

nun Henze und zahlreiche andere Künstler auf, ein Protestschreiben »gegen die Atombewaffnung Deutschlands« zu unterzeichnen.²⁶

Im Februar 1958 hatte Henze Bachmann ein drittes Mal vorgeschlagen, sie zu heiraten (Briefe Nr. 111). Zwar war er seit einiger Zeit mit einem Freund²⁷ liiert, was er Bachmann erzählt hatte. Auch musste oder konnte er wissen, dass Bachmann und Celan seit Oktober 1957 ihre Liebesbeziehung hatten wieder aufleben lassen.²⁸ Dennoch hielt er eine förmliche Liaison für möglich. Doch auch dieser Plan zerbrach sich, weil Bachmann Anfang Juli 1958 Max Frisch kennenlernte. Es blieb indessen dabei, dass Henze für Bachmann über Jahre hin ein Zimmer in seiner Wohnung in Neapel bereithielt und nicht müde wurde, ihr zu versichern, dass sie jederzeit zu ihm ziehen könne.

Das Ballett *Undine*

Die Entstehungsgeschichte des Handlungsballetts *Undine* beginnt im Grunde genommen schon im Herbst 1948. Der 22jährige Henze war von britischen Besatzungsoffizieren eingeladen worden, eine Woche lang in Hamburg das Gastspiel des Sadler's Wells Ballet aus London zu erleben.²⁹ Fasziniert von der klassizistischen Ballettästhetik des damals erst 44jährigen Choreographen Frederick Ashton, und hingerissen von der Prima Ballerina Margot Fonteyn, die er in mehreren Rollen sah, komponierte Henze nach seiner Rückkehr nach Göttingen, wo er damals vorübergehend lebte, spontan eine Orchestermusik, die er »Ballett-Variationen« nannte und deren Sätze er »Entrée«, »Variation« oder »Pas de deux« betitelte (1992 revidiert). Aufgeführt im Oktober 1949 durch das Kölner Rundfunkorchester, ließ Henze diese Musik anschließend auf Schellackplatten umschneiden und schickte sie nach London zu Ashton – »mitsamt einem Verehrerbrief«. Auf diese Weise initiierte er »eigenhändig, was zehn Jahre später, am 27. Oktober 1958, mit der Londoner Uraufführung von *Ondine* seine schönste Erfüllung fand und [ihn] mit übergroßem Stolz erfüllte.«³⁰

26 BachmannI/HenzeHW 2004, Nr. 115. Henzes »Ja« im folgenden Brief. Im zweiten Gedicht aus *Nachtstücke und Arien*, »Freies Geleit«, ist dieser zeitgeschichtliche Zusammenhang in der Zeile »Die Erde will keinen Rauchpilz tragen« (Takt 30ff.) manifest. Später, im Sommer 1965, engagierten sich Bachmann und Henze im bundesdeutschen Wahlkampf zugunsten Willy Brandts. Eine Wahlkampfreden, die Henze am 4. September 1965 hielt, ließ er vorher von Bachmann redigieren. Siehe BachmannI/HenzeHW 2004, Nr. 161 und 163. Vgl. auch die Dokumentation des Vorgangs in BachmannI/HenzeHW 1996, S. 10f.

27 Es handelte sich um Giulio di Majo, der anfangs zugleich ein Kompositionsschüler Henzes war.

28 BachmannI/CelanP 2008, S. 366.

29 HenzeHW 1996, S. 101.

30 Ebd., S. 102.

Lento

Hölzer

pp *ppp*

Streicher

ppp

[Un - di - ne]

Vorhang auf

8

pp

pp *pppp*

[Un - di - ne] [Un - di - - - ne]

Abbildung 4 Der Undine-Ruf am Anfang des Werks (I/1, Takt 1–11), wo er wie aus weiter Ferne (oder aus großer Tiefe) in den Streicherbässen erklingt

Das übrige Orchester realisiert eine in sich bewegte Klangfläche, deren harmonische Anlage ebenfalls als erweiterter dur-moll-tonaler Satz angesprochen werden kann.

Die Semantik des Akkords erschließt sich aus dem dramatischen Zusammenhang. Wenige Takte vorher war Undine erstmals auf der Szene erschienen, wo ihr sechsstimmig harmonisierter Undine-Ruf mit einer sich anschließenden tetra- und pentatonischen Violinkantilene erklang (vgl. Abbildung 5 und 6). Ab Takt 13 (Abbildung 21) schlägt das Tempo von Adagio in Allegro um. Während mit dem Undine-Ruf und der »semplice«-Kantilene zwei Seiten von Undines Wesen zum Ausdruck gekommen waren, tritt jetzt mit dem Klang der Hörner und der heftigen Rhythmisierung ihr familiärer Hintergrund und die Unbezwingbarkeit ihres Charakters in Erscheinung: Tirrenio und die Schar der Wassergeister gehören zu Undines Identität, die sich im weiteren Verlauf der Handlung immer wieder in dem Dur-Moll-Akkord fokussiert.

So wird der erste szenische Auftritt Tirrenios (I/9) unter anderem von Dur-Moll-Akkorden ($b^1-cis^2-fis^2-a^2$ und $c^2-es^2-gis^2-h^2$) begleitet (Abbildung 22). An dieser Stelle zeigt sich aber auch, dass der Vierklang oftmals zu Wucherungen neigt und außerdem mit Akkorden ganz anderer Intervallstruktur verbunden wird (zum Beispiel der Großterzklang $c^2-e^2-gis^2-c^3$).

Abbildung 22 Dur-Moll-Akkorde samt Erweiterungen beim ersten Erscheinen Tirrenios auf der Bühne (I/9, Takt 1–4)

Appearance of Tirrenio of the Mediterranean Sea
Allegro assai

The musical score for measures 1-4 shows a complex harmonic texture. The top staff (treble clef) contains several layers of chords, with dynamics marked *pp* and *ff*. The bottom staff (bass clef) also features multiple layers of chords and melodic lines, with dynamics marked *pp* and *sfz*. The tempo is marked *Allegro assai*.

Abbildung 23 Erweiterter Dur-Moll-Akkord beim Auftritt Tirrenios im

Entrance of Tirrenio (dressed as the ambassador of a Mediterranean Court)

The musical score for measures 1-4 shows a complex harmonic texture. The top staff (treble clef) contains several layers of chords, with dynamics marked *sf* and *ppp*. The bottom staff (bass clef) also features multiple layers of chords and melodic lines, with dynamics marked *sf* and *ppp*.

Auch Tirrenios Auftritt im III. Akt – kurz vor Beginn des Divertissements – wird von »seinem« Akkord begleitet (Abbildung 23), der hier wiederum Erweiterungen zeigt, die es erlauben, den Dur-Moll-Klang gleich in zwei miteinander verschränkten Transpositionsformen zu identifizieren ($h-d^1-g^1-b^1$ und $es-fis-h-d^1$).

Hören auf Hans. Das Bild einer im Wasser versinkenden Undine wäre also insofern intakt, als man unter Wasser nicht sprechen kann, und die Laute, die vielleicht doch noch nach oben dringen, kaum noch zu verstehen sind.

Diese Überlegungen vorausgeschickt, wäre indessen zu fragen, ob in *Undine geht* nicht vielleicht das Sprechen der Wasserfrau von ihrem Tönen, ihrem Rufen, zu unterscheiden wäre. Gehen wir dieser Frage einmal anhand des (auch bei Henze bedeutsamen) Ruf-Motivs nach.

Das Ruf-Motiv

In Bachmanns Erzählung spielt das Ruf-Motiv eine erhebliche Rolle. Es wird gleich am Anfang von Undines Rede eingeführt und bestimmt – wie eben gesehen – noch das Ende des Monologs. Dabei sollen unter dem Begriff »Ruf« nur jene stimmlichen Äußerungen verstanden werden, in denen sich eine Sehnsucht der Nymphe nach dem Menschen-Mann oder umgekehrt des Menschen-Manns nach der Nymphe ausdrückt. Undines erste Worte: »Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer!« wären demnach ein Ausruf, nicht aber ein Sehnsuchtsruf. Dieser ist indessen gemeint, wo Undine beschreibt, dass sie nach dem Auftauchen aus dem Wasser immer wieder »auf einen, der Hans hieß« getroffen sei, dessen Namen sie auch später – wieder unter Wasser – immerfort rufen müsse (S. 253):

»Immer einer nur ist es, der diesen Namen trägt, den ich nicht vergessen kann, und wenn ich euch auch alle vergesse, ganz und gar vergesse, wie ich euch ganz geliebt habe. Und wenn eure Küsse und euer Samen von den vielen großen Wassern – Regen, Flüssen, Meeren – längst abgewaschen und fortgeschwemmt sind, dann ist doch der Name noch da, der sich fortpflanzt unter Wasser, weil ich nicht aufhören kann, ihn zu rufen, Hans, Hans ...«.

Nur wenig später ist von den Rufen, von denen die Männer angezogen werden, die Rede, wobei jetzt auch Naturklänge und musikähnliche Laute die Klanggestalt des Rufs bestimmen können (S. 255):

»Aber die Männer [...] hören doch darüber den Muschelton, die Windfanfare, und dann noch einmal, später, wenn es dunkel ist in den Häusern, erheben sie sich heimlich, öffnen die Tür, lauschen den Gang hinunter, in den Garten, die Alleen hinunter, und nun hören sie es ganz deutlich: Den Schmerzton, den Ruf von weither, die geisterhafte Musik. Komm! Komm! Nur einmal komm!«

Im Fortgang ihrer Rede, mit der sie »genau sein« und die Männer/Menschen/Ungeheuer »einmal verächtlich machen« (S. 253) wolle, kommt Undine auf die Gewohnheit der Männer, nachts aufzustehen und in Hof und Garten auf den »Schmerzton, den Klang, die Lockung« zu lauschen, zurück. Dahinter stecke in

4 – 1 – 63

Uetikon am See
Seestraße, Schweiz
(Tel: 740213)

Lieber, lieber Hans,

Du musst nicht denken, dass das ein Gerede war, dass ich Dir so oft schreiben wollte – ich habe nämlich wirklich of angefangen, wollte mir ein paar Worte herausquälen aus meiner Stummheit, aber es ist nicht gegangen. Heute wird es gehen, denn es ist jetzt endgültig für mich beschlossen, dass das Leben der letzten Jahre zuende ist. Ich weiss gar nicht, wo ich anfangen soll. Seit vier Monaten geht das schon, seither bin ich hier, so furchtbar allein und abgetrennt von allem, und hier und da hab ich eine Stunde

* ich habe so tun müssen, als sei nichts, nur ein bisschen Krankheit. Aber das stimmte nicht, es war nicht ein bisschen Krankheit, sondern ich musste vor zwei Monaten in die Klinik, weil ich versucht habe, mich umzubringen, aber das werde ich nie wieder tun, es war eine Verrücktheit, und ich schwöre Dir, dass ich das nie wieder tun werde. Ausserdem gibt es jetzt diese Operation, die auch sehr schwer für mich war, mehr psychisch, aber dadurch auch physisch schwerer. Jetzt bin ich aus dem Krankenhaus und stehe auf meinen eigenen Füßen und beginne ein wenig zu hoffen, ich weiss zwar nicht genau worauf, aber ich hoffe einfach, dass es noch etwas gibt, Arbeit, Luft, Meer, ab und zu, später, ein bisschen Fröhlichkeit. Du denkst vielleicht, es sei meine Schuld, dieses Ende, aber das stimmt nicht. Wenn man überhaupt von Schuld sprechen will, dann ist es die Schuld von Max, sonst wäre es mit mir nicht so weit gekommen. Aber ich will *nicht* von Schuld sprechen, und ich werfe ihm auch nichts vor, manchmal schon, aber nur Kleinigkeiten, nebensächliche Dinge, doch für das Wesentliche nützt es nichts zu reden, weder auf die eine noch auf die andere Weise, über etwas, das gesehen ist und das vielleicht hat geschehen müssen. Aber ich hätte nie geglaubt, dass alles so schlecht für mich ausgehen würde. Dass es einen Schmerz geben würde, ja – aber nicht so einen totalen und fast tödlichen Zusammenbruch. Das Ganze war wie eine lange, lange Agonie, Woche für Woche, und ich weiss

jemand gesehen, so selten, und in der Stunde noch die bella figura machen müssen, *ho dovuto fingere che non ci sia niente, soltanto un po di malattia. Ma non era vero, non era un po di malattia, ho dovuto andare alla clinica due mesi fa, perche ho provato di suicidarmi, ma non lo farò mai più, era una pazzia, e ti giuro che non lo faccio mai più. Poi c'è oltre ora questa operazione che anche era molto grave per me, più psichicamente, ma per questo anche più grave fisicamente. Adesso sono uscita dall'ospedale e sto sui miei piedi e comincio di sperare un po, non so esattamente che cosa, ma semplicemente spero che ci sia ancora qualcosa, lavoro, l'aria, mare, di tanto in tanto, più tardi, un po di allegria.

Tu forse pensi che sia colpa mia questa fine, ma non è così. Se si vuol parlare di colpa, poi è la colpa di Max, altrimenti non sarei io andata a finire così. Ma *non* voglio parlare di colpa e non lo rimprovero niente, alle volte sì, ma piccole cose, cose secondarie, ma per l'essenziale non serve a nulla di parlare, in questo o in questo modo, di una cosa che è capitata e che forse ha dovuto capitare.

Ma non avrei mai creduto che tutto andasse così male per me. Che ci sia un dolore, sì, – ma non un break down così totale e quasi mortale. Tutto è stato come una lunga lunga

agonia, settimana per settimana, e non lo so proprio perché, non è gelosia, e tutt'un'altra cosa; forse perché ho voluto veramente, tanti anni fa, fondare una cosa durabile, »normale«, alle volte contro le mie possibilità di vivere, ho insistito sempre di nuovo anche se ho sentito di tanto in tanto che la trasformazione necessaria ferisce la mia legge o mio destino – non so come esprimerlo bene. Forse pure queste spiegazioni sono false – ma il fatto è che sono ferita a morte e che questa separazione è il piu grande fiasco della mia vita.

Non posso imaginare una cosa più tremenda di questa che ho vissuta e che mi possesiona ancora oggi, anche se oggi comincio a dirti che devo continuare, che devo pensare ad un futuro, ad un vita nuova.

Aber ich sag Dir das alles nicht nur, um es

Dir zu sagen, sondern um Dir begreiflich zu machen, dass das keine Laune ist, wenn ich so sehr, so inständig wünsche, dass Du ein paar Tage mit mir reist, mit mir bist, – ich brauche es so sehr. Ich weiss genau, wie das ist, zwischen soviel Arbeit, wichtigen Dingen – dass es schwer für Dich ist, jetzt eine Fahrt zu machen, dass Du womöglich zehnmal lieber was andres machen möchtest, ja machen solltest. Und das Wetter, der Winter, ist ja auch nicht dazu angetan, um diese Reise Dir verlockender zu machen. Aber bitte, bitte fahr mit mir, und Du kannst sicher sein, dass ich nicht mit einem Hängekopf neben Dir sitzen werde und wie eine Last, wie ein Stein mitreisen werde. Ich muss hier heraus, und sei es nur für ein paar Tage, und ich möchte mit Dir fröhlich sein und mich freuen können an jedem Meter Strasse und an jedem Ort und an jedem Essen. Und ich weiss niemand, mit dem ich das kann und können möchte ausser Dir. Ach Hans, es ist ein unbilliges Verlangen, aber wens einen Himmel gibt, dann wird er es Dir wohl vergelten.

(Von den Leuten weiss noch niemand, dass wir uns trennen, ich warte noch ein paar Tage, möchte besonders warten, bis Max in New York seine zwei anstrengenden Premieren⁶ hinter sich hat diese Woche und nächste Woche. Dann schreibe ich ihm, dass ich auch nach aussen das nicht mehr aufrechterhalten werde, ich kann es dann auch nicht länger, weil es mir jede Bewegung unmöglich macht – und ich brauche jetzt bald Bewegungsfreiheit. Sag also auch vorläufig noch zu niemand etwas; es dauert nicht mehr lang, und ich werde es dann selber sagen, wo es notwendig ist, mit »no comment«.

wirklich nicht warum, es ist nicht Eifersucht, sondern etwas völlig anderes; vielleicht weil ich, vor vielen Jahren, wirklich etwas Dauerhaftes, »Normales«, begründen wollte, bisweilen gegen meine Lebensmöglichkeiten, immer wieder habe ich darauf bestanden, auch wenn ich von Zeit zu Zeit gespürt habe, dass die notwendige Transformation mein Gesetz verletzt oder mein Schicksal – ich weiss nicht, wie ich es ausdrücken soll. Vielleicht sind auch diese Erklärungen falsch – doch Tatsache ist, dass ich tödlich verletzt bin und dass die Trennung die grösste Niederlage meines Lebens bedeutet.

Ich kann mir nichts Schrecklicheres vorstellen als das, was ich durchgemacht habe und was mich bis heute verfolgt, auch wenn ich heute anfangen mir zu sagen, dass ich weitermachen muss, dass ich an eine Zukunft denken muss, an ein neues Leben.

6 Am 8. Februar 1963 war die amerikanische Erstaufführung von Max Frischs *Andorra* in New York.

Schreiberin offenbar die »Schmach«, die Frischs Verrat für sie bedeutete, in den Vordergrund gerückt hatte, griff Henze sie frontal an, wobei ihm für diesen durchaus theatralischen »Auftritt« das Italienische geeigneter zu sein schien als das Deutsche; nur das aus dem Brief der »Carissima« übernommene Wort »Schmach« blieb als deutsche Vokabel erhalten. Hier einige Auszüge aus dem Brief:¹⁴

Liebste Ingeborg,

in Rom habe ich Deinen so lieben Brief vorgefunden mit noch einigen Bemerkungen über Dein Problem. Die beste Antwort hast du selbst gegeben: dass Du nach all dem, was gewesen ist, besser arbeiten wirst denn je. Das ist der Punkt. Die »Schmach«, von der Du sprichst, mag gewesen sein, was sie war, das hat nichts zu sagen. [...] Keine Schmach dieser Erde kann uns etwas anhaben, wenn wir immer an den Grund denken, weshalb wir auf die Welt gekommen sind. Wir sind da, um kreativ zu sein, das ist die heilige Wahrheit, alles andere ist unwichtig. Deine eigentliche Schmach ist die, glaub mir, viele Jahre lang nicht gearbeitet zu haben. Die Grösse der Gefühle für andere darf nie grösser sein als das eigene Verantwortungsgefühl gegenüber dem eigenen Seinsgrund. Frisch hätte Dir nie irgendeine Schmach antun können, wenn Du ihn zugunsten Deines eigenen Künstlerseins ignoriert hättest. Im übrigen ist es nie eine Schmach, von einem Schwein beleidigt worden zu sein. Und ein Schwein geliebt zu haben, auch das ist keine Schmach. Kein Künstler darf je »so tief sinken, dass er sich ruiniert – und ich weiss, dass Du jetzt, endlich, aufwachst und die alten Sentimentalitäten hinter Dir lässt. Keiner weiss besser als ich, was Schmerz ist (er ist mein Reisekamerad), nun ja, aber ich, Hans, werde Dich nicht mehr achten, noch möchte ich Dich wiedersehen, wenn Du jetzt nicht mit dem Zeug aufhörst und statt dessen anfängst, Deine PFLICHT zu tun, wie ein Bankbeamter. Briefe beantworten und systematisch arbeiten, wie es Thomas Mann etc. etc. tat, wie

Carissima Ingeborg,

a Roma ho trovato la tua lettera tanto carina, con ancora alcune notizie sul tuo problema. La migliore risposta hai dato tu stessa: che dopo quello che è stato lavorerai meglio di mai. Il punto è quello. La »Schmach« della quale tu parli può essere stata quella che è stata, non importa. [...] Nessuna Schmach di questa terra ci può toccare se pensiamo sempre alla ragione per cui siamo venuti al mondo. Siamo qui per creare questa è la san-ta verità, tutto il resto è marginale. La tua vera Schmach, credimi, è di non aver lavorato per tanti anni. La grandezza dei sentimenti per altri non deve mai essere più grande del proprio senso della responsabilità verso la proprio ragione d'essere. Frisch non avrebbe mai potuto recarti nessuna Schmach se tu lo avessi ignorato in favore del tuo proprio essere artista. Poi, del resto, non è mai una Schmach essere stato insultato da un porco. Ed aver amato un porco non è una Schmach nemmeno questa. Nessun' artista non puo mai scendere »in basso« tanto da far sì che si rovina – ed io so che tu adesso, finalmente, ti desti e lasci andare i vecchi sentimentalismi. Nessuno meglio di me sa cos'è il dolore (è un mio compagno di viaggio –) e va bene, ma io, Hans, non ti rispetterò più né vorrò più vederti, se ora non la smetti con quella roba, e invece cominci a far il tuo DOVERE come un impiegato di banca magari. Rispondere alle lettere, e lavorare sistematicamente, come lo fecero Thomas Mann ecc ecc, tutti i grandi, sen-

14 BachmannI/HenzeHW 2004, Nr. 160. Der Herausgeber hat das Italienische Original wiederum im Anhang (S. 389ff.) mitgeteilt; Übersetzung S. 256ff.

»... ich habe schon vorher darüber nachgedacht, wo fängt der Faschismus an. Er fängt nicht an mit den ersten Bomben, die geworfen werden, er fängt nicht an mit dem Terror, über den man schreiben kann, in jeder Zeitung. Er fängt an in Beziehungen zwischen Menschen. Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau, und ich habe versucht zu sagen, in diesem Kapitel, hier in dieser Gesellschaft ist immer Krieg. Es gibt nicht Krieg und Frieden, es gibt nur den Krieg.«

Offensichtlich hat Ingeborg Bachmann in diesem Statement auch ihre Erfahrungen im Zusammenleben mit Max Frisch zum Ausdruck gebracht. Die Jahre mit ihm hat sie als »mörderischen Existenzkampf« (gegenüber Opel) und das Ende als »fast tödlichen Zusammenbruch« (gegenüber Henze) benannt. Ebensolche Zu- und Umstände erlebt aber die Ich-Erzählerin in *Malina*, die sich von ihrem »Vater«, der zugleich ihr »Mörder« sei, bedroht sieht. Hier der Schluss des 2. Kapitels von *Malina*:⁴¹

Ich: Es ist nicht mein Vater. Es ist mein Mörder.

Malina antwortet nicht.

Ich: Es ist mein Mörder.

Malina: Ja, das weiß ich.

Ich antworte nicht.

Malina: Warum hast du immer gesagt: mein Vater?

Ich: Habe ich das wirklich gesagt? Wie konnte ich das nur sagen? Ich habe es doch nicht sagen wollen, aber man kann doch nur erzählen, was man sieht, und ich habe dir genau erzählt, wie es mir gezeigt worden ist. Ich habe ihm auch noch sagen wollen, was ich längst begriffen habe – daß man hier eben nicht stirbt, hier wird man ermordet. Darum verstehe ich auch, warum er in mein Leben hat treten können. Einer mußte es tun. Er war es.

Malina: Du wirst also nie mehr sagen: Krieg und Frieden.

Ich: Nie mehr.

Es ist immer Krieg.

Hier ist immer Gewalt.

Hier ist immer Kampf.

Es ist der ewige Krieg.

Henze, der vorbehaltlos für Bachmann Partei ergriff und bis über ihren Tod hinaus und bis an sein eigenes Lebensende zu ihr hielt, sann nach ihrer Krise Anfang 1963 nach Mitteln und Wegen, um ihr zu helfen, wieder Mut zu fassen und neue Hoffnung zu fühlen. Als erstes machte er ihr ein Geschenk, das in der Öffentlichkeit freilich nicht als solches kenntlich, von Bachmann aber sehr wohl als eine Liebesgabe begriffen worden war: Er komponierte 1963 für sie das imaginäre Zwei-Per-

41 BachmannI 1971, S.247.

3. Satz: »Maraviglioso Fior del Vostro Mare«

- 1 Non ha fiori il terreno
Nicht gibt es Blumen auf dem Land
- 2 Come questo mi pare
wie diese, die mir erscheint als
- 3 Maraviglioso fior del vostro mare
wunderschöne Blume aus eurem Meer,
- 4 A cui non fu mai pare
der nie eine andere gleich war
- 5 In ramo o'n prato ameno,
auf Zweigen oder lieblicher Wiese
- 6 O pur di conca nel porporeo seno
oder in der Muschel purpurnem Busen,
- 7 Tra vaghi scogli e l'acque
unter reizvollen Klippen und Wassern,
- 8 Fra cui Venere bella in prima nacque.
wo die schöne Venus einst geboren wurde.

Der 3. Satz beruht auf einem Liebesgedicht von Tasso, das grammatikalisch aus einem einzigen Satz gebildet ist. Seltsam ist, dass sich die liebende Person an kein Du, Sie oder Er wendet. Dabei wird andererseits ausdrücklich von »dieser« schönen Blume gesprochen, der nichts gleichkomme, außer – vielleicht – die Göttin Venus persönlich. Man erwartet daher eigentlich, dass es wenigstens eine Andeutung geben würde, wem die Huldigung zugebracht ist. Henze, der dieses Gedicht in seiner Autobiographie von 1996 vollständig zitiert, weist ebenfalls auf das Fehlen eines gepriesenen »Subjekts« hin. Er leitet daraus den »enigmatischen« Charakter dieser Verse ab, wie er schreibt. Das Wort »enigmatisch« wird er hier nicht zufällig gewählt haben, es kann vielmehr als ein versteckter Hinweis auf Bachmanns Gedicht *Enigma* gelesen werden, das die Dichterin ihm ja gewidmet hat.⁶⁵

Folgt man Henzes Programmeinführung, dann handelt es sich in diesem Satz um »ein Nachsinnen über die Schönheit der geliebten Person, die in der Phantasie des Dichters zu einer Erscheinung von fernen Küsten geworden ist.«⁶⁶ Zunächst scheint diese Person allerdings noch ganz nah zu sein: Die Solovioline brilliert mit einer unbegleiteten Kadenz von stupender Virtuosität und Differenziertheit (Ab-

65 HenzeHW 1996, S. 233. Lektorat und Redaktion haben offenbar übersehen, dass es sich bei der im Buch stehengebliebenen Formulierung »dank der Abwesenheit des Substantivs« nur um ein Versehen handeln kann, es muss natürlich »dank der Abwesenheit des Subjekts« heißen. Das Tasso-Gedicht ist ja voll von Substantiven; was fehlt, ist ein Du oder irgendeine Person (Subjekt), dem oder der die Preisung gilt.

66 Siehe das Zitat oben auf S. ###.

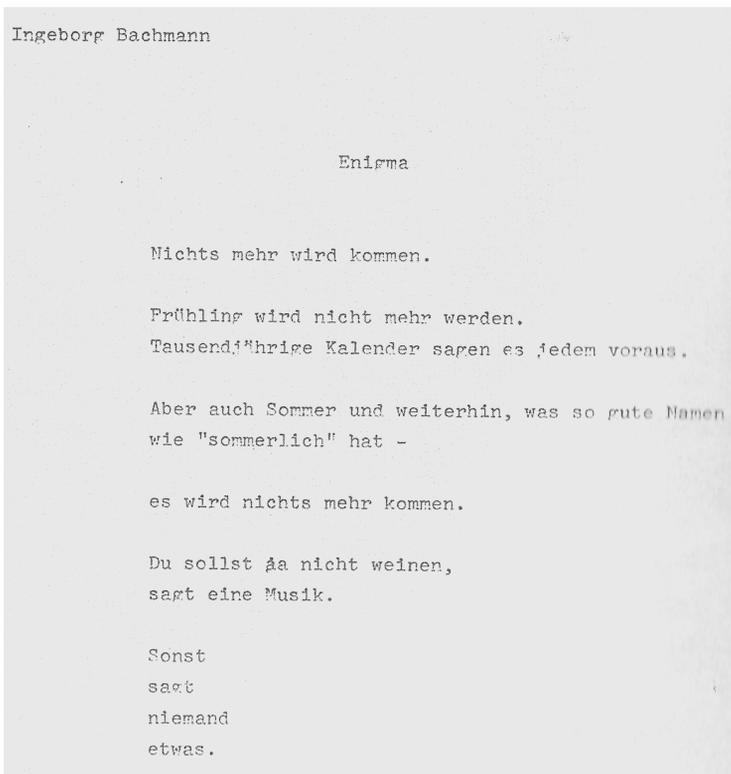


Abbildung 49 Das faksimilierte Typoskript der letzten Fassung von Ingeborg Bachmanns Gedicht *Enigma* (nach HöllerH 1998, S. 153)

kommen« aus Alban Bergs viertem *Orchesterlied nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg* angegeben.⁷⁸ Ein zweiter Hinweis gilt der Zeile »Du sollst ja nicht weinen, sagt eine Musik«. Deren erste Hälfte entstammt dem 5. Satz aus Gustav Mahlers III. Sinfonie,⁷⁹ in dem das Gedicht »Armer Kinder Bettlerlied« aus den Wunderhorn-Liedern⁸⁰ Verwendung findet.

»Du sollst ja nicht weinen«

In diesem Zusammenhang sei ein philologisches Detail erwähnt, das freilich auch inhaltliche Bedeutung hat. Der von Bachmann zitierte Satz »Du sollst ja nicht weinen« steht nicht im ursprünglichen Wunderhorn-Lied, er wurde von Mahler

78 Alban Berg, *Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg*, op. 4, Studienpartitur, Wien: Universal Edition, 1953. Die Lieder entstanden 1912 in Wien, Altenbergs »Texte auf Ansichtskarten« erschienen in dem Sammelband *Neues Altes* 1911 in Berlin. Der Text der von Bachmann frei zitierten Zeile lautet »Nichts ist gekommen, nichts wird kommen für meine Seele –«, vgl. *Neues Altes*, S. 60, *Orchesterlieder*, S. 17.

79 Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 3 (d-moll)*, Partitur, Wien: Universal Edition, 1974 (Kritischen Gesamtausgabe, Bd. 3), S. 192–209. Ingeborg Bachmann gibt irrtümlich Mahlers II. Sinfonie als Quelle an.

80 *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, gesammelt von L. Achim von Arnim und Clemens Brentano, 3 Teile, München: dtv, 1963, Bd. 3, S. 55.

Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik, hg. von Susanne Kogler und Andreas Dorschel, Wien: Steinbauer, 2006, S. 184–202

Neubauer-PetzoldtR 2002 Ruth Neubauer-Petzoldt, Grenzgänge der Liebe. *Undine geht*, in: *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*, hg. von Mathias Mayer, Stuttgart: Reclam, 2002, S. 156–175

NytschT 2008 Thomas Nytsch, Henzes *Das Ende einer Welt* und Bachmanns *Die Zikaden* – Musik und Dichtung als Hörkunst, in: *Bachmanns Medien*, hg. von Klaus Scherpe u. a., Berlin: Vorwerk 8, 2008, S. 204–216

OehlK 2003 Klaus Oehl, *Die Oper »König Hirsch« (1953–55) von Hans Werner Henze*, Saarbrücken: Pfau, 2003

OpelA 2001 Adolf Opel, *Wo mir das Lachen zurückgekommen ist. Auf Reisen mit Ingeborg Bachmann*, München: Herbig, 2001

PetersenP 1988 Peter Petersen, *Hans Werner Henze. Ein politischer Musiker. Zwölf Vorlesungen*, Hamburg: Argument, 1988

PetersenP 1989 Peter Petersen, »... eine Form und ein Name: Tristan.« Strukturelle und semantische Untersuchungen an H. W. Henzes Preludes für Klavier, Tonbänder und Orchester, in: *Verbalisierung und Sinngehalt. Über semantische Tendenzen im Denken in und über Musik heute*, Wien, Graz: Universal Edition, 1989 (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 21), S. 148–176

PetersenP 1991 Peter Petersen, Von Mahler zu Henze. Versuch über musikalischen Realismus, in: *Das Gustav-Mahler-Fest Hamburg 1989. Bericht über den Internationalen Gustav-Mahler-Kongreß*, hg. von M. T. Vogt, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1991, S. 375–384

PetersenP 1992 Peter Petersen, *Hans Werner Henze. Vokalwerke*, Booklet zur CD-Edition, Deutsche Grammophon, Sonderausgabe für Zweitausendeins, Nr. 437652-2, Frankfurt a. M. 1992

PetersenP 1994 Peter Petersen, Klischee als Sujet. Hans Werner Henzes *The English Cat* und sein Arbeitstagebuch, in: *Klischee und Wirklichkeit in der musikalischen Moderne*, hg. von Ernst Kolleritsch, Wien, Graz: Universal Edition, 1994 (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 28), S. 62–91

PetersenP 1995 Peter Petersen, *Hans Werner Henze. Werke der Jahre 1984–1993*, Mainz: Schott, 1995 (Kölner Schriften zur Neuen Musik, Bd. 4)

PetersenP 1995a Peter Petersen, Tanz-, Jazz- und Marschidiome im Musiktheater Hans Werner Henzes. Zur Konkretisierung des Stilbegriffs »musica impura«, in: *Musiktheorie* 10 (1995), H. 1, S. 73–86

PetersenP 1996 Peter Petersen, Ein unbekanntes Skizzenheft zu »König Hirsch« von Hans Werner Henze, in: *Opernkomposition als Prozeß*, hg. von Werner Breig, Kassel u. a.: Bärenreiter, 1996, S. 147–164

PetersenP 1999 Peter Petersen, Die Oper als Mythos. »Venus und Adonis« von Hans Werner Henze, in: *Musik und Mythos*, hg. von Hans Werner Henze, Frankfurt a. M.: Fischer, 1999 (Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik, Bd. 5), S. 137–153