

Biographisches

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

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

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

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

10 Vgl. Koschel/Weidenbaum 1991 (Gul).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bachmann schreibt in dieser Zeit an Döpke:

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

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

Zur Forschung

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