

VII. CHORFANTASIE: *LIEDER VON EINER INSEL*

„Der Chor ist selbst kein Individuum, sondern ein allgemeiner Begriff, aber dieser Begriff repräsentiert sich durch eine sinnlich mächtige Masse, welche durch ihre ausfüllende Gegenwart den Sinnen imponiert. Der Chor verlässt den engen Kreis der Handlung, um sich über Vergangenes und Künftiges, über ferne Zeiten und Völker, über das Menschliche überhaupt zu verbreiten [...] und er tut es, von der ganzen sinnlichen Macht des Rhythmus und der Musik in Tönen und Bewegung begleitet“
(Schiller, Vorrede zur *Braut von Messina*).³¹⁴

Im Chor gesungen, ist die vokale Stimme grundsätzlich in doppelter Weise pluralisiert: vertikal durch Mehrstimmigkeit, horizontal durch die chorische Besetzung der Gesangspartien. Kommt ein Orchester hinzu, wie in Henzes *Chorfantasie* und ihrem berühmten Vorläufer, dem op. 80 Beethovens, korrespondiert also nicht nur die gespielte Vielstimmigkeit des Instrumentalsatzes mit gesungener. Auch die einzelne Stimme selber, Teilelement des Vokalsatzes, steht im Plural, äußert sich als Stimme des Kollektivs. Der instrumentale verbindet sich mit einem vokalen Klangkörper. Nach Ballettpantomime, Hörspiel, Orchestergesang und Oper bringen die *Lieder von einer Insel* somit noch einmal eine ganz neue und mit anderen Voraussetzungen behaftete Medienkonfiguration ins Spiel.

Entscheidende Auswirkungen hat diese neue Konstellation von Stimmlaut und instrumentalem Ton vor allem auf die Präsentation des vertonten Texts. Anders als im Sologesang können im mehrstimmigen Chorsatz verschiedene Textpartikel gleichzeitig erscheinen; die Sukzessivität der Textpräsentation im Sololied wird durch Synchronizität ergänzt, was Möglichkeiten schafft für ein vielfältiges Changieren zwischen ein- und mehrstimmigen, dialogischen, polyphonen oder blockartig homophonen Passagen. Und nicht zuletzt spricht bzw. singt hier auch das Textsubjekt buchstäblich im Chor, der – sowohl im liturgischen als im (musik-)theatralen Zusammenhang – seit der Antike als Vertreter des Kollektivs gelten muss; nicht zu reden vom anti-individualistischen Chor, wie ihn das 20. Jahrhundert hervorbringt³¹⁵

314 Schiller, Bd. 2, 251.

315 Vgl. dazu Baur, 228.

(etwa bei Bertolt Brecht und seinen Komponisten). Hier erschließt sich Henze, wie ich zeigen werde, mit der Wahl eines solistisch besetzten Instrumentalensembles zusätzliche Gestaltungsmöglichkeiten. Sind mit den beiden Opern zweifellos die Gipfelpunkte der gemeinschaftlichen künstlerischen Produktion erklommen, wendet sich Henze in seiner bislang letzten Vertonung eines Bachmann-Texts also wieder einem non-fiktionalen Genre zu. Gezeigt werden kann, dass die *Lieder* dabei nicht nur die antike Semantik des Wortes „Chor“ (etwa: Reigen, Tanzlied), sondern wichtige Elemente auch der Motetten-Tradition aufgreifen; beispielsweise die Archaik der wohl ältesten mehrstimmigen Vokal-Gattung, oder auch ihre Mittelstellung zwischen weltlichem und liturgischem Gesang, welche die Motette seit ihren Anfängen auszeichnet.³¹⁶ Sofern Transzendenz in den vertonten Gedichten Bachmanns gerade im Spannungsfeld von archaisch kollektiver Religiosität und singulärer Liebeserfahrung thematisiert ist, können diese gattungskonstitutiven Merkmale in den Inselliedern als signifikante interpretatorische Chiffren eingebracht werden.

Komponiert noch vor der Uraufführung des *Jungen Lord*, stellt Henzes Vertonung von Ingeborg Bachmanns Gedichtzyklus *Lieder von einer Insel* (1954) einen Sonderfall unter den hier behandelten Werken dar. Anders als *Aria I*, *Freies Geleit* und die Opernlibretti entstehen die Gedichte nicht zur Vertonung; auch füllt die Musik weder einen ihr zugedachten Leerraum aus wie in den *Zikaden*, noch ist der Text auf eine Koexistenz mit Musik hin konzipiert, wie der *Monolog des Fürsten Myschkin*. Gleichwohl verleiht der Titel *Lieder* den fünf lyrischen Gebilden einen besonderen, poetologisch zudem hoch bedeutsamen Status. Das „Lied überm Staub danach“ (W I/147), in der letzten Strophe des Schwesterzyklus *Lieder auf der Flucht* angesprochen, stellt dort im Kontext einer Todesbildlichkeit eine Figur der Erlösung dar, die zugleich als Chiffre einer künftigen Erlösungssprache gedeutet werden kann.³¹⁷ Allerdings erhellt sich die poetologische Figur des Lieds erst dann genauer, wenn berücksichtigt wird, dass sie die Erlösung der Sprache im Lied als *mediale* Schwelle konzipiert. Die verstummende Lyrik mündet nicht einfach – oder nicht nur – in ein anderes, im lyrischen Text undarstellbares Sprechen. Vielmehr stellt das „Lied überm Staub“ in Aussicht, was sprachlich undarstellbar ist, weil es medial different ist: Gesang. Die „Apotheose des

316 Zur Mottentradition vgl. Hochradner. Henze spricht selber von seinen „Inselmotetten“ (BQ 251).

317 So von einer ganzen Anzahl Interpreten; vgl. Caduff, 134. Die Nähe der beiden Zyklen macht u.a. die ihnen gemeinsame Zentralstellung des Inselmotivs aus.

Liedes“ (Gabriel, 487) präsentiert damit aber, wie Corina Caduff zu Recht folgert, weniger eine „Sprachhoffnung“ (Oberle, 169) als ein Scheitern des lyrischen Schreibens. Sofern das Lied³¹⁸ auf ein medial Anderes des poetischen Texts zielt, dessen Spezifik sich der lyrischen Sprache notwendigerweise entzieht, verspricht es in der Tat „keine Rettung für das Genre der Lyrik“ (Caduff, 137). Aporetisch im Sinne Caduffs ist die Figur des Lieds gleichwohl nur im Hinblick auf den poetischen Text. Erhalten bleibt die poetische Formulierung einer Ausdruckshoffnung, die sich über das eigene Medium hinaus auf intermediale Kunstformen richtet.

Enthalten Bachmanns *Lieder*-Zyklen damit gewissermaßen eine versteckte Aufforderung zur Vertonung, ist es allerdings zunächst der zwanzigjährige Aribert Reimann, der ihr folgt.³¹⁹ Zwischen der Entstehung der Insellieder und der Komposition der henzeschen *Chorfantasie* vergeht mehr als eine Dekade. Erst nach der Fertigstellung des *Jungen Lord* nimmt Henze, parallel zu den ersten Plänen für die *Bassariden*, Anlauf zu fünf instrumental begleiteten Chorsätzen, die schließlich am 23.1.1967 uraufgeführt werden.³²⁰ Bachmanns Zyklus ist zu diesem Zeitpunkt bereits dreizehn Jahre alt. Separat erstmals im *Jahresring 1954* veröffentlicht, erscheint er zwei Jahre später zusammen mit den *Liedern auf der Flucht* in der *Anrufung des großen Bären*. Die damit gegebene, vielfach spürbare Nähe zur Entstehungszeit der *Zikaden* wird im dritten Gedicht explizit, wo das lyrische Subjekt in den „Chor der Zikaden“ (W I/122) einstimmt. Darüber hinaus nimmt Bachmann, wie gezeigt werden soll, in den *Liedern* nicht nur die Inselmetapher, sondern – unter den so ganz anderen Vorzeichen der Lyrik – auch das Spiel mit den vielfältigen Chiffren des Aufbruchs und Abschieds wieder auf, wie es im Hörspiel vorzufinden ist.³²¹

Im Schaffen Henzes stellt die *Chorfantasie* äußerlich nicht mehr als ein kurzes Interludium dar. Komponiert unmittelbar im Anschluss an die wohl intensivste Phase geteilter künstlerischer Produktivität, erscheint es mir jedoch nicht abwegig, in ihr zugleich eine intime bio-

318 Das „Lied überm Staub“ wird, sofern zuvor von „Musik“ (W I/147) die Rede ist, ausdrücklich als gesungenes angesprochen; die poetologische Chiffre am Ende der *Lieder auf der Flucht* meint also nicht den literarischen Gattungsbegriff.

319 1957 entsteht die erste Vertonung eines der beiden Gedichtzyklen, Aribert Reimanns *Lieder auf der Flucht*.

320 Die *Chorfantasie* firmiert heute in Henzes Werkverzeichnis unter dem Titel *Lieder von einer Insel. Chorphantasien auf Gedichte von Ingeborg Bachmann*, vgl. Henze 1996b, 168. Die Uraufführung findet im Rahmen der Einhundertjahrfeier der Firma Rosenthal in Selb statt.

321 Vgl. Kapitel III, S. 102ff.

graphische Einkehr zu sehen, die vor dem nächsten großangelegten Opernprojekt noch einmal die „nirwanahaften Zustände“ (Henze in Hamm 1980) einer Zeit blinden Verstehens Mitte der 1950er Jahre in den Blick zu nehmen versucht, die Ingeborg Bachmanns Ankunft auf Ischia einst im Sommer 1953 einläutete. In Peter Hamms Bachmann-Film erinnert sich Henze: „Unser Alltag war ein Fest, wir hatten immer Fest, jeden Tag. Unser Zusammensein war festlich, unser Essen war festlich, unser Spaziergang war festlich, unsere Entdeckungen Neapels, und mit den neapolitanischen Freunden, die wir hatten, hatten wir Feste“ (ebd.). Vor dem Hintergrund dieser Äußerung dürfte die Tatsache, dass das Motiv des Lebens und der Liebe als Fest, poetisch verarbeitet, im Zentrum auch der *Lieder von einer Insel* steht, und, in den Wochen auf Ischia verfasst, Henzes Wertung der gemeinsamen Zeit mit Ingeborg Bachmann damit gleichsam künstlerisch beglaubigt, eine wichtige, vielleicht entscheidende Rolle bei der Auswahl der lyrischen Vorlage gespielt haben.

Unabhängig von biographischen Hintergründen sind die *Lieder von einer Insel* vor allem im Kontext der vermehrten Beschäftigung Henzes mit den Bedingungen der Chorkomposition zu sehen, die Mitte der 1960er Jahre einsetzt. Erst kurz zuvor ist mit dem Kernsatz der *Cantata della fiaba estrema* (1963) der erste A-capella-Chor fertiggestellt; in loser Folge entstehen danach weitere Vokalwerke, die sich mehr oder weniger unverkennbar an das „antiromantische, episch-erzählende Chorstück neoklassizistischer Prägung“ (Nyffeler, 194) annähern und anlehnen. Zwischenetappe auf dem Weg der Aneignung und Verfeinerung spezieller Chorsatztechniken, stellt der elegisch-versponnene Ton der *Lieder* im Kontext dieser Kompositionen allerdings eher eine Ausnahme dar.³²² Die Besetzung ist kammermusikalisch; den Stimmen des kleinen Chors steht ein instrumentales Ensemble von Solostimmen, ein Harmonieinstrument sowie ein bescheidenes Kompendium historischer, archaischer bzw. exotischer Schlaginstrumente gegenüber. Der dunkle und nächtliche Ton des ersten und dritten Liedes findet sich in der Wahl dreier dem Bassregister angehörender Instrumente (Celli, Posaune und Kontrabass) als Melodieinstrumente wieder.

322 Vgl. Nyffeler, 193. Spieseckes Einordnung unter die aufs Kollektive zielenden, neoklassizistisch-distanzierten Chorwerke bleibt daher problematisch, vgl. Spiesecke, 146-147.

Insel, Fest und Vulkan: Der Gedichtzyklus

Das im Titel annoncierte Motiv der Insel wird – im *Zikaden*-Kapitel habe ich darauf hingewiesen – von Ingeborg Bachmann Anfang und Mitte der 1950er Jahre in immer wieder neuen Anläufen literarisch bearbeitet und kann als eine der „Problemkonstanten“ (GuI 48) gelten, an der sich ihre Arbeiten in dieser Zeit reiben und der sie in immer neuen Anläufen Schliff und Transparenz zu verleihen suchen. Dementsprechend facettenreich und vielfach kontextualisierbar, lässt es sich hier in zumindest dreifacher Weise lesen.

Zum einen exponiert der Zyklus zu Beginn eine Insel als Szenerie und Aktionsraum einer Handlung, die im Folgenden in gleichsam ritueller Abfolge verschiedene Stationen einer dramatischen Liebesgeschichte zu lesen gibt (Flucht und Rettung, Vorbereitung und Feier eines von alten Bräuchen geprägten Fests, liebende Vereinigung, mit dem Motiv des Opfers bzw. Selbstverlusts verknüpft, nachfolgend Abschied, Beschwörung der Wiederkehr sowie Epiphanie). Im Kontext dieser Narration ist die Insel Schauplatz der religiösen Zeremonien und rituellen Liebes- und Festhandlungen, von denen die *Lieder* erzählen, und zugleich selber zentrales Sujet, das seine metaphorischen Qualitäten als Sinnbild eines Refugiums und utopischen Gegenorts entfaltet. Ähnlich wie die *Zikaden*-Insel tragen Elemente von Szenerie und Handlung dabei unverkennbar Züge der Topographie Ischias. Nur gelegentlich allerdings klingt dabei ein im traditionellen Sinn epischer oder balladesker Tonfall an. Bachmann präsentiert die Individualgeschichte vielmehr in verdichteten Bildkomplexen, deren Bedeutungsfelder weit über die Narration hinaus ins Allgemeine zielen. Nicht nur fehlt mit Ausnahme der mediterranen Szenerie jedes konkrete biographische Detail.³²³ Wenn die Liebeserzählung mit der Auferstehung Christi (2. Lied) und dem Opfertod der Märtyrer St. Antonius, Leonhard und Vitus (3. Lied) parallelgeführt wird, und zugleich Natur- und Liebeslyrik mit religiösen Bildbereichen verketten, die im Motiv des Fests neben christlichen auch heidnisch-magische Tradition aufrufen, verleiht dies der Individualgeschichte exemplarischen Wert. Die Rede des „als Einzelnes sprechenden lyrischen Ich“ mittels eines breiten Repertoires gängiger, kollektiv bedeutender Bilder darf „Allgemeingültigkeit beanspruchen“ (Winter, 167). Auf der Ebene der Erzählung entspricht dieser Kollektivierung des Ich im

323 Dazu Winter, 166. Von einem Bachmanns Schreiben charakterisierenden „Prozess der Opferung und Tilgung der biographischen Stimme in den Bildern des Werkes“ sprechen Kucher/Reitani, 8.

übrigen eine Pluralisierung des lyrischen ‚Wir‘. Konstituieren sich das Ich und Du im 1. Lied noch als liebende Subjekte mit einer Vorgeschichte, die sie von den Inselbewohnern unterscheidet, erhält die Rede von „Uns“ anschließend einen mehrdeutigeren Status. In der festlich-rituellen Tätigkeit („waschen die Trauben und stampfen die Ernte zu Wein“ 2. Lied/Takt 50ff.), der Heiligenanrufung („Heiliger Vitus, der du gelitten hast“, 3/19-20) und dem Ruf „Platz unsren Bitten“ (3/21) sind individuelle und kollektive Rede ununterscheidbar, ist das lyrische Ich faktisch im Festkollektiv aufgegangen.

Dennoch aber ist in der Spannung zwischen kollektiver Bildsprache und individueller Geschichte das Verhältnis von Subjekt und Gesellschaft, untergründiger Leitfaden der gemeinsamen Werke Bachmanns und Henzes, erneut, und zwar als Problem von Sprache thematisiert. Und wenn die kollektive Bildsprache den allgemeingültigen Horizont der poetischen Liebesrede umreißt, steht der weitgehend dialogische Sprachgestus, die an ein Du gerichtete An-Rede des lyrischen Ich, von Beginn an ein für die Unteilbarkeit jeder elementaren (Liebes-)Erfahrung. Der Moment des ekstatischen Schritts über die Grenze, wie ihn die letzte Strophe des 3. Lieds besingt, ist daher ausdrücklich als ein singulärer markiert. Liebe gründet und vollzieht sich jenseits des Kollektivs: Zieht die Regression in die „Einfalt“ (3/23) der uralten religiösen Festlichkeiten zunächst das Aufgehen im kollektiven Ritual nach sich, situiert Bachmann das in erotisch aufgeladenen Naturmetaphern besungene Überschreitungspotential der Liebe in einer „Vorwelt“ jenseits der symbolischen Festhandlungen:

Unsere Funken setzen über die Grenzen,
über die Nacht schlugen Raketen ein Rad,
auf dunklen Flößen entfernt sich die Prozession und
räumt
der Vorwelt die Zeit ein,
den schleichenden Echsen,
der schlemmenden Pflanze,
dem fiebernden Fisch,
den Orgien des Windes und der Lust
des Bergs [...] (3/55-69).

Für die einge-‚räumte‘ Zeit der Vorwelt also, in der das „Setzen“ der Funken „über die Grenzen“ stattfinden kann, bedarf es zuvor einer Abwendung von religiösen Kodes der Transzendenz. Erst die Entfernung von der Prozession der Gläubigen bringt die Grenzerfahrung hervor. Sprachlich schlägt sich dies in einem Wechsel des poetischen

Bildraums nieder. Der Übergang von der Schilderung kulturell vorgebildeter Festrituale zur Poetisierung eines wieder ganz in der Ich-Du-Relation gründenden Überschreitungs Vorgangs geht einher mit der Ersetzung des religiösen Zeichenraums durch Naturmetaphern.

Dieser Wechsel markiert jedoch, sofern er eine Ent-Kollektivierung anzeigt, ein zentrales poetologisches Problem. Denn zwar erscheint Liebe dadurch in der Tat der dörflichen Festgemeinschaft entrückt und in eine Welt elementarer Sinnlichkeit enthoben. Wenn Liebe sich aber wesentlich selbstreferentiell vollzieht, jenseits des Kollektivs, wird ihre Beschreibung durch *jede* kollektiv tradierte Chiffre problematisch – auch und gerade die einer sinnlich begehrenden, besetzten Natur. Der Anspruch auf Singularität verweist Liebe in ein nichtkommunizierbares Abseits, zu benennen nur mit einer unverständlich selbstbezüglichen Sprache jenseits der Prozessionen kollektiver Bildrituale. Auch Lyrik, das semantisch verdichtetste und vieldeutigste literarische Genre, entsteht dagegen notwendig auf dem Boden sprachlicher Gemeinplätze, in enger (bewusster, unbewusster) Auseinandersetzung mit dem Repertoire bestehender Bilder und Formen sowie den zugehörigen Deutungskonventionen.

In Bachmanns eigener literarischer Praxis ist diese Problematik, wenn auch zunächst noch unausgesprochen, schon früh virulent. Zwar fasst sie in ihrem frühen Literaturkonzept, das noch vielfältige Spuren der intensiven Wittgenstein-Lektüre während des Philosophiestudiums trägt, eine „ganze“ (W IV/268) Sprache durchaus ins Auge. Basierend auf der Dichotomie Literatur versus Philosophie, beharrt sie auf der Möglichkeit des Ausdrucks „unaussprechlicher Erfahrung“ (W IV/118) im literarischen Text und seinem darauf gründenden Vorrang.³²⁴ Dieser emphatische Literaturbegriff wird jedoch erst fruchtbar anwendbar auf Bachmanns eigene poetische Texte, wenn er im Horizont des (zunächst noch impliziten) Korrektivs gelesen wird, mit dem er sich überkreuzt. In den Frankfurter *Poetikvorlesungen* reflektiert Bachmann auf der Basis jahrelanger literarischer Praxis eine der Grundüberzeugungen, die ihr Schreiben tragen: Dass die Suche nach einer neuen Sprache mit der Umschrift der alten beginnt, der allgemeinen, „schlechten“ (W IV/268) Sprache. Auch im lyrischen Genre, wo die Lektüremöglichkeiten von vorneherein vervielfältigt sind, lassen sich Bilder und Worte zwar unerwartet kombinieren, aus ihrem gewohnten Kontext entfernen und auf den Kopf stellen, nicht

324 Diese Erfahrung könne nicht benannt werden, sich aber im literarischen Text „zeigen“. Für Bürger besteht im Versuch dieses ‚Zeigens‘ das wesentliche Projekt Ingeborg Bachmanns in den 1950er Jahren (Bürger, 15).

aber gänzlich aussetzen. Die ‚Gangarten‘ der Poesie, ihre formalen Verdichtungsverfahren, bleiben, sofern sie Lesbarkeit beanspruchen, dem Bestand kollektiver Sprachbilder verpflichtet,³²⁵ die Komplexität der lyrischen Verdichtung, wie sie das Metapherngewitter der *Aria I* aufweist,³²⁶ markiert hier eine Grenzlinie, die im Medium Sprache selber nicht weiter zu durchbrechen ist.

Wie am *Myschkin-Monolog* gezeigt werden konnte, inszeniert sich die Liebesrede daher in Bachmanns Anfang und Mitte der 1950er Jahre entstandener Lyrik immer wieder als scheiternde. Verklingt das Wort Myschkins unverstanden, mündet das letzte Lied *auf der Flucht* in Bilder von Kälte und Tod, zwischen denen die aporetische Figur des „Lieds überm Staub danach“ noch einmal die Verfehltheit einer Darstellung von Liebe im Medium Gedicht artikuliert. Und hier berühren sich die beiden Zyklen in ihrem poetologischen Kern. Anders zwar als im *Idioten* oder den *Liedern auf der Flucht*, diesem Gedichtzyklus über die Unmöglichkeit von Liebesgedichten, bleibt die Rede von Liebe in den Inselliedern zumindest auf der semantischen Ebene weitgehend unproblematisiert. Mit ungebrochenem Pathos endet das letzte Lied mit poetischen Bildern, die in den vernichtenden, „das Geben“ (5/63f.) versengenden Lavaströmen zugleich eine Erneuerungs-utopie zu lesen geben; nicht zuletzt ist das hier wieder aufgenommene Vulkan-Motiv, Bestandteil des zu Beginn evozierten, mediterranen Bildraums, dabei auch als erotische Metapher aufzufassen. Vorweggenommen sei hier, dass auch das Schlusslied der *Lieder von einer Insel* jedoch in seinen formalen Verdichtungen enthält, oder, im Bildraum des Gedichts gesprochen, noch einmal beschwört, was schon der Titel ausstellt: die Suche nach Intermedialität.

Neben der Setzung einer entrückten und entrückenden Szenerie steht in Bachmanns *Liedern* vor allem die Thematisierung von Zeitlichkeit im Vordergrund. Die nächtliche, geisterhafte Gegenwart des 1. Lieds ist eine des Jetzt und Nun („Nun sind die Richtstätten leer“, 1/74), konstituiert durch ihren Kontrast zu einer katastrophischen Vorzeit der Gefahren und Leiden, eine Zeit verheerender Ereignisse, deren Chronologie (drohende Hinrichtung, Flucht und glückliche Rettung) der lyrische Bericht in knappen Worten präsentiert. In der Folge situiert sich das Gedicht in einer Zwischenzeit, markiert durch ihren Abstand sowohl von dieser mörderischen Vergangenheit als auch den Entwürfen und Beschwörungen einer kommenden, utopischen Gegenwart, eines im 2. Lied angekündigten Morgen, dessen Status ungewiss bleibt („Einmal muss das Fest ja kommen!“, 3. Lied).

325 Vgl. auch Kapitel II, S. 84f.

326 Vgl. Kapitel IV, S. 126f.

„Einmal muss das Fest ja kommen“³²⁷ – in der lyrischen Jetztzeit, wie sie die ersten drei Verse herstellen, ist zwar die Zeit des „Festlands“ (3/88) bereits suspendiert, die des Fests aber noch im Ungewissen. Unübersehbar bleibt dazu passend zunächst auch das Chimärenhafte der Szenerie. Es ist Nacht, und die Szene ist bestimmt von Schattenspielen, täuschenden Lichteffekten und dem Ascheregen eines erloschenen Vulkans, späte Botschaft eines längst Gewesenen:

Schattenfrüchte fallen von den Wänden,
Mondlicht tüncht das Haus, und Asche
erkalteter Krater trägt der Meerwind herein (1/27-36).

Diese nächtliche Scheinmetaphorik legt nahe, die entworfene Szenerie zugleich als Szene der Literatur zu lesen. Das Gedicht selber ist ein Medium flüchtiger Projektionen, Schattenwürfe und nachträglicher Verweise, angesiedelt an einem Ort ohne verlässlichen Bezug zur Lebenswelt – das hat Ingeborg Bachmann in ihrer Lyrik immer wieder angesprochen.³²⁸ Gerade in dieser Eigenschaft aber produziert es im Moment der Lektüre die reine, aus der chronologisch verstreichenden Zeit enthobene Gegenwärtigkeit der literarischen Imagination. Wenn die *Zikaden* deren problematische Aspekte kritisch ausloten, vertrauen die *Lieder von einer Insel* noch ganz auf das in ihr ruhende utopische Potential. Poesie ist Utopie als Suspension der chronologischen Zeit – von dieser emphatischen Selbstbestimmung der Lyrik aus entfaltet Bachmann ihre lyrische Erzählung von Liebe im Augenblick des großen „Ausnahmestands“ (W IV/ 27), in dem Natur und Eros traumhaft ineinander übergehen: „In den Umarmungen schöner Knaben schlafen die Küsten, dein Fleisch besinnt sich auf meins“ (1/38-47)

327 Nach Auskunft von Henze zitiert dieser Vers seine Vermieterin, mit der Bachmann am Tag ihrer Ankunft auf Ischia im Sommer 1953 über das gerade mit großem Aufwand an Lichtketten, Gesängen und Prozessionen gefeierte, dreitägige St.Vitus-Fest ins Gespräch kommt (vgl. BQ 154-155). „Es war eine fast heidnische Festlichkeit mit sehr vielen Fackeln, sehr vielen Trommeln, sehr viel Musik und Frenesie. Sie traf dort ein, als das Fest gerade angefangen hatte, und sie hat wirklich geglaubt, dass Italien so ist, oder Neapel so ist, dass da ein Fest stattfindet, das nie aufhört“ (Hamm 1980). Vgl. Bachmanns eigene Schilderung oben in ‚Biographisches‘, S. 16.

328 Vgl. dazu Bürger 1984. In Henzes Vertonung zeichnet der Chor an der entsprechenden Stelle (Takt 25-26, 1. Lied) ein verunklartes Spiegelbild der Linie des 1. Cellos aus den vorangehenden beiden Takten nach; auf diese Weise erscheinen die Töne des ersten lyrischen Bildes, „Schattenfrüchte“, im wörtlichen Sinne als Frucht des Schattens, bzw. der verschwommenen Silhouette des instrumentalen Duettts.

und die Voraussicht ermöglichen auf eine „Gegenzeit“ (W I/317), einen festlichen, heilenden, ja erlösenden Morgen, der als säkulare Umschrift der christlichen Auferstehungsgeschichte erscheint:

Wenn du auferstehst,
wenn ich aufersteh,
ist kein Stein vor dem Tor, [...] (2/30-32).

Der Fluchtort Insel, die räumliche Metapher, ist also auch zu lesen als Figur der Aussetzung oder eines Fluchtpunkts der Zeit.³²⁹ An diesen zentralen Aspekt der *Lieder von einer Insel* wird Henze mit verschiedensten Verfahren der Musik anschließen.

Im Folgenden materialisiert sich die lyrische Rede von der anderen, festlichen Zeit in einer Serie von ineinandergreifenden poetischen Bildbereichen. Aufbruchs-, Flucht- und Abschiedsmetaphern stehen neben und durchdringen sich mit der weiteren Entfaltung der Auferstehungsthematik, unterschiedlichsten christlichen, archaisch-mythologischen oder abergläubischen Beschwörungs- und Segnungsritualen und Bildern der transformierenden Macht des Feuers. Sie gruppieren sich um die beiden zentralen Chiffren, zum einen das Fest als sozialer und zugleich auch erotisch lesbarer Version eines glückhaften, aus der Chronologie des Alltags herausgehobenen Zustands, dessen Zeit allerdings notwendig und immer im „Morgen“ liegt, im „Wenn“ und „Einmal“. Und zum anderen den Vulkan, Sinnbild eines zeitlich unbestimmbaren Möglichen, dessen Eruption schließlich im fünften Lied prophezeit wird. In konzentrierten lyrischen Formeln ist hier die Rede vom kommenden Ausbruch des vulkanischen Feuers als einem vernichtenden und schöpferischen Moment zugleich: „Es kommt ein Feuer, es kommt ein Sturm über die Erde. Wir werden Zeugen sein“ (5/66-89).

Die poetische Rede der Insellieder spricht jedoch nicht nur von Verwandlung und Verwandeltem, sie spricht zugleich Sprache selber als Verwandelndes an. Mit dem litaneihaften Ton, mit Versprechen und Vision (2. Lied), Gebet, Anrufung, Beschwörung und Segenswunsch (3. Lied), Prophezeiung (4. Lied), Verheißung, Zauberspruch und magischer Formel (3./5. Lied) durchquert der Zyklus Spielarten einer Veränderung nicht allein bebildernenden, sondern in ihrem Anspruch bewirkenden Sprache. Die Frage des Wirklichkeitsbezugs, der

329 Das Motiv der (Gegen-)Zeit als utopische Figur einer „geheimen, langsamen Feier“ (W IV334) ist von Bachmann immer wieder bearbeitet worden. Die Aufhebung der „chronologischen Zeit“ ist dabei „Kennzeichen gelingenden Daseins“ (Kann-Koomann, 16).

Wirksamkeit und Wahrheitsfähigkeit der Literatur, zentrale und vielbearbeitete Kernfrage der literarischen Arbeiten Bachmanns in den 1950er Jahren, ist dem Zyklus der *Lieder* damit als selbstreferentieller Zug eingeschrieben. Und die *Lieder von einer Insel* werden in einer dritten Annäherung als Beschwörung der Beschwörungskraft der Literatur selber lesbar, einer Beschwörung, die gerade angesichts der evidenten Zweifelhaftigkeit der durchgespielten, „töricht“ (3/87) Rituale auf ihr Recht beharrt. Als solche ist Dichtung selber, was das fünfte Lied ins Bild setzt: zugleich Akt der Bezeugung und Zeugungsakt, beansprucht Bachmanns Zyklus schließlich die Poesie selber als Gegenort und fremde Insel, von der aus Lieder bis ans Festland der ‚schlechten‘ Sprache klingen.

Henzes *Chorfantasie*

Die Vertonung des Inselzyklus für Kammerchor und Instrumentalensemble setzt an dem Gestus des dritten Gedichts an, das Henze als „Tanz- und Prozessionslied“ (BQ 155) auffasst. Durch alle fünf Sätze hindurch etablieren sich immer wieder langsam schwingende oder schreitende Rhythmen, kehrt die Melodik zu einfachen diatonischen bzw. modalen Wendungen zurück. Die Archaik dieser so eindringlich tönenden wie entrückten musikalischen Litaneien und Tanzbewegungen wird unterstützt von der besonderen, fast suggestiven Klangfarbe des Instrumentalensembles, erzeugt durch die Kombination von Melodieinstrumenten des Bassregisters mit hellen, sanften Tönen im Schlagwerk und den leisen Orgeltönen des Portativs. Der Chorsatz ist auch in seinen stark expressiven Momenten meist homophon und gelegentlich fast choralartig gehalten. Er umgibt sich und dialogisiert mit einem kargen, in seiner Faktur durchweg transparenten und insgesamt sehr kammer-musikalischen Instrumentalsatz, in dessen feine, schimmernde Klangtextur sich nur hier und da schroffe Akzente sowie expressive konzertante Passagen der Melodieinstrumente mischen. Auch die Dynamik ist – mit Ausnahme der drei dramatischen Scheitelpunkte im 3. und 5. Lied – insgesamt und auch im Schlagwerk eher verhalten, oft sehr zart. Langsame Tempi überwiegen; das *Allegro* des 2. Lieds bleibt mit Viertel=100-120 noch mäßig. Harmonisch vermeidet Henze die Häufung extremer Dissonanzen. Fast überall lassen sich im Chorsatz trotz der meist mit akkordfremden Tönen angereicherten Klänge tonale Zentren ausmachen; an vielen Stellen ist die Gravitation auf diese Zentren hin (vor allem e und es sowie b) allerdings durch bi- oder polytonale Strukturen verunklart. Mit Ausnahme

des 3. Liedes basieren die Chorsätze dabei zumindest zu Beginn der Lieder auf einer gemeinsamen, erstmals von den beiden Celli ab 1/9 exonierten Zwölftonreihe, die im weiteren Verlauf mehr oder weniger frei variiert und weitergeführt wird.

Tafel 32

Basisreihe (R1)



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

1. Lied, Takt 29-32
2. Chorvers (Tenor/Bass)

2. Lied, Takt 30-32
Anfang Chor (Sopran/Alt)



G(g): 1 2 (8) 4 5 7 G(b): (5) 8 9 10 11 4

ppp Mondlicht tönt das Haus und Asche Wenn du auf - ersehst

6 8 9 2 6
5 7

4. Lied, Anfang (Alt)

ppp geflüstert



U(f): 1 2 3 U(g): 2 1 3

Wenn einer fortgeht, muss er den Hut mit den Muscheln, die er

4 5 11 8 6
7

sommerli-ber gesammelt hat, ins Meer werfen

5. Lied, Takt 14-17
Anfang Chor, Oberstimme (Sopran)



ppp

G(b): 1 3 2 4 (11) (8)

Es ist Feu-er un-ter der Er - de

Diese Reihe liegt auch den ausgedehnten Instrumentalsoli zu Beginn (Kontrabass) und am Schluss des 2. Lieds (Kontrabass und Posaune) sowie entfernt den das 1., 3. und 5. Lied eröffnenden Posaumentunes zugrunde. Sie stellt damit das wichtigste materiale Bindeglied zwischen den Liedern sowie zwischen Instrumentalensemble und Chor dar (Tafel 33). Vor allem der charakteristische Reihenbeginn – eine dreitönige Chromatik mit anschließendem Tritonus – erhält dabei fast den Status eines Erkennungsmotivs, das in verschiedenen Varianten über die Lieder verteilt ist. Tragendes Strukturprinzip der *Lieder* ist mit wenigen, dafür umso mehr hervortretenden Ausnahmen das Alternieren zwischen sparsam begleiteten oder instrumental verdoppelten,

oft aber auch ganz a-capella gehaltenen, vokalen und rein instrumentalen Passagen. Auch auf musikalischem Wege nähert sie sich damit der religiösen Litanei; der Wechsel von vokalem Stimmensemble und instrumentalen Solostimmen nimmt das grundlegende Formprinzip der Litanei auf, den Wechselgesang von Vorsänger und Gemeinde.

Tafel 33

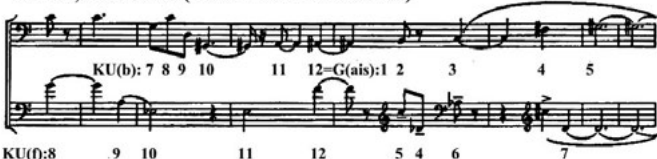
Kontrabass, 2. Lied, Takt 1-10



Posaune, 2. Lied, Takt 25-31



2. Lied, Takt 72-89 (Posaune und Kontrabass)



Erst im letzten Lied werden die Chorstimmen durchgängig (bis auf den Schlussvers) mit Instrumenten verdoppelt, zunächst vom Portativ, dann im letzten Doppelvers auch von den Melodieinstrumenten. Analog zur Behandlung des Instrumentalensembles, das an keiner Stelle in voller Besetzung erklingt und durch wechselnd hervortretende Solostimmen jedem Lied seine eigene instrumentale Farbnuance verleiht, reduziert sich der Chor nach dem überwiegend vierstimmigen 1. Lied an vielen Stellen auf eine oder zwei Stimmen. Auch hier bildet das 5. Lied eine Ausnahme, dort erweitert sich der zuerst vierstimmige Chorsatz im letzten Doppelvers zur Achtstimmigkeit. Insgesamt überwiegen homophone und deklamatorische, auf Textverständlichkeit ausgerichtete Passagen (vor allem im 1., am Schluss des 2. und 3. sowie im 5. Lied). Die wenigen melismatisch vertonten Vokabeln treten dadurch umso mehr in den Vordergrund. In der Form der einzelnen Lie-

der folgt Henze insgesamt eng der lyrischen Syntax. Vers- und Strophenstruktur der Gedichte sind weitgehend übernommen und formale Zäsuren in der Regel über instrumentale Zwischenspiele in die musikalische Form überführt; hinzu kommen (mit Ausnahme des 4. Lieds) ausgedehnte instrumentale Einleitungen, über deren Funktion noch zu reden sein wird, und im 2. und 3. Lied auch kurze Epiloge.

Gegenort und Gegenzeit in der Musik

Eine erste entscheidende Ebene der Umsetzung lyrischer Vorgaben ist auch im Fall der *Chorfantasie* die der Besetzung und Instrumentation. Unverkennbar ließ sich Henze hier vor allem von der Inselmetapher leiten. In der gewählten Kombination traditioneller Orchesterinstrumente mit exotischem Schlagwerk und einem historischen Harmonieinstrument wiederholt sich die zweifache, räumlich-zeitliche Entrückung in und durch die poetische Imagination. Die Anfangsklänge der *Chorfantasie*, ein eintaktiges Ostinato im Portativ, über dem sich ein Posaunensolo erhebt, führt also bereits auf musikalischem Wege in die im Gedicht evozierte Topographie. Das Schlagwerk seinerseits beinhaltet neben der Pauke eine Reihe von Instrumenten, die verschiedenen exotischen bzw. antiken oder archaischen Traditionen angehören, also zeitlich wie räumlich Ferne einbringen: je drei unterschiedlich hoch gestimmte Almglocken und kleine Bongos, vier Crotales, sowie zwei Röhrenglocken. Während im 1. Lied neben dem Portativ nur die Melodieinstrumente zu hören sind, markieren die Almglocken und Becken – zu denen später auch die anderen Perkussionsinstrumente treten – zu Beginn des 2. Lieds unüberhörbar den Bruch zwischen der nächtlichen Zwischenwelt des 1. Liedes und der folgenden magischen Rede von Auferstehung und rituellen Festvorkehrungen. Entsprechend fehlen diese Schlaginstrumente dann wieder im 4. Lied, wo das Ins-Meer-Werfen von Muscheln und Weinresten, von Tisch, Messer und Schuhen, profanes Inventar mediterranen Lebens, wo mit anderen Worten säkulare Mythologie die religiöse Opferung abgelöst hat und der nackte Glaube an eine andere Bedeutung der alltäglichen, persönlichen Dinge für die Wiederkehr des Geliebten eintreten muss.

Wenn also bereits die Instrumente über ihre Kodierungen einen ‚fremden‘, doppelt entrückten Klangraum errichten, nimmt Henze das Motiv der poetischen Gegenzeit darüber hinaus vor allem in der Arbeit mit verschiedenen musikalischen Wiederholungsstrukturen auf. Zentrale Bedeutung für die gesamte *Chorfantasie* besitzt vor allem die zyklische Wiederkehr der beiden duettierenden Celli an den syntaktischen Nahtstellen der rahmenden Chorsätze. Erstmalig im einleiten-

den *Adagio* des 1. Lieds erscheinend (1/9-26), tauchen die Celli dort noch an drei weiteren Stellen auf, lösen jeweils den Chor ab und leiten, gewissermaßen als Dialogpartner des Chors, zum nächsten Vers über (1/36-37, 1/42-44, 1/64-73). Gleiches gilt für das 5. Lied, wo sie zwischen den Doppelversen aufklingen (5/22-28, 5/39-43, 5/54-57, 5/77-82). Wenn auch weniger exponiert, wandern sie auch durch das zweite und dritte Lied; dass dies mit der Einführung und Wiederaufnahme des Pairs lyrisches Ich/angeredetes Du korrespondiert, wird noch zu bedenken sein.

Zyklisch erscheint dieses Duettieren nun auch deswegen, weil es vor allem zu Beginn in seinem tonlichen Material konstant auf die Zwölftonreihe R1 bezogen bleibt, die von den Celli im *Adagio* erstmals vollständig exponiert wird: R1 erscheint ab 1/9 im ersten Cello in der (noch unvollständigen) H-Grundgestalt, im zweiten in der Umkehrung des D-Kreises und ab 1/14 bzw. 1/21 mehrmals in der A-Umkehrung (Tafel 34). Hier spaltet sie sich auf beide Celli auf, wobei immer wieder einzelne Töne vertauscht sind. Formal ist das Cello-*Adagio* Bestandteil der zweiteiligen, 26 Takte umfassenden instrumentalen Einleitung des 1. Lieds; es folgt auf das achttaktige *Moderato*, in dem die Posaune ihren allein vom Portativ begleiteten Tune vorträgt.

Diese Einleitung stellt ohne Zweifel die wichtigste formale Klammer der *Lieder* dar. Wenn auch in variierten, gekürzten Form und anders instrumentierter bzw. enharmonisch verwechselter Begleitung, wird sie an zwei Stellen im Verlauf der *Chorfantasie* wiederholt. Wie im ersten Lied erscheint sie dabei auch im dritten und fünften Lied jeweils einleitend vor den ersten Chorversen (im letzteren allerdings ohne das Celloduoett, vgl. 3/1-12 und 5/1-13). Das Resultat ist eine kreisende, Sukzession in Frage stellende Verlaufsstruktur der *Chorfantasie* als ganzer. Bevor sich der Chor im mittleren und letzten Lied zu seinen dramatischen Höhepunkten aufschwingt, kehrt die Musik zu ihrem Ausgangspunkt zurück. In der Gesamtanlage der Lieder spiegelt sich so die Idee einer nicht-chronologischen Zeit, wie sie die Gedichte durchzieht.³³⁰ Wenn die *Chorfantasie* wiederholt den Anfang mit

330 Eine andere musikalische Technik der Aufhebung von Sukzession weist schon das *Moderato* selber auf. Henze lässt den Posaunentune im Portativ durch ein eintaktiges Ostinatomodell begleiten; er erhebt sich so über einem archaischen Strukturmodell, das selber auf (potentiell endloser, damit auch zielloser) Repetition beruht. Das fällt auch deswegen ins Gewicht, weil die Bedeutung von Ostinatomodellen ansonsten marginal ist; ostinatoartige Figuren erklingen zu Beginn des zweiten (2/9, 19 und öfter), sowie im 3. Lied in der

seinen Evokationen von historischer wie räumlicher Fremde und Ferne ins Gedächtnis ruft, verweist sie dabei immer wieder auf den Ursprung der einzelnen lyrischen Imaginationen in der poetischen Zwischenzeit des 1. Lieds.

Tafel 34

Celloduet, 1. Satz, Takt 9-12

G (H) 1 2 4 5 6 7 9 10 11 12 10

KU (Ck) (6) 3 2 5 4 6 8 9 (7) 10 11 12

Einen weiteren Referenzpunkt für diese formale Verklammerung bildet im übrigen Bachmanns Arbeit mit der Vulkan-Metapher; es sind eben jene drei Lieder, die mit dem Posauntentune eröffnen, in denen jeweils an zentraler Stelle auch das zweite lyrische Leitmotiv auftaucht. Die Semantik der Vulkanchiffre erfährt dabei im Laufe des Zyklus entscheidende Verschiebungen. Im 1. Lied in der Wendung „Asche erkalteter Krater“ (1/32-33) eingeführt, schwingt sich das 3. Lied zu dem verrätselten, zweimal gesungenen Segensspruch „Mond dem Vulkan“ (3/49-52) auf, mit dem exakt die Mitte der *Lieder* erreicht ist; die letzten Verse des Liedes enthalten vor der erneuten Anrufung der Märtyrer die Aufforderung: „sagt dem Festland, dass die Krater nicht ruhn!“ (3/88-89). Der Blickwinkel ist damit vertauscht; verweist der Ascheregen im 1. Lied noch auf ein Vergangenes, dessen letzte Reste der Meerwind zerstreut, wird die Krater-Metapher jetzt imperativisch als Zukunftsversprechen gelesen. Ihre finale Wendung vollzieht die Vulkan-Semantik im 5. Lied, das mit dem Bild über die Erde fließender Feuerströme schließt (5/66-76). Im Präsens gehalten, das erst im letzten Vers ins Futur überspringt, ist in der achtstimmigen Vertonung des siebten und achten Verses das Versprechen des 3. Liedes zugleich erneuert wie prospektiv eingelöst.³³¹ Durch die kreisende

Pauke (3/55-56), Celli und Kontrabass (3/65-69) und am Schluss in allen Instrumenten (eintaktiges Modell in 3/103-107).

- 331 Die Formel „Es kommt“ (7./8. Vers) nimmt dabei insofern eine Mittelstellung ein, als sie zwar faktisch im Präsens steht, zugleich aber den Tonfall biblischer Prophezeiungen reproduziert. In der Verto-

Verlaufstruktur aber, die mit der musikalischen Verklammerung der Vulkan-Strophen entsteht, ist die Idee einer Überschreitung der chronologischen hin zu einer kommenden anderen, festlichen (Liebes-)Zeit auch in der musikalischen Faktur aufgegriffen. Was die Vulkan-Metapher im Medium poetischer Imagination realisiert, wird in der Musik zum Strukturprinzip.

Zu den Chormelodien

Ein wesentliches Charakteristikum des Chorsatzes in den *Liedern von einer Insel* stellt der Verzicht auf ein differenziertes Wort-Ton-Verhältnis dar. Was Henze dadurch erreicht, ist vor allem eine nahezu überall gewährte Sprachverständlichkeit. Das unterstreichen nicht nur die umfangreichen deklamatorischen Passagen in jedem der fünf Lieder; auf der Vertikalen (Homophonie, Ein- oder Zweistimmigkeit, Unisono) wie auf der Horizontalen (syllabische Vertonung, Hervorhebung zentraler Vokabeln) bleibt die Präsentation des lyrischen Texts durchweg das Maß aller Dinge. Übersichtliche Spannungsbögen dominieren, die Syntax ist weitgehend sprachanalog und melodische Expressivität, polyphone Komplexität und harmonischer Reichtum erscheinen insgesamt untergeordnet. Die Musik, das Bezugssystem der gesungenen Töne, tritt gegenüber dem lyrischen Metapherngeflecht in den Hintergrund. Für die einzelnen Chorstimmen gilt, dass besonders in den ersten Liedern ihre Gesangslinien vielfach auf chromatische oder ganztönige Sekundgänge beschränkt sind. Mit Ausnahme des „Krater“-Melismas bleiben größere Intervallsprünge und rhythmisch-melodische Spielfiguren bis ins 2. Lied hinein den Mittel- und Unterstimmerstimmen vorbehalten. Auch dort bilden allerdings Melismen eher eine Ausnahme, worauf die Sonderstellung der wenigen, mehrtönig ausgesungenen Worte gründet. Und wenn die Chorstimmen in den Liedern 3-5 insgesamt melodisch komplexer komponiert und kombiniert sind, dominiert doch die motorische Stringenz der Achtelstrukturen (3. Lied), oder aber der primär syllabisch-deklamatorische Vortrag (5. Lied) über die Expressivität einzelner Gesangsfiguren. Zum 4. Lied gibt es unten noch einiges zu sagen.

nung sind die Worte „Vulkan“, „Krater“ und „Erde“ jeweils deutlich aus ihrem Umfeld herausgehoben. „Krater“ tragen Alt, Tenor und der geteilte Bass im 1. Lied auf ein zweitöniges Melisma vor; mit dem Vers „Mond dem Vulkan“ ist der expressive Scheitelpunkt der *Lieder* erreicht und die Leitworte „Strom“, „Feuer“ und „Erde“ erscheinen im letzten Lied in allen Strophen melismatisch, mit zunehmender Komplexität und Expressivität.

Wenn die musikalische Illustration und Ausdeutung einzelner Worte also jenseits der expressiv vertonten Hauptmetaphern eine eher untergeordnete Rolle spielt, sind gleichwohl an einigen Stellen ikonische Wortvertonungen zu finden, Transpositionen von lyrischen Bildern in die musikalische Faktur, und eine Reihe von Strukturanalogien zwischen Gedicht und Vertonung. Vor allem Bewegungsmetaphern werden musikalisiert, so zum Beispiel am Ende des ersten Lieds, wo der Bildraum in das Bild des Ascheregens mündet, den der Meerwind „herein“-trägt (1/33-35). Henze vertont das illustrativ mit einem dreifachen, wenn man will auch ‚windigen‘ Melisma in allen Chorstimmen; ähnlich abbildend erscheinen die triolischen Wechselnoten zu den „sonntäglichen Wellen“ (2/42-43). Auch ist im 2. Lied die Bewegung des ins Meer sinkenden Hammers vernehmlich in der Melodielinie des Soprans nachgebildet (2/74-77); als weiteres Beispiel mag das „wehende Haar“ des Abfahrenden gelten, das die Musik zweimal mit einer pulsierenden Figur nachahmt (4/7-8 und 4/30-31). Aber auch den Wechsel des poetischen Bildraums vollzieht die Musik vielfach mit, wie im 3. Lied, das eine signifikante metrische Kontrastbildung enthält (in die konsequent dreihebig schwingenden Achtelmetren ist erstmals ein vierhebiges Viertelmetrum eingelassen), welche die Differenz zwischen der zeitlosen Litanei religiöser Festlichkeiten und der sinnlich-erotischen Rede von der „Vorwelt“ (3/63) verdeutlicht, von der aus dann erneut die Heiligen angerufen werden (4/4-Takt ab 3/79, wie auch im instrumentalen Vorspiel). Dass umgekehrt ein einzelnes zentrales Bildes nahezu den gesamten musikalischen Satz eines Liedes dominieren kann, verdeutlicht das 3. Lied. Die „Einfalt“ (3/23) der festlichen Bräuche stellt Henze durch Skalen- und Dreiklangsmelodik und die von Kirchentonarten (lydisch und dorisch) geprägte harmonische Archaik einiger Passagen heraus. Eine auffällige Strukturanalogie schließlich zwischen der lyrischen Syntax und der musikalischen Form des Chorsatzes besteht ganz am Anfang des 2. Lieds. Der fugierte Einsatz der Frauen- und Männerstimmen (der Alt oktaviert den Sopran, der Bass den Tenor) entspricht dem Parallelismus der beiden Doppelverse „Wenn Du auferstehst, wenn ich aufersteh“, ist kein Stein vor dem Tor, liegt kein Boot auf dem Meer“ (2/31-35). Gleiches gilt auch für eine Passage im 4. Lied, wo die wiederkehrende, jeweils mit einem anderen Verb (werfen, stürzen, schütten, mischen, treiben, senken) kombinierte poetische Formel „ins Meer“ in eine mehrfach kaum verändert wiederholte melodische Formel übertragen ist. Deren aufwärtsgerichtete Melodieführung läuft der evozierten Geste allerdings genau entgegen und versinnbildlicht so die Umdeutung des profanen Opfers zum erlösenden.

Unterstützen diese Befunde Nyfellers These, dass Henzes Chor-sätze in den 1960er Jahren insgesamt in der Tradition der Sprache privilegierenden, epischen Chorstücks stehen, ist andererseits nicht zu übersehen, dass Henze in der *Chorfantasie* zumindest an einigen Stellen mit ganz anderen Formen des Singens arbeitet, Grenzfällen der Sprache, in denen der Wortlaut des vertonten Texts mehr und mehr zurücktritt. Zu erwähnen sind hier zunächst drei kurze Passagen im 2. und 3. Lied. Im bis zu vierstimmigen Satz singen dort jeweils einzelne Chorstimmen ganz ohne Text, nämlich laut Vortragsbezeichnung *bocca chiuso*, bei geschlossenem Mund. Verlangt ist an diesen Stellen also eine Lautgebung im Mundraum, die nicht freigegeben werden darf; sowohl die Artikulation der Konsonanten als auch die bestimmte Vokalisierung des Gesangstons sind unterbunden. In dieser Form des Summens nähert sich der Chorton dem instrumentalen Klang, zumal, wenn die Gesangslinien durch Instrumente verdoppelt werden wie in 2/45, wo der Sopran den sechsten Vers des Gedichts singt („Wir kommen auf gesalbten Sohlen zum Strand“, 2/45). Ist das Cello, das hier streckenweise die Sopranstimme mitspielt, noch klar und deutlich vom Gesang zu unterscheiden, verschmilzt gleichzeitig der *bocca chiuso*-Tenor weitgehend mit der feinen pp-Klangfarbe der colla parte geführten Röhrenglocken. Der Effekt dieses quasi instrumentalen Gesangs ist einmal ein dramaturgischer; er verschärft den Kontrast dieser zarten Passage etwa zu den späteren, im *Fortissimo* zu singenden und von Posaune, Kontrabass und dem Portativ begleiteten Versen im selben Lied („hängt der Henker“ 2/66-68). Andererseits betont der vokale Grenzklang den visionsartigen Charakter der gesamten Szenerie.

Entwirft sich die lyrische Imagination hier aus einer bis an die Grenze des Verstummens zurückgenommenen Form sprachlicher Artikulation, werden auch die drei Segenssprüche im 3. Lied („Honig und Nüsse den Kindern“, 3/46ff.) entsprechend verschliffen. Ein *bocca chiuso* ist hier gleich für drei Stimmen des vierstimmigen Satzes vorgesehen; Henze überlässt den Bittgesang allein den hohen Frauen. In der darauf folgenden, großen Steigerung zum ersten Höhepunkt des Liedes vollzieht sich anschließend ein stufenweiser Übergang vom gesummt in den offenen, erst nur vokalisierten, dann vollständig textierten Gesang (3/48-49), als dessen Endpunkt die erwähnte, von allen Stimmen gemeinsam gesungene Beschwörung „Mond dem Vulkan“ zu hören ist (3/49-52). Und auch die Rede von der Grenze selber wird etwas später von einem *bocca chiuso*-Gesang begleitet („Unsre Funken setzen über die Grenzen“, 3/55). Hier sind es die Männer, denen die Sprache übertragen ist. Ähnlich motiviert

erscheint die Eliminierung der Konsonanten aus dem „Anker“ im 4. Lied (4/25, Alt), und sein durchweg geflüsterter Vortrag („mehr Ton“ verlangt Henze jeweils nur für die Formel „ins Meer [...]“).

Gemeinsam ist all diesen Stellen eine verunklarende Aussprache der sprachlichen Lautfolgen, aus der ein Verschleifen oder sogar Wegfallen der Artikulation und Vokalgebung resultiert. Ob im *bocca chiuso* oder der konsonantlosen Vokalisierung – der sprachliche Laut, das Phonem, wird von keinem Trennlaut mehr markiert und eingespannt. Dass dadurch die Dominanz der Sprache im Chorgesang insgesamt nachhaltig erschüttert würde, wäre allerdings zuviel gesagt, dazu sind die bislang aufgeführten Beispiele zu wenig ausgeprägt. Gleichwohl deutet sich an, dass der Chorsatz der *Lieder* keineswegs durchgängig der These Nyffellers entspricht. Anhand eines weiteren, dabei wesentlich prägnanteren Grenzfalls der Sprache ist diese Beobachtung zu erhärten.

Wie erwähnt, unterscheidet sich das 4. Lied der *Chorfantasie* sowohl in der lyrischen wie in der vertonten Form erheblich von allen anderen Liedern. Wenn das Gedicht aufgrund des Fehlens dialogischer Rede, seiner profanen Metaphorik sowie der ungebundenen, nahe an der Grenze zur Prosaform stehenden lyrischen Syntax fast einen Fremdkörper innerhalb des Zyklus bildet, hebt sich die Vertonung unter anderem durch die Reduktion der Stimmenzahl des Vokalsatzes und die Beschränkung des Instrumentalsatzes auf eine durchgehaltene Quinte von den anderen Liedern ab. In besonderem Maße nun macht sich diese Sonderstellung auch in der Melodik der Chorstimmen bemerkbar. Sind Passagen mit expressiver, melismatischer Ausgestaltung einzelner Worte in den anderen Liedern gegenüber deklamatorischen Versen absolut in der Minderzahl, charakterisiert das 4. Lied gerade eine Vielzahl mehrtöniger Melismen, die zudem weitgehend von der eben beobachteten, sprachbezogenen Betonungsfunktion befreit sind.

Immerhin in Ansätzen findet sich diese ruhig pulsierende, auf konstanten Bewegungsmodellen beruhende Melodieführung auch in den ersten Liedern. Die genannte melismatische Achtelfigur aus dem 1. Lied etwa („Meerwind hinein“) weist bereits eine ihrer wichtigsten Eigenschaften auf: die mehrfache Reihung eines rhythmisch-melodischen Bausteins (hier ein zweimal wiederholter großer Sekundschritt aufwärts). Das andere wesentliche Kennzeichen, die rhythmische Dreiwertigkeit der melodischen Figuren, taucht zuerst in den melodischen Pendelfiguren auf, in die der Bass (2/54-56) und einen Takt später auch der Alt im fünften Vers des 2. Lieds übergehen (Tafel 35). Hier fallen die Pulsationsfiguren erstmals in den Gestus eines regel-

haften, fast monotonen Auf und Ab, wie es auch metrisch gebundenes Sprechen kennzeichnet; dabei entsprechen beide rhythmischen Muster (kurz-lang im Bass, lang-kurz im Alt) mit ihren litaneiartigen Hebungen und Senkungen gerade nicht, auch nicht im größeren Kontext, der Textmetrik. Die bachmannschen Verse sind hier, wenn überhaupt, latent daktylisch strukturiert. Entscheidend ist, dass – vor allem im Bass – die vertonten Worte („Ernte zu Wein“) durch diese Art der Melodieführung wesentlich an Prägnanz verlieren und insgesamt gegenüber dem Singsang der melodischen Auf- und Abbewegung zurücktreten. Der Vokalsatz springt dadurch über von der Darstellung zur Performanz: Die rituellen Verrichtungen (das Waschen und Stampfen der Trauben etc.) fließen in die Praxis eines Gesangs ein, der auf diesem Wege gleichsam selber zum Ritual wird.

Ähnliche Figuren erscheinen später im 3. Lied auch instrumental (z.B. Portativ 3/21) und, auf dem ersten dynamischen Höhepunkt („Mond dem Vulkan“, 3/51), wieder im Chor. Erst im 4. Lied aber treten sie, markante Momente innerhalb der auf allen Ebenen extrem reduzierten musikalischen Faktur, ganz in den Vordergrund. Der Chor bringt sie hier vornehmlich auf Verben, die mit der Formel „ins Meer“ verbunden werden („fahren“, 4/6 und 4/28, „treiben“, 4/20), aber auch auf „wehen(dem)“, (4/7-8 und 4/30-31), und „frag“, (4/39), und auf die Worte „Herz, Anker und Kreuz“ die in den ersten vierstimmigen Takt des Lieds münden (4/24-26). In diesen drei alpenländischen Spielkartensymbolen setzt sich einerseits die Reihe profaner Dinge fort, die im 4. Gedicht an die Stelle der religiös-archaischen Gegenstände tritt, und verknüpft sich zugleich die Abschiedsthematik noch einmal in äußerster Konzentration mit den zentralen Figuren der Liebe und des Christlich-Religiösen.

Wenn die Pulsationsmelodik aber im 4. Lied sowohl mit verschiedenen Bewegungsmetaphern (treiben, fahren, wehen) als auch mit den drei Zentralsymbolen des Gedichts verbunden ist (Tafel 35), verliert sie auch hier jene textausdeutende Funktion, die sie anfänglich – etwa beim „Meer“-Melisma – durchaus noch besitzt. Das ziellose Auf und Ab der pulsierenden Linien gewinnt eine Eigendynamik, die sich vom Text löst und für sich selber in den Vordergrund tritt. So weit wie an keiner anderen Stelle nähert sich der Chorsatz der *Lieder* damit dem Gestus religiösen Litaneigesangs. Die Litanei kann als eine mediale Mischform aufgefasst werden, sofern sie einen rituellen Sprachgesang darstellt, in dem das einzelne Wort Bestandteil einer tonlich geordneten Lautstruktur wird (und insofern auch musikalischen Gesetzen folgt). In der potentiell endlosen, in der Abfolge meist streng kanonisierten Reihe von Bittgesängen hat die einzelne Bitte ihren Wert auch

und vor allem darin, die Kohärenz dieser Struktur zu sichern.³³² Entsprechend verstehe ich den Chorgesang im 4. Lied als einen doppelten. Zum einen bringt sich Sprache hier in einem Grenzfall von Referentialität hervor; getragen von den gleichförmig pulsierenden Bewegungen der Melodien, dehnen sich die gesungenen Worte nahezu zur Unkenntlichkeit aus, ein Effekt, der sich durch die geflüsterte Tongebung und das geforderte vierfache *piano* noch verstärkt. Mit ihrer Bewegungsdynamik und der regelmäßigen rhythmischen Struktur erzeugt die Pulsationsmelodik zugleich aber eine andere, metrisch geordnete Rede ohne signifikante Struktur, die, wenn auch versteckt, der lyrischen Deklamation einen ganz anderen, ganz und gar nicht mehr aber episch distanzierten Ton an die Seite stellt.

Zu Beginn des 4. Lieds sind die religiösen wie auch die sinnlich-erotischen Kodes der Transzendenz verstummt. Jenes Erlösungsverprechen, welches das Krater-Motiv Ende des 3. Lieds noch einmal auf den Punkt gebracht hat, wird nunmehr in einer Mythologie der einfachen Dinge aufgesucht. Der kehrt wieder, der sein Blut ins Meer mischt, den Weinrest hineinschüttet und das Glas, auch seinen Schuh versenkt, und den Fischen Brot gibt; profane Opfer für eine unbestimmte Wiederkehr: „Wann? – Frag nicht.“ (4/37-42). Auch hier ist es nicht der Wert des einzelnen Gegenstandes, der den Sinn des Opfers ausmacht. Selbst Wein und Brot können außerhalb des kirchlichen Kontextes für keinerlei Transsubstantiation mehr eintreten. Der Sinn steckt vielmehr auch hier im Vorgang und Gestus des Opfern selbst, in der Reihenstruktur, in die Schuh und Messer, Wein, Blut, Brot und Glas eingebunden sind, und die sie erst gemeinsam hervorbringen. So jedenfalls versteht es, wie ich meine, die Musik Henzes, die sich im 4. Lied zu einer Rede fernab der lyrischen Kodes, und den Chorsatz selber zum rituellen Bittgesang formt.

Recht unverwartet im übrigen, aber in diesem Licht zugleich durchaus konsequent, kehrt die Pulsationsmelodik schließlich nach den gleichsam monolithischen Doppelversen am Ende des 5. Liedes wieder. Der Chor präsentiert hier zunächst unisono in allen Stimmen ein schwankendes Melisma auf „werden“ und singt dann – vierstimmig polyphon und melismatisch – drei Takte lang das Wort „Zeugen“ aus, bevor er auf der zwei Takte lang ausgehaltenen Schlussquinte e-h („sein“) verklingt (5/84-89).

332 Die christlichen Litaneigesänge, ursprünglich meist für Prozessionen gedacht, sind vom Prinzip der Reihung bestimmt; eine Serie von Fürbitten alterniert mit einer wiederkehrenden Bittformel (z.B. die Anrufung bestimmter Heiliger). Zum litaneihafte Tonfall bei Bachmann vgl. Dittberner, 33.

Tafel 35

1. Lied, Takt 34-35 **2. Lied, Takt 53-56**

Alt Meer-wind hin - ein stamp - fen die Ern - te zu Wein
 Tenor Meer-wind hin - ein stamp - fen die Ern - te zu Wein
 Bass Meer-wind hin - ein Ern - te zu Wein

4. Lied, Takt 6-7 **4. Lied, Takt 20-21**

Sopran mit we - hendem Haar Tenor
 Alt und fah - ren Wellen trei - ben

4. Lied, Takt 24-26

Sopran An - ker und Kreuz
 Alt Herz, (Ah) und Kreuz
 Tenor Kreuz
 Bass Kreuz

Das Subjekt der *Chorfantasie*

Im Chorgesang artikuliert sich das lyrische Ich als plurales Ensemble niemals völlig verschmelzender Stimmen – auch in den ausdrücklich an das Du gerichteten, dialogischen Versen der *Chorfantasie* steht hinter jedem gesungenen „Ich“ ein kollektives Wir. Dagegen spricht bei Bachmann noch ein Gedichtsubjekt, das sich zwar kaum als konkrete oder gar autobiographische Person, durchaus aber als einzelne(r) Erzähler(in) lesen lässt, die/der sich an ein geliebtes Du wendet und damit zugleich den Leser anspricht. Henzes Entschluss, die *Lieder von einer Insel* als Chorstücke zu vertonen, stellt daher eine wichtige Vorentscheidung dar. Spielt der Gedichtzyklus zumindest mit einer möglichen Identität von erzählendem und erzähltem Ich, steht diese in der vertonten Fassung nicht mehr zur Debatte: Der Chor ist wohl Organ

des Textes, in keinem Fall aber des Textsubjekts. Auf den ersten Blick kann das als fragwürdiger Eingriff in die Vorlage erscheinen. Ich will zeigen, dass dieser „Eingriff“ jedoch durchaus komplexer Natur ist.

Zwar erscheint es mir zweifelhaft, ob allein das im Titel des Zyklus angesprochene Genre bereits ein kollektives Ich setzt und damit eine Vertonung als Chorstück nahe legt, wie Hans-Gerd Winter³³³ meint. Auch wenn Bachmann in der Tat keine mit individuellen Charakterzügen ausgestattete, sondern „allgemeine Figuren“ (Winter, 166) zeichnet, die exemplarisch kollektive Erfahrung zur Sprache bringen, bedeutet das noch nicht, dass die im Titel artikuliert Aufforderung zur Vertonung ohne weiteres derart zu spezifizieren wäre. Warum etwa eine Vertonung in der Tradition des romantischen Sololieds für Einzelstimme und Begleitung – z.B. im Stil der *Nachtstücke und Arien* – nicht ebenso in der Lage sein sollte, Exemplarisches zu formulieren, bleibt bei Winter offen. Vor allem aber lässt die Annahme eines durchgehend kollektiven Ich unbeachtet, dass das Verhältnis von Ich und Kollektiv in Bachmanns Zyklus durchaus vielgestaltig ist und vor allem im Hinblick auf das Zentralthema der Liebe *als Problem* erscheint. Charakteristisch für den Text ist gerade das Schwanken und Oszillieren zwischen kollektiver und individueller Perspektive, zwischen direkter Anrede („Dein Fleisch“, „halt ich dich an der Hand“) und erzählendem Tonfall („Morgen rollen Fässer zum Strand“), den Schilderungen des Fests, den zeitlos-archaischen Bräuten der Insulaner auf der einen und den dialogischen Wendungen an das Du auf der anderen Seite. Ist das Fest als Modus einer anderen, a-chronologischen Zeit bestimmt durch das Aufgehen im Kollektiv, ist es die Liebe gerade nicht. Ihr Ort ist von Anfang an die sprachlose Nähe, die „Vorwelt“ jenseits symbolischer Ordnungen, wie sie Bachmann durch eine Serie von Körperzeichen zur Sprache bringt: Das „Fleisch“, das sich auf das andere „besinnt“ (1/45-46), an zwei Stellen das „Herz“ (3/37, 4/24) sowie Blick und/als Berührung („halt ich dich an der Hand mit den Augen“, 3/34-35). Diese Ebene intimer Liebesrede tritt im Chorgesang in den Hintergrund. Das Subjekt der *Chorfantasie* artikuliert „die zeitüberdauernde, sich immer wieder erneuernde existentielle Ambivalenz von Liebe und Partnerschaft“ (Winter ebd.) aus der Perspektive des Kollektivs und erhält gelegentlich sogar den Charakter eines kommentierenden Berichts.³³⁴ Allerdings erschließt die Vertonung eines Textes für vierstimmigen Chor, auch wenn sie ein durchgehend plurales Subjekt setzt, im Gegenzug eine große Anzahl satz-

333 Vgl. Winter, 166.

334 Der Gedanke an die Erzählerfunktion des Chor der griechischen Tragödie liegt hier nah, vgl. Spiesecke, 146.

technischer Mittel, die lyrische Rede zu differenzieren. Henze nutzt dies nach Kräften aus; er arbeitet dabei, wie anhand einiger Beispiele zu zeigen ist, vor allem mit Ausdünnungen des vierstimmigen Satzes sowie Kontrasten zwischen homophoner und polyphoner Faktur.

Festzuhalten ist zunächst, dass Henze die (allzu) naheliegende Konstruktion eines konstant ‚weiblichen‘, durch die Frauenstimmen vertretenen Ich als Dialogpartner der Männerstimmen insgesamt vermeidet. Eine derartige Zuordnung ist zwar gelegentlich in den ersten Liedern möglich. So erklingt der erste dialogische Vers („Dein Fleisch besinnt sich auf meins“, 1/45-47) in Sopran und Alt; erst einige Takte später stimmen Tenor und Bass in den lyrischen Bericht ein, der ab 1/57 durchgehend „uns“ als Subjekt enthält. Auch beginnen im 2. Lied wiederum die Frauenstimmen („Wenn du auferstehst“), denen die Männerstimmen folgen („Wenn ich aufersteh“). Und die einzige Stelle im 3. Lied, an der das Ich genannt wird, singt ebenfalls nur der Sopran (3/32-38). Aber schon in 2/62ff. ist die Teilung entlang der Geschlechter aufgegeben. Hier singt zwar weiterhin zunächst der Sopran („Wenn du“), dem dann jedoch Alt und Tenor gemeinsam folgen („Wenn ich“). Umgekehrt wird die „Wir“-Rede oft auch von einzelnen Stimmen gesungen, wie in 2/44 und an vielen Stellen des 3. Lieds.

Wie genau Henze gleichwohl den Wandlungen der lyrischen Rede und ihres Subjekts folgt, ist vielleicht am deutlichsten anhand der bereits gestreiften Mittelstrophe des 2. Lieds zu erkennen. Dem fugierten Beginn des Chors im ersten Vers folgen dort zwei eher berichtende Verse („Morgen rollen die Fässer sonntäglichen Wellen entgegen“, 2/40-43), die zuerst von den Frauen, dann vom ganzen Chor vorgetragen werden und in allen Stimmen identisch rhythmisiert sind. Der zunächst polyphone Chorsatz kehrt also in dem Moment zum deklamatorischen Stil des 1. Lieds zurück, wo die Rede zum Du von der Schilderung kollektiver Tätigkeit abgelöst wird. In den folgenden fünf Versen vollzieht sich nun die Integration des Ich und Du in die festvorbereitende Menge: „Wir kommen auf gesalbten Sohlen zum Strand, waschen die Trauben und stampfen die Ernte zu Wein, morgen am Strand“ (2/44-61). Auch dies spiegelt sich im Chorsatz. Nach sechs zweistimmigen Takten folgt in 2/50 ein dreistimmiger Kanon, wobei sich der Tenor als transponierte Umkehrung in die – abgesehen von Oktavlagen und einzelnen rhythmischen Verschiebungen – streng kanonischen Stimmen von Bass und Alt einfädelt. Wenn sich das Subjekt in der dritten Strophe des 3. Liedes dann wieder aus dem Kollektiv löst und in die ‚Vorwelt‘ eintaucht, weiß Henze auch diesen Prozess im Chorsatz darzustellen. Anschließend an das *Fortissimo* der Vulkan-Beschwörung fällt der vierstimmige Chor vorübergehend zu-

rück in die Zweistimmigkeit. Halten die Frauenstimmen 3/55-57 noch Liegetöne aus, erneut *bocca chiuso*, setzen 3/58 allein die Männerstimmen fort. Die Zeit der Vorwelt als andere, sinnlich-erotische Form der Transzendenz wird konsequenterweise wiederum vierstimmig aus-
gesungen. Ganz zum deklamatorischen Stil zurück kehrt der Chorsatz schließlich in der vierten Strophe, in der sich das lyrische Ich erneut an die Märtyrer wendet.

Die Pluralisierung des lyrischen Ich im Chorgesang erschließt also bei näherem Hinsehen verschiedene satztechnische Mittel, gerade das Changieren der lyrischen Rede deutlich zu machen. Überdies betrifft das bisher Gesagte nur das Subjekt der lyrischen Verse, genauer das Verhältnis von Chor und lyrischem Ich, nicht die *Chorfantasie* als Ganze.³³⁵ Gerade das Instrumentalensemble spielt diesbezüglich eine entscheidende Rolle, und hier insbesondere die Tatsache, dass dem pluralen Textsubjekt Chor nicht etwa eine ihrerseits orchestrale Begleitung, sondern ein Ensemble instrumentaler Solopartien an die Seite gegeben ist. Durch diese asymmetrische Disposition der beiden Klangkörper verlagert sich das Oszillieren des lyrischen Textes sozusagen in die mediale Struktur. Die für Bachmanns Gedicht so charakteristische Spannung zwischen einzelner und kollektiver Rede bricht damit, nimmt man Chor *und* Instrumentalensemble, nicht etwa zusammen. Vielmehr verstärkt sie sich noch im Wechselgesang zwischen vokalem Stimmkollektiv und instrumentalem Solo, wie er besonders die Ecklieder bestimmt. Das Chorkollektiv aber alterniert dadurch mit real singulären Stimmen, wie sie allein im Zusammenspiel der Medien darstellbar sind: Stimmen, die, obwohl vom Tonmaterial her eng mit den Chorversen verbunden und daher von Anfang an zumindest in Konstellation mit Text, doch nicht den Bildkodes unterworfen sind und als medial verschiedene, nichtsprachliche zugleich für eine singuläre ‚Rede‘ wie für die Unmöglichkeit ihrer Darstellung in (sprachlichen) Bildern und Bedeutungen entsteht. Wenn im ersten und letzten Lied zwischen den Versen des homophonen vierstimmigen Gesangs das serielle Flechtwerk des Celloduetts erscheint, ertönt es also gewissermaßen als Komplement der Sprache, als andere, „zweite“³³⁶ Stimme, die den Bericht des Chorkollektivs ohne Worte weiterspinnt. Andererseits ist gerade an den Partien der beiden Celli zu erkennen, dass ihre Stimmen sich umgekehrt in fortschreitendem Maße in den

335 Vgl. aber Spiesecke, 146, der eine *Lord* und *Chorfantasie* verbindende Hinwendung zum Allgemeinen annimmt.

336 In einer Notiz Henze zu den *Liedern* heißt es, er habe „dieser Lyrik ein paar Lichter aufsetzen, habe was spiegeln wollen, bestätigen, verdeutlichen, der ersten eine zweite Stimme hinzugeben“ (BQ 176).

semantischen Kontext der lyrischen Verse einbringen. Ein zusammenfassender Blick auf die Relation zwischen Cellostimmen und Text mag dies verdeutlichen.

Sofern sie nicht Stimmen verdoppeln wie im 7. Vers, erscheinen die beiden Celli im ersten Lied durchgängig unbegleitet und streng alternierend mit dem Chor, somit als nur lose mit dem Text verbundenes musikalisches Ereignis. Das ändert sich erst in der auch im Schriftbild graphisch abgesetzten Mittelstrophe, wo das Paar lyrisches Ich-angeredetes Du eingeführt wird (1/38-63). Im ersten Vers stellt das erste Cello hier die einzige instrumentale Begleitstimme, zu der dann in 1/42-44 auch das zweite stößt. Diese offensichtliche Parallelität zwischen instrumentalem und lyrischem Paar erzeugt erste semantische Korrespondenzen, die im weiteren Verlauf noch an Deutlichkeit zunehmen. Wo es gleichzeitig mit Chorversen erklingt, tritt das Cellosduett in den folgenden Liedern ausnahmslos an dialogischen Textstellen auf; so etwa im 2. Lied zu den Worten „Wir kommen auf gesalbten Sohlen zum Strand, waschen die Trauben und stampfen die Ernte“ (2/44-53) und „Wenn du auferstehst...“ (2/65)-72. Und auch wenn es sich im 3. Lied vorübergehend den Achterskalen und -spielfiguren des Chors anpasst, zeigt es auch dort weiterhin dialogische Textpassagen an, so beispielsweise während der Verse „Wir haben Einfalt gelernt, wir singen im Chor der Zikaden, wir essen und trinken, die mageren Katzen schleichen um unseren Tisch“ (3/23-28). Der Einsatz der Celli hat hier, das sei angemerkt, zugleich deutlich illustrativen Charakter, da ihm der Imperativ „Platz der Musik und der Freude!“ unmittelbar vorausgeht (3/22). Am Schluss der 2. Strophe („und ein ruhiges mutiges Herz opfert dir deine Wünsche“, 3/36-38) ist die Stimme des 2. Cellos übrigens wieder reihenbezogen. So ist der Zusammenhang zwischen dem Protagonistenpaar und den Celli zwar nicht überall nachzuweisen; zwischendurch übernehmen die Celli auch reine Begleitaufgaben oder verdoppeln Chorstimmen. Mit selbständigen Motiven bzw. dem seriellen Material aber treten sie ausschließlich dort auf, wo sich das lyrische Ich der Individualgeschichte zuwendet. Insofern ist es auch folgerichtig, dass sie (wie auch das Schlagwerk mit seiner Evokation von Fremdheit und Ferne) im 4. Lied aussetzen bzw. in den instrumentalen Quint-Organen integriert sind. Abweichend vom dialogischen Prinzip der vorangehenden Lieder ist hier die unbestimmtere und distanziertere Rede von „einem“ (4/1); weder das lyrische Ich noch das Du taucht auf. Und wenn sich in den letzten beiden Versen eine kurze, gleich wieder abgebrochene Zwiesprache entspinnt, entfernt sich dieses Lied doch insgesamt so weit wie kein anderes von dialogischer Rede. Entsprechend verstummt der instrumentale Dialog.

Werden die duettierenden Celli auf diese Weise im Laufe der *Lieder* gewissermaßen zu ihren heimlichen Protagonisten, kann Henzes Vertonung damit einen zentralen Satz aus *Musik und Dichtung* einlösen. Wortgebundene Musik „gerät [...] in ein Bekenntnis, das sie sonst nicht ablegen kann“, hieß es dort, sie „lässt sich ein auf unser Geschick“ (W IV/61). Dem Geschick des liebenden Paares der Insellieder jedenfalls folgt die Musik der Celli, so meine ich, selber wie „eine Liebe, ein Eingeständnis“ (ebd.). Zwar wissen ihre musikalischen Figuren noch immer „nur Dunkles zu sagen“ (W I/32). Gerade aber in dieser aufrechterhaltenen Spannung zwischen den Bedeutung stiftenden Kodierungen der Sprache und der Bedeutungsferne ihrer seriellen Strukturen stehen die zarten dodekaphonen Gespinste der Celli ein für den Ausnahmezustand der Liebe als einem der Sprache, wie ihn Bachmann am Ende der *Lieder von einer Insel* in den Blick nimmt.

Es ist Feuer unter der Erde
und das Feuer ist rein.

Es ist Feuer unter der Erde
und flüssiger Stein.

Es ist ein Strom unter der Erde,
der strömt in uns ein.

Es ist ein Strom unter der Erde,
der sengt das Gebein.

Es kommt ein großes Feuer,
es kommt ein Strom über die Erde.

Wir werden Zeugen sein (W I/124).

In diesem letzten der Insellieder fokussiert sich die lyrische Sprache auf einen einzigen Bildbereich. Bestimmend ist erneut eine an den liturgischen Wechselgesang erinnernde Doppelstruktur von Wiederholung und Reihung; während sie aber noch im 4. Lied eingebunden ist in die lyrische Narration, findet sie hier nun nahezu in Reinform Verwendung. Die Struktur der fünf Doppelverse (der fünfte enthält, ordnet man die Verse gemäß der Endreime, sozusagen zwei Anläufe zum ersten Vers, und einen etwas abgesetzten zweiten) ist geprägt durch die Überlagerung diverser Reimformen. In den Kreuzreim, den nur die

„zusätzliche“ Zeile des fünften Doppelverses unterbricht, sind sowohl ein Binnenkehrreim („Es ist Feuer unter der Erde“) mit drei Varianten („Es ist ein Strom“, „Es kommt ein Strom“, „Es kommt ein großes Feuer“) als auch verschiedene Anaphora eingelassen. An letzteren wird das Reihungsprinzip sichtbar, nach dem sich die fünf Doppelverse anordnen: Die beiden ersten beginnen im zweiten Vers mit der Konjunktion „und“, die mittleren relativisch mit „der“; im letzten Doppelvers folgt „Wir werden Zeugen sein“, was letztlich den Kreuzreim auch hier aufrechterhält. Stärker noch als im 4. Lied rückt so weniger das lyrische Material selber als der Vorgang seiner Bearbeitung und Strukturierung in den Vordergrund. Nicht das einzelne Bild, die Feuermetapher als solche steht im Blickpunkt, sondern die Formprinzipien, in die sie eingebunden ist. Das bedeutet nun allerdings gerade nicht, dass die dergestalt verdichtete Bildsemantik an Relevanz verliert. Die Doppelkodierung der Verse (Verknüpfung von Feuer- und Liebesmetaphorik) bleibt unschwer erkennbar und zudem im Kontext der Narration sinnfällig. Es handelt sich hier also keinesfalls um jene sagenumwobene ‚Musikalisierung‘ von Sprache, der Bachmann so kritisch gegenüber stand. Was hier aber in der Tat erneut ins Zentrum gerät, ist die Dimension literarischer Sprache, welche für Bachmann Musik und Dichtung einander „erkennen“ (W IV/60) lässt: die „Gangart“, das Moment der Anordnung, Formung und Durchgestaltung.

Winter³³⁷ hat die Behandlung des sprachlichen Materials gemäß einer Logik der Form und Komposition als dasjenige literarische Verfahren Bachmanns ausgemacht, was die *Lieder von einer Insel* grundsätzlich für eine Vertonung geeignet macht und die strenge Formökonomie und Durchorganisation des Zyklus anhand des ersten Liedes nachgewiesen. M.E. ist diese ‚Gangart‘ der lyrischen Bilder auch in den anderen Liedern wirksam und ein Konstituens von Bachmanns Lyrik überhaupt. Gerade deshalb ist es aber von entscheidender Bedeutung, dass sie, während den Zyklus bis dahin durchaus auch andere Funktionen von Sprache tragen (wie die Evokation von Szene, Figuren und Handlung), im Schlusslied der Insellieder zum alles dominierenden Hauptgeschehen wird. Die literarisch formulierte Utopie wird dadurch zugleich zur Utopie medialer Überschreitung. In einem Text, der die Lavaströme ausbrechender Vulkane als Vision des kommenden Übergangs in einen „anderen Zustand“ (W IV/102) lesbar macht, inszeniert Sprache ihre „Öffnung“ (Winter, 174), ich möchte sagen: ihr Verlangen nach Musik. Die lyrische Rede von Transformation und Überschreitung artikuliert sich zwar mit ihren spezifisch literarischen

337 Vgl. Winter, 174-175.

Mitteln, „radikal im jeweiligen Material“ (ebd., 176). Aber es sind dabei genau jene Mittel, die zugleich ihre eigene, mediale Transformation vorbereiten – die Transformation in Gesang.

Ein Blick auf die Vertonung des letzten Liedes kann das unterstreichen. Denn einerseits finden sich zwar eine Reihe formaler Eigenschaften des Gedichts auch in der musikalischen Fassung – so ist die äußere Struktur sowohl hinsichtlich der Doppelverse als auch der einzeln stehenden Schlusszeile in die musikalische Form übertragen; die Einschnitte zwischen den ‚Strophen‘ werden jeweils durch mehrere Instrumentaltakte kenntlich, die Versenden mit Ausnahme des fünften Doppelverses durch synchron ausatmende Viertelpausen im kompletten Chorsatz. Und auch die Homogenität des lyrischen Bildraums findet ihre Entsprechung in der einheitlichen Gestaltung des kompakten, vielfach offen tonalen Vokalsatzes, der die einzelnen Stimmen vorwiegend linear führt und von umfangreichen melismatischen Figuren bestimmt ist, die der Chor jeweils auf die Zentralworte „Feuer“ und „Erde“ singt. Ein musikalisches Äquivalent des Kreuzreims sucht man jedoch vergeblich, desgleichen die Einteilung in 2+2+1 Doppelverse, wie sie die Anaphora vornehmen. Schon auf den ersten Blick bestehen da weitaus mehr Ähnlichkeiten zwischen dem zweiten und dritten Doppelvers. Beide enden mit einem starken Crescendo, während der 1. und 4. jeweils im dreifachen *Piano* verharren (der 4. diminuiert zudem im letzten Takt). Henze folgt den Vorgaben Bachmanns also durchaus nicht überall. Und im Kern der Komposition steht denn auch ein genuin musikalisches Verfahren; den Weg zu ihm weist Henzes Umgang mit dem Binnenkehrreim. Hier liegt die Sache differenzierter. Zwar liegt keine exakte Wiederholung einer bestimmten Verseinheit innerhalb der folgenden Verse vor. Das maßgebliche Kriterium eines Binnenkehrreims im strengen Sinne – materiale Identität mehrerer Gedichtsegmente – wird also nicht erfüllt. Tatsächlich aber folgt Henzes Vertonung einem nicht minder strengen Reihungsprinzip: Zumindest die ersten vier Strophen stellen Varianten ein und desselben vierstimmigen Satzes dar, der in verschiedenen Transpositionen erscheint (die zweite und dritte Strophe erklingen beide im Quint-, die vierte im Tritonusabstand zur ersten); eine erneute Transposition in der fünften Strophe (Halbtonabstand zur ersten) wird von den vier neu hinzutretenden Stimmen ergänzt. Die entscheidende formale Disposition besteht dabei in einem streng geordneten, stropheweisen Stimmtausch. Die ursprüngliche Sopranstimme (auf Tafel 36 mit A markiert) wandert im Laufe der fünf Doppelverse über Bass (2. Strophe), Tenor (3. Strophe) und Alt zurück zum Sopran 1, die Altstimme (B) wechselt über Tenor, Bass und Sopran zum Alt 2, und Tenor- (C) und Bass-

stimme (D) erklingen entsprechend am Ende wieder im Tenor 1 bzw. Bass 1. Dabei findet im 5. Doppelvers der einzige Stimmtausch innerhalb der Strophen statt; (B) wechselt dort vom Bass 1 in den Bass 2 (5/71-72).

Tafel 36

5. Lied, Takt 14-22

Es ist Feu - er un - ter der Er - de, und das

Es ist Feu - er un - ter der Er - de, und das

Es ist Feu - er un - ter der Er - de, und das

Es ist Feu - er un - ter der Er - de, und das

Feu - er ist rein.

Feu - er ist rein.

Feu - er ist/ rein.

Feu - er ist rein.

Im *Tonmaterial* sind alle Strophen also durchaus konstant³³⁸ (mit Ausnahme der fünften), hier liegt die Nähe zum Binnenkehrreim; andererseits beruht das gewählte Verfahren aber auf Variantenbildung und ist selber an Mehrstimmigkeit, also Musik gebunden. Entfaltet das Gedicht sein Spiel von Identität und Differenz gleichsam horizontal, im Verhältnis der Doppelverse untereinander, arbeitet Henze vor allem mit der vertikalen Dimension des mehrstimmigen Vokalsatzes. Das

338 Abzusehen ist hier von einzelnen abweichenden Tönen, die vermutlich aufgrund der aus dem Stimmtausch resultierenden Lagenverschiebungen geändert wurden.

Resultat sind deutliche formale Divergenzen: Weder der Kreuzreim noch eine absolute Identität von Versen oder Versteilen kommt in der Vertonung vor. Rätselhaft muss für meine Begriffe zudem der Grund für das enge Verhältnis zwischen der 2. und 3. Strophe bleiben, die neben der Dynamik auch eine gemeinsame Tonlage verbindet.

Unterscheidet sich also die Technik musikalischer und literarischer Formgebung, nimmt Henzes Arbeit mit einem konstanten Material auf der anderen Seite die Schreibweise des 5. Lieds – sein Kreisen um ein einziges lyrisches Motiv – sehr genau auf. Anschaulich zeigt das ein abschließender Blick auf den fünften Doppelverses. Im Text manifestiert sich seine Sonderstellung vor allem in den beiden Anläufen zum ersten Vers, die eine Stauung im rhythmischen Fluss verursachen, welche den letzten, graphisch abgehobenen Vers gleichsam über die Doppelversform hinausschleudert. In der Musik wird dieser Neuansatz kaum signifikant, allein, dass an der entsprechenden Stelle die Viertelpause fehlt, die bis dahin noch jedes Versende markiert. Erneut also finden sich nicht unerhebliche Differenzen in der horizontalen Entfaltung. Stattdessen verlagert sich das Geschehen auch an dieser Stelle in die Vertikale; mit Beginn der Strophe erhält jede Stimme ihr Doppel, spaltet sich der Vokalsatz auf in die Achtstimmigkeit. Verdichtung als Steigerung des Augenblicks, als verdoppelte Klangpräsenz: Die Henze dann aber im letzten Vers gerade nicht noch einmal eruptiv forciert, sondern im leisen Litaneiton verklingen lässt, Figur des Utopischen und der Überschreitung; Lied überm Staub danach.