

III. HÖRSPIEL: *DIE ZIKADEN*

„In der Ferne war schwach das Zirpen der Zikaden zu hören: eine Erinnerung, die er vorhin hatte zurückrufen wollen, was ihm nicht ganz gelungen war, lebte plötzlich auf. Wieder war er in den Tunnel der Zikaden hineingefallen (Moriuchi, *Zeit der Zikaden*)“.¹¹⁹

„Er wollte eine Insel besitzen, die ihm ganz allein gehörte, nicht weil er durchaus allein darauf leben, aber weil er sie gänzlich zu seiner eigenen Welt machen wollte (Lawrence, *Der Mann, der Inseln liebte*)“.¹²⁰

Unter den medialen Bedingungen des Hörspiels trifft Klang auf Klang, verbindet sich die literarische Sprache als gesprochener, flüchtiger Laut mit dem Ton der unsichtbar erzeugten Musik. Diese Annäherung in der Artikulationsweise beider Kunstmedien verdankt sich, vergleicht man das Hörspiel mit anderen theatralen Literaturgattungen, einer medialen Einschränkung, einem Verlust: dem Verlust an Sichtbarkeit und Konkretion. Anders als im Schauspiel oder der Oper bleiben die handelnden Protagonisten im Dunkeln, fehlt die Bestimmtheit des zu Sehenden, schließt sich das Auge der Partitur.¹²¹ Die Spezifik des Hörspiels macht es aus, dass dieser Entkonkretisierung auf der anderen Seite die Suggestion besonderer Nähe korrespondiert. Das Agieren der Figuren bleibt wie sie selbst unsichtbar, ist aber mittels ihrer technisch simulierten stimmlichen Anwesenheit zugleich unmittelbar präsent. Das Hörspiel kennzeichnet damit eine eigentümliche Spannung zwischen Intimität und Ungreifbarkeit: Der Dialog der Hörspielfiguren suggeriert nächste Nähe, verstärkt auch dadurch, dass er in der Regel in vertrauter, privater Umgebung des Rezipienten erklingt – und ist doch zugleich entzogen, sofern seine Verortung in einer szenischen Umgebung ausbleibt. Aus dieser Spannung resultiert der spezifische Effekt des Hörspiels; wie kein anderes Medium sendet es,

119 Moriuchi, 83.

120 Lawrence, 73.

121 Zur Frage der Interdependenz von szenischer und musikalischer Aktion bemerkt Henze in einem Gespräch mit Klaus Geitel (1965): „Die Bühne ist doch nur das geöffnete Auge der Partitur“ (MuP 114).

wie man sagen könnte, unsichtbare Botschaften an die ausmalende Phantasie des Hörers, lädt es ihn dazu ein, den handelnden Figuren auf den Brettern einer ‚inneren Bühne‘ imaginäre Schauplätze, nur ihm zugängliche Welten zu erträumen.

Ein Blick auf die Frühphase des Mediums belegt diesbezüglich eine bezeichnende Tendenz. Ein, wenn nicht das zentrale Sujet des Hörspiels in den 1950er Jahren ist – letztes Refugium einer Flucht aus der zerstörten Nachkriegswelt, aber auch Form, dem noch allzu nahen Schrecken künstlerisch zu begegnen – der Traum.¹²²

Dass das vom Hörspiel ausgelöste Sich-Einspinnen in erdachte Welten die Neigung verstärkte, sich vor der Auseinandersetzung mit dem eigenen Anteil an der deutschen Vergangenheit in innere und äußere Ablenkungen zu flüchten, ist besonders dem frühen Hörspiel in scharfer Form zum Vorwurf gemacht worden.¹²³ Wo dieser Vorwurf im besonderen der erfolgreichen Hörspielautorin Ingeborg Bachmann galt, wurde allerdings bereitwillig übersehen, dass Bachmann bereits in ihrem ersten Hörspiel ein sicheres Gespür für diese problematische Tendenz ihres Mediums entwickelt hatte, wie sich schon am titelgebenden Sujet, dem *Geschäft mit Träumen* (US 28.2.52) ablesen lässt. Und auch in den *Zikaden* werden die Darstellungsmodalitäten des Hörspiels – nunmehr im Horizont der Frage nach der Möglichkeit künstlerischer Darstellung und Verarbeitung traumatischer Erfahrungen – erneut mitthematisiert. Die sprachliche Konstruktion von Traumwelten erscheint hier als Figur der Erinnerungsverweigerung, mit der, wie die zitierte Parabel Platons versinnbildlicht, das Verschwinden des Körpers und der Verlust des Menschseins einhergeht.

Musik ist im deutschsprachigen Hörspiel der frühen 1950er Jahre fest etablierter Bestandteil der dramaturgischen Konzeption; in der Regel findet sie dabei als illustrativer Hintergrund oder formales Überblendungsmittel Verwendung, kaum einmal als eigenständige Bedeutungsschicht oder gar als Sujet. Im Vergleich dazu erscheint der musikalische Ton in den *Zikaden* erheblich aufgewertet; er wird nicht nur zur dramaturgisch unverzichtbaren Ausdrucksebene,¹²⁴ sondern in der titelgebenden Parabel selber zum Thema. In den *Zikaden*, zweite Etappe der Zusammenarbeit Hans Werner Henzes und Ingeborg Bachmanns, kehren sich dabei die Vorzeichen der Ballettpantomime ein Stück weit um. Passt Bachmann ihren *Myschkin-Monolog* an eine un-

122 Vgl. das stark rezipierte Hörspiel Günther Eichs, *Träume* (Eich 372-392); dazu Klose, 162-168.

123 Zur Kritik am ‚traditionellen‘ Hörspiel vgl. die unter der Flagge des ‚Neuen Hörspiels‘ vorgetragene Polemik in Wondratschek/Becker.

124 So zu Recht bereits Spiesecke, 56-57.

ter anderen textlichen und in gewissem Umfang auch szenischen Voraussetzungen entstandene Musik an, ist Henzes Hörspielmusik durch die präzisen, später auch im Text abgedruckten Spielanweisungen Bachmanns ein enger Rahmen vorgegeben. So lässt sich auch nur insoweit von einem gemeinsamen Werk sprechen, als die Entstehung des Hörspieltexts und seiner Konzeptualisierung von Musik in eine Phase intensivsten gedanklichen Austauschs und regen gemeinsamen Lebens fällt. Bachmanns Musikdenken wird gerade in dieser Zeit, ihrem ersten römischen Frühjahr, das dem Aufenthalt auf Ischia im Sommer 1953 folgt, in hohem Maße von Henze beeinflusst und vertieft. Ort und Funktion von Musik in den *Zikaden* sind unbedingt vor diesem Hintergrund zu lesen. Die Komposition selber verfolgt Bachmann allerdings allem Anschein nach nicht; sie schreibt zwei Wochen vor der Ursendung (25. März 1955 im NWDR Hamburg) in einem Brief an Joachim Moras, dass sie „die viele Musik nicht kenne, die noch dazukommt“ (zitiert bei Caduff, 150).

Für sich kann Henzes Hörspielmusik – neben der Gitarrenmusik zu Ernst Schnabels Hörspiel *Der sechste Gesang* und den beiden Funkopern *Ein Landarzt* und *Das Ende einer Welt*¹²⁵ eine der wenigen Arbeit für das Radio – natürlich bestenfalls als Nebenprodukt gelten, dies verdeutlicht auch der kurze Zeitraum, in dem sie laut Particell-Notiz entsteht.¹²⁶ Dagegen ist Bachmanns zweitem Beitrag zum neben der Lyrik sicherlich meistdiskutiertesten und vor allem wirkungsmächtigsten literarischen Genre der 1950er Jahre zwar bei weitem nicht so große Popularität zuteil geworden wie dem preisgekrönten *Guten Gott von Manhattan* (US 29.5.1958), fraglos aber gehört er zu ihren Hauptwerken aus dieser Dekade.¹²⁷

125 *Ein Landarzt* nach der Novelle von Kafka entsteht 1951 (UA 19.11. 1951 NWDR Hamburg), *Das Ende einer Welt* nach einer von Wolfgang Hildesheimer angefertigten Umarbeitung seiner gleichnamigen Erzählung 1953. Gleichfalls hat Henze einen Hörspiel-Text geschrieben; *Die Revolte von San Nazzaro, Oper für sizilianische Marionetten* US 24.5.57, Musik von Jimmy Giuffrè und Chico Hamilton.

126 Auf dem ersten Blatt der Partiturreinschrift ist der Vermerk „Paris, Dec. 54-Jan. 55“ eingetragen; auf dem letzten Blatt steht „13.1.54“, gemeint ist sicherlich 1955.

127 Die finanzielle Bedeutung der *Zikaden* unterstreicht ein Brief Bachmanns an ihren Hörfunkredakteur vom Juli 1957: „Hab vielen Dank für Deinen Brief und das Zikadenhonorar - ich hätte nicht soviel zu erhoffen gewagt, umso besser, so war's eine Überraschung, und ich kann mich damit jetzt aus dem Wasser ziehen und den Sommer sein lassen. Nicht nur das - seit ich diese ärgsten Sorgen los bin, kann ich auch wieder arbeiten, und ich denke, mein Hörspiel [der *Gute Gott von Manhattan*, C.B.] wird in ein zwei Wochen fertig werden“ (zitiert aus Döpke, 38).

Insel und Wunschtraum. Zum Hörspieltext

„Ihr Gesang füllt den Sommermittag, während alle anderen Wesen ruhen“ (Hesiod, *Erga*, 838).

Schauplatz der Hörspielhandlung ist, so erfahren wir zu Beginn von der Stimme des Erzählers, eine nicht weiter spezifizierte, südliche (Mittelmeer-)insel. *Die Zikaden* situieren sich damit in einer in mehrfacher Hinsicht paradigmatischen Topographie. Zum einen stellt die ferne Insel als literarische Aufbruchsmetapher und Figur der Utopie, wie sie in Anlehnung an romantische Vorbilder auch in Bachmanns eigenen Texten der frühen 1950er Jahre Konjunktur hat,¹²⁸ eine der gängigsten poetischen Chiffren innerhalb der deutschen, von der Hoffnung auf einen radikalen künstlerischen wie gesellschaftlichen Neuanfang getragenen Nachkriegslyrik dar. Der problematische Aspekt literarisch erträumter Wunsch-Orte besteht in ihrer Tendenz zur Geschichtslosigkeit. In der räumlichen Fiktion lässt sich die jüngste Vergangenheit ohne Aufsehen suspendieren oder zumindest, aller spezifischen Züge entledigt, auf eine allgemeine katastrophische Vorzeit reduzieren, deren Überwindung die Insel als „Stück Erde höherer Ordnung“ (W I/222) dann verkörpert. Die literarische Inselutopie verspricht also, wie man sagen könnte, das Neue Leben um den Preis eines Vergessens; eines Vergessens, das Bachmann in den wunschträumenden Figuren der *Zikaden* zum zentralen Thema erhebt.

Bachmanns *Zikaden*-Insel fokussiert jedoch, und das erst macht ihre außerordentlich schillernde Semantik aus, nicht nur ein Problem der Literatur, sondern auch eines der Literaten. Das mediterrane Eiland, einst von der Romantik mit allen verlockenden Insignien des Südens bedachter, emblematischer Gegenstand kollektiver Sehnsüchte, dient in diesen von einer tabubeladenen öffentlichen Kommunikation geprägten Jahren zum luxuriösen Rückzugsort für eine ganze Reihe internationaler Autoren und Musiker, unter ihnen neben Bachmann und Henze auch der Komponist William Walton und das Literatenteam W.H. Auden und Chester Kallman.¹²⁹ Die literarische Utopiefigur Insel wird damit zugleich zur Chiffre der Bedeutungslosigkeit literarischer Utopien. Ohne wirkliche Bezugsmöglichkeiten auf Gegenwartsdiskurse und damit gleichsam selber auf eine entlegene Insel entrückt, erscheint die Inselmetapher als Sinnbild einer ohn-

128 Zum Insel- und Schiffbruchmotiv und seiner Bearbeitung bei Bachmann und Zeitgenossen vgl. Tunner.

129 Vgl. dazu auch Höller, 84.

mächtig mit sich selbst beschäftigten, in Abstraktion und Ästhetizismus flüchtenden Kunst, die sich als unfähig wie unwillig erweist, entscheidende Anstöße zur Verarbeitung der Erfahrungen in Krieg und Drittem Reich beizutragen.

Dieser Doppelcharakter der Insel als Utopieort und Chiffre der Selbstisolation wird in den *Zikaden* ausgespielt und dramatisiert; von der utopischen Kraft, wie sie unter anderem noch Bachmanns Gedichtzyklus *Lieder von einer Insel* prägt, bleiben hier nur noch die „Trümmer einer Illusion“ (W I/262).¹³⁰ Auf den Punkt gebracht wird das von der Figur des Gefangenen. Der Ruf „Du bist Orplid, mein Land!“ (W I/228), mit dem er die Tradition literarischer Inselutopien seit Mörike ironisch aufgreift, evoziert nicht mehr die Vision eines heilbringenden Ortes, sondern legt vielmehr die Indifferenz gegenüber realem Leiden bloß, die dieser Vision eingeschrieben ist – gilt er doch der Gefängnisinsel, die in Sichtweite der Insel der Träumer liegt und den zynischen Namen „Ort der Erlösung“ (W I/223) trägt.

Die Zikaden thematisieren allerdings weniger den politischen Hintergrund als die persönlichen Auswirkungen der verführerischen Ungebundenheit, die der Auszug aus einer jeder Veränderung feindlich gegenüberstehenden Gesellschaft für jeden einzelnen der Flüchtigen bereithielt. Henze schreibt später, dass die neue Freiheit zunehmend in einen eskapistischen Rückzug ins Private umzuschlagen drohte:

„Als ich nach Kriegsende endlich meine Arbeit aufnehmen konnte, stieß ich an allen Ecken und Enden auf das Erbe der faschistischen Herrschaft. Ich sah, wie aus diesem Erbe ein neuer Staat entstand, mit den alten miesen Figuren. Darauf reagierte ich so, wie viele andere auch: Enzensberger, Andersch, Hildesheimer, Ingeborg Bachmann - ich ging aus Deutschland weg, sobald ich es mir erlauben konnte [...] So baute ich in Italien um meine Person und meine Arbeit eine eigene Welt auf, aus meinen Vorstellungen, meinen Wünschen und Träumen. Ich merkte nicht, wie ich mich dabei zusehends isolierte. Wie meine Musik immer privater wurde, wie sie mehr und mehr von privaten Anlässen ausging, private Mitteilungen enthielt, an einzelne, an Private sich richtete. [...] Mit einem Mal hatte ich den Eindruck, nichts mehr zu verstehen, nichts mehr zu haben, abgeschnitten zu sein; ich merkte, dass ich in einer Einöde lebte, wo man aufhört zu denken und sich nur noch mit Gefühlen abgibt, Gefühle kultiviert“ (MuP 149f.).

130 Einer kritischen Inselmetaphorik begegnet man auch in der Erzählung *Alles* (1959: „Aber wo gibt es die Insel, von der aus ein neuer Mensch eine neue Welt begründen kann? Ich war mit dem Kind gefangen und verurteilt von vornherein, die alte Welt mitzumachen“ (W I/147).

Ingeborg Bachmann dürfte diese private Einöde zu dieser Zeit in deutlich geringerem Maße als Henze erfahren haben; im Gegensatz zu ihm verlässt sie Ischia und übersiedelt im Frühjahr 1954 nach Rom, wo sie bald zu den führenden Künstlerkreisen Zugang findet, am gesellschaftlichen Leben teilhat und neben der literarischen Arbeit auch Beiträge als Auslandskorrespondentin für deutsche Tageszeitungen und Rundfunkanstalten liefert, die eine zunehmend scharfe politische Beobachtungsfähigkeit, vor allem aber ihren besonderen Blick für das Exemplarische in den ‚kleinen‘ Geschichten und Ereignissen des römischen Alltags dokumentieren.¹³¹ Gleichwohl lässt sich die „umfassende Widerlegung des Austritts aus der Gesellschaft“ wie sie die *Zikaden* formulieren, mit Höller durchaus auch als „Rationalisierung eigener Gefährdungen und Dispositionen“ (Höller 1987, 106) lesen, als eingehende Selbstbefragung, in der Bachmann nicht zuletzt die Auseinandersetzung mit den Versuchungen führt, die in den „nirwanahaften Zuständen“ (Henze in Hamm 1980) des vergangenen Sommers lauerten, dem abgeschiedenen geschwisterlichen Leben auf Ischia.¹³²

Im übrigen dürfte auch die Idee, die zeitgenössische Hörspielhandlung auf der Folie von Platons antikem Zikadenmythos zu entfalten, mit den während der zurückliegenden Sommermonate gewonnenen Eindrücken zusammenhängen. Zu den wenigen greifbaren brieflichen Äußerungen Bachmanns gehört der Hinweis auf die ungeheure Wirkung der allgegenwärtigen, „frenetisch“ (Döpke, 38) zirpenden Zikaden; auch Hans Werner Henze schildert im Rückblick das Dasein in Forio d' Ischia als ein Leben „umgeben von ohrenbetäubenden Zikadenchören“ (BQ 151).¹³³

In diese zeitgenössische Semantik hinein nun fügt Bachmann den titelgebenden antiken Deutungshorizont. Platons Mythos der körper- und bedürfnislos singenden Zikaden bringt das Problem einer weltabgewandten Kunst so zeitlos wie pointiert zur Sprache und bietet dabei die Möglichkeit, Kunstreflexion mit der Frage der Erinnerungsfähigkeit des Menschen zu verknüpfen; wie Platons Text ausführt, stellt für

131 Einige dieser Artikel sind 1998 unter dem Titel *Römische Reportagen* erschienen, vgl. Bachmann 1998.

132 Ein Leben im selbstgeschaffenen Schein hat Henze andererseits gerade erst in *Das Ende einer Welt* bearbeitet; in einem Autorkommentar heißt es dazu: „Die schlimmsten Feinde des modernen freiheitlichen Lebens [...] sind jene lächelnden Snobs und Zyniker, die auf den künstlichen Inseln der Scheinkultur ihr Wesen treiben und von hier aus das Festland mit Steinen bewerfen“ (zitiert bei Dibelius, 136).

133 Karin Achbergers Gleichsetzung von Bachmann und Henze mit den Hörspielfiguren Benedikt und Antonio erscheint mir allerdings als eine problematische Vereindeutigung, die den Parabelcharakter der *Zikaden* negiert; vgl. Achberger 1988, 206.

Sokrates die Kenntnis der Zikadengeschichte eine Bedingung für Kunstreflexion überhaupt dar. In *Phaidros* lässt Platon Sokrates von der Entstehung der Musen berichten:

„Aber als die Musen entstanden und der Gesang an den Tag trat, da wurden einige von jenen so hingerissen vor Lust, dass sie singend Speise und Trank vergaßen und, ohne es innezuwerden, dahinstarben. Von diesen stammt seitdem das Geschlecht der Zikaden, das von den Musen dieses Geschenk empfing, von ihrer Entstehung an keinerlei Nahrung zu bedürfen, sondern ohne Speise und Trank sogleich zu singen“ [...] (Platon, 61).

Im Hörspiel allerdings verliert die Parabel alles Versöhnliche. Die von Sokrates geschilderte Verwandlung der Vergessenden trägt bei Bachmann Züge eines vernichtenden Fluchs; die Zikaden, so weiß es der Erzähler zu berichten, sind „verzaubert, aber auch verdammt“ (W I/268). Ihr körper- und zeitloser Gesang, ein „Schrei aus trockenen Kehlen“ (W I/268), in dem jede Erinnerung getilgt ist, erscheint nicht mehr zum Lob der Musen, sondern als etwas durch und durch Bedrohliches, eine ungestaltete und entgrenzte, unmenschliche, wahnhaft-frenesie. Der Zikaden-Mythos wird damit zu einer Kritik an jeder Art von Weltflucht umgedeutet, und der Zustand der Selbstvergessenheit, bei Platon noch Ausdruck rückhaltsloser Hingabe an eine weltlose, alle irdischen Bedürfnisse übersteigende Sangeskunst, radikal problematisiert. Das Vergessen selber verliert dabei seine spezifische Zuordnung zur Künstlerproblematik, die in der Hörspielfabel nur noch als Spezialfall allgemeiner Erinnerungsabwehr figuriert. Der Maler Salvatore ist nur einer unter vielen im Reigen der handelnden Figuren, die, auf der Flucht vor „Krankheit und Rausch, Liebe und Enttäuschung, Tod und Vergangenheit und der Erinnerung daran“ (W I/264), dabei zu Inselbewohnern geworden sind. Aus den Berichten des Erzählers und den Dialogen der Figuren mit Antonio, dem einzigen gebürtigen Insulaner, wird ersichtlich, dass sie sich alle, so verschieden auch ihre Fluchtmotive im einzelnen aussehen, gleichen vor allem in ihrem wesentlichsten Verlangen: zu vergessen. In diesem Verlangen sind sie so weit fortgeschritten, dass sie den Chor der Zikaden, der des Mittags über die Insel tönt, nicht mehr hören. Gleichmaßen auf der Flucht vor sich und ihrem Gedächtnis, haben sie sich, so wird am Ende deutlich, selber schon halb in Zikaden verwandelt.

Dass die Insel dabei eben für einen Ort steht, an dem Zeit- und Erinnerungslosigkeit herrschen, kommt in den Dialogen zwischen dem Inselbewohner Robinson und dem flüchtigen, bei ihm Schutz suchenden Gefangenen zur Sprache. Die Robinson-Handlung stellt

einen relativ selbständigen Erzählstrang dar, der, wie schon der Name des Inselbewohners zu verstehen gibt (er weist ihn als ironisches Doppel der Figur Defoes aus, im Gegensatz zum schiffbrüchigen Crusoe hält sich Bachmanns Robinson freiwillig auf der Insel auf), weniger individuelle Charaktere vorstellt denn als textimmanente Reflexionsebene dient und typisierte Aspekte der (Welt-)Flucht verhandelt. Unversehens wird dabei Robinson, der radikalste Wahlinsulaner, der in seiner nahezu vollständigen Absonderung fast schon ein Zikadenleben führt, durch das Auftauchen des Geflohenen mit Überzeugungen konfrontiert, die seine freiwillige Selbstisolation in Frage stellen:

Robinson: Man kann sich der Strafe nicht entziehen.

Der Gefangene: Man kann sich der Welt nicht entziehen.

Robinson: Ich sprach von Ihrem Fall.

Der Gefangene: Ich sprach von unserem Fall. Es fiel mir so ein.

Robinson: Hier ist eine Insel. Und ich habe das Vergessen gesucht (W I/230).

Wenn die Insel hier als äußerer Rückzugsort angesprochen ist, entspricht dem im komplexen, auf Paarbildung angelegten Bau des Hörspiels¹³⁴ der sprachlich artikuliert Wunschtraum, in dem die Sprache selber zum Medium des Vergessens und der Weltflucht wird. Er steht im Mittelpunkt des anderen zentralen Erzählstrangs der *Zikaden*. Bachmann gestaltet ihn als eine Reihe von formal einem festen Muster folgenden Szenen, die von immer derselben kurzen, leise tremolierenden Musik eröffnet werden. Anschließend an diese Musik, mit der, wie es in den Vorbemerkungen heißt, die Szenen „erst richtig beginnen“ (W I/220), gibt jeweils einer der Inselbewohner im vertraulichen Gespräch mit Antonio seine privaten Träume und Wunschvorstellungen preis.

Diese erträumten Erfüllungen der kleinen und großen individuell- en Sehnsüchte markieren den Endpunkt der Weltflucht als Flucht in das Sprachlich-Imaginäre, aus ihnen sind Trauer und Verlusterfahrung ganz und gar verbannt. Der Wunsch aber, das führen die Hörspielszenen vor, ist darin das Ebenbild der Insel, dass auch er eine geschlossene Welt schafft. So, wie das Inseldasein in die Isolation führt, in der keine Berührung mit der Außenwelt mehr stattfindet, existiert der Wunschtraum allein in der Sprache. Damit führt auch er, anstatt Wege zu einer Verarbeitung traumatischer Erfahrung zu eröffnen, in die jede problematische Erinnerung negierende Illusion. Das zu verdeutlichen,

134 Zum Verfahren der Verdopplung als zentralem Bauprinzip der *Zikaden* vgl. Hädekes schönen Text, 118-131 und Weigel 1999, 178-186.

ist Aufgabe Antonios. Verführt seine „schöne“ (W I/232) Stimme die Figuren zunächst dazu, ihren Phantasien Raum zu geben und sie auszusprechen, lässt sein zweifaches „Nein“, mit dem er die Erzählungen jeweils abbricht, die Tagträumer am Ende auflaufen und die Wunschphantasien jäh zerplatzen. An dieser Stelle setzt dann erneut Musik ein, figurenbezogene Nachspiele voller hochexpressiver Eruptionen.

Auf der Insel zu leben also hilft zwar, sich der erdrückenden Vergangenheit und den fortwährenden Deformationen des Alltags zu entziehen – Bachmann findet dafür das Bild des grau am Horizont liegenden Festlands. Aber „die Absonderung von der Welt in einem Ferienparadies auf einer (Mittelmeer)insel, die Flucht in narzisstische Träume von Omnipotenz, Ganzheit und Vollkommenheit, wie sie die ‚Schiffbrüchigen‘ jeder für sich entwerfen“, führt in eine Freiheit, „die diesen Namen nicht verdient, da sie ein Austreten aus der Verantwortung, ein Abbrechen der Kommunikation, die Auslöschung von Erinnerung und Geschichte voraussetzt“ (Slibar, 114). Entsprechend enthält der Schluss ein eindringliches Plädoyer für Zeitgenossenschaft und Teilhabe an sozialer Kommunikation. Der Erzähler spricht hier den Hörer direkt an und nimmt ihn geradezu in die Pflicht:

Willst du nicht aufstehen und sehen, ob diese Hände zu gebrauchen sind? Oder willst du dir die Welt erlassen und die stolze Gefangenschaft? Such nicht zu vergessen! Erinner dich! Und der dürre Gesang deiner Sehnsucht wird Fleisch (W I/267).

Dieser Forderung entsprechen nur zwei Figuren des Hörspiels: Robinson und der Gefangene. Beide werden am Schluss dramaturgisch effektiv und konsequent zugleich von der Inseladministration bzw. dem Alltag in Persona der herbeieilenden Ehefrau gefangengenommen. Eine dritte ist der Inselzeitungsmann Benedikt, eine Emigrantenfigur. Im Unterschied zu den vor sich hin Träumenden war seine Flucht auf die Insel lebensrettend, wie der Erzähler berichtet, und anders als die anderen ist er noch in der Lage, den Gesang der Zikaden zu hören. Allerdings unterstützt er zugleich die Erinnerungsabwehr der Inselbewohner, indem er die Berichte in seinem Inselblatt einer strikten Zensur unterzieht. Mit den anderen Figuren führt Bachmann Variationen der notwendig misslingenden Flucht ins Imaginäre vor, einer Flucht, welche die Verdrängung von Verlusterfahrungen verführerisch ermöglicht, dabei aber in neue Abhängigkeiten führt: Mr. und Mrs. Brown träumen sich vergeblich über den Verlust eines Kindes hinweg, Jeannette, die alternde Kosmetikerin, hofft in ihrem aussichtslosen Kampf gegen die Zeit und den Verfall ihres Körpers auf der

Insel Rettung zu finden, Prinz Ali, Bewohner eines Palazzo mit dem sprechenden Namen „Buon Retiro“ und Repräsentant einer machtlos gewordenen Aristokratie, konstruiert sich eine Zukunft als Wohltäter der Menschheit, Salvatore glaubt an seine Bilder selber nur noch im Gespräch mit Antonio, und auch Stefanos kindlicher Traum von einem ewig abenteuerlichen Leben im versteckten „Inneren der Insel“ (W I/249) realisiert sich ausschließlich in seiner Phantasie.

Bachmann hebt den illusionären Charakter dieser Wunschvorstellungen auch dadurch hervor, dass den Antonio-Szenen jeweils ein längerer Bericht des Erzählers vorangestellt ist, der die Figuren einführt und ihre Fluchtmotive benennt. Vor dem Hintergrund dieses Wissens wird dann unverkennbar, dass die folgenden, „konkreten“ (W I/219) Wunschgespinste vor allem dazu dienen, die Erinnerung an das zurückliegende Leben und die dort erlittenen Verletzungen auszulöschen. Obwohl sie Trauer und Schmerz negieren, sind die Wunschphantasien also zugleich in hohem Maße sprechend. Wird aber Sprache damit in den Wunschszenen zum Medium des Vergessens, fungiert die Musik in Gestalt des Zikadengesangs in Bachmanns Hörspielsdramaturgie als Chiffre von Vergessen *und* Erinnerung.¹³⁵ Die Zikadenparabel erlaubt es, dies gegen Ende des Hörspiels direkt zur Sprache zu bringen. Der Erzähler verweist dort auf die Fiktionalität der Hörspielhandlung, um fortzufahren: „Aber es gibt andere Inseln und viele Menschen, die versuchen, auf Inseln zu leben. Ich selbst war einer von ihnen [...]“ (W I/267). Auch der Erzähler also führte einmal ein inselhaftes Leben außerhalb der Sozialität. Es folgen seine letzten Sätze, eine kurze Episode, die den Moment seines Aufwachens schildert und an die nur noch die Zikaden-Parabel anschließt:

Ich erinnere mich, dass mir einer entgegenkam und wegsah. Ich verstand sogleich, weil ich selbst nicht gesehen werden wollte. [...] Da geschah etwas, das uns dran hinderte. Ein Geschrei aus trockenen Kehlen brach los, eine Musik, könnte ich auch sagen, ein wilder, frenetischer Gesang, der vom Hügel herunter, über den Weg und zum Meer stürzte. Wir blieben stehen und sahen einander erschrocken an.

Denn die Zikaden waren einmal Menschen. Sie hörten auf zu essen, zu trinken und zu lieben, um immerfort singen zu können. Auf der Flucht in den Gesang wurden sie dürrer und kleiner, und nun singen sie, an ihre Sehnsucht verloren - verzaubert, aber auch verdammt, weil ihre Stimmen unmenschlich geworden sind (W I/267-268).

135 Vgl. Caduff, 147, wo diese These überzeugend entwickelt wird.

Der furchtbare Gesangston der Zikaden also ist es, der den Erzähler wie sein Gegenüber aus dem Zustand völliger Versunkenheit reißt und daran erinnert, dass er im Begriff ist, sich selber in ein Wesen ganz ohne menschliche Züge zu verwandeln. Die an vielen Stellen des Hörspiels bereits gehörte Zikadenmusik wird damit am Schluss des Texts, wie Caduff¹³⁶ zu Recht feststellt, als Warnton kenntlich vor den entmenslichenden Folgen der Flucht in die Selbstisolation. Im Folgenden soll diesem Warnton anhand der Kompositionen Henzes nachgegangen werden. Dabei wird sich zeigen, dass die Musik in den *Zikaden* noch eine andere zentrale Aufgabe übernimmt.

Die mediale Konzeption der *Zikaden*

Auf die wichtige Rolle von Musik in den *Zikaden* weist allein schon die Häufigkeit hin, mit der sie eingesetzt wird (im Hörspieltext 21mal, in der Ursendung 23mal). Bachmann beschränkt sich dabei durchgehend auf die nackte Regieanweisung „Musik“, jede szenenspezifische Differenzierung fehlt. Charakterisiert wird nur die im Prolog des Erzählers beschriebene Musik; ob es diese oder eine ganz andere Musik ist, die in den anderen Szenen erklingt, bleibt offen. Diese Auslassung konkreter diskursiver Zuschreibungen ist neu innerhalb des bachmannschen Oeuvres. In ihrem Erstling *Ein Geschäft mit Träumen* unterscheidet sie noch zwischen einer „gehetzten“ Musik, die laut Zwischentext zur Illustration des „Angstmotivs“ (W I/195) erklingen soll, einer „leise irritierenden“, als „Leitmotiv des Traumladens“ (W I/191) eingesetzten, und einer „neuen“, mit „verschiedenen Akzenten“ (W I/205) ausgestatteten Musik. Auch wenn gleichwohl anzunehmen ist, dass Henzes Kompositionen nach Absprache mit der Autorin entstanden sind, eröffnet Bachmann dadurch einer möglichen Neuinszenierung große Freiräume, bis hin zu einer ganz anderen medialen Dramaturgie. Hier kann und soll im weiteren nur die Rede sein von der Fassung der Ursendung, wie sie durch Henzes in der Paul-Sacher-Stiftung archivierte Partitur-Reinschrift (RsZ) und den erhaltenen Mitschnitt dokumentiert ist. Im Gegensatz zur Enthaltensamkeit Bachmanns enthält die Reinschrift besonders in den Nachspielen zu den Antonio-Szenen eine Vielzahl von genauen Spielanweisungen und Hinweisen auf den jeweiligen Affekt, wie beispielsweise „klagend“ (Nr. 2, Takt 5 und 5/6) „zart und kühl“ (2/1), „sehr ausdrucksvoll“ (2/5), „kalt und ausdruckslos“ (2/8) oder „lamentando“ (3/5) und „dolce“ (6/11).

136 Vgl. Caduff, 145.

Tafel 5

Plan der Ursendungsfassung

Die Nummerierung der Musiken folgt der Reinschrift Henzes; von Bachmann nicht vorgesehene Musiken kursiv. Die Ziffern rechts verweisen auf die entsprechenden Seiten in Bachmann 1978. In Anführungsstrichen stehen die in RZ notierten Überschriften einzelner Partiturssequenzen.

Nr. 1 (Takt 1-21)	I/221	Erzähler/Antonio/Mr. Brown	I/233	Antonio/Erzähler/Jeanette	I/248
Erzähler	I/221	Mr. Brown – Antonio	I/234	Jeanette – Antonio	I/250
Nr. 1 + 1b	I/221	Nr. 9	I/234	Nr. 9	I/250
Erzähler	I/221	Mr. Brown – Antonio	I/234	Jeanette – Antonio	I/250
Nr. 9	I/224	Nr. 4 „Mr. Brown“	I/236	Nr. 7 „Jeanette“	I/252
Erzähler/Frauenstimme	I/224	Antonio/Erzähler/Salvatore	I/236	Antonio/Erzähler	I/252
Nr. 10	I/225	Nr. 9	I/237	Stefano – Antonio	I/254
Frauenstimme	I/225	Salvatore – Antonio	I/237	Nr. 8 „Stefano“	I/257
Frauenstimme	I/225	Nr. 5 „Salvatore“	I/238	Im Haus, Robinson – Der Gefangene	I/257
Nr. 2 „Robinson“	I/225	Erzähler/Antonio	I/238	Nr. 2 „Robinson“	I/263
Auf der Terrasse, Robinson – Der Gefangene Im Haus, Robinson – Der Gefangene	I/225 I/227	Im Haus, Robinson – Der Gefangene	I/239	Erzähler	I/263
Nr. 2 „Robinson“	I/230	Nr. 2 „Robinson“	I/244	Benedikt – Antonio	I/264
Erzähler/Antonio	I/230	Antonio/Erzähler/Mrs. Brown	I/244	Nr. 1 (Takt 1-21)	I/267
Mrs. Brown – Antonio	I/231	Prinz – Antonio	I/246	Erzähler	I/267
Nr. 9	I/231	Nr. 9	I/246	Nr. 1a + 1b	I/268
Mrs. Brown – Antonio	I/231	Prinz – Antonio	I/246		
Nr. 3 „Mrs. Brown“	I/233	Nr. 6 „Prinz Ali“	I/248		

Henzes *Zikaden*-Partitur umfasst zehn Nummern, in der Reinschrift auf zwölf großformatigen Blättern mit 30 Notensystemen notiert. Wie dem Ablaufplan der Ursendungsfassung zu entnehmen ist, werden einige von ihnen, zum Teil entgegen der Regieanweisungen, im Laufe des Hörspiels wiederholt. Anders etwa als die Druckfassung des Hörspieltexts, die direkt mit den einführenden Worten des Erzählers einsetzt, beginnt die Ursendungsfassung mit einer Einleitungsmusik (Nr. 1), die später noch ein zweites Mal vor der Schlussparabel erklingt, mit welcher der Erzähler das Hörspiel beendet (W I/267). Dazu wird Nr. 1a und 1b nicht nur, wie vorgesehen, im Anschluss an den Erzähler-Prolog (W I/221), sondern zusätzlich auch als musikalischer Epilog gespielt. Dagegen erscheint Nr. 2 vor und nach der ersten, sowie jeweils als Nachspiel der zweiten und dritten Robinson-Szene, also an Stellen, für die Bachmann Musik vorsieht (W I/225, 230, 244, 263). Auch der Ort der anderen Musiken richtet sich nach den im Hörspieltext notierten Regieanweisungen. Dabei sind die Nummern 2-8 jeweils einer Figur zugeordnet, deren Name in der Reinschrift Henzes als Titel aufgeführt ist; sie schließen jeweils an die entsprechenden Antonio-Szenen an. Am häufigsten erscheint die Nr. 9; sie ertönt in der Ursendungsfassung erstmals nach der Einleitung des Erzählers (W I/224), und im weiteren zu Beginn jeder Antonio-Szene (mit Ausnahme des Dialogs zwischen Benedikt und Antonio), also insgesamt siebenmal. In den allgemeinen Vorbemerkungen heißt es dazu wie erwähnt, dass die Szenen mit dem Einsatz der Musik „erst richtig beginnen“ (W I/220). Alle Wunschtraum-Szenen enthalten also dasselbe Vorspiel, während die Nachspiele mit Antonios Gesprächspartnern wechseln. Besetzt ist Henzes Hörspielmusik fast durchgehend für sehr großes Orchester und gemischten Chor: drei große und drei Piccoloflöten, dreifach besetzte Oboen, Klarinetten (plus zwei Bassklarinetten) und Fagotte (plus zwei Kontrafagotte), doppeltes Englisch Horn, acht Hörner, jeweils drei Jazz- und Konzerttrompeten, drei Posaunen, Tuba, Pauke, Celesta, Harfe, umfangreiches, wechselndes Schlagwerk sowie einen „stark besetzten“ (Rs Z 1) Streichersatz.

Einleitungs- und Zikaden-Musik

Der dramaturgische Aufbau des Hörspiels sichert der Musik das erste Wort. Noch bevor die Stimme des Erzählers einsetzt, bevor Ort, Zeit oder Figuren situiert werden, erklingt als musikalische Eröffnung die – im Vergleich zu den anderen Nummern sehr umfängliche – erste Hörspielmusik. Henzes Einleitungsmusik umfasst insgesamt 36 Takte und gliedert sich in drei hinsichtlich ihrer Länge, Besetzung und

Dynamik sehr unterschiedliche Teile, die vor (Nr. 1)¹³⁷ und nach (Nr. 1a und 1b) dem Prolog des Erzählers gespielt werden.¹³⁸ Deutlich am längsten ist der erste, in sich vierteilige Abschnitt (Tempo: Viertel = 88). Streicher, Holz- und Blechbläser spielen hier nahezu durchgehend in vollem Satz und dabei mindestens ein dreifaches *Forte*, oft gar mit maximaler Lautstärke („*con tutta la forza*“, alle acht Hörner 1/2); zusätzlich wird ein sehr umfangreiches Schlagwerk und ab Takt 7 auch der Chor eingesetzt. Die einzige dynamische Absenkung findet am Ende der sechstaktigen Einleitung statt, die unerwartet ein leises *grazioso* beschließt; ihr folgen drei dynamisch konstante Teilabschnitte von 4, 5 und 6 Takten Länge. Drei Takte vor Schluss mündet er schließlich in eine plötzliche Steigerung aus dem *Pianissimo* ins vierfache *Forte*. Insgesamt nur drei Takte dauert das allein von Flöte, Harfe und Celesta gespielte *Lento* 1a, das ganz im *Pianissimo* bleibt und den Ausgangspunkt bildet für das „in allen Stimmen gleichzeitige, langsame *Crescendo*“ (RsZ 3) des zwölftaktigen Schlussteils 1b (Viertel=100), in das sich nach und nach wieder alle übrigen Instrumente (mit reduziertem Schlagwerk) einschalten. Am Schluss „bricht“ die Musik schließlich unerwartet „ab“ (Nr. 1b/Takt 36).

In ihrer formalen Gesamtanlage stellen sich Anfangs- und Schlussteil also durchaus gegensätzlich dar; breitet der erste Teil zwischen Einleitung und Schlusscrescendo gewissermaßen ein Kontinuum der Ekstase fast ohne Spannungsbögen und erkennbare Entwicklung aus, präsentiert 1b eine einzige fulminante Steigerung. Andererseits sind die beiden Eckteile in der Klangfarbe, dominanten musikalischen Figuren und Spieltechniken, wichtigen formgebenden Verfahren und nicht zuletzt im Tonmaterial eng verwandt. Beide sind geprägt von rhythmischer Verunklarung, erreicht entweder durch Überlagerungen gegensätzlicher rhythmischer Schichten (in 1/8 erklingen gleichzeitig Sechzehntel, Sechzehntelsextolen und Triller) oder kaum durchhörbarer Akzentreihen (Nr. 1b); dazu enthalten beide eine Vielzahl von Tremoli und Triller. Beide basieren weitgehend auf der Repetition kurzer, oft eintaktiger Bewegungsmodelle, wie sie Flöten, Oboen und die eine Hälfte der Violinen im Wechsel mit Piccoloflöte, Xylophon und Klarinetten ab 1/7 vorführen. Und schließlich stammt auch das maßgebliche Tonmaterial von Nr. 1b aus dem ersten Teil, genauer dem einleitungsartigen Abschnitt, wo in den ersten fünf

137 Wie erwähnt setzt der Hörspieltext in der Ursendung ohne Vorspiel ein. Das Verhältnis von Sprache und Musik kehrt sich damit um; erscheint die Musik im Text noch „generiert“ (Caduff, 147) durch die Rede des Erzählers, erklingt die Rede hier *als ihre Versprachlichung*.

138 Henzes Reinschrift vermerkt zwar die dreiteilige Gliederung, nicht aber die Einschaltung des Prologs zwischen 1 und 1a.

Takten eine Zwölftonreihe exponiert wird, die später auch für zwei der figurenbezogenen Musiken (Nr. 2 und 4) zentrale Bedeutung besitzt (Tafel 6).

Tafel 6

**Nr. 1, Takt 1-5, Zwölftonfeld
(reihentechnisches Gerüst)**

**Zwölftonreihe (R1),
Version von Nr. 1, Takt 1-5**

**Zwölftonreihe (R1),
Version von Nr. 2 und Nr. 4**

**Nr. 2, "Robinson", Takt 1-5
(ohne Verdopplungen und repetierte/
übergebundene Töne/Tongruppen)**

**Nr. 4, "Mr. Brown",
Takt 1-2**

Von einer Reihe mit festgelegter Abfolge der Töne kann allerdings nur bedingt die Rede sein. Die Tonfolge diffusiert vielmehr in ein Zwölftonfeld, das sich in drei viertönige, weder untereinander noch in sich einer strengen Reihenfolge verpflichteten Tongruppen gliedern lässt: Erscheinen die ersten vier Töne noch sukzessive, erklingen die Töne 5/6 und 7/8 jeweils gleichzeitig. Entsprechend variiert später auch ihre Anordnung in anderen Nummern (so erscheinen in Nr. 2 die Reihentöne in der Folge 1-4/9,10-12/5,6,8,7; in Nr. 4 folgen auf 1-4 und 9-12 erst 5,7, dann gleichzeitig 8 und 6). Die Töne 5-8 stellen zu Beginn der Einleitung im übrigen zugleich ein wichtiges rhythmisches Element vor, die Folge 16tel- punktierte Achtel, die in den folgenden Musiknummern immer wieder auftreten wird. Auch die Töne 9/10 werden zwei Takte später synchron gespielt, hier gesellt sich schon zwei Achtel später auch der elfte Ton hinzu. Dadurch, dass bis dahin alle anderen Töne entweder weiter durchgehalten oder repetiert werden, ist an dieser Stelle ein nunmehr elftöniges, hier fanfarenartig in

verschiedenen Lagen repetiertes Feld entstanden. Im fünften Takt erscheint dann schließlich auch der zwölfte Reihenton (b), markant und im *Espressivo* zugleich von sechs Flöten, Kontrafagott, erstem Horn und erster Trompete, Tuba, Pauken, Celesta, Xylophon und den tiefen Streichern gespielt. Wenn in all diesen Stimmen anschließend im nächsten Takt die erste Wiederkehr der Tonfolge 1-4 erscheint, konstituiert sich erstmals ein signifikantes Motiv (b-as-g-h-cis); diese Tonfolge wird in 1b zur Grundlage für den zentralen Ostinatobaustein, auf dem – als eine transponierte Variante des Krebses – auch Nr. 10 basiert (Tafel 7).

Tafel 7

Nr. 1, Takt 5-6 ('Espressivo-Motiv') Nr. 1b, Takt 27 (Ostinato-Baustein) Nr. 10

G1(as):12 1 2 3 4 1 3 4 G1 (cis): (6) 4 (3) 4 (10) 3 1

12 1 2 3 4 1 12

Der Chor singt in den Takten 7-18 eine abfallende, durch lange Halte-töne und sequenzierte Klein- und Grobterzsprünge strukturierte Linie, auf dem selben Ton, aber in „allen Stimmlagen“ und auf „allen Voka-len“, „laut und rau“ (RsZ 1). Wenn diese Musik kurz vor Ende des Hörspiels noch einmal erklingt, kann der Hörer in ihr schließlich den Gesang der erinnerungs- und körperlosen Zikaden erkennen. Bereits mit den ersten Sätzen des Erzählers aber thematisiert Bachmann Musik im Kontext einer weder zeitlich noch räumlich fassbaren Erinnerung:

Es erklingt eine Musik, die wir schon einmal gehört haben. Aber das ist lange her. Ich weiß nicht, wann und wo es war. Eine Musik ohne Melodie, von keiner Flöte, keiner Maultrommel gespielt. Sie kam im Sommer aus der Erde, wenn die Sonne verzweifelt hoch stand, der Mittag aus seiner Begrifflichkeit stieg und in die Zeit eintrat. Sie kam aus dem Gebüsch und den Bäumen. Denk dir erhitzte, rasende Töne, zu kurz gestrichen auf den gespannten Saiten der Luft, oder Laute, aus ausgetrockneten Kehlen ge-stoßen - ja auch an einen nicht mehr menschlichen, wilden, frenetischen Gesang müsste man denken. Aber ich kann mich nicht erinnern. Und du kannst es auch nicht. Oder sag, wann das war! Wann und wo? (W I/221)

Die Musik selber ist hier, ganz zu Beginn des Hörspiels, Gegenstand von Erinnerung – wir erkennen sie wieder, haben sie schon einmal gehört. Ihr Charakter, der melodiöse, ekstatische Gesang aus trockenen Kehlen, hat sich im Gedächtnis bewahrt. Als Erinnerter aber markiert sie zugleich das Vergessen: Dass sie erneut erklingen ist, weckt die Frage nach ihrer verlorenen Geschichte, dem vergessenen Wo und Wann ihres Erklingens. Die Musik ruft also zu Beginn des Hörspiels den Verlust der Erinnerung ins Gedächtnis; eben diese Funktion übernimmt sie dann auch zu Beginn der sechs Wunsch-szenen. Wie Caduff¹³⁹ zu Recht hervorhebt, wird diese interpretatorische Funktion der Musik erst durch ihre Thematisierung im Kontext der Zikaden-Parabel möglich; Bachmanns mediales Hörspiel-konzept geht genau darin über die traditionelle Verwendung von Musik im zeitgenössischen Hörspiel hinaus, dass sie die gespielte Musik als differentes Medium in Anspruch nimmt, zugleich aber als Handlungselement in die Narration einbindet und einer Deutung unterzieht.¹⁴⁰

Dass sich Henze im übrigen eng an den vom Erzähler benannten Charakteristika des Zikadengesangs orientiert, ist unverkennbar und bedarf wohl keiner weiteren Erläuterung. Der Chor erhält mit seiner Verdopplung durch Instrumente des Bass- und Kontrabass-Registers (Fagott, Kontrafagott, Tuba) und später auch die Pauke in der Tat ungeheure, ja frenetische Kraft und zugleich eine geräuschhafte oder auch ‚ausgetrocknete‘ Klangfarbe; wild und nicht mehr menschlich erscheint sein Gesang durch den Verzicht auf eine bestimmte Vokalgabung. Und obwohl vier Flöten zum Einsatz kommen, darf der mit Tremolo- und Flatterzungentechnik erzeugte Mischklang aus hohen Streichern und Bläsern in seiner starken Geräuschhaftigkeit und dem besonderen Obertonreichtum durchaus als Ebenbild der „rasenden“ Töne, „zu kurz gestrichen auf den gespannten Saiten der Luft“, gelten. Später, in Teil 1b, singt der Chor allerdings auf ganz andere Weise. Hier erklingt zunächst ein stark akzentuierter, an- und abschwellende Zweiklang (c2-e2) und nachfolgend kleine, in Terzen geführte und ständig variierte Spielformen im F-lydischen Modus (I/26-36).

In der musikalischen Einleitung der Antonio-Szenen sind die genannten Spieltechniken beibehalten; die Ekstase hingegen ist ganz zurückgenommen. Die Musik signalisiert hier den träumerischen Zustand der Figuren und ihren Rückzug in jene erdachte Innenwelten, in denen, wie Bachmanns Version des Zikaden-Mythos zu verstehen

139 Caduff, 147

140 Entsprechend verlangt Bachmann in den Vorbemerkungen von der Musik, dass sie „nur dort allein da (ist), wo sie den Text folgerichtig ablöst, also wo der Erzähler sie verlangt“ (W I/220).

gibt, Zeit und Körper verschwinden. Laut Regieanweisung erklingt sie dabei nach einem in allen Szenen identischen Begrüßungsritual:

Mrs. Brown: Antonio?

Antonio: Ja, Mrs. Brown.

Mrs. Brown: Es ist gut, Antonio.

Musik (W 1/231)

Wie bereits erwähnt, ist auch die Musik in der Uraufführungsfassung an dieser Stelle in allen entsprechenden Szenen dieselbe. In Henzes Reinschrift als Nr. 9 ausgewiesen, besteht sie aus vier Takten; zeitlich allerdings ist sie nicht klar begrenzt, der letzte Takt „kann, außer vom Blech, Bratschen, Celli und Bässen, immer wiederholt werden, je nach Bedarf“ (RsZ 12).¹⁴¹ Zwei eng miteinander korrespondierende musikalische Schichten lassen sich in diesen Takten unterscheiden. Die erste umfasst die Holzbläser und die geteilten ersten Violinen, deren Stimmen aus jeweils nur einem, nach unterschiedlichsten rhythmischen Mustern repetierten Ton bestehen und sich zu einem dissonanzreichen Akkord addieren (a2-b2-fis3-b2-h3). Die andere intonieren die gedämpften Hörner gemeinsam mit dem Rest der Streicher. Sie halten auf Terz- und Quintschichtungen beruhende Akkorde aus; im Unterschied zu Holzbläsern und 1. Violine sind diese jedoch nicht rhythmisiert (wenn auch in den Streichern tremolo zu spielen) und wechseln taktweise. In der Summe ergibt sich im ersten Takt ein auf sieben übereinandergeschichteten Terzen basierender, chromatisch ergänzter Zwölfton-, im zweiten und dritten ein neuntöniger und im vierten ein zehntöniger Akkord. Garant der zunehmenden Verschmelzung beider Schichten in diesen Akkorden ist dabei die analoge Dynamik, vor allem aber die Ähnlichkeit in der Klangfarbe, die durch spezielle, die Dauer der einzelnen Töne verunklarende Spieltechniken erzeugt wird: Alle Stimmen sind durchweg im mindestens dreifachen *Piano* zu spielen; dadurch wird das Tremolo in den Streichern und die Flatterzunge der Flöten nahezu ununterscheidbar von der ausdifferenzierten Rhythmik der tonrepetierenden Instrumente.

Der ikonische Charakter dieser Musik, ihre Ähnlichkeit mit einem natürlichen Zikadengeschrei, ist wohl unverkennbar. Eben dadurch aber wird sie zugleich zum Sinnbild auch für seine mythische Bedeutung; als Bestandteil der mediterranen Hörspielszenerie wird Musik selber unmenschlich, zum Geräusch. Dabei erscheint das Motiv der

141 Gert Westphal hat in seiner Inszenierung (Ursendung) diese Tendenz zum offenen Ende verstärkt, indem er die Musik langsam ausblendet, was Henze nicht ausdrücklich vorsieht.

Entgrenzung auch innerhalb der musikalischen Faktur: Im Laufe der vier Takte verschwinden auch noch die wenigen Akzente, und mit ihnen die letzte noch wahrnehmbare rhythmische Signifikanz. Der letzte Takt lässt sich gerade deswegen immer wiederholen, weil der musikalische Verlauf sich in eine schwebende Klangfläche aufgelöst hat. Das Sich-Verlieren in zeit- und ortlosen Phantasien gerät damit als Auflösung musikalischer Sukzession und tonlicher Bestimmtheit in den Blick. Und auch das Motiv des verschwindenden Körpers ist in den Tremolo- und Flatterzungenton übersetzt, der charakterisiert ist durch das Fehlen einer vollen Korpusresonanz. Henze kommentiert die Träumereien, in denen sich die Inselbewohner auf die Schwelle zum Zikadensein begeben, also seinerseits mit Tönen im Grenzzustand.

Die figurenbezogenen Musiken

Wenn das furiose Crescendo am Schluss von Nr. 1b abrupt verklingt, heißt es in einer Regieanweisung: „Die Musik [...] ist stark geworden wie ein Schmerz. Und sie hört auf wie ein Schmerz; man ist froh darüber“ (W I/221). Wie ein früher, auf einem losen Blatt notierter Entwurf zu den allgemeinen, dem Hörspieltext vorgeschalteten Anmerkungen zeigt, gilt dies jedoch nicht nur für die Musik des Anfangs: „Die Musik schneidet die Szenen ab wie ein Schmerz. Weil es sehr schmerzt, gibt es nichts mehr zu sagen“. (Typoskript K 3795, Nr. 8553). Offensichtlich bezieht sich Bachmann hier, obwohl die Tagträume der Figuren in der Endfassung dann bereits durch Antonios doppeltes „Nein“ in sich zusammen fallen, auf die Wunschscenen, deren Dialoge jeweils von Musik beschlossen oder „abgeschnitten“ werden. Auch hier erscheint Musik also *als Schmerz*. Aufschlussreich nun erscheint mir diese Notiz, weil sie mit dem Schmerz dasjenige, was im Laufe der Hörspielhandlung als ihr geheimes Zentrum sichtbar wird und die verschiedenen Fluchten auf die Zikaden-Insel und in den Wunschtraum motiviert, gleichsam medial verortet. Ist der Schmerz, was vermittels des „Sagens“, des sprachlich artikulierten Wunschtraums vergessen und ausgelöscht werden soll, ist es demnach die Musik, die im medialen Hörspielarrangement an die Stelle des Schmerzes tritt und ihrerseits die Wunschphantasien beendet. Die Nachspielmusiken sind damit aber nicht (nur) als Chiffre, sondern als Medium von Erinnerung angesprochen. Dadurch, dass sie „wie ein Schmerz“ erscheint, erscheint Musik zugleich als *Korrektiv* einer Sprache, die in den Antonio-Szenen ganz als Medium des Vergessens figuriert.

Bachmanns Notiz verweist somit auf eine weitere Funktion der Musik in den *Zikaden*, die im übrigen auch schon im ersten Teil der Einleitungsmusik eingearbeitet ist. Die drei Posaunen spielen dort bereits ab 1/5 und zunächst kontrapunktisch zum *Espressivo*-Motiv eine Reihe von Lamentofiguren. Zwei chromatische Abwärtsrückungen des gesamten musikalischen Satzes sind darüber hinaus insgesamt für den ersten Teil formgenerierend; sie konstituieren in der Folge die drei auf die Einleitung folgenden Teilabschnitte (1/7-10, 1/11-16, 1/17-23). Werden diese jedoch buchstäblich übertönt von den endlosen Ostinati, steht die Artikulation von Schmerz in den Nachspiel-musiken der Wunschszenen ganz im Mittelpunkt.

Schmerz, Verlusterfahrung und die anderen „Schergen“ (W I/264), von denen der Erzähler zu Anfang des Hörspiels spricht, sind zwar aus den Wunschträumen der Inselbewohner vertrieben, nicht jedoch aus den Berichten des Erzählers, mit denen die Antonio-Szenen jeweils beginnen. Die hier gegebenen Figurencharakterisierungen verweisen im Gegenteil auf eine verborgene Verletztheit, und zugleich die Unfähigkeit zu jeder Form trauernden Gedenkens. Umso größer ist daher das Bemühen der Figuren, wie Bachmann mit einer Vielzahl an Licht- und Wassermetaphern verdeutlicht, jede Vergegenwärtigung ihrer Versehrungen zu vermeiden oder ihnen zumindest die Bedrohlichkeit zu nehmen. Die fünfmal geschiedene Mrs. Brown etwa, ein „Heldenmädchen“ mit junger, etwas heiserer Stimme, wie es heißt, das sich vor den „Strömungen“ fürchtet, „die zuerst an ihrem Herzen zerren“ (W I/233), versucht eine nicht lange zurückliegende Abtreibung zu vergessen. Wenn der Erzähler von ihren Wasserski-Ritten über die widerspenstige Brandung berichtet, wird dies zugleich zum Sinnbild einer verzweiferten Erinnerungsabwehr. Im Kampf mit der in der Tiefe ihres Gedächtnisses lauernden Trauer „spürt sie, dass die Decke nachgibt, und stemmt sich mit aller Kraft gegen den Wind. Sie befürchtet, dass sie über die Schaumwurzeln und in die großen schwarzen Wannen fallen könnte, in denen einer vor ihr ertrunken ist“ (W I/231). Und ihre Wunschphantasien durchzieht daher die Hoffnung, dass der erlittene Verlust gleichsam rückgängig zu machen, dass es noch nicht „zu spät“ ist und der „Wind dreht, wenn wir zurückkommen“. Erst die Negation des erlittenen Verlusts und die Veräußerlichung seiner Ursache erlaubt das Weinen: „Werden die Tränen mir kommen, wenn ich mein Gesicht an dein Hemd lege, ins Salz, in die Schuppen? Wird ich tanzen können unter Tränen?“. Doch der Reversibilitätswunsch bleibt unerfüllbar. Insbesondere der Verlust der Stimme, Sinnbild der Unfähigkeit, Schmerz und Trauer angemessen zu artikulieren, ist endgültig. Während Antonio die „schönste Stimme

[besitzt], die ich je gehört habe“, ist Mrs. Browns eigene „grau und stumpf. Die meisten Töne sind ihr ausgefallen“ (alle W I/232).

Tafel 8

Nr. 1, Takt 5-6
('Espressivo-Motiv')

Nr. 3, "Mrs. Brown", Takt 1-4



Nr. 3, "Mrs. Brown", Takt 7-8 Nr. 6, "Prinz Ali", Takt 7-11
('Unisono-Motiv')



Nr. 8, "Stefano", Takt 3-6



Die zwölftaktige Nachspielmusik Mrs. Browns (Nr. 3) ist thematisch sehr dicht gebaut und enthält zwei neue, für die folgenden Nachspiele wichtige Tongestalten. Sie eröffnet zunächst mit einer Variante des Espressivo-Motivs aus Nr. 1, ein fünftöniges Motiv, das aus zwei fallenden Halbtonschritten, einem Tritonus und einem figurativ umspielten Ganztonschritt abwärts besteht (Tafel 8). Der Reihenton 12 ist also gegenüber dem Espressivo-Motiv chromatisch verschoben, und der 3. und 4. Ton erscheinen in umgekehrter Reihenfolge. Dieses Motiv erklingt erstmals in den Jazztrompeten (3/3), dann 3/5 in allen Stimmen gleichzeitig und anschließend noch zweimal sehr leise in den Trompeten und Hörnern (3/8-9). Neu ist die Terzschichtung unter dem Motiv und das von den großen Flöten, sowie Englisch Horn, Bassklarinette, dem Fagott und Kontrafagott, der Tuba und schließlich den Celli und Bässen gespielte Unisono-Motiv in 3/7; letzteres führt in den folgenden Nummern ein reges Weiterleben. Den Verlauf der Nummer bestimmt dabei vor allem der vorgeschriebene Affektwechsel zwischen „zart und kühl“ (3/1-4), „sehr ausdrucksvoll“ (5-8, vorletztes Viertel), und „kalt und ausdruckslos“ (3/8, letztes Viertel).

Auch zu Mr. Browns Einführung bedient sich Bachmann einer Wassermetaphorik. Der Erzähler berichtet, wie er auf seinen gut gerüsteten Unterwasserjagden vergeblich versucht, den Schmerz über

den Tod seines Sohnes zu bekämpfen, der als Marinesoldat mit seinem Kreuzer versenkt wurde: „Er geht unters Wasser mit Flossen und Maske und ficht mit den schärfsten Harpunen gegen die andrängenden Bilder“ (W I/233). Dass es ihm um deren restlose Auslöschung und Tilgung geht, verdeutlicht sein Wunschtraum, der darin besteht, unter Wasser den „Wolf“ (W I/233) ein für alle Mal zu erlegen. Wo aber das Gedenken unumgänglich ist, wird es in einer makellosen Gedächtnisschrift stillgestellt, die zugleich Unversehrtheit bekundet: Das Datum des Tages, an dem sein Sohn ertrank, will er in „den Arm, wo er ganz glatt geblieben ist über den Muskeln, tätowieren lassen“ (W I/235).

Wie die Musik Robinsons (Nr. 2), gründet auch die Mr. Browns (Nr. 4) auf der Basisreihe (R1). Die viertönigen Teilabschnitte erscheinen hier allerdings in anderer Folge (zunächst 1-4, 9-12, 5-8), dabei gelegentlich auch unvollständig (10-12, 5-8, 2-4 in 4/3-4) oder vermischt (3-4 mit 8/9 in 4/8-10). Da die Reihenabschnitte 9-12 und 5-8 in beiden Musiken vertauscht sind, stellt diese Reihenform möglicherweise die ‚originale‘ Folge dar; letzte Sicherheit ist hier allein auf der Basis der Reinschrift nicht zu erhalten (Tafel 6). Charakterisiert ist die elftaktige Musik Mr. Browns durch die Bildung kleiner expressiver Figuren aus chromatischen Abwärtsbewegungen (etwa 4/5-6); im Mittelpunkt steht dabei vor allem die dynamisch hervorgehobene und als expressive Seufzerfigur auftretende Folge der ersten beiden Reihentöne as-g (untere Streicher, Harfe und Tuba 4/1 und 4/5). Zwischen die verhaltenen, auf Streicher, Hörner, tiefes Blech und zunächst auch tiefes Holz verteilten Töne der Basisreihe mischen sich an zwei Stellen *Forte*- oder *Fortissimo*-Einwürfe in den hohen Holzbläsern. Auch schreibt Henze wiederum verschiedene Affekte vor; Mr. Browns Musik changiert zwischen „kalt und ausdruckslos“ (Flöten, Klarinetten, 4/3), „*molto espressivo*“ (Hörner 4/4), „*lamentando*“ (Hörner 4/5), „*dolce*“ (Kontrabass) und „scharf“ (alle Holzbläser 4/7).

Was diese beiden Musiknummern exemplarisch vor Augen führen, ist die Kluft zwischen den erinnerungslosen Wunschträumen und dem hochexpressiven Affektreichtum der Nachspiele, wie er auch die anderen figurenbezogenen Musiken prägt. Zielen die Phantasien auf das Tilgen traumatischer Erfahrung und die imaginäre Restitution eines Heilen, Ganzen und Gesunden, das die Erinnerung an Tod und Vergänglichkeit nur als schmerzlose, zeitenthobene Gedächtnisschrift kennt, werden die Nachspielmusiken zum Ort des Konflikts. So spaltet sich etwa auch Salvatores Musik (Nr. 5) in einen kräftigen, expressiven und einen sehr leisen, „klagenden“ Teil (RsZ 9); bei Prinz Ali (Nr. 6) folgt einem schnellen, marschähnlichen Teil ein *Adagio* voller

dolce-Figuren. In den letzten Nachspielen erreichen die Kontraste allerdings längst nicht mehr die Schärfe, wie sie Mrs. und Mr. Browns Musik auszeichnet. Jeanettes Musik (Nr. 7) enthält nur noch eine kurze, verhalten expressive Figur in der Viola, gefolgt von *senza espressione* zu spielenden Streichertönen und *leggiero*-Dreiklangsbrechungen in den Bläsern. Und folgt man Stefanos Musik (Nr. 8), so erscheint sein Erinnerungsverlust vielleicht am weitesten fortgeschritten. Einzelne, schwache Akzentuierungen gehen hier in konturlosen Ostinatofiguren gleichsam unter. Die Musik verklingt schließlich in leisen Figuren der Flöten; das Unisono-Motiv aus Nr. 3, das auch in Nr. 7 eine zentrale Stellung besitzt, erscheint hier fast ausdruckslos.

Die Funktion der Wunschscenen ist damit aber genau besehen eine doppelte: sie führen nicht nur die selbstvergessenen Träumer vor Augen, sondern – im Medium Musik – gerade auch den Zusammenbruch ihrer Illusionen. Die Einspinnung in phantasmatische Wunschwelten endet mit dem Aufweis ihres Illusionscharakters. Entscheidend ist, dass die Darstellung des Vergessenen durch die *wie ein Schmerz* auftauchenden Nachspielmusiken dieses zugleich ungesagt lässt, und damit ein sprachkritisches Moment einbringt. Die traumatische Erinnerung klingt dadurch vermittelt ihres Platzhalters, der Musik, in das Gewebe der sprachlichen Fiktion herein, ohne selber den Bedingungen literarischer Darstellung unterworfen zu werden.

Die Konzeption der Musik in Bachmanns *Zikaden* lässt sich damit noch einmal zusammenfassen. Jenseits des musikalischen Warnschreis, der das Abgleiten der Figuren in die entgrenzte Zeit- und Ortlosigkeit ihrer Wunschwelten anzeigt, steht die Hörspielmusik in immer wieder hervorbrechender Wildheit für ihre aus dem Bewusstsein verlorenen Verlusterfahrungen ein, und damit für das, was, aus der Sprache verbannt, doch als ihr unausgesprochenes Zentrum zu beschreiben ist. Der Einsatz des differenten Mediums hat dabei den Effekt, dass dies nicht nur innerhalb des Erzählten dargestellt, sondern zugleich performativ in der Darstellung selber zur Geltung kommt; die Unterbrechung der Traumrede durch das Medium Musik unterbricht auch die literarische Rede selber.

Sofern Musik damit als Medium in Anspruch genommen ist, das den Eskapismus sprachlich-imaginärer Weltkonstruktionen aufbricht, weist die mediale Konzeption der *Zikaden* insgesamt weit voraus auf die Rolle der Musik in der bedeutendsten gemeinsamen Produktion Bachmanns und Henzes, den *Jungen Lord*. Noch zwar ist es nicht die Singstimme, deren Überschreitungspotenzial hier erprobt wird; der erste Versuch in dieser Richtung bleibt den anderthalb Jahre später uraufgeführten *Nachtstücken und Arien* überlassen. Wie der Schrei

des Affen aber im *Lord* wird die Musik in den *Zikaden* zum Medium eines Erinnerungstons, der die tabuisierten Grenzen kodierten Sprechens zugleich bezeichnet und überwindet. Dass die Musik in den Antonio-Szenen gleichsam anstelle der Figuren trauert, erscheint in diesem Sinne als verborgener utopischer Zug der *Zikaden*, sofern das Hörspiel den Versuch unternimmt, traumatische Erinnerung, die den Figuren zu nah ist, um sie sprachlich fassen zu können, gleichwohl ins Gedächtnis zu rufen. Entscheidend ist, dass dieses Erinnernte dabei als Verlorenes artikuliert wird, d.h. ohne das Problem des Vergessens damit zu entschärfen. Denn genau darin durchkreuzen die *Zikaden* letztlich auch die dem Medium Hörspiel immanente Dynamik der Selbstfiktionalisierung. Bachmanns zweites Hörspiel konstruiert selber eben keinen entlastenden Wunschtraum, keinen fiktionalen Ort höherer Ordnung, an dem das Problem der Vergangenheitsbewältigung seine ästhetische Lösung findet und damit von der Aufgabe befreit, Vergangenheit zu bewältigen. Die Konzeption der Hörspielmedien erweist sich vielmehr als kunstvolles Arrangement, das darauf zielt, die Notwendigkeit von Erinnerung und Gedenken ins Licht zu rücken und zu benennen, und dies auf eine Weise, die gleichzeitig die Benennbarkeit traumatischer Erfahrung als Problem im Blick behält und mitartikuliert. In ihrer Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden (1959) spricht Bachmann von der Unmöglichkeit, durch das literarische Wort Trost zu spenden. „Er wäre ja, wie immer er aussähe, zu klein, zu billig, zu vorläufig“ (W I/275). Weiter sagt sie:

„So kann es auch nicht die Aufgabe des Schriftstellers sein, den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muss ihn, im Gegenteil, wahrhaben und noch einmal, damit wir sehen können, wahrmachen. Denn wir wollen alle sehend werden. Und jener geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die der Wahrheit“ (W IV/275).

In den Wunschträumen der Inselbewohner wird dieses Verwischen und Leugnen des Schmerzes, zeitkritisch perspektiviert, zum zentralen Thema eines literarischen Sprechens, das mit Hilfe der *Zikaden*parabel zugleich die dem Medium Hörspiel eigene Tendenz zur Fabrikation falscher Träume reflektiert und durchleuchtet. Die Artikulation aber, das „Wahrmachen“ des Schmerzes, ist in Bachmanns zweitem Hörspiel der Musik überlassen – eines Schmerzes, dessen Nicht-Sagbarkeit dabei in der medialen Differenz bewahrt bleibt.