an Hand von poetologischen Schriften sowie ihrer Zusammenarbeit mit Hans Werner Henze zu bestimmen. Besondere Aufmerksamkeit erhielt der aus den Schriften der Dichterin abzuleitende Anspruch, dass die Verbindung der Medien Musik und Dichtung eine Ausdruckssteigerung verheißt. Bachmanns Ausführungen über die Musik als das „Absolute“ und die Frage, in welchem Sinn die Medienkombination von Dichtung und Musik die geforderte Annäherung an Vollkommenheit einzulösen vermag, rückten ins Zentrum.

Als thematische wie biografische Einführung ins Thema stehen Kapitel zu Henze und Bachmann. Mit der Beschreibung einer besonderen Künstlerfreundschaft konnte deutlich gemacht werden, dass Bachmann und Henze ähnliche Ziele verfolgten: durch den in Italien gegebenen Abstand zur bedrückenden Nachkriegs-atmosphäre in den nationalistischen Täterländern Deutschland und Österreich wollten sie eine Kunst etablieren, die einer in Verruf geratenen Schönheit bei gleichzeitiger politischer Aktualität verschrieben ist. Ihr Verständnis von Kunst als „Akt der Verzweiflung“ band die Künstler wie Geschwister aneinander. Nachdem Henze Bachmanns „besessenes Interesse“ an der Oper herbeigeführt hatte, begann ihre intermediale Zusammenarbeit, die von der enormen Wertschätzung des Mediums der anderen Person getragen wurde. Aus der Analyse der Schriften Hans Werner Henzes konnte weiterhin gefolgert werden, dass er seine Musik nicht weniger kompromisslos als Ingeborg Bachmann an einem Absolutum ausrichtete, das sich durch Schönheit und Ausgewogenheit kennzeichnen sollte ohne den Schmerz der

Welt zu verleugnen.

Analysen der poetologischen Texte Ingeborg Bachmanns, die sich dem Grund des eigenen Schreibens, der Unvollkommenheit von Sprache und der Überlegenheit der Musik widmen, stehen im Zentrum des theoretischen Teils der Arbeit. Es zeigte sich, dass die Schlüsselposition der Musik im Werk Bachmanns immer mit dem Motiv der Grenzüberschreitung verbunden ist. Als ein Beispiel dafür konnte die Orpheus-Figur bestimmt werden, die bei Bachmann in den verschiedensten Kontexten, darunter auch in *Im Gewitter der Rosen* verschlüsselt auftaucht und als Personifikation einer lyrisch-musikalischen Sprache schlechthin gilt. Nicht nur an der Übernahme der Orpheus Sage zeigt sich Bachmanns Beeinflussung durch die Romantik; die Vorstellung von Musik als Herzenssprache im Gegensatz zur rationalen Wortsprache sowie der Unsagbarkeitstopos, nach dem die Musik das ausdrückt, was die Wortsprache nicht zu sagen vermag, sind romantische Theorien, die in Bachmanns Denken Spuren hinterlassen haben. Unter dem Schlagwort „Gegenwart“ konnte Bachmanns Pochen auf der Wahrheits- und Erinnerungsfunktion von Literatur vor dem Hintergrund des Holocaust adressiert werden. Ihr besonderer Einsatz für die Wahrheit, die – bezogen auf die konkrete geschichtliche Situation – schmerzhaft ist, wurde deutlich. Die Frage, ob Ingeborg Bachmann der Musik eine Erlösungsfunktion zuschreibt, ließ sich an dieser Stelle jedoch nicht beantworten. Im anschließenden Kapitel über Utopismus war hervorzuheben, dass Bachmann diesen als Richtung, als Orientierungshilfe, nie als Ziel verstand. In diesem Zusammenhang wurde die Musik als eine mögliche Utopie gedeutet, die als Ausdrucksideal die anzustrebende Richtung in den letzten Jahrzehnten ihres Lebens vorgab. Die Asymptote – Annäherung zweier Funktionen im Unendlichen – als literarischer Begriff im Titel der Arbeit, konnte vor diesem Hintergrund erschlossen werden: Bachmanns musikalische Poetologie der Vereinigung von Dichtung und Musik wusste um ihren utopischen Charakter, gab ein Ziel vor, das zu erreichen so notwendig wie unmöglich war.

Der mittlere Teil ist ein auf den ersten Blick ungewöhnlicher Exkurs zu einem Stück Prosa: *Malina*. Nach der Darstellung von Bachmanns konfliktbehaftetem Verhältnis zu Sprache steht dieser als Relais zwischen Theorie und musikalischer Analyse. In *Malina* kehren die Spaltungsfiguren wieder, die im vorangehenden Kapitel als Einheitsraubend beschrieben wurden. Sie schieden die Einheit von Singen und Sprechen, von Mann und Frau sowie von Form und Ausdruck mit dem Ziel der totalen Elimination. Ein ganz ähnliches Auslöschungsszenario wird in den beiden zu analy-

sierenden Gedichten der *Nachtstücke und Arien* evoziert. Nach der Ausarbeitung dieses Anknüpfungspunktes, wurde die Funktion der visuell herausragenden Schönberg-Zitate als musikalische Öffnungen diskutiert. Bachmann strebte danach, die Möglichkeiten des Romans hin zum musikalischen Ausdruck zu erweitern. Mit der darauf folgenden Darstellung der Erinnerungskomponente von Zitaten konnte der Roman *Malina* als musikalischer Roman par excellence ausgewiesen werden. Ruft man sich das Henze-Zitat vom Beginn der Arbeit in Erinnerung – Bachmanns Verzweiflung darüber, dass ein mahlerisches Adagio in der Dichtung niemals möglich sei –, erwies sich Henzes Vergleich von *Malina* mit Mahlers 11. Sinfonie als das höchste Lob, das der Dichterin zuteil werden konnte.

Mit der Analyse des Essays *Musik und Dichtung* beginnt der Hauptteil der Arbeit. Auch wenn der Essay *Musik und Dichtung* ein Jahr nach den *Nachtstücken und Arien* entstanden ist, muss er als programmatische Schrift zur Kollaboration mit Henze betrachtet werden. Es konnte festgestellt werden, dass sich zentrale Themen wie Wahrheit und Utopie oder Sprache und Schuld, die im ersten Teil behandelt wurden, im Essay wiederfinden. Als zentrale These des Essays erwies sich die Rettung der Sprache durch Musik. Die Stimme, die erfahren hat, was Schweigen ist, fungiert als deren Instrument. Ziel der Verbindung von Dichtung und Musik ist der „Augenblick der Wahrheit“. Dieses Konzept erlaubt die Engführung des Textes mit Roland Barthes Epistemologie der Lyrik. Während bei Barthes das Haiku in seinem Vermögen Liebe und Tod gleichzeitig darzustellen, die Funktion übernimmt, Grenzen zu überschreiten und damit zur Wahrheit vorzudringen, sieht Bachmann die Stimme in dieser Rolle. Der mit Barthes oft in Zusammenhang gebrachte Begriff der Philosophie des „Dritten“ könnte auf das im Essay *Musik und Dichtung* verfolgte Vereinigungskonzept übertragen werden. Zuletzt wurde erwiesen, dass Wahrheit für Bachmann in erster Linie historische Wahrheit, Erinnerung an die Vergangenheit bedeutet.

Ergebnisse „Nachtstücke und Arien“, Teil iii

Nachdem die Entstehung der Komposition historisch umrissen war, konnte mit der

systematischen Analyse der Gedichte begonnen werden. Absolute Metaphorik und eine stark assoziativen Sinnkonstruktion erschwerten die Deutung der Bilder der *Aria I*. Als besonders frappant erwies sich die Häufung semantischer Gegensatzpaare, die vieldimensionales Lesen erforderlich machen. Auch wenn der Verfasserin bewusst ist, dass Bachmann mitunter auf nicht auflösbare Motivkonstellationen zielte, wurden die Motive in dieser Arbeit einzeln untersucht. Das Rosenmotiv konnte als zentrales Motiv des Gedichts bestimmt und im Rahmen von Bachmanns dialektischem Denken als ambivalentes Symbol begriffen werden, das Liebe (Rosenblatt) und Schmerz (Dorn) vereint. Eng mit dem Rosenmotiv verbunden ist das Motiv des Blattes. Auffällig war die temporale Verknüpfung des Motivs mit Vergangenheit. Mit Celan konnte die Konzeption des Blatts als eine Art Erinnerungsspeicher erwiesen werden. Die Verbindung mit dem Baum als Symbol für Sprache legte schließlich eine Lesart des Blattes als geformte Sprache, sprich Poesie nahe.

In Referenzen auf den Orpheus-Mythos erzählt Bachmann von der Macht der Musik, die stärker ist als der Tod. Das bereits thematisierte „o goia!“-Prinzip („Freude!“) aus den Prosatexten fand in der an Orpheus angelehnten Geschichte von den Liebenden, die von der Welt getrennt werden und allein im Medium der Poesie zusammenfinden, sein lyrisches Äquivalent. Weitere Motive wurden anhand der Paarungen Wasser vs. Feuer, Wasser vs. Land und Nacht vs. Tag untersucht. Eine harmonische Koexistenz dieser Elementen im Gedicht scheint unmöglich zu sein. Sobald ein Element vorherrscht, kommt ein zweites hinzu, um es seiner Existenz zu berauben: Die Nacht wird erhellt, das Feuer vom Regen erstickt, Wasser überspült das Land. Das Gedicht konnte als Liebesgedicht, das von der Unmöglichkeit von Zweisamkeit erzählt, interpretiert werden. Vor dem Hintergrund des Essays *Musik und Dichtung*, in dem Bachmann die Trennung beider Medien bemängelt, wurde der Hoffnungsschimmer am Schluss des Gedichts – „Doch ein Blatt, das uns traf, treibt auf den Wellen / Bis zur Mündung uns nach“ – auf die mögliche Vereinigung beider Medien in der Form des Trauergesangs bezogen.

Henzes Kompositionsverfahren lehnte sich an die zerrissene Romantik der bachmannschen Verse an. Direkt offenbart sich der Bezug im titelgebenden Begriff „Nachtstück“; eine Gattung, die in der Romantik populär wurde. Unter diesem Aspekt konnte eine Linie zu Mahlers 7. Sinfonie – einem spätromantischen Werk – gezogen werden. Außerdem griff Henze mit dem Titel die temporale Vorgabe von Bachmanns erstem Gedicht auf. Bei der Vertonung der ersten Arie auf das von Bachmann aus Gründen der Symmetrie erweiterte Gedicht *Im Gewitter der Rosen*

wendete Henze je nach Strophenabschnitt verschiedene musikalische Stile an. Während der erste Abschnitt die Verdichtung und Überlagerung von poetischen Motiven musikalisch darzustellen versucht, greift der zweite die akustische Metaphorik von Bachmanns Versen auf. In Bezug auf die Motive konnte festgestellt werden, dass Henze die bei der Gedichtanalyse hervorgetretenen Motive wie Rosen, Nacht, Donner, Blatt etc. bereits auf der ersten musikalisch wahrnehmbaren Ebene, der Singstimme, herausarbeitete, indem er ihnen mehr als nur eine Silbe pro Ton gab. Die Komplexität und Verweiskraft dieser Motive vertiefte Henze mit Hilfe musikalischer Zitate. Um zu zeigen, dass kein Motiv isoliert interpretiert werden kann, lässt er die Motive in einer Vertikalen durch alle Stimmen wandern. Im Übertragen von Motiven der Singstimme auf die Instrumente schuf er eine „polyphone Verdichtungsebene“⁴²⁶, die es ihm ermöglichte, bei Bachmann angelegte Metaphernverbindungen wie Dornen und Donner zu illustrieren: während die Singstimme das Dornenmotiv singt, kann die Instrumentalstimme das Donnermotiv intonieren. Anzumerken war schließlich, dass die gesamte Motivarbeit Henzes in der Tradition von Wagners Leitmotivik steht.

Im zweiten Teil der ersten Strophe fällt der programmatische, auf die akustische Metaphorik von Bachmanns Text konzentrierte Duktus von Henzes Musik auf. In der zweiten Strophe konnte parallel zum Ortswechsel im Gedicht eine musikalische Transformation beobachtet werden. Die zu Beginn noch expressive und sprunghafte Stimme verlöscht mit dem Regen als symbolisiere sie das lyrische Wir, das in den Fluss gespült wird. Markant ist das danach einsetzende Zwischenspiel auf die Worte „O fernere Nacht!“. In den durchgängig tonal harmonisierten Takten vollzieht sich eine Verschmelzung von Stimme und Instrumenten, die vor Schönheit (tonal) und Schmerz (g-Moll) strotzt. Der Eindruck entsteht, dass in diesem Moment die Theorien Bachmanns und Henzes kulminieren: Musik und Text stehen gleichwertig nebeneinander. Daraufhin setzt „ein musikalischer Untergang des vokalen Tons“ in der Nacht ein:⁴²⁷ im Moment des Verlöschens der Singstimme das Horn als „Nacht“-Motiv ihren Platz ein. Dieses Verfahren konnte als das Überleben der Dichtung in der Musik interpretiert werden. Henze übersetzte die Erinnerungsfunktion des nachtreibenden Blatts als Figur in die Vertonung.

„Aria II“

⁴²⁶ Vgl. BIELEFELDT, S. 144.

⁴²⁷ Vgl. BIELEFELDT, S. 147.

Nach der Erörterung der historischen Brisanz des zweiten Gedichts – dem Beginn der Anti-Atomkraft-Bewegung – folgte eine chronologische Strophenanalyse von *Freies Geleit*. Die kunstvollen Gedichtstrophen, die vor den fatalen Zerstörungen des Krieges warnen, wurden in Zusammenhang mit Bachmanns Satz „Hätten wir das Wort, hätten wir Sprache, wir bräuchten die Waffen nicht“ aus den *Frankfurter Vorlesungen* interpretiert.⁴²⁸ Mit Referenzen zu *Tausend und einer Nacht*, zur alttestamentarischen Sintflut und zum romantischen Motiv der Nachtigall reiht sich das Gedicht in die Tradition der klagenden Dichterinnen und Dichter ein. Als Klage über die Gefährdung der Schönheit und Vollkommenheit der Natur erfolgte die abschließende Bestimmung des Gedichts.

Bei der Vertonung fiel auf, dass Henze die Beziehungen, die sich in *Freies Geleit* zwischen den sechs Strophen entspannen, musikalisch zu verstärken suchte. Durch Variationen und Ableitungen aus den Themen übertrug er zudem das Gedichtthema von der stetigen Erneuerung und Fortpflanzung der Natur in die Musik. Als besonderes Instrument konnte die Fanfare, ein traditionelles Verkündungsinstrument, bestimmt werden. Der prophetische Duktus des Gedichts erfährt damit Betonung.

Vergleichend lässt sich feststellen, dass beide Gedichten von Auslöschung handeln. *Im Gewitter der Rosen* greift das Thema in der Dialektik der Liebe auf, wohingegen *Freies Geleit* vor der Vernichtung der Natur warnt. Die im Essay *Musik und Dichtung* konstatierte Entzweiung der titelgebenden Medien wird im Werk selbst aufgehoben: die Stimme verbindet die Worte mit Klang. Diese Beobachtung kann als utopisches Moment interpretiert werden, die auch die anderen Elemente als Möglichkeit einschließt. Bachmanns ständiger Kampf gegen Entzweiung geht hier gut aus. Auch wenn eine Entzweiung vorhanden ist – kann dagegen gesteuert werden. Bachmann und Henze führen es mit den *Nachtstücken und Arien* vor.

⁴²⁸ BACHMANN, Ingeborg: *Frankfurter Vorlesungen, Kap. I, Fragen und Scheinfragen*. In: Werke IV, S. 185.

- ADORNO, Theodor W.: Was bedeutet Aufarbeitung der Vergangenheit? In: ders.: TIEDEMANN, Rolf et. al. (Hg.): *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.2 (Kulturkritik und Gesellschaft II). Frankfurt a. M. 1977, S. 555–572.
- BACHMANN, Ingeborg: *Kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers* [Diss. Wien 1949], hrsg. v. Robert Pichl. München 1985.
- . *Kritische Schriften*, hrsg. v. ALBRECHT, Monika und GÖTTSCHE, Dirk. München/ Zürich 2005.
- . *Werke in vier Bänden*, hg. v. KOSCHEL, Christine / VON WEIDENBAUM, Inge / MÜNSTER, Clemens, Bd. I–IV. München 1978:
- Erster Band*: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen
- Zweiter Band*: Erzählungen
- Dritter Band*: Todesarten: *Malina* und andere unvollendete Romane
- Vierter Band*: Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang
- . ALBRECHT, Monika/ GÖTTSCHE, Dirk (Hg.): „Todesarten“-Projekt. 4 Bände in 5 Bänden unter Leitung von Robert Pichl. München/ Zürich 1995.
- . *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, hrsg. v. Christiane Koschel und Christiane von Weidenbaum. München 1983.
- BACHMANN, Ingeborg/ HENZE, Hans Werner: *Briefe einer Freundschaft*, hrsg. v. Hans Höller. München/ Zürich 2004.
- BACHMANN, Ingeborg/ CELAN, Paul: *Herzzeit*. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel. Frankfurt a. M. 2008.
- BARTHES, Roland: *Die Vorbereitung des Romans*. Vorlesung am Collège de France 1978–1979 und 1979–1980, hrsg. v. Éric Marty. Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Natalie Léger. Aus dem Französischen von Horst

- Brühmann. Frankfurt 2008.
- CELAN, Paul: Werke. Historisch-Kritische Ausgabe (Bonner Ausgabe). Besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe. Frankfurt 1990–.
- HENZE, Hans Werner: Das Leben, die Menschen, die Zeit. Hans Werner Henze im Gespräch mit Leslie Morris (Rom, 4. Januar 1999). In: ALBRECHT, Monika / GÖTTSCHE, Dirk (Hg.): Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk von Ingeborg Bachmann. Würzburg 2000 (= Über die Zeit schreiben; 2).
- . Die Schwierigkeit, ein bundesdeutscher Komponist zu sein. Neue Musik zwischen Isolierung und Engagement. In: HEISTER, H. W./ STERN, D. (Hg.): Musik der 50er Jahre (=Das Argument Sonderband 42), Berlin 1980, S. 50–77.
 - . Gespräch mit dem deutschen Komponisten Hans Werner Henze vom 29.1.1973. ORF. Mit Hans Rochelt. Abgerufen am 4.9.2014 über <http://www.journale.at/treffer/atom/07A9C087-193-00007-00000F04-07A91D51/band/14551>.
 - . Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975. München 1976.
 - . Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1993. Frankfurt a. M. 1996.
 - . Sprachmusik. Eine Unterhaltung (1989). Hans Werner Henze spricht mit Johannes Bullmann. In: HENZE, Hans Werner (Hg.): Die Chiffren Musik und Sprache. Neue Aspekte der Musikalischen Ästhetik IV. Frankfurt a. M. 1990, S. 7–24.
 - . Undine. Tagebuch eines Balletts. München 1959.
- JEAN PAUL: Das Kampaner Tal oder über die Unsterblichkeit der Seele, nebst einer Erklärung der Holzschnitte unter den 10 Geboten des Katechismus. In: MILLER, Norbert (Hg.): Jean Paul. Sämtliche Werke. Abteilung I. Vierter Band. Kleinere erzählende Schriften 1796–1801. Darmstadt 2000, S. 561–716.
- NOVALIS: Allgemeines Brouillon Nr. 245. In: Samuel, Richard (Hg.): Novalis. Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe, München 1978, Bd. 2.
- OVID: Metamorphosen. Lt./Dt. Übersetzt von Michael von Albrecht. Stuttgart 1997.
- RIMBAUD, Arthur: Une saison au enfer/ Eine Zeit in der Hölle. Frz./Dt. Stuttgart

1992.

ROUSSEAU, Jean Jaques: Essai zur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale. Dt. Übers.: Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird. In: ROUSSEAU, J. J.: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften. Übers. v. Dorothea Gülle und Peter Gülke. Wilhelmshaven 1984, S. 99–169.

SCHLEGEL, Friedrich: Kritische Ausgabe, hg. von Ernst Behler (u. a.). Paderborn (u. a.) 1967, Bd. 2.

SCHÖNBERG, Arnold: Harmonielehre (1912). Wien 1949.

WITTGENSTEIN, Tractatus logico-philosophicus. Vers. Schriften. Frankfurt a. M. 1960.

Literatur

A G N E S E , B a r b a r a : „ D a s A b s o l u t e , d a s i c h n i c h t e r r e i c h t s e h e i n d e r S p r a c h e “. Z w i -
s c h e n M u s i k u n d L i t e r a t u r : d a s U n s a g b a r e b e i B a c h m a n n . I n : K O G L E R , S u -
s a n n e / D O R S C H E L , A n d r e a s (H g .) : D i e S a i t e d e s S c h w e i g e n s . W i e n 2 0 0 6 , S .
2 2 - 3 4 .

BARTSCH, Kurt: Ingeborg Bachmann. Stuttgart 1997 (= Sammlung Metzler; 242).

BIELEFELDT, Christian: Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann. Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung. Bielefeld 2003.

BÖSCHENSTEIN, Bernhard/ WEIGEL, Sigrid (Hg.): Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge. Frankfurt a. M. 1997.

BRACHMANN, Jens: Enteignetes Material: Zitathaftigkeit und narrative Umsetzung in Ingeborg Bachmanns „Malina“. Wiesbaden 1999.

CADUFF, Corina: „dadim dadam“ – Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns. Köln u.a. 1998 (=Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte; Bd. 12).

DAHLHAUS, Carl: Klassische und romantische Musikästhetik. Laaber 1988.

- FÜRST, Marion: „Gegenbild der heillosen Zeit“. Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henzes Gemeinschaftswerk „Nachtstücke und Arien“ (1957). In: HEISTER, Hanns-Werner (Hg.): Musik – Revolution: Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag, Bd. 3. Hamburg 1996, S. 47–71.
- GÖTTSCHE, Dirk: Bachmann und die Musik. In: ALBRECHT, Monika (Hg.): Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2002, S. 297–308.
- GÖTTSCHE, Dirk: Politische Sprachkritik in Bachmanns Kritischen Schriften. In: Schreiben gegen Krieg und Gewalt, hrsg. v. GÖTTSCHE, Dirk u. a. Göttingen 2006 (= Schriften des Erich Maria Remarque-Archivs; 19), S. 49–64.
- GOLISCH, Stephanie: Musik als Metapher. Zu Ingeborg Bachmann. In: KOGLER, Susanne / DORSCHHEL, Andreas (Hg.): Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik. Wien 2006, S. 77–95.
- GREUNER, Susanne: Schmerzton. Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Hamburg u. a. 1990 (= Literatur im historischen Prozess; 24).
- HAAS, Franz: Keine rechte Heimat im „erstgeborenen Land“, Ingeborg Bachmanns Briefwechsel mit Hans Werner Henze. In: „Ein Spiegel will uns die Gründe zeigen.“ Die Wahrheit, ein Spiel? Konferenzband zum Ingeborg Bachmann Symposium in Budapest 2006. Budapest 2007, S. 77–86.
- HÄUSLER, Josef: Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen. Chronik, Tendenzen, Werkbesprechungen. Kassel 1996.
- HAPKEMEYER, Andreas (Hg.)/ BACHMANN, Ingeborg: Bilder aus ihrem Leben. Mit Texten aus ihrem Werk. München 1990.
- HEISTER, Hanns-Werner: „Nolens volens politisch“. Einige Aspekte der Ästhetik Hans Werner Henzes. In: Neue Zeitschrift für Musik 04/1996, S. 12–15.
- HENZE, Hans Werner: Die Schwierigkeit, ein bundesdeutscher Komponist zu sein. In: HEISTER, H. W./ STERN, D. (Hg.): Das Argument Sonderband 42: Neue Musik zwischen Isolierung und Engagement. Berlin 1980, S. 64.
- HODEIGE, Harald: Der Komponist Hans Werner Henze. Klassiker der zeitgenössischen Musik. In: Programmheft NDR (Nr. 491) zum Konzert „Hans Werner Henze IN MEMORIAM“ am 25.1.2013, NDR, Rolf-Liebermann Studio. https://www.ndr.de/orchester_chor/das_neue_werk/programmheft491.pdf (abgerufen am 10.8.2014).
- HOELL, Joachim: Ingeborg Bachmann. Ein Portrait. München 2001.

- HÖLLER, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Frankfurt a. M. 1987.
- HÖLSZKY, Adriana: http://www.deutschlandradiokultur.de/auf-dem-grund-ist-dunkelheit-genug.1024.de.html?dram:article_id=174227 (abgerufen am 1.2.2015).
- IVANOVIC, Christine: Gedächtnisschrift Musik. Ingeborg Bachmanns „Ein Blatt für Mozart“ als Anamnese des Kommenden. Mit einigen Anmerkungen zu Wolfgang Hildesheimer und zu Paul Celan. In: GÖRNER, Rüdiger (Hg.): Mozart – eine Herausforderung für Literatur und Denken. Bern 2007 (=Jahrbuch für Internationale Germanistik Reihe A, Kongressberichte Band 89), S. 285–310.
- KLÜPPELHOLZ, Werner: Sprache als Musik. Studien zur Vokalkomposition bei Karlheinz Stockhausen, Hans G Helms, Mauricio Kagel, Dieter Schnäbel und György Ligeti. Erste Auflage: Herrenberg 1976. Zweite Auflage: Saarbrücken 1995.
- KOGLER, Susanne: Am Ende, wortlos, die Musik. Untersuchungen zur Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen, hrsg. v. Otto Kolleritsch. Wien/ Graz 2003.
- KOGLER, Susanne: Die Saite des Schweigens – Ingeborg Bachmann und die Musik. Einleitung. In: dies. / DORSCHER, Andreas (Hg.): Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik. Wien 2006, S. 12–21.
- . „Wie Orpheus spiel ich auf den Saiten des Lebens ...“ Zur Dialektik von Leben und Tod bei Ingeborg Bachmann. In: KOGLER, Susanne / DORSCHER, Andreas (Hg.): Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik. Wien 2006, S. 55–76.
- KOLLERITSCH, Otto: Schönbergs musikalisches Denken im Kontext der analytischen Denkformen seiner Zeit. In: ders. (Hg.): Verbalisierung und Sinngehalt. Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute. Wien/ Graz 1989, S. 133.
- KRÄMER, Michael: Die Zeit – das Leben – der Tod. Literarische Texte und Hinweise. <http://www.drmkraemer.de/leben+tod.PDF> (abgerufen am 27.1.2015).
- LENNOX, Sara: ‚Gender‘, Kalter Krieg und Ingeborg Bachmann. In: ALBRECHT, Monika / GÖTTSCHE, Dirk (Hg.): „Über die Zeit schreiben“ 3. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns. Würzburg 2004, S. 15–54.
- LUBKOLL, Christine: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der

- Literatur um 1800. Freiburg 1995 (=Rombach Wissenschaft – Reihe Litterae, hg. v. Gerhard Neumann und Günter Schnitzler, Bd. 32).
- MATTENKLOTT, Caroline: Liebe als Mimesis – Mimesis als Liebe. Zärtliche Anverwandlung im Werk Hans Werner Henzes. In: Neue Zeitschrift für Musik (4/1996), S. 33–35.
- NYTSCH, Thomas: Hans Werner Henzes „Nachstücke und Arien“ als musik-poetologisches Programm und Ausdruck ästhetischen Widerspruchs. In: „Ein Spiegel will uns die Gründe zeigen.“ Die Wahrheit, ein Spiel? Konferenzband zum Ingeborg Bachmann Symposium in Budapest 2006. Budapest 2007, S. 103–115.
- Ders.: Henzes „Das Ende der Welt“ und Bachmanns „Die Zikaden“ – Musik und Dichtung als Hörkunst. In: SIMONS, Oliver/ WAGNER, Elisabeth (Hg.): Bachmanns Medien. Berlin 2008, S. 204–217.
- PANNY, Elisabeth: Zur Intermedialität von Musik und Literatur in Ingeborg Bachmanns „Malina“. Dipl.-Arbeit, Wien 2014.
- PETERSEN, Jürgen H: Das Artistische oder das Alltägliche. Über die Abschaffung des Gedichts durch die „Neue Innerlichkeit“. In: Neohelicon, September 1983, Vol. 10(2), S. 217–230.
- PETERSEN, Peter: Hans Werner Henze. Werke der Jahre 1984–1993. Mainz 1995.
- RENNICKE, Rafael: Kennst du das Land...? Zur spannungsvollen Künstlervita des deutschen Wahl-Italieners Hans Werner Henze. In: terz Magazin 3/2013. <http://www.terz.cc/magazin.php?z=362&id=368> (abgerufen am 30.1.2015).
- RINGLER-PASCU, Eleonora: „Der gute Gott von Manhattan“ zwischen Hörspiel und Musiktheater. In: BOGNÁR, Zsuzsa/ BOMBITZ, Attila (Hg.): „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Wien 2008 (=Österreich-Studien Szeged, hg. v. Károly Csúri und Attila Bombitz; 2), S. 99–113.
- ROCHHOLL, Andreas: ...über Poesie hinauszuwachsen... Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. In: Neue Zeitschrift für Musik (4/1996), S. 26–29.
- ROSS, Alex: The Rest is noise. Das 20. Jahrhundert hören. München/Zürich 2013.
- SALETTA, Ester: Gegen die lautlose Welt. Musik und Sprache bei Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. In: Seminar. A Journal of Germanic Studies, Nov. 2005, Vol. 41.4, S. 442–456.
- SCHMIDT-WISTOFF, Katja: Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und

- Hans Werner Henze. Der „Augenblick der Wahrheit“ am Beispiel ihres Operschaffens. München 2001.
- SCHRATTENHOLZER, Elisabeth: Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze: Sprache und Musik in gemeinsamer Sache. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 17 (1991), Folge 3, S. 185–194.
- SOLIBAKKE, Karl: Geformte Zeit: Musik als Diskurs und Struktur bei Bachmann und Bernhard. Würzburg 2005 (=Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften; 514).
- SOPRONI, Zsuzsa: Musik und Dichtung im Spiegel einer Freundschaft. Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. In: BOGNÁR, Zsuzsa/ BOMBITZ, Attila (Hg.): „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Wien 2008 (=Österreich-Studien Szeged, hg. v. Károly Csúri und Attila Bombitz; 2), S. 115–121.
- SPIESEKE, Hartmut: Das einsame Subjekt der „Nachtstücke und Arien“. In: ders.: Ein Wohlklang schmilzt das Eis. Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik. Berlin 1993, S. 93–104.
- STEINER, George: Der Dichter und das Schweigen. In: ders.: Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche. Frankfurt a. M. 1973.
- STOLL, Andrea: Das Gedicht als Gedächtnis. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 3. Folge, 17. Band (1991), S. 195–210.
- SWIDERSKA, Malgorzata; Die Vereinbarkeit des Unvereinbaren. Ingeborg Bachmann als Essayisten. Tübingen 1989.
- TARR, Edward: Die Trompete. Ihre Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Bern u.a. 1977.
- TRABERT, Florian: „Kein Lied an die Freude“. Die Neue Musik des 20. Jahrhunderts in der deutschsprachigen Erzählliteratur von Thomas Manns *Doktor Faustus* bis zur Gegenwart. Würzburg 2011 (=Germanistische Literaturwissenschaft; 1), zugleich Dissertation, Univ. Düsseldorf.
- VON JAGOW, Bettina: Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerens im Werk von Ingeborg Bachmann. Köln / Wien u. a. 2003.
- WEIGEL, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien 1999.
- WILLMA, Beate: Musical Aesthetics in Bachmann's *Musik und Dichtung*. In:

Schreiben gegen Krieg und Gewalt, hrsg. v. GÖTTSCHE, Dirk u. a. Göttingen 2006 (= Schriften des Erich Maria Remarque-Archivs; 19), S. 35–48.

ZU LINDE, Otto: Heinrich Heine und die deutsche Romantik. Freiburg 1899.

Lexika

WILPERT, Gero von: Art. Elegie. In: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 2001, S. 205f.

RUF, Wolfgang: Art. Arie. In: MGG, Bd. 1, Sp. 809f.

MICHELS, Ulrich: dtv-Atlas Musik. Systematischer Teil. Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. München 2001.

Video

HALLER, Gerda: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Leben und Werk der Ingeborg Bachmann. Ein Film von Gerda Haller, urgesendet zum ersten Todestag, ORF, 17.10.1974 [teafilm, Wien 1974] NL: N 2352–54 (K 8271 a–c)

Audio

BACHMANN, Ingeborg: Lesung *Freies Geleit*. Abgerufen am 13.4.2015 über mediathek.at unter <http://www.mediathek.at/atom/151DC763-0F8-00156-0000074C-151CB836>.

HENZE, Hans Werner. Gespräch mit dem deutschen Komponisten Hans Werner Henze vom 29.1.1973. ORF. Mit Hans Rochelt. Abgerufen am 4.9.2014 über mediathek.at unter <http://www.journale.at/treffer/atom/07A9C087-193-00007-00000F04-07A91D51/band/14551> [0:01:56].

Abstract

Ausgehend von Bachmanns Verständnis von Musik als dem „Absoluten“, versucht die vorliegende Arbeit an Hand von poetologischen Texten sowie der Zusammenarbeit mit Hans Werner Henze Bachmanns Annäherung an Musik ab den 50er Jahren nachzuvollziehen. Im ersten Teil stehen neben einer kurzen Darstellung der Künstlerfreundschaft Analysen der poetologischen Texte Ingeborg Bachmanns, die sich dem Grund des eigenen Schreibens, der Unvollkommenheit von Sprache und der Überlegenheit der Musik widmen. Es zeigt sich, dass die Schlüsselposition der Musik im Werk Bachmanns immer mit dem Motiv der Grenzüberschreitung verbunden ist. In der Mitte der Arbeit bildet eine Analyse von „Malina“ unter dem Aspekt der Ambiguität den Relais zwischen Theorie und musikalischer Analyse. Diese wird über den Essay „Musik und Dichtung“ eingeleitet. Eigentlicher Gegenstand des Hauptteils ist die Analyse der Komposition „Nachtstücke und Arien“ für Sopran und Orchester aus dem Jahr 1957 – eine Vertonung der Gedichte „Im Gewitter der Rosen“ und „Freies Geleit“ von Hans Werner Henze, die parabelhaft vorführt, wie sich Sprache und Musik zwar verbinden, sich Sprache aber letztlich in Musik auflöst. Zwar enthält diese auch eine musikalische Analyse, im Vordergrund dieser komparatistischen Arbeit steht aber die systematische Interpretation der Gedichte in Hinblick auf Bachmanns Sprachkritik sowie der damit verbundenen Utopie einer Wiedervereinigung von Musik und Sprache.

Zur Verfasserin

Die Angaben zur Person sind immer das, was mit der Person am allerwenigsten zu tun hat.

Ingeborg Bachmann

Dina Lucia Weiss, geb. 1986 in Bonn, Studium der Dt. Sprach- und Literaturwissenschaften und Musikwissenschaft an der Albert-Ludwigs-Universität in Freiburg i. Br., 2011 Abschlussarbeit über die späte Lyrik Gottfried Benns. Ab 2012 Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Wien. 2015/16 Schule Friedl Kubelka für künstlerische Fotografie in Wien unter Leitung von Anja Manfredi, Diplom im Jahr 2016. Lebt und arbeitet als freie Fotografin und Lektorin in Wien.