

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

Bachmann schreibt in dieser Zeit an Döpke:

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

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

Zur Forschung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

18 Vgl. dazu besonders Caduff, 77-78.

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

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

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