

JOANNA FIRAZA
Uniwersytet Łódzki*

Der zumutbare Gesang: Musik in Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Zikaden*

This Singing is Essential: Music in the Radio Broadcast *Die Zikaden* (1954/55) by Ingeborg Bachmann.

Abstract

Being part of a critical reflection on language, music constitutes the works created by Ingeborg Bachmann. It results from the writer's conviction, rooted in romantic tradition, that music is superior to language and as such should be used to „save” language in the process of constructing an interdisciplinary dialogue between literature and music and in the process of searching for new ways of expression. The aesthetics of a radio broadcast *Die Zikaden* (*The Cicadas*), elaborated in collaboration with a composer Hans Werner Henze, is based, to a large extent, on using sound not only as background but as an integral part of the whole regarding content and structure. Criticizing art which is aseptic and remote from the realities of life, *The Cicadas*' primary message surpasses its epoch. References to texts from the 50s can be traced next to certain analogies in the usage of sound. *Das Ende einer Welt* (1952) by Wolfgang Hildesheimer and *Träume* (1953) by Günter Eich anticipate a functionalization of cicada sound in Bachmann's works. Constructing an unsettling dialectical figure of memory and oblivion, harmony and dissonance, the author enters into a polemic with a cicada myth which goes back to the times before Homer and which was popularized by Platon in *The Phaedrus*. In this way, the symbol surpasses its pure aesthetics and acquires the status of socio-critical appeal. Nevertheless, the function of art (here: music) in *The Cicadas* is not limited to the slightly moralizing message. Distinguished from Bertolt Brecht, who perceived a rational power in music, Bachmann comprises its irrational aspect and emphasizes its potential. Cicadas singing as a metaphor of awakening to responsible existence excludes a possibility of being enchanted by music or being lost in it. It does not, however, exclude emotionality in itself. Bachmann entwines cicadas' singing into her post-utopian faith in the causative power of literature.

* Faculty of German Philology, University of Lodz, 90-114 Łódź, ul. Sienkiewicza 21, Poland.
e-mail: j_firaza@poczta.onet.pl

Im Werk Ingeborg Bachmanns lassen sich vielfältige Formen von Beziehungen zwischen Literatur und Musik verfolgen: sie realisiert diese bereits im Ton ihrer Lyrik, durch den Einsatz von expliziten Musik-Zitaten sowie durch Strukturelemente (Caduff 1998; Solibakke 2005; Susanne Kogler/Andreas Dorschel (Hg.) 2006). Musik fungiert bei Bachmann als Bestandteil der Sprachreflexion (Caduff 1998: 62f) — als Experimentierfeld zur Erkundung der Potentiale und Grenzen der Sprache: In der Musik zeige sich „das Absolute, das [sie] nicht erreicht [sieht] in der Sprache, also auch nicht in der Literatur“ (Zit. nach Hoell 2001: 76)¹. Aus dieser Überzeugung vom grundsätzlichen Defizit der Sprache gegenüber der Musik erwächst für sie die Notwendigkeit, diese durch die Musik zu erretten. Sie schreibt also dennoch — im Wissen um das Paradoxe dieser Leistung — quasi an der Grenze zum Unsagbaren². So erschafft sie auch Räume mit neuen Sound-Qualitäten, Grade der Stille und Geräusch-Frequenzen. Ganz im Sinne dieser Erkundung — der Ausdehnung des Verbalen zum Musikalischen hin — stehen bereits ihre drei Hörspiele, mit denen sie zur Blütezeit dieser Gattung in den 50er Jahren beiträgt³.

Im Hörspiel *Die Zikaden* (1954/55) (Bachmann 1974: 83-142)⁴ ist das musikalische Gewebe am dichtesten und raffiniertesten gestaltet (Spiesecke 1993:56-62; Caduff: 145-150). Es fällt in die Phase der Zusammenarbeit und Freundschaft mit Hans Werner Henze⁵, einem deutschen Komponisten und Dirigenten, den Ingeborg Bachmann 1952 bei einer Tagung der Gruppe 47 kennen lernt und der den Anstoß zur Übersiedlung der Dichterin nach Italien gibt. Ihr erster Aufenthaltsort ist die Insel Ischia im Golf von Neapel: *Die Zikaden* entstehen als ein Reflex der Ischia-Erfahrung im Dialog mit Henze,

¹ Auch wenn sie ihre ersten künstlerischen Schritte in der Musik macht, sei diese ihr „erster“ und „höchster“ „Ausdruck“ gewesen, etwas, „was wir durch Worte oder Bilder nicht erreichen können“. *Ingeborg Bachmann*; zit. nach Höller 2004: 408. Bachmanns Explorationen stehen in der romantischen Tradition (Vgl. Caduff 1998: 2f).

² Das Projekt der Erretung der Sprache durch die Musik führt in poetische Aporien (Caduff 1998: 4); vgl. auch Kogler/Dorschel (Hg.) 2006.

³ Bachmanns Hörspiele (neben den *Zikaden* — *Ein Geschäft mit Träumen*, 1952 und *Der gute Gott von Manhattan*, 1958) sind dem literarischen Hörspiel im Unterschied zum sog. Neuen Hörspiel zuzurechnen ist. Zugleich aber heben sie sich von diesem durch ein eigenständiges Musikkonzept ab. Nicht die Montage des gleichberechtigten Sprachmaterials ist ihr Verfahren — so im Neuen Hörspiel, sondern die Hierarchisierung von Musik, Geräusch und Sprache. Musik genießt, neben dem Wort eine sinngebende und mitkonstituierende Funktion, Musik und Rede seien ineinanderverschränkt (Caduff: 140f, 150).

⁴ Erstsendung: 25 März 1955, Norddeutscher Rundfunk, Hamburg. Weiter im Text mit der Abkürzung Z., die Saitenzahl in Klammern, zitiert.

⁵ Der Freundschaft mit Henze verdanken sich sechs von Bachmanns zwischen 1953 und 1965 entstandenen Texten, ihm zu verdanken hat sie ihr Musikverständnis: die Kunst der Komposition und das Partiturenlesen. Vgl.: Höller (Hg.) 2004; Bielefeldt 2003.

der die Musik zum Hörspiel komponierte⁶. Die Produktivität und Intensität der Zusammenarbeit verdankt sich der Neigung beider Künstler, ihre Werke im Wechselverhältnis mit dem jeweils anderen Medium — der Sprache bzw. der Musik — zu entwickeln und so die Grenzen dieser Medien zu dehnen (Höller (Hg.) 2004: 402-416, 407).

Die Arbeit am Hörspiel nimmt Bachmann 1954 in Rom auf und vollendet sie im Winter 1954/55 in Neapel. Somit steht es — neben den anderen zwei Hörspielen — zwischen den beiden Gedichtbänden der Autorin und markiert, so Hans Höller, eine Veränderung in ihrem Utopie-Konzept: Im Unterschied zum ersten Gedichtband wird das Utopie-Konzept weiterentwickelt, allerdings im Wissen um die Unmöglichkeit der Flucht bzw. um gesellschaftliche, historische und ästhetische Gefahren einer eskapistischen Haltung (Höller 1987: 94).

Bachmann kommt auf die Insel am 9. August 1953 an — ausgerechnet zum St. Vitus-Fest. Die beeindruckende Schiffsprozession mit Musikbegleitung und Fackelschein wird für die Autorin zu einem prägenden Erlebnis, das sie notwendig mit der Insel und Italien verbinden muss: „mit dieser Verzauberung haben die italienischen Jahre begonnen“, schreibt Bachmann, rückblickend, an Oswald Döpke 1956 (Zit. nach: Hoell 2001: 73). „Die Zikaden singen noch immer frenetisch, aber alles ist anders geworden; man hat nicht mehr den ersten Blick dafür, den man einmal gehabt hat und der wahrscheinlich der richtige war, weil er so erstaunt war“ (Zit. nach Hoell 2001: 73) Einige Wochen lang bleibt die Dichterin bei Forio wohnen: in den 50er Jahren wird dort noch ein beinahe archaisches Leben geführt, das Dorf zieht Welt- und Zivilisationsflüchtlinge an und wächst sich zu einer internationalen Künstlerkolonie aus. Bachmann reflektiert in den *Zikaden* die Abgeschiedenheit der Insel im engen Dialog mit Henze. Für ihn wird das Insel-Dasein zum Bild einer gefährlichen Isolation des Künstlers von der Gesellschaft, das Zeichen einer allgemein zu verstehenden „Krise des bürgerlichen Künstlers“ im 20. Jahrhundert⁷.

An einigen typisierten, weltflüchtigen Figuren führt Ingeborg Bachmann allegorisch die Folgen eines isolierten Lebens vor. 8 Sie lenkt ihr Augenmerk auf das innere Geschehen ihrer Figuren: auf der Insel suchen sie Zuflucht vor ihrer Vergangenheit, vor der Konfrontation mit sich selbst und der Realität, und bauen sich aus Träumen eine Fassade, hinter der sie Schutz zu finden glauben. Der Erzähler berichtet von den Zikaden, um die Inselbewohner davor zu warnen, „auf Inseln zu leben“ (Z., 141). Es ist kein Arkadien: denn „in den Bäumen hingen keine Datteln, kein Holz war da für ein Lagerfeuer. Fische wurden verkauft wie auf allen Märkten [...] und die Plätze und Gassen waren von Geschäftigkeit und Geschwätz erfüllt“ (Z., 26). Dem nüchternen Erzähler, der sich am

⁶ Vgl. Bielefeldt 2003: 99-122, zu den *Zikaden*: 99-122, zur medialen Konzeption der *Zikaden*: 109ff.

⁷ Die Forschung weist hier auf Hans Werner Henzes Erfahrungen und die vorliegenden Reflexion über seine Bewusstseinslage als exilierter Künstler hin — ein Thema, das er in seinem eigenen Hörspiel *Die Revolte von San Nazzaro* verarbeitet (Höller 2004: 413f; Höller 1987: 100, 102f, 102). Der *Zikaden*-Gesang sei „wilder, frenetischer Gesang“ von KünstlerInnen, die es als Folge ihres Rückzugs in utopische Bereiche aufgegeben haben, die menschlichen Möglichkeiten zu erweitern, sich dabei selbst zur Bedeutungslosigkeit verurteilend“ (Lennox 2002: 92).

⁸ Auf die allegorische Deutung des Hörspiels weist der Erzähler hin: „Die Insel und die Personen, von denen ich erzähle gibt es nicht. Aber es gibt andere Inseln und viele Menschen, die versuchen, auf Inseln zu leben.“ (Z.141) Vgl. Bartsch 1988: 89.

Ende des Textes als einer der Inselbewohner darstellt, steht der Gefangene und Benedikt zur Seite: Benedikt, italianisiert zu „Benedetto“ (Z., 136), ist der einzige unfreiwillige, einst hier notgestrandete Inselbewohner. Er repräsentiert die Überzeugung von der Notwendigkeit eines bewussten, illusionslosen Lebens: so nimmt er auch die Insel wahr: „wer hier leben muß, lebt wie überall“ (Z., 138). Die Haltung Benedikts relativiert allerdings seine Rolle als Redakteur einer Inselzeitung, in der er aus „Rücksicht auf die Träumer“ ihnen Wesentliches vorenthält und so den Status quo der Scheinexistenz auf der Insel stabilisiert.⁹ Die Gruppe der Flüchtlinge wird von sechs typisierten Figuren repräsentiert, die jeweils in einer Wunschszene, in einem quasi-Dialog mit dem einzigen Einheimischen namens Antonio auftreten. Dieser bejaht einige Vorstellungen der sich den Illusionen hingebenden Inselbewohner, bis er ihnen schließlich eine Grenze setzt. Auf sein in jeder Wunschszene retardierendes „Nein“ folgt jeweils die Musik-Partie. Die Funktion Antonios ist nicht eindeutig: er scheint als Sprachrohr der Gesellschaft dem Erzähler zur Seite zu stehen (Bartsch 1998: 90). Corina Caduff relativiert diese Sicht, indem sie auf Antonios verführerische Stimme verweist, die wie ein Lockruf fungiert und „die verführerische Kehrseite der Zikadentöne [manifestiert]“ (Caduff: 149).

Das Zentrum des Hörspiels machen die Gespräche des Gefangenen, der aus dem Gefängnis auf der benachbarten Insel entflohen und hier „eine Atempause“ macht, mit Robinson. Der letztere leistet die radikalste Form des Gesellschaftsentzugs: In dieser Figur paraphrasiert Bachmann Daniel Defoes Titelhelden (*Robinson Crusoe*, 1719), da ihr Robinson kein Exilierter sondern freiwilliger Asylant ist. Robinson flüchtete vor den „Redensarten“ von „dort“, vor der Hektik, dem „geschäftigen Gesumm in den Ohren, Überlegungen für morgen und in Erwartung nächtlicher Hiobsbotschaften.“ Hier dagegen sei „das Erbarmen groß. Die Stunden werden nicht geschlagen“ (Z., 113). Er beabsichtigt den „endgültigen Austritt aus einer Gesellschaft, die sich fortgesetzt an [s]einem Leben vergriffen hat.“ (Z., 132). Der Gefangene hält dem entgegen, man könne sich der Welt nicht entziehen (Z., 99) und will selbst „Jahre [s]eines Lebens zurückgewinnen.“ (Z., 109), denn er sei dieser Welt nie verlorengegangen (Z., 135).

In den *Zikaden* setzt Bachmann, radikaler als sonst eine dramaturgischen Verfremdungstechnik — eine „epische“ Hörspiel-Dramaturgie ein¹⁰. Die Instanz des kritischen, distanzierten Erzählers ist hier nur ein Element einer Strategie. Diese macht zudem die kontrapunktische Figurenkonstellation aus, die jeweilige Positionen klar strukturiert und voneinander abhebt, sowie die Musik, die mit dem Zikaden-Mythos verknüpft ist. Der Analyse dieses Themenkomplexes soll ein Exkurs vorangehen, in dem auf zwei Texte eingegangen wird, die einen wichtigen intertextuellen Bezug zu Bachmanns *Zikaden* darstellen: inhaltlich und formal verwandt nehmen sie zudem vorweg, was die akustische Dimension von Bachmanns Hörspiel ausmacht.

⁹ Benedikt als „Kollaborateur der *Zikaden* bzw. als Förderer des Vergessens“ (Caduff: 149).

¹⁰ „Kein anderes Werk Ingeborg Bachmanns setzt eine derart kritische Apparatur in Szene, betreibt einen derartigen Aufwand mit Strukturen der Verfremdung und Kritik“ (Höller 1987: 99). Die Verfremdungstechniken, darunter der Einsatz von „Stimmen“ des Gesangs erklärt Höller auf der poetologischen Ebene als „«Rationalisierung» von Ingeborg Bachmanns eigener Problematik des Schreibens“ (Höller 1987: 100, 102). Das Verfremdungsapparat wurde allerdings zum großen Teil verkannt. Beispielhaft hierfür ist Wolf Wondratschek, der Vertreter des „Neuen Hörspiels“ und die Kontroverse um das Hörspiel im *Merkur* 1970. Vgl. Bartsch 1998: 78f.

In den 1950er Jahre hat der Inseltopos als Figur der Utopie¹¹, wie sie in Anlehnung an romantische Vorbilder auch in Bachmanns eigenen Texten zu finden ist, Konjunktur (Bielefeldt 2003: 102)¹². Eines dieser Texte, die den Inseltopos verarbeiten ist Wolfgang Hildesheimers *Das Ende einer Welt*. Im Oktober 1952 — also ein Jahr vor Bachmanns Ischia-Aufenthalt liest Hildesheimer diese Kurzprosa auf der Tagung der Gruppe 47 auf Burg Berlepsch bei Göttingen im Beisein Bachmanns vor. Die Kurzgeschichte schließt die erste Ausgabe der Erzählsammlung *Lieblose Legenden* von 1952 und liegt auch in der Hörspiel-Fassung vor (Hildesheimer 1991: 90-96)¹³. In einer apokalyptischen Vision präsentiert Hildesheimer die fiktive Insel St. Amerigo als einen dem Untergang geweihten Ort elitären Künstlertums. Laut Bericht des Erzählers und des „einzig Überlebenden“ veranstaltete die Marchesa Montetrasto eine „letzte Abendgesellschaft“ in ihrem „Palazzo“ auf der Insel. Das Moment des abenteuerlich Illusionären wird bereits durch sprechende Namen zum Ausdruck gebracht¹⁴. In der Tat ist die Insel ein Fluchttort vor dem verabscheuten Festland, welches dem „seelischen Gleichgewicht“ der Marchesa schädlich sei: „Hier nun residierte sie und widmete ihr Leben der Erhaltung des Altbewährten und der Erweckung des Vergessenen oder, wie sie es auszudrücken beliebte, der Pflege des Echten und Bleibenden“ (Hildesheimer 1991: 90). Inmitten des Prunks des Palastgebäudes, unter der Meute langhaariger Pekinesen geben sich die hier gestrandeten „Kulturträger“ mit ihrem elitären Habitus wie die Auserwählten in der Arche Noah¹⁵. Das Hochgestelzte der Gäste wird stets durch den ironischen Blick des Erzählers unterlaufen und in seiner Falschheit demaskiert¹⁶. Der nahende Untergang tut sich zunächst durch die als musikalisch geltenden Ratten kund, die jetzt aber vor der Musik flüchten. Dann wird auch „ein dumpfes Rollen“ vernehmbar, welches „wie sehr fernes Donnern“ klang. Dessen ungeachtet bleiben die Gäste mit geschlossenen Augen auf die Musik konzentriert, auch nachdem die Marchesa verkündet hat, dass sich „die Fundamente der Insel und damit des Palastes“ lösen. Dem „plötzlich wachgewordenen Gefühl der Distanz“ folgend verlässt der Erzähler im letzten Moment die Insel, während die Musiker, bis zum Kinn im Wasser, inzwischen die Sonate beendet hatten und den Beifall aufnehmen, ohne sich „unter den Umständen“ verbeugen zu können. In der Inszenierung des Untergangs „einer Welt“ orientiert sich Hildesheimer offensichtlich an der Titanic-Legende, deren Romantik aber satirisch depotenziert wird. Der Erzähler als ehemaliger stolzer Besitzer von Marats Badewanne beklagt nun diesen Verlust, wobei er auch spottend die Maßstäbe setzt: „Der Gedanke war vielleicht hartherzig, aber man

¹¹ Inselutopie als typisches utopisches Sujet — eine „Meta-Utopie“ (Jablkowska 1993: 35).

¹² Hier auch Literaturhinweis zum Insel- und Schiffbruchmotiv bei Bachmann und den Zeitgenossen (Tunner 1989: 417-431).

¹³ Bei der Hörspielfassung handelt es sich um dramatisierte Form des Erzähltextes, den Hildesheimer für Henzes Vertonung zu einer Funkoper umgestaltet (Höller 2004: 407; Hildesheimer 1991: 64-74).

¹⁴ Die künstliche Insel San Amerigo spielt auf die unbewohnte Insel Montecristo im Toskanischen Archipel, sowie auf Amerigo Vespucci, den florentinischen Kaufmann und Seefahrer (1452/54 –1512) an. Der Name der Marchesa ist eine Paraphrase auf den Grafen von Monte Christo, die Titelfigur im Abenteuerroman *Der Graf von Monte Christo* (1844-46) von Alexandre Dumas.

¹⁵ Variationen des Arche-Noah-Motivs führt Joanna Jablkowska als typisch utopisches Sujet an, das als Strukturelement in der Literatur des 20. Jahrhunderts zitiert wird. (Jablkowska 1993: 35).

¹⁶ Der „Höhepunkt des Abends“ — die groß angelegte Erstaufführung zweier Flötensonaten, denen „öde Eleganz“ „zweitklassiger Meister“ anhafte — entpuppt sich als eine Fälschung (Hildesheimer: 93f).

braucht ja erfahrungsgemäß einen gewissen Abstand, um ein solches Erlebnis in seiner ganzen Tragweite zu erfassen.“ (Hildesheimer: 96). Die in Kulturfragen „tonangebende“ Insel, die nun „versunken [ist] und die Richtlinien mit sich gezogen [hat]“ (Hildesheimer: 92) wird zu einer Allegorie eines weltabgewandten Künstlertums, oder — allgemeiner formuliert — zur Allegorie des Untergangs der Scheinwelt schlechthin¹⁷. In der Isolation des Insel-Daseins konservieren die Inselbewohner ihre Vorstellungen und Ideen, die einer vitalisierenden Konfrontation beraubt, längst tot sind¹⁸. Dieser geistige Tod materialisiert sich im Untergang der künstlichen Insel (Seinecke (Hg.) 1994: 582f).

Einen zweiten wichtigen Bezugstext zu den *Zikaden* machen Günter Eichs *Träume aus* (Eich 1995: 53-88)¹⁹. Auch hier, wie bei Hildesheimer, darf der surreale Charakter des Textes nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich um ein wichtiges Zeitdokument handelt, das zur Wachsamkeit aufruft. „Alles, was geschieht, geht dich an“ (Eich 1995: 54)²⁰ lautet der letzte programmatische Satz des dem ersten Traum vorangestellten Gedichts in Eichs bekannter Hörfolge. In Form von Alpträumen, die für allgemeine Zerstörung und Bedrohung stehen, verarbeitet und universalisiert Eich seine Eindrücke der Kriegs- und Nachkriegszeit. Das zentrale Motiv ist der Zustand des Schlafens: die Metapher für ein unpolitisches, gleichgültiges Dasein, ein Synonym der Lethargie und Interesslosigkeit²¹. Im Kontext der *Zikaden* ist der fünfte Traum von besonderem Interesse: wie bei Bachmann spielt hier ein monotones Insekten-Geräusch eine Rolle, welches eindeutig negativ konnotiert wird. Die Mutter besucht ihre Tochter und den Schwiegersohn in der neuen Wohnung des Ehepaars: durch die Ansammlung von Wohlstands-Attributen und den Austausch von Gelegenheitsfloskeln stellt sich die Szene als eine Inszenierung des Glücks dar. Die Schein-Idylle wird allerdings durch ein durch ein unidentifizierbares „leises, aber stetiges und eindringliches schabendes“ Geräusch (Eich 1995: 81) gestört:

¹⁷ Das historische Äquivalent für den Insel-Untergang ist der Zusammenbruch der abendländischen Welt in Nazismus und Krieg. Aber „Die künstliche Insel [könnte] [...] nicht nur jene Welt gemeint haben, die das Dritte Reich vorbereitete, sondern die ganze Welt“ (Jehle 1990: 18-27, 23f).

¹⁸ Das Motiv des ungeliebten Lebens betont Hildesheimer in der Hörspielfassung, wenn er die Gesichter der „meisten Gäste“ als „aschfahl“ beschreibt: „Sie sehen alle aus, als seien sie längst tot. Ich glaube, ich gehe“ (Hildesheimer: 71).

¹⁹ Entstanden 1950, Erstsending 1953 im Bayerischen Rundfunk, Erstdruck 1953 bei Suhrkamp. Mit dem preisgekrönten Hörspiel (Hörspielpreis der Kriegsblinden 1952) gelingt der Durchbruch der neuen Gattung. Bachmann hat Eichs Hörspiel wahrscheinlich gekannt, bevor sie ihr eigenes — Ein Geschäft mit Träumen — schrieb. Bachmann-Handbuch, S. 86. Im Hörspiel der 50er Jahre ist der Traum „ein, wenn nicht das zentrale Sujet [...] — letztes Refugium einer Flucht aus der zerstörten Nachkriegswelt, aber auch Form, dem noch allzu nahen Schrecken künstlerisch zu begegnen [...]“ (Bielefeldt 2003: 100).

²⁰ In der Verfremdung findet Eich Asyl und Ausdruck für seine Verweigerung gegenüber der abbildenden Literatur und für die Enttäuschung gegenüber der bundesrepublikanischen Entwicklung.

²¹ Die moralische Komponente dieses Statements ist in folgenden Passagen am signifikantesten formuliert: „Im Grund aber meine ich, daß auch das gute Gewissen nicht ausreicht, / und ich zweifle an der Güte des Schlafes, in dem wir uns alle wiegen. [...] / Wacht auf, denn eure Träume sind schlecht! / Bleibt wach, weil das Entsetzliche näher kommt. [...] / Nein, schläft nicht, während die Ordner der Welt geschäftig sind! / Seid mißtrauisch gegen ihre Macht, die sie vorgeben für euch erwerben zu müssen! / Wacht darüber, daß eure Herzen nicht leer sind, wenn mit der Leere eurer Herzen gerechnet wird! / Tut das Unnütze, singt die Lieder, die man aus eurem Mund nicht erwartet! / Seid unbequem, seid Sand, nicht das Öl im Getriebe der Welt!“ (Eich 1995: 87f). Hilde Domin kommentiert: „Der Leser oder Zuhörer von 1950 hat bei diesem Aufruf gegen die Gleichgültigkeit des Herzens zweifellos den Vorwurf der eigenen Mitschuld an den Naziverbrechen gehört: als einen Stachel, sich zu ändern“ (Domin 1993: 75-79, 76f)

dieses soll, laut Radiobericht, durch die „Termiten“ verursacht werden: die Insekten seien nämlich überall, sie „haben die Gewohnheit, alle Gegenstände von innen her auszuhöhlen und eine dünne Außenwand wie eine Haut stehen zu lassen“, die dann „wie Staub zerfällt“ (Eich 1995: 82f). Auch Menschen sollen von diesem zerstörerischen Werk der Termiten betroffen sein. Das letztere materialisiert sich bald, als der Ehemann, von der Arbeit zurückgekehrt, sich nicht anfassen lässt, da er bereits „ausgehöhlt“ sei, die Termiten arbeiteten gerade an seinem Herzen, so dass er bald zerfalle. Auch die Mutter, die sich inzwischen im Wohnzimmer schlafen gelegt hat, ist bereits tot. Eich endet den Alptraum mit dem heranziehenden Gewitter. Die formale und inhaltliche Abstraktion steht im Dienst der Darstellung einer fassadenartigen Existenz.

Die inhaltlichen Analogien zwischen den Texten Hildesheimers und Eichs und den *Zikaden* liegen auf der Hand. Die Insel-Utopie bei Hildesheimer, wie das Wohlstandesein bei Eich stellen Fälle von Scheinexistenz dar, die durch Ausschluss des Unerwünschten bedingt ist und auch damit fällt. Während die Möglichkeit der Weltflucht bei Hildesheimer in den *Lieblosen Legenden* grundsätzlich verneint wird, führen die Inselbewohner bei Bachmann zwar ein falsches, aber mögliches Leben. Der Schwerpunkt liegt hier allerdings darin, dass auf die Kosten und Konsequenzen einer solchen Existenzform hingewiesen wird²². Allen Texten ist eine verfremdende Instanz eigen, die für diesen ethischen Wink sorgt: Hildesheimer und Bachmann bedienen sich eines zwar in die Handlung involvierten, aber dem Geschehen distanziert-kritisch gegenüberstehenden Erzählers²³. Eich setzt in dieser Funktion das lyrische Ich in den Brücken-Gedichten ein. Die Argumentation wird jeweils durch ein akustisches — quasi außerrationales Störfaktor — gestützt: Das unangenehme Geräusch, das bei Hildesheimer den Insel-Untergang begleitet und das Geräusch der Termiten in Eichs Hörspiel antizipieren den „frenetischen“, beunruhigenden, penetranten Gesang der Zikaden in Bachmanns Hörspiel, wobei allerdings die Tradition, in der die Zikade steht, weit komplexer und das Symbol also auch weniger eindeutig angelegt ist.

Zikaden-Gleichnis

In einer Art Prolog wird in den *Zikaden* die Musik wohl als die eigentliche Protagonistin des Hörspiels dargestellt:

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 gestoßen — 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? (Z., 87).

²² Dass der Austritt aus der Gesellschaft/aus der Ordnung nicht möglich ist, resultiert eindeutig aus ihrem Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*. Explizite formuliert es die Autorin in der Preisrede *Die Wahrheit ist den Menschen zumutbar* (1959) (Bachmann 2005: 246-248, 247).

²³ In der Hörspiel-Fassung verdoppelt Hildesheimer sogar die Verfremdung, indem er den Zeugen Herrn Sebald und Ich-Erzähler aufspaltet: in Herrn Fallersleben und einen Kommentator (Hildesheimer 1991: 64-74).

Mit dieser Beschreibung knüpft Bachmann an den Zikaden-Mythos und mit ihm an das Konzept der Urmusik an — einer Musik der Natur, des Universums, jenseits aller Begrifflichkeit und Konvention, jenseits geographischer oder historischer Zuordnung. Diese mythische Musik ist allerdings disharmonisch, sie wird als schrill, frenetisch, rasend, erhitzt, als „zu kurz auf den gespannten Saiten der Luft gestrichene Töne“ charakterisiert.

Der Zikaden-Mythos reicht bis in vorhomerische Zeiten zurück²⁴ Hesiod erwähnt das Insekt, dessen Gesang „den Sommermittag erfüllt, während alle anderen Wesen ruhen“²⁵. Bei Platon erzählt Sokrates dem jungen Phaidros einen Mythos, mit dem er den Zuhörer und sich selbst aufwecken und nicht zulassen will, dass er schläfrig und im Denken träge wird, und sich so dem Spott der wachen Zikaden aussetzt. Die Mittagszeit, in der die Rede gehalten wird, trägt in sich, aufgrund des strahlenden Helios, eine Analogie für das Bessere — sprich — für den Bereich des Noetischen (Hermeias von Alexandrien 1997: 364-373, 365). Das Ziel des Menschen — des logischen Wesens — sei der Aufstieg zum Noetischen — im Gegensatz zur Bezauberung durch die Zikaden und das Erliegen der Genussucht. Die Verführungskraft der Zikaden steht in Analogie zum Sireneengesang. Wird diese Probe bestanden, so nähern sich die Menschen den schlaflosen Göttern und werden von den göttlichen Seelen in Zikadengestalt wie Gefährten behandelt (Hermeias: 367). Platon entwirft — durch sein Sprachrohr Sokrates — eine Metamorphose des Menschen zur Zikade: dabei handelt es sich bei Platon um Menschen im Sinne von Seelen, die sich im noetischen Bereich aufhalten. Das in Erscheinung-Treten der Musen bedeutete auch für diese Seelen ein Hervortreten ins Wahrnehmbare. Ihre Entzückung über den nun mit den Musen „erschiedenen“ Gesang und die göttliche Harmonie sowie die Erinnerung an den noetischen Bereich bewirkten, dass sie die irdische Nahrung verweigerten. Eben aus diesem Geschlecht, das das Wahrnehmbare verachtet, entstand das Geschlecht der Zikaden, die keiner Nahrung bedürfen und also göttliche Wesen sind. Der Sinn der Allegorie zielt auf die Konstituierung einer nousgemäßen, musischen und philosophischen Lebensweise (Hermeias: 369f).

Nach Gregor von Nazianz (um 400 n. Chr.) ist die Zikade Bestandteil des *locus amoenus*, wo der Dichter sich der Kontemplation hingibt (Hammerstein 1994: 93f). Die Zikaden-Metapher als eine Figur der Kunst muss aber noch weiter spezifiziert sein: in der im 16. Jahrhundert aufkommenden Emblematik lassen sich Embleme ausmachen, die zahlreiche Beziehungen zur Musik aufweisen (Hammerstein: 20): Auch die Zikade zählt dazu und zwar als Gegenstück zur gerissenen Saite. Während das Emblem der gerissenen Saite für „gestörte Harmonie und Spielbarkeit“ steht, vertritt die singende Zikade den „musikalischen Ordnungsbegriff, die geordnete Harmonie, den Logos der Musik.“ (Hammerstein: 91) Damit repräsentieren beide Embleme „zwei zentrale Aspekte von Musik und Musikanschauung, wie sie viele Jahrhunderte Gültigkeit hatten“ (Hammerstein: 91). Sie gehen beide auf den Kitharödenwettstreit, der in der antiken Überlieferung in vielfachen Variationen berichtet wird. Der eigentliche Kern bleibt aber konstant: die kanonische Fassung des Strabo (um 18. n. Chr.) erzählt von einem Wettkampf Aristos und Eunomos in den pythischen, dem Apollo geweihten Spielen in Delphi. Eunomos trug

²⁴ In der Forschung gilt das Motiv als platonisch (Caduff 1998: 146).

²⁵ Hesiod, Erga, 583; zit. nach *Der kleine Pauly. Lexikon der Antike* 1975: 1534. Vgl. Hammerstein 1994: 91.

den Sieg davon: als ihm beim musikalischen Agon eine Saite seiner Kithara gesprungen war, „[hatte] eine ihm zu Hilfe kommende Zikade den Ton ergänzt [...]“ (Hammerstein: 95) Die antike Kunst kennt daher auch zahlreiche Abbildungen, auf denen eine Kithara mit der gerissenen Seite und eine darauf sitzende Zikade zu sehen ist. Seit der Antike gelten derartige Abbildungen als Hieroglyphe für die Musik (Hammerstein: 116). Die mythische Zikade ersetzt den fehlenden Ton, stellt eine gestörte Harmonie wieder her.

An die Tradition der Zikade als eines mythischen Wesens, einer Vermittlerin zwischen Mensch und Gott knüpft Goethe im bekannten Gedicht *An die Zikade* an²⁶ — diese Deutung nimmt Bachmann im Gedichtzyklus *Lieder von einer Insel* (1954)²⁷ auf, der in die Zeit der Arbeit am Hörspiel *Die Zikaden* fällt. Die Anfangszeile eines Tanz- und Prozessionslieds — „Einmal muss das Fest ja kommen!“ nimmt Bezug auf das St. Vitus-Fest in Forio auf der Ischia²⁸. Auf eine litaneiartige Anrufung von Heiligen, die „gelitten haben“ — Antonius, Leonhard und Vitus — folgt das an sie gerichtete Gebet: „Platz unsren Bitten, Platz den Betern,/Platz der Musik, und der Freude!“ Musik und Freude werden mit einem Zustand primärer Bedürfnisse kontaminiert: „Wir haben Einfalt gelernt,/wir singen im Chor der Zikaden,/wir essen und trinken, [...]“ (Bachmann 2011: 53-56, 54). Die individuelle und kollektive Rede sind hier ununterscheidbar, das lyrische Ich geht im Festkollektiv geradezu auf (Bielefeldt 2003: 268). Das Zikaden-Motiv markiert hier den Zustand der Harmonie mit sich und der Natur: in einer mythisch-sakralen Einvernehmung wird das Opferfest der Liebe gefeiert: „die mageren Katzen streichen um unseren Tisch,/bis die Abendmesse beginnt,/halt ich dich an der Hand/mit den Augen,/und ein ruhiges mutiges Herz/opfert dir seine Wünsche“ (Bielefeldt: 268)²⁹.

In Bachmanns Adaption des Zikaden-Motivs im Hörspiel verliert sich das versöhnende Moment: auch hier sind die Zikaden als tägliche Begleiter der Inselbewohner um die Mittagszeit — in einer „mythisch umwehten Stunde“ (Z., 92) hörbar: dieser Zusammenhang hat eine besondere Bedeutung, weil die Herrschaft des Helios die Wahrnehmung verändert: das Land „verschleiert sich“, „es wird dunstig und so hell, daß die Dinge ihre Gestalt aufgeben und konturenlos im Licht schwimmen. Mittags erreichen Stille und Hitze, von der Helle unterstützt, ihren Höhepunkt [...]“ (Z., 91). Paradoxerweise schärft die sich vollziehende Auflösung der Gestalt der Dinge das innere Auge für das Wesentliche: Die Mittagsstunde sei, so der Gefangene, „die wesenloseste Stunde auf den Inseln. Sie sehen dann aus wie die Trümmer einer Illusion. Farblos, ins Bräunliche spielend. Verbranntes Meer, verbranntes Land.“ (Z., 135). Die Zikadentöne scheinen den weltabgewandten Robinson, der auf der Insel Vergessen gesucht hat (Z., 99), zu „zerreißen“. Der Gefangene heißt diesen „quälenden“ Gesang aber „gut“, denn „Wir sollen mittags nicht

²⁶ Von den Musen geliebt und mit der Gabe einer „Silberstimme“ und der Unsterblichkeit ausgestattet, weise, zart und „leidenlos“ sei die Zikade Ackersleuten wie Dichtern eine Freundin. So beginnt das Gedicht auch mit dem affirmativen Invocatio „Selig bist du, liebe Kleine“ (Goethe 1988: 320) Das Gedicht ist eine wortgetreue Anakreon-Übersetzung, datiert für die Zeit des 4. bis 6. Jahrhunderts n. Chr. (Hammerstein: 93).

²⁷ *Lieder von einer Insel* sind vermutlich zusammen mit den *Liedern auf der Flucht* in Italien 1953/54 entstanden (Bartsch 1998: 13).

²⁸ Das Lied wird 1964 von Henze vertont.

²⁹ Die Engführung von Liebesthematik und Musikmotivik ist charakteristisch für Bachmanns Lyrik der 50er Jahre (*Bachmann-Handbuch*: 300f).

schlafen, auch wenn wir sehr müde sind“ (Z., 133)³⁰. Im Gegensatz zum illusionssüchtigen Robinson empfindet der Gefangene auf der Insel ein Unbehagen: „Das verfledderte Licht der Mondleiche sinkt in die Spalten des erloschenen Vulkans. Das bringt Unruhe, mein Herz. Und keiner wird schlafen können. Das Bett, in dem die Holzwürmer zu nagen beginnen, stöhnt, und die Luft streicht mit feuchten warmen Zungen über den Leib“ (Z., 113f). Bachmann scheint hier auf Eichs Termiten anzuspielden, um die Gefahren des Inseldaseins zu vergegenwärtigen. Im Statement des Gefangenen überwiegt das Moment der Bewusstwerdung und Wachsamkeit, das ebenfalls — wie das Moment des Vergessens — an den Zikadengesang geknüpft ist³¹. Eine ähnliche Haltung der Weltzugewandtheit und Einsicht vertritt Benedikt, der einzige unfreiwillige Exilant: „Mach die Fenster auf, Antonio. Das Mittagsdunkel schläfert ein, und ich möchte die Zikaden hören. Vielleicht lohnt es doch. [...] Laß die Fenster nur offen Antonio.“ (Z., 139f). Benedikt wie dem Gefangenen legt Bachmann Sokrates-Worte aus Platons *Phaidros* (Platon 1977: 61f) in den Mund: das Gebot, mittags nicht zu schlafen.

Das Rätsel des Zikadengesangs wird erst zum Ende des Hörspiels aufgelöst: der Erzähler stellt den Zusammenhang zwischen dem „Lärm“, von dem man meint, er komme „aus dem Gebüsch, aus den Bäumen oder aus der Erde“, und dem Zikaden-Mythos:

Aber es hat folgendes damit auf sich: 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 (Z., 142).

Die Bedeutung der Metapher wird am eindeutigsten in der Passage, in der der Erzähler — im Stil, der stark an Eichs Gedicht erinnert — zur Gedächtnis-Arbeit aufruft: „Such nicht zu vergessen! Erinnere dich! Und der dürre Gesang deiner Sehnsucht wird Fleisch“ (Z., 141).

In Bachmanns Umdeutung wird der mythische Sinn der Zikade als eines Geschenks der Götter von einer Gefahr überschattet: Das Erliegen dem Zauber der Musik bzw. Kunst — ihrer illusionsbildenden Kraft — bedeutet eine Verdammnis. Auf der poetologischen Ebene dient das Zikaden-Gleichnis also der Kunstkritik, insofern sie sich als absolut versteht und setzt (Höller 1987: 94-106,102; Bartsch: 91f.). Darin drückt sich auch Bachmanns Skepsis gegenüber der reinen Kunst im deutlichen Abstand zu irrationalistischen Tendenzen im Hörspiel der 50er Jahre und der verharmlosenden Rezeption ihrer Werke in dieser Dekade³². Der Dialog der Künste, den Henze und Bachmann

³⁰ Denn „der hat's nicht besser, der sich schlafend stellt“ (Z., 114) Die Mahnung gilt nicht nur Robinson, der „das einzige Schiff nicht gesehen“, „nicht gewunken“ und „kein Feuer gemacht“ hat, sondern sie gilt einem jeden, hier in Person des Gefangenen: „Du hast dich schlafend gestellt, mein Herz.“ (Z., 114).

³¹ „Ich höre die Schritte, unweit vom Tor“, so der Gefangene, „und ging nicht alles in der Konturenlosigkeit des Mittags verloren, in diesem quälenden, monotonen Lärm, könnt ich [die Schritte] ausnehmen.“ (Z., 136).

³² Gemeint ist vor allem die Fehlrezeption ihres ersten Lyrikbandes und die Festlegung Bachmanns auf die Innerlichkeitstendenz.

führen, muss in ihrer gesellschaftlichen Funktion gesehen werden: nicht als Teil eines restaurativen Programms sondern umgekehrt als subversive, äußerst kritische Stimme der humanen Kunst³³.

Die moralische Botschaft, die sich hier, stärker als sonst bei Bachmann, durch die verfremdende Instanz des Erzählers manifestiert, weist in die Nähe Brechts: Es ist von prinzipiellen Analogien zwischen Brechts und Bachmanns Auffassung von den zeit- und gesellschaftskritischen Aufgaben der Literatur auszugehen³⁴, dazu gehört die Einsicht beider Autoren in die Notwendigkeit, sich zu erinnern³⁵, womit sie in den 50er Jahren ja keine Einzelgänger waren. Zugleich aber markiert Bachmanns Hörspiel — vor dem Hintergrund ihres sprachreflexiven Literaturverständnisses — bei all ihrer Anerkennung für Brecht als „großen Dichter“ eine Differenz gegenüber dessen Konzept der Kunst: Brechts Kriterium beim Kunsturteil — auch im Bezug auf die Musik — ist die Rationalität: er versteht Musik als „vernünftige Kunst und als Bestandteil einer aufgeklärten Gesellschaft“ (Achberger 1993: 276)³⁶. Daraus resultiert seine Abwehr gegen dieses Potential der Kunst, welches der Vernunft widerspricht und sie so zum Missbrauch prädestiniert: „Wir können Brechts ganze Arbeit gegen eine magisch-schöne, bezaubernde, faszinierende, einlullende Musik, gegen eine Musik, die als Religions- und Glückserersatz missbraucht werden konnte, diesen seinen lebenslangen Kampf gegen Rausch und Vernebelung als den Versuch sehen, durch die Macht der Vernunft den dämonischen Gefahren der Musik entgegenzuarbeiten“ (Achberger: 276). Bachmann lehnt generell das Konzept einer „lehrhaften“, direkt politischen Literatur (oder Musik) ab. (Albrecht i Göttsche 2002: 278) Was für Brecht Gefahr bedeutete, bedeutete für sie „ein Potenzial, ein Vorbild“³⁷. Während Brecht die Heterogenität der Elemente anstrebte, forderte Bachmann einen Dialog, eine Vereinigung der Künste, damit sie wieder einander „in den alten Umarmungen liegen“ (Bachmann 2005b: 249-252, 249). Der Musik wurde dabei der Vorrang vor dem Logos gegeben, da sie eine „Vervielfältigung des Sinns“ ermöglichte³⁸. In den Zikaden liegt ein Text vor, der diese subtile Divergenz zwischen Bachmann und Brecht vorführt. Das Hörspiel ist nicht auf eine Anti-Utopie zu reduzieren³⁹. Der Zikaden-Gesang — so sehr politisch ermahnend und auf seine Weise „lehrhaft“ er sich bietet⁴⁰, so entfaltet er doch durch die Emblematisierung und die literarische Tradition einen — nennen wir ihn — „postutopischen“ Raum⁴¹. Die „Schiffbrüchigen, die

³³ Mit dem Konzept der Musik und Dichtung „verteidigen [Bachmann und Henze] den großen Anspruch einer humanen Kunst nach 1945 und die epochale lebensgeschichtliche Erfahrung der Befreiung vom Nationalsozialismus.“ (Höller 2004: 409); vgl. auch die Analyse von Höller, *Die Zikaden*: 94-106, sowie Bartsch: 76-92.

³⁴ Albrecht i Göttsche 2002: 278 mit Verweisen auf Achberger 1991 und Achberger 1993: 265-279.

³⁵ Im Falle Brechts geht dies aus seiner Rede von 1952 hervor. Achberger 1993: 268f.

³⁶ „Das Streben Brechts nach Vernunft, auch in der Musik“. Hanns Eisler, zit. nach Achberger: 278.

³⁷ Ein Aspekt, der Bachmann eher in die Nähe Thomas Manns als Brechts bringt. (Albrecht i Göttsche: 278)

³⁸ Suzanne Greuner 1990: 101, zit. nach Achberger 1993: 279.

³⁹ Bachmanns Skepsis gegenüber literaturwissenschaftlicher Etikettierung (Bachmann 2005c: 253-270, 256f).

⁴⁰ Utopie nimmt in Bachmanns Werk die Form der Gesellschafts- und Sprachkritik im Modus der Negativität und nähert sich so Adornos Kunstverständnis als Verweigerung der Affirmation (Albrecht i Göttsche: 222).

⁴¹ Wie Musil bestimmt Ingeborg Bachmann ihren Utopie-Begriff als einen immer wieder neu

auf Inseln Zuflucht suchen“ (Z., 88) hoffen auf die „kommende Zeit“, in der die Menschen miteinander kommunizieren werden. „Und die Zeit wird kommen“, kommentiert der Erzähler (Z., 89). Am Ende berichtet der Erzähler von einer Begegnung am Strand: „einer [kam] [ihm] entgegen und sah [weg.] Ich verstand sogleich, weil ich selbst nicht gesehen werden wollte. [...] Ja, ich glaube, es war gegen Mittag, als wir im Begriff waren, aneinander vorbeizugehen.“ (Z., 142). Was sie daran hinderte, war „ein Geschrei aus trockenen Kehlen [...] eine Musik, [...] ein wilder, frenetischer Gesang, der vom Hügel herunter, über den Weg und zum Meer stürzte. Wir blieben stehen und sahen einander erschrocken an“ (Z., 142).

In der dissonanten Musik⁴² wird eine dialektische Figur des Erinnerns bzw. Vergessens kurzgeschlossen⁴³. Sie kann — wie der Sirenen-Gesang, oder die Stimme Antonios — verzaubern — einlullend wirken. Das sich Hingeben- und Verlieren-Wollen und Können an die Kunst ist die dialektische Seite der moralischen Warnung. Aber es kommt noch „ein Drittes“ hinzu: die emotionale Qualität des Zikaden-Gesangs. Die Zikaden-Musik — wenn auch „unmenschlich geworden“ — ist nicht vom Menschlichen losgelöst, da sie mit Emotionen konnotiert wird⁴⁴: „Die Musik hat schon begonnen und ist stark geworden wie ein Schmerz. Und sie hört auf wie ein Schmerz; man ist froh darüber.“ (Z., 87). Der Gesang der Zikaden sei „stark und quälend“ (Z., 133). Corina Caduff bemerkt im Bezug auf Robinson, dass der Zikaden-Gesang im Ich zu verorten ist (Caduff: 146): „Es klingt, wie es manchmal in mir zu klingen beginnt. Wenn die Stille eintritt, sind Hunger und Durst unspürbar; die Briefe können nicht mehr gelesen werden. Die Antwort bleibt aus. Es klingt so, wenn ich mich aus allen Umarmungen löse für eine andere Glückseligkeit.“ (Z., 134) Auch die Herz-Metapher unterstützt die Innen-Fokussierung und also die Ausrichtung⁴⁵ des Hörspiels. Anders als bei Günter Eich, der die „Leere des Herzens“ diagnostiziert und die Termiten daran arbeiten lässt, schlägt der Gefangene Robinson vor: „Mein Freund, laß uns essen und trinken, denn dabei wird uns warm ums Herz.“ (Z., 110) Dem „ruhigen, mutigen Herzen“ aus den *Liedern für eine Insel* steht die Unruhe des Herzens des Gefangenen gegenüber: „Das bringt Unruhe, mein Herz.“ (Z., 113) „Du hast dich schlafend gestellt, mein Herz.“ (Z., 114) Mrs. Brown,

herzustellenden „Richtungsbegriff“, um zu „neuer Sprache“ und somit zu „neuer Wahrnehmung, neuem Gefühl, neuem Bewusstsein“ zu erziehen. Bachmann, Fragen und Scheinfragen, S. 266. Die Autorin hege die Hoffnung, dass Literatur Ausdruck und Erziehung zu ganzheitlicher Individualität ist, also „das Zusammengehen“ von „höchster Vernünftigkeit“ und „höchster Emotion“. Bachmann, 2005d: 329-349. Vgl. Albrecht i Göttsche: 220.

⁴² Spiesecke zieht in seine Untersuchung die Originalproduktion des Hörspiels hinzu und stellt eine Analogie zwischen der Dissonanz der Henzeschen Musik und der Dissonanz der Zikaden fest. Der „kontrapunktischen Stimmenführung“ (Höller 1987: 99) entspricht die dramaturgische Verwendung von „vier verschiedenen Arten Musik“, mit denen Henze die „Symbolqualität des Textes hervorzuheben versucht.“ (Spiesecke 1993: 59f).

⁴³ „Der Ton selbst — der Gesang der Zikaden — figuriert das Vergessen. Des Erzählers Rede über ihn endet in einem Plädoyer für das Erinnern (Caduff: 145, 149f).

⁴⁴ In diesem Punkt ist Corina Caduffs einleuchtender Analyse des Hörspiels nicht zuzustimmen: der Zikaden-Gesang sei „außerhalb der Ordnung von Kunst- oder Naturton situiert“, er trage „keine Merkmale eines Möglichen, kein ‚noch nicht‘“, er sei „nur ‚nicht mehr menschlich‘“ (Caduff: 147).

⁴⁵ Richtung und nicht das Ziel ist bestimmend für Bachmanns Konzept der Literatur als Utopie (Spiesecke 1993: 37f).

eine der Flüchtlinge „fürchtet die Strömungen, die zuerst an ihrem Herzen zerren“ (Z., 100). Die personifizierende Anrede des Gefangenen macht die Metapher zum Fokus: in der Passage, in der der Erzähler den Schlüssel für die Parabel liefert, wird die Erinnerung zur Medizin gegen den „dürren Gesang deiner Sehnsucht,“ der „Fleisch“ werde (Z., 141). Signifikanterweise spielt Bachmann in autonomer Weise auf das Emblem der gerissenen Saite an: „Denk dir erhitzte, rasende Töne, zu kurz gestrichen auf den gespannten Saiten der Luft“ (Z., 87). Mit dem Bild der gespannten Saiten wird auf die herrschenden Atmosphäre eines Diskomforts angespielt. Die dialektische Figur des Vergessens und Erinnerns wird so mit den Emotionen — der Sehnsucht, (Un)ruhe und (Dis)harmonie eingeführt. Zwei Träger des Angebots der „Erdung“ — des Realitätsbezugs — „eine Straße läuft vom Himmel übers Meer zur Erde zurück“ (Z., 141) — bekamen zudem Heiligennamen: im zitierten Fragment der *Lieder von einer Insel* tritt u.a. der heilige Antonius, der, wie andere Heilige, „gelitten“ habe. In diesem Kontext ist auf Bachmanns Absicht zu verweisen, eine Dissertation zum Thema „Typus des Heiligen“ zu schreiben (Albrecht i Götsche: 218-220, S. 219). In ihrem Radioessay über die französische Philosophin und moderne Heilige Simone Weil (Bachmann 2005e: 155-186), welches — aufgrund des Entstehungsdatums — zum Umkreis des Hörspiels gehört, zitiert sie deren Äußerung: „Die Welt bedarf der genialen Heiligen, wie eine Stadt, in der die Pest wütet, der Ärzte bedarf“ (Bachmann 2005e: 183). Weils soziales — und daraus resultierend — politisches Engagement war aus einer Anteilnahme hervorgegangen, die keine Grenze zwischen dem Leiden anderer und dem eigenen Ich zu ziehen vermochte. Die „Heiligen“ in den *Zikaden* sind Träger einer „Vernünftigkeit“, die mit der „Emotion“, hier wohl Anteilnahme, einhergeht. Auf der Insel befindet sich die Statue des Heiligen Leonhard, der nicht zufällig Schutzpatron der Gefangenen und damit ein weiteres Zeichen für die Dialektik der Gefangenschaft im Hörspiel ist — auf der Insel und außerhalb. Antonios „Nein“ zu den realitätsfernen Wünschen seiner Dialogpartner, auf das jeweils die Musik folgt, verweist so direkt auf Bachmanns Idee der Vereinigung von Musik und Dichtung im Rahmen ihrer „musikalischen Poetik“ (Spiesecke 1993: 10-12; Albrecht i Götsche: 188). Die Musik genießt im Hörspiel eine gleichberechtigte Stellung wie das Wort — sie fungiert nicht als „Musikbrücke“ zwischen den Hörspielszenen sondern wird „nahtlos unter- und eingelegt“ — als steter Begleiter des Wortes⁴⁶.

Das Hörspiel schreibt sich in ihre Musikästhetik der 50er Jahre ein, die als Resultante ihres sprachkritischen Ansatzpunktes und ihres ästhetischen Utopieverständnisses zu begreifen ist (Albrecht i Götsche: 189, 297), das sie in den *Frankfurter Vorlesungen* (1959/60) und ihrer Preisrede *Die Wahrheit ist den Menschen zumutbar* (1959) darlegt.

⁴⁶ Sie kann auch „allein dastehen“ — wenn dies ausdrücklich verlangt wird. Aus der Anweisung der Ausgabe aus dem Nachlass. Zit. nach: Dirk Götsche, *Bachmann und die Musik*. In *Bachmann-Handbuch*, S. 297-308, S. 302; vgl. auch Spiesecke: 57. Die Musik sei konstitutiv für die Form der *Zikaden*. (Spiesecke: 56). „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“ (Bielefeldt: 115).

Zum engen Umkreis der für Die Zikaden relevanten Texte gehören beide Musikessays Bachmanns: *Die wunderliche Musik* (1956) und *Musik und Dichtung* (1959). Im letzteren schreibt Bachmann:

Die Musik [...] gerät mit den Worten in ein Bekenntnis, das sie sonst nicht ablegen kann. Sie wird haftbar, sie zeichnet den ausdrücklichen Geist des Ja und Nein mit, sie wird politisch, mitleidend, teilnehmend und lässt sich auf unser Geschick. [...] ein. Miteinander und voneinander begeistert, sind Musik und Wort ein Ärgernis, ein Aufruhr, eine Liebe, ein Eingeständnis. Sie halten die Toten wach und stören die Lebenden auf, sie hegen dem Verlangen nach Freiheit voraus und dem Ungehörigen noch nach bis in den Schlaf. Sie haben die stärkste Absicht, zu wirken (Bachmann 2005b: 251).

Die Schlaf-Metapher, so zentral für die *Zikaden*, kehrt in den Schlusspassagen der ersten Frankfurter Vorlesung wieder und hebt — hier wie dort — Bachmanns Wirkungsästhetik hervor: sie bedient sich hier des Bildes des Schläfers, der von den literarischen Werken geweckt werden möchte: signifikanterweise beruft sich hier Bachmann implizit auf Simone Weil, indem sie ihre Formulierung „Das Volk braucht Poesie wie Brot.“ korrigiert: „Dieses Brot müsste zwischen den Zähnen knirschen und den Hunger wiedererwecken, ehe es ihn stillt. Und diese Poesie wird scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht sein müssen, um an den Schlaf der Menschen rühren zu können. Wir schlafen ja, sind Schläfer, aus Furcht, uns und unsere Welt wahrnehmen zu müssen“⁴⁷. Die Poesie der Bachmannschen *Zikaden* ist bitter von Sehnsucht und Schmerz, ist Anteilnahme für die Ge- und Enttäuschten.

Bibliographie:

Achberger Karen (1993), *Bachmann, Brecht und die Musik*. Götsche D., Ohl H. (Hrsg.), *Bachmann Ingeborg. Neue Beiträge zu ihrem Werk*, Königshausen & Neumann, Würzburg.

Achberger Karen (1991), *Kunst als Veränderndes. Bachmann und Brecht*, „Monatshefte“, 83, H. 1

Albrecht Monika, Götsche Dirk (Hrsg.) (2002), *Bachmann-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, Metzler, Stuttgart.

Bachmann Ingeborg (1974), *Die Zikaden*, in Ingeborg Bachmann *Der gute Gott von Manhattan. Die Zikaden. Zwei Hörspiele*, dtv, München.

Bachmann Ingeborg (2005a), *Die Wahrheit ist den Menschen zumutbar*, in *Bachmann, Kritische Schriften*, Piper, München u. Zürich.

Bachmann Ingeborg (2005b), *Musik und Dichtung*, in *Bachmann, Kritische Schriften*, Piper, München u. Zürich.

Bachmann Ingeborg (2005c), *Fragen und Scheinfragen*, in *Bachmann, Kritische Schriften*, Piper, München u. Zürich.

⁴⁷ Die Formulierung „Poesie wie Brot“ geht auf Simone Weil zurück (Bachmann 2005c: 268).

- Bachmann Ingeborg (2005d) *Literatur als Utopie*, in Bachmann, *Kritische Schriften* Piper, München u. Zürich.
- Bachmann Ingeborg (2005e), *Das Unglück und die Gottesliebe — Der Weg der Simone Weil* (Erstsendung 1955), in Bachmann, *Kritische Schriften*, Piper, München u. Zürich.
- Bachmann Ingeborg (2011), *Lieder von einer Insel. In Anrufung des großen Bären*, Piper & Co, München.
- Bartsch Kurt (1988), *Ingeborg Bachmann*, Metzler, Stuttgart.
- Bielefeldt Christian (2003), *Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*, Transcript, Bielefeld.
- Caduff Corina (1998), *'dadim dadam' — Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns*, Böhlau, Köln, Weimar, Wien.
- Der kleine Pauly, Lexikon der Antike* (1975), Bd. V München.
- Domin Hilde (1993), *Das Land Günter Eichs*, in H. Domin, *Aber die Hoffnung. Autobiographisches aus und über Deutschland*, Fischer, Frankfurt a. M.
- Eich Günter (1995), *Träume*. In Eich G., *Fünfzehn Hörspiele*, Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Goethe Johann W. (1988), *Gedichte 1800-1832*, hrsg. v. Eibl K., Frankfurt a. M.
- Greuner Suzanne (1990) *Schmerzton. Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden*, Argument, Hamburg.
- Hammerstein Reinhold (1994), *Von gerissenen Saiten und singenden Zikaden. Studien zur Emblematisierung der Musik*, Francke Verlag, Tübingen, Basel.
- Hermeias von Alexandrien (1977), *Kommentar zu Platons Phaidros*, in Platon, *Phaidros oder Vom Schönen*, Reclam, Stuttgart.
- Hildesheimer Wolfgang (1991), *Das Ende einer Welt*, in W. Hildesheimer, *Gesammelte Werke*, Bd. I, Suhrkamp, Frankfurt a. M.
- Hoell Joachim (2001), *Ingeborg Bachmann*, dtv portrait, München
- Höller Hans (1987), *Die Zikaden*, in H. Höller, *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus*, Athenäum, Frankfurt a. M.
- Höller Hans (2004), *Briefe einer Freundschaft. Ein Nachwort*, in H. Höller, *Ingeborg Bachmann. Hans Werner Henze. Briefe einer Freundschaft*, Piper Verlag, München.
- Jablowska Joanna (1993), *Literatur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur*, Deutscher Universitäts-Verlag, Wiesbaden.
- Jehle Volker (Hrsg.) (1990), *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*, Suhrkamp, Stuttgart.

- Kogler Susanne, Dorschel Andreas (Hrsg.) (2006), *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*, Steinbauer, Wien.
- Lennox Sara (2002), *Die Zikaden*, in Monika Albrecht, Dirk Götsche Hrsg., *Bachmann-Handbuch. Leben — Werk — Wirkung*, Metzler, Stuttgart.
- Platon (1977), *Phaidros oder Vom Schönen*, Kap. 4, Reclam, Stuttgart.
- Seinecke Hartmut (Hrsg.) (1994), *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*, Erich Schmidt Verlag, Berlin.
- Solibakke Karl I. (2005), *Geformte Zeit. Musik als Diskurs und Struktur bei Bachmann und Bernhard*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Spiesecke Hartmut (1993), *Ein Wohlklang schmilzt das Eis. Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik*, Norman Klaunig Verlag, Berlin.
- Tunner Erika (1989), *Von der Unvermeidbarkeit des Schiffbruchs*, in Koschel, I. Weidenbaum (Hrsg.), *Kein objektives Urteil — nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, Piper, München, Zürich.