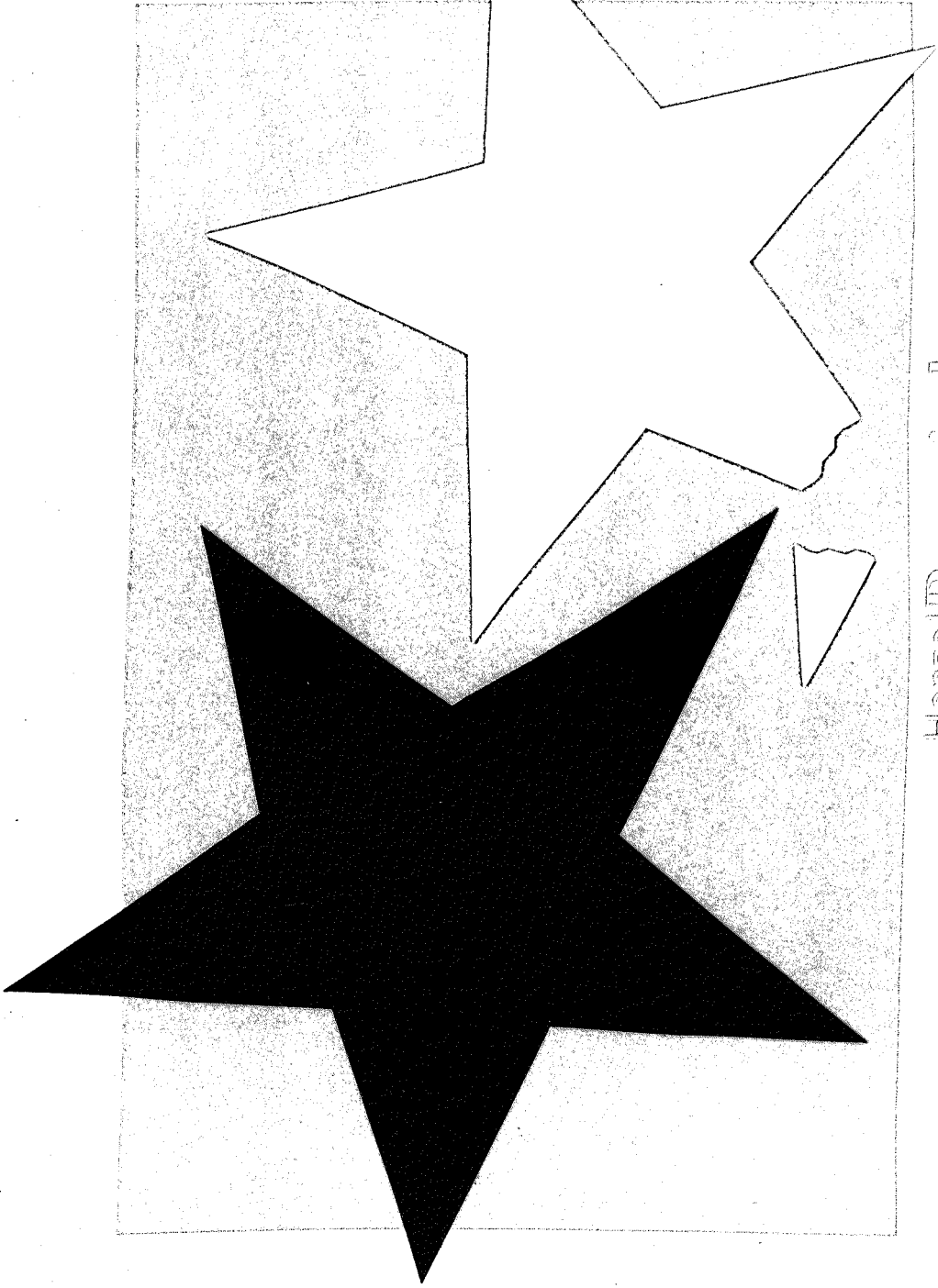


*1926 HEN
01961



Henze | Bayerische
Venus und Adonis | Staatsoper

Hans Werner Henze

Venus und Adonis

Bayerische Staatsoper

Staatsintendant Peter Jonas

Hans Werner Henze

Venus und Adonis

Musikalische Leitung: Markus Stenz

Inszenierung: Pierre Audi

Bühne und Kostüme: Chloé Obolensky

Choreographie: Min Tanaka

Licht: Jean Kalman

Uraufführung am 11. Januar 1997 im Nationaltheater München

Hans Werner Henze

Venus und Adonis

Oper in einem Akt für Sänger und Tänzer
Text von Hans-Ulrich Treichel

Auftragskomposition der
Bayerischen Staatsoper

Uraufführung am 11. Januar 1997
im Nationaltheater

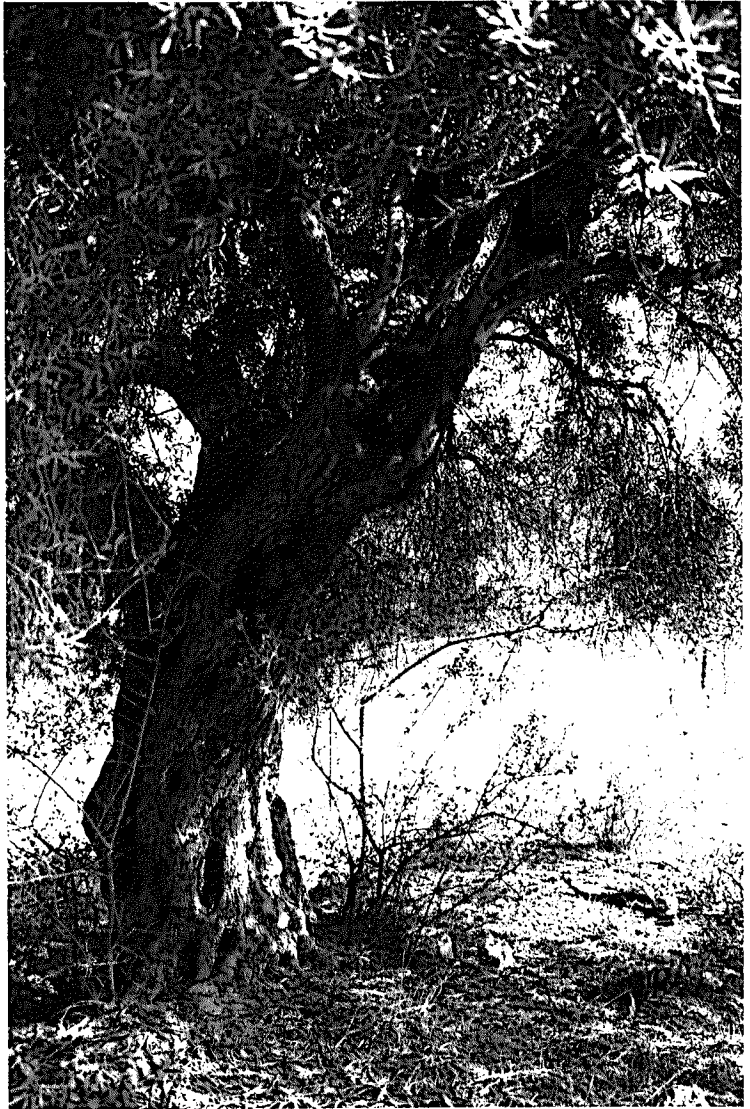
Die Handlung

Die Prima Donna, der Heldendarsteller und der junge Tenor Clemente bereiten eine Aufführung der mythischen Begebenheit um Venus, Adonis und Mars vor. In ihr wird berichtet von der Liebe zwischen der Göttin Venus und dem schönen Knaben Adonis. Das erregt das Mißfallen und die Eifersucht des Gottes Mars und endet mit Adonis' Tod durch die Attacke eines Ebers.

In der zweiten Ebene gespiegelt werden die Sänger durch Tänzer, die die Figuren der Handlung verbildlichen. Sechs Madrigalisten kommentieren als Hirten das Geschehen.

Während der Aufführung verwischen die Grenzen zwischen dem Mythos und den privaten Konflikten der Sänger untereinander. Der Heldendarsteller ist so verliebt in die Prima Donna wie Mars in Venus. Als sich nach anfänglichem Widerstand eine Beziehung zwischen der Prima Donna und Clemente entwickelt, empört sich der Heldendarsteller genauso wie Mars, wenn er Venus und Adonis als verliebtes Paar wahrnehmen muß. Im gleichen Augenblick, in dem Adonis von dem Eber getötet wird, ersticht der Heldendarsteller Clemente.

Im Tod werden Clemente und Adonis eins. Begleitet vom Gesang der sechs Hirten fliegt Adonis auf zum Planeten Venus.



Olivenbaum auf der Insel Hydra

Kunst ist in der Welt der Verfolgten zu Hause:
bei Menschen, denen Gefühle und Besonder-
heiten zu eigen sind, die der Majorität, den
sogenannten Normalen, für immer verschlos-
sen bleiben.

Hans Werner Henze

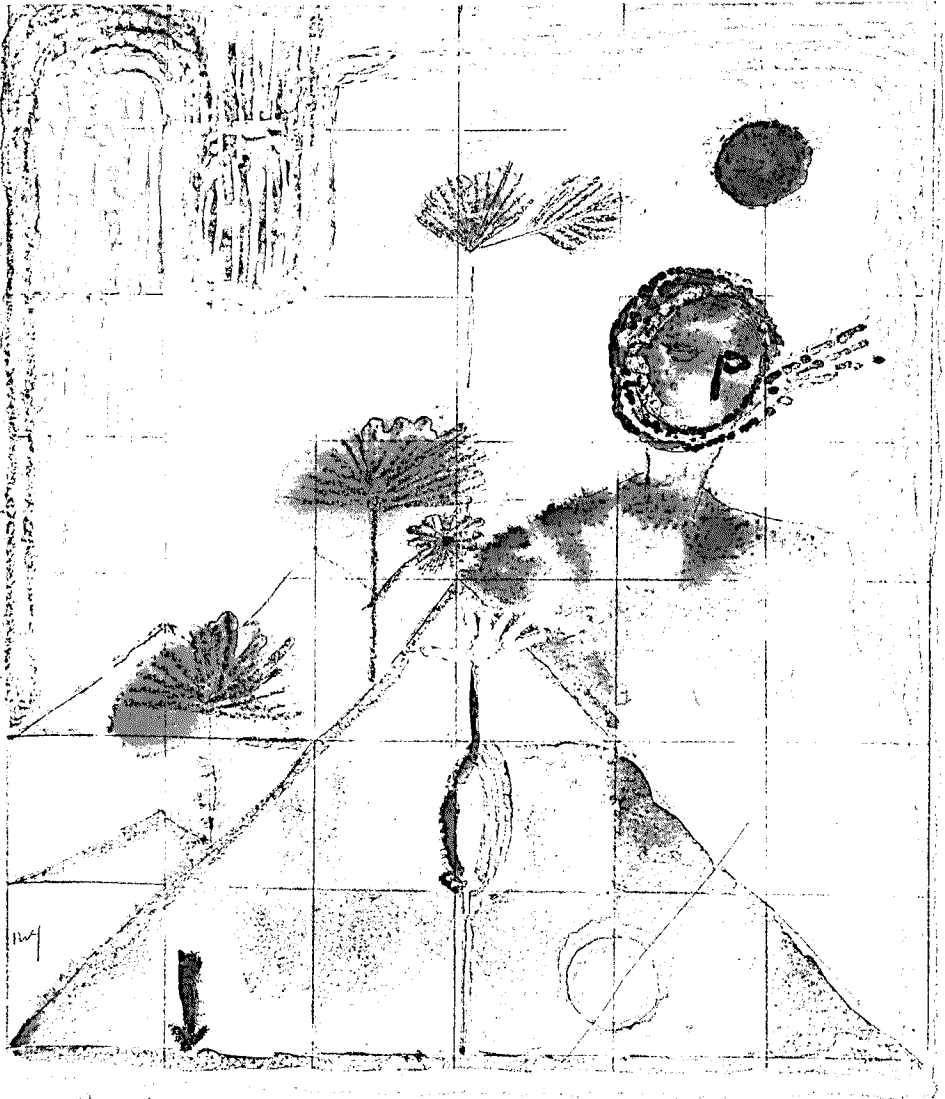


Zeittafel Hans Werner Henze

- 1926 geboren am 1. Juli in Gütersloh/Westfalen
- 1942 Studienbeginn an der Staatsmusikschule Braunschweig
- 1944/45 Militärdienst, Kriegsgefangenschaft
- 1945 Korrepetitor am Stadttheater Bielefeld
- 1946 Studien am Kirchenmusikalischen Institut in Heidelberg und bei Wolfgang Fortner
- 1948 Musikalischer Mitarbeiter Heinz Hilperts am Deutschen Theater Konstanz
Das Wundertheater, Oper in einem Akt für Schauspieler (1964 Fassung für Sänger)
- 1949 Unterricht bei René Leibowitz in Darmstadt und Paris
- 1950 Künstlerischer Leiter und Dirigent des Balletts des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden
- 1951 Robert-Schumann-Preis der Stadt Düsseldorf
Boulevard Solitude, Lyrisches Drama in sieben Bildern; Text von Grete Weil
Ein Landarzt, Funkoper nach Franz Kafka
- 1952 *Der Idiot*, Ballett-Pantomime nach Dostojewskij; Text von Ingeborg Bachmann
- 1953 Premio RAI (im Rahmen des Prix Italia) für *Ein Landarzt*
Übersiedlung nach Italien
Das Ende einer Welt, Funkoper; Text von Wolfgang Hildesheimer
- 1952/55 *König Hirsch*, Oper; Libretto von Heinz von Cramer
Musik zum Hörspiel *Die Zikaden* von Ingeborg Bachmann
- 1956 Sibelius Gold Medaille, London
- 1956/57 *Undine*, Ballett in drei Akten von Frédéric Ashton
- 1957 Großer Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen
Nachtstücke und Arien nach Gedichten von Ingeborg Bachmann für Sopran und großes Orchester
- 1958 Preis der Musikkritik Buenos Aires
Der Prinz von Homburg, Oper in drei Akten nach Heinrich von Kleist, für Musik eingerichtet von Ingeborg Bachmann
- 1959 Großer Kunstpreis Berlin
- 1959/61 *Elegie für junge Liebende*, Oper in drei Akten von Wystan Hugh Auden und Chester Kallman
- 1960–68 Mitglied der West-Berliner Akademie der Künste
- 1961 Niedersächsischer Kunstpreis Hannover

- 1962–67 Leiter der Meisterklasse für Komposition am Mozarteum Salzburg
- 1964/65 *Der junge Lord*, Komische Oper in zwei Akten von Ingeborg Bachmann nach Wilhelm Hauff
- 1965 *Die Bassariden*, Opera seria mit Intermezzo in einem Akt; Libretto von Wystan Hugh Auden und Chester Kallman
- 1967 Gastprofessur am Dartmouth College, New Hampshire, USA
- 1967/68 Beginn des politischen Engagements in West-Berlin, Beteiligung an den Aktivitäten der studentischen Protestbewegung
- 1968 *Das Floß der Medusa*, Oratorio volgare e militare in due parti – für Che Guevara
Korrespondierendes Mitglied der Akademie der Künste der DDR, Ost-Berlin
- 1969/70 Lehrtätigkeit und Studien in La Habana/Kuba
- 1971 Ehrendoktor der Musik der Universität von Edinburgh
Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer, *Show mit 17* nach einem Gedicht von Gastón Salvatore
- 1973 *La Cubana*, Vaudeville in fünf Bildern von Hans Magnus Enzensberger
- 1974/75 *We come to the river*, Actions for music by Edward Bond
- 1975 Ehrenmitglied der Royal Academy of Music, London
- 1976 Gründung des *Cantiere Internazionale d'Arte* in Montepulciano/Toskana
Ludwig-Spohr-Preis der Stadt Braunschweig
- 1979 *Die englische Katze*, Geschichte für 12 Sänger und 33 Musiker von Edward Bond
- 1980–91 Professur für Komposition an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln
- 1980 Preis der Stadt Positano für die Ballette *Undine* und *Orpheus*
- 1981 Künstlerischer Direktor der Accademia Filarmonica Romana
Gründung der Mürztaler Musikwerkstätten, Mürzzuschlag/Steiermark
- 1982 Ehrenmitglied der Deutschen Oper Berlin
Ehrenmitglied der American Academy and Institute of Arts and Letters, New York
- 1983 Bachpreis der Freien und Hansestadt Hamburg
Korrespondierendes Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt
Composer-in-Residence am Berkshire Music Center in Tanglewood/Massachusetts (USA)

- Composer-in-Residence beim Cabrillo Music Festival in Aptos/Californien (USA)
 Leitung der 3. Mürztaler Musikwerkstatt
- 1984 Gründung und Künstlerische Leitung des Deutschlandsberger Jugendmusikfestes (Steiermark)
- 1987 International Chair for Composition an der Royal Academy of Music, London
- 1987–89 *Das verratene Meer*, Musikdrama in zwei Akten von Hans-Ulrich Treichel nach Yukio Mishima
- 1988 Gründung und Künstlerische Leitung der *Münchener Biennale* (Internationales Festival für neues Musiktheater)
 Composer-in-Residence am Berkshire Music Center in Tanglewood/Massachusetts (USA)
- 1989 Leitung der *Gütersloher Sommerakademie Hans Werner Henze*
- 1990 Ernst-von-Siemens-Musikpreis
 Verleihung des *Apollo d'oro*, Bilbao
- 1991 Großes Verdienstkreuz des Verdienstordens der Bundesrepublik Deutschland
 Medaille *München leuchtet* in Gold
 Composer-in-Residence beim Berliner Philharmonischen Orchester und Fellow des Wissenschaftskolleg zu Berlin für 1991/92
 Preis des Internationalen Theaterinstituts (ITI)
 Ehrenmitglied der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM)
- 1992 Mitglied der Academia Scientiarum et Artium Europaea, Salzburg
- 1993–95 *Venus und Adonis*, Oper in einem Akt für Sänger und Tänzer; Libretto von Hans-Ulrich Treichel; Auftragswerk der Bayerischen Staatsoper München
- 1995 Musikpreis der Stadt Duisburg in Verbindung mit der Köhler-Osbahr-Stiftung
 Accademico Onorario der Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Rom
- 1996 Annette-von-Droste-Hülshoff-Preis des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe
 Kultureller Ehrenpreis der Landeshauptstadt München
 Ehrendoktorwürde der Universität Osnabrück



Venus, Adonis, Mars

Lanz, February 1992

Über Musik nachdenken. Hans Werner Henze im Gespräch

– Herr Henze, würden Sie den Begriff des Spätstils, des Altersstils für sich akzeptieren, vielleicht sogar reklamieren?

Henze: Ja, aber es ist umsonst – keiner will was davon wissen, niemand will es für bare Münze nehmen.

– Der Autor selber vielleicht?

Henze: Ich ja, ganz bestimmt. Ich befinde mich nachweislich in meinem dritten Alter, so nennt man das ja wohl. Doch ich kann denjenigen, die vor dem Eintritt in dieses Stadium Angst haben, nur raten, sich zu freuen: Es ist eine wunderbare Zeit, die beste. Man lebt in dem Bewußtsein, jeder Tag könnte der letzte sein. Man bringt geradezu betriebsam seinen mentalen und materiellen Hausstand in Ordnung. Man sorgt dafür, daß die Werke (auch die frühen) alle sorgfältig redigiert und um- bzw. durchkomponiert sind – das habe ich z.B. inzwischen im Rahmen des Möglichen gemacht. Es gibt seit Juli 1996 das neue Verzeichnis aller meiner aufführbaren Werke – eine jahrelange Arbeit ist die Erstellung dieses Katalogs gewesen. Auch meine Autobiographie liegt seit einigen Wochen vor. Sie ist so eine Art Abrechnung, ein Lebensbericht, eine Selbstabrechnung und natürlich auch eine Selbstpräsentation. Und ich habe dieses neue Terrain entdeckt, das ich noch gar nicht richtig kannte, die Straße, die in das Vergessen führt, ein Etwas, das auf den Abschluß hinlenkt.

– Gilt das auch für den Komponisten?

Henze: Für den Menschen und infolgedessen auch für den Künstler, den Komponisten. Die völlig neue, nie erfahrene, gütige Wärme und die unauslotbare Tiefe, die der Eros benötigt, um sich in Kunst verwandeln zu können.

– Davon handelt Ihre Oper *Venus und Adonis*: vom Eros, der sich in Kunst, in eine Kunstform verwandelt. Das Prinzip der Verwandlung, der Metamorphose hat Sie immer interessiert. Das ist eine Hofmannsthalsche Verwandtschaft.

Henze: Oder es ist eine Nachfolgeschaft von Arnold Schönberg, von Bach, Beethoven und Brahms, von denen die Variationskunst kontinuierlich entwickelt worden ist. Es ist die deutsche Symphonik. Im Grunde ist, im Hegelschen Sinne, die deutsche Variationskunst der musikalische Ausdruck für ein Geistesverhalten, einen Geisteszustand, einen dialektischen Geisteszustand, in dem immerfort denkend weiterproduziert und entwickelt wird. Entwicklung bedeutet Variation, ist fast das gleiche Wort (im Italienischen: *sviluppare* = *variare*). Und nur Gedanken, die sich entwickeln lassen – ich spreche augenblicklich nur von Musik –, sind dazu angetan, brauchbares Material für Variationen zu werden, also für Entwicklung, für den Ausbau auch von Einzelzweigen neben Wachstum, Wuche-

rungen usw. Und jetzt in meinem Alter – ich unterrichte nicht mehr, leite keine Festivals mehr, dirigiere schon lange nicht mehr ...

– ... Sie komponieren nur noch.

Henze: Ja, ich komponiere nur noch, das heißt, ich denke über Musik nach, besonders die meine. Ich betrete mein Arbeitszimmer morgens mit dem Gefühl, Zeit zu haben, und ich habe es stundenlang festlich, wenn auch schwer. Es ist für einen Künstler von eminenter Wichtigkeit, nicht gehetzt zu werden durch außerkünstlerische und gesellschaftliche Verpflichtungen. Meistens, vorwiegend, geht man ja diese Verpflichtungen ein aus Freude am Leben und am Tun. Aber man muß es sich verbieten. Denn es kommt dann regelmäßig irgendwann der Punkt, wo es zu viel wird, weil man sich zu viel zugemutet und weil man wieder einmal vergessen hat, wie wichtig es doch ist, immer einen großen Raum von Zeit zur Verfügung zu haben, das Gefühl von Verpflichtungslosigkeit, Freiheit, wenn man ernsthaft kompositorisch arbeiten will.

– Gerät Ihnen Musik, die unter solchen guten Bedingungen entsteht, wie Sie sie beschreiben, anders als die, die Sie früher vorgelegt haben? Sie haben neulich im Gespräch so schön gesagt: *Undine*, da war ich ja noch ein Kind, als ich das geschrieben habe. Was hat sich inzwischen verändert? Die Poesie wohl kaum, die Poetik vielleicht?

Henze: Die Poetik, dank alledem, was sich niedergeschlagen hat aus dem Leben, aus dem Alltagsleben, aus den Erfahrungen, aus den Entwicklungen von menschlichen Beziehungen, durch das Nachdenken über die Rolle des Künstlers, sprich: Nachdenken über die politische Rolle des Künstlers und über seine Möglichkeiten, in auch ihn angehenden gesellschaftlichen Prozessen seine Stimme zu erheben.

– Was Sie immer getan haben.

Henze: Ja, das habe ich immer gemacht, und das mache ich auch jetzt noch, setze dabei meine Autorität ein.

– Können Sie an den Umständen etwas verändern, verbessern, durch die Kompositionen selbst?

Henze: Nicht durch meine Kompositionen, wie perfekt sie zuweilen und vorübergehend auch ausfallen mögen. Was sich verbessern kann, ist der Stil. Die Künstler, pflichtbewußt wie sie sind, suchen Perfektion, immerzu. Das ist aber ihre eigene Sache. Die kann bestenfalls die Musikwelt ein wenig verändern, auflichten, aber sonst kann sie nicht viel ausrichten in der Welt. Wenn, wie es sich gehörte, die Musik den Menschen ein Allgemeingut wäre, gäbe es sicherlich weniger Aggression und viel mehr Gleichheit und Liebe auf der Welt; denn die Musik ist ja ein Verständigungsmittel, ein Versöhnungstifter.

– Man kann also nicht sagen, durch *Venus und Adonis*, diese



Oper speziell, würden gesellschaftliche Verhältnisse gezeigt, oder es wird zur Veränderung von Verhältnissen aufgefordert oder beigetragen. Und werden auch keine Einflüsse ausgeübt, die politische Auswirkungen haben könnten oder politische Ideen transportieren?

Henze: Nichts dergleichen. *Venus und Adonis* ist ein modernes Traktat über die Liebe, die Liebe zweier alternder Menschen zu einem eben heranwachsenden Jüngling, einem Knaben, und es geht dabei sehr offen zu, ohne daß es jemals frivol oder komisch oder was auch immer, also auch nicht spöttisch zugeht. Aber es geht außerordentlich direkt zu: ich beschreibe große Ströme von Emotionen, die die Menschen zwar wahrscheinlich immer gekannt haben, die sich aber womöglich jetzt, in unserer Zeit, anders darstellen. Das fängt beim Klanglichen an. Und ich versuche – das hat mich als Aufgabe interessiert –, eine Musik von heute in ihrer ganzen Vehemenz (und auch in ihrem ganzen Anspruch) auf der Basis eines allgemein bekannten Stoffes und mit Hilfe eines ganz einfachen, klassischen Form-Vehikels auszutragen.

– Ist das nicht auch ein politischer Vorgang? Die Emotionen, die früher nach außen drangen, erscheinen heute viel zurückgenommener. Die Welt ist kälter geworden, das Klima ist kälter geworden unter den Menschen.

Henze: Ist es das wirklich?

– Es hat sich viel verlagert in unseren Grundbefindlichkeiten. Und in diese Diskussion hinein stellen Sie ein Stück, das man als privat bezeichnen könnte – anders gesagt: man könnte es als privat mißverstehen. Aber durch das, was Sie gesagt haben, wird es politisch.

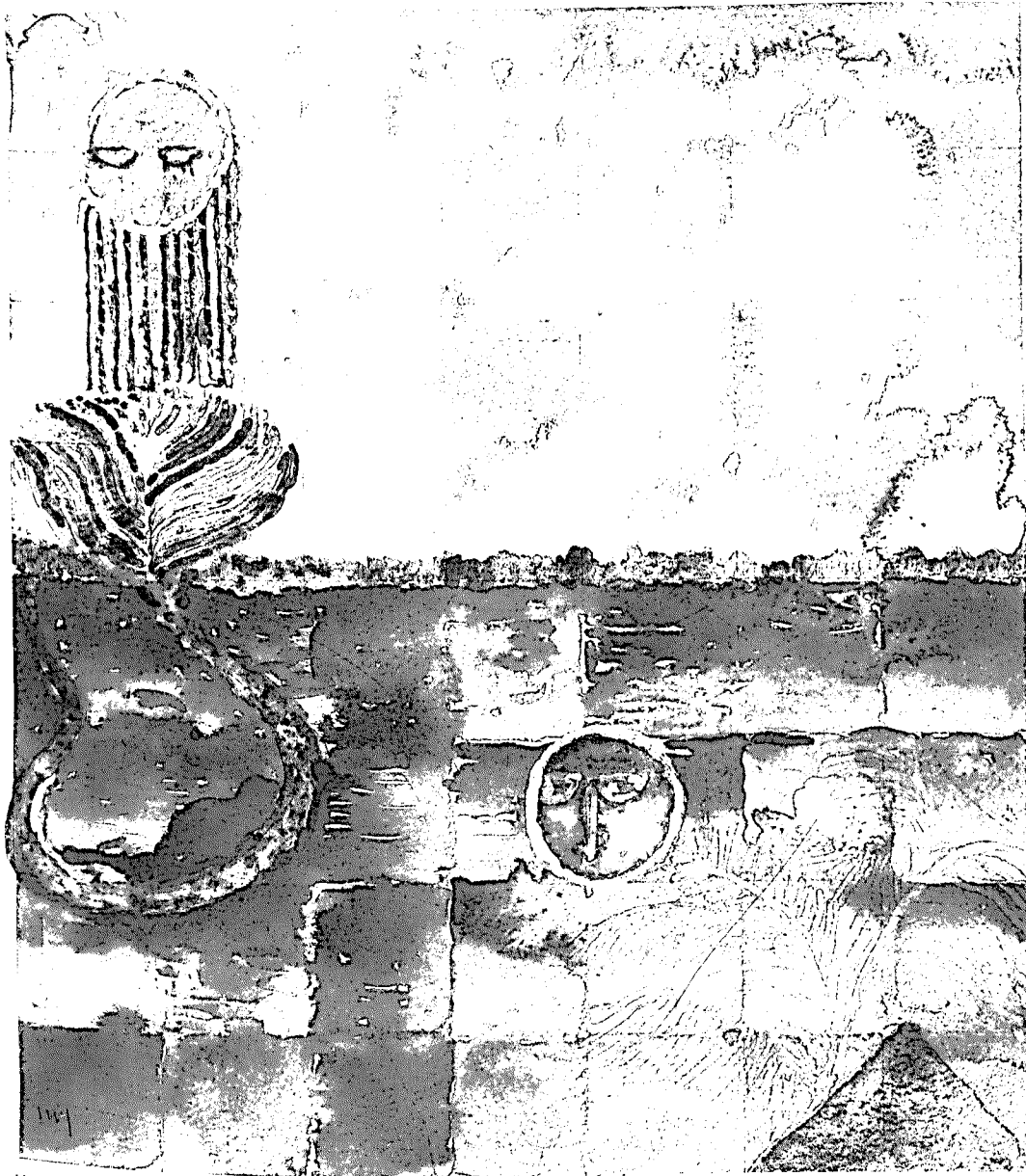
Henze: Das ist mir nicht klar. Soweit ich erinnere, habe ich eigentlich nur an Musik gedacht. Aber eines muß ich wohl noch dazu sagen, und das hat auch mit dem Alter zu tun, dieser lästigen, wenn auch lustvollen Erscheinung. Man sagt ja, jeder sei so alt wie er sich fühle. Also ich fühle mich genau so alt, wie ich bin, kalendermäßig genau. Aber es kommen nun andauernd Neuigkeiten herangeflogen, und man verändert sich täglich, in angenehmster Weise. Hat wohl was zu tun mit dem Umgang mit der Vergangenheit: immer mehr Erinnerungen tauchen auf.

– An Ihre eigene Vergangenheit?

Henze: Ja, aus meinem Leben. Wie aus dem Nichts tauchen Namen, Bilder, Gegenstände aus der engsten früheren Umgebung, aus dem Elternhaus vor mir auf. Das ist doch sehr interessant. Ich bin jetzt in der Lage (im Gegensatz zu der Zeit vor fünfundsünfzig Jahren, als ich zu komponieren anfang), Seelenzustände zu schildern, die sich auf den Hörer, auf den Mitmenschen übertragen können. Es ist eine große Versuchung, diese Gefühlswelten und Zustände weiterzugeben, sie sichtbar, will sagen: hörbar zu machen.

Es waren keine Hofmannsthalschen Terzinen, mit denen ich über die Vergänglichkeit nachdachte, über das Vergehen, Verlieren, Verstummen! Es war eher die bittere Prosa eines Menschen, der merkt, daß er alt wird. Daß nichts mehr ist, wie es war, daß anders gelebt und gewirkt werden muß als zuvor, und natürlich im Alleingang. Es würde sich auch auf die Musik auswirken, dieses neue Lebensgefühl, dieses neue Bewußtsein vom Sterben und von der Notwendigkeit, den Tod zu bekämpfen, in anderen Worten: so hart und so fleißig zu arbeiten wie noch nie. Damit meinte ich auch den zivilen Tod, den zu bekämpfen wir Künstler ja doch aufgerufen sind, sogar von alters her, von Anfang an. Ich dachte: Es genügt nicht, die Zeit, in der man lebt, passiv zu reflektieren, heutzutage muß man einen Schritt weiter gehen, vorwärts und nicht vergessend und verzweifend, wenn die Existenz, die Arbeit, die Bemühungen überhaupt einen Sinn haben sollen – man muß seine Möglichkeiten mit den anderen, allen anderen teilen.

Hans Werner Henze



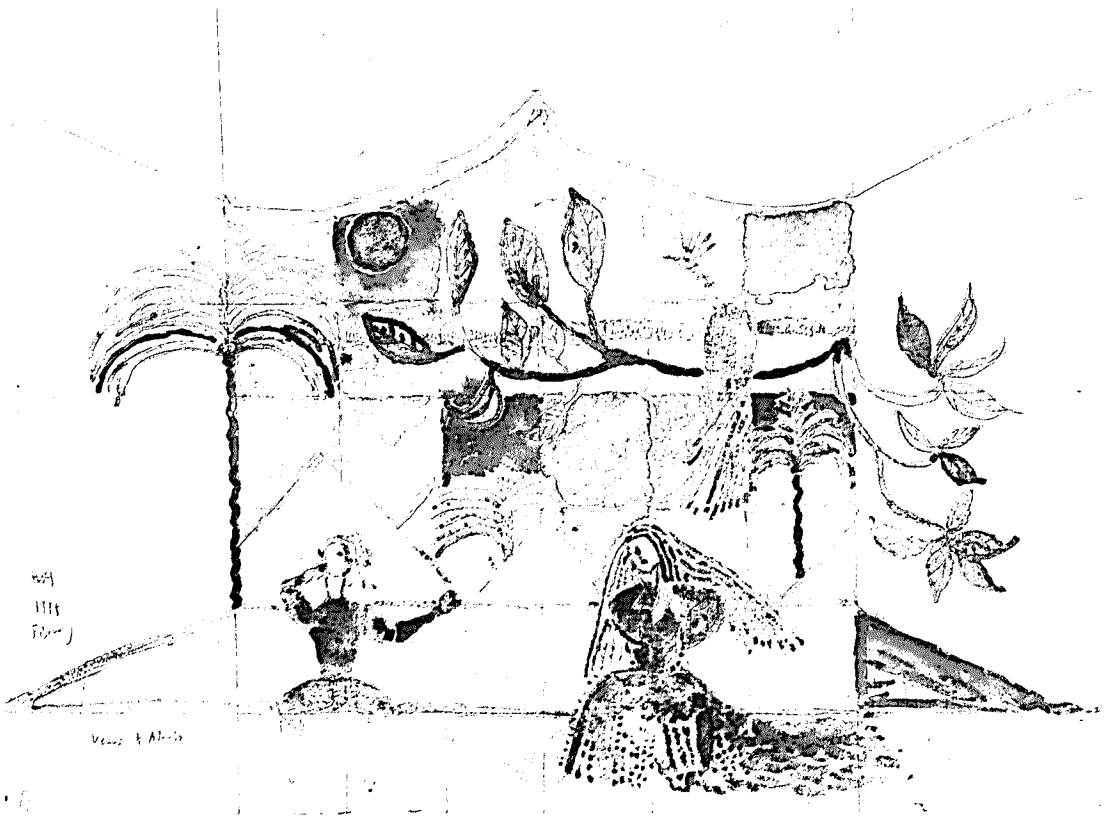
Hans Werner Henze: Mars und Venus,
1994

– Sie betonen, daß Ihr Alter für Sie selbst eine positive Phase bedeutet, weil Ihnen so viel an Einsicht zuwächst, an neuer Einsicht, an neuen Möglichkeiten, mit Menschen zu kommunizieren, und zwar anders, als Sie das früher getan haben.

Henze: Oder hätte tun können.

– Und infolgedessen vielleicht auch nicht getan haben. Warum bekommt man im Alter, zumal als Künstler, eine andere Einsicht?

Henze: Die Reue über viele Verfehlungen im Umgang mit Menschen spielt da eine Rolle. Ja, und dann: Die menschlichen



Hans Werner Henze:
Venus und Adonis, 1994

Ambitionen ändern sich. Ich sage es an einem Beispiel: Wenn ich früher junge Menschen sah, dann wollte ich sie gern unbedingt sofort lieben. Jetzt schaue ich sie mir von weitem an und stelle mir vor, wie sie sich untereinander lieben; das ist wunderbar und sehr angenehm. Ich stehe sozusagen nicht mehr im Konkurrenzkampf der Sinne.

– Das empfinden Sie nicht als Defizit?

Henze: Nein, ich finde es großartig. Edward Bond hat ein Gedicht geschrieben mit dem Titel *It was changed*; das ist der Monolog eines alten Musikers, der keine Haare mehr auf dem Kopf hat, zu dem aber die Leute kommen und den sie um Hochzeitstänze, Tauflieder oder Begräbniskantaten bitten. Lesen Sie es; es ist ganz kurz und sehr, sehr schön. Der Dichter hat da natürlich an mich gedacht.

– Sie sagen, die Ambitionen ändern sich. Ist Ihre jetzt vorherrschende Ambition vielleicht die, sich intensiv oder permanent den Menschen mitzuteilen in bezug auf den Glückseligkeitszustand, den Sie als Komponist für sich empfinden?

Henze: Von Glückseligkeit kann nur in ganz wenigen Augenblicken, einer Phase, einer Zeitphase die Rede sein. Eine Ambition, die ich immer hatte, zu deren Verwirklichung ich immer

nur studieren und weitergehen mußte, war diese Vorstellung, daß es mir eines Tages gelingen würde, ein perfektes Kunstwerk zustande zu bringen. Makellos! Als ob man die Welt, in der man lebt, dadurch verändern könnte, daß man ein anderes Konzept vorschlägt, eine moderne, demokratische, interrassistische Polyphonie, in der alle Menschen guten Willens willkommen sind. Es ist ein Versöhnungsgefühl. Zum ersten Mal wird das ganz deutlich – jedenfalls für mich, ob für die Hörschaft, weiß ich nicht – in dem Schlußsatz meiner achten Symphonie. Konstruktionsmäßig bezieht er sich auf den Epilog aus Shakespeares *Sommernachtstraum*, also auf Pucks – Drolls, wie er bei Schlegel heißt – Anrede an das Publikum: »Wenn wir Schatten Euch beleidigt ...«

Droll. Wenn wir Schatten Euch beleidigt,
O so glaubt – und wohl verteidigt
Sind wir dann! –, Ihr alle schier
Habet nur geschlummert hier
Und geschaut in Nachtgesichten
Eures eignen Hirnes Dichten.
Wollt Ihr diesen Kindertand,
Der wie leere Träume schwand,
Liebe Herrn, nicht gar verschmähnd,
Sollt Ihr bald was Beßres sehn.
Wenn wir bösem Schlangenzischen
Unverdienter Weis' entwischen,
So verheißt auf Ehre Droll
Bald Euch unsres Dankes Zoll;
Ist ein Schelm zu heißen willig,
Wenn dies nicht geschieht, wie billig,
Nun gute Nacht! Das Spiel zu enden,
Begrüßt uns mit gewognen Händen!

aus: William Shakespeare, *Ein Sommernachtstraum*

Puck spricht da, wie ich es verstehe, nicht nur für sich selber, für die Torheiten, die er begangen hat, sondern auch für die gesamte Schauspieler-Truppe und für den Dichter des Ganzen; und er entschuldigt sich für die Schwächen des Stückes, für die Irrtümer des Lebens oder jenes Lebens, das in dem Stück dargestellt wird. Und für das Mißfallen, das er und seine Kollegen womöglich erregt haben. Und es ist für mich so – in meiner Musik – wie eine große, zärtliche Umarmung dieser schönen Welt. Ja, so könnte man es nennen.

-- Das ist nicht das Thema Ihrer Oper *Venus und Adonis*.

Henze: Nein.

– Aber das Streben nach Makellosigkeit, nach einer Übereinstimmung von formalen Proportionen, formalen Schichtungen mit dem Ausdruck ist sehr evident.

Henze: Ja, wie bei Courbet oder wie bei Watteau, ganz zu schweigen von Picasso.

– Oder bei Francis Bacon.

Henze: Absolut, absolut, sehr stark sogar. Ich meine, es handelt sich in diesem Stück in allererster Linie, um es ganz einfach zu sagen, um Musik, Kunst, Musik als Kunst und um einen Umgang mit den Tönen und mit den Traditionen dieser Töne und Gesten in einer ungewöhnlich starken Polyphonie. Jeder der drei Hauptcharaktere (Venus, Adonis, Mars) hat sein eigenes Orchester. Die Gruppen sitzen im Orchestergraben nebeneinander, sind aber gruppiert auf bestimmte Weise, und die Wahl der Instrumente hat etwas zu tun mit dem Charakter des jeweiligen Protagonisten. Nun ist es ja so, wenn man fürs Theater komponiert – das kann man bei Mozart und Verdi, ja sogar bei Wagner lernen –, muß der Komponist jeweils die Person werden, die singt. Er muß sich vollkommen dahinterstellen, er selbst steht im Grunde auf der Bühne. In der Oper stehen die Komponisten, die die Musik geschrieben haben, unsichtbar auf der Bühne. So sollte es jedenfalls sein, meiner Meinung nach, wenn man Musiktheater macht.

– Sie haben Stücke geschrieben wie das *Floß der Medusa*, das Stück über den armen kubanischen Sklaven – William Pearson hat es damals gesungen – *Cimarrón*, dann *Natascha Ungehener* und sofort; Sie haben sich immer stark engagiert für die Ideale persönlicher Freiheit und des Befreiungskampfes in allen Teilen unserer Welt. Ist das seit der achten Symphonie und bei *Venus und Adonis* vorbei?

Henze: O nein, o nein! Man lebt ja mit einer Zeit und macht ihre Schwingungen, Schlingungen mit. Aber ich war nie trendy, ich habe mir immer meine eigenen Gedanken gemacht zu den Dingen, die augenblicklich stattfanden, außerhalb meines Arbeitszimmers. Aber zum Beispiel diese ganze Phase der späteren 60er Jahre, sagen wir vom *Floß der Medusa* bis zu *Wir erreichen den Fluß*, war ausschließlich diesen Fragen gewidmet: Was tut der Künstler in der Gesellschaft? Wie ist das mit der Musik, wie muß sie oder sollte sie sein, um eine Hörerschaft wirklich zu interessieren und zu motivieren, zu emotionalisieren? Und diese Stücke beschäftigen sich alle, das ist auch ganz wichtig zu bedenken, mit einem Menschentum, einer Klasse, aus der ich selber stamme und die meine Kindheit ausmacht, meine Kindheitserfahrungen, eine Menschengruppe, mit der ich mich am besten auskenne, wenn ich mich in ihr auch nicht heimisch fühle. Nicht umsonst entstammen die meisten meiner Freunde diesem Stand oder kommen aus der Klasse der ganz einfachen Leute, zwischen dem Kleinbauern und dem Junglehrer, sehr ländlich. Und ich sehe genau so aus wie diese Ostwestfalen, ich treffe mich da, wo ich herstamme, andauernd selber auf der Straße. Die Männer meines Alters da oben im Münsterland sehen so aus wie ich. Ich bin halt ein Münsterländer, das wird mit der Zeit immer deutlicher.

– Es geht Ihnen um die Emotionalisierungsmöglichkeiten der Menschen, Sie wollen den Menschen sagen, wie etwas ist und wie man unter Umständen etwas ändern könnte. Ist dieser pädagogische Eros bei Ihnen in der Musik, die Sie jetzt schreiben, noch vorhanden?

... muß an Francis B. denken, sein: intensität, seine abgeschiedenheit, ei: dasein, in dem es nichts mehr gibt al: die arbeit ...

Hans Werner Henze

Arbeit an der Verbesserung der Ausdrucksmittel. Streben, wie jeder ^{Art:} ^{san} und jeder Artist, nach Perfektion? Das gelungene Werk als Lebenszie: Hätte man es einmal geschafft, alle seine Vorstellungen von Schönhei: und Schrecknis, Hölle und Paradies, in ^{ihre:} ^{façon} so noch nicht vorhanden gewese: sene Metaphern umzuformulieren: umzuformen – dann könnte man sich ja vielleicht beruhigt vom ^{Tator:} zurückziehen. Aber wer bestimmt wann dieser Punkt erreicht ist, wenn nicht der Autor selbst? Mein bewun: dertes und sehr vermißter Freund Francis Bacon stand noch mit achtzig: jeden Morgen um sieben aufrecht wie ein Soldat vor seiner Leinwand und kämpfte gegen das Chaos und um das Glück der Vollkommenheit.

Hans Werner Henze



Henze: Meine Stücke beschäftigen sich mit der Welt, der Entwicklung der Welt von heute. Nehmen Sie zum Beispiel meine vorletzte Oper *Das verratene Meer*: Das ist eine sehr ästhetisierende, ganz im Stil des literarischen Autors Mishima gehaltene französische Barockoper mit wahnsinnigen Tempi und einer außerordentlich polyphonen Orchesterstruktur, einem sehr reichen Instrumentarium, einer grauenvollen Geschichte, so grauenvoll wie ein griechisches Drama in französischer Übersetzung und noch einmal nachübersetzt von Mishima, der ein Verfehrer von Racine und Corneille war. Das Ganze ist also ein Kunstwerk, ein Kunststück, würden einige sich begnügen zu sagen. Ein Kunstwerk, jedenfalls für mich, in dem der Faschismus in einer nur der Musik möglichen Stilisierung beschrieben wird, oder ein Aspekt des Faschismus. Es wird ein Faschismus dargestellt, der von Köpfen herkommt wie Nietzsche und Céline und D'Annunzio und Ezra Pound. Und die jungen Japaner in meiner Oper, Kinder noch, nehmen diese Ideen ernst, verstehen sie nicht ganz genau, natürlich, und werden zu Mördern. Die von mir gewählte Darstellung dieser dramatischen Vorgänge ist das Gegenteil z.B. von Agitprop. Es ist eine hochstilisierte, künstliche Form, ritualistisch. Aber auch diese Musik bewegt sich innerhalb des Kulturbegriffs der existierenden, sich andauernd verändernden und entwickelnden Gesellschaft und rechnet mit der Urteilsfähigkeit eines musikalisch gut trainierten Publikums, wie es das ja hier und da noch gibt.



– Wenn Hans Werner Henze ein Stück wie *Venus und Adonis* schreibt, dann will man ihm nicht glauben, daß er sich zurücknimmt. Es wäre sicher zu wenig, wenn wir dächten, wir kriegen nur einen Mythos vorgeführt, in dem von drei Menschen einer umgebracht wird. Dieser Mythos wird sogar dreifach gezeigt, auf drei verschiedenen Ebenen, die einander gegenüberstehen, sich spiegeln. Die Tröstung ist, daß der Tote als Sternbild an den Himmel geworfen wird. Das bedeutet eine Verheißung.

Henze: Ich habe an Goethe gedacht, an *Faust II*. Wo immer wieder die Mütter eine so große Rolle spielen und das Ewigweibliche. Venus ist für diesen Knaben ja nicht nur die erste Geliebte seines Lebens, sondern auch das Ewigweibliche, seine Mutter. Das ist mir einmal eingefallen, vor Jahren, beim Anblick des äquatorialen Sternenhimmels. Dieser Sternenhimmel ist erfüllt von unendlichem, gleißendem Licht. Venus ist, wenn der Mond aufkommt, schon da; und morgens, bevor die Sonne erscheint, ist Venus noch immer zu sehen, die Herrscherin der Welt, die Ur-Mutter. Und dann sieht man Jupiter (ich nenne ihn Mars). Der ist so eine große feuerrote Kugel, unglaublich. Und es ist alles dauernd in Bewegung, in dramatischer Bewegung. Da kann man sitzen, stundenlang, am Ende des Tages, und schauen, wie die Nacht heraufzieht, und über Musik nachdenken, ja, wahrscheinlich über Musik. Wenn überhaupt.

Das Gespräch führte Hanspeter Krellmann Ende Oktober 1996



Edward Bond

[It was Changed]

Old now

More strings on this lyre than hairs on my head
I lean on the tree and sit in the grass
To look down on the river
It shines like the scales of a fish

Passing from childhood to youth

Was difficult

I needed the surgeon's knife

And her?

Well that passion is gentle now

Seen through the open doorway

Over the fields of pain

Where the sun softly shines

All shadows have even gone from the river

But there is still music

First it was wild

Earth sang in my throat

Later all sounds came from the tips of my fingers

Now it has changed again

I sing with the earth a cappella

People come to my door

For songs at weddings and at births

And at burials

My music didn't tame beasts

I don't know why men tell such rumours and lies

My music is simple

I strike these notes:

That heron («a broken stick in the river»)

Looks once then goes back to its fishing

But it is true that I went to hell

And like you I lost Eurydice

Hans Werner Henze vertonte diese Fassung des Gedichtes
1981–83 als Nr. IV der Komposition *Orpheus Behind the
Wire* (*Orpheus hinter dem Stacheldraht*) für acht- bis zwölf-
stimmigen gemischten Chor a cappella.

Edward Bond

[Nun ist alles anders]

Alt nun

Mehr Saiten auf der Leier als Haar auf dem Kopf
Ich lehne am Baum und sitze im Gras
Und schau nieder zum Flusse
Er glänzt wie die Haut eines Fisches

Weitergeh'n von Kindheit zum Jüngling
War schwer für mich
Ich brauchte des Wundarzts Messer

Und sie?

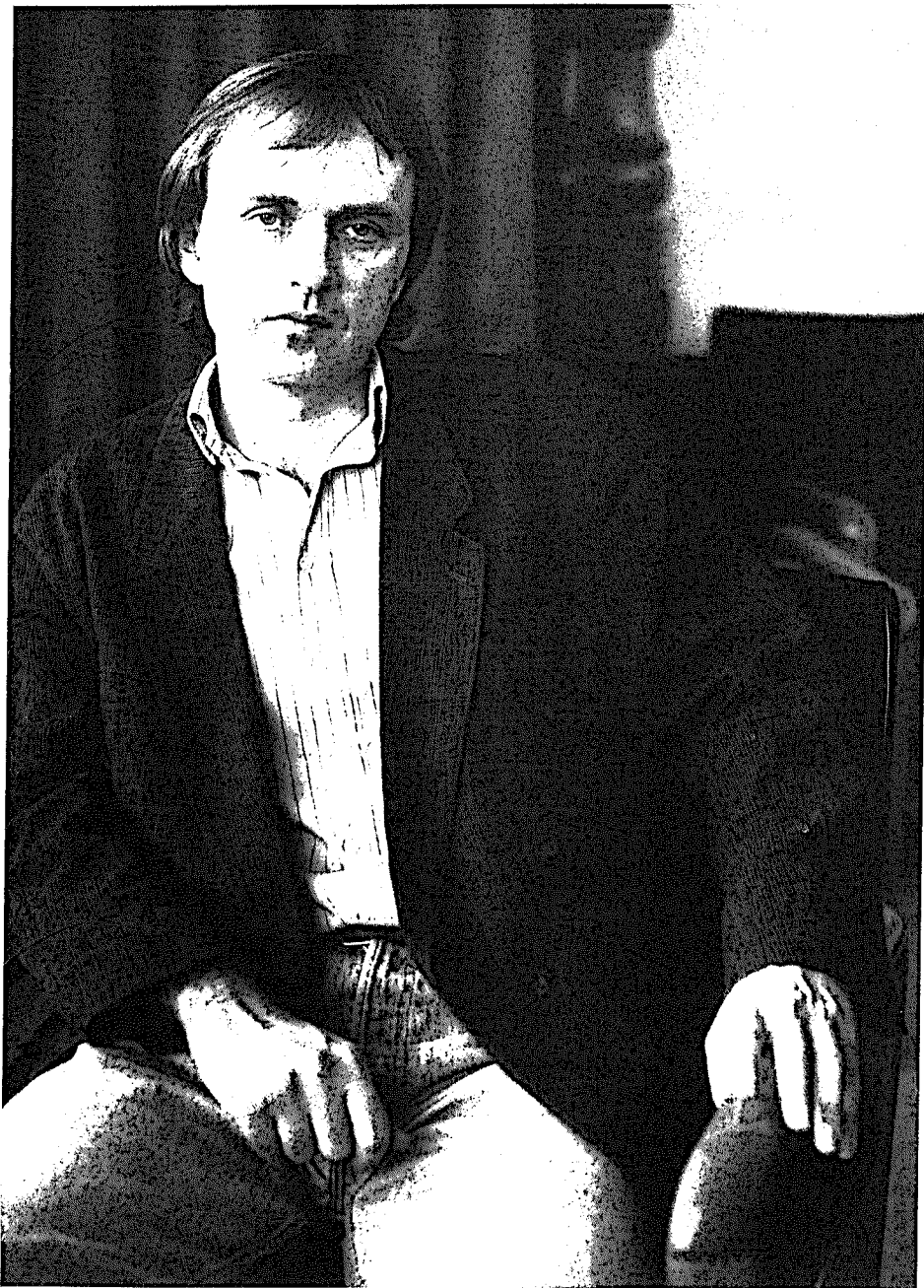
Nun, dies Leiden ist freundlich nun
Ich sah's durch den offenen Hausgang
Jenseits der Felder der Pein
Wo die Sonne mild scheint
Alle Schatten sind nun vom Flusse gewichen

Doch noch ist Musik!

Erst war sie wild
Erd sang mir im Hals
Später kam Klang mir von der Spitze der Finger
Nun ist es wieder anders
Ich singe mit der Erd a cappella
Leute sprechen vor an meiner Tür
Sie bitten um Musik für Hochzeit Taufe
Und Begräbnis

Mein Singen zähmt keine Bestien
Ich weiß nicht warum man solche Lügen verbreitet
Mein Singen ist einfach
Es macht diesen Klang!
Der Reiher (»zerbrochener Stab in dem Flusse«)
Schaut auf und fährt fort mit dem Fischen
Doch es trifft zu ich war in der Hölle
Und wie du verlor ich Eurydike

Deutsch von Hans Werner Henze



[...] es kam der junge Dichter Treichel [...] Damals wußten weder er noch ich, daß er eines Tages in meiner Einschätzung und in meiner Achtung das Hochplateau erreichen sollte, auf dem unter anderem Leute wie Auden, Bachmann und Bond anzutreffen sind.

Hans Werner Henze

Hans-Ulrich Treichel. Adonis in der Eisluft

I

Als mich Hans Werner Henze Anfang der neunziger Jahre auf die Geschichte von Venus und Adonis aufmerksam machte, da ahnte ich noch nicht, daß dies einmal die stoffliche Grundlage für unser nächstes Opernprojekt werden sollte. Allerdings konnte ich nicht übersehen, daß der Komponist fast immer, wenn wir uns daraufhin trafen, auf die Geschichte von der werbenden Göttin und dem umworbenen Jüngling zurückkam, und irgendwann erreichte mich auch eine Briefsendung aus Italien mit Shakespeares Versepos *Venus und Adonis*. Ich las den Shakespeare, sah die schöne und in Liebe erglühte Venus, sah den spröden rosenwangigen Jüngling, hörte das Wiehern der weniger spröden Pferde und wunderte mich, warum Adonis der Göttin nicht nachgeben wollte. Was hatte er zu verliehen und wovor fürchtete er sich?

Zum einen hatte es wohl mit seiner Jugend und Schönheit und dem damit verbundenen Hochmut zu tun. Ein blasierter junger Mann also, aber man weiß ja, daß Hochmut, wenn er nicht völlig bodenlos ist, auch eine Attraktion sein kann. Und immerhin befördert Shakespeares Venus ihn zu »the field's chief flower« und nennt ihn »sweet above compare«. Zum anderen war es die – vom Hochmut bloß verdeckte – Furcht vor der weiblichen Sphäre, vor der fremden und auch vor der eigenen Sinnlichkeit. Die Furcht davor, möglicherweise nicht mehr herauszufinden aus dem Labyrinth der Leidenschaften und der Lüste. Und da war schließlich das, was der Mythos über Adonis erzählt: seine existentielle Fragilität, seine Vergänglichkeit. War doch der schöne Jüngling dazu verurteilt, Jahr für Jahr aufs neue zu sterben, ehe er wieder zurückkehren durfte, um für kurze Frist zu erblühen. »Jedes Jahr«, schreibt James George Frazer über *Adonis in Syrien*, »wurde Adonis nach dem Glauben seiner Anhänger in den Bergen tödlich verwundet, und jedes Jahr färbt sich das Antlitz der Natur mit seinem heiligen Blut. So beweinten die syrischen Frauen Jahr für Jahr sein vorzeitiges Ende, während die rote Anemone, seine Blume, unter den Zedern des Libanon blühte«.

II

Shakespeares wohl metaphernreiche, aber auch enorm wortreiche Verserzählung bildete zwar eine Inspiration für das Libretto, konnte aber keine Vorlage sein. Zur eigentlichen Vorlage des Librettos wurde allerdings auch kein anderer literarischer Text; es waren vielmehr die musikalischen Ideen Hans Werner Henzes, die die Gestaltung des Stoffes immer weiter voran- und eben auch weit über den bloßen Dialog des Shakespeare-Textes und das hier entfaltete Motiv der »umgekehrten Werbung« hinausgetrieben haben. Und hierbei war es, neben der Erweiterung der dramatis personae, insbesondere die schon in der frühesten Phase der Arbeit vorgegebene Strukturierung der Handlung durch Tänze, die sieben Boleros.

Diese musikalische Strukturierung der Handlung stellte eine der kompositorischen Grundideen dar, auf die natürlich auch das Libretto zu reagieren hatte. Gesang und Tanz sollten nicht nur ein genuines und zugleich miteinander kommunizierendes Handlungs- und Ausdrucksmedium sein, der Tanz sollte zudem immer dann, wenn die Sprache zu versagen drohte, den Dialog fortsetzen. Denn schließlich handelt es sich hier um einen Schauplatz der Leidenschaften, und wo die Worte vor den Gefühlen versagen, was im Leben wie in der Kunst geschehen kann, da können sich letztere immer noch des Körpers und seiner Bewegungen bedienen.

Insofern handelt *Venus und Adonis* auch von der Sprachlosigkeit der Affekte – und den Möglichkeiten, sie von dieser Sprachlosigkeit zu befreien. Daß damit die Konflikte nicht aus der Welt sind, ja daß sie sogar zur Katastrophe, zu Mord und Totschlag führen können, gehört zu den Abgründen menschlicher Emotionen. Im Alltag kann es ein Messer sein, das man dem Nebenbuhler oder Konkurrenten zwischen die Rippen stößt, im Mythos ist es ein Eber, der Adonis zu Tode bringt und der freilich selbst wiederum mehr ist als bloßes Tier, mehr als die nur blindwütige Bestie, die aus den Büschen hervorbricht.

III

»Frosty in desire« nennt Shakespeare seinen Adonis, und in der Eisluft des Äthers fühlt sich seine von uns gegangene Gestalt am wohlsten. Es gehört zur Ironie und auch zur Weisheit des Mythos, daß er einen Jüngling, der sich so sehr nach Unberührtheit sehnt und nach Distanz, ausgerechnet auf die leidenschaftliche Venus treffen läßt. Daß zudem noch die Welt des Mittelmeers seine und ihre Heimat ist, verschärft den Konflikt und steigert die Spannung. Denn auch Adonis, so kühl er sich gibt, kann den demoni meridiani, den Mittagsgespensern, ebenso schwer widerstehen wie alle, die einmal unter Olivenbäumen oder im Schatten von Pinien zur Mittagszeit in Schlaf gefallen sind. Gegen diese von Pan und den Nymphen beherrschte Stunde hat sich eine ganze theologische Lehre erhoben und am Ende doch nichts gegen sie auszurichten vermocht. Außer das schlechte Gewissen in die Welt zu setzen, das der Wollust eines jeden Christenmenschen seither treu zur Seite steht. Die Hirten sind allerdings frei von jedem schlechten Gewissen. Sie sind noch im Stande der Unschuld, hocken zuweilen sogar auf den Bäumen und kennen sich trotzdem bestens aus sowohl mit den Lüsten wie auch mit dem panischen Schrecken und der Gewalt, die ausbrechen kann, wenn die Sonne am höchsten steht.

IV

Wenn Adonis stirbt, hebt die große Klage an. Das war schon zu Zeiten des Adonis-Kultes so: »Women weeping over a young god, the lover of the goddess of love, at the beginning of summer.« Und die Klagenden tun es auf physisch äußerst ein-

drückliche Weise: »With tearing of the hairs, beating of the breasts, scratching of the face.« (Walter Burkert) Stirbt Adonis, damit die Klage anhebt? Wir wissen es nicht. Doch kehrt der Adonis des Kultes, der aus einem Myrrhenbaum geboren worden sein soll und als eine Vegetationsgottheit verehrt wird, jedes Jahr aufs neue zurück. Diese Gewißheit, daß das Verlorene uns jemals wieder zuteil werden wird, haben wir Heutigen nicht mehr. Selbst dem nächsten Frühling blicken wir skeptisch und nicht ohne Sorge entgegen. Allerdings klagen wir auch nicht mehr, wie früher geklagt worden ist. Adonis selbst freilich verläßt die Erde klaglos und kehrt in die Sphäre zurück, in der er am meisten bei sich zu sein scheint, in die Kälte des Alls. Darum ist er, der schöne frostige Jüngling des Mythos, für sich genommen nicht viel mehr als ein Hauch. Seine wahre Macht aber hat er dort, wo er zum Auslöser von Leidenschaften wird und zum Medium derer, die lieben und begehren und die ihren Tag sowohl ins Paradies verwandeln können wie auch in den *dies sanguinis*, den blutigen Tag aus Eifersucht, Kränkung und Zorn.

Hans-Ulrich Treichel

Adonis

I.

Warum das Geschrei.
Es schmerzte nicht,
das bißchen Blut.
Für eine kurze,
für eine sanfte Sekunde
wärmt es mir die Hüften.
Erst dann wurde mir
schwarz vor den Augen
und in meinem Schädel
platzte ein Himmel
aus Schnee.

II.

Irgendwann haben die Vögel gesungen,
der Tau war keine Täuschung, die Mittagshitze,
das Abendrot keine Erfindung meines übermüdeten Hirns.
Ich hatte Erde an Fingern und Füßen,
auch das ist wahr, und daß ich zwischen den Steinen lag
und der Wind mir die Kleider vom Leib riß.
Doch daß die Berge zu zittern begannen und daß
mein Blut die Flüsse rot färbte,
das bezeuge ich nicht.

Hans-Ulrich Treichel
Drei Lieder über den Schnee

I.

Schnee, den ich loben will,
der die Bäume in weiße Wolken
verwandelt, den du sammelst
wie Silber auf deinen Schultern,
der die Spuren vor unseren Türen
verwischt, Schnee, der sich
opfert für dich und für mich.

II.

Es ist ein Schnee gefallen
Geliebter dein Mund ist so kalt
Wenn wir beieinanderliegen
Ich weiß: wir vergehen bald

Geliebter dein Bett ist aus Eisen
Der Himmel so hoch und so leer
Es ist ein Schnee gefallen:
Ich wünschte es fiele noch mehr

III.

Als die Erde verlassen war
von unseren Schritten und nur
noch Schnee fiel auf Schnee
als die Erde verlassen war
von unseren Worten und nur noch
Wind ging mit Wind als die
Erde verlassen war von unseren
Wünschen fiel auch kein Schnee
mehr ging auch kein Wind

W. H. Auden

Anrufung Ariels

Sing, Ariel, sing
süß, gefährlich
aus dem sauren,
kraftlosen Wasser,
hell
aus dem dösenden Baum;
ergreif und schilt
das heftige Herz
durch ein sanfteres Lied
als die rauhe Welt,
die Gott nicht fühlt.

O strahlend und leicht
sing von der Trennung,
von Körpern und Tod,
du Sorgloser, sing
für den Menschen, heißt mich,
der jetzt, heißt immer,
verliebt oder nicht,
was immer das heißt,
zitternd den stillen
Weg ins Beklemmende
geht.

Deutsch von Ernst Jandl

Ingeborg Bachmann

Enigma

Für Hans Werner Henze aus der Zeit der Ariosi

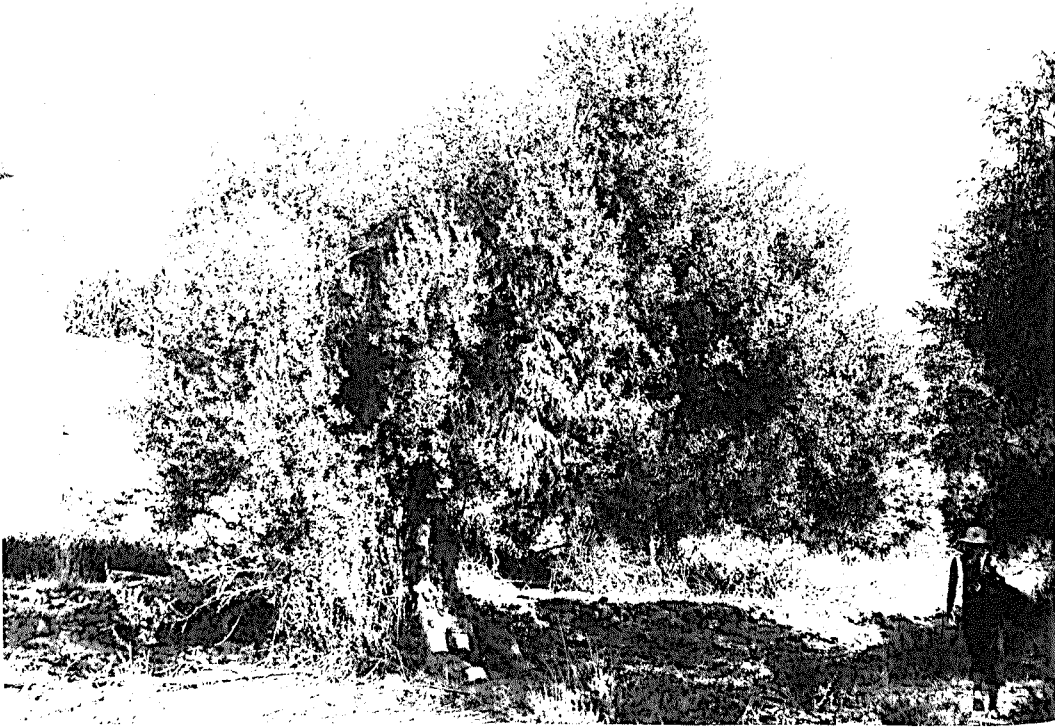
Nichts mehr wird kommen.

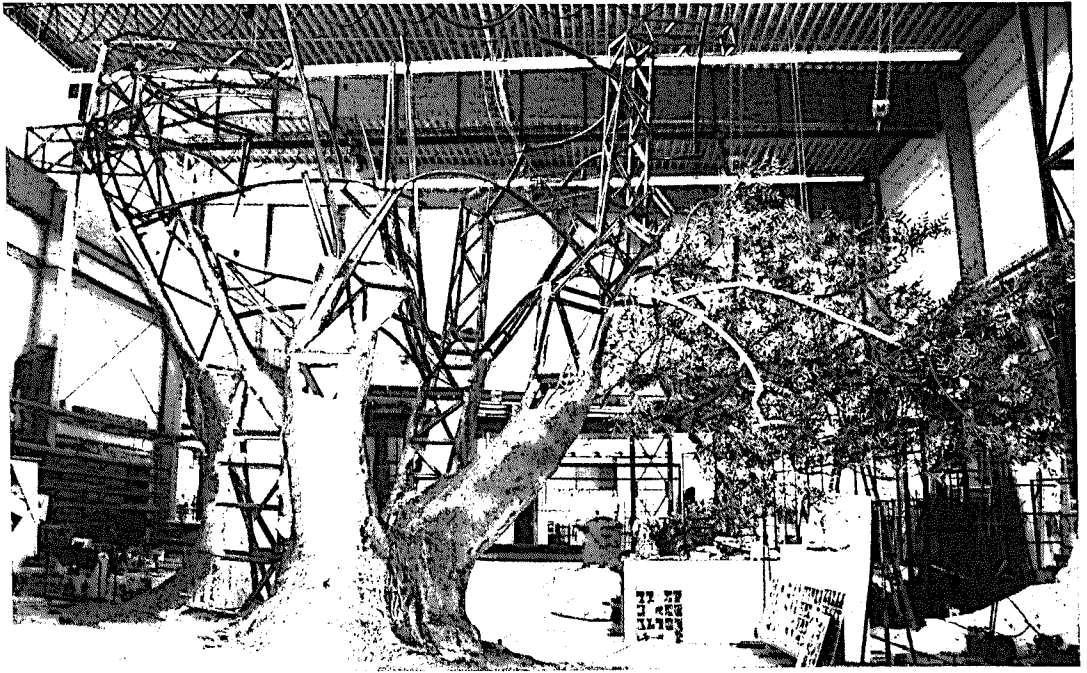
Frühling wird nicht mehr werden.
Tausendjährige Kalender sagen es jedem voraus.

Aber auch Sommer und weiterhin, was so gute Namen
wie »sommerlich« hat –
es wird nichts mehr kommen.

Du sollst ja nicht weinen,
sagt eine Musik.

Sonst
sagt
niemand
etwas.

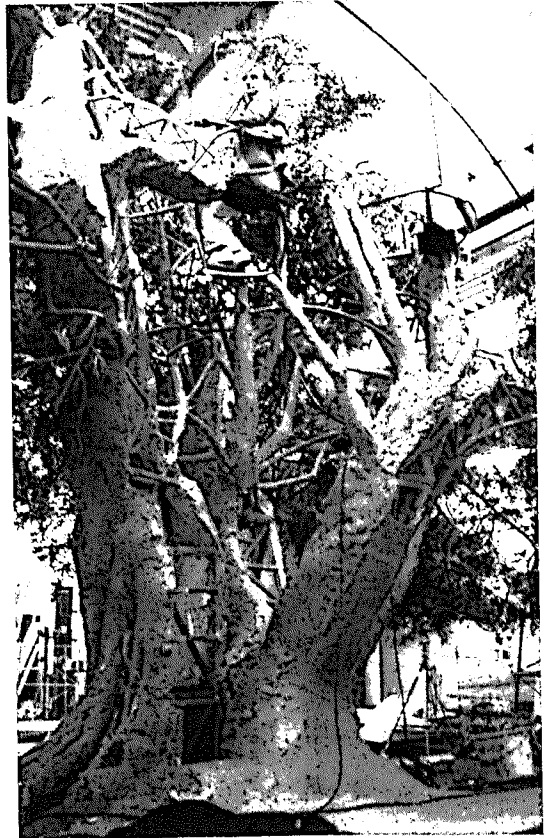


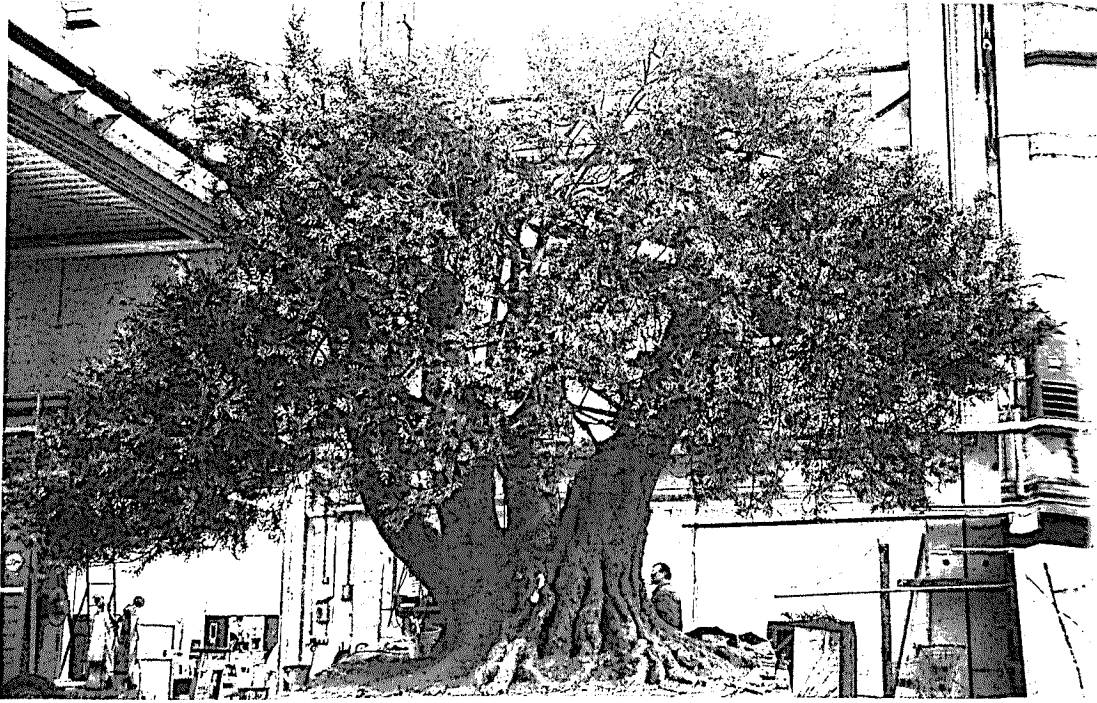


Metamorphose eines Baumes

Den Mittelpunkt des Bühnenbildes für die Uraufführung von Henzes Oper *Venus und Adonis* bildet ein Baum. Er verkörpert ein Stück Griechenland als Metapher für den Ursprung des Mythos und dient zugleich als »Heimat« für sechs Madrigalisten, die in der Gestalt von Hirten das Geschehen um Venus, Adonis und Mars beobachten.

Die Ausstatterin Chloé Obolensky hatte einen Modellbaum auf der griechischen Insel Hydra gesucht. Mehrere Olivenbäume wurden zu dem Zweck fotografiert und vermessen. Die Form der Baumrinde wurde durch Silikonabdrücke festgehalten.





Der aus vier Stämmen zusammengesetzte Bühnenbaum besteht aus einer stabilen Metallkonstruktion, die den Madrigalisten auch als Klettergerüst dienen kann. Sie ist mit Styropor verkleidet und mit einer aus Latex gefertigten Rinde überzogen. Äste und Zweige fügen sich zur dichteren Baumkrone.

Der so entstandene Baum entspricht den Intentionen des Regisseurs Pierre Audi: ein real aussehender Olivenbaum in einer naturalistisch schönen Landschaft, Assoziationen zu Griechenland oder Arkadien weckend, als Ort der Handlung.



Ludwig Greve

Nach dem Regen

Die Bäume, glückliche Traufen,
verharren im Dunkel, naß
glänzen die schuppigen Leiber und ihre
Kronen verlängern den Rausch
um Blätter, Blätter und Schatten.

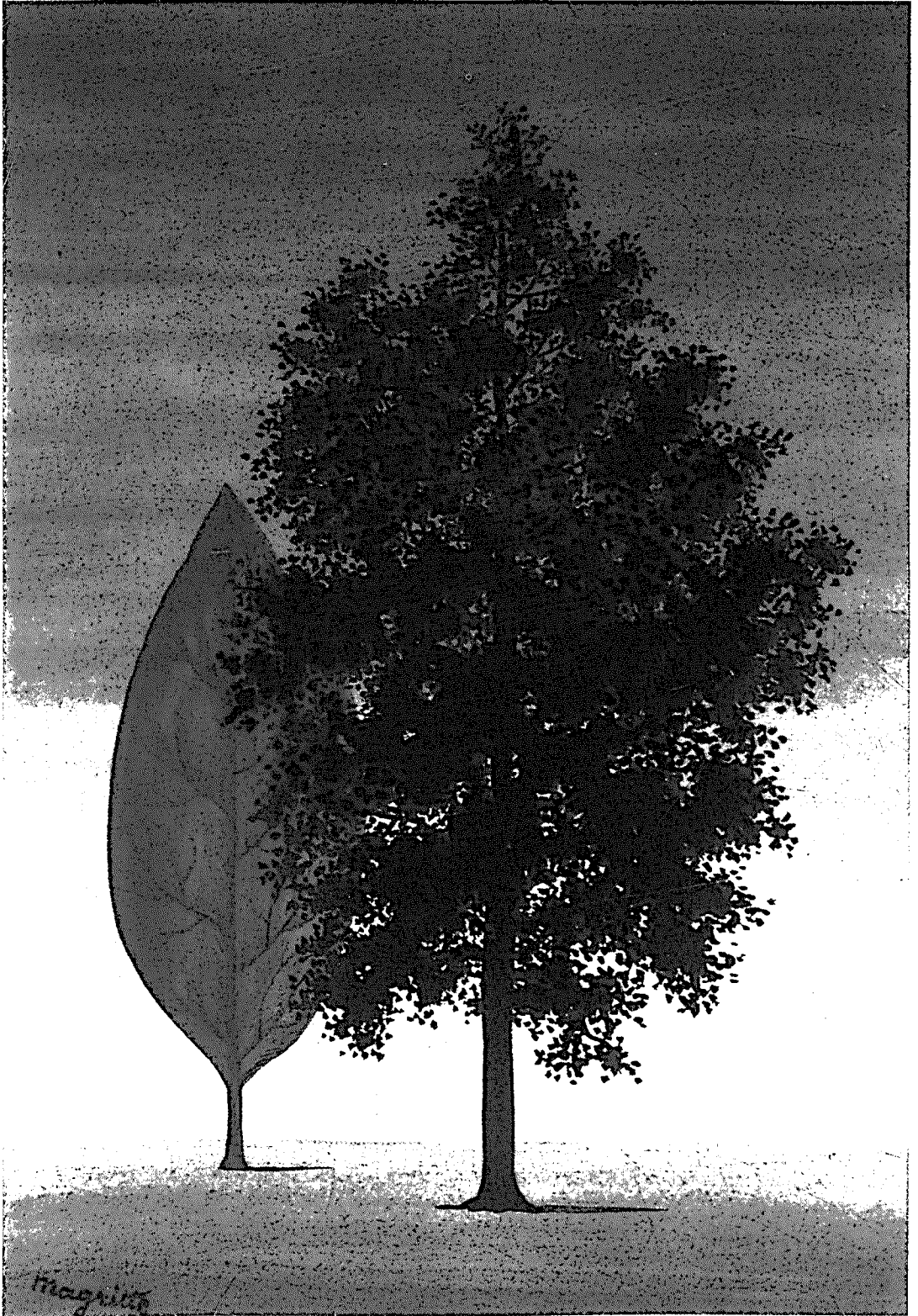
Erde, Geliebte
mit weichen, quellenden Brüsten,
ruht nach dem Kampf
leichten Körpers wie Schwimmer
und huldigt mit Farben dunklerer Lust
dem Unerschöpflichen,
der sie zitternd durchdrang,

überaus zärtlicher Regen!
Sie stillte ihn
und schöpft aus der Tiefe atmend Sturm,
in Mohn und Salbei gebadet,
er duftet in ihrem Hauch.

Die Schritte gehorchen nicht mir,
ich wandere
schmeichelnder Sohlen, Blätter wandern.

Das Korn ist süß
und wankt auf bläulichen Halmen,
so schläfert die Menge
die Zahl, die ihr milchig eigen;
doch wittert sie eine Regung der Luft,
erschauern die Grannen
wie Seide auf warmem Körper.

Da senkt aus dem Mittag
Sonne den glühenden Stachel
und schwellend, berstend vor Licht,
scheint die verlassene Erde
wie Honig erleuchtet.



Magnolia

Elsa Morante

Du bist mein letztes Märchen

Nur Liebende können begreifen. Armselig, wer nicht liebt!
Heiligen Hostien gleich vor ungeweihten Blicken,
sind ihm die tausend Leben nackt und alltäglich.
Nur dem Liebenden entzündet die Vielfalt ihre Pracht,
und ihm nur öffnet das Haus sich der beiden Mysterien:
Mysterium des Schmerzes, Mysterium der Freude.
 Ich liebe dich. Gesegnet der Augenblick
 in dem ich mich in dich verliebte.

Welcher ist dein Name? Dem Firmamente gleich
wechselt er mit der Stunde. Bist du Julia? oder bist du Teodora?
heißt du Artù? oder heißest du Nisus?
Der Name dient dir nur zum Spiel, wie eine Maske.
Ich möchte dich »Bleibtreu« nennen, doch es paßt nicht zu dir.

Deine Anmut verwandelt in Vorzug
das Ärgernis, das dich umgürtet.
Du bist die Biene und bist die Rose.
Du bist die Bestimmung, die den Flügeln die Farbe schenkt,
die das Haar zu Locken wirft.
Deine Reverenzen sind graziös wie Regenbogen.

Dein Leben gleicht einer leuchtenden Flur,
auf der du mit englischen Brüdern dich triffst:
mit dem heiligen alten Chiron,
dem unschuldigen Silen, den ziegenfüßigen Knaben,
den Mädchen-Delphinen in kalter Rüstung.
Am Abend kehrst du in ärmliche Kammer zurück,
betrachtest dein gestaltendurchwobnes Geschick,
den düsteren, schlafenden Gefährten
mit seinem tätowierten Körper.

Du warst der Lieblingspage am asiatischen Hof,
du warst das Zwillingsgestirn, Ledas Sohn,
du warst der schönste Matrose auf dem phönizischen Schiff,
warst Alexander der Glorreiche im königlichen Zelt.
Du warst der Gefangene, dem sich die Häscher versklaven.
Du warst der heldische Waffenbruder, die Zierde des Schlachtfelds,
über dem der Feind, der ihm die Augen schließt,
wie eine Mutter weint.
Du warst die Dogaressa, die ihre purpurnen Haare in der Sonne löst
auf dem hohen Balkon zwischen Domen und Fahnen.
Du warst die Primaballerina im Schwanensee,
du warst Brisëis, die Sklavin mit dem Rosenantlitz.
Du warst die Heilige, die verborgen im Chor
mit einer süßen Altstimme sang.
Warst die chinesische Fürstin mit kindlichem Fuß:
Des Himmels Sohn liebte sie, als er sie sah.

Dies schöne Bildgeweb, in meinem Herzen vergöttert,
für dich ist's ein bitteres Käfiggeflecht.
Zu deiner Rettung eilt niemals die Braut herbei,

die Königin, herrschend im Labyrinth.
Dem fremden Geschmack des Guten und des Bösen
verweigert sich trotzig dein Mund.
Du bist mein letztes Märchen. O Hyazinthenkelch,
hunderte Dolden in einer einzigen einsamen Blume!

Wenn du mir nah bist, scheinst du mir bloß wie ein Kind.
Meine gefalteten Arme genügen, ein Nest dir zu machen,
und zum Schlafen genügt dir die einfachste Liegestatt.
Doch wenn du mir fern bist, wächst du ins Ungeheuere.
Dein Körper ist groß wie Asien, dein Atem
so weit wie die Gezeiten.
Du verstreust meine schwarzen, nutzlosen Tage
wie der Sturm den schwarzen Sand.
Ich laufe die taube Bucht des Todes entlang
und rufe deine vielen Namen.

Ruh doch ein wenig dich aus neben der, die dich lieb hat.

Laß es zu, daß ich dich anschau. Du durchschreitest mein Gemach,
selbstsicher wie ein Galan,
der die Herzen zerbricht.
Im Spiegel betrachtetest du deine langen Wimpern.
Arm wie die Katze aus den Gassen Neapels,
bist eleganter du doch als Herzog und Fürsten.
Du erstrahlst wie der Edelstein aus einem Bergwerk,
alle Abende wechselst das Diadem du
und kleidest dich in Gold wie die Herbstes.

Die mondgleiche Jägerin zieht vorbei mit ihren weißen Doggen.

Schlafe.
Die Nacht, die an die Kindheit uns zurückführt
und wie ein Raubtier ihre Bevorzugten
vor den Wunden des Tages verteidigt, breitet über uns
ihr besticktes Zelt aus.
Deine Farben, o knabenhafter Morgen,
hast du eingefaltet.
In des Todes Behausung vergesse ich auch deiner.

Dein schlagendes Herz ist die Zeit selbst.
Du bist die schwarze Nacht.

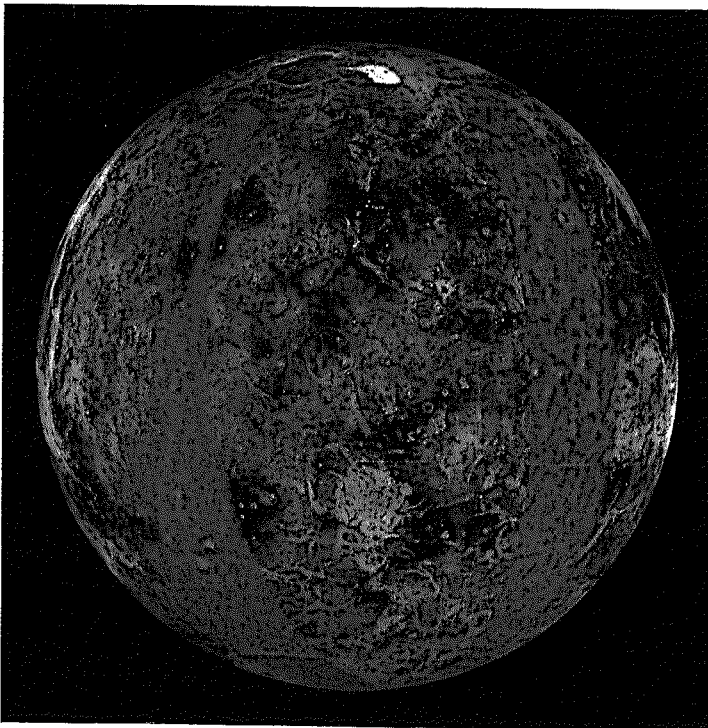
Dein mütterlicher Leib ist meine Ruhe.

Peter Petersen. Die Oper als Mythos. *Venus und Adonis* von Hans Werner Henze

Einleitung

Venus, Mars und Adonis sind Figuren der antiken Mythologie. Dort wird erzählt, wie die Liebesgöttin Venus (griechisch Aphrodite) am Strande von Zypern aus dem Schaum des Meeres geboren wurde, und daß der schönste und hellste Stern am Abend- und Morgenhimmel, jener Planet, der gelegentlich eine Sichelform erkennen läßt, ihr gehöre und folglich ihren Namen trage. Ein anderer, gefährlich funkelnder Planet sei der Sitz des Gottes Mars (griechisch auch Ares). Er vereine zerstörerische und lebensspendende Kräfte in sich, die auf die rötliche Leuchtfarbe und die enormen Lichtstärkeschwankungen des Gestirns zurückgeführt werden. Im Gegensatz zu den Mythen der beiden ewig und fest am Himmel stehenden Planeten-Götter Venus und Mars verweisen die Erzählungen über den jugendlichen Halbgott Adonis auf ein bewegliches Prinzip, auf den Kreislauf des Lebens in der Natur. Die Ewigkeit des Aufblühens und Vergehens scheint in dem Mythos um Adonis auf: die Geburt des schönen Knaben aus einer Myrrhe, sein frühes Ende durch einen Eber und sein sich ewig erneuerndes Fortleben in der Anemone, die aus seinem Blut ersproß.

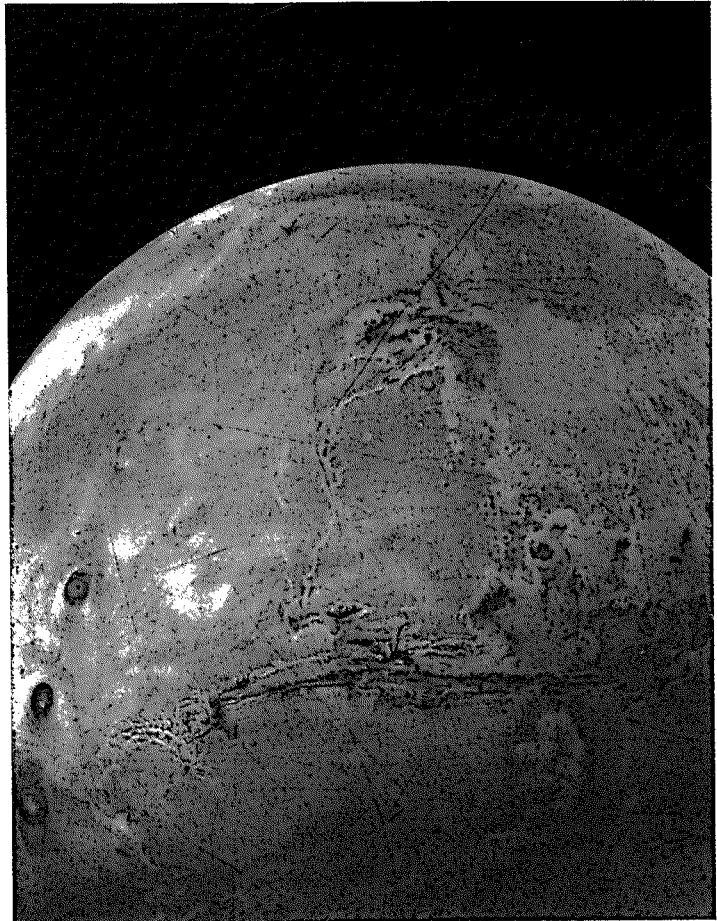
Mythen sind Grundformen menschlichen Erschließens der Wirklichkeit. Sie begegnen in allen Kulturen und reichen oft in prähistorische Zeiten zurück. Mythenbildungen gibt es indes zu



Der Planet Venus. Aufnahme durch die Sonde *Magellan*

allen Zeiten. Die Voraussetzung für das Entstehen neuer Mythen ist ein Gebiet der Wirklichkeit, das sich hinreichend weit erstreckt und von epochenübergreifender Beständigkeit ist. So spannt sich um einige welthistorische Persönlichkeiten wie z. B. Cäsar oder Gandhi im Laufe der Zeit ein Mythos, Technik und Tempo avancierten zu Mythen des 20. Jahrhunderts, und auch das nächste Jahrtausend wird besondere Mythen ausbilden (vermutlich world wide web und Virtualität).

Die Oper, die bekanntlich mit Vorliebe Mythen zur Darstellung bringt, ist selbst zu einem Mythos geworden. Als eine besondere Kulturform mit einer vierhundertjährigen Geschichte steht sie etwa dem Dionysos-Kult in nichts nach, zumal sie, wie alles Theater, jenen Gott des Rausches und der Fruchtbarkeit zum Ahnen hat. Geboren wie Athene aus dem Haupt des Zeus stand die Oper um 1600 plötzlich da – eronnen von einer Gemeinschaft gelehrter Patrizier in Florenz. Mehrfach reformiert, ist ihr Strukturgesetz doch stets gleichgeblieben: Im Mittelpunkt steht der singende Mensch, dessen Sprechen, Handeln, Fühlen und Wollen immer zugleich als Musik erscheint. Weil die Musik in der Oper die Basis allen Geschehens ist, können in dieser besonderen Theaterform die heterogensten Elemente zusammengeschmolzen werden. Die Tendenz zum alles



Der Südpol des Planeten Mars. Aufnahme von 1977 während des südlichen Sommers durch die marsumkreisende Sonde *Viking 2*. Die im Dezember 1996 gestartete Raumkapsel *Mars Pathfinder* benötigt rund sieben Monate, bevor sie den Planeten erreicht.

umfassenden Theater war der Oper von Anfang an eigen, desgleichen die besondere Eignung zur Darstellung des Wunderbaren. So erscheint die Opernbühne als ein Forum der ganzen Welt, und jede Oper läßt – einem Mythos gleich – eine neue Welt erstehen.

Freilich werden nur selten alle theatralen Möglichkeiten in einer Oper zusammengeführt. In der Oper *Venus und Adonis* von Hans Werner Henze liegt uns in dieser Hinsicht ein Extremfall vor. Mit geradezu systematischer Vollständigkeit werden die verschiedenen musikalischen und theatralischen Formen wie Instrumentalmusik, Vokalmusik, Ballett, Handlung und Tableaux vereint. Da alle Elemente gut zu unterscheiden sind, also auch in der gegenseitigen Kombination Eigenständigkeit bewahren, erscheint das Ganze wie eine Präsentation des Prinzips Musiktheater und seiner Möglichkeiten. Henzes Oper *Venus und Adonis* erzählt von Mythen und thematisiert zugleich die Oper als Mythos.

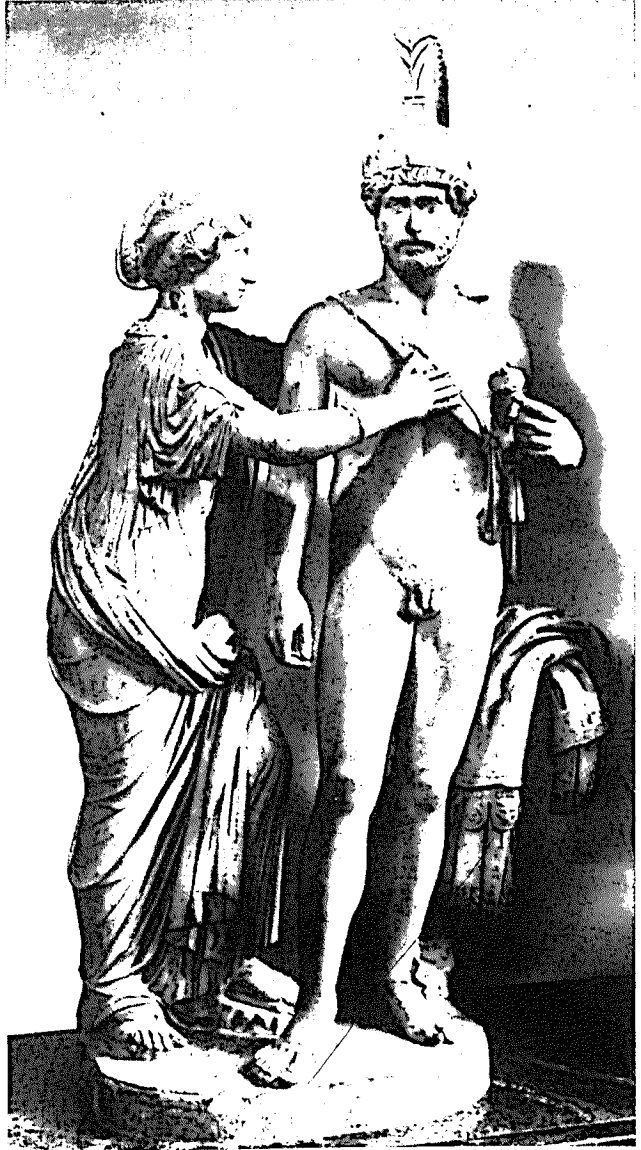
Das Libretto

Die Handlung um Liebe, Eifersucht, Tod und Verklärung, die in *Venus und Adonis* ausgebreitet wird, beruht auf einer eigenständigen Neudichtung Hans-Ulrich Treichels auf der Grundlage der antiken Mythologie unter Kenntnisnahme des Kleinepos *Venus and Adonis* von Shakespeare. Treichel hat alle Hauptmotive der Handlung aus der Mythologie entnommen. Demnach wird Venus ihres Liebhabers Mars überdrüssig, als sie Adonis – ein Wunder an Schönheit – findet. Dieser weicht der liebtestollen Göttin aus, um bei Mars, dem Krieger und Jäger, in die Lehre zu gehen. Doch Venus gelingt es, Adonis' Liebe zu wecken. Vor Eifersucht rasend, verwandelt Mars sich in einen Eber und tötet den Rivalen. Aus Adonis' Blut spießt sogleich eine Anemone. Venus trauert über der Leiche des Geliebten, der durch Meer und Luft entschwebt.

Die Besonderheit des Opernbuchs von Treichel, dessen Grundstrukturen zusammen mit Henze entwickelt wurden, liegt in einer dreifachen Parallelführung des Geschehens. Der Konflikt zwischen Venus, Adonis und Mars läuft gleichzeitig zwischen einer Prima Donna, einem jungen Opersänger namens Clemente und einem (Opern-)Heldendarsteller ab, außerdem andeutungsweise zwischen einer Stute, einem Hengst und einem Eber. Für den Librettisten stellte sich somit die reizvolle Aufgabe, für die drei Figuren und ihre Doubles eine je eigene Sprache zu finden und auch die Charaktere je nach ihrer Zugehörigkeit zur Welt der Götter, der Menschen und der Tiere durchzugestalten.

Um die drei Figurenebenen voneinander abzuheben, wurde zunächst die Grundentscheidung getroffen, die (Halb-)Götter von Tänzern, die Menschen von Sängern und die Tiere von Pantomimen darstellen zu lassen. Für den Textdichter ergab sich damit das Problem, den Tänzern und Mimen Sprache zuzuordnen, obgleich diese natürlich nicht selber sprechen

Römisches Ehepaar, dargestellt als
Venus und Mars (2. Jh. n. Chr.)



oder singen. Die Lösung wurde gefunden, indem die Sängerdarsteller zwei Aufgaben übernehmen: erstens: sie singen mit eigener Stimme, wenn sie als handelnde Figuren im Spiel sind; zweitens: sie singen mit fremder Stimme, wenn die Tänzer das Geschehen bestimmen. Für die Tiere stellt sich das Problem nicht, da von diesen keine Sprache erwartet wird. Gleichwohl werden auch sie sprachlich bedacht, indem ihr Wesen und Handeln (sie treten ohnehin nur in einer Szene auf) von den Hirten beschrieben wird.

Die Prima Donna und der Heldenbariton geben sich klar als Menschen unserer Zeit zu erkennen. Sie sind aufgeklärt, haben Sigmund Freud gelesen und vermutlich auch Elfriede Jelinek. Träume werden erfunden, um mittels sexueller Anspielungen



Sebastiano del Piombo (1485–1547):
La morte d'Adone

den Partner zugleich anmachen und vernichten zu können. Im ersten Dialog zwischen der Prima Donna und dem Heldendarsteller erzählt erstere von einem angeblichen Traum, in dem sich ein kleiner grüner Drache mit scharfen Krallen und einer langen roten Zunge auf ihre Brust gesetzt habe. Der Bariton versteht die Anspielung, denn er erwidert: »Ich habe Sie schon immer um Ihre Träume beneidet.« Umgekehrt benutzt der Heldendarsteller das aus der Traumdeutung bekannte Symbol der lockeren Zähne, mit dem verdrängte Koituswünsche verarbeitet werden, um sein libidinöses Interesse an der Prima Donna zu bekunden. Er sagt sogar: »Träume sind Wunscherfüllungen, heißt es. Freilich maskiert und verwandelt. Sie bedürfen der Deutung.« Auch die Prima Donna hat verstanden, denn auf sein offenes Bekenntnis, daß er noch immer verliebt in sie sei, wirft sie ein: »So sehr, daß ich in Ihre Träume steige und Ihnen die Zähne ausreiße.«

Diesem Konversationston in einer schnellen, spitzen Prosa steht eine völlig andere Sprache gegenüber, sofern Venus und Mars den Konflikt untereinander austragen – sichtbar an dem Pas de deux, den sie tanzen, hörbar an der gesungenen Gedankenrede, die der Sopran und der Bariton aus den schwarzen



Traum: komme mit mutter zu Francis' (i.e. Francis Bacon, Anm. d. Red.) haus, das am meer lag, bei näherem hinschauen ist es erst Turners, dann Sebastiano del Piombos vision von San Marco, als szenarium für »la Morte d'Adone« mit der klagenden Venus im vordergrund.

Hans Werner Henze

Büchern vortragen. Die Götter (die sich freilich ziemlich menschlich geben) formen ihre Gedanken und Gefühle in rhythmisierten Versen, die zwar kein festes Maß und keine Reime haben, dennoch aber deutlich lyrisiert erscheinen. In frei rhythmisierter Sprache sind auch die Kommentare der sechs Hirten gehalten, die das ganze Stück über in den Bäumen sitzen und das Geschehen mit ihrem Madrigalgesang begleiten. Einmal leihen sie ihre Stimmen den auf der Bühne agierenden Figuren, und zwar als Begleitung zu der Verfolgungsjagd zwischen Stute und Hengst.

Der Librettist bereitet somit schon wortsprachlich die drei Welten, die hier auf der Opernbühne in Kontakt miteinander gesetzt werden, vor. Der Komponist wird nun nach musiksprachlichen Mitteln suchen, den unterschiedlichen Charakteren zu entsprechen und zugleich einen Gesamtton für diese Mischung aus heterogenen Elementen zu finden. Im Libretto ist zudem die übergeordnete Dramaturgie des Stücks festgelegt, die als eine Überlagerung von Steigerungsform und zyklischer Struktur erkennbar ist. Die Steigerungsform ergibt sich aus der Zuspitzung der Konflikte hin zur Katastrophe von Mord (der Heldendarsteller ersticht Clemente) und Tötung (der Eber zerfleischt Adonis). Das zyklische Prinzip wird an der Zuordnung von Tageszeiten (Morgen, Mittag, Abend, Nacht) zu dem Geschehen manifest sowie an den ritornellartig einbezogenen Madrigalkommentaren der Hirten.

Die Musik

Der Ausgangspunkt für Henzes kompositorische Phantasie ist in diesem Stück der Tanz – speziell der Bolero. Henze hatte anlässlich eines Aufenthalts in Barcelona eine kleine Tanzgruppe gesehen, die sich auf die Wiederbelebung bestimmter archaischer Sonderformen des Bolero spezialisiert hatte. Die von Henze beschriebenen baskischen Boleros waren vielleicht nicht für den Stil seiner Tanzsätze ausschlaggebend, wohl aber für die ästhetische Grundhaltung des ganzen Werks. Die zereemonielle Strenge der archaischen Tänze findet sich in dem architektonischen Gesamtkonzept der Oper wieder. Die sieben Boleros bestimmen mit ihrer ostinatohaften Rhythmik und repetitiven Wiederkehr den Ablauf wie ein ehernes Gesetz.

Aus der Übersicht der verwendeten Formen (siehe auch die Tafel auf Seite 42) geht klar hervor, wie dominierend die Folge von Boleros hervortritt: Es gibt 7 Boleros, 5 Rezitative, 4 Madrigale, dazu die einleitende Sinfonia, einige Orchesterzwischenstücke sowie den aus Totenklage und Epilog (Phantasmagorie) bestehenden Schluß. Die Boleros werden von Venus, Adonis und Mars getanzt. Venus und Adonis haben je ein Solo (Bolero III und V), Mars tanzt mit den beiden Gegenspielern je einen Pas de deux (Bolero II und IV), Venus und Adonis treffen zunächst unglücklich (Ende von Bolero II), schließlich in Liebe vereint (Bolero VII) aufeinander. Diese Begegnung wird im Spiel von Stute und Hengst (Bolero VI) vorweggenommen, wobei hier Adonis als störender Dritter

Nr.	Form	Sänger			Tänzer			Mimen			Chor
		Sopran	Tenor	Bariton	Venus	Adonis	Mars	Stute	Hengst	Eber	6 Hirten
Sinfonia. Orchester bei geschlossenem Vorhang											
1	Madrigal I										
2	Rezitativ I	■		■							
3	Bolero I		■	■	■	■	■	■	■	■	
4	Madrigal II										
5	Bolero II		■	■	■	■	■	■	■	■	
6	Rezitativ II	■									
7	Bolero III	■			■						
8	Rezitativ III	■		■							
9	Bolero IV	■		■	■		■				
10	Madrigal III										
11	Rezitativ IV		■								
12	Bolero V		■			■					
13	Madrigal IV										
14	Bolero VI					■		■	■	■	■
15	Rezitativ V		■	■							
16	Bolero VII	■	■		■	■					
17	Totenklage und Epilog	■	■	■	■	■				■	■
			Adonis' Stimme			Aufstieg Adonis					Dialog mit Adonis

Erläuterung:

Auf der Bühne anwesend, aber passiv:

Auf der Bühne anwesend, singend oder tanzend oder agierend: ■

Auf der Bühne anwesend, aus schwarzen Büchern singend: □

Bühnenphantasmagorie: □

Dann verschlug es mich nach Barcelona, wo ich mir eines Morgens eine kleine von José de Udaeta empfohlene Tanzgruppe anschauen mußte. Da waren eben zwischen all den Fandangos und Malagenas und Flamencos ein paar Stücke zu sehen, die gar nichts zu tun hatten mit Valencianer *zapateados*, dem Kastagnettenklappern madrilener Steptänzer oder den arabischen Rhythmen und Melismen, die den total entfremdeten Volkstanz und die Musik Andalusiens auszeichnen, sondern etwas ganz anderes waren und ausstrahlten, die still waren und zeremoniell, zurückgenommen, strenger als das akademische klassische Ballett, auf lautlosen Schuhen: Es handelte sich um den klassischen baskischen Bolero, der ein keltischer Tanz ist und daher dem Irischen, dem Schottischen und dem Bretonischen so ähnelt.

Immer wieder einmal, schon als junger Mensch in Paris, bei einem Tanzabend von Pilar López, hatten mich, wie ich gut erinnere, der marionettenhafte Charme und die sachlich stilisierte Grazie des klassischen Bolero gefesselt, immer wieder einmal hatte ich auch einen Stich im Herzen verspürt bei seinem Anblick, und ganz so war es auch an diesem Morgen im Tanzstudio Valribera in Barcelona vor sich gegangen.

Hans Werner Henze

den Hengst jagt, so, wie der Heldendarsteller etwas später dem Clemente nachstellt und die Katastrophe herbeiführt. In der Schlußphase des letzten Bolero liegt auch in choreographischer Hinsicht der Höhepunkt der Tanzoper, weil fünf Figuren in den Strudel des Tanzes hineingezogen werden und schließlich sogar noch der bei Blitz und Donner hervorspringende mörderische Eber als Sechster (stellvertretend für Mars) auftritt.

Alle Boleros haben gemeinsame Merkmale. So sind sie regelmäßig mit einem »Tanzlied« verbunden, was im übrigen der folkloristischen Tradition entspricht. Die Taktart ist in allen Fällen durch drei Zählzeiten definiert: 3/4-, 3/8- oder 9/8-Takt. Im Bolero III, der von Venus getanzt wird (3/8, *con grazia*), schlagen die drei Refrains in den 2/4-Takt um, dem noch weitere Taktwechsel folgen können. Ähnlich ambivalent ist der Bolero V, der von Adonis getanzt wird. Von dem Moment an, wo seine Leihstimme singt: »Müde bin ich, meine Glieder sind schwer«, wird der regelmäßige 9/8-Takt aufgegeben und durch asymmetrische Achteltaktarten ersetzt. Solche taktmetrischen Schwankungen begegnen auch in den beiden letzten Boleros. Sie werden stets von einem gestörten körperlichen oder seelischen Gleichgewicht der Figuren veranlaßt.

Über alle sieben Boleros hin wird das Grundtempo allmählich gesteigert. Die meisten Boleros sind auch in sich als Steigerungsformen angelegt, nicht selten mit dem krassen Abriß des letzten Taktes im *fff*. Dieses Steigerungsprinzip, das jeden einzelnen Bolero und die Folge aller Boleros bestimmt, wirkt sich auf den Gesamtcharakter der Oper aus, die insofern als ein Stück orgiastischen, hochdynamischen Musiktheaters erscheint.

Es gibt freilich Gegenkräfte, die den zuschauenden Hörer immer wieder in ruhige Kontemplation oder zu analytischer Beobachtung zurückführen. Für ersteres stehen die Hirtengesänge, die zu Anfang zweimal ganz unbegleitet (a cappella) erklingen. Henze nennt diese Gesänge *Madrigale*, und er entspricht dieser Vokalgattung (deren Geschichte zwei Hochblüten im 14. und 16. Jahrhundert kennt) durch eine sprachgezeugte Melodik in einem teils eng geführten und stets polyphon belebten sechsstimmigen Tonsatz. In den Texten der Madrigale wird die landschaftliche Natur, in der die Hirten leben, besungen, wobei einige Motive und Metaphern die Verbindung mit dem mythischen Geschehen um Adonis – den Freund der Hirten – unterhalten.

Im Gegensatz zu den objektiv schönen, organisch blühenden Vokalsätzen der Hirten wird der Hörer und Betrachter in den handlungsintensiven Rezitativen mit der problematischen Fassung dreier Opernsänger konfrontiert, die Henze selbst als »mit psychischen Problemen versehene moderne lebendige Menschen und Neurotiker wie ich und du« kennzeichnet (siehe Hans Werner Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten*, S. 588). Das Wort »Rezitativ« wird von Henze in *Venus und Adonis* in abweichender Bedeutung gebraucht. Meint es in

Opern, Oratorien und Kantaten jene fast gesprochenen Partien, die den Arien und Ensembles gegenüberstehen und diese meist einleiten, so steht der Begriff hier für alle Mono- und Dialoge der drei singenden Darsteller, also Prima Donna, Heldenbariton und Clemente (junger Opernsänger). Ariose Partien gehen aus deklamatorischen Abschnitten hervor und wieder in diese über. Auffällig ist die oftmals sehr schnelle Replikenfolge, die um so besser bemerkt wird, als sie jeweils mit dem Wechsel der zugeordneten Orchester verbunden ist (Venus, Adonis und Mars haben je ein eigenes Orchester, das auch für deren Doubles zuständig ist).

Überblickt man alle musikalischen und dramaturgischen Mittel, so stößt man immer wieder auf die Ordnungszahl drei. Es gibt drei Sängerdarsteller (mit drei verschiedenen Stimmfächern), drei Tänzer und drei Pantomimen. Dies korreliert mit den drei Seinsweisen Menschen, (Halb-)Götter und Tiere. Die dreimal drei Darsteller ziehen drei Orchester nach sich und ergeben organisch je drei Gesangs- und Tanzformen: Monologe, Duette und Terzette bzw. Pas seul, Pas de deux und Pas de trois. Auch die strukturtragenden Formen Bolero, Rezitativ und Madrigal bilden eine Dreiheit, wobei die Gruppe der Madrigalisten noch wieder in drei Frauen- und drei Männerstimmen zerfällt.

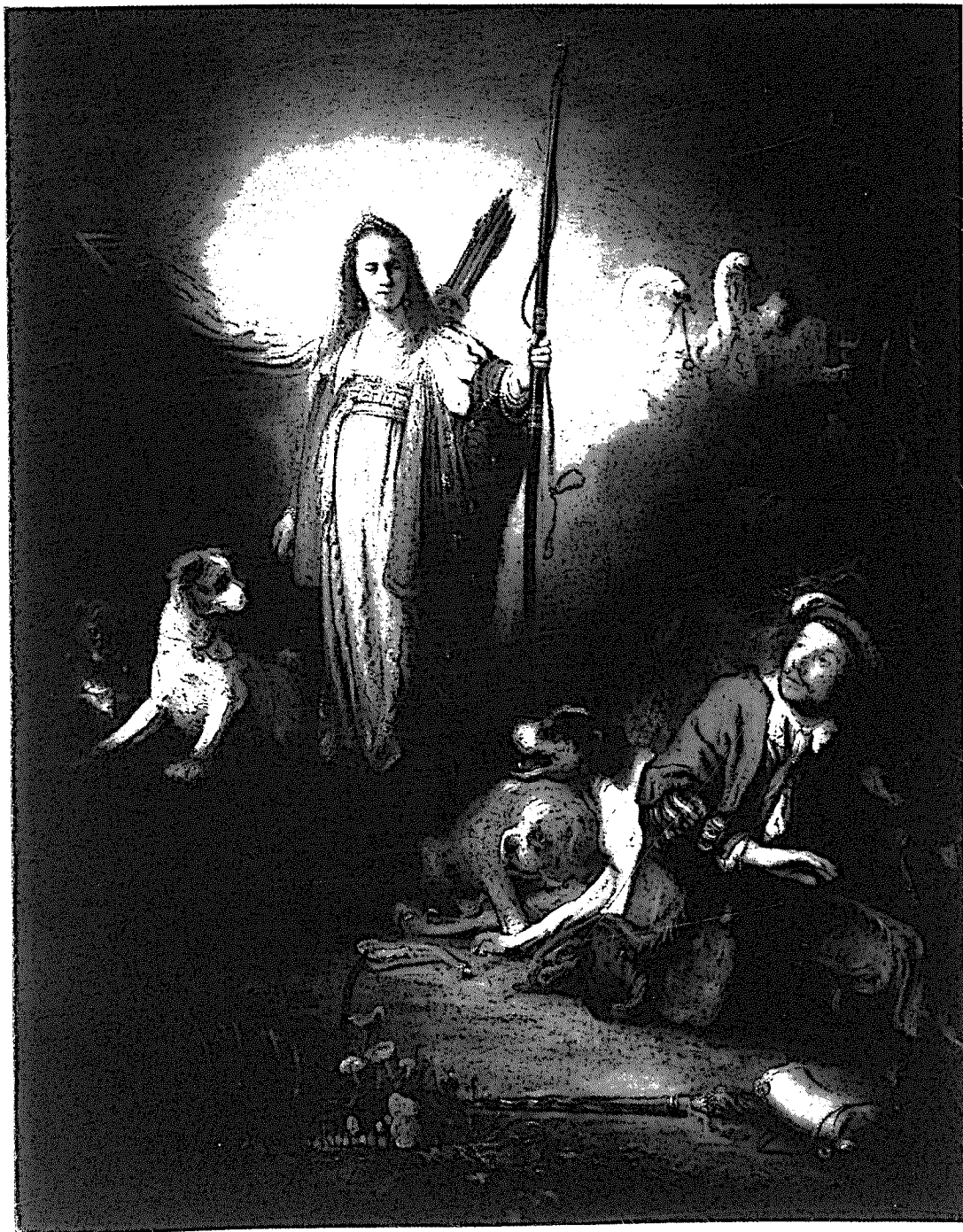
Das Werk im Kontext von Henzes Schaffen

Venus und Adonis ist die bisher am stärksten formalisierte Oper Henzes. Wie in einem Baukasten liegen die Elemente ausgebreitet und werden in durchaus spielerischer Attitüde zusammengesetzt. Dabei gelingt Henze die Gratwanderung zwischen mechanischem Abspulen und gezielter Regelverletzung, womit ein Leerlauf im Wechsel der Formen verhindert wird. Freilich hat das Gebäude, das auf diese Weise errichtet wird, auch den Charakter eines Kartenhauses, das ja aus sehr leichten Bauteilen besteht. Henze verhält sich als Komponist seinem Werk gegenüber ähnlich wie die Hirten in den Bäumen, die das Geschehen beobachten und kommentieren – »bis alles zusammenbricht wie ein Kartenhaus...« (*Reiselieder*, S. 582). Unter den Karten liegen ein erstochener Tenor und der aufgeschlitzte Adonis. Es folgt eine ekstatische Totenklage, so wie dem Geschehen bereits eine *Marcia funebre* des Orchesters vorausgegangen war. Am Ende bleibt aber die Gelassenheit der Hirten, die ungerührt feststellen: »Überschritten der Fluß nun, in dem er noch einmal die Zweige, das zitternde Laub der Bäume gesehen.«

Venus und Adonis ist eine sehr charakteristische Henze-Oper. Als »Fingerübungen« (wie Henze über manche seiner kleineren Stücke sagt) gingen ihr die *Achte Symphonie* (nach Shakespeare und in drei Sätzen!) und das Orchesterstück *Fandango* (im ternären Takt!) voraus. Dreierkonstellationen haben Henze schon öfters interessiert: in der Oper *Das verratene Meer* die Figuren Fusako, Ryuji und Noboru, in der Oper *König Hirsch* die Konstellation König, Statthalter und Mädchen, in der Oper *Boulevard Solitude* Manon, Armand und Lescaut. Mit drei

Wie die Oper klingen würde, da ich zu
wußte ich ja eigentlich schon seit
Mitte Juli, denn da hatte ich bereit
mit der Arbeit begonnen. Zualter
hatte ich mir einfallen lassen, da
Orchester (das natürlich traditione
gemäß im Graben und nicht hinter de
Bühne oder im Foyer des Bayerische
Nationaltheaters sitzen würde) in dre
nebeneinander plazierte Gruppen au
zuteilen, in ein Venus-Orchester (von
Zuschauerraum aus links), ein Mars
Orchester (rechts) und das Adonis
Orchester in der Mitte. Alle drei habe
die gleiche Anzahl Streichinstrumente
– aber sonst ist alles mögliche getan
um die Wesenheit der drei Konflik
träger herauszuarbeiten oder doch
wenigstens die Grundvoraussetzun
gen für derartige Darstellungsversu
che zu schaffen. Clemente, der junge
Tenor, der dem von einem stimmrei
Darsteller, Mimen, Tänzer oder Akteu
dargestellten Adonis seine Stimme
verleiht, dem Hirten und Jäger, ha
Oboen und Hörner für seine Pastora
len und Jagdmusiken bekommen.
deren sound noch durch Celesta
klänge und leichte Perkussions
instrumente aufgelichtet werden kann
Der Bariton, ein alternder Durch
schnittsmensch, Heldendarsteller von
Beruf, [...] hat Trompeten (die of
genug mehr als eine ganze Oktavi
oberhalb der Singstimme konzerti
ren) für das Kriegerische und Klarinet
ten für seine (ziemlich zahlreichen)
sentimentalen Stellen, hat ein konzert
tierendes Klavier, sozusagen ein
Gegenpol zur Harfe, die natürlich in
Venus' Hofkapelle nicht fehlen kann.
Flöten umspielen die Koloraturen der
divina, Posaunen unterstreichen
mehr als zwei ganze Oktaven unter
halb ihrer Sopranlage, ihre mythische
Provenienz. Wenn die Primadonna
(Venus) allein auf der Bühne ist, spielt
nur das Venus-Orchester: Das gleiche
gilt auch für die beiden anderen Per
sönlichkeiten. Und wenn alle drei auf
der Bühne sind, was im Laufe der Zeit
immer häufiger der Fall sein wird,
dann spielen halt alle drei Orchester
und jedes spielt seine eigene Musik.
Ich stelle mir eine starke Polyphonie
vor, es soll von mir aus ruhig wuchern
und wachsen und wehen, wie es will.

Hans Werner Henze



Govaert Flinck: Venus und Adonis, 1640–50

In der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ist der Mythos von Venus und Adonis nicht ungewöhnlich. Govaert Flincks Darstellung der Venus entspricht genau der Beschreibung Karel van Manders in Uytbeeldinghe der figuren: »... ihre Kleider [werden] von Grazien gewoben ... Venus ist auch mit Pfeil und Bogen bewaffnet beschrieben worden«. Die Schwäne tragen das Zeichen der Venus um ihre Hälsen. Die Tatsache, daß Venus und Adonis bekleidet und nicht – wie zumeist üblich – nackt dargestellt sind, weist auf eine vom Theater geprägte Auffassung des Künstlers hin.

Orchestern arbeitet Henze in den »Actions for music« *We come to the River*, drei Strukturebenen bestimmen auch die *Tristan-Preludes*, wo Solo-Klavier, Orchester und Tonband mit den imaginären Figuren Isolde, Tristan und Marke sowie mit den musikhistorischen Topoi Chopin, Wagner und Brahms korrelieren.

Der Musik Henzes insgesamt ist aber das Verfahren eigentümlich, Geschichte in seinen Werken aufscheinen zu lassen und die Grenzen des aus dem 19. Jahrhundert überkommenen Kunstbegriffs aufzubrechen und die Werke von der Bürde des »Erhabenen« zu entlasten. Auch in dieser Hinsicht ist *Venus und Adonis* ein charakteristischer Fall. Der Komponist bewegt sich gedanklich frei vagierend in dem Jahrtausende umspannenden Raum der abendländischen Kulturgeschichte. Ein eifersüchtiger Opernsänger und Messerstecher von heute begegnet auf dieser Musiktheaterbühne seinem quasi göttlichen Rivalen Adonis, der den im 19. Jahrhundert populär gewordenen spanischen Bolero tanzt und nach Art der Schäferspiele des 16. und 17. Jahrhunderts in einen Dialog mit singenden Hirten eintritt, während er zum Planeten Venus in die Ewigkeit entschwindet. Eine solche Verbindung aus disparaten Motiven und weit voneinander entfernten Zeiträumen ist mit dem heute verbreiteten Ausdruck »Polystilistik« nicht hinreichend zu fassen. Henze selbst wendet auf seine Kunst die Begriffe »Manierismus« und »Surrealismus« an. Da die Vorbilder für *Venus und Adonis* wohl am ehesten in den Balletti und Favole der Zeit Monteverdis zu suchen sind – dessen *Ulisse* hat Henze 1981 mit großer innerer Anteilnahme bearbeitet, und dessen *Orfeo* könnte direkt Modell für diese »Oper für Sänger und Tänzer« gestanden haben –, steht dieses Tanz-, Hirten- und Konversationsspiel von Hans Werner Henze in der Tat der kunstgeschichtlichen Epoche des Manierismus besonders nahe.

Bion von Smyrna

Adonis

Ich klag um Adonis: »Adonis ist tot,
Adonis, der holde Knabe.«
»Adonis ist tot, der holde Knab«,
klagen mit mir die Eroten.

Schläfst du noch, Kypris, auf purpurnem Pfühl?
Wach auf, nimm Trauerflöre,
schlage die Brüste, sag es dem All,
tot ist Adonis, der holde.
Ich klag um Adonis; »Adonis ist tot«,
klagen mit mir die Eroten.

Der holde Adonis liegt droben im Wald,
zerfleischt sind seine Weichen,
die weißen, von weißem Eberzahn;
nun liegt er da, verscheidend,
zu Kypris' Kummer. Den Schnee der Haut
das schwarze Blut berieselt,
unter den Brauen der Blick erstarrt,
es welken der Lippen Rosen,
und mit den Rosen welkt der Kuß,
nie mehr findet ihn Kypris.
Ist auch süß ihr der tote Kuß,
der Sterbende fühlt kein Küssen.
Ich klag um Adonis; »Adonis ist tot«,
klagen mit mir die Eroten.
[...]

Wilhelm Lehmann

Adonis

Im Sand gewahr ich Zehenspur.
Des Adonis Fuß? Erinnerung nur?
Von Staub und Heu
Ein Duftgemisch,
Mir scheint der Stapf
Wie ehemals frisch.

Die Götter ließen ihn jung vergehn.
Er durfte Venus hüllenlos sehn.
Für kurze Zeit vom Tode befreit,
Schlingt er den Arm um die glühende Zeit,
Ruft er dem Schwirl, dem Gimpel, der Biene,
Himmeldurchschrägender Bekassine.

Adonis drückte den Fuß in den Sand,
Den nackten Zeh –
Nicht lange, eh
Die Spur ich fand.

T. S. Eliot

Die drei Salvages

V

Mit Mars verkehren, Zwiesprache halten mit Geistern,
Das Verhalten der Seeschlange beschreiben, Horoskope stellen,
Wahrsagen aus Eingeweiden oder Kristall,
Krankheiten in Unterschriften sehen, Lebensläufe
Aus den Linien der Hand konstruieren und Tragödien
Ablesen an den Fingern; Omen heraufbeschwören
Durch Zauberei oder in Teeblättern, das Unentrinnbare
Aus Spielkarten heraussieben, mit Pentagrammen tändeln
Oder mit alchemistischen Essenzen das wiederkehrende Innenbild
In vorbewußte Schrecken zerlegen –
Den Mutterschoß, das Grab, den Traum durchwühlen: all dies ist üblich
Als Zeitvertreib, Narkotikum und Pressesensation.
Es wird auch immer so sein, und in erhöhtem Maße,
Wenn den Völkern wird bange sein auf Erden, wenn sie zagen,
Sei es an asiatischen Küsten oder in einer Straße von London.
Die Neugier des Menschen durchforscht Vergangenheit und Zukunft
Und klammert sich an das Zeitliche. Jedoch den Punkt,
Wo sich Zeitloses schneidet mit Zeit, zu erkennen,
Ist eine Beschäftigung für Heilige –
Nicht Beschäftigung nur, etwas, das gegeben
Und genommen wird durch das Absterben eines ganzen Lebens
In Liebe, Eifer, Selbstlosigkeit und Selbstentäußerung.
Die meisten von uns kennen nur den einzelnen absichtslosen
Augenblick, den Augenblick in und außer der Zeit,
Den Wachtraum, verloren im Sonnenstrahl,
Den ungesehenen Thymian, das Wetterleuchten im Winter,
Den Wasserfall oder Musik, die so innig gehört wird,
Daß du sie nicht mehr hörst, weil du selbst die Musik bist,
Solange sie forttönt. Das sind nur Winke und Ahnungen,
Winke, denen Ahnungen folgen; alles Weitere aber
Ist Gebet, Gehorsam, Selbstzucht, Denken und Tun.
Der halb erahnte Wink, die halb verstandene Gabe ist Inkarnation.
Hier wird die unmögliche Einheit
Der Sphären des Seins Ereignis.
Hier werden Vergangenes und Künftiges
Überwunden und ausgesöhnt,
Wo Tun sonst Bewegung wäre
Dessen, was nur von außen bewegt wird,
Und den Ursprung der Bewegung nicht in sich hat –
Getrieben von dämonischen, chthonischen Kräften
Und rechtes Tun ist Freisein
Von Vergangenen wie von Künftigem.
Dies Ziel ist hienieden
Den meisten von uns unerreichbar,
Wir, die nur unbesiegt bleiben,
Weil wir es stets aufs neue versuchten,
Wir, schließlich zufrieden,
Wenn unsere zeitliche Rückfälligkeit am Ende
(Nicht allzu fern von der Eibe)
Das Leben des Sinngrunds ernährt.

aus: Vier Quartette

Deutsch von Nora Wydenbruck

Das Libretto

Hans Werner Henze

VENUS UND ADONIS

Oper in einem Akt für Sänger und Tänzer
Text von Hans-Ulrich Treichel

Personen

Sänger:

Die Prima Donna Soprano
Clemente, junger Opernsänger..... Tenor
Der Heldendarsteller..... Bariton
6 Madrigalisten (Hirten) Sopran
Mezzosopran

Tänzer (Mimen, Akteure):

Venus
Adonis
Mars

Die Stute
Der Hengst
Der Eber

Offene, sommerliche Landschaft. Im Hintergrund Hügel, an den Seiten Baumgeäst. Auf den Hügeln und im Geäst wohnen die Hirten. Von dort aus beobachten und kommentieren sie das Geschehen. Vorne und auf Stühlen die drei Sänger in heutiger, bürgerlicher Konzert-Abendkleidung. Sie bewegen sich frei über die ganze Bühne, deren Zentrum aber den Darstellern des Mythos reserviert bleibt, welche die sieben klassischen Boleros mimen und tanzen. Die Sänger werden ihre Tanzlieder und Arien aus schwarz eingebundenen Partituren lesen.

1. MADRIGAL I

Madrigalisten

Der Morgen steigt auf, die Schatten sinken zurück in die Nacht. Rötlich erglühen Wald und Hügel. Ein Erwachen, ein Zittern, ein Atmen. Aus Staub wird Gras, aus Felsen springt Wasser. Schon blüht zart und rein die Anemone und schon wird die Welt von Tönen beseelt. Der Morgen steigt auf, glänzend und leicht.

Früher Morgen. Die Prima Donna und-der Helden-darsteller. Sie halten auf ihren Knien oder zu ihrer Seite die Tänzer für Venus und Mars, die im Augen-blick noch leblos wie Puppen wirken.

2. REZITATIV I

Heldendarsteller

Mir träumte heute Nacht, mein Mund sei voller Sand, und als ich ihn auftat, rollten mir wie lose Kiesel die Zähne heraus. Sie haben sie dann, mit einem unwiderstehlichen Lächeln, von den Laken gesammelt und einen nach dem anderen zwischen die Lippen genommen.

Prima Donna

Gräßlich, lieber Freund, auch wenn ich das unwiderstehliche Lächeln für ein Kompliment nehme. Und wenn wir schon beim Träumen sind: Mir setzte sich ein Drachen auf die Brust. Ein kleines grünes Tier mit scharfen Krallen und einer langen roten Zunge.

Heldendarsteller

Ich habe Sie schon immer um Ihre Träume beneidet.

Prima Donna

Nur keine Eifersucht. Ich habe ihn davongejagt.

Heldendarsteller

Und wie? Mit Ihrem unwiderstehlichen Lächeln?

Prima Donna

Es genügte ein Lidschlag.

Heldendarsteller

Es muß ein sehr junger Drache gewesen sein. Noch ohne Sinn für das kristallene Leuchten Ihrer Pupillen.

Prima Donna

So viele Komplimente. Ich erkenne Sie nicht wieder.

Heldendarsteller

Auch mir genügte ein Lidschlag.

Prima Donna

Den sollen Sie haben. *(Sie blickt ihn an)*

Heldendarsteller *(korrigiert sich)*

Ein Lidschlag genügte mir einst, um mich in Sie zu verlieben.

Prima Donna

Sie waren jung damals. Fast so jung wie mein kleiner Drache.

Heldendarsteller

Nur daß ich nicht geflohen bin. Und noch immer verliebt.

Prima Donna

So sehr, daß ich in Ihre Träume steige und Ihnen die Zähne ausreiße.

Heldendarsteller

Träume sind Wunscherfüllungen, heißt es. Freilich maskiert und verwandelt. Sie bedürfen der Deutung.

Prima Donna

Und? Wie deuten Sie Ihren?

Heldendarsteller

Vielleicht soll ich zum Kinde werden. Zahnlos an Ihrem Busen liegen und mich satt trinken daran.

Primadonna

Es war Ihr Traum, nicht meiner. Ich hatte einen anderen Traum.

Heldendarsteller

Doch den meinen habe ich geträumt, als ich neben Ihnen schlief.

Prima Donna

Und ich den meinen auch. Und träume ihn immer noch.

Heldendarsteller *(irritiert)*

Ich verstehe nicht.

Prima Donna (*gereizt und streitlustig*)

Ich sagte, ich träume ihn immer noch, meinen Traum von kleinen bösen Ungeheuern mit scharfen Krallen und langen roten Zungen, die mir den Schlaf rauben.

Heldendarsteller

Und Sie in Seligkeit versetzen.

Prima Donna

Dem Glück darf man nicht weichen, wenn es sich einem entgegenstellt.

Heldendarsteller

Sie fordern mich heraus.

Prima Donna

Wenn ich es nur wollte.

Heldendarsteller

Sie wollen nicht?

Prima Donna

Ich kann nicht.

Heldendarsteller

Ich verstehe nicht.

Prima Donna

Meine Träume verbieten es mir.

Heldendarsteller

Träume, in denen ich nicht mehr vorkomme.

Prima Donna (*gereizt, böse*)

Heute nicht. Und morgen vielleicht auch nicht mehr.

Heldendarsteller (*ebenfalls gereizt*)

Sie genügen mir im Wachzustand.

Prima Donna

Ihre Genügsamkeit wird mir zum Alptraum.

Heldendarsteller

Ich fange an zu verstehen.

Prima Donna

Besser nicht.

Heldendarsteller

Sie machen mich rasend.

Prima Donna

Ich warte.

Heldendarsteller

Dann warten Sie ... Dann warten Sie ...

Der Heldendarsteller verstummt. Die Prima Donna schweigt ebenfalls. Beide erstarren.

3. BOLERO I

Im gleichen Augenblick erwachen Mars und Venus. Sie lösen sich vom Heldendarsteller und von der Prima Donna. Venus tanzt als erste. Sie drückt ihre Liebe zu Adonis aus, Mars seinen Zorn, seinen Ärger über die Unfähigkeit der beiden anderen. Adonis wohnt und seine Leidenschaft für Venus. Nach einer Weile tritt Adonis auf, Hand in Hand mit dem jungen Tenor, der sich, seine Noten unter dem Arm, nach einer respektvoller Begrüßung in einiger Entfernung von den beiden anderen Sängern gesellt. Adonis tanzt für sich allein, jugenhaft, gänzlich unbekümmert, nur auf sich bezogen.

TANZLIED (Terzett)

Prima Donna (*für sich, die Gedanken der Venus aus dem schwarzen Buch lesend*)

Seine Schritte sind federleicht, seine Füße streifen das feuchte Gras, und wie im Traum steht er vor mir, lieblich wie eine Blume und stark wie ein Baum, tausend Geheimnisse will ich ihm verraten auf den ich sehnsüchtig warte. Ich will ein Gartenschloß sein für ihn, ein großer wilder Park, und er soll dort Wild sein in diesem Park.

Heldendarsteller (*für sich, die Gedanken des Mars aus dem schwarzen Buch lesend*)

Die Sonnenlust ihres Haares, ihr weißschimmerndes Licht, der helle Schatten wirft aus gleißendem Licht, das mich täuscht, das mich irre macht. Wie schön ist, und wie böse, ihre bebende Brust ein Nest voller Schlangen, ihre Zunge ein Messer, ach, noch im Zorn ist mir lieber das Schwarz ihrer Blicke als sie nicht mehr zu sehn.

Clemente (*für sich, die Gedanken des Adonis aus dem schwarzen Buch lesend*)

Ohne Rüstung noch Harnisch bin ich, Adonis ohne Waffen und Helm, mit bloßen Händen und Füßen gehe ich zur Jagd. Stark werde ich sein und der Stier wird sich beugen, die Schlange wird sich hängen vor mir. Und im Sonnenlicht werde ich schweben, zwischen Steinen und Gras, am Ufer der Flüsse, am Rande der Bäche, am Himmel werde ich die Wolken sehen, die ohne Sorge sind, ohne Begierde, flirrend im Mittagslicht, brennend im Abendrot und eisig und blau in der Nacht.

Die Tänzer und Sänger verlassen die Bühne.

4. MADRIGAL II

Madrigalisten

Ungestüm ist Adonis und jung, noch ganz ohne Furcht und verliebt in das Spiel seines Schattens von keiner Sorge, von keiner Begierde gequält, übergeben dem Wind und ausgesetzt seinen Träumen. Wie ein Unsterblicher, unverwundbar

blind, tritt er durch den dämmernden Morgen, dorthin, wo in der Hitze des Mittags die Büsche verglühn, wo die Schatten spitz sind und wie scharfe Messer, und wo zu brennendem Staub wird, was da lebt.

5. BOLERO II

Eine Waldlichtung. Adonis und Mars, bei spielerischen Jagd- und Kriegsübungen. Clemente und der Heldendarsteller singen wieder aus ihren schwarzen Büchern.

TANZLIED

Heldendarsteller

Fürchte den Tod nicht. Er ist nichts, wenn du ihn nicht fürchtest.

Clemente

Ich fürchte ihn nicht. Nur den Schmerz fürchte ich und die Feigheit.

Heldendarsteller

Der Schmerz ist wie eine Trophäe, die deinen Mut auszeichnet. Der Schmerz macht dich stark, wenn du ihm Stärke zeigst.

Clemente

Und die Feigheit?

Heldendarsteller

Die Feigheit ist ein mächtiger Gegner. Sie ist schlimmer als Sturm, schlimmer als Donner und Hagel. Gefährlicher als der Stier und wütender als der Eber. Sie ist die böseste der Bestien, denn sie haust nicht in den Wäldern, sondern in deiner Brust. Aber ich werde dich lehren, sie zu besiegen.

Clemente

Ich werde es lernen, wenn du es mich lehrst.

Heldendarsteller

Ich werde dir eine Rüstung schmieden, einen goldenen Schild, einen glänzenden Harnisch.

Clemente (*begeistert*)

Einen goldenen Schild! Einen glänzenden Harnisch!

Heldendarsteller

Du wirst eine Lanze tragen, und mit dem Mut des Kriegers wirst du hinausziehen, und wenn die Abendröte deinen Harnisch entflammt, wirst du die Schwingen entfalten und dich auf deine Beute werfen, einem Raubvogel gleich.

Clemente

Einem Raubvogel gleich und mit sirrenden Schwingen ...

Heldendarsteller

Deine Anmut wird mich begleiten, deine Kühnheit wird mich erheben, deine Tapferkeit wird meine Tapferkeit sein.

Clemente

Deine Anmut wird mich begleiten, deine Kühnheit wird mich erheben, deine Tapferkeit wird meine Tapferkeit sein.

Heldendarsteller

Wir werden beide siegen oder fallen, wir werden beide steigen oder stürzen.

Clemente

Wir werden beide siegen oder fallen, wir werden beide steigen oder stürzen. (*Dann, nach einer kurzen Pause, zögernd und unsicher*) Gemeinsam siegen? Gemeinsam fallen?

Adonis scheint plötzlich von seinen Gefühlen und Ahnungen überwältigt und den Tränen nahe. Mars verläßt ihn. In diesem Augenblick tritt Venus gleichzeitig mit der Prima Donna auf und wendet sich Adonis zu, berührt ihn zärtlich und versucht ihn zu umarmen. Adonis stößt sie zurück und läuft davon. Venus stürzt zu Boden. Die Prima Donna hatte sich, wie Venus dem Knaben (und im gleichen Augenblick wie diese), dem jungen Tenor zugewandt, ihn zärtlich berührt, umarmt und zu küssen versucht. Clemente hat sie zurückgestoßen und ist davongelaufen. Die Prima Donna ist an die Rampe gestürzt.

6. REZITATIV II

Prima Donna

Er zeigt mir seine Krallen, und dann läuft er davon, mein kleiner, ängstlicher Drache. Wie gerne ließe ich mich ein wenig zerkratzen, so könnte er lernen ein großer Drache zu werden. Leider ist er ein Feigling. Doch mir gefällt es, wenn er mit roten Wangen Reißaus nimmt. Ich hätte Lust ihn zu fesseln und ihn zornig zu sehen. Ich würde einen Krieger aus ihm machen, ohne Eisen vor der Brust, ohne Waffengeklirr, einen wirklichen Mann, der wie ein Sturm durch meine Träume geht, oh, einen Sänger machte ich aus ihm, der die Welt in seiner Brust und den Himmel auf seinem Atem trägt.

7. BOLERO III

Venus erhebt sich. Ihr Tanz drückt Kränkung und Enttäuschung aus, Verzweiflung und Zorn, ungestillte Lust und ungestilltes Begehren.

TANZLIED

Prima Donna (*aus dem schwarzen Buch lesend*)

Wer tröstet mich jetzt,
wo er mich allein läßt,

dessen Gesicht ich mit Küssen bedeckte,
den ich erweckte aus seinem Schlaf
und der mich zurückstößt.
Furchtsam ist er und grausam,
ein Knabe und doch schon ein Mann,
der unschuldig ist wie ein Kind,
das der Taube die Flügel ausreißt,
der noch nicht weiß,
daß auch der Himmel sterblich ist
und die Jugend nur währt einen Atemzug lang.
(*Sie hält einen kurzen Moment inne.*)
Doch währte sie ewig, ich könnte
nicht trauriger sein.

Venus eilt weinend davon.

8. REZITATIV III

Der Heldendarsteller tritt zur Prima Donna.

Heldendarsteller
Ich habe begriffen.

Prima Donna
Was?

Heldendarsteller
Sie und Ihre Träume.

Prima Donna (*kühl*)
Um so besser.

Heldendarsteller
Warum so eisig?

Prima Donna
Ich glühe.

Heldendarsteller (*gereizt*)
Um so besser.

Prima Donna
Sie begreifen nichts.

Heldendarsteller
Was?

Prima Donna
Nichts von mir. Nichts von meinen Träumen. Und
nichts von der Welt. (*zögert*) Ich liebe ihn!

Heldendarsteller
Bedenken Sie, er ist fast noch ein Kind. Und Sie
scheinen ziemlich verwirrt zu sein.

Prima Donna
Schöne Verwirrung. Die schönste, die ich mir vor-
stellen kann.

Heldendarsteller
Ich wünschte mir ein wenig mehr Vernunft.

Prima Donna
Die Vernunft überlasse ich Ihnen. Nur lassen Sie
mir meine Gefühle. Und den Jungen.

Heldendarsteller
Die Gefühle gehören Ihnen. Der Junge nicht.

Prima Donna
Und wem soll er gehören, wenn nicht dem Glück
den Leidenschaften und der Liebe?

Heldendarsteller
Große Worte, meine Teuerste. Zu groß für ihn. Er
wird in Ihren Armen keine Luft bekommen. Grad
erst dem Boden entsprossen, und schon von der
Sonne verbrannt.

Prima Donna
Große Worte, lieber Freund. Zu groß für mich. Ich
bin keine Venus.

Heldendarsteller
Und ich bin kein Mars.

Prima Donna (*ironisch*)
Kein eifersüchtiger Kriegsgott?

Heldendarsteller
Spotten Sie nur. Von mir wird er lernen, was ein
Mann lernen muß.

Prima Donna
Das wäre?

Heldendarsteller
Vor allem: zu widerstehen.

Prima Donna
Zu widerstehen? Wem?

Heldendarsteller
Zuallererst den Begierden der Frauen und der Habgier
sucht dessen, was sie Liebe nennen.

Prima Donna
Sie haben nichts begriffen.

Heldendarsteller (*wütend*)
Genug um ein Mann zu sein.

Prima Donna (*wütend*)
Also nichts.

*Beide verstummen zornig und nehmen ihre Partitur
ren zur Hand.*

9. BOLERO IV

Die Auseinandersetzung zwischen dem Heldendarsteller und der Prima Donna setzt sich zwischen Venus und Mars fort.

TANZLIED

Heldendarsteller (*aus dem schwarzen Buch lesend*)
Eine Frau im Fieber und ich ein Narr,
der ich ihr die Liebe erklären möchte.
Ich sollte schweigen, stolz sein und still,
doch ich zittre wie ein ängstliches Kind.

Prima Donna (*aus dem schwarzen Buch lesend*)
Adonis lieben will ich, sonst nichts.
Nur erwachen am Morgen und zusehen,
wie eine Schwalbe den Himmel durchkreuzt.
Nur steigen will ich, nur steigen
und stürzen, sonst nichts.

Prima Donna und Heldendarsteller
Vielleicht geht bald in Rauch und Wind
und Flammen auf, wird beißender Dunst,
wird glimmende Asche, was Liebe war,
was Worte waren und wir.
Vielleicht spült ein Regen uns fort.

Tänzer und Sänger gehen ab.

10. MADRIGAL III

Madrigalisten
Der Wind, er redet, er spricht zum Laub,
das Gras lauscht dem Regen,
der Tau erhört das Morgenrot.
Nur sie, die lieben und begehren,
sind stumm wie die Steine,
sind taub wie der Schnee.

Adonis tritt auf, einen Hengst am Halfter führend. Er bindet das Pferd an und setzt sich. Clemente tritt auf und setzt sich ebenfalls, weit von Adonis entfernt.

11. PANTOMIME, REZITATIV IV

Adonis schnitzt an einem Stecken und denkt an Venus, anfangs sachlich und nachdenklich, dann immer schwärmerischer, aber auch unruhiger werdend, bis er aufspringt und zu tanzen beginnt.

Clemente
Sie hat mich umarmt. Und ihre Lippen haben meinen Mund berührt. Ihre sanften, ihre bitteren Lippen. Ihre Hände waren heiß, und ich habe einen seltsamen Glanz in ihren Augen gesehen. Ich bin davongerannt wie ein Idiot. Küßte sie mich noch einmal, dann würde ich sie umarmen und nicht mehr loslassen. Wie schön sie ist. Wenn ich meine Augen schließe, dann sehe ich die ihren, und ich lege meine Lippen auf sie.

Adonis tanzt.

12. BOLERO V UND TANZLIED

Clemente (*aus dem schwarzen Buch lesend*)

Wie ein Vogel, im Netzwerk gefangen,
so flattere ich vom Tag in die Nacht
und von der Nacht in den Tag.
Oh, könnte ich doch nur widerstehen
ihrem schneeweißen Leib, ihrem Mund,
dem schimmernden Glanz ihres Blickes.
Ich, ein Krieger, ein Schüler des Mars,
will die Sonne fangen in meinem Schild
und blenden das größte der Tiere.
Müde bin ich, meine Glieder sind schwer,
träumen will ich und ruhen, liegen bei dir,
dein Atem, dein Haar ist mein seidenes Kissen.
Kämpfen will ich, müde bin ich,
schlafen will ich, träumen und schrein.

Es wird Mittag. Die Sonne steht im Zenit. Es ist heiß und still. Adonis legt sich in den Schatten und schläft ein.

13. MADRIGAL IV

Madrigalisten

Die Flüsse stehen still wie blinde Spiegel,
die Vögel sterben in den Bäumen und es flirrt
der Staub, wo einmal Gräser blühten wird die Erde
grau,
das Blut wird schwer und wirt der Schlaf,
und aus dem Blattgewirr der Büsche kommen
die Mittagsgeister Nymphen Pan und treiben
dem der dort schläft die wilden Träume zu,
die Flüsse stehen still wie blinde Spiegel
bis sie mit irrem, schrillum Klang zerspringen.

14. BOLERO VI

In der Waldlichtung erscheint eine Stute. Der Hengst wittert sie, wird unruhig, reißt sich los und setzt zu ihrer Verfolgung an. Adonis erwacht. Er versucht, den Hengst einzufangen. Auf dem Höhepunkt der Verfolgungsjagd finden sich die beiden Pferde und fliehen zusammen.

TANZLIED

Madrigalisten

Erst nur ein Wittern, erst nur ein Blick,
ein Schnauben, ein Wiehern, zerrissenes Zaumzeug,
lautdonnernde Hufe, ein Traben, ein Rennen.
Erst zärtliches Spiel, dann stürmische, ungestüme
Jagd, durch Büsche und Bäume, ein Beben,
es zittern die Felsen, ein Tosen, ein Stürmen,
es stürzt aus den Himmeln, es springt aus den
Flüssen, hat weder Tag noch Nacht, es jagt
durch die Felder, ein Glanz in der Luft
und ein Glühen, hoch türmen sich Wolken,
eishelle Gipfel, aber wild fährt der Wind
über Wiesen, durch Wege: klirrende Steine,
flirrender Staub und hochfliegendes Laub.

Adonis läuft Gefahr, vor Erschöpfung zu Boden zu stürzen, als, von ihm unbemerkt, Mars auftritt, ihn auffängt und hinausträgt. Der Heldendarsteller und Clemente sind aufgetreten und haben die Szene beobachtet.

15. REZITATIV V

Heldendarsteller

So jung und so schwach.

Clemente

Ich schäme mich meiner Schwächen nicht.

Heldendarsteller

Um so schlimmer. Ich habe Ihnen vertraut und auf Sie gehofft.

Clemente

Ich bin verliebt.

Heldendarsteller

Das ist es, was ich meine. Sie glauben, Sie sind verliebt, dabei sind Sie bloß in eine Falle getappt.

Clemente

Was für eine Falle?

Heldendarsteller

In die Falle einer Frau.

Clemente

Einer liebenden Frau.

Heldendarsteller

Ihr nennt es Liebe. Ich sage, es ist eine Verirrung. Ein abgeschmacktes Spiel.

Clemente

Sie beleidigen sie und mich.

Heldendarsteller

Sie beleidigt ihr eigenes Geschlecht und Ihre Jugend dazu.

Clemente

Sie liebt meine Jugend.

Heldendarsteller

Sie liebt es, sich jung zu fühlen.

Clemente

Sie macht einen Mann aus mir.

Heldendarsteller

Sie sollten auf mich hören, bevor es zu spät ist.

Clemente

Ich weiß was ich tue, denn ich tue was ich fühle.

Heldendarsteller

Armer Verführer! Ich bedaure Sie.

Clemente

Sie sind eifersüchtig.

Heldendarsteller (*schreit*)

Lächerlich!

Clemente

Eifersüchtig und unbeherrscht, wie es nur Schwächlinge sind.

Heldendarsteller

Genug! (*Er hebt, außer sich vor Zorn, seine Hand und holt zum Schlag aus. Clemente weicht ihm aus.*)

Clemente (*drohend*)

Wagen Sie es nicht. Ich könnte mich wehren.

Heldendarsteller

Lächerlich! Lächerlich!

Clemente

Es tut mir leid.

Clemente geht ab.

Heldendarsteller (*zornig und in außerordentlicher Erregung*)

Soll ich so enden?

Ein rasender Schwächling,

ein hinkender Held,

ein betrogener Narr.

Wie selig sie lächelt

im Arm dieses Jünglings

als hätte sie jetzt erst

die Liebe entdeckt,

die den Verstand ihr

und alle Sinne entzündet.

Betrogen bin ich,

der Welt zum Gespött geworden!

Die Welt ist eine Hölle,

niederträchtig und grausam.

Nun bin ich allein,

ein Tier in der Falle,

das alles verloren,

ein zorniges hilfloses Tier,

von seinem eigenen Herzschlag verhöhnt.

Der Heldendarsteller stürzt davon. Lichtwechsel.

16. BOLERO VII

Adonis allein, schlafend, träumend. Venus kommt hinzu. Sie umarmt ihn. Er erwacht zu ihren Zärtlichkeiten und erwidert die Umarmungen und Liebkosungen. Die Prima Donna und Clemente sind aufgetreten und haben ihre Bücher zur Hand genommen. Der Himmel verdunkelt sich, schwarze Wolken ziehen auf.

Prima Donna

Aus tiefem Schlaf erwacht,
mein ängstlicher Held,
mein zitternder Krieger.
Ich raube ihm seinen Harnisch,
den glänzenden Panzer,
streife sein Haar,
seine Wangen, die Brauen,
und seine Lider zittern im Schlaf.

Clemente

Ich hab geträumt
von rauchenden Feldern,
Kavalkaden und Sturm.
Ich habe geträumt, ich stürze
in mein eigenes Blut,
doch eine Hand fängt mich auf,
ein Lippenpaar hält mich
und flößt mir Atemluft ein.

Der Heldendarsteller tritt auf und beobachtet von weitem die Szene.

Prima Donna

Kein Traum mehr, Geliebter,
meine Küsse sind wahr, so wahr
wie mein Herzschlag, mein Atem,
und wie das Spiel meiner Hände,
die sich in deinen verlieren, verfangen.

Clemente

Kein Traum, Geliebte,
mein Herz schlägt an deinem,
mein Mund, mein Atem ist deiner,
ich zittere, ich sehe in deinen Augen
unsren einzigen Tag.

Heldendarsteller

Kein Traum mehr? Ein Alptraum! Liebe?
Lächerlich! Mir zerspringt der Schädel!
Ein Haufen Schmutz! Widerwärtig!
Entsetzlich! Luft! Ich erstickte!
Schmutz! Mein Mund voller Schmutz!

Die Zärtlichkeiten zwischen Adonis und Venus wie auch zwischen der Prima Donna und dem jungen Tenor haben sich gesteigert. Beim ersten Kuß aber stürzt der Heldendarsteller schreiend und mit gezücktem Messer hinzu und ersticht den Clemente. Im gleichen Augenblick (der Himmel ist schwarz geworden, ein gleißender Blitz fährt herab) erscheint der Eber und tötet Adonis.

Heldendarsteller (ein Schrei)
Nein!

17. TOTENKLAGE UND EPILOG

Venus ist bei Adonis' blutüberströmter Leiche zusammengebrochen. Die Prima Donna hält den sterbenden Clemente im Arm. Der Heldendarsteller hat das Messer fortgeworfen.

Madrigalisten

Überschritten der Fluß nun, in dem er noch einmal die Zweige, das zitternde Laub der Bäume gesehen. Überwunden der lodernde Schmerz, den er so sehr gefürchtet, verloren die Liebe, von der er nichts ahnte, nichts wußte, überschritten der Fluß nun, in dem er noch einmal das Schneelicht der Wolken, den Himmel gesehen, die Farbe des Morgens, sein glashelles Rot.

Prima Donna (schreiend)

Tot.

(weinend)

Gebrochenes Auge, starr und reglos, eisige Stirn,
und nur dieses Blut.

(schreiend)

Tot. Mein Liebster!

(weinend)

Stein zwischen Steinen, Blatt unter Blättern. Er, der vom Sterben nichts wußte, tot. Zerbrochen ist er, zertreten. Ich ginge am liebsten mit ihm, über den Fluß und dorthin, wo Stille, wo Staub ist, Nacht.

Heldendarsteller (schreiend)

Tot.

(in tiefer Erschütterung)

Er, der vom Sterben nichts wußte, von Liebe und Schmerz,

(schreiend)

ist tot. Und seinen Mund wird er nicht mehr zum Himmel erheben und nachrufen den Krähen-schwärmen. Zerrissen sein Herz, zerfetzt seine Brust. Der eine ganze Welt von Klängen auf seinem Atem getragen, tot. Getötet von mir. Könnte er mich noch hören, ich bäte ihn um Vergebung, ihn, den ich ausgelöscht habe. Und lebte er noch, ich spürte die pochende Wunde nicht, den schneidenden Schmerz in allem was atmet und lebt.

Venus umfaßt den Toten und zieht ihn heftig, als würde sie eine Blume ausreißen, an ihre Brust. Der Heldendarsteller sinkt in die Knie.

Lichtwechsel. Verwandlung. Zerklüftete Berglandschaft. Nächtliches Firmament. Die Protagonisten sind verschwunden, die Hirten von den Bäumen gestiegen. Sie gehen an die Rampe und wenden sich an den zum Planeten Venus auffliegenden Adonis, den jungen Opernsänger.

Madrigalisten

Ganz verwandelt, ein stilles Leuchten
bist du, dort oben, zwischen den Himmeln, so fern.

Clemente (*von oben*)

Über Schneegebirge steige ich,
auf Lichtpfaden wandere ich
und öffne Türen aus Nebel und Glas.

Madrigalisten

Fühlst du nicht mehr den Schmerz?

Clemente

Einen kühlen Wind
fühle ich in den Adern.

Madrigalisten

Schmeckst du nicht mehr
auf deiner Zunge den Staub,
der vermischt ist mit Blut?

Clemente

Ich schmecke Eisluft
zwischen den Lippen.
Mein Mund ist voller Tau,
meine Zunge ein Blatt.

Madrigalisten

Zitterst du nicht in der Kälte des Alls?

Clemente

Ich bin ein Stern unter Sternen.
Ich fliege durch Nacht und Tag.

Madrigalisten

Bist du nicht einsam zwischen den Sternen?

Clemente

Ich sehe Venus und ihr Kleid aus weißem Nebel.
Ich sehe Mars und seinen Umhang aus Feuer.
Einsam war ich, als mich der Eber zerriß.
Jetzt bin ich ein Stern unter Sternen.
Einsam war ich, als meine Füße den Boden berühr-
ten.
Einsam war ich, als ein Herz in mir schlug.

Die Oper im Ablauf ihrer Form

1 Madrigal I
(Hirten)

2 Rezitativ I
(Sopran, Bariton)
Tanzlied
(Sopran, Tenor, Bariton)

3 Bolero I
(Venus, Adonis, Mars)

4 Madrigal II
(Hirten)

Tanzlied
(Tenor, Bariton)

5 Bolero II
(Adonis, Mars)

6 Rezitativ II
(Sopran)
Tanzlied
(Sopran)

7 Bolero III
(Venus)

8 Rezitativ III
(Sopran, Bariton)
Tanzlied
(Sopran, Bariton)

9 Bolero IV
(Venus, Mars)

10 Madrigal III
(Hirten)

11 Rezitativ IV
(Tenor)
Tanzlied
(Tenor)

Pantomime
(Adonis)
12 Bolero V
(Adonis)

13 Madrigal IV
(Hirten)
Tanzlied
(Hirten)

15 Rezitativ V
(Tenor, Bariton)
Tanzlied
(Sopran, Tenor, Bariton)

14 Bolero VI
(Stute, Hengst)

(Hirten)

17 Totenklage und Epilog
(Sopran, Bariton, Tenor)

16 Bolero VII
(Venus, Adonis, Eber)

(Venus, Adonis)

Orchesterbesetzung

I Venus

3 Flöten (2. auch Piccolo, 3. auch Altflöte und Piccolo)

1 Altsaxophon (auch Sopransaxophon)

3 Posaunen (A, T, B)

1 Tuba

Schlagzeug (2 Spieler): Schellentrommel
Tempelblocks
Zimbeln
Trinidad steel drum
Peitsche
mehrere Flexatons
Vibraphon

1 Harfe

4 Violinen

3 Violen

3 Violoncelli

1 Kontrabaß

II Adonis

3 Oboen (3. auch Englisch Horn)

3 Fagotte (3. auch Kontrafagott)

4 Hörner in F

Schlagzeug (2 Spieler): Pauken
4 Tomtoms
4 Holzblöcke
Kastagnetten

1 Celesta

4 Violinen

3 Violen

3 Violoncelli

1 Kontrabaß

III Mars

3 Klarinetten in B (2. auch Klarinette in Es, 3. auch Baßklarinette in B)

3 Trompeten in C

1 Baßtrompete in C

Schlagzeug (3 Spieler): Pauken
3 hängende Becken (h./m./t.)
3 Tamtams (h./m./t.)
chinesische Gongs
Kleine Trommel
Große Trommel mit Becken
Marimbaphon

1 Klavier

4 Violinen

3 Violen

3 Violoncelli

1 Kontrabaß

Quint Buchholz:
Der Baron auf den Bäumen (Titelbild
zu dem Roman von Italo Calvino)



Am meisten gefällt mir in München, wie hier und da im Frühjahr die blühenden Kastanienbäume und der Weißdorn im Flusse sich verdoppeln und wie ihre unteren Äste sich ins Wasser neigen, in den Strom, der sie kühlt und wiegt. Der Duft blühender Bäume in Nymphenburg und Schleißheim erinnert mich an lang zurückliegende Episoden freundlicher, leutseliger Natur, an Jausen und Spaziergänge. Zuweilen fröstelt man mitten im Sonnenschein. Wenn man nun einfach immer weiter geradeaus schritte, wäre man schon recht bald im ganz Offenen, auf dem Hochplateau mit seinem Ackerland, den Bauersleuten, mit ihren in voller Opulenz stehenden, wohlgestriegelten und elektrisch beschälten und gemolkenen Haustieren, und könnte auch, kurz hinterm Gelände des ehemaligen KZ Dachau, ohne Zweigleinknacken und mit Gänsehaut den ersehnten Wald betreten und wilden Tieren begegnen, die alle ganz scheu und verstört sind und um ihr Leben bangen und rennen bei unserem Anblick, weil sie so eine wahnsinnige und absolut berechnete Angst vor uns haben.

Am liebsten bliebe ich ja hier bei ihnen in einem solchen Wald, kletterte auf einen hohen Baum wie Calvinos *barone rampante* und gäbe von dort herab keine Antworten mehr.

Hans Werner Henze

T. S. Eliot

Die hohlen Männer

II

Augen, deren Blick ich fürchte,
Die nicht erscheinen
Im Traumreich des Todes:
Dort sind die Augen
Sonnenlicht auf Säulentrümmern
Dort, ein Baum der sich wiegt
Und Stimmen sind
Im Gesang des Winds
Ferner und feierlicher
Als ein verblassender Stern.

So fern will auch ich sein
Im Traumreich des Todes
Ich will auch so
Vorsätzliche Masken wählen
Rattenfell, Krähenhaut, Vogelscheuche
Auf einem Feld
Die tun was der Wind will,
So fern –

Nicht die endgültige Begegnung
Im Reich des Zwielfichts

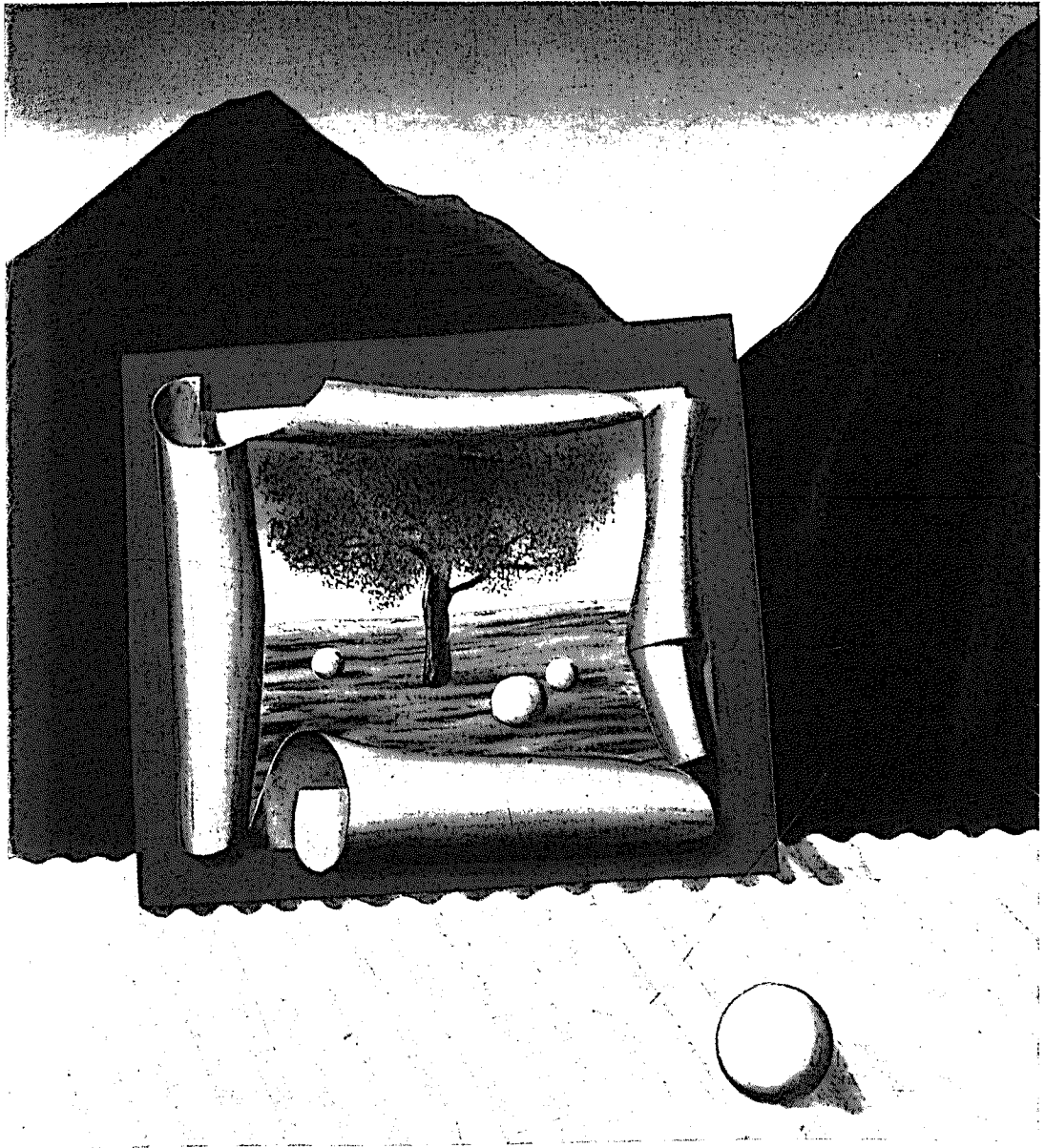
Deutsch von Hans Magnus Enzensberger

Edward Bond

Ein Blatt

Sieben Monate lang hielt sich das grüne Blatt am Zweig fest
Im Herbst erblaßte es im Gedanken an den Tod
Sein Stiel verwelkte
Und der Wind riß es ab und wehte es zur Erde
Wir sehen Zeichen von Zeit und Verfall
Aber wer weiß schon sicher daß das Blatt es nicht so gewählt hätte?
Den ganzen Sommer lang gewartet dann vom Stamm losgerissen
Zwischen Donner und gespaltener Eiche und vom Blitz gefällten Ästen
Um wie ein Kind auf den Straßen zu tanzen und in tollen Winden über
Bäume zu schweben
Über Wälder und Flüsse und Dächer in seinem Element aus gelb und
rot
Während die schwarzen Wolken den Himmel zusammenquetschen bis
er blaß wird
Und die kahlen Bäume sich tief über das Gras beugen und ihre Kinder
betrauern
Die gegangen sind um frei zu sein?
Sogar jetzt auf der Erde liegend krümmt es sich um den Kopf zu heben
Und seine eigene Schönheit zu bestaunen

Deutsch von Ingrid Zellner



René Magritte: Die Zeichen eines Abends, 1926



Vincent van Gogh: Der Maler auf dem Weg zur Arbeit, 1888

Dieses Bild wurde während des 2. Weltkrieges in Magdeburg zerstört. Es hat nachfolgende Generationen immer wieder zu Metamorphosen angeregt und damit zu nachahmenden, aber zugleich höchst originären und das Motiv variiierenden Darstellungen.

Es tut mir gut, schwer zu arbeiten. Aber es hemmt nicht mein furchtbares Bedürfnis nach, darf ich das Wort aussprechen, ja, nach Religion. Dann gehe ich nachts hinaus, um die Sterne zu malen, und immer träume ich vor einem Gemälde mit einer Gruppe lebendiger Gestalten, die meine Freunde sind.

Vincent van Gogh

Das Gelingen ist manchmal das Endresultat einer ganzen Reihe mißglückter Versuche.

Vincent van Gogh



Rainer Fetting: Van Gogh – Landschaft, 1978

Wirklich, das Leben ist ein Kampf, und man muß sich verteidigen und zur Wehr setzen, frischen und wachen Geistes muß man Pläne schmieden und Berechnungen machen, um vorwärtszukommen. Wird es auch nicht in dem Maße leichter, in dem man vorwärtskommt, so entwickelt sich durch das Überwinden der Schwierigkeiten, in denen man sich befindet, doch eine innere Kraft aus unserem Herzen, das im Kampf des Lebens besser wird – man wächst mit dem Sturm.

Vincent van Gogh

Ich glaube, große Kunst kommt aus einer tiefen inneren Ordnung. Selbst wenn es innerhalb dieser Ordnung mächtige instinktive und zufällige Dinge gibt, denke ich dennoch, daß auch sie dem Wunsch nach tieferer Ordnung und einer heftigeren Einwirkung auf das Nervensystem entspringen. Warum versucht man überhaupt, nach all den großen Künstlern, etwas noch einmal zu machen? Nur, weil von Generation zu Generation durch das, was die großen Künstler gemacht haben, sich die inneren Einstellungen verändern. Und damit kommt die Erneuerung des Gefühls, wie kann ich das neu machen, deutlicher, genauer, zwingender? Kunst, glaube ich, heißt Festhalten; ich halte sie für Berichterstattung.

Francis Bacon

Das Hauptproblem für einen Künstler ist, etwas zu schaffen, was man mit seinem Instinkt sieht, aber fast erreicht - daß man immer danebenliegt.

Francis Bacon

wieder an F. B. gedacht. was mag das nur sein? ich denke, es ist die strahlung seiner kraft, seiner kompromißlosigkeit. sein wille, nur das die entstehung der bilder notwendig zu tun.

Hans Werner Henze

Man muß sich an die Einsicht gewöhnen, daß die Musik, auch wenn sie mit der größten Quantität an technischem Wissen und Können angegangen wird, gespickt mit verfeinerten, fortschrittlich gestimmten Vokabeln, nichts annimmt, wenn vergessen wird, daß sie mit den alten Schönheiten verwandt ist, daß sie von den gleichen oder doch verwandten Gedanklichkeiten leben will wie denen, die sie in zurückliegenden Jahrhunderten belebten, und daß sie nicht auskommt ohne jene alten Requisiten, die heißen: Idee, Phantastik, Erregung, und daß sie auch darin sich wohl nicht von Musik früherer Zeiten unterscheiden will, die darstellen, versinnbildlichen, anreden wollte. Erkenntnisse und Schlußfolgerungen moderner Denkweisen - was immer damit gemeint wird - können nicht auf direktem Wege in sie hineinpraktiziert werden; es bedarf der Brechungen, vielleicht eines kindlichen Glaubens an Wirklichkeiten und Bindungen, eines Kulturgefühls, das sich bewußt mit den Vergangenheiten und Abenteuern der Musik verwandt macht.

aus: Hans Werner Henze, *Musik als Resistenzverhalten*, 1963

Francis Bacon:
Study for Portrait of Van Gogh III, 1951



Schon fast vergessene Frau – Fürstin!
Wie stehst du im Rauschen des Blutes auf.
Vors geöffnete Herz, da stellst du ihn hin:
Warum beschwörst du den Fremden herauf?

Wie nah ist der Mord, die Wiederkehr
fürs leichtere Totsein schwebenden Rauschs –
Oh, fühle das Hiersein, fühle das Meer
und wäge die seltsame Schwere des Tauschs.

Zerbrich unentrinnbar gefüllter Entschluss,
die Fesseln aus Übereinkunft, zerbrich!
Wohin denn? Und glüht's wie ein glühender Fluss

und tragen Tausende stöhnend daran:
Die Schwäche ist stärker. Töte, erstich
den Widersacher, der dich ersann.

Alexander Xaver Gwerder

Stammelndes Tasten nach Harmonie
einer ungeübten Hand.

Überdruß, Kakophonie
des Klaviers, ewig konstant,
wie ich's schon als Kind vernahm,
träumend ... ich weiß nicht wovon,

von etwas, das niemals kam,
von allem, was weg war schon.

Antonio Machado

Antonio Machado

Horizont

An einem Abend, klar und weit wie die Langeweile,
wenn der glühheiße Sommer drohend die Lanze schwingt,
zeichneten überm Flachland schemenhaft tausend steile
Schatten das Phantom eines Alptraums, der mich durchdringt.

Herrlich der Sonnenuntergang: ein Spiegel purpurrot,
Flammenscheibe, Glut, die ins Alt-Unendliche loht
und den drückenden Tieflandtraum in das All projiziert ...
Ich habe meiner Schritte klirrenden Sporenklang
widerhallen gehört im fernen blutigen Untergang
und dahinter das frohe Lied einer Frühe, unberührt.

Hans Werner Henze vertonte dieses
Gedicht 1957 in *Nachtstücke und
Arien* für Sopran und großes Orche-
ster.

Ingeborg Bachmann

Aria I

Wohin wir uns wenden im Gewitter der Rosen,
ist die Nacht von Dornen erhellt, und der Donner
des Laubs, das so leise war in den Büschen,
folgt uns jetzt auf dem Fuß.

Wo immer gelöscht wird, was die Rosen entzünden,
schwemmt Regen uns in den Fluß. O fernere Nacht!
Doch ein Blatt, das uns traf, treibt auf den Wellen
bis zur Mündung uns nach.

Ingeborg Görler

Scheintür-Stele des Sennefer

Dein freies Wandeln aber
nach dem Tod

Könnte ich eine Hand
fassen durch die Scheintür?

Im Gehen in Rückkehr
in Ankunft und Aufbruch
bewegte sich mein Blut
doch nicht sonniger
schöbe sich mir der Fels
doch nur schmerzhafter durch die Adern
und vorm Herzen
das Stocken
im schein-durchschauenden Nichts-
Glauben

Liebe vielleicht
brauchte den Stein nicht
darin nicht die Tür

Und wenn ich doch sterben
wollte
fraglos vor Stein
und Tür oder
Nicht-Tür aufhören
wollte wenn ich
weder Sonne
noch Fels in den Adern
aufhören wollte
zu gehen zu kommen zu gehen
und immer wieder
zu kommen

hierhin
in den Schein
der bleibt

Jürgen Schläder. Die Tragödie schließt glücklich. Zur künstlerischen Struktur der Oper am Beispiel von Hans Werner Henzes *Venus und Adonis*

Die Tragödie zeigt uns die unüberbrückbare Kluft zwischen den Absichten eines Menschen und seinen mangelnden Möglichkeiten, diese Absichten zu verwirklichen. Indem sich der Mensch dieser Kluft bewußt wird, gerät seine eigene, womöglich ideale Vorstellung von der Ordnung der Welt in scharfen Konflikt mit der tatsächlichen Weltordnung. Daraus resultieren nicht selten Leid und Schuld, die nach Buße verlangen. Schuld auf sich nehmen kann freilich nur ein handelndes Individuum, weshalb die Tragödie Jahrhunderte hindurch den individuellen Helden ausstellte, an dem sich ein tragisches Schicksal vollzieht. Kategorien wie Überzeugung, Absicht, Planung, Entscheidung und Verantwortung sind in dieser schicksalhaften Entwicklung von ähnlicher Bedeutung wie die unabänderliche Notwendigkeit zu handeln. Die Tragödie zeigt also das handelnde Individuum in einer gestalteten Welt und sein begründetes Scheitern an dieser Welt.

In diesem Sinne trägt William Shakespeares Verserzählung *Venus und Adonis* Züge der Tragödie, die aus der konträren Weltsicht der beiden Liebenden resultieren. Adonis sieht sich in dem unauflöselichen Zwiespalt zwischen den Forderungen der Liebe und den Bedürfnissen eines abenteuerreichen, die Gefahr mißachtenden Jägerlebens. Er hält sich vorerst für zu jung, um sein Leben allein mit Liebe und Nachkommenschaft zu erfüllen. Sein selbstverliebtes Verhalten gibt Venus Anlaß zu berechtigtem Vorwurf, denn mit ihrer Gier nach körperlicher Glückseligkeit und Liebesrausch vermag sie das Selbstverständnis des ungestümen Jünglings nicht in Einklang zu bringen. Indem sich Adonis von der ihn liebenden Frau losreißt, läßt er freilich Schuld auf sich, denn er verfolgt in diesem Akt der Befreiung nicht etwa ein höheres, für ihn vom Schicksal auserkorenes Ziel wie so mancher antike Held, der der Liebe enträt, um die Welt neu zu ordnen. Adonis frönt vielmehr seiner puren Lust am Jagdvergnügen, entscheidet mithin egozentrisch, die Prophezeiung von lebensbedrohender Gefahr in den Wind zu schlagen und mit dieser Entscheidung der liebenden Frau schweres Leid zuzufügen. Für diesen Frevel büßt er mit dem Leben.

Venus ihrerseits erkennt die Unfähigkeit, den Geliebten vor der schicksalsschweren Bedrohung durch die willkürlich rasende Natur (in Gestalt des Ebers) bewahren zu können. Nicht einmal ihre exzessive Liebe reicht aus, den unbändigen Jüngling zu zähmen. Mehr noch: Den Tod des schönen Jägers begreift sie symbolisch als endgültige Zerstörung von Schönheit und Liebe auf Erden. Was Stute und Hengst in zügelloser Brunst als Weltordnung zu bestätigen schienen, ist unter den Menschen zerbrochen und dahin. An die Stelle von Liebe tritt auf Erden der rohe Trieb. Falsch wird die Liebe künftig sein, voll Unbeständigkeit

und Trug, ein Gift, mit Süßigkeiten überstreut. Ursache wird sie sein von grausigen Kriegen, von schweren Zerwürfnissen zwischen den Menschen und dauerhaftem Mißvergnügen. Wegen dieser Schreckensvision entsagt Venus der Welt und zieht sich mit dem zur Blume geronnenen Abglanz ihres Geliebten an einen abgeschiedenen Ort zurück, in ihr Heiligtum, das mit dem Hain von Paphos in Shakespeares Schlußversen zitiert wird.

Venus als Symbolfigur der Liebe ist mit ihrem Lebenskonzept gründlich gescheitert. An ihr erfüllt sich die Tragödie der modernen Menschheit: freudlos und ohne Vertrauen vegetieren zu müssen. Im poetischen Bild des alten Mythos von Venus und Adonis formulierte Shakespeare gerade an der Schwelle zur Neuzeit, kurz vor 1600, diese existentielle Tragödie der liebenden Frau. Ihr Rückzug im Scheitern verheißt der Welt nichts Gutes. Das Gesellschaftsbild ist pessimistisch herb gestimmt.

400 Jahre später gelten andere Gesetze. Der tragisch handelnde Held ist auf dem europäischen Theater seit fast 200 Jahren in eine tiefe Sinnkrise geraten. Tragödien sind längst zu Intrigengeschichten verkommen. Schuld und Scheitern haben ihre antike Unbedingtheit verloren. Die Geschichte von Venus und Adonis muß auf dem Theater des späten 20. Jahrhunderts mit veränderten Akzenten erzählt werden. Deshalb wohl entschied sich Hans Werner Henze und sein Librettist Hans-Ulrich Treichel für die Version der Eifersuchtstragödie, deren Stoff schon in antiken Quellen überliefert ist, aber von Shakespeare bewußt ausgeblendet wurde. Die Eifersucht des Kriegsgottes Mars, der sich durch den jungen Adonis um seine Liebe zu Venus betrogen fühlt, liefert die glaubhafte Begründung für den Tod des schönen Nebenbuhlers. Nicht ein blindes Schicksal verantwortet in dieser Fassung das jähe Ende der Geschichte, sondern die Rache des Betrogenen – eben jene typisch menschliche Reaktion auf verschmähte Liebe, die die gescheiterte Venus in Shakespeares Verserzählung als fatale Zukunft der Menschheit visioniert. Die Spiegelung des getanzten Mythos in einer glaubhaften Figurenkonstellation unserer Zeit, im Verhältnis von Prima Donna, Heldenbariton und jugendlichem Liebhaber akzentuiert die Nähe der Eifersuchtstragödie zur erfahrbaren Wirklichkeit – eine »Beziehungskiste«, die alle Beteiligten in tiefes Leid stürzt: den jugendlichen Liebhaber, der seine Hingabe mit dem Leben bezahlt, die liebende Frau, deren Sehnsucht kein Ziel mehr findet; und schließlich den Täter, der von später Reue übermannt wird. Der schneidende Schmerz der Totenklage steht für die grausame Unsinnigkeit der Tat und die Ausweglosigkeit, die aus ihr folgt.

Irritierend wirkt freilich auf den ersten Blick der Epilog, in dem die Totenklage durch unvermittelte Wendung ins Ätherische umgebogen wird. Der Schmerz löst sich in Sphärenmusik, die Drastik der realen Tragödie versinkt vor der Ruhe und Schönheit einer Ewigkeitsvision. Die Kraft der musikalischen Imagination verzaubert den grausigen Augenblick und deutet ihn um zum Erlebnis von Glückseligkeit. Was die musikalische Tragödie des 19. Jahrhunderts beständig proklamierte, aber selten oder nie zur Anschauung brachte, wird hier szenische Wirklich-



keit: das bessere Leben nach dem Tode in einer transzendenten Welt. Die Sphärenharmonie der Planeten steht als Chiffre für diese klingende Verklärung, die dem schönen Toten freilich überraschend, ja unverdient zufällt. Im Unterschied zu den Opernhelden der Vergangenheit erdulden Adonis und der junge Tenor ihr Leid nicht, um zu sterben für ein glücklicheres Leben. Mit ihrem Tod verbindet sich keine Absicht, sondern ein Geschenk, fast möchte man glauben: eine Gnade.

*Michelangelo Buonarroti:
Venus und Amor, 1532/34*

Diese Lösung der Katastrophe lenkt den Blick auf jene Oper, in der die künstlerischen Prinzipien der neuen, soeben erst erfundenen Bühnengattung vor 390 Jahren erstmals formuliert wurden: auf das Finale von Claudio Monteverdis Oper *Orfeo*. Das nämliche Symbol, der nämliche Gnadenakt am Ende einer tragischen Geschichte. Auch Orfeo wird als Stern an den Himmel gestellt, dorthin, wo das Gute nie vergeht und wo es keinen Schmerz gibt, zum ewigen Ruhm und zu neuem Leben. Monteverdis *Orfeo* steht unverkennbar in der Tradition der antiken Tragödie, in der der Titelheld handelnd Schuld auf sich lädt und in unbeugsamer Verantwortung die Konsequenzen seiner Tat erträgt. In grenzenloser Selbstüberschätzung hatte Orfeo die Ordnung der Welt herausgefordert, das Göttergebot übertreten und somit seine Gemahlin Euridice ein zweites Mal und diesmal auf immer verloren. Er trägt schwere Schuld an ihrem neuerlichen Tod, weil er in freier Entscheidung den Fehltritt beging. Nun schwört er der Liebe auf ewig ab, überläßt sich seiner unermeßlichen Trauer und will vergehn vor Schmerz und Zorn. Ein veritabler Tragödienschluß.

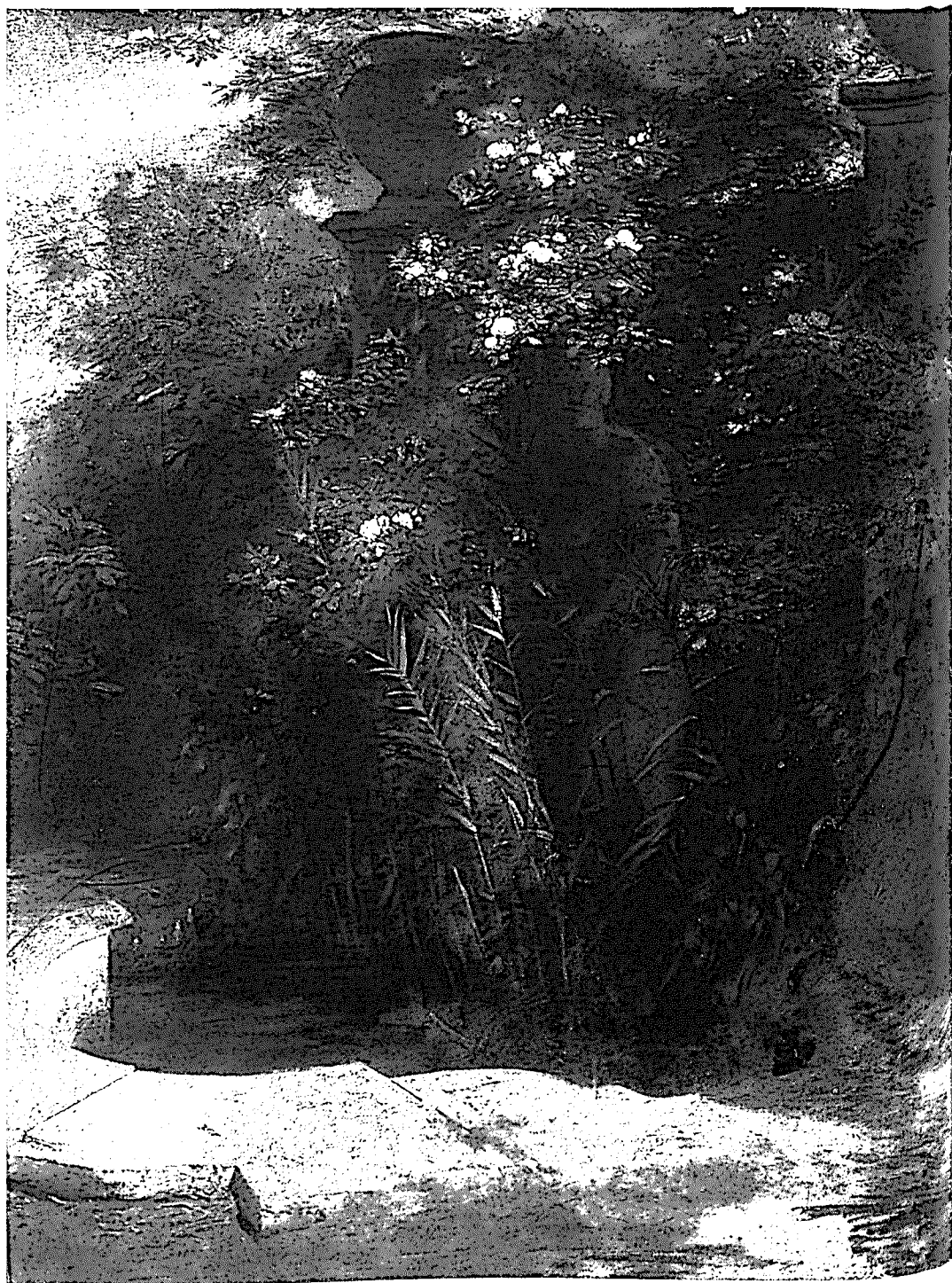
Eines Tages würde ich die italienische Kunst kennenlernen und verstehen können – schon heute liebe ich sie ja. Ich war glücklich, daß ich es geschafft hatte, in diese andere, meiner Kultur entgegengesetzte Welt hineinzugehen, die mich mit solcher Vorfreude und Neugier erfüllte und mit ebendiesem Glücksgefühl, das ich zwei Jahre zuvor schon einmal an jenem Sommerabend in Frascati empfunden hatte. Das hatte auch gewiß mit dem unstillbaren Bedürfnis nach Alleinsein zu tun, nach Metamorphose.

Hans Werner Henze

Das musikalische Theater aber kehrt Tragödienschlüsse in ihr Gegenteil, weil keine noch so sprachgewaltige Poesie an die verklärende Wirkung einer klingenden Apotheose heranreicht. Was Worte nicht vermögen, bewirkt die Musik: durch ihre Suggestivkraft Überredungen in Überzeugungen zu verwandeln. Kraft der Musik wird die Vision vom Paradies, jener schöne Menschheitstraum vom besseren Leben im Jenseits, nun Wirklichkeit auf der Bühne. Gottvater Apoll gewährt die Gnade der Verklärung, freilich um den Preis, den Freuden des irdischen Lebens auf ewig entsagen zu müssen. Orfeo wird seine geliebte Euridice niemals wiedersehen, geschweige denn sie spüren und fühlen dürfen. Doch in der Sonne und in den Sternen mag er ihr schönes Ebenbild erkennen. Eine pure Imagination von Leben und Gefühl, deren Künstlichkeit im rauschenden Überschwang der finalen Tanzmusik ertrinkt. Ein typischer Opernschluß, der für die folgenden 200 Jahre das Muster der Gattung festschrieb: Musikalische Tragödien schließen glücklich, weil sie kein Abbild vom wirklichen Leben geben, sondern auf artifizielle Weise Ideen von Glückseligkeit formulieren. Nirgends offenbart sich die Kunstform Oper plausibler als in diesen beschönigenden Tragödienschlüssen. Und selbst das detailbesessene und illusionslüsterne 19. Jahrhundert verlieh dem tragischen Opernschluß die geheime Gloriole der klingenden Hoffnung oder Verklärung.

Diese Künstlichkeit der Gattung zitieren Henze und Treichel mit dem ätherischen Epilog, ja mit der gesamten Opernhandlung. In Wahrheit ist *Venus und Adonis* ein artifizielles Spiel mit den Stilebenen des musikalischen Theaters. Die zeitgenössische Eifersuchtstragödie entfaltet sich keineswegs als realistisches Drama, sondern als Rollenspiel, dessen Darsteller die Rolle von Konzertsängern niemals aufgeben. Folglich kaschieren sie ihre Emotionen in den Tanzliedern als Aufführung einer gedruckten Partitur. Die Gefühle der Figuren sind also nicht wahrhaftig, sondern künstlerisch überformt und vermittelt. Zugleich fungieren diese Tanzlieder als präzisierender Kommentar zur choreographischen Darstellung des Mythos, die ihrerseits nun nicht das Zentrum der Opernhandlung bildet, sondern von Anbeginn als visuelle Illustration der Eifersuchtstragödie begriffen werden soll. Die doppelte Brechung der Darstellungsebenen und ihre wechselseitige Kommentarfunktion werden schließlich in einen unauflöselichen Zusammenhang integriert durch die Hirtenmadrigale, die nicht nur auf frühe Formen der Oper, etwa auch auf Monteverdis *Orfeo* verweisen, sondern in ihrer poetischen Diktion der gesamten Opernhandlung eine symbolische Bedeutung verleihen.

Als symbolisch erweist sich deshalb auch der Epilog, in dem mit der »zerklüfteten Berglandschaft« und dem »nächtlichen Firmament« die typischen Ingredienzien eines romantischen Szenentopos zitiert werden: die Verklärung des Todes in genialischer Manier. Adonis hat die Beschwerden des irdischen Lebens vollends abgestreift und schwebt einer ewig-kreatürlichen Existenz entgegen. Wo irdisch-menschliches Leben Isolation erzeugt (die beiden letzten Verse lassen an dieser resignativen Erkenntnis keinen Zweifel: »Einsam war ich, als meine



Arnold Böcklin: *Verlassene Venus*, um 1860

FüÙe den Boden berührten. Einsam war ich, als ein Herz in mir schlug.«), gewährt die Unendlichkeit des Alls ewiges Glück. Der gnadenreiche Gott, den Monteverdi auf seinem Theater noch ungeschminkt ausstellen konnte, ist am Ende des 20. Jahrhunderts als Heilsspender suspendiert und durch ein kosmisches Ereignis ersetzt. Gleichwohl verrät der Name des jungen Tenors, der ihm als einziger Figur der Eifersuchtstragödie individuellen Charakter verleiht, die Heilsbotschaft, die auch diesem Finale eingeschrieben ist. Clemente steht für Milde und Gnade. 400 Jahre nach Erfindung der Oper taugen die nämlichen Verfahren, um Menschheitsträume auf dem musikalischen Theater plausibel zu machen.

Der Perspektivenwechsel der gesamten Handlung prägt auch das Finale, dessen tragische Erschütterung der Prima Donna und des Heldenbaritons durchkreuzt wird von der Verklärung des jungen Tenors. Aus diesem Blickwinkel findet Shakespeares Lösung der Geschichte ihre Parallele in der Oper. Hier wie dort die Poesie des Augenblicks: Der »Purpurblume, weiß gefleckt«, die Venus an ihre Brust drückt, entspricht das ätherische Sternendasein des Getöteten. Auch Weltflucht hier wie dort, denn die Ordnung der Menschheit verheißt nichts Gutes. Shakespeares Venus grauste es vor dem Liebesverlust auf Erden, Hanzas Adonis hat durch seine verklärende Metamorphose die Isolation menschlicher Existenz glücklich überwunden. Was Shakespeare freilich unmißverständlich pessimistisch deutete, bleibt im Opernfinale in einer artifiziellen Schwebel. Herbes Leid der Hinterbliebenen und Glückseligkeit des Erlösten folgen unvermittelt aufeinander und wollen wohl als komplexes Bild verstanden werden – getreu jenem Muster der Bühnengattung Oper, die immer schon der Tragödie eine glückliche Lösung gab. Die Imaginationskraft der Musik zwingt den Schmerz der Realität und die Vision der erlösenden Verklärung in ein ambivalentes Weltbild zusammen. Auch an Venus und Adonis erweist sich die unverwechselbare künstlerische Struktur des musikalischen Theaters.

Das deutsche Volkslied [...] hat unter Stahlgewittern schwer gelitten, es ist verstummt, womöglich seinen Verletzungen erlegen, oder es sind Zoten, rassistische Schnulzen daraus geworden, oder es hat sich in die alte Zeit seiner Ursprünge zurückentwickelt. Vielleicht lebt es eine sublimen, heimliche Existenz irgendwo in unbekanntem, unerreichbaren Gegenden und Herzen. In meiner eigenen Musik kommen zuweilen noch Volkslieder vor, aus Kindheitserinnerungen zitiert, vorwiegend als Nebenstimmen getarnt wie bei Machaut oder Isaac. Die ersten Musiken, die je mein Ohr erreichten, waren Volks- und Schubertlieder, die unsere Mamma bei der Hausarbeit vor sich hin sang, sowie sonntägliche, evangelische Posaunenchor, Militärmusik auf den Gassen und Männerchor im Biergarten. Daran liegt es wohl, daß mir die sogenannte klassische Musik, also die Kunstmusik (die der ersten Wiener Schule, die des *ottocento*, oder die russische, englische und österreichische dieses Jahrhunderts), nicht wie Vergangenheit vorkommt, wie etwas historisch Überwundenes, das uns nichts mehr angeht, sondern mir intellektuelle Qualität und Sensibilisierung bedeutet, eine Lebensform und Denkweise, deren Inhalte ich mir wie einen fremden, meiner Klasse nicht zugehörigen Besitz habe erobern wollen. Auch das Kunstdenken des jungen deutschen Bürgertums vom Anfang des vorigen Jahrhunderts, mit seinen Entdeckungen von Sprachmusik und Musiksprache, der Bedeutung unserer Märchen und Mythen und der darin verborgenen Seelenlandschaften ist mir so wichtig und gegenwärtig geworden, als ob es dazu angetan sein könnte, aus dem Dunkel der Unterentwicklung herauszukommen, der Helligkeit klassizistischer Kultur entgegen.

Wie jeder Künstler es tun muß, um sich frei und persönlich äußern zu können, habe auch ich mir im Lauf der Jahrzehnte eine eigene Technik erarbeitet, die ich in ihren Ausdrucksmöglichkeiten noch immer zu verbessern bemüht bin. Aus meiner persönlichen Geschichte ist ein von grauen- und wundervollen Erfahrungen genährter Schönheitsbegriff entstanden, der sich daraus erklären mag, daß Musik für mich einmal etwas praktisch Unerreichbares gewesen ist, etwas, das ich mir mit List und Selbstverleugnung erobern mußte, nur um eines Tages unmißverständlich sagen zu können, was mich motiviert, was ich unter Kunst verstehe und was mich einmal veranlaßt hat, meine Stimme zu erheben. Mit meinen Dissonanzen stelle ich die Entfernung der Moderne von der Realität Mozarts fest. Dissonanz ist keine empirische Errungenschaft, sondern Ausdruck von Schmerz. Sie teilt sich gewissermaßen mit als ein Gradmesser der Abwesenheit von Schönheitsmöglichkeit, von der Präsenz und Wirkung, die ich in der in sich ruhenden, freien, liedhaften Gelassenheit Mozarts und in seinem Gefühl für menschliches Maß finde.

Damit will ich aber nicht sagen, daß meine Musik aus nichts als einer einzigen Klage über den Verlust dieser Art von Licht und maßstabgerechtem apollinischem Wohlgefühls bestünde. So einfach ist es nicht. Meine Musik lebt von ihren Widersprüchen, steckt voller Dornengestrüpp, Stacheln und Unannehmlichkeiten. Sie ist giftig wie Schlangenbisse, ihre Umar-

Die Operettenmusik, gerade die spritzige, witzige, herzige aus Wien, hat für mich etwas von heulemdem Elend, von Katzenjammer. Ich kenne Leuten, denen so was gefällt, die sozusagen im Operettenjargon denken und fühlen. Es sind die gleichen, die beim Karneval schunkeln und grölen, dionysische Briefträger, auch im Absingen von Hymnen und Soldatenliedern geschult. Das Geräusch, das sie dabei machen und machen, hat etwas Gewalttätiges und Drohendes. Von fern ist man an das Gebrüll der Massen bei Hitlerreden erinnert, man denkt: Jede Minute kann die Sache umschlagen, und es kann aus der »leichten« Musik eine todernste Wirklichkeit werden. Wer einer Minderheit angehört, muß sich vorsehen.

Hans Werner Henze

[...] das einzig Bemerkenswerte war der Umstand, daß ich erneut einsehen mußte, ohne Weggenossen zu sein, und mich daran gewöhnen, allein von meinem womöglich völlig falschen Ausgangspunkt ans Ziel zu kommen. Immerhin kannte ich dieses Ziel. Gerade in jenen Jahren nannte ich es auch beim Namen: Werke von klassischer Schönheit zu erfinden. Ich wußte, was ich wollte, und es war ganz einfach: Ich wollte alle die Stücke schreiben, die ich in der Musik vermißte, die noch fehlten, die es noch nicht gab.

Hans Werner Henze

mungen können gefährlich werden, sich als Betrug herausstellen, den Erwartungen nicht entsprechend. Menschen können sich von ihren oft grellen Farben und dem Höllenlärm abgestoßen fühlen, den sie zu produzieren gezwungen scheint – oft genug laufen sie scharenweise davon. Meine Musik hat ein unzeitgemäßes Pathos, etwas pathetisch Unzeitgemäßes. Und die Freunde der alten Neuen Musik, der normalen, die kommen dabei schon überhaupt nicht auf ihre Kosten. Ich arbeite mit alten Strukturen – der Fachmann schüttelt den Kopf: Meine Musik versteht sich konzeptionell nicht mit den und auf die Usancen der modernen Kompositionstechnik, findet darin nur partiell Brauchbares. Denn bei mir gibt es, wie in der traditionellen Musik, die horizontale Gangart, auf die sich die vertikale dramaturgisch-harmonisch bezieht. Das traditionelle Prinzip, wonach die Dissonanz aufgelöst werden muß, hat in meiner Schreibweise noch Geltung. Man könnte sagen, es ist eine Musik, deren Autor mit dem Dissonanzbegriff dramaturgisch umgeht, wobei er fieberhaft nach Aufhebung des Konflikts, nach Tilgung der Schuld, der Vergebung der Todsünden, nach Auflösung der Dissonanz, nach Abebben des Schmerzes zu suchen scheint. Dabei geht es ja nicht um Erfüllung einer obsoleten grammatikalischen Ordnung, sondern um erfinderischen Umgang mit diesen hunderttausendfach schattierbaren Dissonanzen, einem der wort- und facettenreichsten Ausdrucksmittel lebendiger moderner Musik von barockem Reichtum.

Es gibt hier und da in meinen Sachen ein paar geglückt wirkende Stellen, Momente, wo für einen Augenblick ein Schluß, eine Auflösung, eine Erlösung sich anzubahnen scheint. Dem aber widersetzt sich ein zweites, besseres Wissen: Im Lauf meiner Entwicklung ist in zunehmendem Maß Vielschichtigkeit entstanden, es geschehen fast immer mehrere Dinge gleichzeitig, Gestalten und Ideenträger kommen auf die Bühne, die mit anderen Gestalten und Ideenträgern scharf und unvereinbar kontrastieren, um dann doch wieder, den musikalisch-dramaturgischen und strukturellen Gegebenheiten entsprechend, sich zu ergänzen – und sei es auch nur, um einen kurzfristigen Kompromiß, eine Art doktrinfeindlicher Demokratie herbeiführen zu können. Als handele es sich um Trugbilder, um Utopien. Das Künstliche der ganzen Operation soll dem Betrachter, dem Hörer ins Auge beziehungsweise ins Ohr springen. Schichten übereinanderliegender musikalischer Vorgänge sind zu sehen und zu hören, die durch ihr Kommen und Gehen, das Auftauchen oder Verschwinden, das Zu- oder Abnehmen ihrer Präsenz, ihrer Dichte, einen ständigen Intensitäts- und Lichtwechsel zustande bringen und dadurch für Aufregung und Überraschung und Abwechslung sorgen.

Hans Werner Henze

W. H. Auden

If I could tell you

Die Zeit sagt nichts, ich sag dir um so mehr,
Die Zeit kennt nur den Preis, den sie genommen;
Ich würd's dir sagen, wenn's zu sagen wär.

Und wenn du weinst vor einem Clown mit Bär
Und wenn wir durch Musik ins Taumeln kommen,
Die Zeit sagt nichts, ich sag dir um so mehr.

Wahrsager geben keinerlei Gewähr,
Wenn ich dich liebe, mehr als Worte lallen,
Ich würd's dir sagen, wenn's zu sagen wär.

Die Winde müssen kommen von woher,
Und Gründe gibt's, warum die Blätter fallen,
Die Zeit sagt nichts, ich sag dir um so mehr.

Vielleicht blühn Rosen nicht von ungefähr,
Das Traumbild könnt zum Bleiben sich entschließen,
Ich würd's dir sagen, wenn's zu sagen wär.

Gesetzt, die Löwen brechen auf zum Meer,
Soldaten flieh'n und Bäche aufwärts fließen;
Ist Zeit nicht stumm, und ob ich's dir erklär?
Ich würd's dir sagen, wenn's zu sagen wär.

Deutsch von Hans Egon Holthusen

T. S. Eliot

Zeilen für einen alten Mann

Der Tiger in der Tigerfalle
Ist nicht viel reizbarer als ich.
Der Peitschenschweif ist nicht viel stiller
Als ich wenn ich den Feind erspür
Der sich von altersher im Blute rührt
Oder baumelt an dem gastlichen Ast.
Wenn ich den Zahn des Witzes fletsch
Ist das Gezischel über der gespaltnen Zunge
Viel inniger als Haß es ist
Viel bitterer als die Jugendliebe
Und für die Jungen unzugänglich.
Im Spiegel meines goldnen Auges
Erkennt der Dumme seinen wirren Sinn.

Sagt mirs wenn ich nicht fröhlich bin.

Deutsch von Alexander Schmitz

W. H. Auden

Zur rechten Zeit

Frühling, Sommer und Herbst: Tage, um eine Welt
zu betrachten, die vor unsrem Wissen liegt.
Blumen denken in Duftfarben und gleichalte
Tiere verfolgen stumme Wesen auf einer
Verhaltensebene und sind deshalb vom Plan
des Menschen, göttlich zu werden, ausgeschlossen.

In ihnen tickt ein Metronom: so rufen im
Mai die Vogelkinder schon im Ei »Ausbrüten!«;
im Juni kommts dem Kuckuck; wenn der beleibte
Juli die Erdheizung aufdreht, rollen Schlangen
die Gifttaue zum Ringelspiel auf; gewarnt vom
Oktoberreif, geben jtingere Blätter das
erlösende Ziehen an die älteren weiter.
Winter. Zeit, in sich zu gehen, Vornamen
gegenüberzusitzen, gedankenzulesen,
neue Versmaße und Rezepte auszuprobieren,
über Sommerereignisse nachzudenken,
bis sie, verwandelt, Teil der Menschen-Saga werden.

Wir schreien um Einsicht: da löst sich die Maske
der Natur, flüchtig grinst sie, Steine, alte Schuhe,
uralte heilige Zeichen werden lebendig,
nicken uns in der Ersten Person Geheimnisse
zu, die sie nicht kennen, bringen eine Botschaft
von der unsichtbaren, einzigen Quelle
alles Gestalthaften.

Deutsch von Johannes W. Paul

Ingeborg Bachmann
Lieder auf der Flucht

XV

Die Liebe hat einen Triumph und der Tod hat einen,
die Zeit und die Zeit danach.
Wir haben keinen.

Nur Sinken um uns von Gestirnen. Abglanz und Schweigen.
Doch das Lied überm Staub danach
wird uns übersteigen.

Ist des Menschen Leben für uns ganz sichtbar, oder kennen wir
vor dem Tod nur die eine Hälfte?

Vincent van Gogh

Der Tod tritt ein, wenn man nichts mehr liebt, wenn es gar
keine Musik mehr gibt, die man ums Leben gern noch einmal
hören, singen, spielen möchte.

Hans Werner Henze



Enzo Cucchi:
Quedro Tonto, 1982

Heute suchst du vergebens
einen Trost für dein Leid.

Deine Parzen zerfetzen
das Segel deiner Träume.
Die Quelle ist verstummt,
und verdorrt ist der Garten.
Heute bleiben nur Tränen
zum Weinen. Nein, man soll nicht weinen. Schweigen!

Antonio Machado

Jens Malte Fischer. Venus und Adonis – ein Mythos der Verwandlung und wie ihn die Künste sich anverwandelt haben. Anmerkungen zur Herkunft und Geschichte eines Menschheitsdramas

Die Bezeichnung eines ansehnlichen jungen Mannes als Adonis scheint etwas aus der Mode gekommen zu sein. Der jetzt älteren Generation jedoch ist der Name in dieser Verwendung durchaus vertraut, der jüngeren wohl weniger. Das Phänomen als solches ist keineswegs verschwunden. Aber der Mythos mit seiner zweieinhalbtausendjährigen Geschichte tritt dabei in den Hintergrund. Es ist kein zentraler, der die großen Werke der Weltliteratur oder der Kunst entscheidend beeinflusst hat, aber doch ein Neben-Mythos mit einer nicht unbeträchtlichen Geschichte.

Zwar sind orientalische Einflüsse auf die Entstehung des Mythos wahrscheinlich, doch die ihn betreffenden erhaltenen Quellen sind alle griechischen Ursprungs. Auf diesen beruht auch die Formung der Geschichte in Ovids lateinischen *Metamorphosen*, dem entscheidenden Umschlagplatz für antike Mythen und Histörchen, aus dem Dichter, Musiker, Maler, Bildhauer seit der Renaissance schöpften. Wie stellt sich die Geschichte von Venus und Adonis nun dar in der Überlieferung, die wie immer bei Mythen aus verschiedenen Varianten bestehen kann, aus Nebengeschichten, neuen Motiven, alten Verknüpfungen, die nicht immer konsequent weitergetragen werden?

Bei Ovids Version wird die Vorgeschichte ausführlicher dargestellt als die Geschichte: Der Tod des Adonis und die Trauer der Aphrodite (Venus) werden in nur wenigen Versen fast überstürzt dargestellt. Die Vorgeschichte hingegen ist die der Mutter des Adonis, die bei Ovid Myrrha heißt, andernorts gelegentlich auch Smyrna. Myrrha ist die Tochter des kyprischen (zyprischen) Königs Kinyras. Sie entbrennt in unzüchtiger Liebe zu ihrem Vater und wird von einer kupplerischen Amme dem Vater zugeführt, der in allen Versionen als Getäuschter dasteht, weil er keineswegs die Absicht hat, seine Tochter zu verführen. Warum die Tochter den Vater begehrt, das wird unterschiedlich motiviert; meistens handelt es sich um ein Vergehen der Mutter Myrrhas, die den Zorn Aphrodites erweckt hat. Als der Vater die blutschänderische Täuschung entdeckt, will er die Tochter töten. Diese entflieht in fremde Länder, irrt neun Monate umher und will Buße tun. »Doch daß ich nicht die Lebenden kränke,/ Noch, wenn ich tot bin, die Toten, so treibt mich aus beiden Bereichen!/ Schenkt mir Verwandlung! Verweigert mir so den Tod und das Leben!« fleht Myrrha bei Ovid die Götter an.

Aphrodite (oder auch Zeus) schenkt ihr dann diese Verwandlung: Sie wird zum Baum, aus dem die Myrrhe entspringt, jenes Kraut, das wir aus der Anbetung der Heiligen Drei Könige

kennen. Auch die Verwandlung in einen Baum, eine Pflanze kennen wir aus anderen Zusammenhängen: aus der Daphne-Geschichte, aus der des Jünglings Hyazinthos (bei Mozart). Und wir erinnern uns besonders an das Motiv der Verwandlung, das Hugo von Hofmannsthal, und über ihn Richard Strauss, so faszinierte, sei es im zweiten Teil der *Ariadne auf Naxos*, sei es in der *Ägyptischen Helena* oder in der mit Joseph Gregor zusammen entworfenen *Daphne* von Strauss.

Von hier aus scheint es kein Zufall, daß das Verwandlungsmotiv in der Konstellation Venus-Adonis die Operschöpfer immer wieder reizte, denn bei Mutter Myrrha wie bei Sohn Adonis ist das Motiv der Verwandlung zentral. Es ist – bei Ovid – jene Situation der Metamorphose Myrrhas in einen Baum und der daran anschließenden Geburt des Adonis, den sie in den neun Monaten ihrer Flucht in sich getragen hat (»der Sohn seiner Schwester, vom Großvater erzeugt«), die den Dichter am stärksten reizte. Mit aller Sprachkunst wird beschrieben, wie sich das Kind aus der ächzenden und sich spaltenden Baumrinde herausarbeitet, um von Najaden aufgenommen und erzogen zu werden. Damit ist die Vorgeschichte, besser gesagt: der erste Teil eines zweiaktigen Dramas beendet.

Der zweite Akt setzt Jahre später ein, als Adonis (dessen inze-stuöse Entstehung merkwürdigerweise keine weitere Rolle spielt) zu einem außerordentlich schönen jungen Mann heran-gereift ist. Wiederum greift Aphrodite in sein Schicksal ein, die einst seine Mutter in die Blutschande getrieben, aber ihr auch die Verwandlung gewährt hatte: Sie verliebt sich in den Jüng-ling (Ovid kommentiert lakonisch: »So rächt er der Mutter Ver-führung«). Die Überlieferung kennt kein Ausmalen der Liebesbe-ziehung, kein stilles Glück im Winkel für Aphrodite und Adonis; sehr schnell steuert sie auf die Katastrophe zu. Adonis hat zwei Leidenschaften: Aphrodite und die Jagd (daß ihre Beziehung kinderlos bleibt, hat mit seiner immer betonten unreifen Jugend zu tun; man hat sich also einen kaum der Kindheit entwachse-nen Jüngling vorzustellen). Die Göttin warnt ihn vergebens, sich mit Ebern und Löwen einzulassen. Adonis will nicht hören und spürt auf der Jagd einen Eber auf, der ihm die tödliche Wunde beibringt. Die untröstliche Aphrodite verwandelt den Sterben-den: sie besprengt sein Blut mit Nektar, und aus dem Blut wächst »eine Blume von blutiger Farbe«, die Anemone (die nach anderer Version den Tränen der Göttin entspringt).

Eine Variante der Geschichte zweigt schon viel früher ab: Aphrodite soll den neugeborenen Adonis der Unterweltsgöttin Persephone (Proserpina) zur Aufbewahrung gegeben haben; diese aber habe später den schönen Jüngling nicht wieder her-ausrücken wollen und der Streit sei erst durch Zeus geschlich-tet worden. Der habe bestimmt, Adonis müsse ein Drittel des Jahres bei Persephone verbringen, ein weiteres Drittel bei Aphrodite und könne über das dritte Drittel selbst bestimmen. Wen wundert es, daß er auch dieses Drittel lieber bei Aphro-dite verbringen wollte! Die Attraktivität des Aufenthaltsortes wie der Göttin selbst wird dabei leicht die Überhand gewonnen haben.



Ist schon in der ersten Version die Bedeutung von Sterben und verwandelter Wiederkunft erkennbar, so kommt hier hinzu (oder tritt an die Stelle) die Möglichkeit des Adonis, zwischen Persephone und Aphrodite, zwischen Unterwelt und Olymp, zwischen Tod und Leben zwar nicht beliebig, sondern nach festen Regeln, aber eben doch regelmäßig wechseln zu können. Das ist ein alter mythischer Topos der Menschheitssehnsucht, hier noch pikant verbunden mit der erotischen Nuance, daß ihn in Hades und Olymp die jeweils einschlägigen Gottheiten voller Liebesverlangen erwarten.

*Sebastiano del Piombo:
Nascita di Adone (Geburt des Adonis)*

Dies sind die großen Linien des Adonis-Mythos, aus denen sich jedenfalls der Adonis-Kult erklären läßt. Es war die Konstellation von Aufblühen, Vergehen und, in veränderter Gestalt, Neuerblühen, die die Geschichte von Venus und Adonis, über die Gestaltung des Liebesglückes eines idealen Paares hinaus,



Sebastiano del Piombo:
Todesorte di Adone (Tod des Adonis)

zum Sinnbild für einen Vegetations- und Fruchtbarkeitskult werden ließ, der sich sowohl in Syrien und Kleinasien wie auch in Griechenland nachweisen ließ. In Alexandria beispielsweise wurde in einer zweitägigen Feier das Beilager des Adonis und der Aphrodite gefeiert, bei der buntbemalte Statuen der beiden Gestalten auf einem Lager gebettet waren, um das die Früchte der Jahreszeit lagen, auch die sogenannten »Adonisgärten«, Gefäßscherben, in die schnell keimende und schnell verwelkende Kräuter wie Lattich und Fenchel gepflanzt wurden, die für das schnelle Blühen und Vergehen des Adonis stehen.

Es verbinden sich also die alten Vegetationskulte (wie sie in anderen Kulturen durch Figuren wie Tammuz oder Osiris personifiziert werden) mit der Vorstellung der ewigen Wiederkehr und der Wiederauferstehung von den Toten. Und natürlich erinnern wir uns an den Mythos, der am Ursprung der

Geschichte der Oper steht: Orpheus und Eurydike. Belegt ist auch, daß dies ein Kult war, der wohl ausschließlich weibliche Anhänger hatte. So konnte er in der Komödie immer wieder als Vorwand verspottet werden, mit dem reifere Frauenzimmer sich schöne Jünglinge zum Beilager holten und dies als Rollenspiel Aphrodite-Adonis verbrämten. Ein Kult von zentraler Bedeutung war der Adonis-Kult jedenfalls nicht.

Ovids um die Zeitenwende entstandene *Metamorphosen* sind der zentrale Text für die Vermittlung antiker Mythologie an die Neuzeit. Wie der Titel verrät: Ovid war besonders interessiert an Verwandlungen, die er in das epische Versmaß par excellence, den Hexameter, goß. Nun verwandelt sich in den griechischen Mythen und Märchen andauernd etwas, meistens Menschen und Götter in Tiere und Pflanzen, und so verwundert es nicht, daß die *Metamorphosen* ein so reichhaltiges Verzeichnis antiker Überlieferung bieten und auch dank der Sprach- und Bildhaftigkeit des Autors eine so reiche Wirkungsgeschichte nach sich zogen. Montaigne lernte an dem Werk das Lesen, Shakespeare apostrophierte Ovid als Lieblingsdichter, Goethes Tagebücher beweisen, daß er Ovid immer wieder gelesen hat, und noch der Auftritt von Philemon und Baucis in *Faust II* bezeugt die Wirkung dieser Lektüre. Ob der Venus- und Adonis-Mythos eine so relativ reiche stoffgeschichtliche Wirkung gehabt hätte, wenn er in den *Metamorphosen* nicht vorgekommen wäre, ist zu bezweifeln. Die Verwandlung des Adonis in eine Anemone brachte den Stoff in die *Metamorphosen*, auch wenn man feststellen muß, daß das Herz Ovids mehr an anderen Stories hing als an dieser.

Es ist interessant zu beobachten, welche Elemente literarisch und musikalisch sich aus den verschiedenen Versionen und Schichten des Mythos als erfolgreich und überdauernd erwiesen haben (und welche nicht). Der oben erwähnte sogenannte erste Akt des Dramas, die Myrrha-Geschichte, interessierte die Neuzeit wenig, während sie doch Ovid mehr als das Adonis-Schicksal selbst fasziniert hatte. Der Streit zwischen Aphrodite und Persephone um Adonis spielt ebenfalls keine Rolle mehr, wie überhaupt das ganze Unterweltschicksal des Adonis sich verflüchtigt. Hier wird man annehmen dürfen, daß der diesbezügliche Konkurrent Orpheus der Sinnfälligere und darum Stärkere war. Die für den Adonis-Kult so wichtige Vorstellung der zyklischen Wiederkehr des Adonis ist überhaupt nur in einem Gedicht von John Keats (*Endymion*) verwertet worden. Mit aller Macht hat dagegen überlebt die Beziehung einer Göttin zu einem überaus schönen, jungen, aber gerade deshalb so schmerzlich sterblichen Wesen, also der Zusammenhang von Schönheit, Vergänglichkeit, Tod und die Klage über den Verlust, das Lamento, das seit Monteverdis *Lamento d'Arianna* zu einem Urbild des klanglichen Ausdrucks für Trauer wurde.

Das Sprechtheater hat fast nie zu diesem Thema gegriffen. Lope de Vegas *Adonis y Venus* (um 1600) ist eine der wenigen Ausnahmen, die das Thema im Rahmen eines Schäferspiels behandelt; in der bukolischen Landschaft siedelten Renais-

sance und Barock die Adonis-Geschichte meistens an. Die Versform, in der die Dichter den Mythos bei Ovid kennengelernt hatten, schien den meisten die geeignetere Fassung zu sein, von Ronsards *Adonis* (1563) über Marinos umfangreiches (über 5000 Stanzas umfassendes) Versgedicht *Adone*, einer Mischung aus Abenteuerepos und Lehrgedicht zu den Themen Erziehung und Initiation, bis hin zu La Fontaines *Adonis* von 1658, in dem Göttin und Jüngling wieder auf die Erde zurückgeholt werden und wir eher das Schicksal einer Königin erzählt bekommen, die in einen jungen Landedelmann verliebt ist.

In England war der Stoff besonders beliebt. Edmund Spensers *Faerie Queene* (1590) stellte dem englischen Lesepublikum den Mythos bereits in drei verschiedenen Versionen vor. Shakespeare schließlich wandte sich ihm in der Form des Kleinepos zu. Für ein Drama aus seiner Feder war der Stoff offenkundig nicht geeignet. Aber als Anfang der 90er Jahre des 16. Jahrhunderts die Londoner Theater wegen der Pest geschlossen waren, erprobte sich der noch junge, aber schon erfolgreiche Dramatiker und begeisterte Ovid-Leser in einer literarischen Form, die in ihrer Zeit durchaus höheres literarisches Ansehen genoß als das Drama. Shakespeare reizte an dem Stoff offensichtlich die Möglichkeit, in einer rhetorisch hochgezüchteten Form seine ganze Virtuosität in der poetischen Sprache des Barock einmal unbehelligt von szenischen Forderungen ausleben zu dürfen. Andererseits fesselte es ihn, das Tragische wie das Komische in der Beziehung einer reifen Frau, deren göttliche Eigenschaften auf ein Minimum reduziert sind, zu einem Jüngling darzustellen. Der entzieht sich (hier liegt Shakespeares stoffliche Nuance) diesem Werben kühl und geht lieber zur Jagd, als das Lager mit Venus zu besteigen – was deren Trauer um den dann Getöteten nicht geringer macht.

Mit Shakespeare waren Venus und Adonis endgültig weltliterarisch geadelt, was die Neuzeit betraf, aber nach Renaissance und Barock vermochte der Stoff literarisch nur noch wenig Neugier und Bearbeitungslust zu erwecken. Wenn Shelley den früh verstorbenen Freund Keats in der Figur des Adonis betrauerte (*Adonais. An Elegy on the Death of John Keats*, 1821), dann war das nur eine Anspielung, keine Weiterführung des Mythos, auch wenn das Gedicht selbst bedeutend ist.

An einer merkwürdigen Stelle taucht Adonis jedoch noch einmal auf: in der italienischen *Décadence* bei Gabriele d'Annunzio. Irreführt durch den Titel, wird man unseren Helden dort kaum vermuten: *Das Martyrium des Heiligen Sebastian. Ein Mysterium in fünf Akten* heißt das Werk, das 1911 in Paris uraufgeführt wurde. Claude Debussy schrieb eine umfangreiche Musik zu diesem Chor- und Tanzdrama. An einer zentralen Stelle des Stückes wird der heilige Sebastian mit Adonis identifiziert. Ein anderer Spätling des Adonis-Mythos sei noch erwähnt, weil er außer im Land des Autors, in Dänemark, weitgehend unbekannt ist: das allegorisch-mythologische Gedicht *Adonis* des Frederik Paludan-Müller, 1874 erschienen, in dem auf einmal wieder Persephone auftaucht, zu der der müde gewordene Adonis in die Unterwelt flieht, weil er die Wonnen



der Venus satt hat – ein anderer Tannhäuser – und nun die Ruhe der Ewigkeit bei Persephone genießen wird.

Es ist für die Operngeschichte des Adonis-Stoffes bezeichnend, daß (bisher) eine zentrale Formung fehlt. Kleinere und mittlere Meister haben sich des Mythos angenommen. In älteren Nachschlagewerken taucht allerdings verheißungsvoll der Name Claudio Monteverdis auf im Zusammenhang mit einer Oper *L'Adone*, die 1639 in Venedig uraufgeführt worden und dann verschollen sein soll. Bevor man sich aber wehmütigen Gedanken darüber hingibt, wie eine Adonis-Oper aus der Feder des göttlichen Claudio geklungen haben mag, ist es ratsam, die neuere Fachliteratur zu konsultieren. Dann stellt sich heraus, daß dieses verschollene Werk sicher nicht von Monteverdi stammte, sondern von Francesco Manelli, dessen Opernwerke – eine Kuriosität der Operngeschichte – alle nicht erhalten sind. Ebenso verschollen ist die wohl erste Adonis-Oper überhaupt, die Jacopo Peris, der mit *Dafne* und *Euridice* die Geschichte der Oper eröffnet hat. So gebührt die Ehre der ersten erhaltenen Adonis-Oper Domenico Mazzocchi und dem Librettisten Ottavio Tronsarelli, die 1626 in Rom ihre *Catena d'Adone* (*Die Kette des Adonis*) herausbrachten, die einzig erhaltene Oper Mazzochis. In ihr wird der Mythos auf eine gänzlich unmythische Weise zu einer locker-heiteren Szenenfolge um die Zauberin Falsirena benutzt, die Adonis mit Hilfe einer magischen



Kette an sich binden will, dann aber auf ihn verzichtet, als sie erfährt, daß ihre Rivalin um die Gunst des Jünglings Venus selbst ist. Nur einige Arien sind erhalten von *Adone in Cipro* aus der Feder Giovanni Legrenzis, genau fünfzig Jahre nach dem Werk Mazzocchis in Venedig uraufgeführt. Immerhin hat Legrenzi als einer der wichtigsten italienischen Opernkomponisten im späten 17. Jahrhundert zu gelten.

Auf der Suche nach einem musiktheatralischen Werk, das nicht nur die pittoresken und erotischen Elemente des Mythos ausgeschlachtet, sondern auch das Lamentoso respektiert, das die Geschichte aufdrängt, muß sich der historische Rückblick bis zum Jahr 1683 gedulden, als in London in einer Privataufführung John Blows *Venus and Adonis* uraufgeführt wurde, gleichzeitig das erste Werk, das auch für uns heute noch lebendig ist. Blows Werk, oft als *Court Opera* bezeichnet, heißt im Untertitel *A Masque for the Entertainment of the King*, eine Masque zur Unterhaltung des Königs. Masque bezeichnet ursprünglich zunächst eine Art Gesellschaftsspiel, in dem maskierte Aristokraten in Tanz, Gesang und Gestik bestimmte Themen darstellten und dabei auch das Publikum miteinbezogen. Die Masques waren für eine einmalige Aufführung bestimmt und dienten dem Ruhme des Königs oder eines Mitgliedes der königlichen Familie. *Venus and Adonis* ist allerdings weit mehr als eine Masque, nämlich eine wirkliche Oper, die neben die



spätere *Dido and Aeneas* des Blow-Schülers Purcell gestellt zu werden verdient. Über weite Strecken ist das rund eine Stunde dauernde Werk höfisches Entertainment, der Schluß aber, mit der Klage der Venus und des Chors der Amoretten, ist bewegende Musik und muß sich vor der Klage der Dido bei Purcell nicht verstecken. John Blow hat leider kein weiteres Werk für die Bühne verfaßt. Es sieht so aus, als sei sein frühes Meisterwerk schon der bedeutendste Beitrag zur Operngeschichte unseres Adonis-Mythos gewesen.

Im Jahr 1697 brachten der Franzose Henry Desmarets in Paris und der Deutsche Reinhard Keiser in Hamburg zeitgleich ihre Adonis-Opern auf die Bühne (Desmarets als »tragédie en musique«, Keiser als Singspiel), doch beide waren keine Werke von Dauer. Der von Johann Sebastian Bach hochgeschätzte Gottfried Heinrich Stölzel schrieb für die Prager deutsche Oper 1715 sein musikalisches Drama *Venus und Adonis*, ebenfalls ohne größeren Nachhall. Das gewichtigste Werk nach John Blow stellt Gaetano Pugnani's *Adone e Venere* dar, 1784 in Neapel uraufgeführt. Der Turiner Meister ist eine der zentralen Figuren des italienischen Musiklebens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewesen. Seine beiden Opere serie aus den achtziger Jahren, *Achille in Sciro* und eben *Adone e Venere*, ragen aus der Massenproduktion der Zeit durch raffinierte Instrumentierung (Pugnani galt als Zauberer des Streicherklan-



ges) und durch ungewöhnliche formale Kühnheiten gegenüber den strengen Regeln der Opera seria heraus. In der Adonis-Oper beispielsweise benutzt Pugnani ausgiebig Chor und Ballett, was in der Opera seria eigentlich nicht vorgesehen war.

Es muß resümiert werden, daß mit Pugnani die Operngeschichte des Adonis-Mythos vorläufig abgeschlossen wurde. Das Melodram *Adonis oder die Rache des Ares* des Darmstädter Komponisten Karl Jacob Wagner, 1815 in Mannheim uraufgeführt, wird kaum Wesentliches beigetragen haben; aber da alle Manuskripte Wagners verloren sind, ist das nicht zu beurteilen. Eine angebliche Adonis-Oper aus dem Jahr 1909 eines Alexandre Georges konnte nicht verifiziert werden. So bleibt unser Mythos musiktheatralisch ein wenig in der Luft hängen, was deshalb verwunderlich ist, weil er eigentlich doch alle Ingredienzien besitzt, die für szenische Musik notwendig und anziehend sind: Menschliches und Göttliches, Werbung, Liebe, Schönheit, Vergänglichkeit, Tod und Wiederkunft, Klage und Verwandlung.

Im musiktheatralischen Raum steht also noch immer die Gewißheit der Ovidischen Venus: »Und dennoch, so ruft sie, / Wird dir nicht alles gehören: es bleibt meines Leides Gedächtnis/ Immer, Adonis. Das jährlich erneuerte Bild deines Todes/ Wird sich vollziehen, nachformend den Jammer, der jetzt mich erschüttert.«

Charles Baudelaire

Die Schönheit

Ich bin so märchenschön in meinen Marmorblößen
ein steingeword'ner Traum, der anlockt und betört,
und meines Busens Pracht, die jedes Herz verstört,
weiß allen Dichtern fromme Liebe einzuflößen.

Mein Herz ist kalt wie Eis und weiß wie Schwanenflaum,
so throne ich als Sphinx hoch in den Wolkenrändern.
Ich hasse Regungen, die schroff die Linien ändern,
mein Mund ist unbeweglich wie im Todestraum.

Mit eines stolzen Denkmals ehernen Geberden
seh' ich verachtungsvoll der Dichter Mühen an,
die nur vergeblich ihre Kraft verschwenden werden.

Doch unablässig fesselt sie mein Zauberbann,
denn meiner Augen Wunderglanz wird ewig währen,
die jedes Ding zu lichter Herrlichkeit verklären.

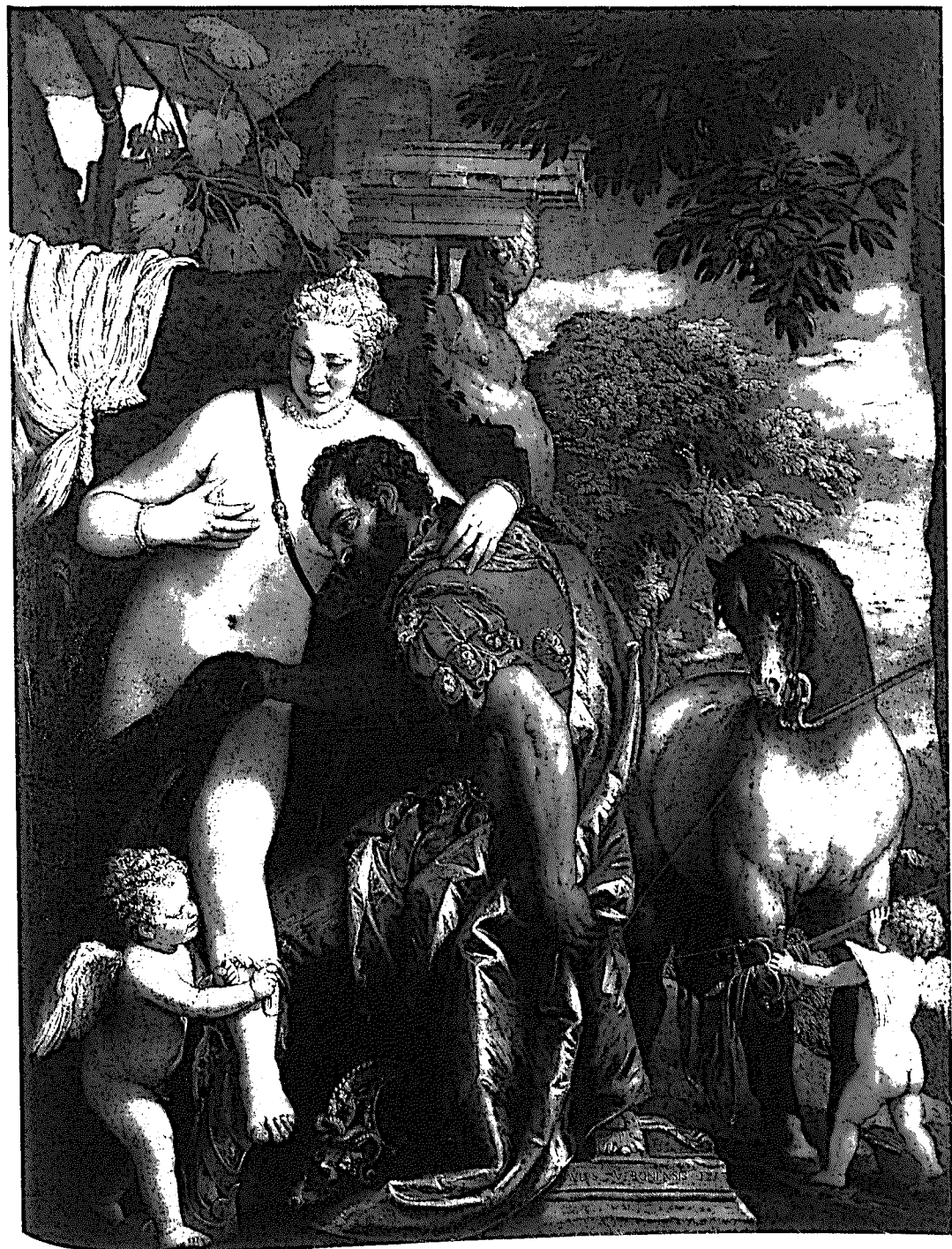
Deutsch von Stefan Zweig, 1902

Cees Nooteboom

Zweiheit

Vermählung von Körper und Seele, wie
Immerzu eins in das andere dringt,
Kummer so dreinschaut wie Schmerz,
Leiden mit Angst sich maskiert, wie die Wunde
Das Denken verändert, sich ihre Gestalten
Ertragen, des einen Tod sich beim
Anderen einschleicht, wie von diesen fest verknüpften
Zwillingen jeder auch immer des anderen Leid trägt,
Bis der Körper zerbricht wie ein Krug und
Die Seele wegströmt wie Wasser.

So zerbrachst du den Krug, der du warst
Mit der Hand, die dein Buch schrieb, und
Deine Seele floß weg
Bis ich sie hier lesen kann.



Paolo Veronese: Mars und Venus, um 1580

Vielleicht, in Träumen, ließ
die Hand des Sternensäckers
erklingen die vergessene Musik

als einen Ton der unendlichen Lyra,
und an unsere Lippen drang der schlichte
Wellenschlag von wenigen wahren Worten.

Antonio Machado

T. S. Eliot

Burnt Norton

II

Lauch und Edelstein im Lehm
Gerinnen um die genabte Achse dick
Und der Draht, der im Blute schwingt,
Unter vernarbten Wunden singt,
Besänftigt längst vergessnen Zwist.
Der Tanz die Schlagader entlang,
Der trägen Lymphe kreisender Gang
Gleicht dem Gesetz des Sternenraums,
Steigt mit dem Sommer in dem Baum.
Wir schweben im bewegten Baum
Als Licht im sonngefleckten Laub
Und hören unter uns im Moor
Den Eber und der Hunde Chor,
Ihr Wesen treiben nach wie vor –
Doch ausgesöhnt im Sternenbild.
[...]

aus: Vier Quartette

Deutsch von Nora Wydenbruck

Herbert Rosendorfer. Mazurka in cis-Moll

*»Look, how the world's poor people
are amaz'd
At apparitions, signs, and prodigies,
Whereon with fearful eyes they long
have gaz'd,
Infusing them with dreadful prophe-
cies; ...«*

*Shakespeare, Venus and Adonis,
925 ff*

Wissen Sie, wer Clement Alyan ist? oder besser gesagt: war? Nein? Na ja, die Dinge liegen auch schon länger zurück, und alles gerät schnell und schneller in Vergessenheit. Eigentlich wäre die Sache ein Roman. Vielleicht schreibe ich ihn eines Tages. (Der alte Mann lachte, wobei er fast den winzigen Tisch vor dem Café Florian umwarf.) Oder auch nicht. Eher nicht. Aber von Kinny Astrot haben Sie gehört? Ja, natürlich. Wußten Sie, daß Sie gar keine Amerikanerin war? jedenfalls keine echte? Gebürtige Cypriotin? In Wahrheit, so hat sie mit ihrem stets von der ersten Gesichtsstylisten, oder wie man da sagt, untadelig geschminkten, und bei der Gelegenheit leicht mysteriös verzogenem Mund zwar nicht gesagt, aber durchblicken lassen, sei sie eine Prinzessin, ich glaube aus dem Hause Diamantopoulos – so ein Haus gibt es nicht, meinen Sie? Kann sein, aber der Name würde passen. Seit unzähligen Jahren lebte sie hier in Venedig. Von einem Herrn Astrot hat man nie etwas gehört. Obwohl: es muß ihn gegeben haben. Ich glaube nicht, daß das Haus Diamantopoulos – trotz des Namens – seinem weiblichen Abkömmling die Summen zur Verfügung stellen konnte, die ihr den Lebensstil gestattet haben, den sie gepflegt hat. (Mit dem Stock, den er trug, wohl nicht, weil er hinkte; wohl eher hinkte er, um den Stock, der auch wirklich sehr schön war, zu rechtfertigen, deutete er hinter sich.) Dort, gleich wenn Sie dort an den Canal Grande kommen, sehen Sie ihren Palazzo. Sie bewundern den Stock? Eine russische Arbeit. Der Knauf zeigt Venus und Adonis, in Silber. Den Stock habe ich von Mrs. Kinny Astrot; zu meinem sechzigsten Geburtstag. Aber wir waren immer nur gute Freunde – nicht mehr!

Es muß um die Zeit gewesen sein (er betrachtete den Silberknauf) – ja, um die Zeit ... sind schon alle tot, die in der Geschichte eine Rolle gespielt haben, alle (er versank in Nachdenken); so gesehen, könnte ich den Roman ohne weiteres schreiben – (sein innerer Blick sank in die Tiefe der Jahre zurück, dann raffte er sich wieder auf, lächelte, schaute mich an und dann zum Kellner) un'altro lungo, per carità – ja – der Silberknauf ... und eine Mazurka in cis-Moll, die nie jemand gehört hat. (Er wechselte plötzlich den Ton.) Kennen Sie die Geschichte vom jungen Pygmalion? Pygmalion aus Paphos, ein seltsamer Kauz. Ein früher Puritaner? oder nur der Heikelste der Heiklen? hatte eine Abscheu vor Frauen, weil er keine gefunden hatte, die vollkommen war. Eine Zwischenfrage: war Pygmalion selber vollkommen? Lassen wir das dahingestellt

bleiben. Er lebte auf Cypern – also ein Landsmann von Mrs. Astrot (er lachte wieder) sozusagen – und ernährte sich vom Bildschnitzen. Aus Elfenbein schnitzte er die Figur eines nackten Mädchens, das endlich das tadelfreie weibliche Wesen war, das sich Pygmalion erträumte. Noch eine Zwischenbemerkung: nota bene! aus Elfenbein machte er das Bild, nicht aus Marmor, wie es so häufig dargestellt wird, auch in Suppés entzückendem Einakter und in Georg Kaisers leider nicht geistvollem Stück, wengleich ihm eine hervorragende Seitenidee zugrunde liegt. Sie kennen es? Nein? Nachdem – bei Kaiser – das Marmorbild verwandelt und Fleisch und Blut geworden ist, kommt Pygmalion zuallererst deswegen in Schwierigkeiten, weil er dem Besteller des Bildes nicht erklären kann, wo der von diesem schon bezahlte Marmorblock hingekommen ist – aber ich schweife ab. Das haben so alte Knochen an sich. Grazie, cameriere, e un bicchiere d'aqua, per favore. Kommt auch immer mehr ab, selbst hier, daß er das Wasser von allein bringt. (Er trank.)

Zurück zum Elfenbein: ja, aus Elfenbein. Sehr groß kann also die Süße nicht gewesen sein, es sei denn, der Meister habe ein ganzes Bündel von Elefantenstoßzähnen verwendet, kunstvoll zum nahtlosen Block gefügt; von Artenschutz wußte man damals ja noch nichts. Gut, also Elfenbein, nicht so hart und spröde wie Marmor, aber dennoch hatte die Hübsche für Pygmalion den einen Nachteil: sie erwiderte die glühenden Küsse nicht – bis Venus eingriff. Man kennt die Geschichte. Und nach neun Monaten gebar das ehemalige Elfenbein die Paphos – trotz der Maskulin-Endung eine Tochter – und

»Deren Sohn war Kinyras dann, den man hätte für glücklich Halten können, wäre er ohne Kinder geblieben.«

Der Name der Fleisch gewordenen Elfenbeinin ist übrigens nicht überliefert. Daß sie Suppés Textdichter »Galathée« nennt, ist Willkür. Auch weiß man nichts vom Vater des Kinyras ... sollte hier schon ...? Aber das wäre zu starke Verwirrung, obwohl es manches erklären könnte.

Kinyras blieb nicht ohne Kinder oder, besser gesagt, ohne das eine Kind, Myrrha, die überaus liebliche. Und die verliebt sich in den eigenen Vater, und bringt es fertig, durch die List ihrer Amme, diese schwarze, zutiefst verbotene Leidenschaft zu befriedigen. Sie wird von den Göttern in den Myrrhenbaum verwandelt – ja, ich weiß, Sie kennen Ihren Ovid. »Numen confessis aliquod patet ...« Und der Myrrhenbaum öffnet noch einmal seine Rinde und gebiert den Schönen, den Schönsten, die Schönheit ohne gleichen, die Schönheit an sich: Adonis.

Könnten Sie glauben, daß solches heute noch geschieht? Nein? Das Wort Shakespeares – der in der Geschichte übrigens auch noch eine Rolle zu spielen hat – »There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy« beziehe ich vor allem auf die menschlichen Abgründe. Ich glaube, wenn wir wirklich alles wüßten, was der Nachbar tut, verginge die Welt in Kot – Ja, lieber junger Freund – und sogar

ein sehr hochgestellter Herr war es, von dem ich dieses weiß. Woher ich das erfahren habe? Von Donato Zanna natürlich, dem seinerzeit größten Klatschmaul in Venedig, dem Freund und Protegé und zweifelsohne auch Geliebten der Kinny Astrot. Auch schon tot. Er war ein nicht unbegabter Bildhauer. Wenn es Ihnen gelingen sollte, in den Garten jenes Palazzos einzudringen, sähen Sie ein paar von seinen merkwürdig verzerrten Steinblumen in monumentaler Größe.

Die Tochter, die jener hochgestellte Herr hatte, stammte aus einer durchaus legalen Ehe, aber, nachdem er verwitwet war, ergriff er eine ins Purpurfarbene führende Karriere – damit habe ich fast schon zuviel gesagt. Vergessen Sie es sofort. Baronessa Smyrna, so hieß die Tochter, ich glaube: Anna mit Vornamen, gab vor, ihrem Vater, der trotz des – hm – Purpurs weltlichen Vergnügungen nicht entsagt hatte, eine junge, in ihn verliebte Freundin zuzuführen, zeigte sogar ein Bild ... Sie können sich denken, was das für ein Bild war. Schwer »nein« zu sagen – sie führte die Freundin dem Vater sogar vor, ohne daß die Freundin vom wahren Zweck dieses Besuches ahnte. Der alte Monsignore war Feuer und Flamme, obwohl oder gerade weil die junge Dame mit keinem Blick die Leidenschaft verriet, die sie angeblich für den Vater ihrer Freundin empfand. Nun: niemand hielt in der Nacht das Licht, der Alte hatte Verständnis für den Wunsch der jungen Frau für die Finsternis. Daß er seine eigene Tochter umarmte, bemerkte er nicht. Und es blieb nicht bei dieser einen Nacht ...

Eines Tages bemerkte Monsignore – nennen wir ihn getrost Kinyras – den wahren Sachverhalt. Zu spät. Baronessa Smyrna war schwanger und gebar in aller Verborgenheit, ich glaube, in Norwegen, einen Sohn: Clement Alyan. Für den Vater hatte die Sache noch ein Nachspiel, das eher komisch zu nennen ist. Sein Entsetzen hielt sich in Grenzen, denn ein Katholik tut sich mit Sünden nicht schwer: er beichtet sie. Nur der Beichtvater, ein anderer Monsignore, war über die exorbitante Gräßlichkeit dieser Sünden, nein: dieses Sündenbündels dermaßen erschüttert, daß er dem Wahnsinn verfiel und in eine geschlossene Anstalt eingewiesen werden mußte, wo er behauptete, eine Nonne zu sein und mit seinem (ihrem) Sohn, dem Papst, Unzucht zu treiben.

Sie haben längst die Mazurka in cis-Moll vergessen? Nein? Gut so. Sie soll noch eine Rolle spielen. Chopin hatte cis-Moll sehr gern, und es gibt bestimmt vier oder fünf Mazurken in dieser Tonart. Aber die, von der ich Ihnen erzähle, ist keine von diesen. Diese Mazurka hat außer einer gewissen Lady Harriett Longleat nie jemand gehört. Welche Rolle Lady Harriett in Chopins Biographie gespielt hat, ist meines Wissens unbekannt, jedenfalls aber hat er für sie, und nur für sie eine Mazurka komponiert, in cis-Moll, die er ihr bei einem Besuch in ihrem Haus in einer der schönsten Gegenden Englands, im Lake District, vorspielte. Lady Harriett hielt das Manuskript unter Verschuß, spielte die Mazurka nur, wenn sie allein war, duldet keine Abschrift, geschweige denn eine Veröffentlichung; nur einmal – da war sie schon fast hundert Jahre alt, längst nach Chopins

Tod – gestattete sie einem mit ihrem Enkel befreundeten Musikhistoriker, einen Blick auf das Titelblatt zu werfen, auf das Titelblatt nur!

Diesen Schatz erbte und hütete Donato Zanna, seine Mutter war die letzte Longleat, und auch er hielt sich an das Testament der alten Lady Harriett, das jeden Blick in die Noten dieses Manuskripts verbot. Sie können sich denken, wie elektrisiert Clement Alyan war, als er von der Geschichte erfuhr.

Clement Alyan war, habe ich das schon erwähnt? ein brillanter Pianist, Schüler von Vladimir Horowitz, der in ihm seinen künstlerischen Sohn und Erben gesehen haben soll – nun ja, wer weiß sowas schon genau, und geplaudert wird viel, aber sicher ist, daß der junge Alyan schon als Absolvent der Juilliard School alle seine Co-Semester in den Schatten stellte und auf dem Sprung zu einer Weltkarriere war. Und er war von ausgesuchter Schönheit. Sie werden mir nachsehen, daß ich als lebenslanger passionierter Verehrer weiblicher Reize genauere Deutlichkeiten von Clements Schönheit nicht mitteilen kann. Nur soviel habe ich in der Tat selber gesehen, daß selbst gar nicht romantisch wirkende Damen namentlich dann, wenn der Charme seines Spiels noch hinzukam, in hilflose Anbetung hinzusinken pflegten – von gar noch romantisch veranlagten nicht zu reden. Eher zu der ersten Kategorie gehörte Kinny Astrot. Nein, romantisch konnte man Kinny nicht nennen: Herrenhaarschnitt, große Füße, Kettenraucherin, und wenn Sie die extrem moderne Kunstrichtung bedenken, deren Exempla die Dame sammelte – und doch sank sie hin, nachdem sie Alyan das erste Mal gesehen und gehört hatte. Alyan war damals vielleicht ein paar Jahre über zwanzig, Kinny Astrot gut sechzig. Sie hätte nicht seine Mutter, sie hätte seine Großmutter sein können.

Was sich Kinny in den Kopf gesetzt hatte, hatte sie auch immer bekommen. Und sie war, das muß man ihr lassen, trotz der großen Füße, immer noch eine schöne Frau. Eine heftige Liaison fand statt, wenn man so sagen kann; ich glaube: in London. Für Clements Karriere war die Verbindung zu der immens reichen, vor allem einflußreichen Frau nicht gerade schädlich, wie sich denken läßt. Alles wäre gut gegangen, hätte sich nicht Kinny in den Kopf gesetzt, ihren Mignon unbedingt, auch wenn nur vorübergehend, nach Venedig zu holen. In Venedig gab es nämlich den schon erwähnten Donato Zanna, dem das Manuskript der geheimen Chopin-Mazurka gehörte, und der der langjährige sozusagen offizielle Liebhaber Kinny Astrots war. Zanna war zehn Jahre älter als Kinny, also gut siebzig. Er war Professor an der Kunstakademie und Bildhauer. Er genoß unter Freunden progressiver Kunst einen gewissen Ruf als Schöpfer, wenn nicht Erfinder der Wurfplastiken. Die Werke Zannas erfuhren, so Zanna, ihre künstlerische Erfüllung erst im Wurf. In seinen Ausstellungen wurde also geschleudert. Dennoch konnte er davon leben; vom Verkauf der Scherben. Es versteht sich, daß in den Vitrinen Kinny Astrots mehrere dieser Geworfenen Werke lagen.

Kann man es anders als mit Kinny Astrots verliebter Verblendung erklären, daß sie sich dazu verstieg, von Zanna zu verlan-

gen, er solle Clements Adonis-Gestalt in Marmor meißeln? Ohne ihn danach zu schleudern? »Du hast in deiner Jugend,« soll sie zu Zanna gesagt haben, »so schöne Statuen gemeißelt, daß Canova im Grab erblaßt ist –« Zanna lehnte natürlich ab. Aber er kam dadurch unschwer hinter die Affaire, tobte in Eifersucht und gekränkter Eitelkeit, warf mit Gegenständen, die nicht als Wurfplastiken gedacht waren, und behauptete, vor allem deswegen von seiner Geliebten enttäuscht zu sein, weil sich durch die Sache ihr wahrer Kunstgeschmack, nämlich heimliche Kitsch-Sucht, herausgestellt habe.

Clement Alyan war damals in Venedig, weil Kinny Astrot ein musikalisches Jahrhundertereignis initiiert und finanziell nicht unerheblich unterpolstert hatte: die Aufführung der Ballett-Oper mit dem Titel – ich zitiere nur ungenau, weil ich die ganzen barocken Schnörkel nicht mehr in Erinnerung habe – »The History Of The Red And White Horses.« Der Komponist dieser Masque, wie man diese Kunstform damals in England nannte, war unbekannt. Ein bedeutender Musikforscher, der auch einmal Kinnys Liebhaber gewesen war (er lebt noch, ich nenne deshalb seinen Namen nicht), hatte das Manuskript – eine Abschrift – im Speicher irgendeines Herrensitzes in Kent entdeckt. Man konnte es nicht zuordnen: spätes XVII. Jahrhundert gewiß. Vielleicht sogar Purcell? Die Nähe zu Shakespeares Vers-Roman von *Venus und Adonis* war unverkennbar. Für die Entstehungszeit des Werkes völlig ungewöhnlich war die Cembalostimme in der Partitur: sie wies neben dem Continuo-Instrument auch einen Solo-Part auf, außerordentlich virtuos gehalten, der immer in Erscheinung trat, wenn Tonmalerisches gefordert war. Seltsamerweise war der Part abwechselnd mit »Weiß« und »Rot« bezeichnet. Verband der anonyme Komponist schon Farbvorstellungen mit den Klängen? Der ganze Vers-Roman Shakespeares schillert zwischen diesen Farben hin und her, spielt kunstvoll mit ihnen, man kann fast sagen, daß er seine Dramaturgie daraus bezieht. Die weißen und die roten Rosse – gibt es rote Rosse? Ich verstehe nichts davon. Shakespeare wird es gewußt haben. Rot und Weiß – oder Weiß und Rot, vielleicht waren es die Wappenfarben jenes Grafen von Southampton, dem das Werk gewidmet ist.

Zurück zum Solo-Cembalo: die Musik klang so, es ist nicht anders auszudrücken, »daß Mr. Webern sich ihrer nicht hätte zu schämen brauchen«, um Kinny Astrot zu zitieren. (Später tauchte die nie ganz widerlegte These auf, das Ganze sei eine Fälschung. Sollte das stimmen, wäre der Fälscher genial.) Jedenfalls aber betrieb Kinny Astrot energisch und unter Einsatz aller ihrer Verbindungen die Aufführung – womöglich Uraufführung – dieses Stückes im Fenice. Warum? Dreimal dürfen Sie raten, geehrter Herr. Es gelang ihr natürlich, wie alles. Das Beste vom Besten war aufgeboten. Leonard Bernstein als Dirigent, Alexis Basswaldt als Choreograph ... Ludmilla Tscherina, und wer weiß, wer noch alles, ich glaube bis herunter zu den Garderobieren, die aus New York eingeflogen wurden. Und Clement Alyan spielte natürlich den Cembalo-Solopart. Sollte spielen. Es kam nicht dazu.

Als Alyan von der geheimen Chopin-Mazurka hörte, wurde er gemisg wie Don Juan beim Geruch einer schönen Frau. Als Horowitz-Schüler war Alyan naturgemäß auf die Romantik geeicht – das barocke Zeug (so Alyan hinter Mrs. Astrots Rücken) wollte er nur spielen, weil er sich davon Aufsehen erhoffte.

Und so nahm das, was man Verhängnis nennt, seinen Lauf. Kinny Astrot heulte warnend, daß ja Alyan das Atelier des othellisch eifersüchtigen Zanna meiden solle wie der Teufel das Weihwasser. Alyan schwor es hoch und heilig, trat dennoch heimlich mit Zanna in Verbindung. Zanna tat freundlich und lud Alyan scheinheilig am Nachmittag vor der Uraufführung zum Kaffee. Alyan schwänzte dafür eine Probe. Astrot erfuhr natürlich von diesem Skandal, denn Lenny Bernstein erlitt wegen des gewissenlosen Solisten erst einen Ohnmachts-, dann einen Tobsuchts- und dann einen Herzanfall; sie ahnte sofort, wo Clement war, eilte hin – zu spät. Die Motorgondel des Notarztes dümpelte schon vor Zannas Atelier im trüben Wasser eines Rio in Cannareggio.

Zanna hatte Kaffee serviert, dann die Mazurka gezeigt. Clement Alyan setzte sich mit Erlaubnis des Professors an das – greulich verstimmte – Klavier und spielte ergriffen aus der heiligen Handschrift die seit hundertfünfzig Jahren von niemandem gehörte Mazurka – und dann fiel unglücklicherweise eine Jugendarbeit Zannas – »... hätte ich sie doch weggeworfen!« log er danach, »sie war eh' nicht wert, aufbewahrt zu werden!« – ein Eber aus Bronze von einem hochgelegenen Bord und zertrümmerte Clement Alyans Schädel.

Wie, glauben Sie, lieber Freund, geht die Geschichte weiter? Kinny Astrot warf sich über Clements Leiche, schrie ein paar Mal auf und verschied, nicht ohne vorher Prof. Donato Zanna ein Brotmesser in den Leib gerannt zu haben. Leonard Bernstein starb sofort, als er hörte, daß die Aufführung morgen nicht stattfinden könne, Venedig ging unter und dort, wo es stand, blühten die weiß-roten Adonisröschen, *Adonis flam-mens Jacq.*, auch Teufelsauge genannt – ?

Nein. Leonard Bernstein reiste nur ab. Der Manager des Fenice raufte sich die Haare, Zanna wurde mit einiger Mühe mangels Beweises freigesprochen, und Kinny Astrot tröstete sich nach einiger Zeit mit einem international bedeutenden Möbelrestaurateur.

(Der alte Herr starrte in düsteren Erinnerungen in seine leere Espresso-Tasse.) Und so sind nun alle tot; einschließlich Lenny Bernstein. Fast alle, wie gesagt. Woher ich die ganze Geschichte kenne? Das verrate ich ungern.

(Er winkte dem Ober.) Un Grappa, ma morbide, morbidissimo, grazie. (Und er murmelte, sich wieder dem Tisch zuwendend:)

»Nicht stillt Aphrodite dem schönen Knaben die Wunde,
Die in den zierlichen Leib grausam der Eber geritzt.«

Wenn er nur geritzt hätte, der Eber ... aber eine hübsche, verhalten-elegante Formulierung Ihres Schillers: »grausam der Eber geritzt.«

Kinny Astrot ließ über ihrem Bett aber die Inschrift anbringen:

»Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich,
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.«

Es sollen dies, dem Vernehmen nach, auch nach dem Möbelrestaurateur noch mehrere gelesen haben. So war sie eben, Kinny Astrot, die große Mäzenin mit dem kühnen Herzen.

Die Mazurka, fragen Sie, die Mazurka in cis-Moll? Die wurde im Nachlaß Zannas leider nicht gefunden.

Friedrich Schiller

Nänie

Auch das Schöne muß sterben! Das Menschen und Götter bezwinget,
Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus.
Einmal nur erweichte die Liebe den Schattenbeherrscher,
Und an der Schwelle noch, streng, rief er zurück, sein Geschenk.
Nicht stillt Aphrodite dem schönen Knaben die Wunde,
Die in den zierlichen Leib grausam der Eber geritzt.
Nicht errettet den göttlichen Held die unsterbliche Mutter,
Wann er, am skäischen Tor fallend, sein Schicksal erfüllt.
Aber sie steigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Meeres,
Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.
Siehe! Da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt.
Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich.
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.

So was Idyllisches und Abgeschiedenes, im Schutze hoher, trutzburgartiger Mauern, ist also möglich und geht vor sich! [gemeint ist: die Arbeit an *Venus und Adonis* und deren glückhafter Abschluß am 9. September 1995; Anm. d. Red.]. Während anderswo die Menschen hungern und ums bloße Leben bangen, massenhaft und trostlos, von Viren, Identitäts- und Generationsproblemen aller Art bedroht. Da fehlt es an Ideen, an Medikamenten, an humanitärer Anthropologie und an der Nächstenliebe. Die Geschichte scheint nicht weiterzugehen und nur noch aus Rückläufig- und Rückfälligkeiten zu bestehen, aus Rückfällen in die Barbarei der militärischen Auseinandersetzungen, des Rassenwahns und der Ausbeutung der Schwachen. Das ausklingende Jahrhundert ist vom kläglichen Scheitern eines der ersten großen Versuche gezeichnet, die Menschen und ihre Lebensbedingungen zu bessern, das heißt: zu verändern, um ein höheres Niveau, eine bessere Qualität des Zusammenlebens anzustreben. Philosophen und Ökonomen des neunzehnten, vorwiegend Deutsche, hatten klaren Kopfes den Weg in diese Richtung gewiesen und die theoretischen Grundlagen des Sozialismus geschaffen. Bei diesen Grundlagen ist es geblieben. Die Theorie hat an Schönheit und Bedeutung nichts verloren, auch wenn die Wirklichkeit, die wahren Verhältnisse sie eingeholt, ausgehöhlt, die Praxis sie gründlich widerlegt zu haben scheint, mittels all der offensichtlichen Anzeichen von katastrophalem Mißlingen und Zusammenbruch. Vielleicht hat man ja der Theorie nicht in ausreichendem Maße geachtet, vielleicht hat man dies und das in den Büchern übersehen, als man sich daranmachte, die Gedanken umstürzlerisch auf die Tat, in die Praxis zu übertragen. Oder es war damals ganz einfach nicht die Zeit, sich an die Bücher zu halten, die Umstände erlaubten es nicht: die Weltkriege, der Faschismus, die Armut, die Unterentwicklung, der mühselige Alltag des Menschseins, die alten schlechten Gewohnheiten der Leute, ihr Freiheitsbedürfnis zum Beispiel, das Instinktive, das Rebellische, Unbändige, das Fortpflanzungs- und Mordlustige, das lebhaftes Kommen und Gehen von Sympathien, Leidenschaften und Idiosynkrasien. Vergänglichkeit streicht darüber hin wie ein Wind.

Hans Werner Henze

Wir wissen, daß die Künstler mit der Sehnsucht beschäftigt sind, und es ist diese Sehnsucht, dieses heiße Bestreben, das ihre Arbeit zuweilen zu Kunstwerken erhöht. Wo immer die Sehnsucht nachläßt, verringert sich die Schönheit der Werke. Diese Sehnsucht, die sich, entsprechend der Geschichte des Künstlers, seinem Ambiente und seinen Veranlagungen nach Jesus, Erlösung, Brüderlichkeit, Ausbruch, Tod, Revolution, Paradies nannte und die immer nach neuen Namen sucht und neue Namen findet, meint eigentlich immer in erster Linie dies eine: Freiheit, frische Luft. Abschaffung von Unzulänglichkeit, Sklaverei und Unterdrückung, Befreiung – von der Lebensangst, vom Leistungsprinzip, vom Aberglauben und von allen mit diesen Dingen verbundenen Einsamkeiten und Verzweiflungen.

Hans Werner Henze



Hans Werner Henze:
[ohne Titel] Reflexion zu Venus und
Adonis

Ich hatte verstanden, daß ich mein ganzes Leben lang einem Schönheitsbegriff dienen würde, der etwas mit der Idee von der Wahrheit, der inneren, der eigenen zu tun hatte, und keinem anderen Denken verpflichtet sein würde als dem meinen – eingeschlossen den sozialen Ungehorsam, den ich für mich beanspruche.

Hans Werner Henze

Die Autoren dieses Programmbuches

Jens Malte Fischer, geboren 1943 in Salzburg, studierte Germanistik, Geschichte und Musikwissenschaft in München und Saarbrücken. Er war von 1982 bis 1988 Professor für Neuere deutsche, vergleichende und allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Siegen und ist seit 1988 Professor für Theaterwissenschaft an der Universität München. Buchveröffentlichungen über Karl Kraus, *Fin de siècle*, Filmwissenschaft-Filmgeschichte sowie Oper -- das mögliche Kunstwerk, Salzburg 1991; Große Stimmen. Von Enrico Caruso bis Jessye Norman, Stuttgart 1993. Herausgeber von Phantastik in Literatur und Kunst, Psychoanalytische Literaturinterpretation, Oper und Operntext, Erkundungen-Beiträge zu einem erweiterten Literaturbegriff. Aufsätze u. a. zu Gustav Mahler, Richard Wagner, Rudolf Borchardt, Franz Schreker, zum Antisemitismus und zum Selbstverständnis des deutschen Judentums.

Peter Petersen, geboren 1940, ist Professor für Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Er wurde mit einer Arbeit über Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók promoviert. Seine wichtigsten Bücher sind Alban Berg: Wozzeck (Musik-Konzepte 1985), Hans Werner Henze: Ein politischer Musiker (Hamburg 1988) und Hans Werner Henze: Werke der Jahre 1984-93 (Mainz 1995). Peter Petersen ist Mitherausgeber des Fischer-Taschenbuchs Musik im Exil (1993) und des Hamburger Jahrbuchs für Musikwissenschaft (seit 1974).

Herbert Rosendorfer, geboren 1934 in Bozen, lebt als Amtsrichter in Naumburg. Schrieb Romane, Erzählungen, Theaterstücke, Fernsehspiele, Hörspiele. Beschäftigt sich mit Musik und schreibt darüber. Honorarprofessor an der Münchner Universität (Institut für Bayerische Literatur).

Jürgen Schläder, geboren 1948 in Hagen. Studium der Germanistik und Musikwissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum. 1974 Magister-Examen in Neuerer deutscher Literaturwissenschaft, 1978 Promotion zum Dr. phil. in Musikwissenschaft mit der Dissertation über Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Spieloper, 1986 Habilitation mit einer Arbeit über das Opernduett. Von 1978 bis 1987 Wissenschaftlicher Assistent an der Ruhr-Universität Bochum. Seit 1987 Professor für Theaterwissenschaft, Bereich Musiktheater, an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Veröffentlichungen u. a. im Bereich der Opernforschung.

Hans-Ulrich Treichel, geboren 1952 in Vermold/Westfalen, studierte Germanistik, Philosophie und Politologie an der Freien Universität Berlin, promovierte 1983 mit einer Arbeit über Wolfgang Koeppen und habilitierte sich 1993. Lektor für deutsche Sprache an der Universität Salerno und an der Scuola Normale Superiore Pisa. Seit 1995 Professor für Deutsche Literatur am Deutschen Literaturinstitut der Universität Leipzig. 1985 Leonce-und-Lena-Preis, 1988 Stipendiat der Villa Massimo in Rom. Veröffentlichte literaturwissenschaftliche Arbeiten, Lyrik, Prosa und Opernlibretti. Für das Prosawerk Von Leib und Seele (Berichte) wurde er 1993 mit dem Förderpreis des Bremer Literaturpreises ausgezeichnet. Zuletzt erschienen der Gedichtband Der einzige Gast (1994) und der Prosaband Heimatkunde oder Alles ist heiter und edel (1995). In Zusammenarbeit mit Hans Werner Henze entstanden die beiden Opern Das verratene Meer nach dem Roman Gogo no eiko (Der Seemann, der die See verriet) von Yukio Mishima (1986-89) und Venus und Adonis (1993-95) sowie die Sinfonie Nr. 9 nach dem Roman Das siebte Kreuz von Anna Seghers (UA: 11. September 1997 Philharmonisches Orchester Berlin).

The Story

The prima donna, the leading actor and the young tenor, Clemente, are preparing a performance of the mythical tale surrounding Venus, Adonis and Mars. The myth deals with the love between the goddess Venus and the beautiful youth Adonis. This arouses dislike and jealousy on the part of the god Mars and the story ends with Adonis being killed by a wild boar.

On a second level, the singers are mirrored by dancers who embody the characters of the story. Six madrigal singers representing shepherds comment on the action.

During the performance the dividing line between the myth and the private conflicts amongst the singers begins to blur. The leading actor is just as besotted with the prima donna as Mars is with Venus. When after initial resistance a relationship between the prima donna and Clemente starts to form, the leading actor becomes just as irate as Mars does when he has to behold Venus and Adonis as an amorous couple. At the very moment Adonis is killed by the boar, the leading actor stabs Clemente.

Clemente and Adonis are united in death. Accompanied by the singing of the six shepherds Adonis flies up to the planet Venus.

Translation: Christopher Balme

Résumé

La prima donna, l'acteur héroïque et le jeune ténor Clément préparent une représentation sur les événements mythiques de Vénus, Adonis et Mars. On y racontera l'histoire de l'amour qu'éprouve la déesse Vénus pour le beau jeune Adonis et qui provoque le mécontentement et la jalousie du dieu Mars. Cette représentation se terminera avec la mort d'Adonis, tué par la charge d'un sanglier.

Au deuxième niveau, les chanteurs sont reflétés par des danseurs illustrant les personnages de l'action. Six madrigalistes, représentant des bergers, commentent l'événement.

Au cours de la représentation, les limites entre le mythe et les conflits privés des chanteurs se confondent. Au début, l'acteur héroïque est tellement amoureux de la prima donna, comme Mars est amoureux de Vénus. Mais, après des difficultés au départ, des rapports profonds se développent entre la prima donna et Clément. Et tout comme Mars, l'acteur héroïque est exaspéré de voir que Vénus et Adonis forment un couple amoureux. Au même moment où, dans l'histoire de la représentation, Adonis est tué par le sanglier, l'acteur héroïque poignarde Clément.

Dans la mort, Clément et Adonis s'unifient. Accompagné par le chant des six bergers, Adonis s'envole vers la planète Vénus.

Traduction: Étienne Gillig

Bilderverzeichnis

	Seite
Olivenbaum auf der Insel Hydra	5
Hans Werner Henze	7
<i>Hans Werner Henze</i> Venus, Adonis, Mars, 1992	11
Henze-Portraits	13
<i>Hans Werner Henze</i> Mars und Venus, 1994	15
<i>Hans Werner Henze</i> Venus und Adonis, 1994	16
Henze-Portraits	19
Hans-Ulrich Treichel	22
Metamorphose eines Baumes	28 ff.
<i>René Magritte</i> La Clairvoyante, 1961	33
Der Planet Venus	36
Der Südpol des Planeten Mars	37
Römisches Ehepaar, dargestellt als Venus und Mars (2. Jh. n. Chr.)	39
<i>Sebastiano del Piombo</i> La morte d'Adone	40/41
<i>Govaert Flinck</i> Venus und Adonis	45
<i>Quint Buchholz</i> Der Baron auf den Bäumen	61
<i>René Magritte</i> Die Zeichen eines Abends, 1926	63
<i>Vincent van Gogh</i> Der Maler auf dem Weg zur Arbeit, 1888	64
<i>Rainer Fetting</i> Van Gogh - Landschaft, 1978	65
<i>Francis Bacon</i> Study for Portrait of Van Gogh III, 1957	67
<i>Michelangelo Buonarroti</i> Venus und Amor, 1532/34	72
<i>Arnold Böcklin</i> Verlassene Venus, um 1860	74
<i>Enzo Cucchi</i> Quadro Tonto, 1982	81
<i>Sebastiano del Piombo</i> Nascita di Adone	84
<i>Sebastiano del Piombo</i> Morte di Adone	85

	Seite
<i>Ansgar Skiba</i> Bäume 1993/95	88 ff.
<i>Paolo Veronese</i> Mars und Venus, um 1580	93
<i>Hans Werner Henze</i> (ohne Titel)	103

Inhalt

Die Handlung	4
<i>Hans Werner Henze</i> Kunst ist in der Welt der Verfolgten zu Hause	6
Zeittafel Hans Werner Henze	8
Über Musik nachdenken. Hans Werner Henze im Gespräch	12
<i>Edward Bond</i> It was Changed/Nun ist alles anders	20/21
<i>Hans Werner Henze</i> ... es kam der junge Dichter	22
<i>Hans-Ulrich Treichel</i> Adonis in der Eisluft	23
<i>Hans-Ulrich Treichel</i> Adonis	25
<i>Hans-Ulrich Treichel</i> Drei Lieder über den Schnee	26
<i>W. H. Auden</i> Anrufung Ariels	27
<i>Ingeborg Bachmann</i> Enigma	27
<i>Ludwig Greve</i> Nach dem Regen	32
<i>Elsa Morante</i> Du bist mein letztes Märchen	34
<i>Peter Petersen</i> Die Oper als Mythos. <i>Venus und Adonis</i> von Hans Werner Henze	36

Bayerische Staatsoper, Staatsintendant Peter Jonas
Spielzeit 1996/97

Programmheft zur Uraufführung VENUS UND ADONIS
von Hans Werner Henze
am 11. Januar 1997 im Nationaltheater München

Verantwortlich: Hanspeter Krellmann
Zusammenstellung, Redaktion und Gestaltung: Hanspeter Krellmann,
Ingrid Zellner; Mitarbeit: Pia Thommes
Redaktionelle Mitarbeit: Krista Thiele
Druck und Herstellung: J. Gotteswinter GmbH, München

Nachweise:

Originalbeiträge: »Über Musik nachdenken«. Hans Werner Henze im Gespräch, Hans-Ulrich Treichel »Adonis in der Eisluft«, Hans-Ulrich Treichel »Adonis«, Peter Petersen »Die Oper als Mythos. *Venus und Adonis* von Hans Werner Henze«, Jürgen Schläder »Die Tragödie schließt glücklich. Zur künstlerischen Struktur der Oper am Beispiel von Hans Werner Henzes *Venus und Adonis*«, Jens Malte Fischer »Venus und Adonis – ein Mythos der Verwandlung und wie ihn die Künste sich anverwandelt haben. Anmerkungen zur Herkunft und Geschichte eines Menschheitsdramas«, Herbert Rosendorfer »Mazurka in cis-Moll«. – Abdruck des Librettos zu *Venus und Adonis* mit Genehmigung des Schott-Verlages, Mainz. – Alle Texte Hans Werner Henzes wurden, wenn nicht anders vermerkt, entnommen: Hans Werner Henze, Reiselieder mit böhmischen Quinten, S. Fischer-Verlag, Frankfurt a. M. 1996 (mit freundlicher Genehmigung des Autors). – Edward Bond, Poems 1978-1985, A Methuen Paperback, London/New York 1987. – Edward Bond/Hans Werner Henze, Nun ist alles anders (mit freundlicher Genehmigung von Hans Werner Henze). – Hans-Ulrich Treichel, Seit Tagen kein Wunder, Gedichte, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1990. – W. H. Auden, Gedichte/Poems, Europa-Verlag, Wien 1973. – Ingeborg Bachmann, Werke, Erster Band, R. Piper & Co. Verlag, München/Zürich 1978. – Ludwig Greve, Sie lacht und andere Gedichte. S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1991. – Elsa Morante/Hans Werner Henze, Du bist mein letztes Märchen (mit freundlicher Genehmigung von Hans Werner Henze) – Liebesdichtung der Griechen und Römer, hrsg. von Horst Gasse, Carl Schünemann Verlag, Bremen 1963 (Bion von Smyrna). – Wilhelm Lehmann, Abschiedslust, Gedichte aus den Jahren 1957-1961, Sigbert Mohn Verlag, Oldenburg o.J. – T. S. Eliot, Gesammelte Gedichte, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1972. – Vincent van Gogh, Feuer der Seele, Insel Verlag, Frankfurt a. M. 1990. – David Sylvester, Gespräche mit Francis Bacon, Prestel-Verlag, München 1982. – Süddeutsche Zeitung-Magazin, Nr. 44, 31.10.1996. – Hans Werner Henze, Musik und Politik, Schriften und Gespräche 1955-1984, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1984. – Alexander Xaver Gwerder, Wäldertraum, Ausgewählte Gedichte, Limmat Verlag Genossenschaft, Zürich 1991. – Antonio Machado, Soledades, Einsamkeiten 1899-1907, Ammann Verlag, Zürich 1996. – Ingeborg Görler, Laufzeit, Gedichte, BONSai-typART, Berlin 1996. – W. H. Auden, Poems, Kirchstettner Gedichte 1958-1973, Niederösterreichisches Pressehaus, St. Pölten 1983. – Charles Baudelaire, Die Schönheit, deutsch von Stefan Zweig, zitiert aus Lesebuch 11/Oberstufe, Ernst Klett Verlag, Stuttgart 1969. – Cees Nooteboom, Gedichte, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1992. – Friedrich Schiller, Gedichte, Athenäum Verlag, Königstein Ts. 1980.

Für die Originalbeiträge alle Rechte vorbehalten.

Abbildungen:

Hans Werner Henze: Aquarelle zur Oper *Venus und Adonis* (mit freundlicher Genehmigung des Künstlers). – Metamorphose eines Baumes (Werkstattfotografien: Jürgen Roth und Thomas Wolf). – Hans Werner Henze (Fotos: Wilfried Hösl). – Hans-Ulrich Treichel (Suhrkamp-Verlag/Renate von Mangoldt). – VG Bild-Kunst, Bonn, 1997 (René Magritte, Quint Buchholz, Rainer Fetting) – Der Planet Venus, NASA/JPL und Der Südpol des Planeten Mars, US Geological Survey, Flagstaff Arizona (mit freundlicher Unterstützung des Deutschen Luft- und Raumfahrtzentrums Köln). – La Vénus de Milo et les Aphrodites du Louvre, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1985 (Römisches Ehepaar). – Die Uffizien, Der Vasarianische Korridor, Becocci Editore, Firenze 1971 (Sebastiano del Piombo: La morte d'Adone). – Im Lichte Hollands, Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, VerlagsHaus-Zürich, Zürich 1987 (Govaert Flinck: Venus und Adonis). – Vincent van Gogh, Sämtliche Gemälde, Band II, Benedikt Taschen Verlag, Köln 1989 (Der Maler auf dem Weg zur Arbeit). – Francis Bacon, Marlborough Fine Art (London) Ltd. (Study for Portrait of Van Gogh III). – Der Glanz der Farnese, Kunst und Sammelleidenschaft in der Renaissance, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst, München 1995 (Michelangelo Buonarroti: Venus und Amor). – A. Böcklin 1827-1901, Ausstellungskatalog, Mathildenhöhe, Darmstadt 1977 (Verlassene Venus). – V.A.G.A. New York (Enzo Guccchi). – L'opera completa di Sebastiano del Piombo, hrsg. von Carlo Volpe, Rizzoli Editore, Milano 1980 (Nascita di Adone, Morte di Adone). – Ansgar Skiba, Bäume 1993/95 (mit freundlicher Genehmigung des Künstlers). – Die Kunst der italienischen Renaissance, hrsg. von Rolf Toman, Könemann Verlagsgesellschaft, Köln 1994 (Paolo Veronese: Mars und Venus).

Titelbild und Umschlag: Mendell & Oberer

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.