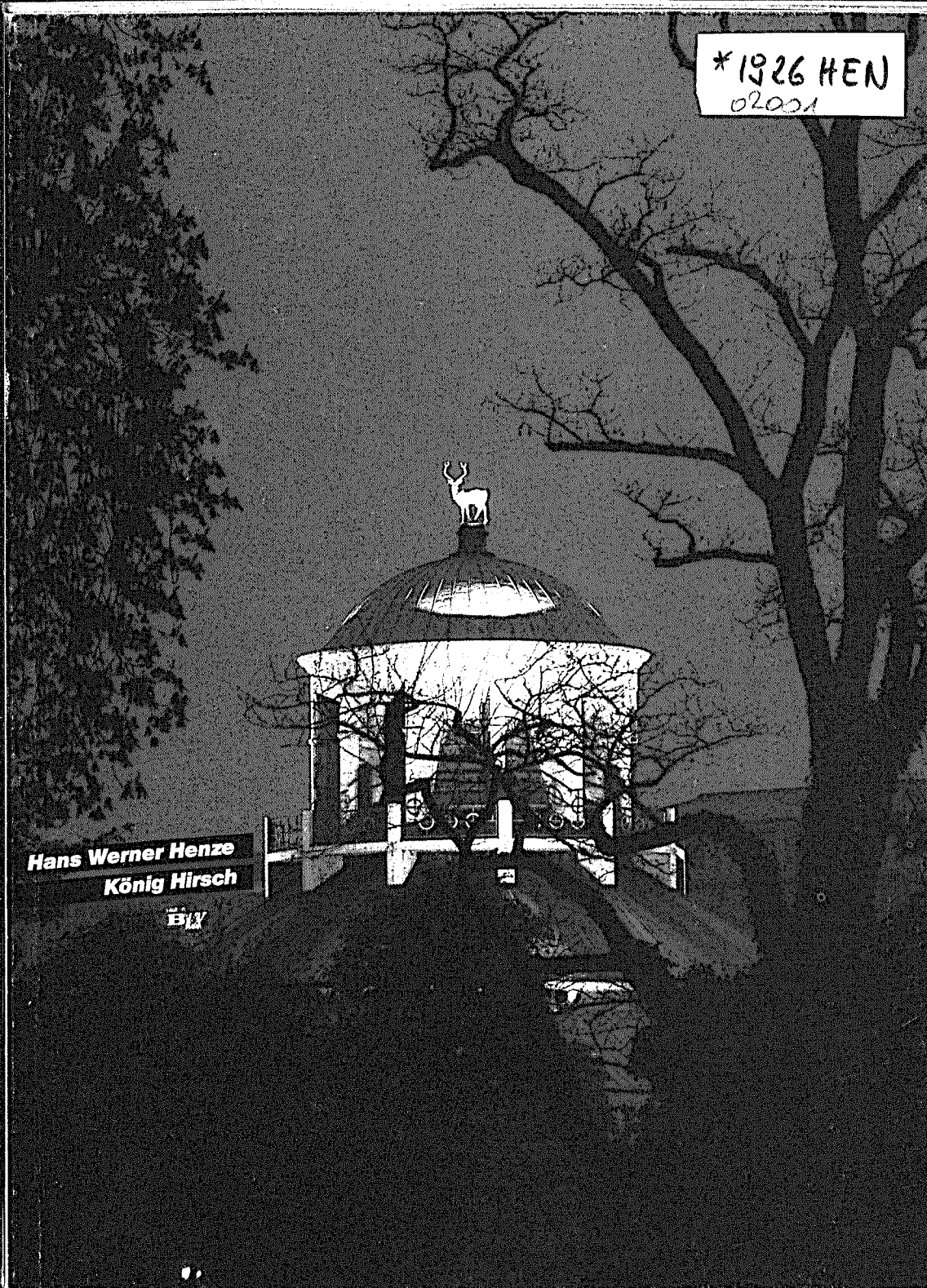
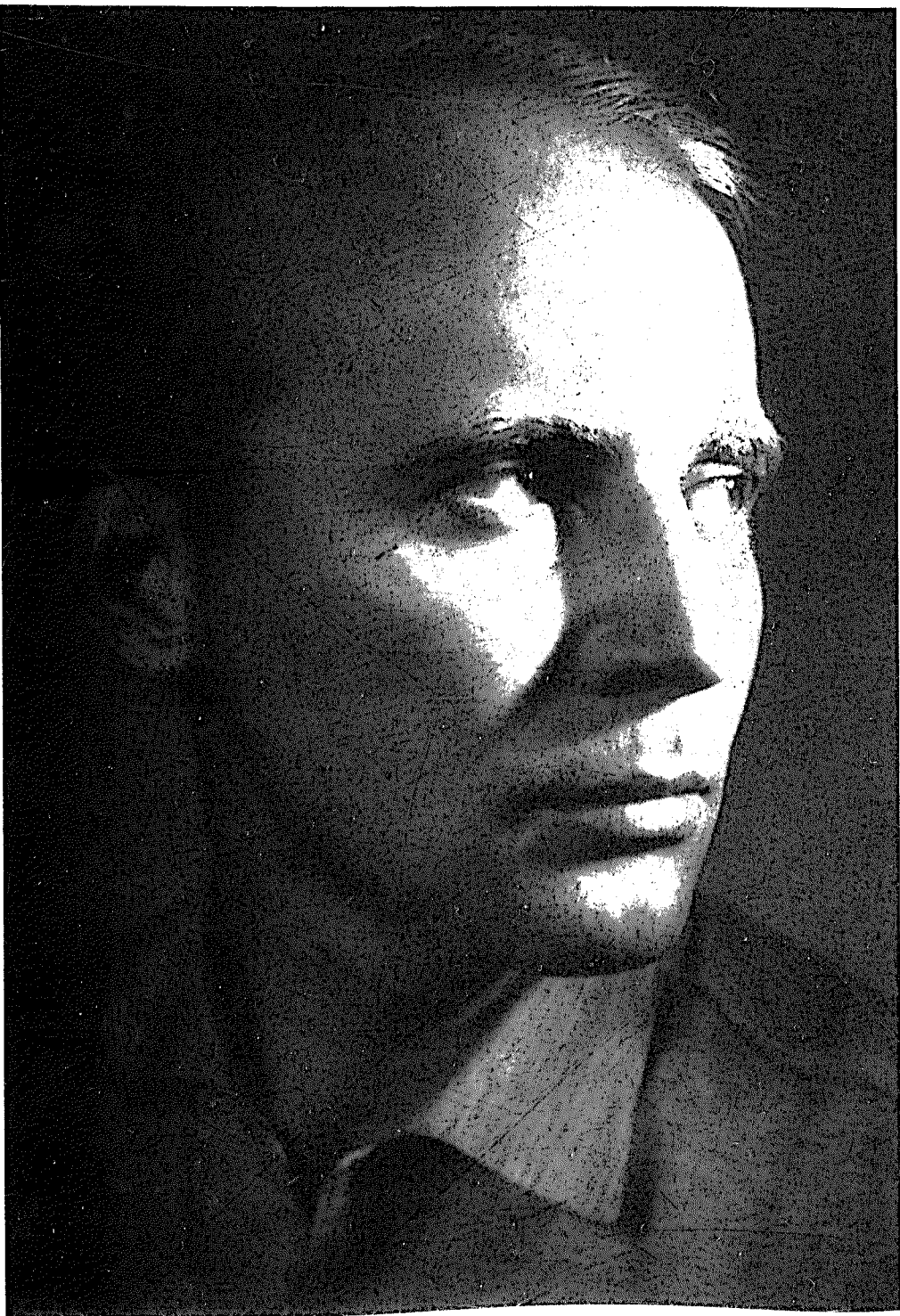


\*1926 HEN  
02001

Hans Werner Henze  
König Hirsch

BW





## HANDLUNG

**ERSTER AKT.** Als Kind wurde der junge König vom Statthalter ausgesetzt. Die Tiere des Waldes nahmen sich seiner an. Zur Königskrönung geleiten sie ihn nun in die Stadt. Entfremdet nehmen sie Abschied, sie sprechen nicht mehr die gleiche Sprache. Der machtgerige Statthalter verfolgt voller Zorn die Inthronisation und verliert sich in ekstatischen Haßreden. Auf dem Höhepunkt seiner Phantasmagorie erlebt er sich als mächtigen und unerbittlichen Herrscher.

Bald darauf ergeht der Erlaß, daß alle Mädchen des Landes sich der königlichen Brautschau zu stellen hätten. Während die kokette Scollatella, eine Frauensperson, die sich vervierfachen kann, diese Stunde eitel herbeisehnt, weigert sich das Mädchen zu erscheinen. Sie möchte lieber sterben als um den König zu werben. Der Statthalter will sie für seine Pläne nutzen und steckt ihr ein Messer zu, mit dem sie den König erstechen soll. Als sie stolz vor dem König erscheint und Zweifel an der Gerechtigkeit seines Erlasses äußert, empfindet dieser sofort eine tiefe Zuneigung zu dem Mädchen und erwählt sie zu seiner Braut. Voller Vertrauen auf ihre gegenseitige Liebe zerschlägt der König die beiden Statuen, die ihm bislang jede Unwahrheit enthüllten und mit lautem Lachen die falschen Bewerberinnen entlarvten.

Der Statthalter beschuldigt das Mädchen des versuchten Königsmordes, indem er ihr das Messer entreißt. Der König kann ihre Verhaftung nicht verhindern, denn nach dem Gesetz des Landes steht auf ein solches Vergehen die Todesstrafe. In dieser Welt will er nicht mehr länger König sein, gibt die Krone dem Statthalter und kehrt mit dem Papagei in den Wald zurück.

**ZWEITER AKT.** Der Wald, ein großer atmender Organismus, der sich zu öffnen und schließen vermag, spürt, daß sich unerwünschte Menschen in seinen Schutz zurückgezogen haben.

Der Statthalter, erzürnt über die Unfähigkeit des von ihm gedungenen Königsmörders Coltellino, macht sich nun selbst auf den Weg.

Er schleudert sein Messer nach dem König, doch der Papagei vereitelt den Mord, indem er das Messer mit seinem Flügel auffängt. Checco, der seinem Papagei und dem König heimlich folgte, rettet ihn und erfährt den Zauberspruch, mit dem man sich verwandeln kann. „Was verwandelt, kann helfen. Nur was tötet, bedroht. Was nicht tötet, verwandelt. Es hilft, was bedroht.“

Im Auge des Papageis kann Checco den König verfolgen. Der Statthalter erpreßt von Checco den Zauberspruch und kann nun durch das Papageienauge die Verwandlung des Königs in einen Hirsch verfolgen. Mit Hilfe des Zauberspruchs schlüpft der Statthalter in die Gestalt des Königs. Zu spät erkennt er, daß er den König in Hirschgestalt hätte töten müssen.

**DRITTER AKT.** Die Bewohner der Stadt leiden unter dem Schreckenregiment des despotischen Statthalters. Es geht das Gerücht, man habe einen Hirsch durch die Straßen gehen sehen.

Der König hat erfahren müssen, daß der Wald ihn auch in Tiergestalt nicht mehr bei sich aufnimmt. Die Sehnsucht nach dem Mädchen treibt ihn zurück in die Stadt.

Das Mädchen hat den sie bedrängenden Statthalter trotz seiner Königsgestalt abgewiesen in der Gewißheit, daß dieser niemals der von ihr geliebte König ist.

Der König Hirsch tritt unter die Menschen. Der Statthalter wird von einem Schuß, der sich aus Coltellinos Pistole löst, getötet. Nun kann der König als Hirsch wieder seine Menschengestalt annehmen. Im Glück der wiedererlangten Freiheit feiert das Volk die Hochzeit des Königs mit dem Mädchen in der Hoffnung auf eine bessere Zukunft.

DER KÖNIG HIRSCH

Prolog des Cigolotti

Der Schauplatz stellt einen kleinen Markt vor.

Diese Person in Kleidung, im reden und in seinem ganzen Wesen wie einer der auf dem großen Platz zu Venedig dem Volk Fabeln und Romanzen erzählte, zieht die Mütze, verbeugt sich gegen die Zuschauer, und hält, nachdem er seine Mütze wieder aufgesetzt, folgende Rede.

Hier bin ich, meine hochgeehrte Herren, Ihnen große Dinge zu erzählen. Gerade heut sinds fünf Jahre, daß ein großer astronomischer Zauberer, der die weisse, die schwarze, die rothe, die grüne, und ich glaub' auch die blaue Zauberkunst besaß, in dieser Stadt Serendippo ankam; er hieß der große Durandarte und ich war sein treuer Diener. Kaum wußte Deramo, der König dieser Stadt, daß mein Herr im Gasthof zum Affen angekommen war, als er seinen getreusten Minister rief und zu ihm sagte: Tartaglia (dies ist der

Name des heroischen Ministers) geht, mein Getreuer, in den Gasthof zum Affen, und führt den Zauberer, Durandarte zu mir. Der treue Minister gehorchte, und brachte den Zauberer zu seiner Majestät. Es wäre viel zu sagen von dem reichen Tractament, das meinem Herrn zu Ehren gehalten wurde. Indessen sey genug zu wissen, daß er seiner Majestät zwey Zeichen seiner Erkenntlichkeit bey seinem Abschied hinterließ. Diese Zeichen bestehen in zwey großen Zauber-Geheimnissen, in zwey Mirakeln, in zwey Wundern dieser Art . . . Doch ich kan sie nicht erzählen, um Ihnen von der Neugier und dem Vergnügen nichts zu nehmen, das Sie wills Gott bey ihrem Anblick haben werden. Nur daß will ich sagen, daß ich vierzig Jahre die Ehre hatte dem großen Zauberer Durandarte zu dienen, und daß ich niemals nichts von seiner großen Kunst lernen konnte. Er sagte mir bloß allein eines Tags: Weh dir, Cigolotti, wenn du vor dem Jahr 1762 mit einer Seele von

den zwey Geheimnissen sprichst, die ich dem König von Serendippo hinterlassen habe. Trag niemals etwas anders, als einen schwarzen lumpichten Rock, eine wollene Mütze, zer-rissne Schuhe, lass' alle zwey Monate dir einmal den Bart her-unter machen, und nähre dich redlich auf dem großen Platz von Venedig mit Märchen er-zählen. Hierauf werden im Jahr 1762 am fünften Januar aus die-sen zwey Geheimnissen große Wunder entstehen. Du sollst mich in Gestalt eines Papagey in den Wald von Ronzislappe bringen. Dort sollst du mich las-sen; denn durch mich muß eine Verrätherey gestraft werden, die durch das schrecklichste dieser zwey Geheimnisse, die ich dem König von Serendippo hinterließ, verursacht worden. Nachdem er dies gesprochen, rief er aus: Ahi, geliebter Cigo-lotti, mein Urtheil wird erfüllt. Demogorgon, der Gott der Feen will, ich soll drey Jahre lang als Papagey leben. Denk an den fünften Januar, im Jahr 1762, daß du mich dann im Wald von

Ronzislappe in Freyheit lassest, wo ich von einem Vogelsteller gefangen, große Wunder thun, und meine Erlösung haben wer-de. Du aber sollst gegen elf Uhr Nachts einen Gewinnst von zwanzig Stübern für deine treue Dienste und Bemühungen ha-ben. Und als er dies gesagt, ver-ließ er die menschliche Gestalt, und ward zu meinem großen Er-staunen ein wunderschöner Pa-pagey.

Aufmerksam alle, meine hoch-geehrte Herren, auf die Wunder dieses Tags; denn eben geh' ich, den zauberischen Papagey in den Wald von Ronzislappe zu tragen; gelingt es mir hernach die sehnlich gewünschten zwanzig Stüber einzutreiben, so will ich im Gasthof zum Affen auf Ihre allerseitige Gesundheit trinken, (zieht die Mütze, ver-beugt sich, und geht ab.)

## DIE GRUNDIDEE DER OPER „KÖNIG HIRSCH“

Die Grundidee dieser Opernfassung der Geschichte vom „König Hirsch“ entspricht einem alten Motiv der persischen Märchen, das auch schon Gozzi benutzte und das bis zu „La belle et la bête“ die verschiedensten Varianten erfahren hat. Es geht um den ewigen Versuch des Menschen, aus seinen Grenzen auszubrechen – und die ewige Erkenntnis, daß es unüberschreitbare Grenzen sind, die ihn umgeben; wie weit er auch vorstößt ins Unbekannte, es öffnet sich nirgends ein Fluchtweg vor ihm selber, dem Menschen, und letztlich muß er immer wieder zurückkehren zu sich und seinem Leben. Die freiwillige Verwandlung eines Menschen in ein Tier, die doch nur äußere Metamorphose darstellt, keine Lösung und schon gar keine Erlösung, der Vorstoß an die äußerste Grenze, der verwehrte Übertritt ins Außer-menschliche, das Verstehen endlich der Sinnlosigkeit solchen Vorhabens und – notwendigerweise daraus folgend – Rückkehr und Rückverwand-

lung, die freie Entscheidung, das auf sich zu nehmen, was er ist: Mensch. Diese parabolische Handlung ist eingebettet in eine bunte, bewegte Märchenwelt, wo Wunder aller Art an der Tagesordnung sind, aber es wird versucht, diese Welt unmittelbar zu sehen, ohne historisierende Distanz, ohne Ironie und Grimasse – und von Wesen bevölkert, die vor allem erst einmal Mensch sein wollen, ob sie nun tragisch oder komisch agieren (deshalb wird auch eine Schar von Clowns zur Hilfe gerufen, die menschlichsten aller Menschen, da doch ihr Leben darin besteht, zu unterliegen und dennoch zu überleben!). Die Märchen sind unsere ersten und vielleicht tiefsten Erfahrungen. Jede Zeit aber kann Märchen nur auf ihre Weise erzählen. So ist auch versucht worden, bei der vorliegenden Bühnenversion des „König Hirsch“ die wichtigsten Erfahrungen unserer Zeit, die Resultate des Surrealismus inbegriffen, zu berücksichtigen.

## ÜBER „RE CERVO“ („KÖNIG HIRSCH“)

Ein Brief: Arbeite nun schon seit zweieinhalb Jahren an dieser neuen Oper, dem „Re Cervo“, den Heinz von Cramer frei nach Gozzi geschrieben hat. Der zweite Akt ist gerade fertig. Es finden sich darin eine Vielzahl von Formen: Arien, Duette, vielstimmige Ensembles, Jagdmusiken, Cabaletten, Canzoni, Pantomimen. Das Finale ist eine fünfsätzigte Sinfonie (also meine „Vierte“). Die Nummern sind in sich geschlossen, haben aber Übergänge, die sie miteinander verbinden, so daß der Eindruck einer durchkomponierten Partitur entsteht, die ihre Skandierung hauptsächlich durch Wechsel von Tempi und Farben erhält. Ich habe noch nicht gemessen, wie lang die beiden ersten Akte dauern, aber es türmt sich ein enormer Stapel von Notenpapier auf. In jeder Szene kommt eine bestimmte musikalische Ordnung zur Sprache, vorgeplant oder als Ausbeute eines Fundes. Eine Reihe haben wir nicht in Anwendung gebracht, es gibt auch keine Hauptthemen oder

Leitmotive (nur hat sich seit geraumer Zeit eine Folge von Tönen eingeschlichen, ein kleines Zeichen, und zu wuchern angefangen, ich weiß noch nicht, wohin es will), jede Szene hat also eine in sich beschlossene, von der dramatischen Situation verlangte Form. Ziemlich viel Elemente aus der italienischen Oper, die ich hier eigentlich erst entdeckt habe, kommen in mehr oder weniger übertragender Weise zum Vorschein, und in gleichem Maße verschwinden konventionelle Idiome und Klangbilder der „Musik unserer Zeit“ aus dem Notenbild . . . Es geht mir hier gut, ich kümmer mich um nichts als um dieses Stück und wie ich aus dieser irgendwie wilden Abwendung aus meiner bisherigen musikalischen Umgebung etwas Richtiges und Brauchbares machen kann. Noch immer begegne ich den äußerlich einfachen Dingen als dem schwersten Problem. Im zweiten Akt beispielsweise will es der Text, daß einer ein kleines Lied singt, aus Liebe, beklommen, halb aus

Angst vor dem suggerieren die Typik einer neapolitanischen Canzone, diese Art von Gesang, die man hier Tag und Nacht, nah und fern, unartikulierte geschrien oder leise, mit der Landschaft in Einklang gebracht, vernahmen kann. Das sind textlich und notenmäßig meist stark, bis zur Unkenntlichkeit des Originals, umimprovisierte Tonfolgen, Varianten von vor hundert oder tausend Jahren irgendwann auf die Welt gekommenen stacheligen enigmatischen Gebilden aus Vierteltönen, merkwürdigen zaubrigen Intervallen, die man kaum in unserer Notenschrift fixieren kann. Etwas in dieser Art selber zu machen, das weder künstlich noch kunstvoll klingt, sondern als Signum sich spürbar in die Welt einritz (wie die Graffiti eines Lebenslänglichen an der Zellenwand), nur von wenigen gezupften Gitarrentönen begleitet, die den Bereich der leeren Saiten kaum verlassen sollen, das stellt sich als ein sonderbares Abenteuer heraus. Die ersten Ergebnisse

waren bläßlich und geradezu lächerlich primitiv. Mrs. Polyhymnia stand im Wege, cultura settentrionale, und auch sonst noch einiges, das ich hier nicht erwähnen will.

Als ich die Versuche schon aufgegeben hatte, gelang dann eigentlich eher zufällig etwas (man hatte die Zigaretten im Arbeitszimmer liegen lassen und streifte auf der Suche danach den Schreibtisch oder so) – aber bis zu dem Moment habe ich ziemlich viel Zeit gehabt, wieder einmal den Abstand auszumessen, der zwischen Musica da camera und Musica da piazza besteht, mag er einem nun bedauerlich, soziologisch erklärbar, richtig oder falsch erscheinen oder nicht. Ich selbst fand und finde ihn sinnlos groß und unerfreulich und bin mir, als Mitbewohner der goddam camera, überhaupt nicht sicher, ob das, was die piazza tut, nicht viel wirklicher ist und näher an jener kleinsten Größe, von der Brecht im Badener Lehrstück sprach und die zu suchen einem zukommt.

Vielleicht würde man auch, indem man auf sie hingeht, besser das Körperlich-Dingliche, das die Musik auch ausmacht, erreichen, diese Wärme, die Menschen an sich ziehen will, weil die Menschen sie benötigen. Ende 1952 in Italien, während „Ode an den Westwind“ noch in Arbeit war, hatten der Dichter Heinz von Cramer und ich begonnen, über den „Re Cervo“ von Carlo Gozzi zu sprechen. Diese alte venezianische fiaba voller mirakelhafter Vorgänge, durch indisches Märchengut inspiriert, voller Maschinen-Zauberei und Überfluß, hatte eine starke Anziehungskraft auf uns auszuüben begonnen. Wunderliche, robuste Spaßmacher, sonderbare Menschenkinder mit einem Hang zum Fabelhaften, ein vergangenes, barockes Italien voller Phantastik und Bizarrerie – es erregte uns mehr und mehr, so entstand langsam und nicht ohne Mühe das Szenarium zur Oper, das freilich in vielen Punkten die originale Vorlage außer acht ließ. Während bei

Gozzi Improvisation, Mystifikation und Commedia-dell'arte-Schematismen überwiegen, bildet die neue, von der dichterischen Konzeption Cramers getragene Version eine großböige psychologisierte Handlung, reduziert die Komik zur dekorativen Marginalie und beschwört die guten Geister Italiens mit anderen Gedanken, Erinnerungen und mit neuen Bildern.

Während der Wartezeit auf den ersten Akt, im Frühjahr 1953, begann meine „italienische Erfahrung“. Darüber zu sprechen wäre sinnlos, wenn die Musik es nicht hergeben würde. Ich bin in eine antike Welt geraten, mir zunächst gänzlich fremd und unheimlich, eine Landschaft, aus der das Leben der Menschen heraustritt und in die es zurückgeht ohne Fehl. Es gibt hier keine Dekors, Menschsein und Natur gehen ineinander über, oder, wie Felix Hartlaub sich ausdrückte, die Natur ist hier nicht (wie z.B. in Mitteleuropa) ein Drittes zwischen Mensch und Gott; die mensch-

lichen Passionen kehren in der Natur wieder. Es ist deswegen erwähnenswert, weil es auch auf das Klangliche zutrifft – und auf das Singen, das sich unausweichlich in die Empfindung hineinbohrt, faszinierend und lähmend, mehr und mehr „entwaffnend“. Hörte das Singen auf – das ist die Manifestation des Lebens schlechthin –, würde alles aussetzen, ein furchtbares Schweigen bräche herein, Schrecksekunde vor der Katastrophe. Das ist der Eindruck, der an Stärke immer zunimmt und der nach Konsequenzen verlangt. Oder es sah so aus, als ob es auf eine Konsequenz ankäme, während die Wirkung einer solchen paganen Umgebung von selbst immer natürlicher fortschreitet. Und doch hatte die Niederschrift von „König Hirsch“ für mich etwas von Verschwörung an sich . . . Die sehr leise und einfache Musik, aus der die ersten Skizzen bestehen, war der Punkt, von dem aus sich im Laufe der Jahre eine Partitur entwickelt hat, in unruhiger Arbeit, die Tag um

Tag, Monat um Monat ausfüllte, wie ein Tagebuch, worin man Beobachtungen und Reflexionen aufschreibt: da ist der schmetternde Klang der Banda beim abendlichen Fest von St. Vito, gemischt mit frenetischem Prozessionsgesang, der flirrende hohe Ton von Mandolinen, insistent und lasziv in der Luft stehend, der dunklere der Gitarren, aus fernen Jahrhunderten herüberkommend, da ist der Straßenruf mit unendlichen Koloraturen und Variationen, verrückter gellender Lärm und leise Vokale, mörderisches Gezeter, Litanei, dünnes Gebimmel des Angelus-Läutens. Die südliche Stadt, Napoli nobilissima e gentilissima, mit so rätselhaften Menschen, daß man glaubt, sie niemals verstehen zu können, aber es ist gut so, und ihre Pantomime, ihre Fremdheit sind schon Inspiration, ihre wunderbare Nähe verlangt eine Antwort. Sie überrennt jegliche (vielleicht anfangs noch gewollte) splendid isolation. Ich wollte versuchen, einen Vokalstil zu entwickeln, der, ohne

sich allzu sehr an vorrätigen Modellen zu stärken, dem dramatischen Konzept entsprach. Jeder Darsteller sollte schon durch sein „vokales Verhalten“ sein eigenes Gesicht zur Schau tragen können, und die Sänger sollten es sein, die den Tenor des Werkes bestimmen, seinen Ausdruck und seinen Sinn. Die Beschäftigung mit dem Melodischen, das nichts Problematisches an sich haben sollte, wenn man es als ein der Musik unentbehrliches Element betrachtet, veränderbar und entwicklungs-fähig, warf, da es in der Musik meiner Generation nicht mehr selbstverständlich ist, einige stilistische Fragen in unerwarteter Schärfe auf. Hinzu traten formale Probleme (das Buch von Cramer verlangte, nicht ohne Absicht, u.a. Finali von über zwanzig Minuten Dauer), die von Fall zu Fall in besonderer Weise gelöst werden sollten, wobei der Wunsch vorherrschte, auch hier alten und besonders zeitgenössischen Vorbildern fern zu bleiben, besonders da, wo sie sich geradenwegs an-

boten. Jedes „Stück“ (Nummern im alten Sinn gibt es nicht) hat die Länge einer Szene, jede Szene ist eine Form. Sie entwickelt sich in einem Falle wild wie ein automatischer Text, in einem anderen Falle ist sie das Resultat einer Planung, oder sie ergibt sich logisch aus dem Bau der Szene. So ist z.B. der zweite Akt nur aus folgenden überbau-artigen Teilen zusammengesetzt: a) Traum in drei Teilen, b) Jagdmusik, c) Szene für Tenor und Ballerina, d) Canzone, e) drei Szenen in einem Tempo (vivace 9/16), f) Metamorphosen, g) Finale.

Das umfangreiche Orchester ist anders behandelt als beispielsweise in „Boulevard Solitude“, wo kleine Sologruppen in fragilen Tongebilden das Klangbild bestimmen. Hier ist alles hart und robust, molto vivace, senza complimenti, wie es mir bei Bellini so sehr gefallen hat, obwohl ich den Klang seiner Banda nur in wenigen gegebenen Momenten bemerkbar mache. Im Augenblick, da ich diesen Aufsatz schreibe, habe ich das Orche-

ster des „König Hirsch“ noch nicht gehört, aber sollte etwas von dem gelungen sein, was mir vorschwebte, müßte man auch seinem Klangbild die Abenteuer und Aufregungen deutlich anmerken, unter denen die Partitur aufgewachsen ist.

Das Singen auf der Straße geht gewissermaßen ohne Unterbrechung auf den Bühnen der Opernhäuser weiter, und so versteht es sich, daß einem italienischen Publikum nicht der leiseste Verdacht aufkommen kann, die Oper sei etwas Künstliches, Antiquiertes, Revisionsbedürftiges, ein Monstrum . . . Es ist natürlich und richtig, einem gesteigerten Augenblick des Lebens durch Singen Nachdruck zu verleihen, und es ist „realistisch“! Die Probleme, die sich für die Autoren ergeben, sind rein dramaturgischer und vor allen Dingen rein musikalischer Natur. Heute, wie immer zuvor, kommt dazu die „Auseinandersetzung mit dem Material“, eine Auseinandersetzung, die eigentlich darin ihr Maß finden könnte, daß sie sich auf die

Schärfung der Mittel begrenzt, mit denen die Kommunikation hergestellt werden soll.

Die Erfahrung aus meinem Arbeiten unter Anwendung von Serien ist mir allerdings sehr zunutze gekommen. Im Anfang der Oper sind Rudimente seriellen Verhaltens auch noch erkennbar. Sie scheinen den Klang, Rhythmus zu mobilisieren, um das Material in größere Freiheit zu entlassen. Themen oder ihre Teilbestände, soweit sie je wiederkehren, dienen nicht als Leitmotive im alten Sinne und hängen deswegen nur indirekt mit dem szenischen Vorgang zusammen, aber eingehende Untersuchungen könnten vielleicht den Umfang motivischer Verwandtschaften der Melodien untereinander und ihre zuweilen doppeldeutige Beziehung zu den szenischen Vorgängen aufdecken und erhellen.

Die Wunder, die in der Legende vom „König Hirsch“ vor sich gehen, die Idee der Metamorphose, Gedanken einer Freiheit, die über das Erträgliche

hinausgeht, der Tod des Tyrannen, Friede, das alles sind Motive, die dargestellt werden müssen ohne die geringste Verzerrung, ohne Parodie und ohne Tricks. Das Stück ist weder als Märchenoper noch als Traumstück gedacht, auch nicht als eine moderne Commedia dell'arte, wiewohl es von alledem etwas an sich hat. Mit seinem ganz einfachen Titel „Oper“ ist angedeutet, welche Disziplin angestrebt wurde. Das von wunderlichen Vorgängen erfüllte Szenarium lenkt anfangs von dem Realismus, der gemeint ist,

ab, um dann aber doch am Ende bestärkend auf ihn hinzuwirken.

Alles, was Musik ausmacht und warum Musik geliebt wird, ist mir hier ganz neu vorgekommen, schön und weit. Meine Arbeit kann nichts sein als ein von dem Wunsch getragener Versuch, einem Ideal näherzukommen, der Auffindung von Schönheit, einem Ideal, das sich allerdings um so weiter zu entfernen scheint, je mehr von seinen Dimensionen mit Augen erfassen kann.

„KÖNIG HIRSCH“ – BRIEF AN JOACHIM KLAIBER

Rom, 3. Januar 1973

Lieber Jo,  
es ist wahr, ich habe im Gespräch mit Klaus Tennstedt nicht strikt abgelehnt, daß man den „König Hirsch“ wie Du möchtest „etwa in der Bielefelder Fassung“ aufführen kann, also wieder gekürzt und wieder anders als den 1962/63 mit Heinz Cramer erarbeiteten „Re Cervo“ oder Die Irrfahrten der Wahrheit“. Aber ich habe auch nicht gesagt, daß mich so was freuen würde.

Ich kenne Deine Argumente gegen den „Re Cervo“ nicht, aber sie müssen gewichtig sein, wenn Ihr ihm eine mutilierte Version der Urfassung vorzieht. In einem bin ich mit Dir einverstanden: auch ich ziehe die Urfassung vor. Aber nicht gekürzt, da ziehe ich sie gar nicht vor. Es ist unmöglich, wie ich nach langwierigen Untersuchungen festgestellt habe, wirklich eine befriedigende Lösung zu finden, solche Kürzungen betreffend. Was man auch unternimmt, es teilt sich (dem Hörer unbewußt) als Fehler mit oder als

Schwäche. Es geschieht der Form etwas, das sie nicht aushält; ihre Breite, ihr Pathos und ihr Barock benötigen Zeit. Es kann sich nichts mehr richtig auffächern, der Fächer hat Löcher, die Mechanik funktioniert nicht mehr recht. Dieses Stück ist so völlig aus- und durchkomponiert, so wenig aleatorisch oder „offen“, so romanhaft, daß nichts fehlen darf. Ich denke, daß wir das damals in Bielefeld auch schon gewußt haben, wenn auch das Vergnügen am Gelingen der Aufführung unsere Wahrnehmungsfähigkeit für eine Weile getrübt hatte.

„Il Re Cervo“, die Neuschrift von Cramer und mir, ist so gemacht worden: Wir haben ganze szenische Blöcke herausgenommen und durch Kurzformen ersetzt. Wir haben eine Sprechrolle hineingesetzt, den Zauberer Cigolotti, durch den die Handlung verständlich bleibt, obwohl sie gekürzt ist. Ich habe einige neue Nummern geschrieben und sie an die Stelle von Großformen gesetzt. Das

Finale des 2. Akts ist zu meiner „Vierten Sinfonie“ geworden. Das Orchester ist verkleinert worden. Das ganze Stück ist praktikabel – ein Kompromiß, den wir gemacht haben, um weitere „ Fassungen“ überflüssig zu machen.

Währenddessen hat die Uraufführung vom „König Hirsch“ noch nicht stattgefunden. Um das Stück richtig sehen zu können, richtig hören und begreifen zu können, muß man es ganz hören. Nur dann lassen sich Zusammenhänge erkennen. Das ist bisher noch nicht gemacht worden.

Es braucht einen märchen- und fabelhaften Pomp populärer Art, wie im Wiener oder Venezianer Volkstheater. Vielleicht muß man die Aufführung auf zwei oder drei Abende verteilen, oder auf einen (Sonn)tag – es ist ja auch von der chinesischen Oper und vom japanischen Kabuki inspiriert, und wir stellen uns das Publikum so vor: Man kommt ins Haus, wann man will, geht, wann man will (Wie kann man dann die

Zusammenhänge erfassen? – Berechtigter Einwand), bringt die Kinder mit, macht ein Picknick. Es muß eine Belustigung sein, außer Primadonnen und Helden treten ja auch Gaukler auf, Akrobaten, Schauspieler und Clowns. Und ein Dirigent mit einem mächtigen Orchester.

Es ist ja als eine ganz neue Form von Theater (oder Zirkus) geplant gewesen, hat nichts Tiefenpsychologisches und nichts Modisches (wenn überhaupt mit Mode befaßt, dann weil es sich gegen das Modische richtet, indem es das Modische ignoriert) und auch nichts Adornitisches. Es ist, z.B. wie der Zöllner Rousseau von seiner Malerei sagte (zum brüllenden Gelächter ernsthafterer Künstler-Kollegen wie Picasso und Braque), nicht im kubistischen, sondern im ägyptischen Stil gemacht.

Jahrelang habe ich daran gearbeitet, mit dem Mond als Zeitmesser. Es ist auch als Tagebuch zu sehen, eine Autobiographie, die berichtet, wie ich

die Musik entdeckt habe. Und dann ist es mir nicht möglich gewesen, eine korrekte Uraufführung durchzusetzen. Niemand hielt es für denkbar, daß Cramer und ich mit den oben aufgeführten Argumenten recht haben könnten (wir waren ja so jung und unerfahren). Bei der Berliner Premiere hatte der Dirigent Scherchen, bevor ich zu den Proben kam, unglaub-

lich mit dem Rotstift gewütet, seine bevorzugte Opfer waren die Arien (auf die ich beim Schreiben besondere Aufmerksamkeit verwandt hatte), weil er fand, „wir“ schrieben heute keine Arien mehr. Er wollte den „König Hirsch“ nicht wahrhaben. Aber das ist nicht alles, was damals passierte. Und seitdem haben wir ein Problem, ein ungelöstes.

## ITALIEN

1953 im Frühjahr die Überquerung der Alpen, zwei Koffer enthalten die gesamte Habe, es sind Bücher und Partituren. Am ersten Abend: Venedig. Stundenlanges Stillsitzen auf den fremden weiten Plätzen, Gänge im Labyrinth menschenleerer Calli. Alles Gewesene soll nun vergessen sein, alles wird anders werden, die Sonne hebt alles auf. Durchquerung der Toscana, eines weiten und gewaltigen Behälters von Grazie und Ebenmaß, ein paar Tage in Quinto bei Florenz. „Les nourritures terrestres“, viel Stille, weiteres Vergessen, große Erwartungen. Dann beginnen die Jahre auf einer Insel mit griechischem Namen: Pythacusa. Das Haus ist eine Sarazenenburg, hohe weißgekalkte Mauern bieten Schutz vor den Löwenpranken der Sonne, den salzigen Meereswinden des Winters. Lucia und ihre Söhne verteidigen es gegen Eindringlinge, den bösen Blick, sie bewachen den heranwachsenden Re Cervo. Im Innenhof des Hauses nisten wilde Katzen in Feigenbäumen von großer

Pracht, eine Agavenkrone wächst aus dem Flügel heraus. Vulkane speien frischen Wein, zutrauliche Eidechsen kommen zum Apéritif. Am Horizont feiern das Meer und der Himmel ihre berühmte Vermischung, das Licht in der Schwebelage haltend, Schirotto macht Musik in Bambusrohren. Man lernt italienisch als eine feierliche und dunkle Sprache kennen, versucht, mit neapolitanischen Ohren zu hören. Nimmt Geschichtsunterricht in nicht auslotbaren Mandelaugen. La More ist der Kalender, sonst sind die Tag- und Nachtgleichen des Jahres ohne Anfang und Ende nur skandierbar in Farben: vermiglia, rosa pallido, nero, celeste, rosso dorato, und von leisen heimlichen und wilden Klängen planetenhaft, perlenschnurartig durchzogen.

HANS WERNER HENZE  
VERSUCH EINES PORTRÄTS

5. Oktober 1947. Auf dem Programm eines Konzerts im Baden-Badener Kurhaus steht ein neuer Name: Hans Werner Henze. Man weiß noch nicht eben viel von ihm. Lehrersohn aus Gütersloh in Westfalen, am 1. Juli 1926 geboren, Klavier- und Schlagzeugstudien an der Braunschweiger Staatsmusikschule; Arbeitsdienst, Wehrmacht, Gefangenschaft. Danach Korrepetitor in Bielefeld, seit 1946 Schüler von Wolfgang Fortner. Soll sehr begabt sein. Sein Werk, das von Werner Egk aus der Taufe gehoben wird, ist ein Concertino für Klavier, Bläser und Schlagzeug. Es bildet das Zeugnis eines musikalischen Bewußtseins, das nach dem Ende der kulturellen Abschnürung des „Dritten Reiches“ dort wieder anknüpft, wo für Deutschland die neue Musik zu Ende gegangen war: am spielmusikhafte Impetus der zwanziger und frühen dreißiger Jahre. Von dort bezieht es seine wilde, ja naive Aktivität; es liebt die harlekinhafte Gebärde, den grimassierenden Dreiklang, die

überschäumende Kraftäußerung; es legt sich ironisch mit der Tradition an und travestiert Melchior Francks Lied vom „Feinen Reiter“ in Jazznähe; es hat den Anhauch eines fanatischen, lärmigen und höchst bewegten Spectaculum. Nach dem Ende des Stücks, als der Komponist das Podium betritt, spuckt ihm ein Melomane älteren Semesters vor die Füße.

Wer ist dieser Musiker, der genau ein Jahrzehnt später die exakte Gegenposition erreicht hat: prunkende und träumerische, ästhetische und ätherisch verfeinerte, schwebend poetische Romantik in den „Nachtstücken und Arien“ nach Gedichten von Ingeborg Bachmann?

Henzes Buch „Undine – Tagebuch eines Balletts“ liegt aufgeschlagen. Ein Abschnitt ist kurz gedruckt:

„Initiative: Es dem Zuhörer gestatten, unmathematisch genau (und nur Unmathematisches kann genau sein) beizuwohnen; versuchen, Spannungen sich abspielen zu lassen, Vorgänge,

Entwicklungen, die sich einer Wertung mit anderen Maßstäben als denen der reinen intuitiven Intervallkunst entziehen. Erkennen, daß die Musik sich immer noch hier und da einer falschen Geste bedient: Formeln, trockenes Rascheln, da zittert nichts mehr nach. Ein theoretisches Pizzikato, eine trockene Note. Aus ursprünglichen Leiderfahrungen wurde ein System, die Geste ist geblieben, aber das Blut ist entwichen. Aufhören mit den allzu vertrauten Methoden der modernen Komposition; dem Ohr mehr Vertrauen schenken als der anerkannten Konvention. Die Versammlungsorte verlassen, sich vorbereiten auf neue Stimmen, die nicht im Wind einer „Richtung“ tönen, sondern wie eine Botschaft mit fremden Zugvögeln aus unbekanntem Ländern hergetragen werden könnten. Jeden Augenblick bereit sein, einem neuen Anreiz, einem neuen Erlebnis, einer neuen Welt alles Bisherige zu opfern. Letzte Entscheidungen immer verschieben, immer auf

Auswege, schnelle Wendungen vorbereitet sein.“

Die Versammlungsorte verlassen – es ist das Phänomen der Wandlungsfähigkeit, der raschen, unvorhersehbaren Umstellung, das an Henze immer wieder verblüfft und schockiert hat, das Anlaß zu Jubel und Kopfschütteln gab, das etwas unmöglich macht, was die anderen Komponisten seiner Generation nur selten erschweren: das Einordnen in Schulen, Systeme und Richtungen. Zunächst zwar schien es anders. Henze folgt jenem Zug, der der Bewußtseinslage der ersten Nachkriegsjahre immanent war: er erklärt Hindemith und Strawinsky zu seinen Leitbildern, Wolfgang Fortner nicht zu vergessen, dessen damalige melodisch-harmonische Gestaltungsweise in tonalen Grenzbezirken, dessen rhythmische Systematik und instrumentatorische Eigenart in Henzes Frühwerken deutliche Spuren hinterlassen haben. Allein, schon 1947, das Jahr des Klavier-Concertinos, führt einen

Wechsel des Standpunktes herbei. Henze erkennt, daß Motirik und Parodie seine Elemente nicht länger sein können. Für die Verwirklichung seiner „Vision von weitgeschwungenen zarten Cantilenen und gepflegten Klängen“ sucht er nach einer differenzierteren und differenzierenden Technik; er findet sie in der Zwölftonordnung. Das Violinkonzert von 1947 bringt die erste, noch autodidaktische Anwendung von Reihenformen, gleichzeitig aber auch eine starke Erweiterung des ausdrucksmäßigen Bereichs. Virtuosenmusik von hohem Anspruch und spontaner Mitteilung, verblüfft die Partitur durch Eleganz und Reichtum ihrer Faktur ebenso wie durch die Sicherheit, mit der musikalischer Ansturm, lyrisches Melos und gespenstische Caprice in oft jähem Wechsel als Kontrastmittel genutzt werden. Dies wäre freilich undenkbar ohne einen ursprünglichen Sinn für das Medium des Klanges an sich. Henzes so intelligenter wie feinnerviger Sensiti-

vismus im Spannen, Brechen und Balancieren der koloristischen Valeurs bestätigt sich erstmals am Violinkonzert; er wird sich in der Beschäftigung mit der Reihentechnik und später durch die Begegnung mit dem mittelmeerischen Kulturkreis bis zur artistischen Perfektion sublimieren.

Doch zunächst gilt es, die neue Technik zu festigen. Die „Darmstädter Ferienkurse“ bringen den Kontakt mit René Leibowitz, dem Schüler und Verfechter Schönbergs in Frankreich. Henze folgt ihm nach Paris und erarbeitet sich die umfassende Praxis der Dodekaphonie. Sie wurde nun für eine ganze Schaffensperiode bevorzugtes Mittel seiner schöpferischen Arbeit. Ich sage: bevorzugtes Mittel. Denn wenn Henze auch um das Jahr 1950 einige seiner Werke in strengem Zwölftonsatz konzipiert – das Streichquartett zum Beispiel oder die Funkoper „Ein Landarzt“ nach Kafka –, so hat er sich doch nie einem technischen oder ästhetischen

Ausschließlichkeitsanspruch gebeugt. Die Technik bleibt ihm Mittel, sie wird nicht Selbstzweck. Henze strebt zwar nach einer Kongruenz zwischen Tonhöhenordnung und rhythmischem Gefüge, ohne allerdings bis zur letzten Konsequenz serieller Prinzipien zu gehen. Oberster Grundsatz bleibt die plastische Mitteilung: Rhythmus und Melodie.

In dem Streben nach Melodisierung der Dodekaphonie steht er Alban Berg nahe. Nach der Premiere des „König Hirsch“ wird die Kritik diese Parallele ziehen. Sie läßt sich schon früher ablesen, in der 2. Sinfonie von 1949 etwa, die mit dem strömenden Bogenmelos, dem hymnischen Atem und der harmonischen Ausrundung des ersten Klangereignisses der italienischen Periode vorwegnimmt. Die Melodisierung der Reihentechnik tritt am deutlichsten zutage beim Final-Adagio, das eine durchaus romantische Expression mit polyphonem Satz und Zwölftontechnik gestaltet, auf dem Kulminationspunkt

die Tonfolge B-A-C-H als gehämmertes Signal hervortreten läßt und seine Schlußsteigerung in der Kombination von Choral-Zitat („Wie schön leucht' uns der Morgenstern“) und Zwölftonreihe findet. Hier wird zweifellos eine Verwandtschaft zu dem deutlich, was Heinz Stuckenschmidt in bezug auf Alban Berg „die mehrfache Sicherung des Kunstwerks“ genannt hat: Verschmelzung traditioneller Formen und Sprachmittel mit aktuellen Prinzipien. Der rasche Mittelstück der Sinfonie – auch er läßt nicht ohne weiteres erkennen, daß sein passacagliaartiges Hauptthema mit dem Strawinskyschen Ballettgustus eine rhythmische und zwölfköpfige Reihe ist – zeigt die für Henze späterhin so bezeichnende Fähigkeit des Umschlagens von der Vehemenz direkter Tatsächlichkeit in das Geheimnis eines klanglichen Surrealismus. Die Fähigkeit ist das Charakteristikum der Kantate „Apollo et Hyazintus“ (1949), nach Hen-

zes Worten eine Mischung aus „geträumtem Ballett und sinfonischer Dichtung en miniature“; diese Eigenart wird vier Jahre später zur Doppelbödigkeit, wenn in der Funkoper „Das Ende einer Welt“ eine Flötensonate im Stil des 18. Jahrhunderts (in dem Maß, wie Palast und antikierte Gesellschaft der Marchesa in den Fluten versinken) von Klängen zwölfstimmiger Observanz und teilweise elektroakustischer Erzeugung zerbröckelt und aufgesogen wird.

Das „geträumte Ballett“ wandelt sich rasch zum Realen. 1949 nimmt Henze den Ruf Heinz Hilperts an das kurzlebige „Deutsche Theater“ in Konstanz an; sein dort geschriebenes Ballett „Jack Pudding“ kommt allerdings erst an des Komponisten nächstem Wirkungsort zur Aufführung: dem Staatstheater Wiesbaden, wo Henze ein Jahr lang als Musikdramaturg wirkt.

Weder Konstanz noch Wiesbaden bedeuten den ersten Kontakt mit der Bühne. Schon 1949 hatte man in Heidelberg „Das

Wundertheater“ gesehen, einen Einakter für Schauspieler und Orchester nach Cervantes, dem Vorwurf nach geistvolle Mischung aus Schauspiel, Oper und Pantomime. Die musikalische Grundierung der ausnahmslos gesprochenen Dialoge ist – wiederum eine Parallele zu Alban Berg – auf Formen und Gattungen der absoluten Musik gestellt, zeigt indessen die Schwächen einer Tugend Henzes: der überströmenden und mühelosen Produktion. Mag hier vieles mehr Skizze denn ausgeführte Gestalt sein, das „Preludio“ mit seiner Verschränkung von zwölfstimmiger Fanfare und pentatonisch-bitonal geführten Klangmixturen in zirpendem Cembaloklang bietet ein weiteres Zeugnis für die satztechnische Polyvalenz, die sich Henze später zum Prinzip setzen wird.

Die formale Gestaltung des „Wundertheaters“ ist Vorstufe zu einem Werk das seinem Autor den „Prix Italia“ bringt, zu der Funkoper „Ein Landarzt“ nach Kafka, in der Henze radio-

phonische Möglichkeiten nutzt, um jenes Grunderlebnis zu realisieren, das ihn bis zum heutigen Tag immer wieder angezogen hat: das Wechselspiel zwischen realer und irrealer Welt, die Tragik und Beglückung ihres Ineinandergreifens. Es scheint, daß man hier einem wesentlichen Anregungsmoment Henzes gegenübersteht. Schon seine „absolute Musik“ hatte dies bisweilen anklingen lassen; die Stoffe für Funk und Bühne beziehen von hier ihre Spannung: Ironie im „Ende einer Welt“, Schmerz bei „Undine“, Menetekel im Märchengewand bei „König Hirsch“, idealistische Tragödie im „Prinzen von Homburg“. – Sonate, Kanon, Fuge stehen im „Landarzt“ als Gegengewicht zur Lockung und Gefahr funkischer Mittel, sie werden bei „König Hirsch“ nicht zum immer wirksamen Korrektiv der hypertrophischen Inspirationsfülle, dienen im „Prinzen von Homburg“ als bewußt verwendetes Medium dramatischer Konzeption. Der „Landarzt“

zeigt eine sehr strenge Handhabung dodekaphonischer Prinzipien; es ist dies die Zeit, da Henze als Exponent der deutschen Avantgarde gilt und diesen Ruf mit einem Streichquartett bestätigt, das an Verdichtung der Substanz, an revolutionärem Elan in seinem Oeuvre einen bisher singulären Platz einnimmt.

Es ist aber auch die Zeit der umfassenden Bühnenerfahrung; sie läßt mehrere Ballette entstehen (u. a. „Labyrinth“, „Rosa Silber“, „Der Idiot“) und bringt den ersten echten Kontakt mit der Oper. Am 17. Februar 1952 geht in Hannover zum erstenmal „Boulevard Solitude“ in Szene. Die Handlung: eine mit surrealistischen Visionen durchsetzte Neufassung des Manon Lescaut-Stoffes. Die Komposition: ein chef-d'oeuvre Henzes. Sozusagen auf Anhieb gelingt es ihm, jeder Person den ihr gemäßen musikalischen Tonfall anzupassen: die leichten Koloraturen für Manon, die an Musette oder Margarete erinnern, Lyrik und Brio

in der Führung von Tenor (Armand) und Bariton (Lescaut). Die Partitur ist vielgesichtig, ohne an Geschlossenheit zu verlieren, ihr harmonischer Radius reicht vom reinen Dreiklang bis zu den komplizierten Akkordbildungen zwölftöniger Provenienz; in der Melodik vibrieren Anregungen von Schönberg und Alban Berg neben der geschmeidigen Cantilene Puccinis und der trockenen Sentimentalität des Chansons. Vierundzwanzig Musiknummern entfalten ein Kaleidoskop rhythmischer und klanglicher Muster (Schlagsatz, Jazzformeln, variable Metren), in subtilen schwebenden Valeurs gerinnt die morbide Atmosphäre des Stückes zu Klang. Auch hier Doppelgleisigkeit: parallel zur realen Ebene des Dramas läuft die irrealen Ausdeutung des Geschehens durch den Tanz, Transposition in die Überwirklichkeit.

„... einem neuen Anreiz, einem neuen Erlebnis, einer neuen Welt alles Bisherige opfern.“ 1953 nimmt Henze sei-

nen Wohnsitz in Italien. Ist es eine neue Welt? Henze hat es so empfunden. Aber das Heiße und Helle des südlichen Landes, die Verzauberung eines sinnhaft heidnischen Anrufs hatten sich in seinem Werk schon geraume Zeit angekündigt. Die Affinität zum klassischen Ballett gehört hierher, die selbst in Werke „absoluter“ Musik eindringt, im Klavierkonzert von 1950 zu den Satzteilen *Entrée-Pas de deux Coda* führt und die 3. Sinfonie (1949/50) zu einer Folge „choreographischer Visionen“ gestaltet. „Neu an diesem Werk“, schrieb Henze damals, „ist die gänzlich heidnische Atmosphäre.“

Italien. Hier findet Henze das Ziel, dem er in der Zeit der satztechnischen Versuche und formalen Eroberungen vielleicht unbewußt entgegengegangen war: Prädominanz von Klang und Melodie. Neue Erkenntnisse wachsen ihm zu, vor allem die Erfahrung künstlerischer und persönlicher Unabhängigkeit, ein betonter Hang zum Eigensinn, der ihn schon in seiner

Jugendzeit Kontakt mit damals verbotener Kunst aufnehmen ließ, jetzt aber dazu zwingt, die Phalanx der Avantgarde zu verlassen. Sich der Vergleichbarkeit mit allem Zeitgenössischen zu entziehen ist seither seine erklärte Absicht. Sie ist Konsequenz einer Begabung, deren Gesetz in der Vielschichtigkeit der Bezüge liegt, sich folglich nicht mit der Einmaligkeit eines Systems, einer Technik oder Doktrin identifiziert, sondern den Pluralismus vorhandener Möglichkeiten zu integrieren sucht. Eklektizismus in der reinen Bedeutung des Wortes als „Auswahl“.

So kommt es zu vielfältigen Symbiosen, Brechungen und Spiegelungen aus Tradition und Gegenwart: italienisches Melos und deutsche Romantik, impressionistisches Flimmern, gestischer Rhythmus und gleitender, mitunter auch ekstatisch rauschhafter Klang, zerbrechliche Formeln gepuffter Instrumente zu cantablen Fiorituren, Zwölftonreihen und modale Diatonik schmelzen zu ar-

tistischen Abstufung zwischen Tag und Traum einem poetischen Klangbild zusammen, das in der an Sublimität und Gefährdung in der gegenwärtigen Musik nicht seinesgleichen hat. Sublimität der Klänge, Farben und Rhythmen, der Töne und Düfte; Gefahr des Zerbrechlichen, Überfeinerten – Schönheit, deren Schmelz und Adel sich zuweilen auf der Grenzlinie zum Süßen bewegt.

Die Cantabilität wird entscheidendes Erlebnis. Der neue Melodiebegriff kündigt sich in der „Ode an den Westwind“ an, jener „instrumentalen Rezitation“ nach Shelley, die zum Medium unverhüllt romantischer Expression wird. Er findet seine sinnlich faßbarste Prägung in den „Fünf Neapolitanischen Liedern“ und im Strophenlied des Coltellino, das den letzten Akt der Oper „König Hirsch“ gliedert.

Diese Partitur, auf deren Composition Henze mehrere Jahre verwendet hat, ist ein Werk der geysirhaften Fülle und Klangphantasie. Rhythmisch fixierte

Sprache aus der Sphäre Orffs, melodierte Deklamation nach dem Vorbild des „Pierrot Lunaire“ von Schönberg, rezitativischer Sprachgesang, weit-ausladende Arien und Ensembles zeigen – gelegentlich in gegenseitiger Durchdringung – eine umfassende Behandlung des Verhältnisses von Wort und Ton. Aus der Simultaneität der kompositorischen Techniken wächst ein harmonisches Spektrum, das seine Parallele in den klanglichen Ausstufungen des Orchestersatzes findet. Die volle Verfügungsgewalt über alle vokalen und instrumentatorischen Möglichkeiten ist erreicht, zugleich eine Synthese dessen, was mit Ausnahme der seriellen Schreibart für die Satztechnik des 20. Jahrhunderts Wichtigkeit besitzt. Es fehlt nicht die Rückbindung an die Tradition, sei sie zeitlos wie die anonyme Überlieferung neapolitanischer Volksmusik, sei sie fixierbar wie die italienische Oper im ausgehenden 19. Jahrhundert, wie der Impressionismus, die „Wiener Schule“.

Lust und Leichtigkeit des Aneignens triumphieren im Ballett „Undine“: Zusammenschau von deutscher Frühromantik und mittelmeerischer Sachlichkeit; Huldigung an die Ballettkunst des 19. Jahrhunderts, Huldigung auch an die apollinischen Gesten, die ausgesparten Klänge Strawinskys.

Prunkende, flimmernde Faktur pendelt zwischen geschliffener Formung und illustrativer Klangkulisse. Die Trompetenrufe Tirrenios, des Tritonenkönigs aus „Undine“, zucken abgewandelt in den „Nachtstücken und Arien“ auf. Man hört den fünfteiligen Zyklus zum erstenmal im Herbst 1957. Er bestätigt die koloristische Bereicherung der Handschrift, schwingt in großen, cantablen Bögen und zeigt von der träumerischen Versunkenheit der Hornmelodie am Beginn bis zu den stilisierten Vogelrufen des Schlußsatzes die Schmiegsamkeit, die Henze aus der Anregung des dichterischen Wortes und außermusikalischen Eindrücken zu gewinnen weiß.

Die nervöse Vibration, in die Henze bei den „Nachtstücken und Arien“ die Klangfläche durch repetierende Einstöße der Blechbläser versetzt, wird in der „Sonata per archi“ auf den Streicherklang übertragen. Dieses Werk ist geeignet, einen Eindruck zu korrigieren, den Henzes italienische Periode hervorrufen kann: die Meinung, er habe sich in eine edel sublimierte Rückschau begeben. Der ingenüose Variationensatz der Streichersonate, in der Henze neue Möglichkeiten einer reihenfreien Musik gestaltet, ist ohne die intervallischen Konstruktionskünste Anton Webers nicht zu denken. Er verrät einen hellen und wachen, gleichwohl transformierenden Kontakt mit den jüngsten Entwicklungen musikalischer Technik. Vielleicht eindringlicher noch läßt sich dies an der Klaviersonate von 1959 ablesen; sie entstand zwischen dem zweiten und dritten Akt der Oper „Der Prinz von Homburg“. Aufspaltung des Tonraumes in vielfache Register von Tonhöhe und Dyna-

mik, pointillistische Strukturen charakterisieren die Ecksätze. Das Finale, eine Fuge mit allen Künsten, wird zum Beispiel konstruktiver Verdichtung bei klanglicher Transparenz, überdies zeugt es von einer schöpferischen Unruhe, deren Merkmale auch den spannungsreichsten Partien der neuen Kleist-Oper eigen sind. Schöpferische Unruhe – ein Wort für das konstante Element in Henzes kreativem Geist, dessen Wandlungen, Wege und Umwege die wechselnden Ausprägungen einer persönlichen Grundeinstellung bedeuten: Prädominanz von Poesie, Klang und Melodik.

## HENZES ÄSTHETISCHES SELBSTPORTRÄT

Komponisten, die zum Wort greifen, geben zumeist Werkstattberichte, erläutern Voraussetzungen und Folgerungen ihrer Arbeit, verweisen auf Details im musikalischen Unterbau. Oder sie spekulieren über den Standort ihrer Kunst, über deren Bedeutung und Aufgabe in der Welt, entwerfen ganze Systeme eines geistigen und metaphysischen Überbaus. Henze tut weder das eine noch das andere. Seine Sprache besitzt eine für Komponisten ungewöhnliche, oft fast poetische Flexibilität, also Ausdrucksreichtum, Farbigkeit und melodische Kontur; dadurch jedoch umgibt sie die Dinge, vor denen sie handelt, zugleich mit metaphorischer Distanz. Sie nennt und benennt nicht, sondern umschreibt, umkreist, beschwört. Henze scheut sich vor der bloßlegenden Nüchternheit oder der angenommenen Wissenschaftlichkeit, wie sie in den Werkcommentaren vorherrschen. Er spricht lieber vom „geheimnisvollen und diffizilen Vor-

gang der Komposition“ und ist besorgt, ihm seinen eigenen Raum, seine eigene Unantastbarkeit zu belassen.

In diesem Sinne wäre bei dem Titel „Essays“, den Henze seinen gesammelten Aufsätzen, Programmnotizen, Vorträgen und literarischen Exkursen im Verlag B. Schott's Söhne gibt, am besten die deutsche Bedeutung, „Versuche“ durchzuhören. Denn gerade das rationale Moment, das den Essay kennzeichnet, die Absicht, dem Gegenstand auf die Spur, auf den Grund zu kommen, treten bei Henze zurück. Er setzt an, will darlegen und motivieren, aber das Bild, das sich ihm dabei aufdrängt, ist stärker, wird ihm auch wesentlicher als irgendein herausgelöster Teilaspekt; also bleibt er beim Bild und bei einer Formulierung, die es als Ganzes zu fassen sucht. Darin verbirgt sich weniger ein Mangel an Bewußtheit als die Skepsis gegenüber ihren verhandelbaren Ergebnissen, gegenüber der für ihn nichtssagenden Manipulation mit technischen Daten und

Begriffen. Henze wird nicht müde, sich und seine Musik gegenüber dem rohen versachlichenden Eingriff zu verteidigen. Überall, wo sein Tonfall Schärfe bekommt, polemisiert er gegen „die korrekten fertigen Macher“, „die Sintflut der Theorie“, „das Eindringen der Mechanisierung“, gegen „die probate Regel, die Montage, den Kalkül“, gegen „Sicherheit, Macharten und Routine“. Und diese Haltung dauernder Abwehr, auch wenn sich darin nur Sorge um die Lebendigkeit, bedingungsloser Ernst und Beteiligung an der Sache dokumentieren sollten, muß doch bei einem Komponisten, der vom Erfolg mehr als andere verwöhnt wurde, einigermmaßen erstaunen.

Henze überlegt eingangs, im ersten der kommentierenden Texte, mit denen er nun nachträglich die einzelnen Aufsätze zur biographisch geordneten Reihe verbunden hat, was wohl aus der Sammlung werden könne, ein Arbeitsbericht „oder etwas anderes, vielleicht die Be-

schreibung eines Zustandes, einer Reise oder einer Entwicklungslinie? Vielleicht am ehesten dies: Die Beschreibung eines Zustandes . . .“ Und dieser Zustand ist es auch, den er so permanent verteidigt; es ist sein Befinden in und mit seinem Werk, der innere Kreis seines kreativen Verhaltens; ihn muß er gegen außen abschirmen, vor Übergriffen bewahren. Ja, die Vokabel Zustand trifft noch sehr viel mehr, sie entschlüsselt – freilich ungewollt – etwas Spezifisches an Henzes Musik. Nicht nur, daß diese Musik in ihrer jeweiligen Erscheinung einen Zustand anstrebt, ein Equilibre der Kräfte, eine „Wirklichkeit schwebender Polyvalenz“, eine „schwere-lose Klanglichkeit“, etwas, das beides besitzt, „Deutlichkeit und Transparenz“; und nicht nur, daß sie aus dem Wechsel solcher Zustände, der gegenseitigen Ablösung von Klangflächen ihren Fortgang in die Zeit nimmt; auch die Kette der Werke Henzes in all den Jahren seit Kriegsende zeigt eigentlich kei-

ne aktive Progression, sondern sie ist die Entfaltung eines in sich gleichen Zustandes. Allmählich schält sich etwas heraus, lernt mehr und mehr, sich zu begreifen. „Was ich komponiere, ist im Grunde ein einziges Werk, das einmal vor fünfzehn Jahren begonnen wurde und das irgendwann enden wird – die Anfänge und Schlüsse der einzelnen Werke sind nur scheinbar.“

Henzes Musik hat ihre besonderen Empfindlichkeiten. Seine Welt gleichwohl viele Fenster. Die ständige Flucht im Wissen, wie verwundbar und tangibel sein Eigenstes sei, schlägt um in Zuflucht zu starken, überstrahlenden oder verwandten, stützenden Werten. Und von all diesen enthalten seine Schriften einen unmittelbaren Reflex. Infolgedessen kann man sie in zweierlei Hinsicht lesen: entweder biographisch entlang den verschiedenen Stationen, die darin festgehalten und nun durch die Zwischentexte noch miteinander verwoben werden, oder punktu-

ell als ästhetische Summe, wobei der Anlaß der jeweiligen Äußerung abgestrichen und nur nur das wenige Grundsätzliche zusammengetragen werden müßte. In beiden Fällen eröffnen sich allerdings dank der Bündelung des Materials Perspektiven, die man bei der knappen Zahl von nur einundzwanzig zumeist kurzen Stücken kaum für möglich gehalten hätte.

Für die Biographie ergibt sich eine erstaunliche Folgerichtigkeit innerhalb der mancherlei scheinbaren Unentschiedenheiten von Henzes Weg, innerhalb des Aktionsradius jener „schwankenden und positionslosen Manier, die mir von einigen illustren Weisen neuerdings so gern zum Vorwurf gemacht wird“. Folgerichtig ist der zurückgelegte Weg freilich nur, wenn man sich dabei nicht eine durchmessene Strecke vorstellt, sondern jenen in sich ruhenden, gleichgerichteten Zustand – also eine vorgegebene Situation, einen Begabungsfundus –, und wie diese Zuständ-

lichkeit forschend und suchend durchwandert wird, ohne festen Plan, ohne vorgefaßte Meinung, einzig darauf aus, Erfahrungen mit sich selber zu sammeln. Es ist sogar charakteristisch, daß Henze jede Fixierung, die sich beim Zusammenhalten mehrerer Ergebnisse einstellen könnte, wie eine Beschneidung und Bedrohung seiner Freiheit empfindet. Er will unvorbelastet bleiben und offen für jede spontane Reaktion, jeden neuen Eindruck, jede Überraschung und Verlockung. „Jedes neue Stück ist das erste, das man überhaupt schreibt.“ Daher kommt auch sein ängstliches Zurückweichen vor proklamierten Tendenzen, seine Weigerung gegenüber Gruppen – „ich möchte mit meiner Musik gern bei den Menschen sein, aber bitte weit entfernt von konformistischen und tiefgründigen Clubs“ –, seine Flucht aus dem Etablierten in andere Bereiche des Lebens, des Denkens und seiner Musik –, „meine Sicherheit liegt in meinem Schwanken. Mein Schwanken

ist Unsicherheit einer Welt gegenüber, die sich eben mit Leuten bevölkert hat, die alle ihre Papiere in Ordnung haben. Darf man ihnen gratulieren?“ Henzes Sensibilität durchdringt alles, und sie ist schließlich sogar empfänglich genug, um sich zwischen Abstoßflächen links und rechts eine eigene Spur zu ertasten. Der anfangs ungreifbare und in vielem überwältigende Zustand konkretisiert sich, spät und zögernd, aber nicht eigentlich aus eigenem Entschluß, sondern geleitet von einer Vielzahl an Aversionen und Abneigungen, die ihm eine gemäßige Form vorschreiben und Henze zu einer gleichsam passiven Selbsterkenntnis helfen, zu einer Möglichkeit, sich mehr und mehr in seinen Eigensten zu begreifen. Zunächst war da nur ein unbestimmtes Gefühl, „eine Sehnsucht nach dem vollen, wilden Wohlklang“ und die Witterung von „neuen Möglichkeiten der Entwicklung“. Dann plötzlich „der Sprung in die mir noch völlig unbekannte Dodekapho-

nie“, um eine künstlerische Balance zwischen eigenwüchsiger Expression und „strenger technischer Absicherung“ zu erzielen. Aber wenige Jahre später konstatiert Henze schon: „Vermichtlich neue Kunstgriffe, Stilmittel, eine neue technische Leistung, neue Auswege aus lastenden Konventionen, alle diese Dinge haben es an sich, in kürzester Zeit Merkmale von Banalität anzunehmen. Diese Merkmale stellen sich ein, sobald gleich mehrere sich über die neuen, öffentlich gelobten und gefeierten Kunstgriffe hermachen.“ Er hatte gesehen, wie Dodekaphonie und Serialismus in seiner Generation zu einer Art Gemeingut wurden. Sein Privileg, daß er der erste gewesen war, verfiel wenig. Abermals setzte er zum Sprung an und zog sich nach Italien zurück. Arbeit am „König Hirsch“: „Ziemlich viele Elemente aus der italienischen Oper, die ich hier eigentlich erst entdeckt habe, kommen zum Vorschein“ und „Singen – das ist die Manifestation des Le-

bens schlechthin“.

Der Sog der Italianità ist groß. Die Melodie, die „nur auf dem Wege zu den reinsten Zuständen, in kindlicher Entzückung, gefunden werden kann“, dominiert und bestimmt den musikalischen Duktus. Eindrücke strömen ein, nah, leuchtend, farbfreudig, und ihre Annahme wird von Henze als neue Freiheit gedeutet. Seine Opposition gegen die seriellen Klubs zu Hause ist ihm außerdem antreibende Bestätigung. Und erst als er von der neuen Parole, von den Freiheiten der Improvisation, von Aleatorik hört, wird ihm etwas fraglich, ob er selber bei seiner „wilden Abwendung“, bei seiner Lust, „alle möglichen Konventionen und Vorsichten, ein Zuviel an Kontrapunktik und Verschlüsselung über Bord zu werden“, nicht doch zu weit gegangen sei. Alte Ordnungen gewinnen wieder neue Bedeutung, die vernachlässigte Kontrapunktik kommt wieder zu neuem Recht. Diese neuerliche Wendung ist jetzt weniger Sprung und Flucht

als Zurückweichen, Besinnung und erstmals auch vorsichtige Selbstkritik: „König Hirsch“ und die in den Jahren darauf entstandenen Ballette ‚Maratona di danza‘ und ‚Jndine‘ enthalten die stärksten Verbreitungen meiner Sprache auf Gefilde, die mir vorher fremd waren, die aber Wißbegierde und eine Art Antihemetik mich haben aufsuchen lassen.“

Der neapolitanische Rausch ist vorüber. Die Mischung seiner erregenden Elexiere wird in den „Essays“ durch einen Ausschnitt aus Henzes literarischer Funkarbeit „Die Canzonen von Neapel“ nochmals beschworen. Doch wenig später fällt ein zweiter Beitrag nach Länge, Anspruch und Charakter ebenso aus dem Rahmen, ein Zeitschriftenaufsatz „Versuch über Luchino Visconti“. Dies ist nicht allein eine engagierte Laudatio für den italienischen Regisseur, sondern ähnlich wie die Neapel-Hymne ein wesentliches Stück Biographie, der im ganzen keineswegs zufällige, vielmehr nachdrückliche Hin-

weis auf eine Station der Selbstfindung. Neapel bezeichnet den Ausbruch ins Freie und Fremde, Visconti eine Rücklenkung auf die eigene Aufgabe, die eigene Kunst. Der Mann mit den „harten lateinischen Rabenaugen“, der seine Inszenierungsarbeit in den Griff nimmt und immer mehr zum ornamentalen Kaleidoskop präzisiert, „so wie sich ein Spinnennetz bildet“, wurde für Henze zum Vorbild; seine Anregung, Kleists „Prinz von Homburg“ zu komponieren, zum neuen verpflichtenden Ansatzpunkt. Nun greift Klärung um sich und eine selbstgewissere Konzentration auf die eigenen Möglichkeiten. „Stärker und unmißverständlicher als zuvor habe ich hier – im ‚Prinz von Homburg‘ – Konstruktion und Gestalt der ‚Oper an sich‘ zu meiner eigenen Sache machen können.“ Auch Henzes Darlegungen zum Werk werden nun konkreter; über einige Gedanken zu Fragen der Opernregie kommt er, der einst „erläuternde Com-

muniqués“ verworfen hatte, sogar zu recht sachlichen Angaben zu seiner Musik.

Entgegen diesem Prozeß der Selbstfindung, der sich wie eine Art innerer Biographie chronologisch verfolgen läßt, sind die ästhetischen Maximen, die da und dort anklingen, in sich konstant. Sie wechseln im Ausdruck, auch in der Dringlichkeit der Vornahme, bestimmt in der Gegenmeinung, von der sie sich abheben; aber als Postulate sind sie sich im wesentlichen gleich, sind Merkmal und Teil jenes ursprünglichen, in sich einheitlichen Zustandes, aus dem Henzes Komponieren sich entfaltet und zu wachsender Umrißschärfe konkretisiert hat. Musik wird da als etwas Absolutes, allerdings nicht Abstraktes gesehen. Sie besitzt „eine in sich selbst, um sich selbst rotierende Nomenklatur von Spannungen, die in ihr selbst entstehen“. Und Henze meint, man müsse nur immer wieder „die Töne neu zu sich selbst kommen lassen“, erst das Ende der Funktionsharmonik haben ih-

nen „ihre Autorität vermittelt, erst hier, unabhängig von Serialität und Dodekaphonie, präsentieren sie sich in ihrer ganzen Stärke und Immanenz“.

Henze geht also beim Komponieren von einer Nullsituation aus, ohne vorgefaßten Plan, ohne abgeleitete Theorie oder Technik. „Ich denke nicht so niedrig von der Musik, als daß ich mir einbilde, mehr zu wissen als sie. So ist mir bei jeder neuen Komposition alles schwierig und problematisch.“ Erst allmählich findet sich ein Weg. „Klangfarben, Rhythmen, Akkordisches und Thematisches müssen auf das Ziel des Werkes hin erfunden werden. Konstruktion und Regeln ergeben sich aus den im Anfang des Werks dargelegten Erscheinungen, Erfindungen; ihre Entwicklung und Variation unterliegt keinerlei von außen kommender Vereinbarung und hängt ganz allein von der Gegebenheit des einen Werkes ab. Die Regeln verlieren ihre Gültigkeit, nachdem der Schlußtakt des Werks geschrieben ist.“

An dieser Stelle jedoch melden sich heftige Bedenken beim Leser, ob hier nicht nur eine Vorstellung, ein Ideal in die behauptete Realität transponiert wurde, um die Unerreichbarkeit einer solchen Arbeitshypothese zu verheimlichen, bewußt zu negieren. Denn die projektierte radikale Voraussetzungslosigkeit muß, solange der Mensch Erinnerungsvermögen besitzt, eine schöne Utopie bleiben.

Die Selbsttäuschung solcher Grundsätze dürfte um so mehr überraschen bei einem Komponisten, der voraussagt: „es sind neue Dinge im Kommen, Wahrheiten, die von der Schönheit der alten Jahrhunderte wissen“. Und er selber rechnet sich doch sicherlich zu denjenigen, die gerade, weil sie „darauf bestehen, den neuen Gnaden der alten Schönheit nachzugehen, innerhalb der europäischen Zeichenwelt, innerhalb der Überlieferung, auch auf die Überlieferung aufbauen müssen“, – selbst unter der Gefahr, daß „die Oberfläche neuer Ge-

bilde einen Anschein von Regression haben“. Also, wo ist da die angestrebte Voraussetzungslosigkeit, und wo beginnt der unausweichliche Kompromiß? Auch wenn sich Henze über den aufgetauchten Zwiespalt mit kühnem Schwung hinwegsetzt – „indem sich einer klar wird über den Grad seiner historischen Belastung, hört die Belastung auf“ – so ist mit dem Akt freiwilliger Übernahme von Belastung doch nur subjektiv gebessert, was objektiv dennoch ein Problem bleibt. Aber in diesem Punkt gehen bei Henze sowieso die Zuständigkeits-sphären ineinander über. Er unterlegt der Musik seine eigenen psychischen Komplikationen: „In unserer Welt, die dazu neigt, sich in sich und durch sich selbst zu vernichten, scheint im Innern der Musik eine Neigung zu entstehen, die Zeit, der sie zgedacht ist, zu verneinen, ihren Erscheinungen und Zuständlichkeiten von innen entgegenzuwirken und sich auf Absage einzustellen.“ Wer stellt sich da gegen wen auf

Absage ein?  
Sinn von Überlegungen zum eigenen Werk müßte es doch sein, Rechenschaft abzulegen, ein Selbstgespräch auf möglichst große Distanz zu führen, um Wissen und Vorstellung, Idee und reale Existenz auf einen stabilen Nenner zu bringen. Henze ist sich selber aber wohl zu nahe, um den nötigen kritischen Abstand – es sei denn rückblickend auf Gewesenes, schon Vergangenes – zu gewinnen. Oder seine Sprache ist in ihrer Gestik seiner Musik zu ähnlich, als daß eins übers andere etwas ausmachen könnte, ein intellektueller Vorhalt überhaupt möglich würde. So sind die „Essay“ ergänzender Kommentar, Beschreibung desselben Zustands im anderen Medium, erläuternde, aufschlüsselnde Hinführung zu jener eigenen Welt, die sich jeder Künstler einrichtet, „ohne Beachtung der außerhalb dieser Welt stehenden Fakten, Mores und Moden. Erst durch die Nicht-Beachtung oder doch durch die Verwandlung solcher

Umstände in Bilder, die seiner Phantasie zukommen, durch Umkehrung, Umdeutung und Umbezeichnung wird es ihm möglich, eine Antwort auf seine Umgebung zu geben. Seine Welt ist von frei erfundenen Größenordnungen ausgefüllt“.

DIE GESCHICHTE DES PRINZEN FADLALLAH, DES  
SOHNES BIN ORTOKS, DES KÖNIGS VON MOSUL

Wenige Tage nach meiner Hochzeit nun schickte ich einen Boten nach Mosul, um den König, meinen Vater, von allem zu unterrichten, was mir seit meinem Aufbruch aus seiner Hauptstadt widerfahren war, und um ihm zugleich zu versichern, daß ich gar bald mit meinem Weibe heimkehren würde. Voller Ungeduld harrete ich der Rückkehr meines Boten; aber wehe, er brachte mir Kunde, die mich aufs tiefste bekümmerte, denn er meldete mir, Bin Ortok habe erfahren, daß mich vier-tausend arabische Beduinen überfallen und mein ganzes Geleit vernichtet hätten; und über-zeugt, daß ich nicht mehr lebe, sei er in seinem Gram allmäh-lich hingesiecht und gestorben. Prinz Ahmad al-Din Sengi, mein Vetter, habe den Thron bestiegen und herrsche mit großer Gerechtigkeit; doch obwohl man ihn allgemein liebe, habe das Volk, als es erfuhr, daß ich noch am Leben wäre, un-glaubliche Freude bezeugt, Prinz Ahmad al-Din selber ver-sicherte mich in einem Brief,

den mir der Bote überreichte, seiner Treue, und er bezeugte große Ungeduld, mich zu sehen, um mir die Krone zu über-reichen und mein erster Unter-tan zu werden.

Diese Nachricht brachte mich zu dem Entschluß, meine Heimkehr nach Mosul zu be-schleunigen. Ich nahm Ab-schied von dem Beherrscher der Gläubigen, der mir dreitau-send Reiter aus seinen Wachen gab, um mich bis in meine Rei-che zu geleiten; und nachdem ich Muwaffak und sein Weib umarmt hatte, brach ich mit meiner teuren Semrud aus Bag-dad auf, die vor Schmerz ob des Abschieds von Vater und Mut-ter gestorben wäre, wenn ihre Liebe zu mir nicht diese Emp-findung abgeschwächt hätte. Noch hatte ich nicht die Hälfte des Weges von Bagdad nach Mosul zurückgelegt, als die Vorhut meines Geleits eine Truppenmasse entdeckte, die geradeswegs auf uns zukam. Ich glaubte, es wären wiederum ara-bische Beduinen. Ich stellte meine Leute alsbald in

Schlachtordnung auf, und schon waren wir zum Kampf bereit, als meine Späher mir berichteten, daß jene, die wir für Räuber und Feinde hielten, Truppen aus Mosul wären, die mir entgegenkämen, und daß Ahmad al-Din sie führte.

Als nun auch dieser Prinz erfahren hatte, wer wir waren, verließ er sein kleines Heer, um mir mit den ersten Großen von Mosul allein entgegenzureiten. Seine Worte entsprachen seinem Brief, das heißt, sie waren unterwürfig und ehrfurchtsvoll; und auch all die Vornehmen, die ihn begleiteten, versicherten mich ihres Eifers und ihrer Treue. So viel Grund ich auch hatte, ihnen zu mißtrauen und zu glauben, daß mein Vetter vielleicht unter dem Vorwand, mich zu ehren, die Absicht verbürge mir das Leben zu nehmen, um Herr meines Königreichs zu bleiben, so wollte ich doch lieber jedes Mißtrauen verbannen als verraten, daß ich nicht ohne Befürchtungen war. Ich schickte die Krieger aus den Wachen des Kalifen zurück und vertraute

dem Prinzen Ahmad al-Din mein Leben an. Ich hatte mein Vertrauen denn auch nicht zu bereuen. Außerstande, zu einer schwarzen Tat zu rüsten, dachte er nur daran, mir seine Anhänglichkeit zu beweisen.

Als wir in Mosul angekommen waren, bezeugte das Volk durch seinen Zuruf, mit welcher Freude es mich wiedersah, und während dreier Tage feierte es in allerlei Lustbarkeiten. Die Läden in den Händlerstraßen und dem Basar der Juweliere wurden innen und außen mit Teppichen verkleidet, und nachts wurden sie mit Lämpchen erleuchtet, die die Buchstaben eines Koranverses bildeten; jeder Laden hatte seinen besonderen Spruch, und man konnte das ganze Heilige Buch in der Stadt durchlesen, als hätte der Engel Gabriel es noch einmal in leuchtenden Lettern unserm großen Propheten gebracht.

Abgesehn aber von dieser frommen Beleuchtung standen vor den Läden große Schüsseln voll pyramidenförmig aufgebauten Pilaus in allerlei Farben, nebst

großen Schalen voll Sorbett und Granatsaft, davon die Vorübergehenden nach Belieben aßen und tranken. An allen Straßenkreuzungen sah man zum Klang der Gitarren und Tamburine Tänzer tanzen, und die Bettelmönche liefen nach ihrer Sitte wie Tobsüchtige durch die Stadt. All die Handwerker zogen auf Wagen, geschmückt mit Flitter und flatternden Bändern in allerlei Farben und mit den Werkzeugen, an denen man ihre Gewerbe erkannte, durch die Hauptstraße und unter den Klängen der Querpfeife und der Kesselpauke und der Trompete unter meinem Balkon vorüber, wo Semrud neben mir saß; und sie begrüßten uns, indem sie aus vollem Halse schrien: ‚Segen und Heil über dich, o Apostel Allahs; Allah gebe dem König den Sieg!‘

Ich begnügte mich nicht damit, diese Ehren mit Muwaffaks Tochter zu teilen, sondern suchte danach, was ihr irgendwie Freude machen konnte. Ich ließ in ihrem Gemach an Gerä-

ten aufstellen, was nur an Seltenem und dem Auge Gefälligem zu finden war. Zum Gefolge gab ich ihr fünfundzwanzig junge Georgierinnen, Sklavinnen aus dem Harim meines Vaters; die einen sangen und spielten die Laute, die andern die Harfe, und wieder andre tanzten mit ebensoviel Kunst und Anmut wie Leichtfüßigkeit. Ich gab ihr auch einen schwarzen Aga mit zwölf Eunuchen, die alle irgendein Talent besaßen; um sie zu unterhalten.

Ich herrschte über treue und eifrige Untertanen; ich liebte Semrud mehr als je und wurde von ihr geliebt. So lebte ich glücklich, als ein junger Derwisch in meinem Palast erschien. Er verschaffte sich in der Hauptstadt durch einen heiteren und angenehmen Geist bei den höchsten Herren Eingang, und durch seine Scherze und seine treffenden und glänzenden Antworten gewann er sich bald ihre Freundschaft. Er begleitete sie auf die Jagd und erging sich mit ihnen in Ausschweifungen; er war bei all ihren Unterhaltungen dabei.

Eines Tages nun sprach man mir von ihm als von einem Manne, dessen Rede bezaubere; und schließlich brachte man es so weit, daß ich Lust bekam, ihn zu sehen und zu bewirten. Weit davon entfernt, zu finden, daß man mir von ihm ein schmeichlerisches Bild entworfen hatte, meinte ich, ihn noch unterhaltender zu finden, als man ihn geschildert hatte. Seine Rede berückte mich, und er entriß mich einem Irrtum, in dem heute viele Großen leben, die da meinen, nur in den Palästen der Könige finde man feinen und wählerischen Geist. Ich fand so viel Geschmack an den Gesprächen des Derwischs, und er schien mir sogar so sehr den großen Geschäften gewachsen zu sein, daß ich ihn unter die Zahl meiner Minister einreihen wollte; er aber dankte mir und sagte, er habe ein Gelübde getan, niemals irgendein Amt zu bekleiden; er liebe es, ein freies und ungebundenes Leben zu führen; er verachte Ehren und Reichtümer und begnüge sich mit dem, was ihm Allah,

der auch für die niedrigsten Tiere sorge, zum Leben spende; mit einem Wort, er sei mit seiner Lage zufrieden.

Ich bewunderte einen Mann, der so sehr von allen Dingen der Welt losgelöst schien, und ich achtete ihn nur um so mehr. Sooft er sich einstellte, um mir seine Aufwartung zu machen, nahm ich ihn trefflich auf; wenn er unter der Fülle der Höflinge stand, so suchten ihn meine Augen, und er gehörte zu denen, an die ich am häufigsten das Wort richtete; unmerklich faßte ich so viel Freundschaft zu ihm, daß ich ihn zu meinem Günstling machte.

Eines Tages nun, als ich in einem Walde jagte, entfernte ich mich von der Jagdgesellschaft, und der Derwisch blieb mit mir allein. Er begann, mir von seinen Reisen zu erzählen; denn obgleich er noch jung war, war er doch schon weit gewandert. Er sprach mir von allerlei merkwürdigen Dingen, die er in Indien gesehen hatte, und unter anderm von einem alten Brahmanen, den er kannte. Dieser

große Mann', sprach er zu mir, wußte unendlich viele Geheimnisse, deren eines immer merkwürdiger war als das andre; die Natur hatte nichts, was ihm unerforschlich gewesen wäre. Er starb in meinen Armen; aber da er mich liebte, sprach er, ehe er den Geist aufgab, zu mir: O mein Sohn, ich will dich ein Geheimnis lehren, damit du meiner gedenkest; doch unter der Bedingung, daß du es niemanden verrätst. Ich versprach es ihm, und auf mein Versprechen hin lehrte er mich dieses Geheimnis.'

'Und welches ist dieses Geheimnis?' fragte ich. 'Ist es nicht das, wie man Gold macht?' 'Nein, o mein Herr,' erwiderte er; 'es ist ein seltneres und kostbares Geheimnis; nämlich das, eine Leiche zum Leben zu erwecken. Nicht, als ob ich einer Leiche dieselbe Seele zurückgeben könnte, die sie verloren hat; dieses Wunder zu tun, hat allein der Himmel die Macht; aber ich kann meine Seele in einen des Lebens beraubten Körpers schicken, und wenn es deiner

Hoheit gefällt, so will ich vor deinen Augen die Probe darauf machen.' 'Gern,' erwiderte ich, 'und auf der Stelle, wenn du willst.'

Eben kam zu gelegener Zeit eine Hindin bei uns vorüber; ich schickte ihr einen Pfeil nach, der sie durchbohrte und zum Sturz brachte. 'Wir wollen sehn,' fuhr ich fort, 'ob du dieses Tier zum Leben wecken kannst.' 'O mein Herr,' versetzte der Derwisch, 'deine Neugier soll gleich befriedigt werden. Gib wohl acht, was ich tue.' Kaum hatte er diese Worte gesprochen, als ich plötzlich sah, wie sein Körper leblos zu Boden fiel; und zugleich sprang die Hindin leichtfüßig auf. Ihr könnt euch meine Überraschung denken; obwohl es mir nicht erlaubt war, länger an dem zu zweifeln, was meine Augen sahen, so mißtraute ich doch noch dem Zeugnis meiner Sinne. Die Hindin aber kam herbei, um mich zu umschmeicheln; und nachdem sie ein paar Sprünge getan hatte, sank sie nieder und alsbald stand die

Leiche des Derwischs, die am Boden gelegen hatte, wieder auf.

Ich war entzückt von einem so herrlichen Geheimnis, und ich bat den Derwisch, es mich zu lehren. ‚O mein Herr,‘ sprach er, ‚es tut mir leid, daß ich deinen Wunsch nicht erfüllen kann; aber ich habe dem sterbenden Brahmanen versprochen, dieses Geheimnis niemanden mitzuteilen, und ich bin der Sklave meines Worts.‘ Je mehr aber der Derwisch sich dagegen wehrte, meinen neugierigen Wunsch zu befriedigen, um so mehr fühlte ich, wie er nur glühender wurde. ‚Im Namen Allahs,‘ rief ich, ‚versage mir nicht die Genugtuung, die ich von dir verlange; ich verspreche auch, dir das Geheimnis nicht zu verraten, und ich schwöre bei dem, der uns alle beide erschaffen hat, daß ich keinen schlechten Gebrauch davon machen werde.‘ Der Derwisch sann einen Augenblick nach; dann ergriff er das Wort und sprach: ‚Ich kann einem König, den ich mehr als mein

Leben liebe, nicht widerstehn: ich füge mich so vielen Bitten. Auch habe ich dem Brahmanen nur ein einfaches Versprechen gegeben und mich nicht durch einen unverletzlichen Schwur gebunden; ich will deine Hoheit also mein Geheimnis lehren; du brauchst nur zwei Worte zu behalten und sie im Geist zu sprechen, um einen Leichnam zu beleben.‘ Und mit diesen Worten lehrte er mich die Formel.

Kaum kannte ich sie, so wollte ich diese Kraft erproben; ich sprach die Worte, um auch meine Seele in die Leiche der Hindin zu schicken, und im Nu sah ich mich in dieses Tier verwandelt. Aber die Freude, die ich empfand, als ich sah, daß diese Verwandlung so glücklich vor sich ging, wurde bald zum Schmerz; denn sowie meine Seele im Körper der Hindin war, schickte der Verräter die seine in meinen Körper; und indem er alsbald meinen Bogen spannte, wollte er mich mit einem meiner Pfeile durchbohren; ich aber erkannte an seiner

Bewegung seine Absicht und entzog mich seinem Geschloß durch eine schnelle Flucht. Sein Pfeil entflog zwar noch, doch fehlte er mich zum Glück.

So sah ich mich denn dazu gezwungen, mit den Tieren der Berge und der Wälder zu leben; glücklich wäre ich gewesen, hätte ich ihnen völlig geglichen und hätte ich mit dem Verlust der menschlichen Gestalt auch die Vernunft verloren! Dann wäre ich nicht tausend traurigen Gedanken verfallen.

Während ich nun in den Wäldern mein Unglück beklagte, nahm der Derwisch den Thron von Mosul ein; und – was mir noch weit mehr Kummer machte – er war im Besitz Semruds. Er ließ seinen alten Leib im Walde liegen, und sehr mit dem meinen zufrieden, kostete er in aller Ruhe die Freuden der Herrschaft. Da er jedoch fürchtete, ich möchte mit Hilfe desselben Geheimnisses, das mir so verhängnisvoll geworden war, auch Mittel und Wege finden, in den Palast einzudringen und mich an seinem Verrat zu

rächen, so befahl er noch selbigen Tages, sowie er sich an meiner Stelle sah, alle Hindinnen, die man im Königreich finden würde, zu töten; denn er wollte, so sagte er, seine Reiche von diesen Tieren, die er tödlich hasse, säubern; und um seinen Untertanen einen Ansporn zu geben, damit sie diese Tiere erschlugen, ließ er ausrufen, daß er für jede Hirschkuh deren Kopf man ihm bringen würde, dreißig Dinare zahlen wolle.

Die Völker Mosuls ergossen sich, getrieben von der Gewinn gier, mit Pfeilen und Bogen in die Felder; sie drangen in die Wälder ein und durchzogen die Berge, um mit ihren Pfeilen alle Hindinnen zu töten, denen sie begegneten. Zum Glück hatte ich ihre Geschosse nicht mehr zu fürchten; denn da ich am Fuß eines Baumes eine tote Nachtigall gefunden hatte, so war ich in ihren Leib eingedrungen; und unter dieser neuen Gestalt flog ich zum Palast meines Feindes und barg mich im dichten Laubwerk eines Baums im Garten. Dieser Baum war nicht

weit von den Gemächern der Königin entfernt. Und als ich dort meines traurigen Abenteuers und des Glücks meines Feindes dachte, wurde ich weich und begann, meine Not zu klagen. Es war am Morgen, die Sonne ging auf, und schon gaben allerlei Vögel, die sich des Lichtes freuten, durch ihr Zwitschern dem Jubel Ausdruck, der sie erfüllte. Ich aber, der ich wenig für die Helle des jungen Tages empfänglich war, dachte nur meiner Not; die Augen traurig auf das Gemach Semruds gerichtet, ließ ich in den Lüften eine so klagende Stimme erklingen, daß ich die Königin an ein Fenster lockte. Ich setzte vor ihren Augen mein schmerzliches Gezwitscher fort und bemühte mich selbst, es noch rührender zu gestalten, als hätte ich ihr den Anlaß meines Schmerzes begreiflich machen können. Aber ach, es machte ihr Freude, mich zu hören, und ich mußte zu meinem Schmerz bemerken, daß sie, statt sich von meinen jämmerlichen Klängen rühren zu lassen, nur

mit einer ihrer Sklavinnen, die an dasselbe Fenster geeilt war, um mich zu hören, über mich lachte.

Ich verließ den Garten weder an diesem Tage noch auch an den folgenden; und jeden Morgen sang ich an derselben Stelle. Semrud ihrerseits trat jedesmal an eins ihrer Fenster, und schließlich verriet sie den Wunsch, mich zu besitzen, was mir das Werk des Himmels zu sein schien. ‚Hört,‘ sprach sie zu ihren Frauen, ‚ich will, daß man diesen Vogel fange. Laßt Vogelsteller kommen; ich liebe diese Nachtigall, ich bin in sie vernarrt; man fange sie mir und bringe sie in den Palast.‘ Man gehorchte der Königin und ließ geschickte Vogelsteller kommen, die ihre Netze aushingen; und da ich nicht die Absicht hatte, ihnen zu entschlüpfen, denn ich sah wohl, daß man mir meine Freiheit nur rauben wollte, um mich zum Sklaven der Königin zu machen, so ließ ich mich fangen. Sowie ich nun in ihren Händen war, verriet sie große Freude. ‚Mein Liebling,‘

rief sie, indem sie mich streichelte, ‚reizende Nachtigall, ich will dein Rosenstrauch sein. Schon fühle ich unendliche Zärtlichkeit für dich!‘ Und mit diesen Worten küßte sie mich, und ich berührte mit meinem Schnabel sanft ihre Lippen. ‚O der kleine Schelm!‘ rief sie aus; ‚es ist, als verstünde er, was ich sage.‘ Und als sie mich lange gestreichelt hatte, tat sie mich in einen Käfig aus Golddraht, den ein Eunuch ihres Hauses in der Stadt hatte kaufen müssen. Ich sang tagtäglich, sowie sie erwacht war; und wenn sie sich, um mich zu streicheln oder mir etwas zu geben, vor meinen Käfig stellte, so schlug ich, statt mich wild zu stellen, vor Freunden mit den Flügeln und reichte ihr meinen kleinen Schnabel hin. Sie sah mit Staunen, daß ich in so kurzer Weile zahm geworden war; und bisweilen nahm sie mich aus meinem Käfig und ließ mich in ihrem Zimmer fliegen; ich flog stets sofort zu ihr hin, um ihr zu schmeicheln und um ihre Liebkosungen zu empfangen; wenn aber

eine ihrer Sklavinnen mich greifen wollte, so biß ich sie kräftig. Auf diese Weise wurde ich Semrud bald so teuer, daß sie oft sagte, wenn ich stürbe, so würde sie untröstlich sein, so sehr hinge sie an mir.

Wenn ich in meinem Unglück einigen Trost darin fand, daß ich im Gemach der Königin war, so bezahlte ich ihn sehr teuer, so oft der Derwisch sie besuchte. Ich kann an diese Folter noch heute nicht denken, ohne zu beben; ich hob von Zeit zu Zeit die Augen gen Himmel, um ihn um Rache zu bitten; meine Federn sträubten sich, und mit vor Zorn geschwelltem Herzen flatterte ich wild in meinem Käfig umher und marterte mich. Wenn die Königin mich zuweilen in Gegenwart des Verräters liebkooste und auch er mich streicheln wollte, so biß ich aus Leibeskräften nach ihm und verriet eine große Wut; aber meine Raserei diente nur dazu, sie zu ergötzen, und sie vermochte mich nicht zu rächen.

Semrud hielt in ihrem Gemach

auch eine Hündin, die sie sehr liebte; dieses Tier verendete eines Tages, als wir miteinander allein waren, während sie warf. Sein Tod gab mir den Gedanken ein, das Geheimnis zum drittenmal zu erproben; ich sprach bei mir selber: ‚Ich will in die Leiche dieser Hündin eingehn, um zu sehn, welchen Kummer der Königin der Tod ihrer Nachtigall bereitet.‘ Ich weiß nicht, woher mich diese Laune ankam, denn ich konnte nicht wissen, wozu diese neue Verwandlung führen würde; aber die Regung erschien mir als ein geheimer Wink des Himmels, und ich folgte ihr aufs Geratewohl.

Als Semrud in ihr Zimmer zurückkam, war es ihre erste Sorge, vor den Käfig zu treten. So wie sie erkannte, daß die Nachtigall tot war, stieß sie einen Schrei aus, der all ihre Sklavinnen herbeilockte. ‚Was hast du, o meine Herrin,‘ fragten sie, ‚ist dir irgendein Unglück widerfahren?‘ ‚Ihr seht mich in Verzweiflung,‘ erwiderte die Königin, bitterlich weinend, ‚meine

Nachtigall ist tot! Mein teurer Vogel! Mein kleiner Gatte! Weshalb wurdest du mir so bald entrissen? Ich soll also nicht mehr die Lieblichkeit deines Sanges kosten? Ich soll dich nie wiedersehn? Was habe ich getan, um zu verdienen, daß der Himmel mich mit solcher Strenge straft?‘

Sie war so bekümmert, daß ihre Frauen vergeblich versuchten, sie zu trösten; ihre Worte steigerten ihren Schmerz nur noch. Eine von ihnen aber lief davon, um den Derwisch zu benachrichtigen, in welchem Zustand sich die Königin befände. Er begab sich in Eile zu ihr und hielt ihr vor, daß der Tod eines Vogels ihr nicht solchen Kummer bereiten dürfe; der Verlust sei nicht unersetzlich; wenn sie die Nachtigallen so liebe und eine haben wolle, so werde er sich freuen, ihren Wunsch zu befriedigen. Aber er mochte noch so viel reden, all seine Worte waren nutzlos, und er vermochte bei Semrud nichts auszurichten. ‚Halt inne, o mein Herr,‘ rief sie, ‚und bekämpfe meinen

Schmerz nicht mehr, du wirst ihn niemals überwinden; ich weiß wohl, daß es eine große Schwäche ist, sich nicht über den Tod eines Vogels hinwegtrösten zu können; ich bin wie du fest davon überzeugt, und trotzdem kann ich der Gewalt des Schlages, der mich niederwirft, nicht widerstehn; ich liebte dieses kleine Tier, es schien empfänglich für die Liebkosungen, die ich ihm spendete, und es erwiderte sie auf seine Art, die mich entzückte. Wenn meine Frauen ihm nahe kamen, so zeigte es sich wild oder vielmehr verächtlich, während es, sobald ich herzutrat, um es zu greifen, auf meine Hand flog. Es war, als brächte es mir wirkliche Liebe entgegen; es sah mich zärtlich und sehnsüchtig an; und man hätte bisweilen meinen können, es sei trostlos, weil es nicht die Gabe der Sprache besaß, um mir seine Empfindungen auszusprechen; ich las das in seinen Augen. Ach, ich kann nicht ohne Verzweiflung daran denken. Mein reizender Vogel, ich habe dich auf ewig

verloren! Und als sie ihre Worte gesprochen hatte, verdoppelten sich ihre Tränen nur noch, und es war, als könnte sie keinerlei Trost ertragen. Ich sah ein günstiges Zeichen in diesem Schmerz; ich lag in einem Winkel des Zimmers und beobachtete alles, was vorging, ohne daß man meiner achtete. Ich ahnte, daß der Derwisch, um die Königin zu trösten, sein Geheimnis benutzen würde, und diese Ahnung trog mich nicht.

Als der Derwisch erkannte, daß die Königin der Vernunft nicht zugänglich war, befahl er, da er sie leidenschaftlich liebte und von ihren Tränen gerührt war, statt sich in überflüssigen Reden zu ergehen, den Sklavinnen der Königin, das Zimmer zu verlassen, so daß er mit ihr allein blieb. ‚O meine Herrin,‘ sagte er dann, denn er glaubte, es könnte ihn niemand hören, da der Tod deiner Nachtigall dir so viel Schmerz macht, so muß sie zum Leben erwachen; mache dir keinen Kummer mehr, du sollst sie wieder am Leben sehn; ich verspreche, sie

deiner Zärtlichkeit zurückzugeben; morgen früh sollst du sie beim Erwachen wieder singen hören, und du sollst die Freude genießen, sie lieblosen zu können.‘ Ich verstehe dich, o mein Herr,‘ sprach Semrud, ‚du siehst mich als eine Wahnsinnige an, deren Schmerz man schmeicheln muß; du gibst mir die Hoffnung, daß ich morgen meine Nachtigall lebendig wiedersehen soll, und so gedenkst du durch beständigen Aufschub zu erreichen, daß ich meinen Vogel allmählich vergesse, oder vielmehr, du hast die Absicht, noch heute einen andern fangen zu lassen und ihn in seinen Käfig zu tun, um meinen Kummer zu täuschen.‘ ‚Nein, o meine Königin,‘ entgegnete der Derwisch, ‚ebdieser Vogel, den du leblos in seinem Käfig ausgestreckt siehst, diese Nachtigall, der glückliche Gegenstand eines so lebhaften Schmerzes, soll singen; ich werde ihr neues Leben geben, und du wirst deine Güte an ihn verschwenden können; er wird ihren Wert nur um so besser ken-

nen, und du wirst ihn noch eifriger bemüht sehn, dir zu gefallen; denn ich selber werde ihn beseelen. Jeden Morgen soll er zu deinem Vergnügen wieder erwachen. Ich kann dieses Wunder verrichten, es ist ein Geheimnis, das ich kenne; wenn du daran zweifelst oder allzu ungeduldig darauf wartest, deinen Vogel wieder am Leben zu sehn, so will ich ihn auf der Stelle wieder erwecken.‘ Da die Königin ihm keine Antwort gab und er aus ihrem Schweigen schloß, daß sie von seiner Macht, zu tun, was er sagte, noch keineswegs überzeugt war, so setzte er sich auf ein Lager, wo er kraft der zwei kabbalistischen Worte, die der Seele gleichsam als Gefährt dienten, um in eine Leiche einzuziehn, seinen Körper oder vielmehr meinen verließ und in den der Nachtigall einzog. Der Vogel begann, auf der Stelle im Käfig zu singen, und zwar zu Semruds großem Staunen. Bald aber versagte ihm die Stimme; denn so wie er sein Gezwitscher begonnen hatte, verließ ich den Kör-

per der Hündin und beeilte mich, den meinen wieder einzunehmen. Zugleich stürzte ich auf den Käfig zu, riß den Vogel daraus hervor und drehte ihm den Hals um. „Was tust du, o mein Herr?“ rief die Königin, „weshalb handelst du so an meiner Nachtigall; wenn du nicht wolltest, daß sie lebe, so durftest du sie nicht zum Leben erwecken!“

„Dank dem Himmel!“ rief ich aus, ohne dessen, was sie sagte, zu achten, so sehr erfüllte mich die Rache, die ich für den Schimpf wider meine Ehre und meine Liebe genommen hatte, „es ist geschehn, ich habe den Verräter bestraft, dessen abscheuliche Tat eine noch strengere Züchtigung verdiente!“ Wenn Semrud schon erstaunt gewesen war, ihre Nachtigall leben zu sehn, so war sie es nicht minder, als sie mich in großer Erregung diese Worte sprechen hörte. „O mein Herr,“ rief sie, „was bringt dich so außer dich, und was bedeuten deine Worte?“

Ich erzählte ihr alles, was mir

widerfahren war, und ich bemerkte, daß sie bei meinem Bericht in jeden Augenblick erbebte; bald trieb ihr die Scham, dieweil sie mir, wenn auch unschuldigerweise, untreu gewesen war, die Röthe ins Gesicht, und bald machte sie der Schmerz darüber bleicher, als der Tod es ist.

Sie konnte nicht mehr daran zweifeln, daß ich wirklich Fadlallah war, denn sie wußte, daß man im Walde die Leiche des Derwischs gefunden und daß er selber Befehl gegeben hatte, alle Hindinnen zu töten.

Kaum aber hatte ich Semrud über dieses seltsame Abenteuer aufgeklärt, so bereute ich es; ich hätte ihr nur sagen sollen, daß irgendein großer Kabbalist mich das Geheimnis gelehrt hätte, eine Leiche zum Leben zu erwecken, ohne ihr von dem zu sprechen, was der Derwisch wider mich ins Werk gesetzt hatte. Wollte der Himmel, sie hätte von diesem grauenhaften Verrat niemals etwas erfahren! Vielleicht lebte sie dann noch heute. Aber was sage ich? Wohin

verirrt sich mein Geist? Weiß ich nicht, daß alles Gute und Schlimme, das uns begegnen soll, im Himmel vorgezeichnet ist?

Muaffaks Tochter grämte sich so sehr darüber, einen Elenden beglückt zu haben, daß es mir nicht möglich war, sie zu trösten. Ich mochte ihr noch so oft wiederholen, daß ihr Irrtum sie vollkommen entschuldigte und daß die Schuld einzig dem Derwisch zur Last fiel, der sie durch seinen Tod gesühnt hätte. Was ich ihr auch sagen mochte, wie sehr ich ihr auch beteuern mochte, daß ich sie immer noch mit der gleichen Zärtlichkeit liebte, ich konnte sie nicht dahin bringen, dieses grauenhafte Erlebnis zu vergessen. Sie erkrankte und starb in meinen Armen, indem sie mich für ein Verbrechen, dessen sie nicht schuldig war und das ihr von meiner Liebe nichts nahm, um Vergebung bat.

Als sie tot war und ich ihrem Grabe all die Pflege gewidmet hatte, die ich ihr schuldig war, ließ ich den Prinzen Ahmad al-

Din Sengi rufen und sprach zu ihm: ‚O mein Vetter, ich habe keine Kinder, ich entsage zu deinen Gunsten der Krone von Mosul; ich gehe von dannen, ich verzichte auf die Herrschergröße und will den Rest meines Lebens in einem dunklen Stande verbringen.‘ Ahmad al-Din, der mich wirklich liebte, ließ nichts unversucht, um mich von meinem Entschluß abzubringen; aber ich gab ihm zu verstehn, daß er ihn vergeblich bekämpfte. ‚O mein Prinz,‘ sprach ich zu ihm, ‚mein Plan steht fest, ich gebe dir meine Stellung; nimm den Thron Fadlallahs ein, und mögest du glücklicher werden als er; herrsche über die Völker, die deine Verdienste kennen und das Glück, dich zum Herrn zu haben, schon einmal erfahren. Ich selber will aus Ekel vor jeder Größe in entfernte Länder ziehen, um wie ein Mann aus gemeinem Stande zu leben; dort will ich, befreit von den Sorgen, die die höchste Macht umschweben, Semrud beweinen und mich der glücklichen Tage

erinnern, die wir miteinander | ne einzige Beschäftigung fin-  
verlebt haben; und in dieser | den.  
süßen Erinnerung will ich mei-

## ICH ZOG IN DEN WALD, WEIL ICH DEN WUNSCH HATTE MIT ÜBERLEGUNG ZU LEBEN

Ich möchte gern mancherlei sagen, weniger über die Sandwichinsulaner oder die Chinesen, als über euch, die ihr diese Zeilen lest, allerhand über eure Verhältnisse, besonders eure äußeren Verhältnisse in dieser Welt, dieser Stadt; welcher Art sie sind, ob es notwendig ist, daß sie so schlecht sind, wie sie sind, und ob sie nicht eben so leicht wie nicht verbessert werden könnten.

Ich bin ziemlich viel herumgekommen und überall, in den Läden, den Schreibstuben und auf dem Feld schienen mir die Einwohner auf tausenderlei merkwürdige Weise ihre Sünden abzubüßen. Was man so hört von Brahmanen, welche sich der Hitze von vier Feuern aussetzen und der Sonne in's Antlitz schauen; die sich über Flammen mit dem Kopf nach unten aufhängen; über ihre Schultern nach dem Himmel blicken, „bis es ihnen unmöglich wird wieder ihre natürliche Stellung einzunehmen, während infolge ihres verdrehten Halses nur Flüssigkeiten in den Magen gelan-

gen können“; die an einen Baum angekettet ihr Leben verbringen; mit der Länge ihres Körpers wie Raupen weite Reiche durchmessen, oder auf Einem Bein auf hohen Säulen stehen; – selbst diese Ausdrucksformen bewußter Reue sind kaum unglaublicher und erstaunlicher als die Szenen, deren Zeuge ich täglich bin. Die zwölf Arbeiten des Herkules sind Kleinigkeiten im Vergleich mit denen, welche meine Nachbarn unternehmen; denn jener waren es nur zwölf und sie hatten ein Ende; aber ich konnte noch nie bemerken, daß diese Leute ein Ungetüm einfinden oder eine Arbeit zu Ende brachten. Sie haben keinen Freund Jola, der mit glühendem Eisen die Hälse der Hydra versengt, sondern sobald ein Kopf zerschmettert ist, wachsen zwei neue nach.

Ich sehe junge Leute, meine Mitbürger, deren Unglück es ist Güter, Häuser, Scheunen, Vieh und Ackergeräte geerbt zu haben; denn solche Dinge sind leichter zu haben als wieder an-

zubringen. Besser wären sie auf offener Weide geboren und von einer Wölfin gesäugt worden, dann hätten sie mit klareren Augen gesehen, in welchem Feld sie zu arbeiten berufen sind. Wer machte sie zu Leibeignen des Bodens? Warum sollen sie ihre 60 Morgen Landes verzehren, wenn der Mensch doch nur dazu verdammt ist, sein Päckchen Schmutz zu essen? Warum sollen sie anfangen ihr Grab zu graben, wenn sie kaum geboren sind? Sie sollen ein Menschenleben leben, all diese Dinge vor sich herschieben und dabei so schnell als möglich vorwärts kommen. Wie mancher armen, unsterblichen Seele bin ich nicht begegnet, die fast ersticke und zusammenbrach unter ihrer Bürde; langsam kroch sie die Straße des Lebens hinab und schob dabei 75 auf 40 Fuß große Ställe vor sich her, Augiasställe die nie gereinigt wurden und hundert Morgen Landes, Ackerland, Wiesen, Weidenland und Waldanteil. Die Enterbten, welche sich nicht mit soviel unnötigen Hin-

dernissen abzuquälen haben, finden Arbeit genug, wenn sie nur ihre paar Kubikfuß Fleisch bezwingen und kultivieren wollen.

Aber die Menschen laborieren unter falschen Voraussetzungen. Ihr besserer Teil ist bald als Dünger unter die Erde gepflügt. Infolge eines scheinbaren Verhängnisses, das man gewöhnlich Schicksal nennt, beschäftigen sie sich damit Schätze zu sammeln, welche die Motten und der Rost fressen, und denen die Diebe nachgraben, wie es in einem alten Buche heißt. Ein Narrenleben ist es, wie sie finden werden, wenn sie zu seinem Ende gelangen, wenn nicht schon früher. Es geht die Sage, daß Deukalion und Pyrrha Menschen erzeugten, indem sie Steine über ihre Häupter hinter sich warfen:

„Inde genus durum sumus, experiensque laborum

Et documenta damus qua simus origine nati.“

„Darum sind wir ein hartes Geschlecht, und ausdauernd zur Arbeit;

Und wir geben Beweise, woher wir zogen den Ursprung.“

(Übers. v. Voß.)

Soviel über den blinden Gehorsam gegen ein unklares Orakel Steine über die Köpfe zu werfen, und nicht zu schauen, wohin sie fallen.

Die große Masse der Menschen führt ein Leben voll stiller Verzweiflung. Was man so Resignation nennt ist bestätigte Verzweiflung. Aus der verzweifelnden Stadt geht man auf das verzweifelnde Land, wo man sich mit der Tapferkeit der Sumpfter und Moschusratte zu trösten hat. Eine stereotype, wenn auch unbewußte Verzweiflung ist selbst unter dem versteckt, was man gewöhnlich Vergnügungen und Unterhaltungen der Menschen nennt. Spiel steckt keines darin, denn das kommt nach der Arbeit. Es ist aber ein Charakteristikum der Vernunft, daß sie nichts Verzweifeltes unternimmt. –

Wenn wir bedenken was, um mit den Worten des Katechismus zu reden, die Hauptbestimmung des Menschen ist, und

welches die wahren Lebensbedürfnisse und -mittel sind, so sieht es aus, als ob die Menschen die gewöhnliche Lebensweise wählten, weil sie dieselbe jeder andern vorzogen. Sie sind aber nur überzeugt, daß ihnen keine Wahl gelassen sei. Wache und gesunde Naturen jedoch erinnern sich daran, daß die Sonne klar heraufstieg. Es ist nie zu spät unsere Vorurteile aufzugeben; auf keine Ansicht, keine Lebensweise, und sei sie noch so alt, kann man sich ohne Prüfung verlassen. Was heute jeder als wahr nachplappert oder stillschweigend passieren läßt, kann sich morgen als falsch erweisen, – bloßer Ansichtsdund, den man für eine Wolke hielt, welche Wiesen und Felder mit fruchtbarem Regen erquicken würde. Was alte Leute für unmöglich erklären, das probieren wir und finden, daß es gemacht werden kann. Alte Taten für die alten Leute und neue für die Neuen! Es gab eine Zeit in der die alten Leute wohl nicht einmal wußten, wie sie sich Brennmaterial verschaf-

fen konnten, um ein Feuer anzuhalten. Die Neuen legen ein wenig trockenes Holz unter einen Kessel und sausen um die Erde herum, daß der Alten Hören und Sehen vergeht. Das Alter ist nicht besser, ja kaum so gut im stande zu lehren wie die Jugend, denn es hat nicht soviel gewonnen als es verloren hat. Man darf sogar bezweifeln, ob der weiseste Mensch irgend etwas von absolutem Wert durch das Leben gelernt hat. In Wirklichkeit haben die Alten keinen einzigen wichtigen Rat bereit, den sie den Jungen geben könnten; ihre eigene Erfahrung war dazu viel zu einseitig, ihr Leben ein zu erbärmlicher Mißerfolg, aus Privatsachen, wie sie glauben, und dennoch haben sie möglicher Weise noch ein bisschen Vertrauen übrig, das ihre Erfahrung Lügen straft, und sind nur weniger jung als sie waren.

An tausend einfachen Proben können wir sehen, ob unser Leben das richtige ist. Dieselbe Sonne, welche meine Bohnen zur Reife bringt, beleuchtet zu-

gleich ein ganzes System von Weltkörpern wie unsere Erde. Hätte ich rechtzeitig daran gedacht, so wären einige Fehler vermieden worden. Das war nicht das Licht, in welchem ich sie backte. Von welch wunderbaren Dreiecken sind nicht die Sterne die Spitzen! Welch entfernte und verschiedene Wesen in den bunten Wohnungen des Weltalles betrachten die Gleichen im gleichen Momente! Die Natur und das menschliche Leben sind so verschiedenartig wie unsere Konstitutionen. Wer kann sagen, welche Aussicht das Leben einem Andern bietet? Könnte es ein größeres Wunder geben, als wenn es uns ermöglicht wäre, einen Augenblick mit den Augen der Andern zu sehen? Alle Jahrtausende der Welt würden wir in einer Stunde durchleben, ja alle Welten der Jahrtausende. Geschichte, Dichtkunst, Mythologie! – Ich wüßte von keinem Lesen über die Erfahrung anderer, das soviel Erstaunliches und Belehrendes mitteilen könnte. Den größeren Teil von dem,

was meine Mitbürger gut nennen, halte ich innerlich für schlecht, und wenn ich irgend etwas bereue, so ist es höchstwahrscheinlich meine gute Ausführung. Von was für einem Dämon war ich besessen, daß ich mich so gut benahm? Du kannst so weise sprechen wie nur möglich, alter Mann, du der du siebzig Jahre lang nicht ohne eine gewisse Ehre gelebt hast, ich höre eine unwiderstehliche Stimme, die mich von all dem weglockt. Eine Generation verläßt die Unternehmungen der andern wie gestrandete Schiffe. Wir sollten mehr Vertrauen haben, gerade nur soviel Sorge uns selbst widmen, als wir aufrichtig anderen zuwenden. Die Natur paßt sich eben so gut unserer Schwäche wie unserer Stärke an. Die unaufhörliche Aufregung und Sorge vieler Menschen ist eine fast unheilbar Krankheitsform. Wir übertreiben die Wichtigkeit von allem was wir tun, und wie viel geschieht doch ohne uns! Wie wenn wir krank wären? Wie passen wir nicht auf! Wie ent-

schlossen sind wir nicht, ja nicht auf Treue und Glauben zu leben, wenn wir es irgend vermeiden können! Wie liegen wir nicht auf der Lauer bei Tag und bei Nacht! Ungern nur sagen wir unser Nachtgebet und zögernd überlassen wir uns der Ungewißheit. So heftig fühlen wir den Drang zu leben, daß wir mit dem Leben Götzendienst treiben und die Möglichkeit einer Änderung läugnen. „So allein geht es,“ sagen wir. Es geht aber auf so vielerlei Weise als wir Radien von einem Zentrum ziehen können. Jede Veränderung ist als ein Wunder anzuschauen; doch vollzieht sich so ein Wunder jeden Augenblick. Confucius sagte: „Zu wissen, daß wir wissen, was wir nicht wissen, das ist wahres Wissen.“ Wenn ein Mensch einmal dahin gelangt sein wird, eine Tatsache seiner Vorstellung als Tatsache seines Verstehens zu erkennen, so werden alle Menschen schließlich, das sehe ich voraus, ihr Leben auf dieser Basis aufbauen. Laßt uns einmal betrachten, um

was sich die erwähnte Sorge und Unruhe dreht, und in welchem Maße es nötig ist, daß wir uns beunruhigen oder wenigstens vorsehen.

Unter dem Worte „Lebensbedürfnisse“ verstehe ich dasjenige von allem, was der Mensch sich durch seine Bemühungen erwirbt, was von Anfang an für sein Leben so wichtig war oder es durch langen Gebrauch wurde, daß Niemand oder nur wenig Menschen, sei es aus Wildheit, Armut oder Philosophie, je versuchten sich ohne daselbe zu behelfen. Für viele Wesen gibt es in diesem Sinne nur ein Lebensbedürfnis - die Nahrung. Für den Büffel der Prärien bedeutet es ein paar Quadratzoll schmackhaften Grases und Wasser zum Trinken, wenn er nicht das Obdach des Waldes und den Schatten des Berges aufsucht. Kein Tier bedarf mehr als der Nahrung und eines Obdaches. Die Lebensbedürfnisse des Menschen in unserm Klima lassen sich ziemlich genau unter die Rubriken Nahrung, Wohnung, Kleidung und

Brennmaterial verteilen; denn nicht ehe wir uns dieser Dinge versichert haben sind wir bereit, an die wahren Probleme des Lebens mit Freiheit und eigener Aussicht auf Erfolg heranzutreten. Der Mensch hat nicht bloß Häuser erfunden sondern auch Kleider und gekochtes Essen, und wahrscheinlich entstand durch die zufällige Entdeckung der Wärme des Feuers und ihrer daraus folgenden Verwendung, die erst nur Luxus war, unser heutiges Bedürfnis nach Heizung. Wir sehen, daß Katzen und Hunde ebenfalls diese zweite Natur annehmen. Durch geeignete Wohnung und Kleidung bewahren wir uns mit Recht unsere innere Wärme. Findet aber durch Übertreibung bei dem Gebrauch dieser Dinge nicht ein förmliches Verbrühen statt? Der Naturforscher Darwin erzählt von den Feuerländern, daß während er und sein Reisebegleiter gut angezogen um ein Feuer herumsaßen und keiner von ihnen zu warm hatte, „von den weiter hinten stehenden nackten Wilden, zu der

Reisenden großem Erstaunen, der Schweiß ob solchen Röstens nur so herunterlief.“ Wir wissen, daß der Neuholländer vergnüglich nackt umherspaziert, während der Europäer in seinen Kleidern friert. Ist es unmöglich die Abhärtung dieser Wilden mit dem intellektuellen Dasein des zivilisierten Menschen zu verbinden? Nach Liebig ist der Körper ein Ofen und die Nahrung das Brennmaterial, welches die innere Heizung in den Lungen besorgt; bei kaltem Wetter essen wir mehr, bei heißem weniger. Die tierische Wärme ist das Resultat einer langsamen Verbrennung, und Krankheit und Tod treten ein, wenn sie zu rasch vor sich geht, oder wenn wegen Mangel an Brennmaterial oder einem Fehler im Zug das Feuer ausgeht. Soviel was die Analogie anbelangt. Der Ausdruck „animalisches Leben“ ist also nach obigem fast gleichlautend mit „animalischer Wärme“; denn während die Nahrung als das Brennmaterial angesehen werden kann, welches unser inne-

res Feuer erhält, und das wirkliche Brennmaterial nur dazu dient, diese Nahrung herzustellen oder unsere Körperwärme durch Hinzufügen von außen zu erhöhen, – dienen Wohnung und Kleidung nur dazu, die also erzeugte und absorbierte Wärme zu bewahren.

Wenn ich versuchen wollte zu erzählen, wie ich früher mein Leben am liebsten verbrachte, so wären wahrscheinlich diejenigen meiner Leser, welche einigermaßen mit seiner wirklichen Geschichte bekannt sind, überrascht; noch mehr würde es die erstaunen, welche nichts davon wissen. Ich will nur einige meiner Lieblingsunternehmungen andeuten.

Bei jedem Wetter, zu jeder Stunde bei Tag oder bei Nacht war ich bemüht, den rechten Moment auszunützen und meinem Stock entsprechend einzukerben; auf der Linie zu stehen wo zwei Ewigkeiten zusammentreffen, die Vergangenheit und die Zukunft, welches genau – der gegenwärtige Augenblick ist. Man wird mir einige Unklar-

heit verzeihen müssen, denn in meinem Geschäft gibt es mehr Geheimnisse als in den meisten andern, aber sie werden nicht absichtlich bewahrt, sondern sind durch die Natur der Sache nicht davon zu trennen. Ich würde gern alles ausplaudern und niemals „Eintritt verboten!“ auf das Tor schreiben.

Vor langen Jahren verlor ich einen Jagdhund, ein braunes Pferd und eine Turteltaube und immer bin ich darnach auf der Suche. Mit vielen Wanderern, die mir begegneten, sprach ich darüber, beschrieb ihnen die Spuren, die Verlorenen und auf welchen Ruf sie hörten. Einige hatten den Hund und den Hufschlag des Pferdes gehört, hatten selbst die Taube hinter einer Wolke verschwinden sehen, und sie zeigten sich so begierig sie wieder einzufangen, als ob sie selbst sie verloren hätten.

So viele Herbst- und Gott weiß, auch Wintertage verbrachte ich außerhalb der Stadt, um zu hören, was der Wind sagte, es zu hören und die Botschaft per Express weiter zu spedieren. Fast

mein ganzes Kapital steckte ich hinein und meinen Atem dazu, wenn ich ihm entgegenlief. Dann hielt ich wieder von dem Observatorium eines Felsens oder Baumes aus Wache, um eine interessante Ankunft weiter zu telegraphieren; oder ich wartete abends auf den Hügelspitzen ob der Himmel herunterkäme, damit ich etwas davon erwischen könnte, aber ich erwischte nie viel und das Wenige wurde wie Manna von der Sonne wieder aufgezehrt.

Ich zog in den Wald, weil ich den Wunsch hatte mit Überlegung zu leben, dem eigentlichen, wirklichen Leben näher zu treten, zu sehen, ob ich nicht lernen konnte, was es zu lehren hatte, damit ich nicht, wenn es zum Sterben ginge, einsehen müßte, daß ich nicht gelebt hatte. Ich wollte nicht das leben, was nicht Leben war; das Leben ist so teuer. Auch wollte ich keine Entsagung üben, außer es wurde unumgänglich notwendig. Ich wollte tief leben, alles Mark des Lebens aussaugen, so trutzig und spartanisch leben,

daß alles was nicht Leben war, in die Flucht geschlagen wurde, einen breiten Schwaden dicht am Boden mähen, das Leben in die Enge treiben und auf seinen äußersten Preis reduzieren, und wenn es sich gemein erwiese, seiner ganzen, wahren Niedrigkeit auf den Grund kommen und sie der Welt verkünden; war es aber erhaben, so wollte ich dies durch Erfahrung erkennen, und im stande sein, bei meinem nächsten Ausflug Rechenschaft darüber abzulegen. Denn die meisten Menschen scheinen mir in einer sonderbaren Ungewißheit darüber zu schweben, ob es vom Teufel

oder von Gott ist, und so haben sie einigermaßen übereilt geschlossen, daß der Hauptzweck des Menschen hier auf Erden der sei: „Gott in Ewigkeit zu loben und zu preisen.“

Noch immer leben wir niedrig wie Ameisen, obgleich die Sage erzählt, wir seien schon vor langer Zeit in Menschen verwandelt worden. Wie Pygmäen kämpften wir mit Kranichen; Irrtum häuft sich auf Irrtum und Flickwerk auf Flickwerk, und unsere beste Tugend bedarf eines überflüssigen, vermeidbaren Jammerzustandes zu ihrer Entfaltung. Unser Leben zersplittert sich in Kleinigkeiten.

RICHARD WAGNER

SIEGFRIED UND DER WALDVOGEL

SIEGFRIED streckt sich behaglich  
unter der Linde aus und  
blickt dem davongehenden  
Mime nach.  
Daß der mein Vater nicht  
ist,  
wieühl ich mich drob so  
froh!  
Nun erst gefällt mir  
der frische Wald;  
nun erst lacht mir  
der lustige Tag,  
da der Garstige von mir  
schied,  
und ich gar nicht ihn  
wiedersah!  
Er verfällt in schweigendes  
Sinnen  
Wie sah mein Vater wohl  
aus? –  
Ha! gewiß, wie ich selbst!  
Denn wär wo von Mime  
ein Sohn,  
mußt er nicht ganz  
Mime gleichen?  
Grade so garstig,  
griesig und grau,  
klein und krumm,  
höckrig und hinkend,  
mit hängenden Ohren,  
triefigen Augen . . .  
Fort mit dem Alp! --

Ich mag ihn nicht mehr  
seh'n!  
Er lehnt sich tiefer zurück  
und blickt durch den Baum-  
wipfel auf. Tiefe Stille. –  
Waldweben  
Aber – wie sah  
meine Mutter wohl aus? –  
Das kann ich  
nun gar nicht mir denken! –  
Der Rehhindin gleich  
glänzten gewiß  
ihr hell schimmernde  
Augen?  
Nur noch viel schöner!  
Da bang sie mich geboren,  
warum aber starb sie da?  
Sterben die Menschen-  
mütter  
an ihren Söhnen  
alle dahin? –  
Traurig wäre das, traun!  
Ach, möcht ich Sohn  
meine Mutter sehen! –  
Meine Mutter --  
ein Menschenweib!  
Er seufzt leise und streckt  
sich immer tiefer zurück. –  
Große Stille. – Wachsendes  
Waldweben. – Siegfrieds  
Aufmerksamkeit wird end-  
lich durch den Gesang der

Waldvögel gefesselt.  
Er lauscht mit wachsender  
Teilnahme einem Waldvogel  
in den Zweigen über ihm  
**Du holdes Vöglein,  
dich hört ich noch nie:  
bist du im Wald hier  
daheim?**  
Verstünd ich sein süßes  
Stammeln!  
Gewiß sagt es mir was, –  
vielleicht – von der lieben  
Mutter?  
Ein zankender Zwerg  
hat mir erzählt,  
der Vöglein Stammeln  
gut zu verstehn,  
dazu könnte man kommen.  
Wie das wohl möglich wär? –  
Heil – ich versuch's,  
sing ihm nach;  
auf dem Rohr tön ich ihm  
ähnlich:  
entrat ich der Worte,  
achte der Weise,  
sing ich so seine Sprache,  
versteh ich wohl auch, was  
es spricht.  
Er springt an den nahen  
Quell, schneidet mit dem  
Schwerte ein Rohr ab und  
schnitzt sich hastig eine

Pfeife daraus. Während dem  
lauscht er wieder  
**Er schweigt, und lauscht: –  
so schwatz ich denn los!**  
Er bläst auf dem Rohr. Er  
setzt ab, schnitzt wieder und  
bessert. Er bläst wieder. Er  
schüttelt mit dem Kopfe und  
bessert wieder. Er versucht.  
Er wird ärgerlich, drückt das  
Rohr mit der Hand und ver-  
sucht wieder. Er setzt  
lächelnd ganz ab  
**Das tönt nicht recht;  
auf dem Rohre taugt  
die wonnige Weise mir  
nicht.**  
Vöglein, mich dünkt,  
ich bleibe dumm;  
von dir lernst sich's nicht  
leicht.  
Er hört den Vogel wieder  
und blickt zu ihm auf  
Nun schäm ich mich gar  
vor dem schelmischen  
Lauscher;  
er lugt, und kann nichts  
erlauschen. –  
**Hei da! So höre  
nun auf mein Horn.**  
Er schwingt das Rohr und  
wirft es weit fort

Auf dem dummen Rohre  
gerät mir nichts.

Einer Waldweise,  
wie ich sie kann,  
der lustigen sollst du nun  
lauschen:

nach lieben Gesellen  
lockt ich mit ihr:

nichts Bess'eres kam noch  
als Wolf und Bär.

Nun laß mich sehn,  
wen jetzt sie mir lockt,  
ob das mir ein lieber  
Gesell?

Er nimmt das silberne Hift-  
horn und bläst darauf. Bei  
den lang gehaltenen Tönen  
blickt Siegfried immer erwar-  
tungsvoll auf den Vogel. Lu-  
stig, und immer schneller  
und schmetternder. Im Hin-  
tergrund regt es sich. –

Fafner, in der Gestalt eines  
ungeheuren eidechsenartigen  
Schlangenwurmes, hat sich in  
der Höhle von seinem Lager  
erhoben; er bricht durch das  
Gesträuch und wälzt sich aus  
der Tiefe nach der höheren  
Stelle vor, so daß er mit dem  
Vorderleibe bereits auf ihr  
angelangt ist, als er jetzt ei-

nen starken gähnenden Laut  
ausstößt. – Siegfried sieht  
sich um und heftet den Blick  
verwundert auf Fafner  
Haha! Da hätte mein Lied  
mir was Liebes erblasen!  
Du wärest mir ein saubrer  
Gesell!

FAFNER hat beim Anblick Sieg-  
frieds auf der Höhe angehal-  
ten und verweilt nun  
dieselbst. Was ist da?

SIEGFRIED Ei, bist du ein Tier,  
das zum Sprechen taugt,  
wohl ließ sich von dir was  
lernen?

Hier kennt Einer  
das Fürchten nicht:  
kann er's von dir erfahren?

FAFNER. Hast du Übermut?

SIEGFRIED. Mut oder Übermut, –  
was weiß ich!

Doch dir fahr ich zu Leibe,  
lehrst du das Fürchten  
mich nicht.

FAFNER stößt einen lachenden  
Laut aus. Trinken wollt ich,  
nun treff ich auch Fraß!

Er öffnet den Rachen und  
zeigt die Zähne

SIEGFRIED. Eine zierliche  
Fresse

zeigt du mir da,  
lachende Zähne  
im Leckermaul!  
Gut wär es, den Schlund  
dir zu schließen;  
dein Rachen reckt sich zu  
weit.

FAFNER. Zu tauben Reden  
taugt er schlecht:

dich zu verschlingen  
frommt der Schlund. –

SIEGFRIED. Hoho! Du grausam,  
grimmiger Kerl!

Von dir verdaut sein,  
dückt mich übel.

Rätlich und fromm doch  
scheint's,

du verrecktest hier ohne  
Frist.

FAFNER brüllend. Pruh! Komm,  
prahlendes Kind!

SIEGFRIED. Hab Acht, Brüller!  
Der Prahler naht!

Er zieht sein Schwert, springt  
Fafner an und bleibt heraus-  
fordernd stehen. Fafner wälzt  
sich weiter auf die Höhe her-  
auf und speit aus den  
Rüstern auf Siegfried. – Sieg-  
fried weicht dem Geifer aus,  
springt näher zu und stellt  
sich zur Seite. Fafner sucht

ihn mit dem Schweife zu  
erreichen. Siegfried, welchen  
Fafner fast erreicht hat,  
springt mit einem Satze über  
diesen hinweg und verwun-  
det ihn in dem Schweife. Faf-  
ner brüllt, zieht den Schweif  
heftig zurück und bäumt den  
Vorderleib, um mit dessen  
voller Wucht sich auf Sieg-  
fried zu werfen; so bietet er  
diesem die Brust dar; Sieg-  
fried erspäht schnell die  
Stelle des Herzens und stößt  
sein Schwert bis an das Heft  
hinein. Fafner bäumt sich  
vor Schmerz noch höher  
und sinkt, als Siegfried das  
Schwert losgelassen und zur  
Seite gesprungen ist, auf die  
Wunde zusammen

Da lieg, neidischer Kerl!  
Nothung trägst du im  
Herzen!

FAFNER mit schwächerer  
Stimme.

Wer bist du, kühner Knabe,  
der das Herz mir traf?  
Wer reizte des Kindes Mut  
zu der mordlichen Tat?  
Dein Hirn brütet nicht,  
was du vollbracht.

SIEGFRIED. Viel weiß ich noch nicht,  
noch nicht auch, wer ich bin:  
mit dir mordlich zu ringen  
reiztest du selbst meinen  
Mut.

FAFNER. Du helläugiger  
Knabe,  
unkund deiner selbst,  
wen du gemordet,  
meld ich dir.  
Der Riesen ragend  
Geschlecht,  
Fasolt und Fafner,  
die Brüder – fielen nun  
Beide.  
Um verfluchtes Gold,  
von Göttern vergabt,  
traf ich Fasolt zu Tod:  
der nun als Wurm  
den Horst bewachte,  
Fafner den letzten Riesen –  
fällte ein rosiger Held. –  
Blicke nun hell,  
blühender Knabe!  
Der dich Blinden reizte zur  
Tat,  
berät jetzt des Blühenden  
Tod. –  
Merk, wie's endet!  
Ersterbend  
Acht auf mich!

SIEGFRIED. Woher ich stamme,  
rate mir noch;  
weise ja scheinst du  
Wilder im Sterben:  
rat es nach meinem  
Namen, –  
Siegfried bin ich genannt.

FAFNER tief seufzend.

Siegfried! . . .

Er hebt sich und stirbt

SIEGFRIED. Zur Kunde taugt  
kein Toter.

So leite mich denn  
mein lebendes Schwert!

Fafner hat sich im Sterben  
gewälzt. Siegfried zieht ihm  
jetzt das Schwert aus der  
Brust; dabei wird seine Hand  
vom Blute benetzt: er fährt  
heftig mit der Hand auf

**Wie Feuer brennt das Blut!** –

Er führt unwillkürlich die  
Finger zum Munde, um das  
Blut von ihnen abzusaugen.

Wie er sinnend vor sich hin-  
blickt, wird seine Aufmerk-  
samkeit immer mehr von  
dem Gesange der Waldvögel  
angezogen

Ist mir doch fast,  
als sprächen die Vöglein zu  
mir?

Nützte mir das  
 des Blutes Genuß?  
 Das seltn Vöglein hier,  
 horch! was singt es mir?  
 STIMME EINES WALDVOGELS  
 aus den Zweigen der Linde  
 über Siegfried. Hei!  
 Siegfried gehört  
 nun der Niblungen Hort!  
 O, fänd in der Höhle  
 den Hort er jetzt!  
 Wollt er den Tarnhelm  
 gewinnen,  
 der taugt ihm zu wonniger  
 Tat:  
 doch wollt er den Ring sich  
 erraten,  
 der macht ihn zum Walter  
 der Welt!  
 SIEGFRIED hat mit verhaltenem  
 Atem und verzückter Miene  
 gelauscht. Leise und gerührt.  
 Dank, liebes Vöglein, für  
 deinen Rat!  
 Gern folg ich dem Ruf!  
 Er wendet sich nach hinten  
 und steigt in die Höhle  
 hinab, wo er alsbald gänzlich  
 verschwindet [ . . . ]  
  
 Er blickt eine Weile sinnend  
 in die Höhle hinab und

wendet sich dann langsam,  
 wie ermüdet, in den Vorder-  
 grund. Er führt sich die  
 Hand über die Stirn.  
 Heiß ward mir –  
 von der harten Last.  
 Brausend jagt  
 mein brünst'ges Blut!  
 Die Hand brennt mir am  
 Haupt. –  
 Hoch steht schon die  
 Sonne;  
 aus lichtigem Blau  
 blickt ihr Aug  
 auf den Scheitel steil mir  
 herab. –  
 Linde Kühlung  
 erkies ich unter der Linde.  
 Er streckt sich unter der  
 Linde aus und blickt wieder  
 durch die Zweige hinauf  
 Noch einmal, liebes  
 Vöglein, –  
 da wir so lang  
 lästig gestört, –  
 lauscht ich gerne deinem  
 Sange:  
 auf dem Zweige seh ich  
 wohllich dich wiegen;  
 zwitschernd umschwirren  
 dich Brüder und  
 Schwestern,

umschweben dich lustig  
und lieb. –  
Doch ich bin so allein,  
hab nicht Brüder noch  
Schwestern:  
meine Mutter schwand, –  
mein Vater fiel:  
nie sah sie der Sohn.  
Mein einz'ger Gesell  
war ein garstiger Zwerg;  
warm  
Güte zwang  
uns nie zu Liebe:  
listige Schlingen  
warf mir der Schlaue;  
nun muß ich ihn gar  
erschlagen!  
Er blickt schmerzlich  
bewegt wieder nach den  
Zweigen auf  
Freundliches Vöglein,  
dich frage ich nun.  
Gönntest du mir  
wohl ein gut Gesell?  
Willst du mir das Rechte  
raten?  
Ich lockte so oft,  
und erlost es mir nie.  
Du, mein Trauter,  
träfst es wohl besser;  
so recht ja rietest du schon.  
Immer leiser

Nun sing! Ich lausche dem  
Gesang.  
STIMME DES WALDVOGELS.  
Hei! Siegfried erschlug  
nun den schlimmen Zwerg!  
Jetzt wüßt ich ihm noch  
das herrlichste Weib:  
auf hohem Felsen sie  
schläft,  
Feuer umbrennt ihren Saal:  
durchschritt er die Brunst,  
weckt er die Braut,  
Brünnhilde wäre dann sein!  
SIEGFRIED fährt mit Heftigkeit  
vom Sitze auf. O holder  
Sang!  
Süßester Hauch!  
Wie brennt sein Sinn  
mir sehrend die Brust!  
Wie zückt er heftig  
zündend mein Herz?  
Was jagt mir so jach  
durch Herz und Sinne?  
Sag es mir, süßer Freund!  
Er lauscht  
STIMME DES WALDVOGELS  
Lustig im Leid  
sing ich von Liebe.  
Wonnig aus Weh'  
web ich mein Lied:  
nur Sehrende kennen den  
Sinn.

SIEGFRIED. Fort jagt mich's  
jauchzend von hinnen,  
fort aus dem Wald auf den  
Fels.

Noch einmal sage mir,  
holder Sänger:  
werd ich das Feuer durch-  
brechen?

Kann ich erwecken die  
Braut? –

Siegfried lauscht nochmals  
STIMME DES WALDVOGELS. Die

Braut gewinnt,  
Brünnhild erweckt  
ein Feiger nie:

nur wer das Fürchten nicht  
kennt.

SIEGFRIED aufjauchzend. Der  
dumme Knab,  
der das Fürchten nicht  
kennt,  
mein Vöglein, der bin ja  
ich!

Noch heute gab ich  
vergebens mir Müh,  
das Fürchten von Fafner zu  
lernen:

nun brenn ich vor Lust,  
es von Brünnhild' zu  
wissen!

Wie find ich zum Felsen  
den Weg?

Der Vogel flattert auf, kreist  
über Siegfried und fliegt ihm  
zögernd voran

SIEGFRIED. So wird mir der  
Weg gewiesen:

wohin du flatterst,  
folg ich dir nach!

Er läuft dem Vogel, welcher  
ihn neckend eine Zeit lang  
unstet nach verschiedenen  
Richtungen hinleitet, nach  
und folgt ihm endlich, als  
dieser mit einer bestimmten  
Wendung nach dem Hin-  
tergrunde davonfliegt.

DIE SPRACHE DER TIERE

Ein reicher Kaufmann hatte einen Sohn mit Namen Bobo, der einen aufgeweckten Geist besaß und große Lust zu lernen. Der Vater vertraute ihm einem sehr gelehrten Meister an, damit er alle Sprachen lerne. Nach dem Ende der Studien kehrte Bobo nach Hause zurück und ging eines Abends mit dem Vater im Garten spazieren. Auf einem Baum schrien die Sperlinge: ein Zwitschern, das taub machte. „Diese Sperlinge liegen mir jeden Abend in den Ohren“, sagte der Kaufmann und stopfte sich die Ohren zu. Und Bobo: „Wollt ihr, daß ich euch erkläre, was sie sagen?“ Der Vater schaute ihn verwundert an. „Wie kannst du wissen, was die Sperlinge sagen? Bist du vielleicht ein Wahrsager?“ „Nein, aber der Meister hat mich in allen Sprachen der Tiere unterrichtet.“ „Oh, da habe ich mein Geld gut ausgegeben!“ sagte der Vater. „Da hat mich der Meister mißverstanden. Ich wollte, daß er dir die Sprachen der Menschen beibringe, nicht die der Tiere!“

„Die Sprachen der Tiere sind schwerer und der Lehrer wollte mit ihnen anfangen.“

Der Hund lief ihnen bellend entgegen. Und Bobo: „Wollt ihr, daß ich euch erkläre, was er sagt?“ „Nein, laß mich in Frieden mit deiner Sprache der Tiere! Mein armes Geld!“ Sie gingen entlang des Wassergrabens spazieren und die Frösche sangen.

„Auch die Frösche haben gerade noch gefehlt, mich heiter zu stimmen . . .“ brummte der Vater. „Vater, wollt ihr, daß ich euch erkläre . . .“ begann Bobo. „Geh zum Teufel, du und der, der dich unterrichtet hat!“

Und der Vater, zornig das Geld für die Erziehung des Sohnes hinausgeworfen zu haben und in der Überzeugung, daß die Kenntnis der Tiersprache ein Unglück sei, rief zwei Diener zu sich und gab Anordnungen für den folgenden Tag. Als Bobo am nächsten Morgen aufwachte, hieß einer der Diener ihn in die Kutsche steigen und setzte sich neben ihn; der andere, auf dem Kutschbock, peitschte die

Pferde und sie gingen im Galopp los.

Bobo wußte nichts von dieser Reise, aber sah, daß der Diener neben ihm traurige und verweinte Augen hatte. „Wohin gehen wir?“ frug er ihn. „Warum bist du so traurig?“ Aber der Diener schwieg. Nun begannen die Pferde zu wiehern und Bobo verstand, was sie sagten: „Eine traurige Reise ist das, wir bringen den jungen Herrn in den Tod.“

Und das andere antwortete: „Grausam war der Befehl seines Vaters.“

„Also, ihr habt den Befehl von meinem Vater, mich zum sterben zu bringen?“ sagte Bobo zu den Dienern. Die Diener schrakten zusammen: „Wie wißt ihr das?“ frugen sie. „Die Pferde haben es mir gesagt.“ „Dann tötet mich sofort. Warum mich mit Warten quälen?“ „Wir haben nicht das Herz dazu“ sagten die Diener. „Laß uns eine Möglichkeit überlegen, euch zu retten.“ In diesem Moment erreichte sie der Hund, der hinter der Kutsche hergelaufen war. Und Bo-

bo hörte, wie er sagte: „Um meinen jungen Herrn zu retten, gäbe ich mein Leben!“

„Wenn mein Vater grausam ist“ sagte Bobo, „so hat er doch treue Kreaturen, euch, ihr treuen Diener und diesen Hund, der sich bereit erklärt, sein Leben für mich zu geben.“

„Also“, sagten die Diener, „töten wir den Hund und bringen sein Herz dem Herrn. Ihr, junger Herr, flieht.“ Bobo umarmte die Diener und den treuen Hund und überließ sich seinem Schicksal. Am Abend erreichte er eine Meierei und bat die Bauern um Unterkunft. Sie saßen beim Abendessen, als aus dem Hof das Gekläff des Hundes kam. Bobo stand am Fenster um zuzuhören und sagte dann: „Macht schnell, bringt Frauen und Kinder zu Bett, bewaffnet euch bis an die Zähne und haltet Wache. Um Mitternacht wird eine Horde von Gaunern kommen, um euch zu überfallen.“ Die Bauern glaubten, daß er sie zum Narren halten wollte. „Aber woher wißt ihr das? Wer hat euch das gesagt?“ „Ich weiß

es von dem Hund, der kläffte, um euch zu warnen. Armes Tier, wenn ich nicht wäre, wäre es verlorene Mühe gewesen. Wenn ihr auf mich hört, wäret ihr gerettet.“

Die Bauern legten sich mit Gewehren in den Hinterhalt hinter eine Hecke. Die Frau und die Kinder schlossen sich im Haus ein. Um Mitternacht hörte man einen Pfiff, dann einen weiteren und noch einen, dann vernahm man Menschen, die sich bewegten. Aus der Hecke kam ein Kugelhagel. Die Gauner flohen; zwei von ihnen blieben im Schlamm stecken, mit Messern in der Hand. Bobo wurde herzlich gefeiert und die Bauern wollte ihn bei sich behalten, aber er verabschiedete sich von ihnen und setzte seine Reise fort.

Er ging weiter und weiter und gelangte zu einem anderen Bauernhaus. Unsicher, ob er klopfen sollte oder nicht, hörte er die Frösche im Graben quaken. Er hielt an, und hörte wie sie sagten: „Halt, gebt mir die Hostie! Mir! Mir! Wenn ihr mir

die Hostie nicht laßt, spiele ich nicht mehr! Du nimmst sie nicht und zerbrichst sie so! Wir haben sie so viele Jahre aufgehoben.“ Er näherte sich und beobachtete wie die Frösche mit einer heiligen Hostie Ball spielten. Bobo bekreuzigte sich. „Sechs Jahre sind es nunmehr, daß sie im Graben ist“ sagte ein Frosch.

„Seitdem ist die Tochter des Bauern vom Teufel versucht; statt die Kommunion zu empfangen, versteckte sie die Hostie in der Tasche und warf sie dann auf dem Heimweg von der Kirche in den Graben.“

Bobo klopfte an das Haus. Sie luden ihn zum Abendessen ein. Im Gespräch mit dem Bauern erfuhr er, daß dieser eine Tochter hatte, die seit sechs Jahren krank war, kein Arzt kannte ihre Krankheit, und jetzt war sie am Ende ihres Lebens.

„Das will ich meinen!“ sagte Bobo. „Es ist Gott, der sie strafte. Vor sechs Jahren hat sie eine heilige Hostie in den Graben geworfen. Man muß diese Hostie suchen und ihr in Demut die

Kommunion erteilen; dann wird sie gesunden.“

Der Bauer fiel aus allen Wolken.

„Aber von wem wißt ihr diese Dinge?“

„Von den Fröschen“ sagte Bobo.

Obwohl der Bauer nichts verstand, stöberte er im Graben, fand die Hostie, gab der Tochter die Kommunion und sie gesundete. Sie wußten nicht wie sie Bobo belohnen sollten, aber er wollte nichts, nahm Abschied und machte sich auf den Weg.

An einem sehr heißen Tag fand er zwei Männer, die sich im Schatten eines Kastanienbaumes ausruhten. Er streckte sich neben ihnen aus und bat sie, ihnen Gesellschaft leisten zu dürfen. Er begann zu reden. „Wohin geht ihr, ihr zwei?“ „Nach Rom gehen wir. Wißt ihr nicht, daß der Papst tot ist und man einen neuen Papst wählt?“

Unterdessen ließ sich ein Schwarm von Sperlingen auf den Zweigen der Kastanie nieder. „Auch diese Sperlinge sind

auf dem Weg nach Rom“, sagte Bobo. „Und wie wißt ihr das?“ frugen ihn die beiden.

„Ich verstehe ihre Sprache“ sagte Bobo. Er spitzte die Ohren, und dann: „Wißt ihr, was sie sagen?“

„Was?“

„Sie sagen, daß einer von uns dreien zum Papst gewählt wird.“

Zu dieser Zeit wurde, um den Papst zu wählen, eine Taube freigelassen, die über dem Sankt-Petersplatz flog, der voller Menschen war. Der Mann, auf dessen Haupt sich die Taube niederlassen würde, sollte zum Papst gewählt werden. Die Drei kamen auf dem überfüllten Platz an und drängten sich in die Mitte der Menge. Die Taube flog, flog, und ließ sich nieder auf Bobos Kopf.

Unter Gesängen und Freudrufen wurde er auf den Thron gehoben und mit prächtigen Gewändern gekleidet. Er stand auf, um den Segen zu geben und in der Stille, die sich auf dem Platz ausbreitete, hörte er einen Schrei. Ein Alter war wie tot zu

Boden gefallen. Der neue Papst lief hin und erkannte in dem Alten seinen Vater. Die Gewissensqual hatte ihn umgebracht und er kam gerade noch rechtzeitig, um den Sohn um Verge-

bung zu bitten, und in seinen Armen zu sterben. Bobo verzieh ihm und wurde einer der besten Päpste, die die Kirche je hatte.

**KOSTÜME ZUM KÖNIG HIRSCH**

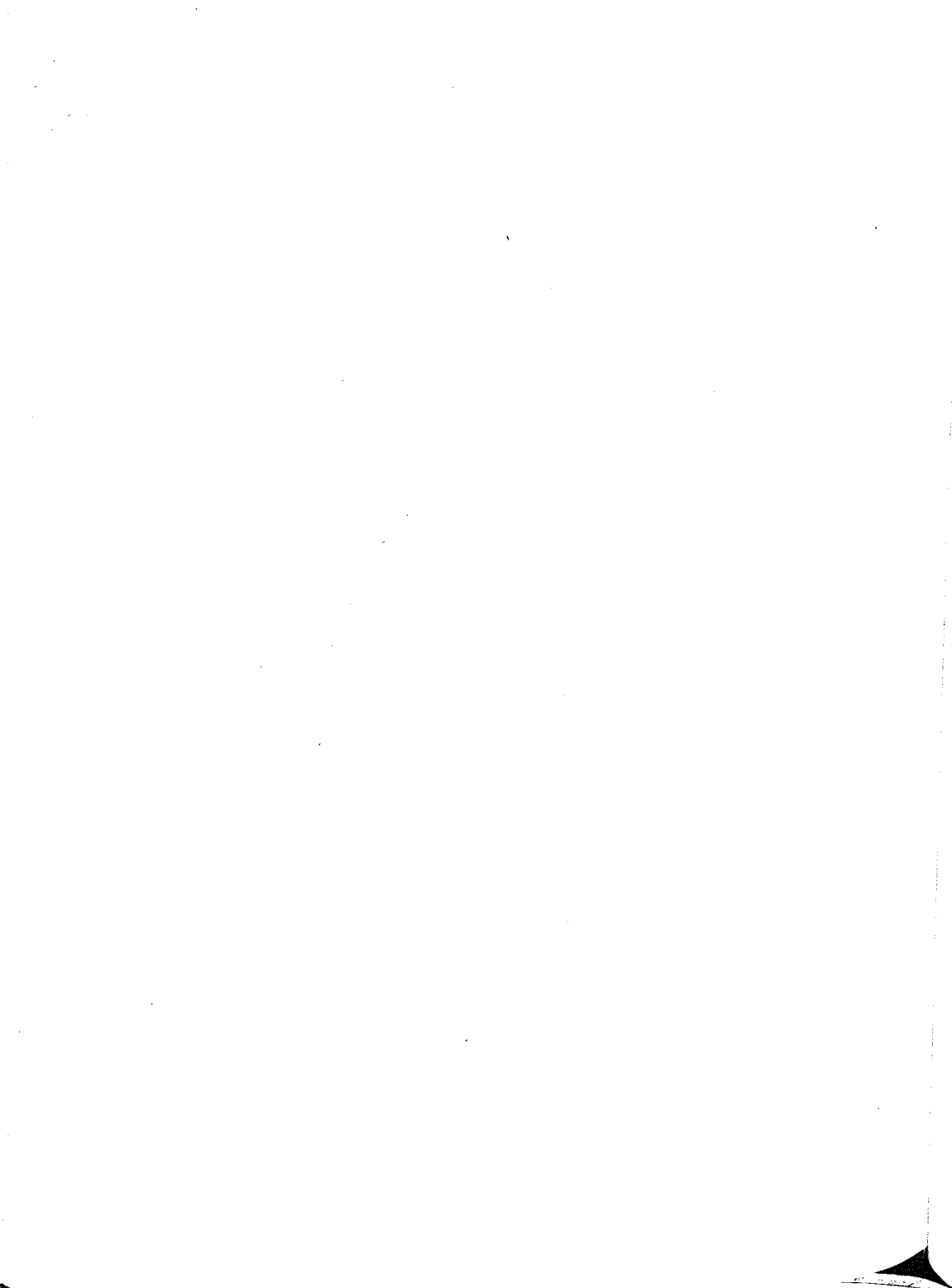
von

**Frieda Parmeggiani**

fotografiert

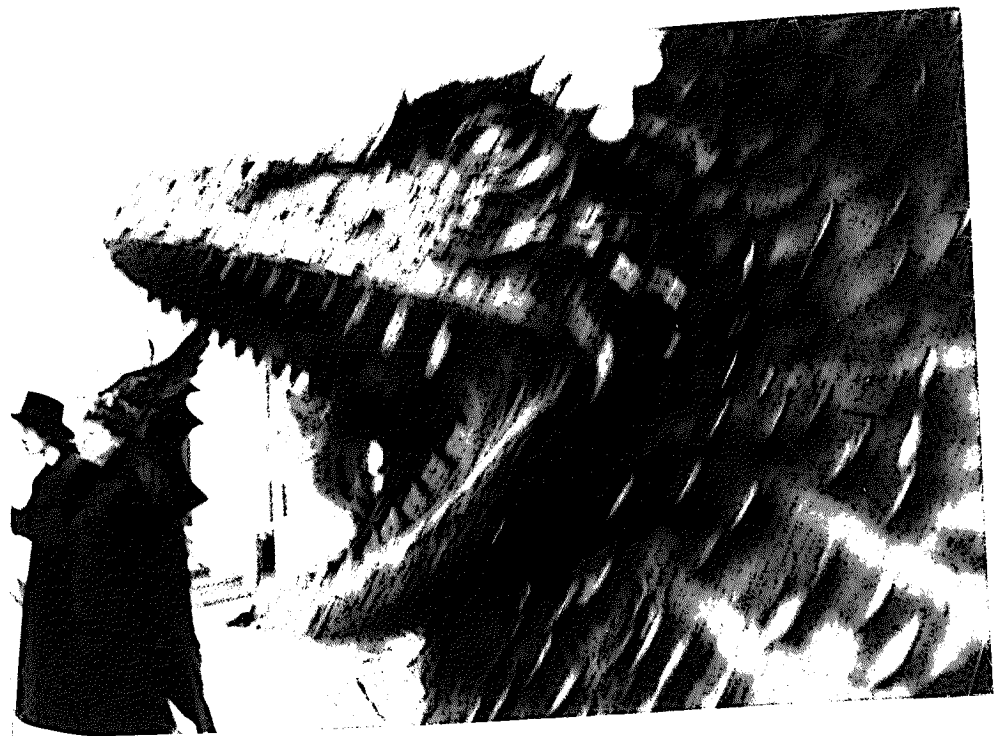
von

**Christian Gau**











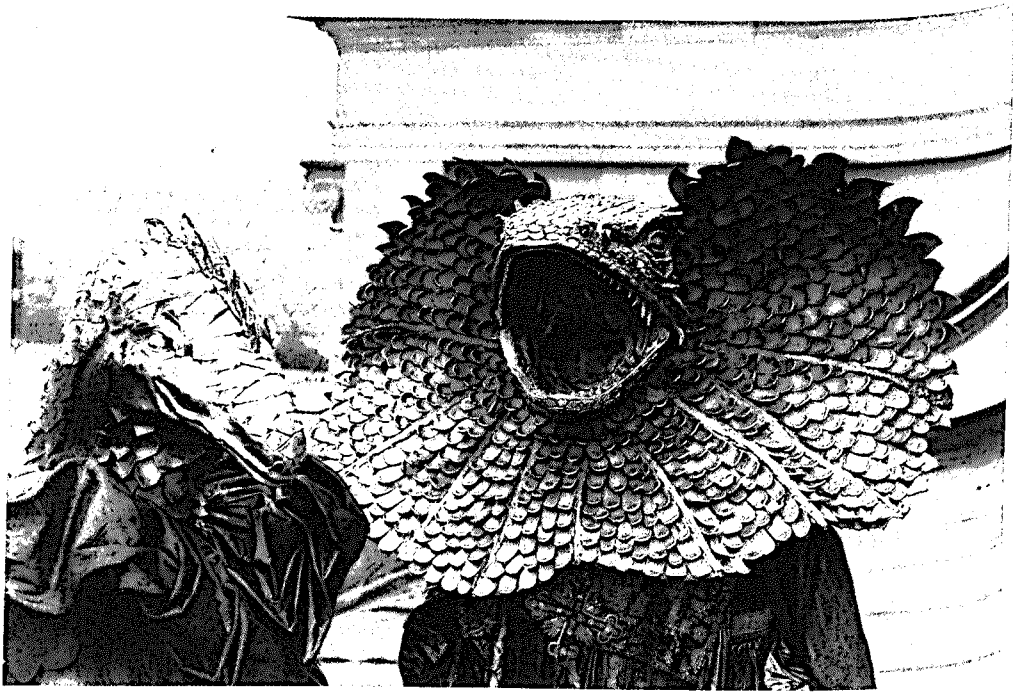














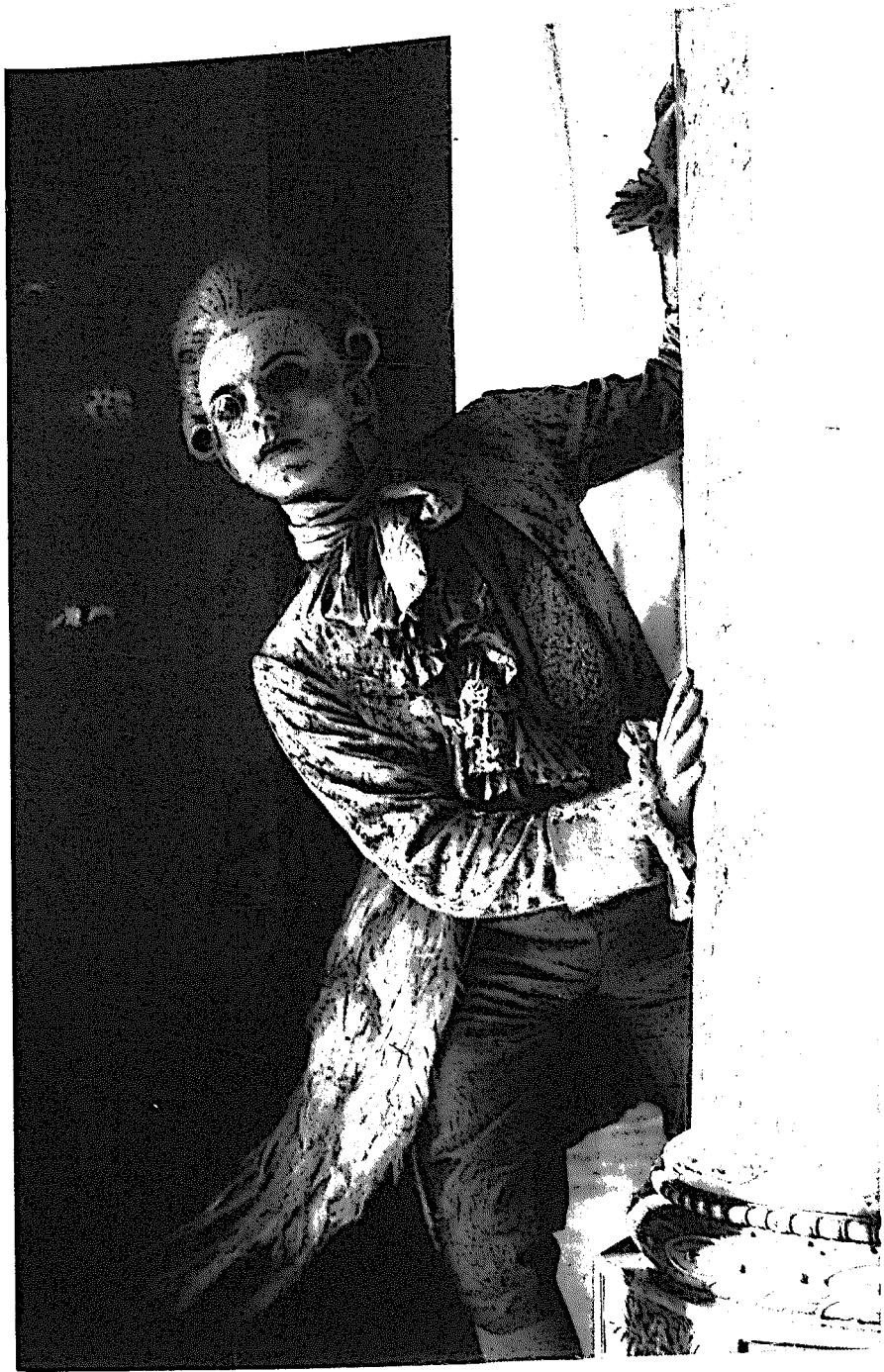






























## INHALT

HEINZ VON CRAMER Die Grundidee der Oper „König Hirsch“	5
HANS WERNER HENZE Über „Re Cervo“ („König Hirsch“)	6
HANS WERNER HENZE „König Hirsch“ – Brief an Joachim Klaiber	13
HANS WERNER HENZE Italien	16
JOSEF HÄUSLER Hans Werner Henze. Versuch eines Porträts	17
ULRICH DIBELIUS Henzes ästhetisches Selbstporträt	27
AUS TAUSENDUNDEINER NACHT Die Geschichte des Prinzen Fadlallah, des Sohnes Bin Ortoks, des Königs von Mosul	36
HENRY THOREAU Ich zog in den Wald, weil ich den Wunsch hatte mit Überlegung zu leben	51
RICHARD WAGNER Siegfried und der Waldvogel	60
ITALIENISCHES MÄRCHEN Die Sprache der Tiere	68
FRIEDA PARMEGGIANI Kostüme zum „König Hirsch“	73

## TEXTE

Heinz von Cramer, Die Grundidee der Oper „König Hirsch“, Beitrag zum Programmheft der Uraufführung, Deutsche Oper Berlin 1956

Ulrich Dibelius, Henzes ästhetisches Selbstporträt, Melos. Neue Zeitschrift für Musik, März 1965

Carlo Gozzi, Prolog zu „Der König Hirsch“, aus dem Italienischen übersetzt von Professor Werthes, Bern 1795

Josef Häusler, Hans Werner Henze. Versuch eines Porträts, Neue Zeitschrift für Musik 62, 1967

Hans Werner Henze, Musik und Politik, herausgegeben von Jens Brockmeier, München 1976

Henry David Thóreau, Walden, deutsch von Emma Emmerich, München 1897

Die Sprache der Tiere, Fiabe italiane, raccolte e trascritte da Italo Calvino, 1956. Das Märchen „Il linguaggio degli animali“ wurde für dieses Heft übersetzt

Richard Wagner, Die Musikdramen, Hamburg 1971



---

Herausgeber: Generalintendanz der Württembergischen  
Staatstheater Stuttgart 1984/85  
Redaktion und grafische Gestaltung: Klaus-Peter Kehr, Ute Becker  
Gesamtherstellung: Druckhaus Münster

40



**WÜRTTEMBERGISCHE STAATSOPER STUTTGART**