

literatur für leser

15

38. Jahrgang

3

Wolfgang Hildesheimer

Herausgegeben von Stephan Braese

Mit Beiträgen von Klaus Vogel,
Jost Eickmeyer, Antje Tumat, Walter Kühn,
Stephan Braese, Maren Jäger,
Thomas Wild



PETER LANG
EDITION

Inhaltsverzeichnis

Stephan Braese

Editorial: Wolfgang Hildesheimer _____ 145

Klaus Vogel

Hildesheimers ‚Gesammelte End-Spiele‘ _____ 149

Jost Eickmeyer & Antje Tumat

„... , als habe dort niemals eine Insel gestanden.“ Wolfgang Hildesheimers und Hans Werner Henzes *Das Ende einer Welt* als Erzählung und Rundfunkoper _____ 169

Walter Kühn

„Es ist auch keines“ – Wolfgang Hildesheimers *Spiele, in denen es dunkel wird* im Spiegel des Heidegger-Mottos _____ 187

Stephan Braese

Abwehr des Dokumentartheaters: *Mary Stuart* _____ 199

Maren Jäger

Die Konstituierung der monologischen Prosa Wolfgang Hildesheimers _____ 209

Thomas Wild

Unbewusstes Aufnahmevermögen. Wolfgang Hildesheimer über Wirklichkeit und Einbildungskraft _____ 225

literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet. Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.
Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Postfach 94 02 25, 60460 Frankfurt/M.,
Telefon: 069 / 78 07 050, Telefax 069 / 78 07 05 50
Redaktion der Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130,
englischsprachigen Beiträge: University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu
Redaktion der Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches
deutschsprachigen Beiträge Institut, D-55099 Mainz
cjakobi@uni-mainz.de
Erscheinungsweise: 4mal jährlich
März/Juni/September/Dezember

Bezugsbedingungen:

Jahresabonnement EUR 49,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 22,--; Einzelheft EUR 13,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

„..., als habe dort niemals eine Insel gestanden.“ Wolfgang Hildesheimers und Hans Werner Henzes *Das Ende einer Welt* als Erzählung und Rundfunkoper

1. Figuration des Endes: die Erzählung

An den Schluss seiner ersten unter dem programmatisch-spöttischen Titel *Lieblose Legenden* veröffentlichten Prosa-Sammlung setzt Wolfgang Hildesheimer effektiv *Das Ende einer Welt*.¹ Dem eschatologischen Beiklang der Rede vom Ende wird schon im Titel lakonisch Paroli geboten: Es handelt sich nur um das Ende „einer“ Welt, jedoch einer, die in aller hyperbolischen Absurdität² mit europäischer Kunst und Kultur assoziiert werden kann, deren gewaltsamer Untergang in Diktatur und Krieg den Lesern sowohl 1952 als auch nach der letzten revidierten Publikation 1962 noch deutlich vor Augen gestanden haben dürfte. Das „Echte und Bleibende“,³ das die Marchesa di Montetrasto (eine schon namentlich gekennzeichnete melancholische Version von Alexandre Dumas' rachedurstigem Grafen⁴) auf ihrer künstlichen Insel südöstlich von Murano pflegt, lässt sich als Sammelsurium alteuropäischer Kulturbeflissenheit lesen: an Personen ein Abraham-a-Santa-Clara-Forscher und ein Neo-Mystiker gleichen Namens, eine polnische Tänzerin, die als „Doppelbegabung“ (EW, 9) zugleich den Jugendstil erneuert, eine italienische Astrologin, die Kulturgeschichte betreibt, ein womöglich deutsch-italienischer monarchistischer Politiker, ein Schweizerischer Musikforscher (und -fälscher), ein französischer Flötenvirtuose und Nachfahre Jean-Pierre Bérangers, eine vermutlich irische Anhängerin keltischer Folklore. Der Palazzo der Marchesa gleicht äußerlich jenem venezianischen Gebäude, in dem Richard Wagner starb, in seinem Inneren sind gar „alle Stilepochen von der Gotik an vertreten“ (EW, 9), ein Cembalo gehörte einst Jean-Philippe Rameau, auch die konzertierende

1 Zu den *Lieblosen Legenden*, Hildesheimers neben Mozart wohl größtem Publikumserfolg, siehe Volker Jehle: *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*. Nordhausen 2003, Bd. 1, S. 9–28, hier speziell zum *Ende einer Welt* S. 20–27; ferner zur Rezeption Patricia H. Stanley: *Wolfgang Hildesheimer and His Critics*. Columbia, SC 1993 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture: Literary Criticism in Perspective), S. 1–10.

2 Zwar darf man die *Legenden* nicht umstandslos mit den späteren Werken, v.a. Theaterstücken Hildesheimers, die gemeinhin als ‚absurdes Theater‘ gedeutet werden, vermengen, doch weisen sie bereits hinreichend absurde Elemente auf, die Hildesheimer später ausbaut. Vgl. etwa Burkhard Dücker: *Wolfgang Hildesheimer und die deutsche Literatur des Absurden*. Gütersloh 1976 (Deutsche und Vergleichende Literaturwissenschaft, 1), S. 43f.

3 Wolfgang Hildesheimer: *Das Ende einer Welt*. In: Wolfgang Hildesheimer: *Lieblose Legenden*. Frankfurt a.M. 1962, S. 7–17, hier S. 8 (Ausgabe letzter Hand; im Folgenden im Haupttext mit der Sigle ‚EW‘ und Seitenzahl belegt).

4 Diese Allusion gewinnt ihre volle Pointe erst am Ende der Erzählung aus einer spezifischen Differenz: Während der Graf aus dem Insel-Gefängnis des (ebenfalls im Mittelmeer gelegenen) Chateau d'If entkommt, bleibt die Markgräfin freiwillig auf ihrer luxuriösen Insel und wird mit ihr vernichtet.

Flöte scheint von historischem Wert;⁵ Kleidung, Musik und die Säle, in denen sie aufgeführt wird, sind fein aufeinander abgestimmt.

Bezeugt wird der Untergang dieses durchaus elitären und etwas überspannten Museums durch den Ich-Erzähler Sebald, der sich durch den Verkauf jener Badewanne, in der Marat ermordet wurde (EW, 7), Zugang zum exklusiven Zirkel der Marchesa verschafft hat und per Gondel das *paradis artificiel* in der Lagune Venedigs erreicht. Dort sucht er sich in die reichlich präntöse Gästeschar einzugliedern, trennt sich jedoch in dem Moment von ihr, als die Insel (ähnlich der berühmten Titanic) unter den Klängen virtuoser Musik und dem Applaus des Publikums im Meer versinkt (EW, 14): „Wenige Gäste würdigten mich – unter kaum gehobenen Lidern – eines Blickes, aber das war mir gleichgültig, denn ich gehörte nicht mehr dazu.“

Solche Figuration des Endes – nicht nur auf ‚eine‘ Welt, sondern auch die Menschheit bezogen – begleitete auch Hildesheimers akustisches Werk bis zum späten Hörspiel *Biosphärenklänge* (1977)⁶ und drückt sich noch in seiner letzten (bild-)künstlerischen Arbeit überhaupt⁷ aus, doch in den *Legenden* rückt der Autor sie noch in die lakonische, komisierende Perspektive des Überlebenden Sebald. Ironischerweise liegt das einzig ‚Wahre‘ dieser elitären Welt also nicht in den musealen Objekten, den hochspezialisierten Wissenszweigen einiger Festgäste oder den musikalischen Werken (die sich obendrein mitunter als Fälschung herausstellen [vgl. EW, 12]), sondern das einzig Wirkliche ist das einzigartige, unwiederholbare Geschehen ihres Untergangs. Bereits im ersten Abschnitt der Erzählung vermerkt der Erzähler, dass „[d]ie letzte Abendgesellschaft der Marchesa“ ein „Ereignis“ gewesen sei, „das man nicht leicht vergißt“ (EW, 7). Allerdings mag der Leser hier noch vermuten, dass es sich bei der „letzten“ Soirée eben um die ‚jüngst zurückliegende‘ handle, bevor ihm im Lauf der Erzählung immer deutlicher wird, dass sie tatsächlich das Ende aller Abendveranstaltungen und des Zirkels der Marchesa markiert. „Bleibend“ kann dieses Ereignis freilich erst im Bericht des Zeugen Sebald werden, denn als dieser sich auf der letzten Gondel umwendet, vermerkt er: „Das Meer lag im Mondlicht spiegelglatt, als habe niemals irgendwo eine Insel gestanden.“ (EW, 16) Alle physischen Spuren der Existenz jener künstlichen Welt sind ausgelöscht, nun beglaubigen nur noch die Zeichen des Textes, welche den Bericht des Erzählers bilden, ihre vormalige Existenz. „Sebald“, der das „Sehen“ und die schnelle Auffassungsgabe ja im Namen trägt,⁸ wird so zum einzigen Zeugen für die vom Menschen verschuldete, von der Natur exekutierte Vernichtung einer Kultur(trägerschicht), die innerfiktional das Festland Europas schon lange verlassen hat und nur noch in inestuösen Selbstbespiegelungen der eigenen Wirksamkeit eben jenem Ende entgegengesunken ist.

5 Der Erzähler kann jedoch keine Auskunft mehr geben (EW, 12): „Auch die Flöte hatte ihre Geschichte, aber ich habe sie vergessen.“

6 Vgl. Volker Jehle: „Das Ende kommt doch“. In: Wolfgang Hildesheimer: *Die Hörspiele*. Hrsg. u. mit einem Nachwort vers. v. Volker Jehle. Frankfurt a.M. 1988 (st, 1583), S. 437-456; wieder in Volker Jehle: *Scheiterendes. Kunst und Leben: Wolfgang Hildesheimer*. Nordhausen 2003, S. 85-103.

7 Es handelt sich um die Collage *Totentanz* aus dem Jahr 1991; zu Hildesheimers Collagenwerk s. Jehle; *Wolfgang Hildesheimer: Werkgeschichte*, Bd. 2, S. 479-509 u. 560-566, sowie Gian Caspar Schott: „Danza della morte: l'ultimo collage di Wolfgang Hildesheimer“. In: *Quaderni grigionitaliani* 61 (1992), S. 19-26.

8 Ich deute den Namen als „Sehe-bald“; eine andere Deutung, nämlich als Anspielung auf die „See“, die „bald“ Anwesen und Gesellschaft der Marchesa verschlingen wird, bei Peter Hanenberg: *Geschichte im Werk Wolfgang Hildesheimers*. Frankfurt a.M. et al. 1989 (Helicon, 9), S. 18, Anm. 22. Mir scheinen beide Interpretationen einander nicht auszuschließen.

Doch dürfte dieser Zeuge weder als johanneischer Visionär noch als konservativer Historiker durchgehen. Zwar sah Heinz Puknus durch die Erzählung selbst die „Fortdauer des [Bereiches] restaurierter herkömmlicher (Schein-)Kultur“ gesichert,⁹ doch scheint mir seine Einschätzung den Kern der Erzählung sowie den Charakter des überlebenden Sebald zu verfehlen. Aus dessen Sich-Umwenden lässt sich nämlich eine ironische Anspielung auf den biblischen Untergang Sodoms ablesen, denn auch dort wendet sich eine der Fliehenden, die Ehefrau Lots, um, erstarrt aber, als sie die Vernichtung der Stadt gewahrt (und weil sie das Gebot der Engel missachtet), zur Salzsäule.¹⁰ Ganz analog ‚verhärtet‘ sich auch Sebald in gewisser Weise, denn seine erste Gedanken gelten dem Verlust der Badewanne, die er der Marchesa verkauft hatte: „Der Gedanke war vielleicht hartherzig“, kommentiert er diese Reaktion retrospektiv, „aber man braucht ja erfahrungsgemäß einen gewissen Abstand, um ein solches Erlebnis in seiner ganzen Tragweite zu erfassen“ (EW, 17). Damit endet die Erzählung, und Sebalds Rat könnte durchaus als Rezeptionsanweisung zu deuten sein: Womöglich soll auch Hildesheimers Leser von aller Absurdität der Figurenzeichnung und der Komik mancher Dialoge und Reaktionen – etwa wenn Sebald seine Gondel vom einstürzenden Palazzo fortlenkt, um dem Staub der herabfallenden Stuckelemente zu entgehen¹¹ – einen gewissen Abstand nehmen, um die Tragweite dieser Erzählung zu ermessen.

Roderick Watt hat versucht, mittels Iusers Konzept des impliziten Lesers Intention und Wirkung von Hildesheimers *Lieblosen Legenden* als paradox verschränkt zu deuten: Je mehr der Autor das Bildungsbürgertum zur Zielscheibe seiner Satire mache und je subtiler er dieses in seinen Beschränktheiten und Präntionen vorführe, desto mehr Genuss fände gerade ein ebensolcher ‚bildungsbürgerlicher‘ Leser an der Erzählung.¹² Doch vielleicht muss man auch davon Abstand nehmen, die Intention der Erzählung auf Satire zu beschränken.¹³ Damit soll keineswegs bestritten werden, dass bestimmte kulturelle Praktiken bürgerlicher Eliten, etwa das ‚Name-Dropping‘ auf Dinner-Partys, dem auch der Erzähler selbst erliegt,¹⁴ oder eine überzogene Ablehnung moderner Technik,¹⁵ bis zur Lächerlichkeit gesteigert werden. Sebald selbst scheint äußerst beflissen, seine Zugehörigkeit zu diesen Zirkeln zu unterstreichen, was sich etwa in

9 Heinz Puknus: *Wolfgang Hildesheimer*. München 1978 (Autorenbücher, 11), S. 17.

10 Vgl. Gen 19,16-26. – Auch hier liegt der Reiz der Anspielung in der Differenz beider Berichte: Sodom geht im Feuer- und Schwefelregen unter, eine Strafaktion des richtenden Gottes. Hingegen versinkt die Insel der Montetristo im Meer, ein Akt, in dem kein Gott explizit wirkt, sondern die Natur dieses Gebilde von Menschenhand als Tand erweist.

11 EW, 16: „Ich lenkte die Gondel seewärts, um nicht von herabfallendem Stuck getroffen zu werden.“ Und dann der lakonische Nachsatz: „Es ist sehr mühsam, ihn aus den Kleidern bürsten zu müssen, hat sich der Staub einmal festgesetzt.“

12 Vgl. Roderick H. Watt: „Self-defeating Satire? On the Function of the Implied Reader in Wolfgang Hildesheimer's *Lieblose Legenden*“. In: *Forum for Modern Language Studies* 19 (1983), S. 58-74, hier S. 62 sowie sein Fazit S. 73: „All these comparisons reinforce the conclusion that Hildesheimer's satire in *Lieblose Legenden* is so finely pointed as to defeat its intended aim. The artist seems to triumph at the expense of the satirist.“

13 Eine knappe Kritik an Watts Deutungen auch bei Stanley: *Wolfgang Hildesheimer and his Critics*, S. 7f.

14 Vgl. EW, 10: „Es war Golch. *Der Golch*. (Wer er ist, weiß jedermann: sein Beitrag zum geistigen Bestand ist beglückendes Allgemeingut geworden.)“ oder S. 11: „... von dem Flötisten Béranger (jawohl, ein Nachkomme) [...]“

15 Vgl. EW, 12 über das Flötenkonzert auf historischen (!) Instrumenten: „Die Darbietung fand selbstverständlich bei gedämpftem Kerzenschein statt. Es war keiner zugegen, die für eine solche Gelegenheit elektrisches Licht nicht als unerträglich empfunden hätten.“ Auch die zweistündige (!) gefährliche Anfahrt zur Insel wird mit kultureller Feinsinnigkeit gerechtfertigt (ebd., 8): „[...]“, aber nur ein Barbar hätte an diesen ungeschriebenen Stilregeln gerüttelt, und Barbaren wurden niemals eingeladen.“

bekräftigenden Adverbien „bekanntlich“, „natürlich“, „selbstverständlich“, im häufigen Gebrauch der Präteritio oder in Parenthesen äußert, die Sebalds Wissen um kulturelle Codes und Persönlichkeiten hervorkehren.¹⁶ Doch was, wenn gerade zum Ende der Erzählung ein satirisches Licht nicht mehr nur auf die geschilderte Festgesellschaft, sondern auch auf den Erzähler selbst fällt? Peter Hanenberg hat mit Recht darauf aufmerksam gemacht, dass dieser Sebald sich in einem doppelten Distanzverhältnis befindet: Einerseits gehört er bei allem zur Schau gestellten Wissen über die Haute Volée der Inselwelt doch nicht dazu, wie er gerade im Kontakt mit dem berühmten Golch zu spüren bekommt (EW, 10):

Die Dombrowska stellte mich vor: „Herr Sebald, der ehemalige Besitzer von Marats Badewanne.“ Es hatte sich herumgesprachen.

„Aha“, sagte Golch, wobei er mit der letzten Silbe dieses Ausrufs ein leichtes Glissando nach oben vollführte, dem ich wohl entnehmen durfte, daß er mich als Nachwuchs für die Elite der Kulturträger in Betracht zog, obgleich es wohl noch manche Prüfung zu bestehen gäbe. Ich hakte sofort ein, indem ich ihn fragte, wie ihm die Ausstellung zeitgenössischer Malerei im Luxembourg gefallen habe. Golch hob die Augen, als suche er ein Wort im Raum und sagte: „Passé.“ (Er gebrauchte die damals übliche englische Betonung des Wortes. Auch die Wörter „cliché“ und „pastiche“ wurden damals englisch ausgesprochen. [...])

Dazu fügt sich, dass er an zwei verräterischen Stellen seine Überlegenheit als Überlebender unverhohlen auskostet (EW, 8f.):

[...], wenn ich auch, am Ende des Abends, in ihren [sc. der Marchesas] Augen versagt haben mag. Diese Enttäuschung indessen hat sie nur um wenige Minuten überlebt, und das tröstet mich.

Und, weniger kaltherzig, dafür die eigene Zeugenschaft betonend (EW, 9):

[...], vor allem hier, wo es gilt, die letzten Stunden einiger illustrier Köpfe des Jahrhunderts zu beschreiben, deren Zeuge zu sein ich, als einzig Überlebender, das Glück hatte, ein Glück, welches mir aber auch eine gewisse Verpflichtung auferlegt.

Hanenberg deutet diese Textsignale als Angebote an den Leser: „Wie der Erzähler seine Distanz zu dieser Welt bewahrt, so gewährt er dem Leser erneute Distanz zu ihm.“¹⁷ Und so birgt für ihn diese (potentiell unzuverlässige) Erzählung eines Überlebenden, eines ‚Davongekommenen‘, zugleich „eine fragliche Diagnose der fortexistierenden ‚richtigen‘ Welt“.¹⁸ Allerdings deutet er sodann die Situation Sebalds auf der Gondel als literarische Einkleidung der notorischen ‚Stunde Null‘: Die Insulaner identifiziert er tendenziell mit Hitlers Regime in Deutschland (und Europa), den Untergang der Kunstwelt mit den Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs in Deutschland, die Ruhe der Lagune nach dem Untergang mit der Verdrängungspraxis faschistischer Eliten nach 1945.¹⁹ Mir scheint, dass Hanenberg, dessen Analysen und Deutungen sonst sehr ertragreich sind, hier vorschnell eine historische Analogie installiert. Lässt sich doch bei näherem Hinsehen der zwar snobistische und elitäre, aber vornehmlich weltabgewandte und unpolitische Kreis der Montetristo doch schwerlich mit dem aggressiv-expansiven

16 Solche Stellen sammelt Watts: „Self-defeating Satire?“, S. 63f. Aus sprachwissenschaftlicher Sicht untersucht dieses Mittel der Leserlenkung Marie-Hélène Pérennec: „Ironie et polyphonie dans la nouvelle de W. Hildesheimer ‚Das Ende einer Welt‘“. In: *Cahiers d'Études Germaniques* 21 (1991), S. 137-147, hier S. 140f. zu Adverbien sowie zur Präteritio; S. 142-145 zu Parenthesen.

17 Hanenberg: *Geschichte im Werk Wolfgang Hildesheimers*, S. 18.

18 Ebd., S. 19.

19 Nicht so explizit, aber unseres Erachtens kaum anders zu deuten, sind seine Ausführungen ebd., S. 19.

Regime Hitler-Deutschlands identifizieren.²⁰ Vielleicht erkennt der Leser mit Abstand, dass es, bei aller überspitzten Schilderung der teils grotesk anmutenden Figuren, um die polyglotte kulturelle Welt des alten Europas mit ihren ‚Orchideen-Disziplinen‘ (Lady Fitzwilliams „Pfleger keltischen Brauchtums“), ihren zweckfreien antiquarischen Interessen (die Badesensilien-Sammlung der Marchesa), ihrem Geistes-Adel²¹ und nicht zuletzt ihrem intuitiven Gespür für Angemessenheit²² geht, die mit dem ersten, erst recht aber dem zweiten Weltkrieg und der Nazi-Barbarei endgültig vernichtet wurde.²³

Welche ist also mit dieser ‚einen Welt‘ gemeint, deren Versinken Hildesheimer ebenso knapp wie pointiert ausmalt? Wir möchten die angedeutete Lesart noch ein wenig fortführen und zu diesem Zweck zwei Details der Erzählung einbeziehen, die u.W. noch kaum die Aufmerksamkeit der Interpreten erregt haben: Erstens wird die künstliche Insel „San Amerigo“ genannt (EW, 8). Sicherlich könnte dieser Name als italienisch-portugiesische Umschrift auf den Heiligen Imre (dt.: Hl. Emmerich) anspielen, den Sohn des ersten ungarischen Königs István (Stephan), berühmt für seine Belesenheit und seine Herrschertugenden.²⁴ Doch die erste Assoziation des Lesers dürfte sich auf Amerigo Vespucci und den nach ihm benannten Kontinent richten, jene Länder also, in die sich viele der aus Europa vertriebenen Künstler, Wissenschaftler und Kulturbeflissenen in einen mitunter fatalen Exodus flüchteten. Die künstliche Insel der Marchesa, die ihrerseits mit den USA verknüpft ist,²⁵ wäre demnach als das ‚insulare‘, da relativ isolierte Dasein der emigrierten jüdischen, kommunistischen oder anderweitig verfolgten Intellektuellen etwa in den USA aufzufassen, während die Bemerkung der Marchesa, das „Festland“, also der europäische Kontinent, „sei ihrem seelischen Gleichgewicht schädlich“ (EW, 8), unversehens einen unheimlichen Beiklang erhält. Dafür, dass diese Insel symbolisch für die große ‚amerikanische‘ Insel-Zuflucht stehen könnte, spricht auch die zunächst übertrieben scheinende Bemerkung Sebalds, auf der Überfahrt zum Eiland habe „schon mancher Gast sein Ziel nicht erreicht, dafür aber ein Seemannsgrab gefunden“ (EW, 8), was sicherlich eher von der Überquerung des Atlantik als vom Bootsverkehr in der Adria-Lagune behauptet werden kann. Und zu dieser Deutung fügt sich zweitens ein weiterer leicht zu übersehender Hinweis auf die englischsprachige Welt, nämlich die oben zitierte neueste Mode, ursprünglich französische Fremdworte nun mit englischer Betonung auszusprechen. Darin liegt womöglich nicht nur eine willkürliche Laune dieses elitären Zirkels, sondern das

20 Der einzige ‚politische‘ Akteur auf der Abendgesellschaft ist Kuntz-Sartori, dessen absurder Plan, in der Schweiz eine Monarchie zu installieren, „freilich auf erheblichen Widerstand von Seiten der Eidgenossen stieß.“ (EW, 11).

21 Hildesheimer transferiert diesen Anspruch auf geistigen Adel ins Kulinarische (EW, 9): „Wer je an einem Staatsbankett in einer Monarchie teilgenommen hat [...] weiß, wie es zugeht.“

22 Vgl. EW, 12: Indem Musiker und Publikum zwischen den dargebotenen Sonaten vom Barock- in den Rokoko-Saal umziehen, zeigen sie – der zugespitzten Darstellung zum Trotz – dieses Gespür fürs ästhetische *aptum*: „Denn jener Saal hatte eine Dur-Tönung, dieser aber war – und das hätte wahrlich niemand bestritten – Moll.“

23 In diesem Sinne bemerkt auch Jehle: *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*, Bd. 2, S. 580: „Das Ende einer Welt bezieht sich eben nicht nur auf diejenige Gesellschaft, die mit Ende des Zweiten Weltkriegs ihr Ende fand, sondern auf die europäische Kultur überhaupt.“ Hier auch der Verweis auf entsprechende Äußerungen Hildesheimers in einem Brief an die Eltern v. 1949, zitiert ebd., S. 578-580.

24 Vgl. „De S. Emerico sive Henrico duce filio S. Stephani Ungarorum Regis“. In: Charles de Smedt/Joseph de Backer et al. (Hrsg.): *Acta Sanctorum Novembris [...]*, Tomus II. Pars Prior. Bruxelles 1894, Sp. 477C–491E.

25 Gleich zu Beginn bemerkt Sebald, die Montetrasto sei eine „geborene[] Waterman aus Little Gidding, Ohio“ (EW, 7). Fatal-ironisch wirkt ihr Mädchennamen, bedenkt man das Ende ihrer Gesellschaft in den Fluten. Relevant ist aber auch der familiäre Bezug zu den USA, da seit den 1930er Jahren eine Emigration über den Atlantik oftmals über Verwandtschaftsverhältnisse organisiert werden musste.

Zeichen eines sprachlichen Einflusses, der auf ihre ‚insulare‘ Kultur einwirkt. Wenn die Marchesa kurz vor der Katastrophe ihr Cembalospiel unterbricht und verkündet, dass „sich die Fundamente der Insel und damit des Palastes“ auflösen (EW, 13), würde dies in unserer Deutung die Erosion des europäischen kulturellen Fundaments und damit der ‚Behausung‘ im (nord- oder süd-)amerikanischen Exil bedeuten, die weder durch Ignoranz noch durch den Appell an staatliche Initiativen („Die Meerestiefbaubehörden sind benachrichtigt.“ [EW, 13]) aufgehalten werden kann.

Was übrig bleibt, ist der überlebende Sebald, von dem der Leser nichts erfährt, außer, dass er der Marchesa die angebliche Badewanne Marats verkauft hat.²⁶ Er gehört eben nicht zur Schicht dieser Kulturträger, ist weder Sammler²⁷ noch Wissenschaftler, Kritiker oder Musiker, sondern hat zu Kulturgütern offenbar ein primär ökonomisches Verhältnis: Er verkauft sie und erkauft sich damit den Zugang zu höheren Kreisen. Bezeichnend, dass er eben auf diese seine Investition, die Badewanne, den ersten wehmütigen Gedanken richtet, der ihm gleich nach dem Untergang der Insel in den Kopf kommt. Was wäre also, wenn der Rezipient mit Abstand nicht eine Satire auf snobistische Bildungsbürger oder auf die Weltabgewandtheit der Intelligenz, sondern einen durch Hildesheimers gelehrten und lakonischen Witz gleichsam überzuckerten und doch im Kern bitteren Rückblick auf die Kultur Alteuropas gewahrte? Auf jene Kunst und Wissenschaft als zweckfrei begreifende Kultur, die in der amerikanischen ‚Zuflucht‘ entweder unterging (man denke an Heinrich Mann) oder es tendenziell Sebald gleichtun musste, der Kunstwerke und Überlieferungen in erster Linie als ökonomische Tauschware auffasst (man denke an Lion Feuchtwanger)?

Interpretationen können sich mit den jeweiligen historischen Kontexten des Lesers ändern: Es zeichnet Hildesheimers Erzählungen aus, dass sie über die primäre Leserschaft der 1950er und 1960er Jahre hinaus wirksam bleiben. Ja, womöglich gibt *Das Ende einer Welt*, das Karl Krolow in einer Rezension einst als „bezaubernde[n] und schwermütige[n] Epilog“ umschrieben hat,²⁸ mit nunmehr über sechzig Jahren Abstand umso mehr zu denken, weil gerade heute die große Geste der Isolation, welche die fatale Welt der Marchesa, des Golch und des Kuntz-Sartori pflegen, zum allzeit griffbereiten Mittel europäischer Innen- und Außenpolitik zu werden scheint.

2. Dramatisierung des Untergangs: das Libretto

Für die mit Henze zu konzipierende Funk-Oper musste Hildesheimer Veränderungen in der diegetischen Struktur seiner *Lieblosen Legende* (genauer: der Fassung von 1952) vornehmen. Sebald mutiert zu Fallersleben, der sicherlich nicht grundlos als Namensvetter des deutschen Hymnendichters auftritt. Da er jedoch in der dramatischeren Form des Librettos nicht alle diegetischen Aufgaben übernehmen kann, führen Hildesheimer und Henze zusätzlich eine Erzähl- und eine Kommentarstimme ein, die

26 Vgl. Margrit R. Bickelmann: *The Narrator in the Fictional Prose Works of Wolfgang Hildesheimer*. Diss. Wayne State University 1977, S. 32.

27 Zwar bemerkt Sebald rückblickend auf sein erstes Gespräch mit der Marchesa, dass ihr „Gespräch in die Bahn solcher Themen [geriet], wie Sammler und Kenner sie vielfach gemeinsam haben“ (EW, 7), doch wird damit nur etwas über die *Themen*, nicht über Profession oder Neigung des Erzählers ausgesagt.

28 Karl Krolow: „Mit Anmut modern“. In: *Hannoversche Presse* v. 13.9.1952, hier zitiert nach: *Wolfgang Hildesheimer*. Hrsg. v. Volker Jehle. Frankfurt a.M. 1989 (st, 2103: materialien), S. 155.

z.T. die Beobachtungen Sebalds aus den *Legenden* leicht variierend übernehmen und mitunter Figurenrede einrahmen. Als Beispiel sei hier die Libretto-Fassung der oben zitierten Reaktion Golchs auf Sebald angeführt:

Der Kommentator: Golch blickt nach oben, als suche er ein Wort im Raum. Dann müde, aber nicht ohne weise Überlegung:

Golch: Passé, mein Freund. Ich kann nur sagen: völlig passé.

Der Erzähler: Er gebrauchte die damals übliche englische Betonung des Wortes. Auch die Worte clichée und pastiche wurden damals englisch ausgesprochen.

Chor: Clichée, pâstiche, clichée, pâstiche ...²⁹

Die Handlung ist für den Hörer also dreifach gerahmt und zeitlich unterschiedlich fokalisiert: Der Kommentator nimmt den Hörer im präsentischen Duktus direkt mit ins Geschehen, der Chor illustriert (zumindest an dieser Stelle³⁰) die Erklärungen des Erzählers, der seinerseits durch das Präteritum der Rückschau die Diegese als retrospektiv ausweist. Man mag den so veränderten Text als „sehr künstlich, im Brechtischen Sinne verfremdet“ auffassen,³¹ doch scheint er v.a. an die besonderen Bedingungen der radiophonen Rezeption angepasst zu sein, für die Mimik, Gestik und Bewegung im Raum nun einmal nicht der Oberfläche eines Schrifttextes zu entnehmen sind, sondern stimmlich oder klanglich realisiert werden müssen. Zudem wird eine fiktive Rundfunktionsituation simuliert: Eine Ansagerin unterbricht, wie in der Rundfunkübertragung einer Bühnenoper, die Sendung zwischen den ersten beiden Akten:

Hier ist der Norddeutsche Rundfunk. Meine Damen und Herren, sie hörten soeben den ersten Akt der Oper „Das Ende einer Welt“ von Hans Werner Henze und Wolfgang Hildesheimer. / Bis zum Anfang des zweiten Aktes in wenigen Minuten hören Sie Musik. Das Unterhaltungssorchester des Nordwestdeutschen Rundfunks spielt Ihnen das Menuett von Antonio Giambattista Bloch.

Es erklingt: Nr. 13 Minuetto

Nordwestdeutscher Rundfunk: Verehrte Hörerinnen und Hörer. Sie hören nun den zweiten Akt der Oper „Das Ende einer Welt“.³²

In der tatsächlichen Radioversion wird im Gegensatz zur Partiturreinschrift die Fiktion noch deutlicher offengelegt. Dort heißt es schließlich:

Verehrte Hörer, eine rechte Oper hat, wie jeder Musikliebhaber weiß, mehrere Akte und zumindest eine Pause, so dass sich der Hörer von dem Geschehenen erhole und sich auf das zu Geschehene vorbereite. Diese Pause glauben auch der Komponist und der Dichter Ihnen nicht vorenthalten zu dürfen und nennen das, was Sie soeben gehört haben, kurzer Hand: den ersten Akt. Wir glauben Ihren Wünschen gerecht zu werden, wenn wir Ihnen die Pause mit ein wenig Musik verkürzen. Gespielt wird das bekannte Menuett von Gianbattista Bloch.³³

29 *das ende einer welt, funk-oper, text: wolfgang hildesheimer, musik: hans werner henze.* Hrsg. von Alfred Andersch, studio frankfurt in der Frankfurter Verlagsanstalt. Frankfurt a.M. 1953, S. 28 u. 31f. (Partitur).

30 In der Funkoper wie auch später in der komischen Oper *Der junge Lord* weist Henze dem Chor die Rolle zu, das Kollektiv, die Gesellschaft in ihrer Oberflächlichkeit abzubilden.

31 So Volker Jehle in *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*, Bd. 1, S. 237.

32 Andersch (Hrsg.): *das ende einer welt. funk-oper*, S. 56, ebenso in der autographen Partiturreinschrift (Sammlung Hans Werner Henze, Depositum Schott Musik International, Paul-Sacher-Stiftung, Basel). Die Partitur des Werkes wurde nicht publiziert, erschienen ist allein der Klavierauszug der 1964 entstandenen Fassung für die Bühne von Heinz Moehn (Mainz 1965) sowie die revidierte Originalfassung von 1993 als Partitur, Mainz 1996.

33 Hans Werner Henze: *Das Ende einer Welt. Eine Rundfunkoper mit Prolog und Epilog. Libretto von Wolfgang Hildesheimer* (1953), Produktion des Nordwestdeutschen Rundfunks, Ursendung 4.12.1953, Regie Curt Reiss, 34'40ff. Bühnenfassung UA am 30.11.1965 in Frankfurt/Main. Es erfolgte eine Neueinspielung mit Live-Elektronik Westdeutscher Rundfunk Köln (UA 27.9.1996 Kölner Philharmonie). Eine Aufnahme der Rundfunkfassung wurde veröffentlicht in *Musik in Deutschland. Experimentelles Musiktheater*, Funkoper

Nach dem Menuett erklärt die Ansagerin nach einem gelangweilt geäußerten „Bravo, Bravo“:

Von einer Inhaltsangabe des zweiten Aktes sehen wir ab. Es ist der ausdrückliche Wunsch des Komponisten und des Dichters, dass der Hörer das volle Ausmaß der Katastrophe nicht im Voraus erfahre.

Schon hier zeigt sich, wie prominent die Anpassung an das Medium Radio bei einer Funkoper verlaufen musste.

3. Deutung in der Musik: Die Funkoper

Wolfgang Hildesheimer nahm Hans Werner Henze Ende Oktober 1952 mit auf die Burg Berlepsch bei Göttingen zu einer Tagung der Gruppe 47.³⁴ Der zuvor nur mit Bühnenwerken vertraute Henze schrieb in den 1950er Jahren zwei Funkoper, 1951 *Ein Landarzt* nach Franz Kafka – dieses Sujet erlebte er aufgrund der Monologstruktur als ausgesprochen „radiogen“³⁵ – und *Das Ende einer Welt*. Beide Funkoper waren Kompositionsaufträge des NWDR Hamburg (Auftraggeber und Widmungsträger war Ernst Schnabel), der mit der Reihe *Das neue Werk* unter Herbert Hübner bewusst seine Aufgabe als Mäzen für Neue Musik verfolgte. Für *Ein Landarzt* erhielt Henze 1953 den begehrten Prix Italia für das beste Europäische Radiowerk.³⁶ Im Falle beider Funkoper sind sich die Rezensionen einig: Die späteren Umarbeitungen zu Bühnen- oder Konzertversionen hatten nicht dieselbe Wirkung wie die Radiooper selbst.

3.1 Funkoper und Radiotechnik

In Anbetracht der kritischen Ausführungen zu Henzes und Hildesheimers Zusammenarbeit seitens Volker Jehles in der Werkgeschichte Hildesheimers³⁷ und der ansonsten dürftigen Forschungslage³⁸ scheint es zum Verständnis des Werkes an dieser Stelle geboten, aus musikwissenschaftlicher Perspektive kurz die Gattungstradition der Funkoper aufzurufen, die seit Beginn des Radios in der Weimarer Republik Teil der Radiokultur war.³⁹ Nach 1945 hatte die Funkoper bis in die 1960er-Jahre im Nachkriegsdeutschland

1950-2000, LC 00316, hrsg. vom Deutschen Musikrat. Die Rundfunkfassung unterscheidet sich vor allem durch den Gebrauch des Harmoniums und den Einsatz der Erzählstimmen in beträchtlichem Maße von der Neueinspielung. Das folgende Zitat ebd.

34 Hans Werner Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten, Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*. Frankfurt a.M. 1996, S. 132. Hier lernte der junge Komponist auch Ingeborg Bachmann kennen.

35 Henze an Hübner, Wiesbaden, 21.1.1950, Nachlass Herbert Hübner, SUB Hamburg: NHH: Ba: H6: 6-7.

36 Vgl. Angela de Benedictis: „Art à la radio – art pour la radio: réflexions sur le Prix Italia, suivies d’un panorama des éditions 1949-1970“. In: *Musique et Dramaturgie*. Hrsg. von Laurent Feneyrou. Paris 2001, S. 657-700.

37 Jehle: *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*, Bd. 1, S. 236-250.

38 Kurz diskutiert wird die Funkoper in Michael Mäckelmann: „Hans Werner Henzes frühe Einakter *Das Wundertheater*, *Ein Landarzt* und *Das Ende einer Welt*: Ein Vergleich“. In: *Geschichte und Dramaturgie des Operneinaktors*. Hrsg. von Michael Jakob et al. Laaber 1991, S. 387-400.

39 Die einzige ausführliche Dissertation zur Funkoper stammt von Andrew Oster: *Radio, Rubble, and Reconstruction: The Genre of Funkoper in postwar occupied Germany and the German federal republic, 1946-1957*. Diss. Princeton 2010. In Klaus Blums Dissertation endet das analysierte Repertoire bereits 1951 (*Die Funkoper, Phänomenologie und Geschichte einer neuen Kunstgattung*. Köln 1951). Eine eindeutige Eingrenzung des Gattungsbegriffs bleibt wie bei allen Musiktheatergattungen auch bei der Funkoper problematisch: Vom „Hörspiel“ (mit Geräusch und wenig Musik) über das explizit so genannte „Hörspiel mit Musik“ zu „Funkmelodram“ und „Funkoper“ gibt es fließende Übergänge sowie unterschiedlichste Bezeichnungen: Von den 47 Funkoper,

eine zweite Blütezeit. Alle deutschen Opernhäuser bis auf das Wiesbadener waren am Ende des Kriegs zerstört,⁴⁰ so dass das erste Musiktheaterstück nicht auf einer Opernbühne gegeben wurde, sondern über den Rundfunk zu hören war. Auch die erste neu komponierte Oper der Nachkriegszeit, *Die Flut* von Boris Blacher (1946), wurde für das Radio geschrieben und im Studio produziert. Für Hildesheimer ist die Funkoper als Experimentierfeld allerdings auch 1950 noch „so neu [...], daß jeder, der sich mit ihr beschäftigt, das Gefühl hat, er sei ihr Erfinder.“⁴¹

Der größte Unterschied zwischen Funk- und Bühnenoper lag im Fehlen der optischen Dimension in der „Oper für Blinde“,⁴² die somit eine andere Dramaturgie verlangte, aber gleichzeitig neue Möglichkeiten eröffnete. Raumwirkungen mussten in der Radiooper (wie auch im Hörspiel) über akustische Mittel evoziert werden. Dies konnte mittels elektroakustischer Musik oder Funktechnik geschehen:⁴³ Im ersten Ensemble vom *Ende einer Welt* (Nr. 4) nutzt Henze die Möglichkeiten der Mikrofonteknik, um akustisch drei Raumebenen, den „Vordergrund“, den Hintergrund („tiefer im Raum“) und das „Nebenzimmer“ simultan hörbar zu machen. So ließ sich ein Eindruck von weitläufigen Lokalitäten beim gesellschaftlichen Beisammensein im Palast der Marchesa evozieren. Henze beschreibt diesen Prozess folgendermaßen:

Hier laufen drei Tonbänder zusammen. Das erste trägt eine Barmusik, das zweite eine Einblendung in das gesellschaftliche Geplauder zu Beginn der Party [...]. Auf dem dritten Band läuft die Erzählung Fallerslebens, zu deren Begleitung das Cembalo hinzutritt, das später noch bedeutsamere Funktionen auszuüben hat. Wie an dieser Stelle, so kommt es häufig darauf an, das Klangbild der verschiedenen Bänder deutlich voneinander zu trennen (Aufgabe des Toningenieurs). Hier zum Beispiel läuft das Band Fallersleben nahe am Mikrofon (Wirkung: Vordergrund), das zweite (die Gäste) darunterliegend, tiefer im Raum, und das dritte Band (das Salonorchester) im Nebenzimmer, nur eingestreut und das Lokalkolorit unterstreichend.⁴⁴

Der Einsatz funkeigener Mittel sowie die selbstreflexive Thematisierung von Radio und Technik waren seit der Weimarer Republik in Radioopern gängig.⁴⁵ So kann für Hildesheimer „[...] als einziges Gesetz der Funkoper gelten, daß sie keine Bühnenoper sein darf, da sie sich funkeigener Mittel bedient, sonst wäre sie nämlich keine Funkoper, sondern eine im Radio übertragene Oper.“⁴⁶ Bei der Produktion einer Funkoper waren die verschiedenen Zuständigkeiten zwischen Librettist, Komponist und Dirigent auf der einen Seite und dem Toningenieur auf der anderen aufgeteilt. Diese Arbeitsteilung fand im künstlerischen Ergebnis durchaus ihren Niederschlag, denn, so Henze 1955: „Wenn man eine Funkoper schreiben will, muß man [...] sich der freundschaftlichen Hilfe des Toningenieurs vergewissern, dem man auf Gedeih

die Klaus Blum bis 1951 untersucht hat, heißen 17 tatsächlich „Funkoper“, drei „Rundfunkoper“, zwei „Märchenoper für den Rundfunk“, eine „Radio-Oper“ etc., einige haben die Bezeichnung Radio gar nicht im Titel. Siehe hierzu Oster: *Radio, Rubble, and Reconstruction*, S. 5f., Blum: *Die Funkoper*, S. 68.

40 Oster: *Radio, Rubble, and Reconstruction*, S. 1.

41 Wolfgang Hildesheimer: „Keine allgemeingültige Dramaturgie“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 116 (1955), S. 14.

42 Hans Werner Henze: „... sozusagen eine Oper für Blinde“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 116 (1955), S. 14.

43 Auch mit illustrativen Mitteln in der Musik wie *couleur locale* ließen sich Orts- und Zeitassoziationen herstellen. „Das Erklingen einer Gitarre vermag uns nach Spanien zu versetzen. [...] Eine Gavotte, von Flöte und Cembalo vorgetragen, vermag uns ins 18. Jahrhundert zu versetzen.“ Winfried Zillig: „Hörspielmusik“. In: *Die Stimme der Komponisten, Aufsätze, Reden, Briefe 1907-1985*. Hrsg. von Heinrich Lindlar. Bd. 2. Rodenkirchen 1958, S. 88-98, hier S. 94.

44 Andersch (Hrsg.): *das ende einer welt, funk-oper*, S. 23.

45 Anders etwa als im Funkoratorium, in dem die Raumevokation nicht in gleichem Maße im Vordergrund stand.

46 Hildesheimer: „Keine allgemeingültige Dramaturgie“, S. 14.

Im Gegensatz zu den Analyseansätzen etwa Michael Mäckelmanns, der die durch den Toningenieur umgesetzten funkspezifischen künstlerischen Mittel nicht als Teil der Komposition betrachtet,⁴⁸ soll im Folgenden den autographen Abbildungen der Partiturreinschrift gemäß (vgl. Abb. 1) der von Henze dort geforderte und genau beschriebene Einsatz radiophoner Technik sehr wohl als zum Werk gehörig verstanden werden. In seinen beiden Funkoperen verarbeitet Henze die Erfahrungen mit elektroakustischer Musik, die ihn seit seinem Besuch des Pariser Studios der (Toningenieure und) Komponisten Pierre Schaeffer und Pierre Henry im März 1951 begeisterte. Er schreibt aus Paris an Herbert Hübner, er sei „ziemlich oft zusammen mit pierre henry und pierre schaeffer, dem kampfverteiler der ‚musique concrete‘, das ist eine so unwahrscheinliche sache, die mich sehr wesentlich beeindruckt hat [...]. ich habe viel gelernt für den ‚landarzt‘ und gleich verschiedene errungenschaften für meinen eigenen gebrauch ‚umgedacht‘.“⁴⁹ Auch wenn die Hauptmotivation für die Annahme von Radioaufträgen für Henze sicherlich finanzieller Natur war, wie der Briefwechsel mit Hübner und autobiographische Äußerungen nahelegen, betont er dennoch, was ihn an der Arbeit für das Radio faszinierte:

Der Reiz bei der Komposition meiner Funkoperen ‚Landarzt‘ und ‚Ende einer Welt‘ lag für mich darin, mit einem akustischen Apparat spielen zu können, der ungewöhnlich ist, selten zugänglich ist, und für den man sich die absonderlichsten Dinge einfallen lassen kann. Man kann Bänder koppeln, Klänge über Hallräume leiten, aus mehreren Richtungen einblenden, Echos setzen, eine Singstimme mit sich selbst Kanons singen lassen und vieles mehr. Nur eines kann man nicht: auf rein musikalische Gedanken verzichten in der frohen Hoffnung, daß die Effekte ihre Abwesenheit tarnen würden. Genau wie bei einer Bühnenoper muß man eine kompositorische Idee haben, die natürlich in die Richtung der ‚Radiophonie‘ zielen sollte [...].⁵⁰

Die Loslösung von der optischen Ebene ermöglichte in Funkoper und Hörspiel die Gestaltungen von Stoffen, denen sich die Bühne verschließt: etwa phantastischen Sujets oder solchen, welche die Grenzen von Raum und Zeit sprengen – wie der Untergang einer Insel im *Ende einer Welt*. Henze erlebte diese Möglichkeiten, so die Nutzung ungehemmten Szenenwechsels, vor allem als Freiheit: „Das Schöne ist, daß man sich in einer Funkoper ganz der Phantasie überlassen kann, ohne Gefahr zu laufen, bei jeder Gelegenheit auf technische Probleme zu stoßen und vor ihrer relativ unwesentlichen Bedeutung zu kapitulieren.“⁵¹ Er betont allerdings, dass Hildesheimer und er die Radioeffekte nicht zur bloßen Tonmalerei nutzten:

Die dauernd auftretenden radiotechnischen Tricks – Montagen verschiedener Magnetofon-Bänder, Hall- und Echo-Wirkungen, krebsläufig geführte Bänder etc. – dienen nur zur Darstellung von Gedanken und Gefühlen, während sorgfältig vermieden wurde, sie in tonmalerisch beschreibender Weise ins Feld zu führen.⁵²

48 Mäckelmann konstatiert, dass elektroakustische Mittel im *Ende einer Welt* „kein Bestandteil der musikalischen Struktur seien“. Henze habe „ja keine Partitur geschrieben, in der elektronische Mittel integriert“ seien: „[die elektronischen Mittel] sind kein Bestandteil der musikalischen Struktur, sondern sie sind hier Hilfsmittel zur Darstellung dessen, was Henze als Funkoperpartitur komponiert hat. Das Rundfunkspezifische spielt hier innerhalb der Komposition gar keine Rolle. Vielmehr entspricht das, was die Rundfunktechniker machen, um das Stück zu realisieren, der Arbeit des Regisseurs in der Oper.“ (Mäckelmann: „Hans Werner Henzes frühe Einakter *Das Wundertheater*, *Ein Landarzt* und *Das Ende einer Welt*: Ein Vergleich“, S. 402).

49 Henze an Hübner, Paris, 10.3.1951, Nachlass Herbert Hübner, SUB Hamburg: NHH: Ba: H6: 10. Vgl. auch Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten*, S. 122.

50 Henze: „... sozusagen eine Oper für Blinde“, S. 14.

51 Ebd.

52 Andersch (Hrsg.): *das ende einer welt, funk-oper*, S. 13.

In der Tat wird etwa das Stürzen der Fluten in den Palast in Nr. 14 im zweiten Akt (Takt 68ff.) nicht wie in vergleichbaren Szenen anderer zeitgenössischer Funkopern⁵³ durch naturalistische Geräusche hörbar, sondern im Anschluss an den traditionellen Topos fließenden Wassers mit bewegten Sechzehntelketten in der Instrumentalmusik. Durch die Tatsache, dass die Wellenfiguren nicht wie gewöhnlich in den Streichern oder hohen Bläsern erklingen, sondern in Fagott, Blockflöte und Okarina, ist hier eine zusätzliche Brechung eingebaut: Henze spricht von „eine[r] Art ‚übersetzte[r]‘ Wassermusik“.⁵⁴ Selbst der Moment, in dem der Palazzo tatsächlich zusammenbricht (II. Akt, Nr. 14, Takt 98-103, Rundfunkfassung 41'00), wird nicht von elektroakustisch erzeugten Geräuschen begleitet, wie Henze betont: „Hier wäre eine der besten Gelegenheiten zur Demonstration der Haltung, die Hildesheimer und ich in diesem Stück einnehmen. Alle sich anbietenden Radiotricks bleiben ausgeschaltet, die Musik verstummt.“⁵⁵ Die vorhergehenden kurzen Schläge von kleiner und großer Trommel werden von der Erzählerin nur noch ironisch kommentiert: „Ah, da setzt das Getöse eines zusammen stürzenden Gebäudes ein! tshi[n]g-bum, tsching-bum, tsching-bum.“⁵⁶ Henze verdeutlicht seine Position noch einmal in einem Brief an Hildesheimer vom 31.10.1953 aus Neapel:

lieber wolfi, wann wird das ‚ende‘ gebrohdkastet? spitz [i.e. Harry Hermann Spitz, der musikalische Leiter der Ursendung], entre nous, schrieb mir allen ernstes, ob ich zur erhöhung der wirkung beim fall des palazzos nicht noch 1 bis 1 ½ minutenlanges schlagzeug solo verfassen möchte, er würde es noch hineinschneiden. ich schrieb 5 Seiten erklärung warum keinesfalls.⁵⁶

Ein Grund für Henzes Zurückhaltung, neue elektroakustische Effekte illustrativ einzusetzen, mag neben anderen ästhetischen Erwägungen die Erkenntnis gewesen sein, dass sich die Wirkung solcher Klangeffekte mit dem Veralten der Technik gleichfalls abnutzen kann. Henze hat diesen Gedanken andernorts formuliert, wenn er die Funkoper als „eine Art Mondschiif“ beschreibt,

auf dem man alle paar Jahre einmal anheuern kann, besonders weil es immerfort verbessert und verfeinert wird. Die Rückkehr auf das Schiff ist jedesmal wie ein Besuch aus der Provinz: fassungsloses Erstaunen über den rasenden Fortschritt, neue Moden, die die älteren unmöglich, neue Techniken, die die älteren unbrauchbar, ja lächerlich machen.⁵⁷

53 So etwa in Karl Sczukas *Radiophonischer Fabel* mit dem Titel *Die Frösche wollen einen König* nach Jean de La Fontaine, Aufnahme 4.5.1953-30.6.1953, Baden-Baden, Musikstudio, Studioproduktion. Auftragskomposition des Südwestfunks, Erstaussstrahlung 1.11.1953. Das Stück wird kurz in Andrea Arnoldussen: *Karl Sczuka (1900-1954) – Leben und Werk* erwähnt (Baden-Baden 1995 [Südwestfunk-Schriftenreihe: Rundfunkgeschichte, 4], S. 129ff.). Es wurde vom SWR für den Prix Italia eingereicht, der die Hinzuziehung der besonderen technischen Möglichkeiten des Rundfunks verlangte. Daher versuchte man, so innovativ wie möglich zu arbeiten. Unter anderem, so Heinrich Strobel in einer Beschreibung der Partitur, war eine „Rhythmische Geräuschmontage: naturalistische Geräusche (Marschritte, Maschinengewehre, Granateinschläge usw.)“ zu hören. Heinrich Strobel: „Die Frösche wollen einen König, Radiofonische Fabel nach Lafontaine“. In: *Rufer und Hörer* 8 (1953), S. 150-158, S. 156.

54 Andersch (Hrsg.): *das ende einer welt, funk-oper*, S. 61.

55 Ebd., S. 63.

56 Wolfgang Hildesheimer: *Briefe*. Hrsg. von Silvia Hildesheimer/Dietmar Pleyer, Frankfurt/Main 1999, S. 46.

57 Henze: „... sozusagen eine Oper für Blinde“, S. 14.

3.2 Personencharakteristik und Poetologie

Durch die ausschließliche Konzentration auf das Akustische ergaben sich in Funkoper und Hörspiel zusätzliche Herausforderungen wie etwa das Problem der Verständlichkeit der Handlung ohne Bühnenaktion. Die Figuren waren nicht optisch, sondern ausschließlich über ihre Stimme wiedererkennbar. Der französisch-rumänische Komponist Marcel Mihalovici empfahl daher 1955, man solle „den Stoffen mit wenigen Personen“ in Funkopern Vorzug geben, „damit der Hörer, der sie nicht sieht, [sie] leicht identifizieren kann“. Als sinnvoll erachtete er die „varierte Wahl der Stimmen, was zu dieser Identifizierung beitragen wird“.⁵⁸ Henze vergab dementsprechend im *Ende einer Welt* alle Stimmfächer genau einmal (es gibt einen Koloratursopran, eine Altstimme, einen Bass und einen Bariton), nur der Tenor ist doppelt besetzt (Die Dombrowska und Herr Fallersleben). Alle Figuren sind zusätzlich zu dem ihnen zugeordneten Stimmfach durch spezifische Instrumente, Intervallkonstellationen und Kompositionstechniken charakterisiert (so sind etwa die Blechbläser den männlichen Figuren vorbehalten). Sie werden, der alten Operntradition entsprechend, bei ihrem ersten Auftreten auch musikalisch vorgestellt. Wenn Volker Jehle in dieser Dramaturgie eine zu starke Typisierung kritisiert (alle Figuren träten „als Schießbudenfiguren auf, stellen sich vor und treten wieder ab“⁵⁹), ist dem entgegenzusetzen, dass die Charakterisierung der Figuren genau in diesen Szenen sehr differenziert mittels verschiedener Stile und Kompositionstechniken in der Musik erfolgt.

Herr Fallersleben, der Zeuge des Inseluntergangs, überlebt das Geschehen als Einziger. Die ihn begleitende Musik (meist mit den Tasteninstrumenten Akkordeon und Flügel) kann als Autorkommentar, jenseits der vielfach vorhandenen von Henze erwähnten „Ironie“⁶⁰, als ‚eigentliches Sprechen‘ der Musik verstanden werden. Henze schreibt von „der schlauen, simplizissimushaften Einfachheit, mit der Fallersleben den Vorgängen folgt“⁶¹, und zählt alle Instrumente des Orchesters auf, die „Fallersleben zur Verfügung hat, um seine Erlebnisse darzustellen“.⁶² In der Radiofassung wird das epische Element durch die Erzählhaltung Fallerslebens in die dramatische Handlung integriert, zudem werden seine Deklamationen immer wieder von Erläuterungen der Erzählerin unterbrochen. Mit seiner Außenperspektive auf das Geschehen sowie der den Hörern gegebenen Einsicht in seine Innenperspektive, gekoppelt mit dem gut verständlichen syllabischen Gesang (mit der Quarte als wiederkehrendem Signalintervall und vielen Tonrepetitionen) nimmt Fallersleben auch musikalisch eine Zwischenstellung zwischen den Erzählern und den Sänger(inne)n ein. In den ersten sechs Takten der Oper wird in seinem Rezitativ die Tonhöhen-Grundreihe der Oper und damit das musikalische Material exponiert (cis-fis-g-b-e-a-as-h-c-f-d-es, Takt 1-6, Abb. 2).⁶³

58 Marcel Mihalovici: „Zugleich für Funk und Bühne“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 116 (1955), S. 15.

59 Jehle: *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*, Bd. 1, S. 238.

60 Andersch (Hrsg.): *das ende einer welt, funk-oper*, S. 11.

61 Ebd.

62 Ebd.

63 Hiervon sind im zweiten Akt nur noch Grundelemente zu hören. Die Rhythmusreihe ist abgebildet ebd., S. 13.

Abb 2: Hans Werner Henze, *Das Ende einer Welt*, Partiturreinschrift, Nr. 1: Rezitativ, Sammlung Hans Werner Henze, Paul Sacher Stiftung, Basel © Mit freundlicher Genehmigung SCHOTT MUSIC, Mainz

The image shows a handwritten musical score for the first part of a recitative, titled 'Nr. 1 rezitativ'. The tempo is marked 'allegretto moderato'. The score is written on ten staves, including vocal lines and instrumental parts for trombone, alto saxophone, and trumpet. It features complex rhythmic patterns and multiple time signatures (3/8, 2/4, 3/16, 9/16, 5/16, 6/16, 5/16). The lyrics are in German, discussing the end of the world and the role of the artist. The score is marked with various dynamics and performance instructions.

Schon in diesem ersten Rezitativ zeigt sich ein typisches Merkmal von Henzes Kompositionstechnik: die unorthodoxe Anverwandlung der Dodekaphonie im Anschluss an Alban Berg.⁶⁴ Aufgrund der spezifischen Instrumentation bleiben dabei bitonale

⁶⁴ Er kommentiert seine Art der Reihenverwendung im Rückblick 1986: Seine Reihen seien meistens „so angelegt, daß die ersten fünf oder sechs Töne gleichzeitig auch in Verbindung mit ihrer Rhythmisierung das thematische

und tonale Relikte an wenigen Stellen durchhörbar. Auf diese Weise kann herausgehobenen Textstellen ein besonderes Gewicht verliehen werden: In Takt 22 deklamiert Fallersleben das Wort „Prestige“ auf F.⁶⁵ Chor und Akkordeon wiederholen dazu „Prestige“ im Pianissimo in D-Dur als Echo. Dieses D-Dur steht zwar zum F der Gesangsstimme in dissonanter Spannung, ist aber aufgrund der durch die Instrumentation unterscheidbaren Klangschichten dennoch als tonales Element wahrnehmbar. Das Wort „berühmt“ wiederum (Takt 24) wird noch stärker hervorgehoben: Seine zweite Silbe endet auf dem zweigestrichenen H als Zielton des E-Dur-Dreiklangs. Sie erklingt mit dem Zusatz „lang“ (und ist ohnehin die erste ganze Note der Oper) über Hall und wird von einem „Flügel vom Zuspieldband“ begleitet. Mit E-Dur-Relikten wird zudem das Wort „künstlich“ in Takt 24 unterlegt.⁶⁶ Alle eben genannten Stichworte („Prestige“, „berühmt“, „künstlich“ im Gesang Fallerslebens sowie „Elite“ [Nr. 5, Takt 13] im Allegro marziale des Golch) werden so von Henze in der Musik hervorgehoben: Werner Egk hat zentrale Begriffe in einem Libretto, die derart von der Musik aufgenommen und semantisch verdichtet werden, als „Kommandowort“ oder „Appell“⁶⁷ umschrieben, Giuseppe Verdi spricht dabei von „parola scenica“.⁶⁸

Der Golch als Kunstkenner und Autoritätsfigur ist – wie auch Professor Kuntz-Sartori – mit allen traditionellen Attributen des Königlichen ausgestattet: Die Gesangslinie des Basses wird unterstützt von der Posaune, seine Ankunft kündigt sich mit majestätisch crescendoierenden Trompetenfanfaren (Nr. 4, Takt 66ff.) an, die schließlich sogar noch den aufgeregten Boogie-Woogie übertönen („Jazz übertönend, strahlend“), welcher den Satz des Erzählers begleitet: „(marktschreierisch) Wer das ist, weiß jedermann“ (Nr. 4, Takt 68). Golch singt im Allegro marziale, allerdings recht kunstlos: Die übertriebene Aufteilung der Silben in seinen Gesangspassagen auf spitzen Vokalen muss, gerade in Verbindung mit dem heroischen Gestus seiner Musik, lächerlich wirken (etwa Nr. 5, Takt 8: „in dem ich di-hi-hi-hies sage“). Henze spricht von „Überzeichnung und Spott“⁶⁹ in seiner Funkoper; beides ist in die musikalische Darstellung des Golch eingeflossen.

Material bilden.“ Dieter Rexroth: „Ich begreife mich in der Schönberg-Tradition“: Hans Werner Henze im Gespräch“. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 147/11 (November 1986), S. 23-27, S. 26. Zu Henzes Verwendung der Reihentechnik allgemein vgl. den Überblick in Antje Tumat: *Dichterin und Komponist: Ästhetik und Dramaturgie in Ingeborg Bachmanns und Hans Werner Henzes ‚Der Prinz von Homburg‘*, Kassel 2004, S. 240ff., dort weitere Literatur.

- 65** Mit dem Cis der Trompete ergibt sich bereits das Klangbild einer großen Terz.
- 66** Die Tonartensymbolik in dieser Funkoper wäre zudem einer genaueren Untersuchung wert: Die erste Namensnennung der Marchesa in Takt 27 enthält Es-Dur/Moll-Elemente. Henze schließt sich in seinen Eigenaussagen und in seinen Musiktheaterwerken der 1950er Jahre an traditionelle Assoziationen von es-Moll als der Todesart an. Er hat sich zudem später in Erläuterungen zu der 1980 uraufgeführten Kinderoper *Pollicino* zu der Bedeutung von Tonarten in seinem Werk geäußert. Es-Moll sei für ihn auch hier, wie überall in seinem Werk, die Tonart des Todes oder der Angst vor dem Tod. „[...] si arriva nella cupa tonalità di mi bemolle minore (che sempre nella mia musica esprime la morte, o meglio ancora, la paura della morte), [...]“ Hans Werner Henze: „Henze spiega ‚Pollicino‘, Liberamente ricostruito da conversazioni registrate a Marino nel gennaio del 1980 e a Londra nell’ agosto del 1984, a cura di Gastón Fournier-Facio“. In: *Programmheft „Pollicino“*, Teatro comunale di Firenze 1987, S. 775-799, S. 782. Da E-Dur eine zentrale Rolle im Gesang Fallerslebens spielt, wäre die These zu prüfen, ob Henze möglicherweise mit den Tonarten E-Dur und es-Moll das Sinken der Insel in ton-symbolischer Sprache abgebildet hat.
- 67** Werner Egk: *„Die Verlobung in San Domingo. Von der Novelle zur Oper“*. In: *Werke Kleists auf dem modernen Musiktheater*. Hrsg. von Klaus Kanzog. Berlin 1977, S. 34-44, S. 37.
- 68** Giuseppe Verdi: Brief an Ghislanzoni vom 17. 8. 1870 (Gaetoni Cesari/Alessandro Luzio [Hrsg.]: *I Copialettere di Giuseppe Verdi*. Mailand 1913, S. 641).
- 69** Andersch (Hrsg.): *das ende einer welt, funk-oper*, S. 11.

Wenn das Orchester den Gesang der „Dombrowska“ mit Fagott und Okarina begleitet, erinnert die Satztechnik an den neoklassizistischen, motorisch-polyphonen Duktus in Werken Paul Hindemiths. Diesen Kompositionsstil hatte Henze bei seinem Lehrer Wolfgang Fortner in Heidelberg erlernt. Die motorische Rhythmik mag einerseits durch das Engagement der Dombrowska im Bereich des „Ausdruckstanzes“ motiviert sein. Musikhistorisch evoziert der Kompositionsstil andererseits aber auch den Neoklassizismus der 1920er Jahre, er könnte als Anspielung auf die Jugendbewegung (das Buch der Dombrowska trägt den Titel „Zurück zur Jugend“) interpretiert werden.⁷⁰ Mit der Stimmlage Tenor für die Dombrowska nahm Henze eine gegengeschlechtliche Besetzung vor. „Cross-gender casting“⁷¹ ist in einer Funkoper ungewöhnlich: Gerade die Spannung zwischen dargestellter, in diesem Falle weiblicher Figur und ihrer Verkörperung auf der Bühne (in diesem Fall wäre es ein männlicher Sänger in Frauenkleidung) übte den (oft komischen) Reiz des cross-gender casting aus. Die rein akustische Darstellung einer Frau mit Männerstimme im Radio wirkt hingegen eher irritierend. Entgegen Volker Jehles Interpretation der Besetzung der Dombrowska mit einer Tenorstimme („die Doppelbegabung der Dombrowska besteht darin, dass sie Frau und Mann zugleich ist“⁷²) ist es wahrscheinlicher, dass Henze mit dieser gegengeschlechtlichen Besetzung ein komisches Element aus der Operntradition in diese Funkoper, die er selbst als „opera buffa“⁷³ bezeichnete, einbringen wollte. So war etwa die komische Amme in der italienischen Oper des 17. Jahrhundert oder die daraus hervorgegangene Rolle der Theatermutter im 18. Jahrhundert traditionell durch einen Tenor besetzt. Die Rollen entfalteten auf der Bühne gerade durch die gegengeschlechtliche Besetzung ihre Komik.⁷⁴

Das Klangbild der Marchesa Montetrasto, einer Altstimme (neben den Streichern, der Okarina und Mandoline begleitet von der Harfe) hat Henze überraschenderweise mit dem dodekaphonen Kompositionsstil der zweiten Wiener Schule versehen. Die Marchesa singt in großen, zerrissenen Intervallsprüngen, melismatisch und in dynamisch zurückgenommenen kurzen Klangmomenten. Die ersten drei Takte der insgesamt nur 19-taktigen „Arie“ exponieren ihre Grundreihe konsequent im vollständigen Tonsatz. Die Marchesa „widmet ihr Leben der Kultur des Altbewährten und Vergessenen“, des „Echten und Ewigen“ (Nr. 2), das am Ende schließlich untergeht. Nicht die Tonalität scheint für Henze die untergehende Welt zu repräsentieren, sondern die Musik des Expressionismus, der Dodekaphonie.

70 Auch die Satztechnik im Orchester in der „Bravour-Arie“ des Koloratursoprans La Signora Sgambati ist von rhythmisch-motorischer Kontrapunktik geprägt, Henze spricht von einem „fünfstimmigen rhythmischen Kanon [...]“ (ebd., S. 33), die Instrumentation mit Streichern („gefielt, ohne ‚Ausdruck‘“, hier eine Anspielung auf das Virtuosenstück des Koloratursoprans, Nr. 6, Takt 10) statt Okarina und Fagott gibt dem Orchester allerdings eine andere Färbung als in der Arie der Marchesa.

71 Vgl. hierzu Kordula Knaus: *Männer als Ammen, Frauen als Liebhaber. Cross-gender casting in der Oper 1600-1800*. Stuttgart 2011 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, 69).

72 Jehle: *Wolfgang Hildesheimer. Werkgeschichte*, Bd. 1, S. 238.

73 Andersch (Hrsg.): *das ende einer welt, funk-oper*, S. 11.

74 Möglicherweise wollte Henze auch Assoziationen zu den tiefen Stimmlagen der Sängerinnen aus der jüngsten Unterhaltungsmusik wie Zarah Leander herstellen, deren Stimme den herkömmlichen Stimmklassifikationen zufolge der Stimmlage des Tenors entsprach (vgl. Rebecca Grotjahn: „Eine Stimme von fast männlicher Färbung“ – Zarah Leander und die nationalsozialistische Geschlechterordnung“. In: *Performativität und Performance, Geschlecht in Musik, Theater und Medienkunst*. Hrsg. von Martina Oster, Waltraud Ernst, Marion Gerards. Hamburg 2008, S. 299-309, hier S. 307).

Henze spiegelt die kunstästhetischen Diskurse über bildnerische Kunst auf der Textebene in seiner Musik anhand damals aktueller *musikästhetischer* Kontroversen. Dabei bedient er sich eben der Kompositionstechniken, welche die Auseinandersetzungen der bundesdeutschen Avantgarde in den 1950er Jahren prägten: Tonalität vs. Dodekaphonie (und schließlich deren Weiterführung im Serialismus). Henze selbst war durch seinen individuellen Weg in diesen Auseinandersetzungen bekanntlich zum künstlerischen und gesellschaftlichen Außenseiter geworden und wanderte im Mai 1953 letztlich auch deshalb nach Italien aus. Im zitierten Gespräch über zeitgenössische Kunst, das Fallersleben mit Golch führt, fragt Fallersleben nach einer Ausstellung „zeitgenössischer Malerei in Luxemburg“, im Ensemblegesang nennt Signora Sgambati zudem „Picasso“ (Nr. 5, Takt 49). An dieser Stelle greift Henze in der Musik den zeitgenössischen aktuellen Diskurs über Tonalität vs. Dodekaphonie auf. Er beschreibt den musikalischen Ablauf des Lamento in Nr. 5:

Fallerslebens Bekenntnis wird durch ein auf dem Dominantseptakkord von F-Dur stehendes Lamento ausgedrückt, während seine freimütig-optimistische Eröffnung, er habe von der Ermahnung profitiert, wieder in die positive Welt der Dodekaphonie zurückführt.⁷⁵

Dieser Gegenüberstellung von tonalem „Lamento“ und „positive[r] Welt der Dodekaphonie“ entspricht Henzes Semantisierung der Kompositionstechniken in seiner 1951 uraufgeführten Oper *Boulevard Solitude*, in der Dodekaphonie für Henze (aus dem Rückblick beschrieben) mit „Befreiung“ assoziiert wurde, Tonalität dagegen mit „korrupter“, „alter“ Welt verbunden war:

Die Dodekaphonie wurde von uns wie eine Befreiung [...] empfunden. [...] Daher ist es nicht verwunderlich, daß die Liebesszenen in *Boulevard Solitude* zwölftönig komponiert sind, weil meine Dodekaphonie damals eine freie, unbürgerliche Welt bezeichnen wollte, während die alte, korrupte Welt sich in der alten Tonalität zu präsentieren hatte.⁷⁶

Nachdem die Ordnungsprinzipien dieser Kompositionsweise bei einigen seiner Kollegen durch die Übertragung auf andere Parameter auf dem Weg zum Serialismus zum Selbstzweck wurden, verloren sie für Henze ihre Faszination, und die Semantisierungen dieser Techniken in seinen Opern änderten sich.⁷⁷

Henze war zudem als Komponist in der Bundesrepublik der Nachkriegszeit nicht nur Außenseiter, weil er sich nicht der Gruppe der vorherrschenden Avantgarde anschloss. Für den öffentlichen Musikbetrieb waren seine Kompositionen wiederum nicht tonal und traditionell genug.⁷⁸ Insofern verwundert es nicht, dass die von ihm eingesetzten Semantisierungen auch in der Funkoper mehrdimensional sind. So ist etwa der erste reine E-Dur-Klang in Fallerslebens Rezitativ Nr. 3 (Takt 37) zu den „ruhig und hymnisch“ gesungenen Worten zu hören: „Barbaren sind jedoch nicht eingeladen“, gerade das Stichwort „Barbaren“ ist hier mit reinem E-Dur unterlegt. Diese Zuweisung ließe sich als Kritik an dem Verdikt deuten, grundsätzlich jeder Form von Tonalität zu entsagen. Henzes dargestellte ambivalente Bewertung der verschiedenen kompositorischen Welten (tonal – dodekaphon) scheint hier als generelle Absage an

⁷⁵ Andersch (Hrsg.): *das ende einer welt, funk-oper*, S. 33.

⁷⁶ Hans Werner Henze: „Boulevard Solitude“ (1984). In: Hans Werner Henze: *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*. Hrsg. von Jens Brockmeier. München ²1984, S. 368-369.

⁷⁷ Siehe hierzu genauer Tumat: *Dichterin und Komponist*, S. 201ff.

⁷⁸ Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten*, S. 129ff.

kompositorische Vorschriften verstehbar zu sein, die in den 1950er Jahren die Diskurse der Avantgarde im Nachkriegsdeutschland dominierten, wie der Komponist aus dem Rückblick anschaulich beschrieben hat:

Und man sprach immerzu von Gesetz und Ordnung. Man muß sich das vorstellen – in dieser neuen Republik wurde bereits wieder amtlich entschieden, wie in der Welt komponiert werden soll, in welchem Stil und in welchen Maßregeln. Deutschland, ein Wintermärchen, erwachte schon wieder, diesmal aus einem kulturellen Dornröschenschlaf, und im Handumdrehen waren wieder Vormachtsansprüche da, es wurde radikal aufgeräumt, und wieder einmal wurden Dinge mit System und Fanatismus konsequent zuende gedacht bis zum Verstummen der Musik.⁷⁹

Dazu ließen sich seine Ausführungen zum *Ende einer Welt* in Beziehung setzen, wenn er den „Reiz des Librettos“ darin sah, dass er „die in ihm zutage tretende Ansicht“ teilte:

[...] die schlimmsten Feinde des modernen, freiheitlichen Lebens, [...] – die bössartigsten Widersacher sind jene lächelnden Snobs und Zyniker, die auf den künstlichen Inseln der Scheinkultur ihr Wesen treiben, und von hier aus das Festland mit Steinen bewerfen. Mögen sie auch selten treffen, so bleiben sie doch auf dem Wege liegen, so dass man unvermutet stolpert.⁸⁰

Henze thematisiert den Weltuntergang in seiner künstlerischen Sprache, der Musik, und spitzt dabei die anfangs aufgerufenen Deutungsmöglichkeiten mit seinen kompositorischen Möglichkeiten zu. Interessant erscheint, dass das unwiederholbare Geschehen des Inseluntergangs, von dem keine Spuren mehr übrig sind, im ephemeren Medium Radio als Funkoper übertragen wird und damit gleichfalls für den Hörer nicht mehr wiederholbar ist. Damit rückt der Hörer gewissermaßen in die Rolle des (Ohren-)Zeugen, nähert sich stärker, als dies in der gedruckten Erzählung möglich wäre, Fallersleben an, während dieser (allerdings um seine Badewanne) trauert, „denn dieser Verlust ist nicht wieder gutzumachen.“⁸¹ Wenn Hildesheimer und Henze darauf den Erzähler jenen „Abstand“ reklamieren lassen, welcher die volle „Tragweite“ erkennen ließe, dann kann dieser – wiederum anders als in der Erzählfassung – nicht für Fallersleben gelten, sondern wird in Gänze auf den Rezipienten verschoben, der nun über das Gehörte zu reflektieren hat.

Henze freilich wird das Thema Insel und Exil auch in den folgenden Jahren weiter beschäftigen – bekannter als diese Funkoper wurde schließlich das Hörspiel *Die Zirkaden* mit Ingeborg Bachmann, welches das exilierte Leben jenseits der Gesellschaft auf dem Festland als Flucht vor der Vergangenheit erneut zum Thema hat.

79 Hans Werner Henze: „Die Schwierigkeit, ein bundesdeutscher Komponist zu sein“. In: Henze: *Musik und Politik*, S. 300-331, S. 314.

80 Andersch (Hrsg.): *das ende einer welt, funk-oper*, S. 11.

81 Ebd., S. 66.