

IV. ORCHESTERGESANG: *NACHTSTÜCKE UND ARIEN*

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

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

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

142 Novalis, Bd. 1, 136.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Metapherngewitter und poetische Weltschöpfung: Die Gedichte

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Nonverbale ‚Vertonung‘ im 1. und 2. Nachtstück

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

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

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

158 Meyer 1968, Bd. 2, 445.

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

160 Vgl. Kapitel I, S. 25.

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

Tafel 9

Hornthema, 1. Nachtstück, Takt 3-21



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

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

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

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

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

163 Zur Geschichte des Horns vgl. Brühle/Janetzky.

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

Tafel 10

2. Thema, 1. Nachtstück, Takt 29-32



p dolce

2. Thema, Fortspinnung Takt 34-36



pp

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



ff

Aria II, Takt 11-12 (Holzbläser)



pp

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tafel 12

Form	2. Nachtstück	Aria II	Libretto-Fragment	Aria II (Vertonung)
A1	T. 1-10 (Achtel=138) Tunes	Mit schlaftrunkenen Vögeln und winddurchschossenen Bäumen steht der Tag auf, und das Meer	Tommaso: [...]	T. 1-15 (Viertel=72) Fortissimo-Varianten des 2. Themas (N1)
B1	T. 11-27 (Achtel=ca. 138) <i>Triolengeflecht</i>	leert einen schäumenden Becher auf ihn. Die Flüsse wallen aus große Wasser, und das Land legt Liebesversprechen der reinen Luft in den Mund mit frischen Blumen.	Mit winddurchschossenen Bäumen und schlaftrunkenen (sic!) Vögeln stand die Nacht auf und schwankte über dem Auführer (Typoskript K 8101, Nr. 3542)	T. 16 (Zwischentakt) T. 17-26 Varianten des 2. Themas (N1) im pp T. 27-28 (Zwischentakte)
A2	T. 28-38 (Achtel=138) Tunes (Variante) + <i>Triolengeflecht</i> T. 39-44 <i>Triolengeflecht</i>			
Überl. C1	T. 45-55 (Achtel=92) Einsatz des Tamburo militare T. 56-60 Temposchwankungen	Die Erde will keinen Rauchpilz tragen, kein Geschöpf ausspeien vorm Himmel, mit Regen und mit Zornesblitzen abschaffen die unerhörten Stimmen des Verderbens.	2. Bild [Schneiderwerkstatt] Belinda (im Vorgefühl eines kommenden Triumphes) [...]	T. 29-41 Un poco più mosso Fanfaren und Fortissimo-Varianten des 2. Themas (N1) (Dynamischer Höhepunkt)
C2	T. 61-71 (Achtel=92) Unisono-Melodien (Holzbläser/Streicher) T. 69-71 Gewittermotiv T. 72-84 (Achtel=138) <i>Triolengeflecht</i> T. 79-84	Für uns will sie die bunten Brüder und grauen Schwestern erwachen sehn, den König Fisch, die Hoheit Nachigall und den Feuerflursten Salamander.	Die Korallen steigen aus den Riffen, auch der Berg vergibt die Diamanten, Balsam kommt aus huldigenden Wäldern, und dem Marmor schwillt die schöne Ader.	T. 42-53 Einsatz Passacaglia Di nuovo con calma Varianten des 2. Themas (N1) im pp Anfang Violinenmelodie (T. 46) 2. Einsatz Passacaglia (T. 50)
A3 (K)	T. 85-95 (Achtel=138) Tunes (Krebstgestalt) + <i>Triolengeflecht</i> T. 96-108 (Achtel=138) <i>Triolengeflecht</i>	Für uns pflanzt sie Korallen ins Meer. Wäldern befiehlt sie, Ruhe zu halten, dem Marmor, die schöne Ader zu schwellen, noch einmal dem Tau, über die Asche zu gehn.	Und mein bunter Bruder, König Fisch, und die graue Hoheit Nachigall und der Feuerflur der Salamander lassen mich dem Purpurapfel tragen.	T. 54-66 Klangspiel aus Fortspinnungen des 2. Themas (N1). Steigerung 3. Einsatz Passacaglia (T. 56) Fortissimo-Fanfaren (T. 62)
B2 (K)				
A4 (G)	T. 109-119 (Achtel=96) Tunes (neue Variante in Grundgestalt)	Die Erde will ein freies Geleit ins All jeden Tag aus der Nacht haben, dass noch tausend und ein Morgen wird von der alten Schönheit jungen Gnaden.	Alles fällt mir zu, ich tret ins Leben Von der alten Schönheit jungen Gnaden. (Typoskript K 8153, Nr. 3520)	T. 67-87 Steigerung (T. 77-78 <i>Undine</i> -Figur) T. 80 Passacaglia (neues Register) T. 88-92 Nachspiel

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

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

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

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

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

Tafel 13

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

173 La Motte-Fouqué, 52.

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

174 Erstmals belegt bei Fürst 1997, 61.

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

Tafel 14

	Aria I, Takt 22-24	Undine; Eglogue, Takt 1-3
Violine I		
Violine II		
Viola		
Cello		

Celli divisi

Kontrafagott

pp

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

175 Vgl. Henze 1959, 70.

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

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

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

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

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

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

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

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

Tafel 15

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



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

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

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

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

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

wird – sind beibehalten; verkehrt ist allein die Intervallfolge der Oberstimme in den Trompeten (Ganzton-Halbtö). Die Unterstimme in der Tuba ihrerseits spiegelt diese Oberstimme entlang einer horizontalen Achse, kann also als wiederum transponierte Umkehrung der Variante gelten. Der zweite Takt hingegen stellt ab dem zweiten Ton eine ausgezeigte Krebsversion des ersten Takts dar. Die Oberstimme kehrt hier zum Ausgangston g² zurück, die Unterstimme zum c. Sieht man einmal von der ornamentalen Umspielung im zweiten Takt ab, schreitet der Bläuersatz insgesamt also eine vertikal wie horizontal symmetrische Kreisfigur ab, als forme sich die Undinenmusik hier nach dem Bild der planetarischen Kugelgestalt (Tafel 16). Im zweiten Takt der 2. Hornstimme, die ebenfalls eine melodische Gegenbewegung zur Oberstimme vollführt, erklingt dadurch im übrigen die – figurativ erweiterte – Oberstimme des Kernmotivs in der Originallage.

Tafel 16

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tafel 17

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

Horn 1/2
Horn 3/4
Trompete
Pos./Posa

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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