

# Interrelación de los espacios poéticos y musicales de Ingeborg Bachmann y Hans Werner Henze

ISABEL SERRA PFENNIG

Universidad Complutense de Madrid

Recibido: 31 de mayo de 2009

Aceptado: 1 de septiembre de 2009

## RESUMEN

Ischia fue a partir de los años 50 un espacio de encuentro de escritores, artistas y bohemios. Fue escenario del comienzo de una gran amistad que duró más de dos décadas entre Ingeborg Bachmann y Hans Werner Henze. Gran parte de sus creaciones artísticas, tanto poéticas como musicales tuvieron lugar en Italia. El país meridional no supuso para ambos un espacio de evasión, la idílica huida hacia el sur supuso la confrontación con las consecuencias del pasado histórico reciente. Henze descubre en Bachmann el sentido exacto de la palabra, mientras que él, este mismo sentido lo expresa con la música. Dos almas gemelas y errantes, pertenecientes a una generación de artistas que viven el malestar de la experiencia de la Segunda Guerra Mundial y la afrontan con una feroz crítica ante una sociedad conformista y a la vez, conscientes de una necesaria toma de postura que se desarrollará a través de una amplia actividad artística.

**Palabras clave:** Ingeborg Bachmann, Hans Werner Henze, literatura y música, Italia en la literatura alemana.

*The interrelation between poetic and musical spaces in Ingeborg Bachmann  
and Hans Werner Henze*

## ABSTRACT

From the 1950s, Ischia was a meeting place for writers, artists and bohemians. It was the setting for a great friendship lasting over two decades between Ingeborg Bachmann and Hans Werner Henze. This southern country was not a haven for either of them, the idyllic escape southwards meant they had to confront the consequences of the recent historic past. Two wandering soul mates, belonging to a generation of artists living through the unease of their experience of the Second World War, which they deal with by launching a fierce critique of a conformist society while being aware of the need to take up a position that will be developed over the course of extensive artistic production.

**Key words:** Intermediality, Ingeborg Bachmann, Hans Werner Henze, literature and music, Italy in German language literature.

Existe una interrelación entre la obra musical de Hans Werner Henze y la literatura de Ingeborg Bachmann, debido a la estancia común de ambos en la isla de Ischia, Nápoles y finalmente en Roma.

“Ihre Gedichte sind schön, und traurig, aber die idioten, selbst leute, die so tun, als ob sie “verstünden”, verstehen nicht”<sup>1</sup>. Con este párrafo de una carta escrita por Hans Werner Henze a Ingeborg Bachmann desde Burg Berlepsch cerca de Göttingen, se gesta la relación afectiva y artística entre ambos. Se conocieron en 1952 en un encuentro del Grupo 47. La principal actividad de este grupo de intelectuales era la oposición dura y crítica a la política de la posguerra mundial.

Hans Werner Henze nació en 1926 en Gütersloh (Westfalia), el mismo año que Bachmann. Nace en una época realmente difícil para Alemania, comienzan los planteamientos raciales que desestabilizaron la *Weimarer Republik*. El partido nacional-socialista va cogiendo auge convirtiéndose en 1930 en un gran movimiento de masas y se transforma en el partido que aglutina a quienes estaban contra Weimar. “Sus planteamientos raciales, sin embargo no solo iban a conducir al Estado fuera de las coordenadas del sistema democrático de Weimar, sino que desembocarían en la eliminación física de millones de personas”<sup>2</sup>.

De nada sirvió la oposición de intelectuales como Ernst Robert Curtius en *Deutscher Geist in Gefahr* (1932) o la postura de Brecht, aludiendo a que la evolución del arte es autónoma e independiente y que toda tentativa de los partidos políticos de apropiárselo lo predestina a una bienintencionada mediocridad.

Mi contribución parte de un ensayo, cuya presentación tuvo lugar en el paraninfo de la universidad de Zúrich en 1993, publicándose años más tarde en 1996 bajo el título *Language, Music and Artistic Invention*. Henze pronunció dos conferencias en la universidad de Zúrich sobre “la relación entre palabra y sonido y los misteriosos procesos de la creación artística”<sup>3</sup>. Indica en sus reflexiones que la tarea del creador es traspasar las barreras de lo conocido, indagar nuevos mundos, algunas veces a través de lo más habitual y cotidiano, otras veces a través de la soledad, “para que sea posible transformar en formas hermosas y en auténticas figuras sonoras algo de esas pasiones mortales de las que tratan siempre las obras”<sup>4</sup>.

Los comparatistas y semiólogos también plantean una directa interrelación entre música y literatura, tal es el caso de Lawrence Kramer, haciendo referencia al poeta romántico E.T.A. Hoffmann, que dice que “la música transforma el lenguaje como

<sup>1</sup> BACHMANN, I. / HENZE, H. W.: *Briefe einer Freundschaft*. München: Piper 2004, p. 11.

<sup>2</sup> ABELLÁN, J.: *Nación y Nacionalismo en Alemania*. Madrid: Tecnos 1997, p. 153.

<sup>3</sup> HENZE, H. W.: *Lenguaje musical e invención artística*. Publicado por el Goethe Institut Madrid. Traducción: Miguel SÁENZ. Madrid: 1999, p. 9.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 12.

un elixir maravilloso impregnándolo en un inexpresable deseo y un sentido de lo infinito”<sup>5</sup>.

Aquí Kramer sostiene que “de cualquier forma, la música tiene el privilegio de la inmediatez trascendente; la poesía es transfigurada por ella”<sup>6</sup>.

A su vez la música y la literatura tienen elementos temporales en común. “La temporalidad de la música y la poesía se resiste a la inmediatez de la obra justo lo suficiente para intensificarla, para investirla de ciertas formas de expectación y deseo”<sup>7</sup>.

Para Henze, Gustav Mahler supuso una referencia, dado que era ferviente admirador de su música y de su pensamiento musical. A lo largo de su carrera como director de orquesta también ha interpretado fervientemente a sus venerados Mozart, Bach, Monteverdi, Beethoven etc.

Henze nunca se ha sentido partícipe de ninguna corriente musical, si bien la crítica ha catalogado sus primeras obras “in einem eleganten neo-klassizistischen Stil”<sup>8</sup> para formar parte más tarde del denominado *Serialismus*<sup>9</sup>. El serialismo formaba parte del estilo musical dogma de Darmstadt, donde Henze adquirió su primera formación musical. Fue una época en que las tendencias estéticas musicales se organizaban de forma estricta y unidimensional propia de la época posfascista. Para Henze, la música debe reflejar “como en un espejo las contradicciones que el músico encuentre en la sociedad”<sup>10</sup>.

Desde joven fue consciente de las contradicciones que suponía vivir en Alemania en una época posbélica, en la que el país estaba desmoralizado y que tardaría tiempo en curarse de una dictadura totalitaria de muchos años y de una guerra que dejaría consecuencias irreparables. La posguerra tampoco fue fácil para la mayoría de la población ya que la deseada paz quedó limitada por la guerra fría y el enfrentamiento entre las superpotencias. Su actitud pacifista y antimilitarista, amante de la creatividad, proclive a los cambios, a las formas y a la ansiedad de conocer nuevos horizontes, hicieron cambiar drásticamente su proceso creativo.

A Henze tampoco le seducía el dogmatismo cerrado de las vanguardias vigentes en Alemania, por lo cual decidió dar un cambio radical a su vida, apartándose de los músicos de escuela; también su concepción musical estaba lejos de todo academismo y así con todo su bagaje musical decidió liberarse de las encorsetadas normas para establecerse en Italia, el país meridional en el que vive en la actualidad.

Italia ha sido desde siempre un referente de la intelectualidad alemana; sólo con citar a autores como Winckelmann, Goethe, Schleiermacher, Humboldt etc., sería motivo suficiente para llenar extensas páginas de *italianità* pero nos limitaremos a

<sup>5</sup> ABBATE, C. / CHANG, L. / DALMONT, R. / KRAMER, L. / NATTIEZ, J.J. / RUWET, N.: *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Introducción, compilación de textos y bibliografía Silvia Alonso. Madrid: Arco 2002, p. 30.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 30-31.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 38-39.

<sup>8</sup> “Hans Werner Henze”. En Schott aktuell *the Journal*: 4/Juli/August 2006, p. 2.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 2.

<sup>10</sup> DIBELIUS, U.: *La música contemporánea a partir de 1945*. Madrid: Akal 2004, p. 352.

la contemporaneidad de Henze y Bachmann para entender el poder seductor que ofrece un país cuna de una de las civilizaciones más antiguas.

Henze, considerado por la crítica musical un autor muy prolífico, ha abordado varios géneros, sobre todo la ópera, el ballet, la sinfonía y la sonata. Se inicia en el mundo del teatro, por su colaboración en el Teatro Heinz Hilpert de Constanza (1949) y un año más tarde fue director artístico y musical del ballet del Hessisches Stadttheater de Wiesbaden (1950-1952).

La búsqueda de nuevas formas artísticas y de una identidad musical propia provoca en él un ansia de exaltación que lo encuentra en lo meridional, así decide proseguir su camino, primero hacia Ischia y más tarde a Nápoles. Allí trabaja incansablemente en su ópera de tema artúrico *König Hirsch* (1952-1955), basada en el libreto de Carlo Gozzi y Heinz Cramer. Se entusiasma con las canciones napolitanas, la ópera italiana del siglo XIX y se deja seducir libremente por el poder de atracción de la música italiana. “Dieser Wechsel in einen anderen Kulturkreis verhalf seiner Musik zu neuen Ausdrucksreichtum und neuer Farbigkeit”<sup>11</sup>, señala.

La decisión de trasladarse a Italia viene por la necesidad de distanciarse de su entorno cultural y de los innumerables encargos inacabados.

Eigentlich entfloh ich nicht so sehr dem restaurativen Deutschland wie der deutschen Musikavantgarde und/oder der Avantgardemusik. Ich hatte es nötig, ganz allein, wie ein Eremit, herauszufinden, was Musik ist für mich, wie sie mit unserer Existenz verbunden ist, was sie zu bedeuten hat, welche kulturelle Aufgabe der Komponist in der menschlichen Gesellschaft erfüllt<sup>12</sup>.

Esta necesidad imperante de cambio y la impresión de su llegada a Italia, viene explícitamente relatada en sus memorias:

Es ging nun über den Futa-Paß von Bologna nach Florenz. Es war schon sehr warm, die Luft flimmerte, Chöre von Zikaden schallten in den Tälern, den Ölbaumgärten. Die Wüstenlandschaft der Toskana umgab mich wie ein schwerer, weicher Mantel.[...] Eines Tages würde ich die italienische Kunst kennenlernen und verstehen können – schon heute liebte ich sie ja – Ich war glücklich, daß ich geschafft hatte, in diese andere, meiner Kultur entgegengesetzte Welt hineinzugehen, die mich mit socher Vorfreude und Neugier erfüllte<sup>13</sup>.

El mismo poder de atracción también es patente en Ingeborg Bachmann (Klagenfurt 1926-1973), cuando en 1953, invitada por Henze, alquiló una casa en Forio en la isla de Ischia, habitada por bohemios, exiliados y gente que buscaba la paz en la agitada Europa y la encontraron en esta isla mediterránea.

La llegada de Ingeborg Bachmann viene descrita llena de júbilo no sólo en su obra sino en las memorias de Henze:

<sup>11</sup> Op.cit., (Schott Aktuell *the journal*), Juli/August 2006, p.2.

<sup>12</sup> HENZE, H. W.: *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*. Frankfurt am Main: Fischer 1996, p. 146.

<sup>13</sup> Ibidem, pp. 147-148.

Und nun kam noch Ingeborg Bachmann dazu. Sie traf ein in einem Sonntag, am Tage des großen forianischen Festes vom heiligen Veit, San Vito. Ich holte sie am Hafen ab und brachte sie zu dem kleinen Sarazenenhaus, das ich ihr bei mir nebenan gemietet hatte. Es gefiel ihr. Von ihrer Terrasse ging der Blick über die blühenden Weinberge hin bis zu den Schluchten und Abhängen des schönen Monte Epomeo. Unser erster Abend fand auf dem Flachdach meines Hauses statt, mit frischen Feigen, Ziegenkäse und Lucias Wein<sup>14</sup>.

Este encuentro será la fuente de inspiración de uno de los poemas de Bachmann que describen las impresiones y sentimientos en la isla de Ischia, *Lieder von einer Insel*, (1954), recopilado en la antología *Anrufung des großen Bären*<sup>15</sup>. Se trata de uno de los poemas al que pondrá música Henze para un pequeño coro a mediados de los años 60, con el nombre *Chorfantasie: Lieder von einer Insel*<sup>16</sup>.

Tanto *Lieder von einer Insel* como *Lieder auf der Flucht* forman un conjunto de poemas donde predomina la isla como metáfora, escritos desde perspectivas opuestas. En *Lieder einer Insel* lo bucólico se mezcla con lo trascendental formando un elemento común con connotaciones cristianas como si de una letanía se tratara: “Einmal muß das Fest ja kommen! / Heiliger Antonius, der du gelitten hast, / heiliger Leonhard, der du gelitten hast, / heiliger Vitus, der du gelitten hast”<sup>17</sup>. Este poema está dedicado a Henze, en una carta de Bachmann: “Nimm die “Lieder”, die ich Dir schuldig bin und die für Dich geschrieben sind”<sup>18</sup>.

En cambio en *Lieder auf der Flucht*, Bachmann deja la topografía de Ischia para describirnos el paisaje de Nápoles, cambiando el metalenguaje, adquiriendo una reflexión dramática sobre el holocausto y el sentimiento de culpabilidad “Die Toten an mich gepreßt, / schweigen in allen Zungen”<sup>19</sup>. También existe una versión musical de *Lieder auf der Flucht* realizada en 1957 por Aribert Reimann<sup>20</sup>.

La década de 1955–1965 fueron los años más fecundos en la intermedialidad musical y literaria de Henze y Bachmann. Desde muy joven Bachmann se había sentido atraída por la música, pero ella misma en ocasiones expresa que no se había dedicado a ella por falta de capacidad. Escribió dos ensayos en relación al poder seductor de la música, *Die wunderliche Musik* (1956), y *Musik und Dichtung* (1959).

En *Die wunderliche Musik* enfatiza de forma pedagógica y didáctica los distintos estadios del proceso musical hasta la puesta en escena, llegando a definir algunas conclusiones sobre los efectos del poder creador de la música:

Was aber ist Musik? Was ist dieser Klang, der dir Heimweh macht?[...] Was ist dieser Akkord, mit dem die wunderliche Musik Ernst macht und dich in die tra-

<sup>14</sup> Ibidem, p. 154.

<sup>15</sup> BACHMANN, I.: *Anrufung des großen Bären*. München: Piper, 1956, pp.52-55.

<sup>16</sup> BIELEFELDT, C.: *Hans Werner Henze und Ingeborg Bachmann: Die gemeinsamen Werke. Beobachtungen zur Intermedialität von Musik und Dichtung*. Bielefeld: Transcript, 2003, pp.263-266.

<sup>17</sup> Op.cit., BACHMANN, I. (1956), pp. 52-55.

<sup>18</sup> Op.cit., BACHMANN, I. / HENZE, H. W. (2004), p. 34.

<sup>19</sup> Op.cit., BACHMANN, I. (1956), pp. 71-79.

<sup>20</sup> Op.cit., BIELEFELDT, C. (2003), p. 265.

gische Welt führt, und was ist seine Auflösung, mit der sie dich zurückholt in die Welt heiterer Genüsse? Was ist diese Kadenz, die ins freie führt?!<sup>21</sup>.

En *Musik und Dichtung*<sup>22</sup>, tanto la música como la poesía forman parte de la exaltación del espíritu, pero a su vez forman una cesura bien definida.

... und zwar in bezug auf das Erlösungs-Konzept des Tones: Wie in der Lyrik präfiguriert die Musik auch hier eine (utopische) Erlösung von der Unzulänglichkeit der Sprache. Gleichzeitig jedoch macht die poetische Durchstreichung der Erlösungs-Figuration in dem Essay auch eine Erinnerungsrede möglich<sup>23</sup>.

Ambos ensayos reflejan una interacción directa entre música y literatura, no en vano afirmó Bachmann en un entrevista de 1971 en la que decía [...] “daß sie zur Musik eine vielleicht noch intensivere Beziehung als zur Literatur habe”<sup>24</sup>, a pesar de que su trayectoria artística se desarrolló en el ámbito de la lírica y la prosa.

La cuestión de la intermedialidad entre música y literatura ha sido siempre un tema de debate estudiado por los teóricos de la estética. Un claro ejemplo de interrelación directa es de Steven Paul Scher que aboga por una dicotomía entre música y texto “Literatur goes music – Das Tönen und Singen der Musik bildet einen jener faszinierenden Orte des medial Anderen, die literarisches Schreiben immer wieder ansteuert und umkreist”<sup>25</sup>. También nos encontramos con teorías más contradictorias como la reflexión de Boris de Schloezer en la cual afirma: “Hay incompatibilidad, oposición profunda entre la música, sistema cerrado, y el lenguaje, sistema abierto, que no es más que la expresión de lo que significa, que remite a un sentido que lo trasciende y del que recibe su unidad”<sup>26</sup>. Pero según mi opinión la música otorga a la palabra y viceversa el sentido exacto de la exaltación artística.

El primer libreto que escribió Ingeborg Bachmann fue *Ein Monolog des Fürsten Myschkin* para el monólogo del ballet-pantomima *Der Idiot*, basada en la novela homónima de Fjodor M. Dostojewskij, pero en una versión libre dirigida por Tatjana Gsovsky y estrenada en el 1952 en el Hebbel-Theater de Berlín. Bachmann escribió la historia del príncipe *Myschkin* enfatizada por el proceder del personaje como ideal de pureza, en el que aparecen referencias intertextuales al *Hyperions Schicksalslied. Eine Hymne an die Unsterblichkeit* de Hölderlin cuya música, de Henze, adaptada para la danza tuvo un gran éxito en Berlín, representándose el mismo año en el teatro *La Fenice* con ocasión de la *Biennale* de Venecia.

Un nuevo reto en lo que a la intermedialidad se refiere es la ópera *Der Prinz von Homburg* creada en 1960 y estrenada en la *Staatsoper* de Hamburgo, ópera según el libreto escrito por Ingeborg Bachmann y basada en la obra de Heinrich von Kleist

<sup>21</sup> BACHMANN, I., *Werke* 4. München: Piper 1978. Neuauflage 1993, pp. 57-58.

<sup>22</sup> Op.cit., BACHMANN, I. (1978), pp. 45-77.

<sup>23</sup> CADUFF, C.: “*dadim dadam*” – *Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns*. Weimar, Wien: Böhlau, 1998, p. 79.

<sup>24</sup> BARTSCH, K.: *Ingeborg Bachmann*: Stuttgart, Weimar: Metzler 1997, p. 88.

<sup>25</sup> Op.cit., BIELEFELDT, C. (2003), p. 21.

<sup>26</sup> Op.cit., ABBATE, C. / CHANG, L. / DALMONTE, R. / KRAMER, L. / NATTIEZ, J.J. / RUWET, N. (2002), p. 63.

(1777-1811). Bachmann, sin dejar de ser fiel al texto de Kleist, adapta la obra a la creación musical de Henze, reduciéndola de cinco actos (36 escenas) a 3 (10 escenas) del texto original, pero “mit dem Wunsch, die Dichtung so unbeschädigt wie möglich der Musik zu übergeben – nicht zum Gebrauch, sondern für ein zweites Leben in der Musik und mit der Musik”<sup>27</sup>.

En la obra se representa el mundo onírico de *Der Prinz von Homburg*, su huida, sus sentimientos amorosos como temática fundamental. El poder de la razón supera el poder absoluto del estado. El amor, la libertad, el mundo de los sueños y la responsabilidad del ser humano ante los acontecimientos históricos forman el entramado de la obra.

La postura individual y transgresora de *Der Prinz von Homburg* denota su actitud antimilitarista, antiprusiana y antinacionalista, tendencias que cobran una considerable fuerza en el libreto de Bachmann con la finalidad de desmitificar todo poder absoluto. En cierto sentido Bachmann ve reflejada en la obra de Kleist el conflicto de la razón de Estado y la autodisciplina como meros portadores de actitudes que llegaron a ser nefastas en la historia de Alemania.

Bachmann sieht in Kleists Stück eben nicht –wie eine im Nationalsozialismus gipfelnde Rezeptionsströmung– Militarismus und Obrigkeitsstaat verherrlicht, sondern die “Illegimität” der Herrschaftsverhältnisse und Machtstrukturen sowie der Grausamkeit in der deutschen Geschichte in einem Idealbild von Staat aufgehoben<sup>28</sup>.

Henze compuso la partitura de *Der Prinz von Homburg* en Nápoles, un arduo trabajo que exigía contraponer la dodecafonía y la armonía, elementos que él mismo llamó *cum grano salis* y que han influido tanto personal como musicalmente a lo largo de toda su creación artística. En sus obras posteriores, concretamente en la cantata *Novae de infinito laudes* sobre textos de Giordano Bruno, todavía pueden percibirse muy claramente el eco de la música de *Der Prinz von Homburg*<sup>29</sup>. Esta ópera fue compuesta por Henze en honor a Igor Strawinsky y en ella se encuentran influencias tanto intelectuales como musicales del gran compositor ruso.

El tercer y último libreto elaborado por Bachmann al cual Henze puso música fue la ópera cómica *Der junge Lord*, ópera en dos actos basada en la parábola *Der Affe als Menschen* del cuento corto de Wilhelm Hauff *Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven*, una historia didáctica a modo de fábula de la tradición del romanticismo temprano. Escrita en género cómico-satírico predomina en ella el ritmo de la danza y de la marcha y fue representada por primera vez con gran éxito en 1965 en la *Deutsche Oper* de Berlín.

No solamente se halla en *El joven Lord* una miscelánea de varias formas y procedimientos musicales sino que se perciben también las influencias de varios compositores:

<sup>27</sup> Ibidem (BACHMANN, I.), (1978) WERKE, I, p. 372.

<sup>28</sup> Ibidem (BARTSCH, K.) (1997), pp. 90-91.

<sup>29</sup> Ibidem (HENZE, H. W.) (1999), p. 17.

Die schlichte, treuherzige Liebe zweier artiger junger Menschen, volksliedhaft, ein wenig nach Lortzing tönend, ein bißchen nach Mozart und Schubert (manche Musikforscher haben fälschlich auch gemeint: Rossini), deutsche Frühromantik, heile Welt, arg-und harmlos, wohinein ein Sturm fegt, der Schnee, der Schmerz, der Wahn, die böse Ahnung, die Verblendung, die Wahrheit, ohne daß die beiden das alles auch nur im geringsten wahrnahmen<sup>30</sup>.

El *Hörspiel* es un género literario-musical considerado importante en la posguerra. Está citado en Bielefeldt como “Ein, wenn nicht das zentrale Sujet des Hörspiels in den 1950er Jahren -letztes Refugium einer Flucht aus der zerstörten Nachkriegswelt, aber auch Form, dem noch allzu nahen Schrecken künstlerisch zu begegnender Traum”<sup>31</sup>. En las obras radiofónicas sobresalen tres elementos que son el lenguaje, el ruido y la música, todos ellos muy importantes para entender el desarrollo de este género. Bachmann escribió tres *Hörspiele*, *Geschäft mit Träumen*, *Der gute Gott von Manhattan* y *Die Zikaden*.

A *Die Zikaden* 1954 (las Cigarras) le puso música Henze y fue escrita en parte en Ischia. Bachmann retoma el tema del olvido y del recuerdo. Una dicotomía en la que se verán expuestos los habitantes de las islas ficticias “las Cigarras”, dos mundos opuestos donde deambulan sus habitantes, por una parte lo idílico y apacible del mundo mediterráneo y por otra parte el aislamiento y el sentimiento de soledad del ser humano desposeído de sus derechos más fundamentales. Sus personajes deambulan confundidos y alienados.

La obra esta basada en el mito de las cigarras de Platón, este lo utiliza en su Fedón para indicar al hombre que nunca debe dejar de investigar, ni aún a favor del descanso. Bachmann retoma este mito, pero a diferencia de las cigarras de Platón que son inmortales, las cigarras de Bachmann tienen un trágico final. A modo de comparación retorna al tema del pasado doloroso y hace continuas referencias al olvido y al recuerdo a través de la metamorfosis de las cigarras, que según la parábola de Platón existieron antes que las musas y alguna vez fueron seres humanos.

Denn die Zikaden waren einmal Menschen. Sie hörten auf zu essen, zu trinken und zu lieben, um immerfort singen zu können. Auf der Flucht in den Gesang wurden sie dürrer und kleiner, und nun singen sie, an ihre Sehnsucht verloren-verzaubert, aber auch verdammt, weil ihre Stimmen unmenschlich geworden sind<sup>32</sup>.

A modo de comparación en el drama radiofónico, Bachmann también atribuye a las cigarras el significado contrario que el que aparece en el poema de Goethe *An die Zikade*. Mientras que en este la cigarras son “Weise, zarte, Dichterfreundin/ Ohne Fleisch und Blut Geborne”<sup>33</sup>, para Bachmann el canto de las cigarras refleja tanto la huida del pasado como la crisis del artista, tal y como detalla Caduff: “die

<sup>30</sup> Op.cit., HENZE, H. W. (1996), p. 237.

<sup>31</sup> Op.cit., BIELEFELDT, C. (2003), p. 100.

<sup>32</sup> BACHMANN, I.: *Werke I*, Piper: München 1978, Neuauflage 1993, p. 268.

<sup>33</sup> VON GOETHE, J. W.: *Sämtliche Werke. Band I*. München: dtv 1977, p. 340.



Realitätsflucht, die Flucht vor der Vergangenheit, die Flucht der Inselbewohner in das Vergessen stehe für die Flucht des Künstlers vor der Realität”<sup>34</sup>.

Tanto en el poema *Lieder von einer Insel* como en la obra radiofónica *Die Zikaden* se difunden datos autobiográficos de la autora, en los que se especifica la huida de la pasada barbarie ocasionada por el conflicto bélico, siempre latente en el conjunto de obras de Bachmann. No hay vuelta atrás cuando el mal ya está hecho, tal como vemos en las Cigarras cuando el prisionero contesta a Robinson *Man kann sich der Welt nicht entziehen*<sup>35</sup>: el sentimiento de culpa es inherente a la vida.

La isla simboliza un lugar utópico, en donde la constelación de los personajes se debaten entre dicotomías como continente, isla, realidad y utopía. Estos son polos opuestos siempre en busca de una verdad a través de la utopía. Para Andreas Hapkemeyer “Ohne Bindung an die Realität verflüchtigen sich die Utopien in nichts; ohne Utopie verflacht die Wirklichkeit ins Unerträgliche”<sup>36</sup>.

Tanto en Ingeborg Bachmann como en Hans Werner Henze, la palabra y la música confluyen libremente condicionadas por una época cultural determinada. Dos almas gemelas y errantes que, unidas por el mismo pasado histórico y por un sentimiento común, construyeron su propio paraíso.

---

<sup>34</sup> Op.cit., CADUFF, C. (1998), p. 148.

<sup>35</sup> Op.cit., BACHMANN, I.: *Werke I* (1978, Neuausgabe 1993), p. 230.

<sup>36</sup> HAPKEMEYER, A.: *Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben*. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: Wien 1990, p.69.